

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número 35

TEORÍA DE LA ARQUITECTURA COMO HERMENÉUTICA / ARCHITECTURE THEORY AS HERMENEUTICS / TEORIA DA ARQUITETURA COMO HERMENÊUTICA



Roberto Fernández, Alberto Pérez-Gómez, José Luis Bezos Alonso, José Ramón Moreno Pérez, Pilar Canterla Rufino, Alejandro Ferraz-Leite Ludzik, Carmen Guerra-de Hoyos, Silvana Rodrigues de Oliveira, Sara Fernández de Trucios, Zacarías de Jorge Crespo, Gracia Cabezas-García, Luisa Alarcón González, Jorge Vicente Ramírez Nieto, Carlos Tapia, Marta García de Casasola Gómez, David Grahame Shane, José López-Canti, Lola Martínez-Fons, Ignacio Urbistondo Alonso, Jacobo García-Germán

ISSN 2469-0503

SEPTIEMBRE / SEPTEMBER / SETEMBRO 2024

35

ASTRAGALO: CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

NÚMERO/ISSUE 35, SEPTIEMBRE / SEPTEMBER / SETEMBRO 2024

TEORÍA DE LA ARQUITECTURA COMO HERMENÉUTICA. SEPTIEMBRE 2024 / ARCHITECTURE THEORY AS HERMENEUTICS. SEPTEMBER 2024 / TEORIA DA ARQUITETURA COMO HERMENÉUTICA. SETEMBRO DE 2024



Rector: Rodolfo N. De Vincenzi
Vicerrectora Académica: Ariana De Vincenzi
Vicerrector de Investigación: Mario Lattuada
Carrera de Arquitectura
CAEAU Centro de Altos Estudios en Arquitectura y Urbanismo



Rector: Miguel Ángel Castro Arroyo
Directora Editorial Universidad de Sevilla:
Araceli López Serena
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas.

Organismo/editor responsable Editorial Universidad de Sevilla&CAEAU UAI

Dirección postal: Calle Porvenir, 27, 41013 Sevilla, España

Contacto astragalo@us.es

Edición Alberto Pérez-Gómez (Monográfico) y
Grahame Shane (Dossier)

Coordinación Equipo Editorial Astrágalo

Diseño Referencias Cruzadas

Ilustraciones José Luis Bezos Alonso

ISSN 2469-0503



ASTRAGALO magazine does not enter into any correspondence other than that requested. Its articles may be used and disseminated for non-commercial purposes, citing the source, with the exception of works bearing a copyright notice in favour of the author.



ASTRAGALO

Moldura de sección semicircular convexa, cordón en forma de anillo que rodea el fuste de la columna bajo el tambor del capitel (Arquitectura).

Hueso pequeño, corto, de superficies bastante lisas excepto los laterales que son rugosos, de excepcional importancia en los movimientos de la marcha (Anatomía).

Las plantas del género *Astragalus* son flores, algunas veces solitarias pero casi siempre en racimos, espigas o nubelas (Botánica).

Revista financiada por la Universidad de Sevilla dentro de las ayudas del VII PPIT-US

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número/Issue 35, SEPTIEMBRE / SEPTEMBER / SETEMBRO 2024

**TEORÍA DE LA ARQUITECTURA COMO HERMENÉUTICA /
ARCHITECTURE THEORY AS HERMENEUTICS / TEORIA DA
ARQUITETURA COMO HERMENÊUTICA**



CONTENIDOS/TABLE OF CONTENTS/CONTEÚDOS

INTRODUCTION TO THE ISSUE/ INTRODUCCIÓN AL NÚMERO / INTRODUÇÃO AO NÚMERO

ENTENDER, CRITICAR, CONOCER. EL ENTORNO DISCURSIVO DE LA ARQUITECTURA MATERIAL / UNDERSTANDING, CRITICIZING, KNOWING. THE DISCURSIVE ENVIRONMENT OF MATERIAL ARCHITECTURE / ENTENDER, CRITICAR, SABER. O ENTORNO DISCURSIVO DA ARQUITETURA MATERIAL P. 9

Roberto Fernández

HERMENÉUTICA COMO DISCURSO ARQUITECTÓNICO / HERMENEUTICS AS ARCHITECTURAL DISCOURSE / HERMENÊUTICA COMO DISCURSO ARQUITETÔNICO P. 61

Alberto Pérez-Gómez. Editor invitado al cargo de este número / Guest editor in charge of this issue / Editor convidado responsável por esta edição

LO QUE VIENE / WHAT IS TO COME/ O QUE ESTÁ POR VIR P. 99

VISUAL ARTICLE / ARTÍCULO VISUAL / ARTIGO VISUAL

José Luis Bezos Alonso

SOBRE LA OBRA “PAPERS” DE JOSÉ LUIS BEZOS ALONSO / ON THE WORK “PAPERS” BY JOSÉ LUIS BEZOS ALONSO / SOBRE A OBRA “PAPERS” DE JOSÉ LUIS BEZOS ALONSO COVER

60, 97, 98, 106, 121, 122, 141, 142, 157, 158, 183, 184, 214, 220,244, 318

ARTICLES / ARTÍCULOS / ARTIGOS

1. José Ramón Moreno Pérez

LA POSIBILIDAD DE UN DISCURSO NARRATIVO PARA UNA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA COMO HERMENÉUTICA / THE POSSIBILITY OF A NARRATIVE DISCOURSE FOR A THEORY OF ARCHITECTURE AS HERMENEUTICS / A POSSIBILIDADE DE UM DISCURSO NARRATIVO PARA UMA TEORIA DA ARQUITETURA COMO HERMENÊUTICA P. 109

2. María del Pilar Canterla Rufino

VENECIA, SUEÑO Y FENÓMENO (ARQUITECTÓNICO), AÚN / VENICE, DREAM AND (ARCHITECTURAL) PHENOMENON, YET / VENEZA, SONHO E FENÔMENO (ARQUITETÔNICO), AINDA P. 123

3. Alejandro Ferraz-Leite Ludzik

ACCIÓN HERMENÉUTICA. LA CONSTRUCCIÓN DE UN DISCURSO TEÓRICO

ARGUMENTAL SOBRE LA OBRA DE ELADIO DIESTE, PEQUEÑA MUESTRA HERMENÉUTICA APLICADA EN EL CAMPO DISCIPLINAR DE LA ARQUITECTURA / HERMENEUTIC ACTION. THE CONSTRUCTION OF A THEORETICAL AND ARGUMENTATIVE DISCOURSE ON THE WORK OF ELADIO DIESTE, A SMALL HERMENEUTIC SAMPLE APPLIED TO THE DISCIPLINARY FIELD OF ARCHITECTURE/ AÇÃO HERMENÉUTICA. A CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO TEÓRICO ARGUMENTATIVO SOBRE A OBRA DE ELADIO DIESTE, UMA PEQUENA AMOSTRA HERMENÉUTICA APLICADA AO CAMPO DISCIPLINAR DA ARQUITETURA P. 143

**4. Carmen Guerra-de Hoyos, Silvana Rodrigues de Oliveira,
Sara Fernández de Trucios, Zacarías De Jorge Crespo,
Gracia Cabezas-García, Luisa Alarcón González**

LA INTERPRETACIÓN DE OBRAS DE ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA COMO BASE DEL APRENDIZAJE Y LA INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA. APLICACIÓN AL CASO DEL BLOX DE OMA / THE INTERPRETATION OF CONTEMPORARY ARCHITECTURAL WORKS AS A BASIS FOR LEARNING AND RESEARCH IN ARCHITECTURE. APPLICATION TO THE CASE OF OMA'S BLOX / A INTERPRETAÇÃO DE OBRAS ARQUITETÔNICAS CONTEMPORÂNEAS COMO BASE PARA O APRENDIZADO E A PESQUISA EM ARQUITETURA: O CASO DO BLOX DO OMA P. 205

5. Jorge Ramírez Nieto

TRAYECTOS EN LA TEORÍA CONTEMPORÁNEA DE LA ARQUITECTURA EN LATINOAMÉRICA / TRAJECTORIES IN CONTEMPORARY ARCHITECTURAL THEORY IN LATIN AMERICA / TRAJETÓRIAS DA TEORIA ARQUITETÔNICA CONTEMPORÂNEA NA AMÉRICA LATINA P. 185

REVIEWS / RESEÑAS / RESENHAS

6. Carlos Tapia

LA INTERPRETACIÓN DE LA ARQUITECTURA COMO PROBLEMA METODOLÓGICO P. 205

7. Marta García de Casasola Gómez

FICCIONES PARA COMPRENDER EL PATRIMONIO P. 215

**DOSSIER. LOS LEGADOS DE COLIN ROWE; MATEMÁTICAS,
CONTEXTUALISMO, CIUDAD COLLAGE Y MÁS ALLÁ / THE LEGACIES OF
COLIN ROWE; MATHEMATICS, CONTEXTUALISM, COLLAGE CITY AND
BEYOND / OS LEGADOS DE COLIN ROWE: MATEMÁTICA,
CONTEXTUALISMO, CIDADE-COLAGEM E MUITO MAIS**

**INTRODUCCIÓN AL DOSSIER / INTRODUCTION TO THE DOSSIER /
INTRODUÇÃO AO DOSSIÊ**

8. David Grahame Shane

NOTAS PARA UNA BIOGRAFÍA INTELECTUAL DE COLIN ROWE (1938-78) / NOTES
TOWARDS AN INTELLECTUAL BIOGRAPHY OF COLIN ROWE (1938-78) / NOTAS PARA
UMA BIOGRAFIA INTELECTUAL DE COLIN ROWE (1938-78) P. 265

ARTICLES / ARTÍCULOS / ARTIGOS

9. José López-Canti

CERVANTES, ROWE, VENTURI&SCOTT BROWN; *MANIERAS...* P. 283

10. Lola Martínez-Fons

UN GIRO AL SUR-ESTE GLOBAL: RECONTEXTUALIZAR LA CIUDAD *COLLAGE*
PARA RECONCEPTUALIZAR LA CIUDAD INFORMAL / A TURN TO THE SOUTH:
RECONTEXTUALISING THE COLLAGE CITY TO RECONCEPTUALISE THE INFORMAL
CITY / UM GIRO AO SUL: RECONTEXTUALIZAR A CIDADE DA COLAGEM PARA
RECONCEITUAR A CIDADE INFORMAL P. 301

11. Ignacio Urbistondo Alonso

INFLUENCIAS SIN NOTAS AL PIE: SIBYL MOHOLY-NAGY & COLIN ROWE / INFLUENCES
WITHOUT FOOTNOTES: SIBYL MOHOLY-NAGY & COLIN ROWE / INFLUÊNCIAS SEM
NOTAS DE RODAPÉ: SIBYL MOHOLY-NAGY E COLIN ROWE P. 321

REVIEWS / RESEÑAS / RESENHAS

12. Jacobo García-Germán Vázquez

REDESCRIPCIONES CREATIVAS: LA PRESENCIA OPERATIVA DEL PASADO P. 343

Founder/Fundador/Fundador: Antonio Fernández Alba

Editorial Board/Comité de redacción/Conselho Editorial

Dr. Roberto Fernández,

Mar del Plata (Director ASTRÁGALO)
CAEAU. Universidad Abierta Interamericana

Dr. Carlos Tapia,

Sevilla (Director Ejecutivo ASTRÁGALO).
Profesor del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Universidad de Sevilla

Dr. Manoel Rodrigues Alves,

Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), São Carlos.

Dr. Jorge Minguet,

Investigador posdoctoral del Departamento de Arte y Arquitectura, área de Proyectos Arquitectónicos. Escuela de Arquitectura de Málaga

Mg. Carolina Tobler,

Arquitecta. FADU, Udelar - MARq, FADEU, PUC. Montevideo

Dra. Virginia Arnet Callealta,

Escuela de Arquitectura. Universidad de Alcalá.

Dra. Camila Ferreira Guimarães,

Universidade de Uberaba, Brasil.

Dra. Barbara Gonçalves Guazzelli,

Laboratório de Estudos do Ambiente Urbano Contemporâneo (LEAUC) São Carlos.

Scientific Comission/Comisión Científica/Comissão Científica

Dr. Grahame Shane, Adjunct Professor in the Urban Design program at Columbia GSAPP. Nueva York

Dr. Fernando Díez, Profesor titular de Teorías de la Arquitectura y la Ciudad. Universidad de Paermo. Buenos Aires

Dra. Marta Llorente, Profesora titular de Composición Arquitectónica en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Barcelona

Dr. Fernando Pérez Oyarzún, Profesor de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago

Dr. Federico Soriano, Catedrático del departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Madrid

Dr. Víctor Pérez Escolano, Catedrático de Universidad en la ETSA de la Universidad de Sevilla, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas

Dr. Eduardo Maestripieri, Universidad de Buenos Aires, Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Dra. Teresa Ocejo, Departamento de Investigación y Conocimiento de la División de Ciencias y Artes para el Diseño (CyAD). C. de México

Dr. Carlos E. Comas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre

Dra. Zaida Muxí. Profesora en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

Dr. Fernando Zalamea, Departamento de Matemáticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Dr. Carlos Villagómez, Arquitecto, artista, ensayista y diseñador. La Paz

Dr. Josep María Montaner. Catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona

Dr. Eduardo Prieto. Departamento de Composición Arquitectónica. ETSA Politécnica de Madrid

Dr. Alberto Pérez-Gómez, Saidye Rosner Bronfman Professor, History and Theory of Architecture, Montreal

Dra. Margarita Gutman, Profesora de la New School University (NY) y de la Escuela de Arquitectura, Diseño y Planificación Urbana de la Universidad de Buenos Aires.

Dr. Arturo Escobar, Profesor en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill

Dr. Diego Capandeguy, Profesor Titular de la Cátedra de Historia de la Arquitectura Contemporánea FADU Montevideo

Ethical Commission/Comisión ética/Comissão de Ética

Dra. Carla Carmona Escalera, Profesora del departamento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política. Universidad de Sevilla

Dr. José Dadón, CONICET. Buenos Aires

ENTENDER, CRITICAR, CONOCER. EL ENTORNO DISCURSIVO DE LA ARQUITECTURA MATERIAL

ROBERTO FERNÁNDEZ

Desde siempre –quizá desde el propio Vitruvio al que la provocativa exégesis de Josep Quetglas agrega la anticipación de Jenofonte (Jenofonte, *Saber Habitar. Oikonomicós*, traducción y notas de J. Quetglas, Asimétricas, Madrid, 2022)– hay construcción y materialidad y, antes y después de ello, diversas y complejas elaboraciones discursivas que oscilan entre la información y el análisis. Ambas pueden o no alcanzar el parnaso de la crítica *mainstream*, la historiografía o, en menor medida (sobre todo en la modernidad), el de la teoría como revisora de lo hecho y previsora-indicadora de lo por hacer.

El entorno discursivo de la arquitectura oscila históricamente entre su condición endógena o exógena al *pensum-praxis* de esta actividad: lo discursivo es *endógeno* de ese núcleo activo o empírico en el Renacimiento albertiano (donde la materialización es literalmente una construcción *deducida* de principios o axiomas) o en la larga saga tratadística que va desde el XVI al XIX con mentores como Claude Perrault (comentarista-traductor de los 10 libros vitruvianos para poder afianzar la doctrina al tiempo que físico y biólogo sistematizador de fenómenos vivos) o el hermanastro mayor de Juan, el constructor de El Prado, Diego de Villanueva, cuya actividad didáctico-académica –publicando en 1766 su *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura*– lo ponían social y culturalmente muy por encima del crudo pragmatismo de Juan, *apenas* un proyectista que materializaba los preceptos del soporte teórico de su época ilustrada.

El propósito del discurso teórico, apuntará Pérez-Gómez en su ensayo en este número:

dejó de ser para Perrault la elucidación de preguntas filosóficas y se transformó en una serie de recetas (sobre los órdenes clásicos que aún no perdían su validez) cuya virtud sería únicamente su fácil aplicabilidad, con la intención de controlar racionalmente la práctica arquitectónica y evitar “los errores de los artesanos”. Desde su punto de vista, totalmente contrario a todas las posiciones anteriores, la práctica siempre había estado propensa al error, sujeta a la “torpeza” de los trabajadores. Su nueva teoría fue concebida como una disciplina que participaba en una historia progresiva, que en apariencia estaba destinada a ser perfeccionada en el futuro.

Aunque si en el amanecer moderno todavía Loos encarnaba ese endogenismo entre textualidad y construcción, ya la modernidad acentuaría poco a poco un matiz *exógeno* y hasta crecientemente autónomo de la teoría proyectual por sobre sus prácticas por más que Le Corbusier exageraba en haber pintado 50 cuadros, proyectado 50 artefactos y escrito 50 libros. Lo exógeno deriva en una profesionalidad histórico-crítica que se emblemiza por caso en Zevi o en Giedion, este no casualmente leído con fruición por Walter Benjamin, entómológico mayor de las escrituras modernas.

Por toda esa complejidad interactiva entre proyectar y escribir (siendo este *escribir* la herramienta discursiva necesaria para engendrar *entendimiento* –como cruce de ontologías y fenomenologías–, *criticalidad* –como ejercitación valorativa sobre todo desde Kant en adelante– y *conocimiento* –como construcción del *pensum* disciplinar para garantizar su reproducción didáctica, cada vez menos dogmático desde la decadencia tratadista salvo por *insistentes* como Rossi o Piñón) lanzamos los dos números de *Astrágalo* sobre la hermenéutica y el legado crítico de Colin Rowe, apenas un par de temáticas sobre esas relaciones entre proyectar y escribir que ahora decanta en este unificado A35 que se organiza en torno de los potentes ensayos de Alberto Pérez-Gómez sobre la hermenéutica y de David Grahame Shane sobre la historia intelectual de Colin Rowe en torno a las fecundas cuatro décadas de actividad del intelectual británico.

En su ensayo *Hermenéutica como discurso arquitectónico* Alberto Pérez-Gómez (McGill University, Faculty of Engineering, Montreal, Canadá) escoge otorgar a la hermenéutica, ese arte descifrador instaurado por Gadamer, un papel sustantivo en la arquitectura, sobrevalorando la interpretación y el develamiento del significado de las cosas arquitectónicas más allá de su realidad física.

Parece reconocer un límite fáctico a la producción concreta de objetos arquitecturales los cuales supondrían meras respuestas a necesidades prácticas pero cuya interpretación hermenéutica podría recolocar esa empiricidad en una escena que trata de expresar la condición humana y su mortalidad y trascendencia.

La construcción discursiva de la hermenéutica interpretativa de los objetos histórico-arquitectónicos entregaría evidencias que superan la constricción funcionalista de aquellos y permitiría entender mejor la vida social y superar el momento matemático-cientificista de la arquitectura académica (quizá el más intenso momento teórico de la historia de la arquitectura) para desentrañar valores éticos y culturales, con lo cual solo esas prácticas hermenéuticas permitirían reconocer la importancia socio-política de la arquitectura, tanto la hecha como la que resta producirse para mejorar su eficacia histórica.

Ese enfoque hermenéutico propuesto por APG encuentra espesor en el momento clásico y también en el moderno, incluso para reconocer el giro decadente hacia una posmodernidad que abandona los enfoques desde la ciencia aplicada hacia la hipervaloración de la eficiencia tecnológica y el hedonismo y que termina por generar espacios alienantes. Por lo tanto, la teoría arquitectónica debe reorientarse hacia un discurso que articule las funciones éticas y poéticas de la arquitectura y el diseño urbano. Así lo expresa Pérez-Gómez:

De ahí que todo intento por circunscribir los fundamentos epistemológicos de la arquitectura deba enfocarse a encontrar un lenguaje que oriente nuestros actos como arquitectos, sin pretender “reducir” o “controlar” los significados. Se trata de proponer un discurso teórico que nos ayude a articular mejor las funciones éticas y poéticas de la arquitectura y el diseño urbano en nuestra sociedad tecnológica.

Ese desemboque de lo hermenéutico como manifestación de la teoría de la acción proyectual realitiza la práctica de producción de objetos arquitecturales y recomienda exaltar los significados de tales objetos, acción hermenéutica-teórica que permitiría des-cubrir y re-producir las funciones éticas y poéticas y el protagonismo de los mismos en la conformación de la urbanidad. Ello aseguraría para esa hermenéutica como teoría, una posibilidad de activar dispositivos éticos que conduzcan lo arquitectural a la conformación del bien común:

El tema de la arquitectura no es meramente “estético” ni “técnico”, si por ello entendemos valores autónomos, tal y como se configuran en la mentalidad occidental a partir del siglo XVIII. Más bien es algo primordialmente ético. La práctica de la arquitectura debe ser guiada por una noción del bien común, conservando una dimensión política, entendida como la búsqueda humana de estabilidad y de auto-entendimiento en un mundo cambiante y finito.

A su vez, la asunción del espacio de producción de teoría de la arquitectura como un espacio de actividad hermenéutica interpretativa restablece un estatus de teoría que resultaría capaz de articular las interpretaciones de las experiencias históricas con los cauces para encuadrar prácticas proyectuales futuras en una dimensión que va más allá de las propuestas de *historias operativas* (en que lo descifratorio de cosas hechas permitiría descubrir indicios para re-producir cosas futuras) y de las *futurologías utópicas* (cuya des-historicidad rompe toda utilización del arsenal interpretativo de procesos socio-culturales previos). Pérez-Gómez dirá que:

todo lo que podemos hacer es modificar los términos de nuestra relación con la historicidad, aceptando la multiplicidad de discursos y tradiciones, mientras asumimos nuestra responsabilidad personal para proyectar un futuro mejor a través de la imaginación, esa verdadera “ventana” de nuestro ser monádico, involucrándonos con humildad en un dialogo productivo con los Otros.

Ese juego de ensamblaje de pasado y futuro que permitiría la teoría redefinida como actividad hermenéutica se expresará para APG como la posibilidad de *generar narrativas* a partir de la evidencia que deberían verse como algo más potente que la producción de análisis críticos, ya que la producción de narrativas emergentes de evidencias (prácticas previas deconstruidas para reconstruirse) puede devenir en romper la autonomía cajanequista de la práctica proyectual y en manifestar otras dimensiones necesarias de esas prácticas:

Propiciar una tal práctica es el objetivo fundamental de una teoría arquitectónica de índole hermenéutica. Careciendo de un a priori teológico, la única alternativa legítima es partir de nuestra experiencia vivida y sus raíces históricas para construir una teoría, generando narrativas a partir de la evidencia. El arquitecto debe ser capaz de olvidar y recordar al mismo tiempo. Empleando términos acuñados por Reinhart Kozelleck para describir la percepción cambiante del tiempo histórico, Paul Ricoeur explica la comprensión hermenéutica como una negociación entre el “espacio de la experiencia” y el “horizonte de expectativas.

El artículo gráfico de este número es *Papers*, de José Luis Bezos, que trasciende experiencias previas de la generación de representaciones de geografías (el *Atlas Découpe* de Rimbaud) o de espacios (el *Your House* de Eliasson) y podría entenderse como una manera de llevar los criterios analíticos-propositivos de las prácticas hermenéuticas a una revisión del campo de las representaciones como instantes expresivos de la proyectación más allá de lo convencional –ya instituido tan lejanamente como en las prescripciones vitruvianas– para ahondarse en una poética del habitar que trasciende lo cotidiano (códigos de barras, textos entresacados, cartones reconocibles, etc.) para ofrecer otros resultados en sus *papers*.

El artículo *La posibilidad de un discurso narrativo para una teoría de la arquitectura como hermenéutica* firmado por José Ramón Moreno Pérez (Universidad de Sevilla) explora cómo la arquitectura y la literatura han desrealizado el mundo, creando narrativas y espacios que desafían lo establecido, pero en un contexto donde esa discursividad aflora como negativa. Por ejemplo, en la mirada tafuriana, cuya exploración de la relación entre arquitectura y modos de vida converge a un punto en que la creación arquitectónica se convierte en un dispositivo para sistematizar comportamientos humanos según los intereses del capital.

En ese contexto, la arquitectura contemporánea, al haber abandonado su función de representación cultural, afronta la tarea de crear espacios de compensación, simulacros o placebos que evocan atmósferas sensoriales y nostálgicas que permitan existir en el uni-verso de lo mercantil. Trabajo que coincide con el cambio de la percepción visual dominante en la era clásico-moderna a una inmersión sensorial que implica existir en ese contexto triunfal del capital. De tal forma,

la arquitectura liberada de las funciones básicas de su lenguaje (el de la comunicación e información), ha alcanzado la libertad de convertirse en poética. *Quizá empero, de una poética negativa o dañada o cínica dada su necesidad de imaginar los corredores culturales de una modernidad en ciernes y, por ello, caótica y desequilibradora,[que] ha sido sustituida por un papel menor consistente en singularizar diferenciadamente la topología de una economía del enriquecimiento, que se alía con tiempos pasados para obtener objetos de lujo, escasos y alternativos...con los que señalar significativamente lo exclusivo.*

Se trataría así de un proceso histórico-cultural en el que *como dice M. Cacciari (1994):*

...la arquitectura es “la más nihilista de las técnicas modernas”, carente de fundamento, arbitraria, necesitada de un discurso narrativo que la acoja y de la seguridad que, de suyo, no tiene.

Se podría advertir aquí la presencia de lo narrativo (como producción emergente de un trabajo hermenéutico) como una emergencia anómala o apenas consolatoria del apogeo del nihilismo.

Una ejercitación que sabe de la repetición y la mejora, de los efectos compartidos por el “ser de alta permeabilidad” y el medio, dice Moreno al mencionar procedimientos (repetición, mejora) en que tal narratividad describe al proyectista como mediador, de lo cual, en una condición de futuridad posible,

como el voyeur, la arquitectura puede asistir a esta cópula, deseando formar parte de ella o comprender desde la interpretación de las “ruinas que nos rodean” que la esperanza alienta la cooperación en ofrecer “una forma de vida humilde y más sencilla... que no es un espejismo, porque tenemos memoria y experiencia de ella...” como resistencia, como rechazo del olvido.

La aparición ahora de una necesidad hermenéutica –crítico-interpretativa del colapso nihilista de una modernidad que ve clausurada su viabilidad social– podría trasladarse en la producción discursiva, de los sujetos *productores* de arquitectura (los proyectistas instrumentados por la lógica del capital) a los sujetos *consumidores* de la misma, cuya posición alerta frente al mero consumo identifique que

el habitante frente a la arquitectura, se comporta como un instalador, utilizando cualquier recurso que provenga del medio en el que habita, entre ellos los de la propia arquitectura, a través de su implementación creativa; como consecuencia, sus narraciones, es decir sus trazados espaciales –sus demoras– pueden entenderse como “edición” de un determinado “enclave”, conciencia emergente de su estar en el mundo.

En su texto *Venecia, sueño y fenómeno (arquitectónico)*, aún, Pilar Canterla Rufino (Universidad de Sevilla, ETSAS) utiliza el caso de Venecia como escenario mítico donde su experiencia es foco de cierta clase de producción literaria, artística y arquitectónica que puede caracterizarse como de muy profunda articulación fenomenológica entre ese hiperobjeto (Venecia) y los artistas-productores. Por ejemplo, en cómo un fenómeno como la luz –como dimensión activadora perceptualmente compleja de lo real– pasa de ser un problema artístico (que definirá formas inéditas de representación en Turner o Monet) a un efecto impactante en los estados emocionales y psicológicos, dado que un mismo hecho puede materializarse una infinidad de veces bajo modalidades distintas, creando una especie de sueño colectivo a través de una percepción exclusivamente sensorial sobre Venecia.

De ello este texto induce a imaginar en esa polivalencia representativa de determinados fenómenos, una ampliación del mundo de la actividad proyectual:

Al dar forma a una escena, los pintores o directores están creando el entorno donde se desarrollará la acción. En este acto, adoptan una función equiparable a la del arquitecto, aunque no siempre lo perciban así. A pesar de no ceñirse a las convenciones arquitectónicas, indagan en la esencia mental de la experiencia arquitectónica, desvelando su raíz fenomenológica.

Engendrar una escena literaria o un *site* cinematográfico implica asumir una captación del mundo fenomenológico referencial cuya reverberación suscita un nuevo fenómeno, ahora emergente de lo proyectado. Sigue Canterla desarrollando esa hiper-proyectualidad citando que *Juhani Pallasmaa escribía en sus notas sobre la fenomenología que las obras cinematográficas de Andrei Tarkovsky presentan algunas de las representaciones más emotivas y líricas del espacio y la iluminación jamás concebidas en cualquier expresión artística.*

Esa complejidad fenoménica del mundo Venecia es abordada en el texto mediante una deconstrucción de materiales básicos de esa escena –como el agua o la luz– aportan para desencadenar complejas reacciones proyectuales. Y así se alude a escritos de Marco Frascari, quien en su artículo *The Lume Materiale*,

examina los materiales utilizados en la arquitectura desde una perspectiva fenomenológica a través del fenómeno veneciano del “lume materiale”. Frascari sostiene que los materiales y las técnicas constructivas son profundamente ontológico. Esto le lleva a argumentar que la arquitectura existe gracias a la luz, que es capaz de transformar los materiales de construcción y establece una relación simbiótica entre ambos, con objeto de resaltar la importancia de materializar lo intangible y alejarse de una visión meramente instrumental y tecnológica de la construcción.

Tal referencia a una compleja interacción (veneciana) de material y luz se completa con el rol del color material, configurándose una suerte de cocina fenoménica: *en Venecia el fenómeno por antonomasia es la fusión de luz y color, del lume veneziano y el colorite veneziano. La luz tiene la habilidad de convertir lo pintado y surrealista en tangible y elaborado.*

Esa prevalencia de lo fenoménico –por sobre lo regulado o inmanente– implica que la escena veneciana consigue instituir una circunstancia diferencial en la novedad *rinascimentale* y así expresa este texto:

El concepto de “regola” –regla–, que es el centro mismo de la escuela de pintura florentina del Renacimiento, se descuida por completo en Venecia. Los venecianos rechazaron la búsqueda de una racionalización del lugar en favor de una fenomenología del lugar.

A partir de reconocerse esa prevaencia fenoménica en el ámbito veneciano de producción de arte cabría según nuestra autora darle paso argumental a la reivindicación heideggeriana que presenta Kevin Berry:

En lugar de pensar la arquitectura como un contenedor espacial, una perspectiva heideggeriana tendría que pensar el objeto arquitectónico en términos de una totalidad equipamental y el uso de la arquitectura en términos de implicación proyectiva.

La argumentación de Canterla evoluciona desde su fenoménica concepción del caso Venecia como lugar y motivación de unas prácticas artístico-proyectuales imbricadas en la peculiar experiencia de ese caso que, por una parte, habilita recolocar el fenomenologismo heideggeriano como un modo alternativo de pensar lo proyectual (no como generación de contenedores espaciales: o sea no como artes de producción de límites) pero que, por otra parte, podría dar paso a reconocer, junto a Josepf Bedford, la posibilidad de una fenomenología de la arquitectura superadora del restrictivo enfoque espacial y, en cambio, orientada hacia una posible potencia política:

Si bien la fenomenología en la arquitectura ha sido utilizada históricamente para comprender la experiencia espacial, su enfoque político ha sido descuidado y, por lo tanto, propone como necesario una reevaluación de su significado y aplicaciones en el campo de la arquitectura. La arquitectura podría contemplarse como un espejo que refleja las profundas cuestiones ontológicas del ser, entrelazadas con la promesa de una futura política comunitaria.

El escrito *Acción hermenéutica. La construcción de un discurso teórico argumental sobre la obra de Eladio Dieste, pequeña muestra hermenéutica aplicada en el campo disciplinar de la arquitectura*, elaborado por Alejandro Ferraz-Leite Ludzik (FADU, Udelar, Montevideo, Uruguay) trata de mostrar un caso de acción hermenéutica dado en la elaboración del discurso de justificación del valor universal excepcional de la Iglesia de Atlántida –de Eladio Dieste– para postularla a integrar la lista del Patrimonio Mundial de Unesco, que finalmente consiguió.

El texto contiene una descripción sintética –apoyada en el texto divulgativo de Jean Grondin– acerca de qué es la hermenéutica, que arranca con una edad primaria de esta actividad que en la

antigüedad fue el *arte de interpretar textos*, que en arquitectura se da en la dialéctica entre los diez libros de Vitruvio y su interpretación quince siglos después por Alberti a la que sobrevendrá una edad intermedia protagonizada por Dilthey para el que lo hermeneúutico no es solo descifrar textos sino que debe complementarse con una capacidad de analizar no solo lo que dicen los textos sino como están escritos o producidos. En arquitectura esta postura hermeneútica comprensiva se daría en el método Durand, quién no solo analizaba los textos arquitecturales sino que utiliza tal resultado destructivo para presentar un modo *compositivo* acerca de cómo producir nuevos textos. Finalmente, hay un tercer momento –final– protagonizado por Heidegger y su discípulo Gadamer, complementado por los trabajos de Ricoeur y, más cercanamente, de Vattimo, donde la hermenéutica habilita no solo interpretación o desciframiento de los textos sino, más allá de ello, *comprensión* de los mismos y, todavía más ampliamente, comprensión de las formas o modos de existencia humana.

Todo este desarrollo es presentado por su autor como basamento teórico-argumental para elaborar la petición de ingreso a Patrimonio de la Humanidad Unesco que debe producir una fundamentación de la *calidad universal* de la Iglesia de Atlántida, obra magna de Dieste. Así, el artículo transcribe un fragmento de tal petición, precisamente a cargo del autor, quién organiza su trabajo hermeneútico, descifrando-comprendiendo el grado de innovación tecnológica y constructiva de esta obra basada en la cerámica armada, la clase de expresión de su tiempo, su lugar y la cultura de su gente, el modo de integración de la forma, la materia y el espacio en esa obra y su expresión de síntesis de modernidad y tradición. Finalmente, Ferraz agrega, acompañado de los argumentos de Luigi Pareyson, –quien podría completar la tríada de grandes hermeneutas modernos junto a Gadamer y Ricoeur– un análisis de como se practicaría en el propio trabajo de Dieste un modo que Pareyson llama de *formatividad*, como así lo enuncia:

La teoría de la formatividad de Luigi Pareyson es capaz de explicar el carácter poético, realizador, productivo de la actividad del arquitecto y del ingeniero. Dice Pareyson que formar es ante todo un “hacer”, poiên. Pero su característica es que no se limita a hacer algo que estuviera ideado o «proyectado» anteriormente, sino que en el curso mismo de la operación inventa también el «modus operandi». De esta forma es cómo procede Eladio Dieste.

En el ensayo *La interpretación de obras de arquitectura contemporánea como base del aprendizaje y la investigación en Arquitectura. Aplicación al caso del BLOX de OMA*, una tarea colectiva de Carmen Guerra de Hoyos, Silvana Rodrigues de Oliveira, Sara Fernández de Trucios, Zacarías de Jorge Crespo, Gracia Cabezas-García y Luisa Alarcón González (Universidad de Sevilla, ETSAS) –tod@s ell@s de distintas áreas de conocimiento– pretende reflexionar sobre la cuestión de la hermenéutica arquitectónica para encontrar modos de hacer que permitan entender iterativamente sectores crecientes, de arquitectura reciente y de arquitectura precedente.

El trabajo propone oponer un criterio crítico-historiográfico predominante en los últimos 50 años –que podríamos caracterizar como exógeno, en tanto trabaja desde fuera de la obra a criticarse considerada esta como fruto de aspectos contextuales– que los autores definen así:

La perspectiva de las transformaciones socioespaciales como causa de los cambios en el sistema arquitectónico es la base de lecturas historiográficas como las de Leonardo Benévolo o Kenneth Frampton. Para estos autores, tanto las transformaciones urbanas

como las culturales, o las problemáticas sociales articulan la comprensión de los distintos planteamientos arquitectónicos que se van generando desde mediados del siglo XVIII al siglo XXI. La importancia de los cambios que se producen en estos factores exógenos a partir de mediados del siglo XX explicaría el alejamiento progresivo de la arquitectura de nuestro presente respecto de su precedente, la moderna. Una arquitectura que, en las hipótesis de Benévolo y Frampton —entre muchos otros como Montaner— se formula como respuesta a las transformaciones de los siglos XVIII y XIX.

Frente a esa postura, que instala un dispositivo crítico deductivo en cada obra estudiada, al emerger determinada por condiciones socio-culturales externas a la misma, este ensayo plantea que *también hay que considerar un segundo conjunto de explicaciones, que vendrían determinadas por la disciplina arquitectónica*. Esto es, si se quiere, plantear un modo endógeno de entender y valorar cada obra, partiendo de lo que la misma obra se propone y aplicando un dispositivo analítico hermenéutico. Por tanto, plantean que es *necesario superponer una segunda lectura, endógena, de los objetivos y las funciones en las que se reconoce la propia arquitectura. Para ello tenemos como referente la producción de pensamiento arquitectónico reciente que, frecuentemente, se propone como explicación de las propias obras*.

La obra, así —y sobre todo su aparato discursivo de fundamentación que suele adquirir un estatus de pretensión pre-historiográfica (en que cada autor adelanta argumentos para su consideración de eventual importancia en la historiografía crítica futura)— puede ofrecer un material de índole teórica según el cual cada proyectista otorga a la obra que auto-analiza argumentaciones que superarían la pura respuesta a determinaciones exógenas o contextuales y, por tanto, afirman que *los arquitectos necesitan formular sus planteamientos no como apoyo de la obra, sino como teoría, construyendo un corpus extenso y heterogéneo de propuestas de constitución de lo arquitectónico*.

Sobre la base de estas proposiciones el ensayo esboza un criterio metodológico que habrían aplicado a 8 obras recientes (el *Kverhuset Junior High School* de Duncan Lewis en Fredrikstad, Noruega 2002; el *Colegio Reggio* de Andrés Jaque, Madrid 2022; *Ampliación de la escuela de Comercio* de Neff Neuman, Boden, Suiza 2006; *Public condenser*, de Studio Muoto, Campus Paris-Saclay 2016; *TerrasenHaus*, de Brandlhuber+Emde, Muck Petzet y Burlon, Berlín 2018; *317 Viviendas sociales en Loma del Colmenar*, de Cordón y Liñán, Ceuta 2015; *56 Leonard Street housing*, de Herzog y de Meuron, New York 2017 y el *Blox*, de OMA, Copenhage 2018) —sin que se explicita el sentido de esa selección si es que quiere manifestarse como un corpus selectivamente explicativo del fenómeno propuesto de la auto-producción de teoría en la explicación de sus obras— y que se describe en tres fases:

Primera fase: ...realizar un proceso descriptivo de la obra eligiendo los materiales gráficos y bibliográficos que mejor cuentan una obra... también una narración de esta.

Segunda fase: ... la fase anterior... es... la base operativa ...en la que la búsqueda de obras afines a dichas características se complementa con obras que manejen respuestas alternativas a las mismas... anteriores o coetáneos a la obra y... posteriores... como... una combinación entre... genealogía y... teratología ...como... un suelo de referencias que... maneja la obra...

Tercera fase: *Luego de considerar...* las claves principales de la obra... y la relación con las características contextuales que la generaron (*es decir aplicar el modo crítico analítico diríase, convencional, de Benévolo-Frampton*)... se abre el arco explicativo... a un segundo suelo de referencias culturales que pueden extrapolar cuestiones que propone la obra en sí, a un marco más amplio y transversal... *con...* acercamientos creativos a

la interpretación... *con...* recursos artísticos transversales—literarios, plásticos, videográficos, etc.— de modo que la interpretación dilate el horizonte de partida de la propia obra...

El ensayo se expone luego en presentar cómo tal criterio analítico es aplicable a uno de los casos, una obra del estudio OMA, el BLOX (Copenhague, 2006-2018), en que se pone de manifiesto la utilidad de la metodología escogida para desvelar aspectos del edificio que no aparecen en las reseñas bibliográficas disponibles hasta la fecha.

Las instancias analíticas interpretativas propuestas —descripción, genealogía-teratología, y significado— se han visto enriquecidas por las aportaciones transversales de los componentes del grupo que permiten identificar cuestiones subyacentes en la obra que articulan tanto el entrelazado de funciones, como la descomposición volumétrica del edificio. En este punto los resultados quizá deberían alcanzar cotas más develadoras de las instancias de generación de auto-teoría por parte de los proyectistas analizados, que revelen cuestiones más complejas que lo funcional y lo estereotómico que en todo caso no resultarían de tanta complejidad e innovación teórica.

El ensayo *Trayectos en la teoría contemporánea de la arquitectura en Latinoamérica* ofrecido en este número por Jorge Ramírez Nieto (Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Bogotá, Colombia) trata de presentar el argumento de que la teoría de la arquitectura actual se articula con problemas contemporáneos del mundo tales como la delimitación de la autonomía disciplinar, las respuestas a los desequilibrios climáticos, los ejercicios de orden social comunitario, la consideración de aspectos como género, edad o etnia, la acción de grupos colectivos interdisciplinarios y multigeneracionales o la inmersión en entornos digitales.

Tal agenda global se plantea en relación a los escenarios de la discusión intelectual latinoamericana actual en que surgen preguntas:

¿cómo se consideran las propuestas y avances de la teoría de la arquitectura en el continente?, ¿es posible establecer pautas o tendencias teóricas características?, ¿quiénes son los teóricos, las escuelas o los grupos identificables?, ¿cuáles son los centros de pensamiento donde se formulan las teorías?

Asumiendo que el actual estado de la teoría se ha desplazado desde el ámbito cerrado, canónico, de la autonomía disciplinar hacia las características arriba citadas; asumiendo, además, una ampliación en escalas, ambientes, geografías, territorios, paisajes y comunidades para cuya comprensión se estima adecuada una mirada analítica hermenéutica como método de interpretación de signos; apelando a tal herramienta para considerar que la significación de la arquitectura local para comunidades y territorios puede ser interpretada desde una hermenéutica localizada focalizada para agudizar la interpretación del *ethos* continental destacando particularidades y sensibilidades de ambientes y comunidades locales (una búsqueda de epistemología que delinearan Boaventura dos Santos Souza o Enrique Dussel), podría como resultado de todo ello emerger una *hermenéutica del Sur*.

En su exposición arranca exaltando las aportaciones teóricas de Marina Waisman —complementadas por una variada saga de autores locales, generalmente críticos-historiadores como Liernur, Fernández Cox, Segawa o Verde— y en las tareas cooperativas de grupos de investigación de escuelas de México, Bogotá y San Pablo, para desembocar en un reclamo de nuevos desarrollos que acoplen el devenir disciplinar con la envergadura de los problemas socio-culturales de la región. En ello

cabría proponer o recomendar la necesidad de excursus narrativo-descriptivos que, basados en lo metafórico-analógico, describan interpretaciones del valor local de algunos productos proyectuales:

El problema central de los teóricos de la arquitectura es poner en palabras precisas y claras e imágenes comprensibles las ideas sobre las relaciones entre procesos, proyectos, obras y vivencias arquitectónicas, urbanas, rurales, territoriales. Las metáforas son canteras profundas siempre abiertas a la comunicación del pensamiento. Los teóricos manifiestan en su labor la voluntad de narrar, sobre argumentos comprensibles, los análisis de la gestación, comunicación, construcción y habitación de la arquitectura. Son narraciones metafóricas tanto verbales como visuales. La labor de los teóricos es orientar las acciones y procesos arquitectónicos en los diferentes ámbitos, con lenguajes apropiados y comprensibles en sus variados niveles, cadencias y acentos. La condición abstracta de las ideas arquitectónicas conduce a narraciones teóricas siempre próximas a las analogías y las metáforas.

La recensión que bajo el título *La interpretación de la arquitectura como problema metodológico* hace Carlos Tapia (Universidad de Sevilla, ETSAS) del libro de Mitášová, M., Zervan, M., Brádnanský, B. y Halada, V., *Vladimír Dedeček, Interpretations of his architecture: The work of a post war slovak architect* girará sobre la idea de una hermenéutica cuya eficacia dependa de la posibilidad de interpretaciones múltiples o hasta infinitas de una obra de arte que, además, pueda resultar evolutiva y enriquecida por una experiencia continua y repetida. De todas formas, ello no implicaría advertir un estatus posible de relativismo hermenéutico puesto que *tal vez solo una comunidad específica — compuesta por críticos, jurados, intérpretes, usuarios o instituciones — posea las características necesarias para desentrañar plenamente la retórica de una obra*. Y esa actividad de la tarea crítica puede llegar al punto de recrear una obra desvirtuando su esencia así como la situación por la cual los usuarios podrían transformar la obra con su interacción. Analizando el libro citado — más un artículo complementario del dúo Mitášová-Zervan- Tapia recorre estrategias de interpretación del trabajo de Dedeček, uno de los relevantes arquitectos modernos eslovacos, para rescatar del trabajo crítico de tal grupo de analistas de la obra dedeckiana una cierta estrategia hermenéutica a saber, asumiendo los cuatro problemas teorizados por los eslovacos en el artículo complementario:

El primer problema... es una búsqueda de conjunción entre funciones y significados, por un lado, y la creación misma de significado en la obra de arquitectura, por otro. El segundo problema trata la diferenciación entre interpretación y sobreinterpretación. Es decir, sería decidir si interpretar es hacer renacer una obra mediante un contexto propio interno, o si implicaría continuar el proceso creativo, que también podría denominarse sobreinterpretar entendiendo con esta palabra una extensión, a veces sobredimensionada, pero a veces extraordinariamente reveladora. El tercer problema delimita los significados que llegan desde los contextos internos o los externos. Los internos están en sintonía con la llamada “autonomía de la arquitectura”, donde los descubrimientos de los y las arquitectos/as, o aquellos otros dentro de procesos suprahistóricos, como continuidades interarquitectónicas, son puramente autorreflexivos y son, por tanto, al tiempo productivos como destructivos. Por contextos externos deben entenderse los procesos iconográficos no pensados por arquitectos. Por último, el cuarto problema... trata la conciencia del interpretar o bien como acto irreplicable, o bien como método. Es

importante porque un método implica verificabilidad, repetitividad y autocrítica. Tomar una posición metodológica es crucial para entender un proceso creativo-interpretativo, puesto que daría una de las respuestas a las posibles preguntas a formular.

La aportación de Mitášová y su grupo a cierta renovación del modelo crítico-hermeneúutico se basa en estudiar los procesos autopoieticos de producción de proyectos y en deducir de ese comportamiento la emergencia de la noción de *funciones híbridas*:

¿cómo pueden codificarse las “invenciones” (comunicaciones intrarquitectónicas no codificadas) con la autopoiesis misma? Ellos responden que se hace mediante multiplicación o duplicación de códigos, mediante espacios polivalentes o arquitecturas híbridas.

El libro (más el artículo complementario) que se recensiona cumple con el descubrimiento acerca de una obra (la de Dedeček) y de una interpretación (más que un método hermeneútico estricto: Tapia advierte la escasa o casi nula utilización argumental que el libro padece respecto de propuestas hermeneúticas como las de Heidegger, Gadamer o Ricoeur):

la interpretación del pensamiento arquitectónico de Vladimír Dedeček puede aliarse con el empeño de construir una teoría de la interpretación de los significados intraarquitectónicos. Es posible que solo sea una parte de las posibilidades que aún tiene la Hermenéutica en relación con la Arquitectura, pero no debemos olvidar que todo lector que se haga con este libro tiene la oportunidad de continuar... con la construcción de la obra del arquitecto eslovaco.

La segunda reseña de este bloque temático está a cargo de Marta García de Casasola Gómez. El texto “*El culto a la memoria*”, según García de Casasola, destaca la importancia de la memoria en la hermenéutica arquitectónica, explorando cómo esta se convierte en un elemento central en la significación del patrimonio. El autor del libro, Ignacio González-Varas, subraya la memoria como una construcción selectiva que contribuye a la comprensión del patrimonio cultural, integrando lo histórico y lo cultural en una temporalidad específica. La memoria se presenta como una “ficción” que filtra la interpretación del objeto patrimonial, ofreciendo una herramienta interpretativa esencial en la arquitectura contemporánea. Este enfoque hermeneútico no solo redefine la interacción con el pasado, sino que también aboga por una comprensión más amplia que incorpora lo creativo y lo social en el análisis arquitectónico, promoviendo un diálogo entre ciencia y sociedad para construir un conocimiento patrimonial más inclusivo y dinámico.

El segundo bloque temático de este A35, dedicado a Colin Rowe, se maqueta como un dossier complementario al monográfico principal que da título al número.

En su formidable ensayo *Notas para una biografía intelectual de Colin Rowe (1938-78)* David Grahame Shane (Columbia University) no solo explota su condición de ex alumno-discípulo sino que documenta su retrospectiva sobre el trabajo de Rowe con mucha información académica de textos propios y sobre su tarea como los varios estudios de Caragonne, sobre todo su repositorio *As I Was Saying Series* todo bajo la pertinente metáfora de un Colin Rowe paracaidista, una efímera experiencia durante la guerra y luego una supuesta habilidad para recaer en diversos escenarios a lo largo de su trayecto intelectual (Liverpool, Warburg-Londres, Cambridge, Austin-Texas, Yale, Cornell, Roma, etc.).

Rowe inició prácticamente su extensa e intensa actividad teórica al estudiar en el *Warburg* con Wittkower y aplicar entonces una trasposición del análisis de Palladio de aquél a las obras de

Corbusier, inaugurando el dispositivo de los 9 cuadrados que aplicaría después a muchos diversos desarrollos. En la docencia inglesa destacó su influencia formativa (así reconocida) en James Stirling y luego en la aventura de los *Texas Rangers* con otros jóvenes como John Hedjuk y luego en Peter Eisenman, con quién organizaría el IAUS neoyorquino y también en su trabajo cooperativo con el artista Robert Slutzky. En su largo periplo de trabajo conectó también de modo fértil con Oswald Ungers –invitado a USA– y con discípulos como Fred Koetter con quien escribiría el *City Collage* y en esa dirección el trabajo preparatorio de *Roma Interrotta*, como idea especulativa y utópica de posible metaciudad y el interés rowiano en pensar la ciudad transmoderna como jardín y museo.

Shane resume en esta cita su profunda revisión de la trayectoria de Rowe:

Entre 1938 y 1978, Rowe cambió de código espacial urbano al menos tres veces. En distintos periodos dominaron códigos diferentes a medida que Rowe adaptaba su trayectoria. Al principio, un presupuesto no declarado implicaba un rechazo de la ciudad georgiana que habitaba a diario en Liverpool o Londres. A continuación, su primer Código A implicaba un compromiso con la utopía moderna, en la forma de St. Dié de Corbusier. El siguiente Código B consistió en cuestionar lo moderno con Slutzky en Texas, buscando un modernismo reflexivo en el cubismo que pudiera abrir la fórmula cerrada del Palladio de Wittkower en la Liga de las Naciones de Corbusier, lo que condujo al primer Contextualismo en Cornell. El tercer Código C con Koetter supuso el redescubrimiento de la ciudad neo-clásica que había estado oculta a plena vista, permitiendo la hibridación del Código A y el Código B en una nueva formulación de metaciudad que incluía el paisaje (pero no los automóviles). Rechazar por un tiempo la utopía y volver a lo clásico permitió a Rowe articular la ciudad como museo, dando lugar a la voluminosa metahistoria de Roma interrotta.

Un trayecto sinuoso y complejo –una vida intelectual de paracaidista– que una y otra vez intenta suturar ideas clásicas con propuestas modernas y un tono de nostalgia y crítica que satura su visión de *collage* (como figura de un orden imposible) y una estación final tal vez emblemática en la antigua y presente Roma pues

no es de extrañar que Rowe se identificara con Roma como un lugar que también había sufrido muchos traumas, triunfos y fracasos, crecimientos y decrecimientos, con ruinas de todas las épocas, desde la tribal hasta la imperial, desde el papado medieval hasta el renacentista, desde la creación del Estado nación italiano hasta la UE. La naturaleza caótica y fragmentada del gobierno de la ciudad, dominado durante siglos por papas elegidos privadamente, demostró una de las dificultades del modelo de ciudad collage. Rowe, como Adriano en su Villa, expuso para nuestro placer su propio palacio virtual de la memoria, un híbrido Rowe-Roma, un lugar asociativo de tesoros colectivos y personales dentro y fuera del tiempo.

El texto *Cervantes, Rowe, Venturi&Scott Brown; maneras...*, escrito por José López-Canti (Universidad de Sevilla, ETSAS) parte de una algo nostálgica consideración de la relativa inactualidad de Rowe en el campo didáctico crítico-histórico y en su ya decadente o nula articulación con tendencias proyectuales como otrora lo fueron en el magisterio de Rowe respecto de Eisenman (para lo cual este ensayo revisa parte del aprendizaje clásico que don Peter recibiera acompañando

un pausado viaje de don Colin, enseñándole sobre todo la potencia clásico-moderna de Palladio) o de Stirling (hasta recusarlo en su Museo de Stuttgart por su *ausencia de fachada*) además de su intenso contacto con Hedjuk o Ungers.

El ensayo revisa a vuelo de pajarero momentos rowianos como el del acuñamiento de las figuras de la transparencia o el de ejercicios didácticos de inspiración latina como Lockhart para detenerse luego en la forma en que el *Grand Tour* italiano que hará Rowe (en varias etapas), funge como laboratorio de ideas tanto para desentrañar lo intemporal del decantado clasicismo palladiano en su comparativa con la fundación de modernidad de Corbusier como para cultivar su reconocimiento del manierismo como forma de desestabilizar el canon de aquellos modelos compositivos.

Luego de una sutil referencia a un pasaje quijotesco que reafirma las flexiones manieristas del texto cervantino, el ensayo se centra en considerar las pocas relaciones expresas o directas de Rowe sobre el manierismo *post-modern* de Venturi para más allá de tal escasa vinculación, demostrar aspectos de la obra fundacional del italoamericano que en sus casas gemelas de Nantucket o en su casi culminante *Guild House* ejercita un modus proyectual complejamente teñido de manierismos de clara raíz italianizante.

Así como este texto confirma la relevante articulación de Colin Rowe con una teoría aparentemente historicista de una modernidad dependiente de criterios clasicistas o de un buceo de motivos tardo-renacentistas que servirán para montar el aspecto manierista del *post-modern* –todo lo cual Rowe traduce desde componentes eruditos de su experiencia italiana–, el escrito se cierra comentando la muy escasa relación del maestro angloamericano con una España que no conoció (solo estuvo en Barcelona afirmara con contundente anticipación de la actual escena política hispana) pero de la cual será capaz de indicar cómo su atraso y decadencia política franquista explicará fenómenos de modernidad larga, como el proceso que, liderado por Moneo, eslabonará des-cubrimientos de lenguajes y composiciones ajustadas, revisadas y glosadas de cosas que en la cultura europea habían ocurrido mucho tiempo antes. *Contextualizar a Rowe en el ámbito español, era necesario por enriquecer las telas del mosaico de sus geografías transitadas.*

El ensayo *Un giro al Sur-Este Global: recontextualizar la ciudad collage para reconceptualizar la ciudad informal*, de Lola Martínez-Fons (Universidad de Sevilla, EIDUS), es precisamente un *ensayo* –en términos de la condición especulativa de su producción argumental– acerca de cómo acoplar el discurso teórico-interpretativo de la colisión de la ciudad clásica o tradicional con la moderna que llevara a cabo el *City Collage* que, efectivamente, se ocupa de la ciudad eurocéntrica. Para ello se afirma cierta preponderancia de lo que caracteriza como un giro conceptual por el cual cobraría reciente interés estudiar ciudades del entorno del Sur-Este Global, sus ciudades y barrios informales. La autora indica que:

este ensayo de recontextualización de las teorías de la ciudad collage de Colin Rowe y Fred Koetter ([1978] 1981) pretende ser una suerte de consiliencia, un ejemplo de cómo otro nivel de racionalidad, otros marcos de entendimiento son posibles si se tejen e hibridan teorías académicas de diferentes disciplinas, avances tecnológicos y científicos y saberes colectivos del día a día con los que millones de habitantes bricoleurs ‘experientian’, construyen y transforman sus hábitats urbanos. Hábitats que la racionalidad cartesiana y binaria occidental categoriza como informales. Un enfoque collage (consiliente) de fragmentos, de ideas, de aprendizajes, para el que la procedencia del conocimiento no es crucial, acomoda toda “una gama de axes mundi” (Rowe y Koetter 1981, 17) y formas diversas de hacer, mirar, sentir e imaginar la ciudad.

Se trata así de pensar que el dispositivo *collage* es apto para estudiar otros aspectos de la producción cultural y física de ciudades, estas del Sur-Este más relacionadas con fenómenos evanescentes –y quizá de relativa inmaterialidad– y acciones de múltiples y diferentes *bricoleurs* de ciudad (noción que tal vez solo comprenda a los productores populares de ciudad y no tanto, tal vez, a sus usuarios y consumidores).

La apelación al modelo metodológico del CC rowiano se basaría en acentuar su cualidad contextualista en la interpretación del diálogo-colisión de las ciudades clásico-modernas:

Reconciliar estas dos ciudades —la ciudad moderna y la ciudad tradicional— en las ciudades del siglo XX sin tener que hacer desaparecer el (orgulloso y aislado) objeto o emular artificialmente una matriz sólida espacial (Koetter y Rowe 1980, 140), lleva a Rowe y Koetter a la formulación del contextualismo como herramienta procesual de análisis y diseño urbano que, primando la experiencia del proceso sobre la imagen final pura, trata de explicar la acomodación o la coexistencia de las formas o fragmentos en función del contexto.

La otra idea extraída del arsenal CC sera además de la del contextualismo, la noción de colisión clásico-moderna que los autores del tratado instalan respecto de la Roma barroca –recogiendo tal vez el enfoque *Roma Interrotta*–:

Estrategias de acomodación y coexistencia en una condición de interdependencia, independencia e interpretabilidad múltiple que Rowe y Koetter observan en la que denominan ciudad de colisión, con la Roma del siglo XVII (o la Roma Imperial) como su paradigma. Una colisión acomodaticia que combina lo esquizoide y lo inevitable.

Lo problemático y a la vez atractivo por cierta posibilidad experimental, de la traslación del enfoque CC a la cuestión de la informalidad urbana, tiene que ver, por una parte, con la propia definición que allí se hace de aquello no urbano-eurocéntrico –*los sobrantes del mundo*: noción bastante epistemológicamente despectiva respecto de un objeto de estudio– y, por otra parte, a la excesiva in-materialidad de fragmentos urbanos que:

fluctúan temporal y espacialmente de la necesidad a la contingencia: El enfoque collage de Rowe y Roetter —que reclama la atención en “los sobrantes del mundo” (Rowe y Koetter 1981, 140) y no toma en consideración la procedencia de los objetos— sería hoy pertinente para las ciudades del Sur-Este Global —donde memoria y futuro se encuentran física, experiencial y fenomenológicamente—, muchas de ellas ciudades en colisión o ciudades collage donde los fragmentos urbanos fluctúan temporal y espacialmente de la necesidad a la contingencia transformando y revitalizando el espacio físico y social en el día a día de sus habitantes.

El ensayo acciona, casi al final del mismo, el dispositivo de la *translocación* de la argumentación del CC desde el corpus urbano Nor-Oeste al Sur-Este y en esa posible reaplicación del método de análisis se sugiere *un cambio diagramático en la iconografía fondo-figura*. Es decir, que se formula la necesidad de recurrir a una herramienta anti-nolliana de representación e interpretación, lo cual relativiza el valor

del CC para aplicarlo a la escena de la informalidad tanto como y a la vez, formulan el interrogante para el desarrollo de un nuevo CC, con otros fundamentos, sobre todo, superadores del criterio estático de figura-fondo y de la excesiva estabilidad de las formas llenas o vacías de estas neo-ciudades:

¿cómo translocar este sugerente enfoque collage, generado desde la perspectiva de la teoría y práctica urbana de las ciudades del Nor-Oeste en la década de los años 80 del siglo XX, a ciudades del mundo que nada o poco tienen que ver con la cultura e historia europea? Quizás la translocación requiera también de un cambio diagramático en la iconografía fondo-figura —una ampliación del espectro formal/espacial— en esos «otros» contextos (culturas e historias) urbanos donde el fondo es el dato primario de la experiencia, donde la creatividad de los ciudadanos (¿la «mente salvaje» del bricoleur?) genera una masa monolítica invadida de fragmentos urbanos de encuentros y materialidades, de «estructuras creadas por medio de acontecimientos» (Rowe y Koetter 1981, 102). Recontextualizar la ciudad collage para reconceptualizar el conocimiento urbano de millones de bricoleurs que construyen ciudades.

Influencias sin notas al pie: Sibyl Moholy-Nagy & Colin Rowe es un artículo de Ignacio Urbistondo Alonso (Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación, UPC, Barcelona) que expurga una relación intelectual que existió pero que parece no haber quedado debidamente documentada o consignada entre el Colin Rowe, que estaba preparando su *City Collage*, y Sybil Moholy-Nagy, que acababa de publicar su *Matrix of Man*.

El trabajo de Colin Rowe se funda en una crítica a los enfoques teóricos y metodológicos del urbanismo de los 60 y se deriva de las actividades didácticas e investigativas realizadas en el *Urban Design Program* de Cornell desde 1965 y apoyados en nociones devenidas de la teoría de la Gestalt, la crítica estructuralista de Claude Lévi-Strauss, la utopía política de Judith Shklaar o el método anti-historicista de Karl Popper, dentro del modelo erudito y actualizado del aparato teórico de los diferentes escritos de Rowe. Si bien CC se publicó en 1978, aparentemente ya estaba casi terminado en 1973.

Según información que el autor de este ensayo pudo extraer de la publicación *The letters of Colin Rowe: five decades of correspondence* (2016), editada por Daniel Naegele, emergerían referencias que Rowe tuvo en consulta y a mano en su proceso de preparación y edición del CC, como el libro de Sybil Moholy-Nagy *Matrix of Man* (1968), que recorre pasajes de la historia urbana y que otorga relevancia a las formas gestálticas de las ciudades según distintas relaciones con aspectos socio-culturales en cada caso. Si bien aparece documentada esta consulta detallada —y, por tanto, también una cierta influencia o referencia conceptual para el desarrollo final del CC— lo cierto es que al contrario de su costumbre rigurosa de información de sus diversas fuentes, en este caso Rowe lo omite por completo, a pesar de las diferentes constancias de que leyó con atención el libro de SM-N así como el *Mechanization takes command* de Siegfried Giedeon. Rowe, por otra parte, estaba muy interesado en el diseño visual de su libro queriendo que tuviera un formato grande, tipo revista, con unas 200 páginas y otras tantas figuras. Dice Urbistondo:

Si ahora intentásemos estipular lo que parece una relación directa de influencia entre los libros de Giedion, Moholy-Nagy y Rowe acabaríamos por presuponer que dicha referencia es exclusivamente en términos de diseño editorial, ya que ni *Mechanization* ni *Matrix of Man* aparecen en las notas referenciadas de *Collage City*. Sin embargo,

la hipótesis que aquí se plantea es que efectivamente *Matrix of Man*, cuyo subtítulo es *An Illustrated History of Urban Environment* pudo ser una pieza importante en la construcción de *Collage City*, dada su evidente coincidencia temática (no es el caso de *Mechanization*) y su igualmente elaborada edición visual.

Otro tema estudiado en el texto es la relación que tuvo Rowe con SM-N en dos los tres encuentros de Columbia que Henry Russell-Hitchcock y Philip Johnson hicieron entre 1964 y 1966 para revisar el desarrollo de la arquitectura moderna previo a la Segunda Guerra Mundial y en los que SM-N y CR coincidieron en los encuentros de 1964 y 1966, ella como ponente y él como espectador, aunque con una participación a favor de la ponencia de Sibyl, que fuera muy crítica para el futuro de la modernidad en el traspaso o *diaspora* (nombre de la ponencia) de Europa a USA: *la modernidad termina –no empieza– con la Bauhaus* dirá SM-N y Rowe sera uno de los pocos que acordará con esa cuestionadora postura respecto del incipiente *International Style*.

La utilidad de la historia *–observa Urbistondo–* en el campo de la arquitectura fue uno de los temas de controversia centrales durante la década de los años 60. Una recuperación evidente de ejemplos históricos y su vigencia para con la disciplina (crítica también a la doctrina de la arquitectura moderna) es el argumento principal de la obra de Robert Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966). Es sintomático pues que Colin Rowe esté desarrollando su labor docente en Cornell durante estos años, indudablemente atravesado por esta polémica. Igualmente notable es que las aportaciones de Rowe en el MAS *–los tres simposio arriba citados–* estén más próximas al fresco enfoque de Sibyl Moholy-Nagy que a las opiniones de sus dos mentores Rudolph Wittkower y Henry Russell-Hitchcock.

El trabajo de SM-N es el de una autodidacta sin formación rigurosa y, por tanto, algo marginada del ambiente académico de la diáspora, a pesar de contactos y afinidades importantes de ésta, por caso, con Hanna Arendt. Rowe conocía el desparpajo académico de esa autora y aun así reconocía sus aportes:

El libro de Sibyl (que recordemos, es una historiadora no una arquitecta) plantea también, a través de su discurso en defensa de la ciudad histórica, una contundente crítica a la fallida ciudad moderna. Este carácter históricamente anacrónico, ampliamente antropológico e igualmente formalista sí es una manera eficaz, subjetiva, de presentar un material urbano desde la importancia arquitectónica. Este resultado bien puede estimular, y así se defiende en este texto, proposiciones innovadoras como las de Rowe y Koetter.

La reseña de Jacobo García-Germán Vázquez del libro *The mannerist mind. An architecture of crisis*, de Francisco González de Canales, plantea cierta recurrencia a aspectos de la modernidad histórica que parecen reemerger en aspectos de las prácticas proyectuales contemporáneas:

Prácticas formadas sobre los residuos de finales del siglo XX de la arquitectura llamada diagramática (definida en su interés por el programa y la infraestructura) pero que, como reacción, han desplegado una mirada polémicamente disciplinar, en la que

la presencia de la historia y la puesta en práctica de dispositivos de proyecto heredados de casos precedentes o textos paradigmáticos de la postmodernidad en adelante, conviven con mecanismos de producción (copia, repetición, urgencia), que dotan a estas arquitecturas de un carácter contemporáneo.

Frente a las constricciones de arquitecturas meramente engendradas por la economía de mercado, habría desplazamientos disciplinares recientes –principalmente en jóvenes arquitectos europeos– que tratan de superar cierta definición de la arquitectura basada principalmente en el programa y el rendimiento hacia la incorporación de una revisión sobre lo figurativo, el lenguaje, la expresión y el carácter de lo construido. Tal cuestión implicaría revisar arquitecturas anteriores –muchas de ellas caracterizables como posmodernas– con eje en el protagonismo del lenguaje pero que ahora podrían revisarse con las herramientas digitales.

El libro, prologado por Moneo, instala en su acuñación del concepto de *mentalidad postmoderna*,

la necesidad de revisar un supuesto cambio de paradigma, cuyo primer indicio fue hace ya una década larga la vuelta a las agendas de un renovado interés por los textos y proyectos de, entre otros, Venturi-Scott Brown, Rossi, Stirling o el primer Koolhaas, recuperando de ellos desde la mirada sobre la ciudad consolidada, hasta citas literales a sus arquitecturas.

El culturalismo historicista y el interés manierista en reelaborar el dogma moderno consiguió abrir con Venturi, cierta prepotencia de lo figural o lingüístico en el trabajo del proyecto:

es de hecho la reflexión acerca de Complexity and Contradiction in Architecture, el libro de Robert Venturi publicado en 1965, y cuyo título preliminar fue, no por casualidad, Mannerism in Architecture, el que arma la primera parte... que se apoya en la filiación literalmente manierista que para la arquitectura moderna proponía Venturi trazando hilos entre su momento y precedentes renacentistas, barrocos o directamente manieristas. Reverdeciendo, por tanto, una cierta tradición latente en el programa ideológico y operativo del Movimiento Moderno como es la continuidad de cierto espíritu atemporal (bien por clásico, bien por sus derivadas a partir del Renacimiento), en los temas, las codificaciones formales y la capacidad de comunicación de la arquitectura a través de la forma, el lenguaje o la figuración.

El trabajo proyectual y curatorial específico de González de Canales –con su repositorio sobre la *arquitectura menor* o sus investigaciones sobre el arquitecto como trabajador– envía a un intento de recuperación del rol ético-político de arquitecturas de más potencia comunicacional y simbólica con referencia a la palabra *crisis*,

que también aparece en el subtítulo de The Mannerist Mind. An Architecture of Crisis, como si en realidad, y frente a las evidencias de la realidad, González de Canales apostase por una posición de resistencia del arquitecto a partir de una nueva modestia, lúdica y descreída, capaz de asumir y negociar en su trabajo las contingencias y limitaciones del presente, tanto como establecer diálogos operativos con el pasado de la disciplina, rescrito creativamente y sin atisbo de nostalgia.

UNDERSTANDING, CRITICIZING, KNOWING. THE DISCURSIVE ENVIRONMENT OF MATERIAL ARCHITECTURE

Since always —perhaps since Vitruvius himself, to whom Josep Quetglas provocative exegesis adds *the* anticipation of Xenophon (Xenophon, *Saber Habitar. Oikonomicós*, translated and annotated by J. Quetglas, Asimétricas, Madrid, 2022)— there has been construction and materiality, and before and after that, diverse and complex discursive elaborations that oscillate between information and analysis. Both may or may not reach the Parnassus of *mainstream* criticism, historiography or, to a lesser extent (especially in modernity), theory as a reviewer of what has been done and a forecaster-indicator of what is yet to be done.

The discursive environment of architecture has historically oscillated between its endogenous or exogenous condition to the *pensum-praxis* of this activity: the discursive is *endogenous* to that active or empirical core in the Albertian Renaissance (where materialization is literally a construction *deduced* from principles or axioms) or in the long saga of treatises from the 16th to the 19th century, with mentors like Claude Perrault (commentator-translator of the Vitruvius's *Ten Books* to consolidate the doctrine while also being a physicist and biologist who systematized living phenomena) or the older half-brother of Juan, the builder of El Prado, Diego de Villanueva, whose didactic-academic activity —publishing in 1766 his *Colección de diferentes papeles criticos sobre todas las partes de la Arquitectura*— placed him socially and culturally far above Juan's crude pragmatism, who was merely a designer materializing the theoretical precepts of his Enlightenment era.

Pérez-Gómez will point out the purpose of the theoretical discourse in his essay in this issue:

For Perrault, it ceased to be the elucidation of philosophical questions and became a series of recipes (regarding the classical orders that had not yet lost their validity) whose virtue lay solely in their easy applicability, with the intention of rationally controlling architectural practice and avoiding “the errors of the craftsmen.” From his point of view, completely opposed to all previous positions, practice had always been prone to error, subject to the “clumsiness” of workers. His new theory was conceived as a discipline that participated in a progressive history, which, in appearance, was destined to be perfected in the future.

Although at the dawn of modernity Loos still embodied that endogenous relationship between textuality and construction, modernity would gradually accentuate an *exogenous* and even increasingly autonomous nuance of project theory over its practices, even though Le Corbusier exaggerated by claiming to have painted 50 pictures, designed 50 artifacts, and written 50 books. The exogenous aspect results in a historical-critical professionalism that is emblemized, for example, by Zevi or in Giedion, the latter not coincidentally read with relish by Walter Benjamin, the greatest entomologist of modern writings.

Given the entire interactive complexity between designing and writing (this *writing being* the necessary discursive tool to engender *understanding* —through the intersection of ontologies and phenomenologies), *criticality*— as an evaluative exercise, especially since Kant onwards —and

knowledge— as the construction of the disciplinary *curriculum* to ensure its didactic reproduction, increasingly less dogmatic since the decline of the treatise except *persistent figures* like Rossi or Piñón) we launched the two issues of *Astrágalo* on hermeneutics and the critical legacy of Colin Rowe, just a couple of themes on these relationships between designing and writing, which now culminates in this unified A35. This issue is organized around the powerful essays by Alberto Pérez-Gómez on hermeneutics and by David Grahame Shane on Colin Rowe’s intellectual history, focusing on the productive four decades of the British intellectual’s activity.

In his essay *Hermeneutics as Architectural Discourse* Alberto Pérez-Gómez (McGill University, Faculty of Engineering, Montreal, Canada) chooses to assign hermeneutics, the interpretive art established by Gadamer, a substantive role in architecture, overvaluing the interpretation and unveiling of the meaning of architectural things beyond their physical reality.

It seems to recognize a factual limit to the concrete production of architectural objects, which would merely represent responses to practical needs, but whose hermeneutic interpretation could reposition that empiricism within a scene that seeks to express the human condition and its mortality and transcendence.

The discursive construction of the interpretive hermeneutics of historical-architectural objects would provide evidence that goes beyond their functionalist constraints and would allow a better understanding of social life and overcoming the mathematical-scientific moment of academic architecture (perhaps the most intense theoretical moment in history of architecture) to unravel ethical and cultural values. Only such hermeneutic practices would enable the recognition of the socio-political importance of architecture, both that which has been made and that which remains to be produced, in order to improve its historical effectiveness.

This hermeneutic approach proposed by APG gains depth in both the classical and modern moments, even recognizing the decadent turn towards a postmodernity that shifts from applied science approaches to an overvaluation of technological efficiency and hedonism, ultimately generating alienating spaces. Therefore, architectural theory must be reoriented towards a discourse that articulates the ethical and poetic functions of architecture and urban design. Pérez-Gómez expresses this as follows:

Therefore, any attempt to circumscribe the epistemological foundations of architecture must focus on finding a language that guides our actions as architects, without aiming to “reduce” or “control” the meanings. It is about proposing a theoretical discourse that helps us better articulate the ethical and poetic functions of architecture and urban design in our technological society.

This culmination of the hermeneutic as a manifestation of the theory of projective action relativizes the practice of producing architectural objects and recommends enhancing the meanings of such objects. This hermeneutic-theoretical action would allow for the uncovering and reproduction of ethical and poetic functions and the role of these objects in shaping urbanity. This would ensure that hermeneutics, as a theory, has the potential to activate ethical mechanisms that guide architecture towards the formation of the common good:

The subject of architecture is not merely “aesthetic” or “technical”, if by that we understand autonomous values, as they have been configured in Western thought

since the 18th century. Rather, it is primarily ethical. The practice of architecture must be guided by a notion of the common good, while preserving a political dimension understood as the human search for stability and self-understanding in a changing and finite world.

At the same time, adopting the space of architectural theory production as a realm of interpretive hermeneutic activity reinstates a theoretical status capable of articulating interpretations of historical experiences with frameworks for shaping future design practices. This dimension goes beyond both *operational histories* (where deciphering past works provides insights for reproducing future ones) and *utopian futurologies* (whose lack of historical context undermines the use of interpretative tools from prior socio-cultural processes). Pérez-Gómez will say:

all we can do is modify the terms of our relationship with historicity, accepting the multiplicity of discourses and traditions, while assuming our personal responsibility to project a better future through the imagination, that true “window” of our monadic being, and humbly engaging in a productive dialogue with others.

This process of assembling past and future, facilitated by redefining theory as a hermeneutic activity, will be for APG the opportunity to *create narratives* from evidence, which should be seen as more powerful than merely producing critical analyses. This is because the generation of emerging narratives from evidence (previous practices deconstructed and then reconstructed) can break the black-box autonomy of projective practice and reveal other necessary dimensions of these practices:

Promoting such a practice is the fundamental goal of a hermeneutic architectural theory. Lacking a theological *a priori*, the only legitimate alternative is to start from our lived experience and its historical roots to build a theory, generating narratives from evidence. The architect must be able to forget and remember at the same time. Using terms coined by Reinhart Koselleck to describe the shifting perception of historical time, Paul Ricoeur explains hermeneutic understanding as a negotiation between the “space of experience” and the “horizon of expectations.”

The graphic article of this issue is *Papers*, by José Luis Bezos, which transcends previous experiences in generating representations of geographies (such as Rimbaud’s *Atlas Découpe*) or spaces (like Eliasson’s *Your House*). It can be understood as a way to extend the analytical-propositional criteria of hermeneutic practices to a re-evaluation of the field of representations as expressive moments of projection beyond conventional frameworks –established as far away as in Vitruvian prescriptions. This approach delves into a poetics of dwelling that transcends the everyday (bar codes, selected texts, recognizable cardboard, etc.), offering different results in his *papers*.

The article *The Possibility of a Narrative Discourse for an Architectural Theory as Hermeneutics* by José Ramón Moreno Pérez (University of Seville) explores how architecture and literature have de-realized the world, creating narratives and spaces that challenge the established norms, but in a context where that discursivity emerges as negative. For example, in Tafuri’s view, whose exploration of the relationship between architecture and ways of life converges to a point where architectural creation becomes a device to systematize human behavior according to the interests of capital.

In this context, contemporary architecture, having abandoned its role as cultural representation, faces the task of creating compensation spaces, simulations or placebos that evoke sensory and nostalgic atmospheres that allow it to exist in the commercial universe. Work that coincides with the change from the dominant visual perception of the classical-modern era to a sensory immersion that implies existing in that triumphant context of capital. In such a way,

Architecture, freed from the basic functions of its language (communication and information), has achieved the freedom to become poetic. *However, it may be a negative or damaged or cynical poetry given its need to imagine the cultural corridors of a budding modernity that is, therefore, chaotic and destabilizing, [which] has been replaced by a minor role consisting of differentially singling out the topology of an economy of enrichment, which allies itself with past times to obtain luxury, scarce and alternative objects...with which to significantly highlight the exclusive.*

This would be a historical-cultural process in which, *as M. Cacciari (1994) says:*

...architecture is “the most nihilistic of modern techniques”, lacking in foundation, arbitrary, and in need of a narrative discourse that embraces it and the security it inherently lacks.

One could notice here the presence of the narrative (as an emergent product of a hermeneutic work) as an anomalous or barely consolatory emergence from the apogee of nihilism.

An exercise that understands about repetition and improvement, about the effects shared by the “being of high permeability” and the medium, Moreno notes when mentioning procedures (repetition, improvement) in which such narrativity describes the designer as a mediator, of which, in a condition of possible future,

Like the voyeur, architecture can observe this coupling, wishing to be part of it or understand it from the interpretation of the “ruins that surround us” that hope fosters cooperation in offering “a humble and simpler way of life... which is not a mirage, because we have memory and experience of it...” as a form of resistance, as a rejection of oblivion.

The emergence of a hermeneutic need —critical and interpretative of the nihilistic collapse of a modernity that sees its social viability closing off —could be transferred in the discursive production, from the subjects *who produce* architecture (the designers driven by the logic of capital) to the subjects *consumers* of architecture. The consumers’ critical stance towards mere consumption reveals that:

The inhabitant in relation to the architecture behaves like an installer, using any resource that comes from the environment in which he lives, including those of the architecture itself, through its creative implementation; Consequently, their narratives, that is, their spatial layouts – their delays – can be understood as an “editing” of a certain “enclave”, an emerging consciousness of their being in the world.

In her text *Venice, Dream and (Architectural) Phenomenon*, Pilar Canterla Rufino (University of Seville, ETSAS) uses the case of Venice as a mythical setting where her experience is the focus of a certain kind of literary, artistic and architectural production that can be characterized as a profound phenomenological articulation between that hyperobject (Venice) and the artist-producers. For example, in how a phenomenon such as light —as a perceptually complex activating dimension of reality— goes from being an artistic problem (which will define unprecedented forms of representation in Turner or Monet) to a powerful effect on emotional and psychological states, given that the same event can materialize an infinite number of times under different modalities, creating a kind of collective dream through an exclusively sensory perception of Venice.

Thus, this text encourages us to consider, in this representative versatility of certain phenomena, an expansion of the world of design activity:

By shaping a scene, painters or directors are creating the environment where the action will take place. In this act, they adopt a function comparable to that of the architect, although they do not always perceive it that way. Despite not adhering to architectural conventions, they investigate the mental essence of the architectural experience, revealing its phenomenological roots.

Generating a literary scene or a cinematographic *site* implies assuming a grasp of the referential phenomenological world whose reverberation gives rise to a new phenomenon, now emerging from what is projected. Canterla continues developing this hyper-projectuality, citing that *Juhani Pallasmaa wrote in his notes on phenomenology that the cinematographic works of Andrei Tarkovsky present some of the most emotional and lyrical representations of space and lighting ever conceived in any artistic expression.*

This phenomenal complexity of the world of Venice is addressed in the text through a deconstruction of the basic materials of that scene —such as water or light— which contribute to triggering complex projective reactions. And this refers to writings by Marco Frascari, who in his article *The Lume Materiale*,

examines the materials used in architecture from a phenomenological perspective through the Venetian phenomenon of “lume materiale”. Frascari maintains that construction materials and techniques are deeply ontological. This leads him to argue that architecture exists thanks to light, which can transform construction materials and establishes a symbiotic relationship between both, highlighting the importance of materializing the intangible and moving away from a merely instrumental and technological vision. of construction.

Such reference to a complex (Venetian) interaction of material and light is further explored with the role of material color, configuring a kind of phenomenal cuisine: *in Venice the phenomenon par excellence is the fusion of light and color, of Venezian lume and Venezian colorite . Light has the ability to turn what is painted and surreal into tangible and elaborate.*

This prevalence of the phenomenal —over the regulated or immanent— implies that the Venetian scene establishes a differential circumstance in the *rinascimental novelty* and this is how this text expresses it:

The concept of “regola” –rule–, which is the very center of the Florentine school of Renaissance painting, is completely neglected in Venice. The Venetians rejected the search for a rationalization of place in favor of a phenomenology of place.

From the recognition of this phenomenal prevalence in the Venetian field of art production, according to our author, it would be appropriate to consider the Heideggerian claim presented by Kevin Berry:

Instead of thinking about architecture as a spatial container, a Heideggerian perspective would have to think about the architectural object in terms of an equipotential totality and the use of architecture in terms of projective implication.

Canterla’s argument evolves from her phenomenal conception of the Venice case as a place and motivation for artistic-project practices embedded in the peculiar experience of that case that, on the one hand, allows Heidegger’s phenomenologism to be repositioned as an alternative way of thinking about the project (not as the generation of spatial containers: i.e., not as arts of production of limits) but which, on the other hand, could give rise to recognizing, alongside Joseph Bedford, the possibility of a phenomenology of architecture that overcomes the restrictive spatial approach and, instead, oriented towards a possible political power:

Although phenomenology in architecture has historically been used to understand spatial experience, its political focus has been neglected and, therefore, a reevaluation of its meaning and applications in the field of architecture is proposed as necessary. Architecture could be seen as a mirror reflecting the deep ontological questions of being, intertwined with the promise of a future community politics.

The article *Hermeneutic Action. The construction of a theoretical discourse on the work of Eladio Dieste, a modest example of hermeneutics applied in the disciplinary field of architecture*, written by Alejandro Ferraz-Leite Ludzik (FADU, Udelar, Montevideo, Uruguay) aims to demonstrate a case of hermeneutic action involved in the development of the discourse justifying the exceptional universal value of the Church of Atlántida —by Eladio Dieste— to support its application for inclusion on the Unesco World Heritage list, which it finally achieved.

The text contains a concise description —supported by Jean Grondin’s informative text— about what hermeneutics is, beginning with a primary age of this activity that in ancient times was the *art of interpreting texts*, which in architecture manifests in the dialectic between the ten books of Vitruvius and their interpretation fifteen centuries later by Alberti. This is followed by an intermediate age led by Dilthey for whom hermeneutics is not only deciphering texts but also requires the ability to analyze not only what the texts say but also how they are written or produced. In architecture, this comprehensive hermeneutic stance can be seen in the Durand method, who not only analyzed architectural texts but also used these deconstructive findings to present a *compositional way* on how to produce new texts. Finally, there is a third and final moment led by Heidegger and his disciple Gadamer, complemented by the works of Ricoeur and, more recently, Vattimo, where hermeneutics enables not only the interpretation or decipherment of texts but, beyond that, even more broadly, an understanding of the forms or modes of human existence.

All this development is presented by its author as a theoretical-argumentative basis for the request for admission to the UNESCO World Heritage list, which must produce a foundation for the *universal quality* of the Church of Atlántida, Dieste's magnum opus. Thus, the article transcribes a fragment of such a request, precisely by the author, who organizes his hermeneutical work, by deciphering and understanding the degree of technological and constructive innovation of this work based on reinforced ceramics, the kind of expression of its time, its place and the culture of its people, the way form, matter and space are integrated in that work and its expression of synthesis of modernity and tradition. Finally, Ferraz adds, accompanied by the arguments of Luigi Pareyson, —who could complete the triad of great modern hermeneutics along with Gadamer and Ricoeur— an analysis of how Dieste's own work would practice a mode that Pareyson calls *formativity*, as he states:

Luigi Pareyson's theory of formativity is capable of explaining the poetic, creative, and productive nature of the activity of the architect and the engineer. Pareyson says that forming is above all a "doing", *poiên*. But its characteristic is that it does not limit itself to doing something that was previously devised or "projected," but in the very course of the operation it also invents the "modus operandi." This is how Eladio Dieste proceeds.

In the essay *The Interpretation of Works of Contemporary Architecture as a Basis for Learning and Research in Architecture: Application to the Case of OMA BLOX*, a collective effort by Carmen Guerra de Hoyos, Silvana Rodrigues de Oliveira, Sara Fernández de Trucios, Zacarías de Jorge Crespo, Gracia Cabezas-García, and Luisa Alarcón González (University of Seville, ETSAS) —all of whom come from different areas of expertise— aims to reflect on the issue of architectural hermeneutics, seeking to find methods that enable an iterative understanding of expanding sectors of both recent and preceding architecture.

The work proposes to contrast a critical-historiographic criterion predominant in the last 50 years – which we could characterize as exogenous, as it works from outside the work to be criticized considered as a result of contextual aspects – which the authors define as follows:

The perspective of socio-spatial transformations as a cause of changes in the architectural system is the basis of historiographic readings such as those of Leonardo Benévolo or Kenneth Frampton. For these authors, both urban and cultural transformations, as well as social issues, articulate the understanding of the different architectural approaches that are generated from the mid-18th century to the 21st century. The importance of the changes that occur in these exogenous factors since the mid-20th century would explain the progressive distancing of the architecture of our present with respect to its predecessor, modern architecture. An architecture that, in the hypotheses of Benévolo and Frampton – among many others such as Montaner – is formulated as a response to the transformations of the 18th and 19th centuries.

In contrast to this position, which installs a critical deductive device in each work studied, as it emerges determined by socio-cultural conditions external to it, this essay suggests that *we must also consider a second set of explanations, which would be determined by the architectural discipline*. This is, if you will, proposing an endogenous way of understanding and valuing each work, starting from what the work itself proposes and applying a hermeneutic analytical device. Therefore, they

propose that it is *necessary to superimpose a second, endogenous reading of the objectives and functions in which the architecture itself is recognized. For this we have as a reference the production of recent architectural thought that is frequently proposed as an explanation of the works themselves.*

The work, thus —and especially its discursive apparatus of foundation that usually acquires a status of pre-historiographical claim (in which each author advances arguments for its consideration of eventual importance in future critical historiography)— can offer material of a theoretical nature. according to which each designer gives the self-analyzed work arguments that would go beyond the pure response to exogenous or contextual determinations and, therefore, argues that *architects need to formulate their approaches not as support for the work, but as theory, building a extensive and heterogeneous corpus of proposals for the constitution of architecture.*

Based on these propositions, the essay outlines a methodological criterion that would have been applied to 8 recent works (the *Kverhuset Junior High School* by Duncan Lewis in Fredrikstadt, Norway 2002; the *Colegio Reggio* by Andrés Jaque, Madrid 2022; *Extension of the school of Commerce* by Neff Neuman, Boden, Switzerland 2006; *Public condenser*, by Studio Muoto, *Campus TerrasenHaus* 2016, by Brandlhuber+ Emde, Muck Petzet and Burlon, Berlin 2018; Ceuta 2015; *56 Leonard Street housing*, by Herzog and de Meuron, New York 2017 and *Blox*, by OMA, Copenhagen 2018) — without the sense of this selection being explicitly stated, if it is intended to be manifested as a selectively explanatory corpus of the proposed phenomenon of the self-production of theory in the explanation of their works— and which is described in three phases:

First phase: ...carry out a descriptive process of the work, choosing the graphic and bibliographic materials that best describe a work... also a narration of it.

Second phase: ... the previous phase... is... the operational base ... in which the search for works related to said characteristics is complemented with works that handle alternative responses to them... prior to or contemporary with the work and... subsequent *as* ... a combination between... genealogy and... teratology... *as*... a ground of references that... supports the work...

Third phase: *After considering*... the main keys of the work... and the relationship with the contextual characteristics that generated it (*that is, applying the conventional analytical-critical mode of Benévolo-Frampton*) ... the explanatory arc opens... to a second ground of cultural references that can extrapolate issues that the work itself proposes, to a broader and transversal framework... *with*... creative approaches to interpretation... *with* ... transversal artistic resources—literary, plastic, videographic, etc.— so that interpretation expands the starting horizon of the work itself...

The essay then expands on presenting how such analytical criteria are applicable *to one of the cases, a work by the OMA studio, the BLOX (Copenhagen, 2006-2018), which highlights the usefulness of the chosen methodology to reveal aspects of the building that do not appear in the bibliographical reviews available to date.*

The analytical interpretative instances proposed – description, genealogy-teratology, and meaning – *have been enriched by the transversal contributions of the group's components* that allow the identification of *underlying issues in the work that articulate both the interweaving of functions and the volumetric decomposition of the building.* At this point, the results should perhaps reach more revealing levels of the instances of generation of self-theory by the designers analyzed, which reveal

more complex issues than the functional and the stereotomic, which in any case would not result from such complexity and theoretical innovation.

The essay *Trajectories in the Contemporary Theory of Architecture in Latin America* offered in this issue by Jorge Ramírez Nieto (National University of Colombia, Faculty of Arts, Bogotá, Colombia) tries to present the argument that the theory of current architecture is articulated with contemporary problems of the world such as the delimitation of disciplinary autonomy, responses to climatic imbalances, exercises of community social order, consideration of aspects such as gender, age or ethnicity, the action of interdisciplinary and multigenerational collective groups or immersion in digital environments.

Such a global agenda is raised in relation to the scenarios of current Latin American intellectual discussion in which questions arise:

How are the proposals and advances of architectural theory on the continent considered? Is it possible to establish characteristic theoretical guidelines or trends? Who are the theorists, schools or identifiable groups? What are the centers of thought where theories are formulated?

Assuming that the current state of theory has moved from the closed, canonical scope of disciplinary autonomy towards the characteristics mentioned above; also assuming an expansion in scales, environments, geographies, territories, landscapes and communities for the understanding of which a hermeneutic analytical view is considered appropriate as a method of interpreting signs; appealing to such a tool to consider that the significance of local architecture for communities and territories can be interpreted from a localized hermeneutics focused to sharpen the interpretation of the continental *ethos* highlighting particularities and sensitivities of local environments and communities (a search for epistemology that Boaventura dos Santos Souza or Enrique Dussel), as a result of all this, a *hermeneutics of the South could emerge*.

In her exposition she begins by highlighting the theoretical contributions of Marina Waisman—complemented by a varied saga of local authors, generally critics-historians such as Liernur, Fernández Cox, Segawa or Verde—and in the cooperative tasks of research groups from schools in Mexico, Bogotá and San Pablo, to lead to a demand for new developments that couple the future of the discipline with the magnitude of the socio-cultural problems of the region. In this context, one might propose or recommend the need for narrative-descriptive excursus that, drawing on metaphorical-analogical reasoning, offer interpretations of the local value of certain architectural projects:

The central problem of architectural theorists is to put into precise and clear words and understandable images the ideas about the relationships between architectural, urban, rural, territorial processes, projects, works and experiences. Metaphors are deep reservoirs always open to the communication of thought. Theorists manifest in their work the desire to narrate, on understandable arguments, the analyzes of the gestation, communication, construction and habitation of architecture. They are metaphorical narratives, both verbal and visual. The work of theorists is to guide architectural actions and processes in different areas, with appropriate and understandable languages at their varied levels, cadences and accents. The abstract condition of architectural ideas leads to theoretical narratives always close to analogies and metaphors.

The review under the title *The Interpretation of Architecture as a Methodological Problem* by Carlos Tapia (University of Seville, ETAS) of the book by Mitášová, M., Zervan, M., Brádňanský, B. and Halada, V., *Vladimír Dedeček: Interpretations of his Architecture: The Work of a Post-War Slovak Architect* revolves around the idea of a hermeneutics whose effectiveness depends on the possibility of multiple or even infinite interpretations of a work of art that, in addition, can be evolutionary and enriched by continuous experience. and repeated. However, this does not imply indicating a state of hermeneutical relativism since *perhaps only a specific community —composed of critics, juries, interpreters, users or institutions—possesses the necessary characteristics to fully unravel the rhetoric of a work*. The critical task can sometimes reach a point where it recreates a work, potentially distorting its essence, much as users might transform the work through their interaction. In analyzing the book —along with a complementary article by the duo Mitášová-Zervan— Tapia explores strategies for interpreting the work of Dedeček, a significant modern Slovak architect, aiming to extract a certain hermeneutic strategy from the critical work of these analysts, specifically by addressing the four problems theorized by the Slovaks in the complementary article:

The first problem... is the search for a conjunction between functions and meanings, on the one hand, and the creation of meaning in the architectural work itself, on the other. The second problem deals with the differentiation between interpretation and overinterpretation. That is, deciding whether interpretation involves reviving a work within its own internal context, or whether it extends the creative process —sometimes referred to as overinterpretation— implying an extension that is occasionally oversized but can also be extraordinarily revealing. The third problem defines the meanings that come from internal or external contexts. Internal contexts align with the so-called “autonomy of architecture,” where the discoveries of architects, or those within suprahistorical processes such as interarchitectural continuities, are purely self-reflective and are therefore both productive and destructive. External contexts must be understood as iconographic processes not intended by architects. Lastly, the fourth problem... deals with the consciousness of interpreting either as an unrepeatable act or as a method. It is important because a method implies verifiability, repeatability and self-criticism. Adopting a methodological position is crucial for understanding a creative-interpretive process, as it provides one of the possible answers to the questions that may arise.

The contribution of Mitášová and her group to a certain renewal of the critical-hermeneutic model is based on studying the autopoietic processes of project production and deducing from this behavior the emergence of the notion of *hybrid functions*:

How can “inventions” (uncoded intra-architectural communications) be encoded with autopoiesis itself? They respond that it is done through multiplication or duplication of codes, through multipurpose spaces or hybrid architectures .

The book (plus the complementary article) that is reviewed fulfills the task of discovering both a work (Dedeček's) and an interpretation (more than a strict hermeneutical method: Tapia warns of the limited or almost non-existent argumentation that the book suffers from regarding hermeneutical proposals such as those of Heidegger, Gadamer or Ricoeur):

The interpretation of Vladimír Deděček's architectural thought can be aligned with the effort to build a theory of the interpretation of intra-architectural meanings. It may be just one part of the possibilities that Hermeneutics still has in relation to Architecture, but we must not forget that every reader who picks up this book has the opportunity to continue... with the construction of the Slovak architect's work.

The another review in this thematic block is by Marta García de Casasola Gómez. The text 'The cult of memory', according to García de Casasola, highlights the importance of memory in architectural hermeneutics, exploring how it becomes a central element in the significance of heritage. The author of the book, Ignacio González-Varas, underlines memory as a selective construction that contributes to the understanding of cultural heritage, integrating the historical and the cultural in a specific temporality. Memory is presented as a 'fiction' that filters the interpretation of the heritage object, offering an essential interpretative tool in contemporary architecture. This hermeneutic approach not only redefines the interaction with the past, but also advocates a broader understanding that incorporates the creative and the social in architectural analysis, promoting a dialogue between science and society to build a more inclusive and dynamic heritage knowledge.

The second thematic block of A35, dedicated to Colin Rowe, is designed as a complementary dossier to the main monograph that gives the issue its title.

In his formidable essay *Notes for an Intellectual Biography of Colin Rowe (1938-78)*, David Grahame Shane (Columbia University and Guest Editor of this dossier), not only draws on his status as a former student-disciple but also documents his retrospective on Rowe's work with a wealth of academic information from his own texts and about his work, including Caragonne's various studies, especially his repository *As I Was Saying Series*, all under the pertinent metaphor of Colin Rowe as a paratrooper, an ephemeral experience during the war and then an alleged ability to reappear in various scenarios throughout throughout his intellectual journey (Liverpool, Warburg-London, Cambridge, Austin-Texas, Yale, Cornell, Rome, etc.).

Rowe practically began his extensive and intense theoretical activity by studying at the *Warburg* with Wittkower and then applying a transposition of Palladio's analysis to the works of Corbusier, inaugurating the concept of the 9 squares that would later apply to many different developments. In English teaching, his formative influence (thus recognized) was evident in James Stirling and then in the *Texas Rangers* group with other young people such as John Hedjuk and later Peter Eisenman, with whom he would organize the New York IAUS and also in his cooperative work with the artist Robert Slutzky. In his long career, he also established productive connections with Oswald Ungers —invited to the USA— and with disciples such as Fred Koetter with whom he would write the *City Collage* and in that vein, the preparatory work for *Roma Interrotta*, as a speculative and utopian idea of a possible metacity. and the Rowian interest in thinking of the transmodern city as a garden and museum.

Shane summarizes in this quote his in-depth review of Rowe's career:

Between 1938 and 1978, Rowe changed urban spatial codes at least three times. In different periods different codes dominated as Rowe adapted his career. At first, an undeclared budget implied a rejection of the Georgian city that he inhabited every day in Liverpool or London. Next, his first Code A involved a commitment to modern utopia, in the form of Le Corbusier's St. Dié. The next Code B consisted of questioning the modern

with Slutzky in Texas, searching for a reflective modernism in Cubism that could open the closed formula of Wittkower's Palladio in Le Corbusier's League of Nations, which led to the first Contextualism at Cornell. The third Code C with Koetter represented the rediscovery of the neo-classical city that had been hidden in plain sight, allowing the hybridization of Code A and Code B in a new metacity formulation that included the landscape (but not cars). Rejecting utopia for a time and returning to the classic allowed Rowe to articulate the city as a museum, giving rise to the voluminous metahistory of Roma interrotta.

A sinuous and complex journey —an intellectual life of a parachutist— that time and again tries to stitch together classic ideas with modern proposals and a tone of nostalgia and criticism that saturates his vision of *collage* (as a figure of an impossible order) and a final destination perhaps emblemized in ancient and present Rome because

No wonder Rowe identified with Rome as a place that had also suffered many traumas, triumphs and failures, growth and decline, with ruins from all eras, from tribal to imperial, from medieval to Renaissance papacy, from the creation of the Italian nation state to the EU. The chaotic and fragmented nature of the city's government, dominated for centuries by privately elected popes, demonstrated one of the difficulties of the collage city model. Rowe, like Hadrian at his Villa, presented for our pleasure his own virtual memory palace, a Rowe-Rome hybrid, an associative place of collective and personal treasures both in and out of time.

The text *Cervantes, Rowe, Venturi&Scott Brown; maneras...*, written by José López-Canti (University of Seville, ETSAS) starts from a somewhat nostalgic consideration of Rowe's relative outdatedness in the critical-historical didactic field and his already decadent or non-existent articulation with projectual tendencies, as they once were in Rowe's teaching regarding Eisenman (for which this essay reviews part of the classical learning that Don Peter received while accompanying a leisurely trip with Don Colin, teaching him above all the classical-modern power of Palladio) or Stirling (until he rejected him in his Museum of Stuttgart due to its *absence of a façade*), in addition to his intense contact with Hedjuk or Ungers.

The essay reviews from a bird's eye view Rowian moments such as the coining of the figures of transparency or didactic exercises of Latin inspiration such as Lockhart, before stopping at the way in which the Italian *Grand Tour* that Rowe undertook (in several stages), serves as a laboratory of ideas both to unravel the timelessness of Palladian classicism in comparison with Corbusier's foundation of modernity and to cultivate his recognition of mannerism as a way of destabilizing the canon of those compositional models.

After a subtle reference to a Don Quixote passage that reaffirms the mannerist inflections of the Cervantine text, the essay focuses on considering Rowe's few explicit or direct relationships with Venturi's *post-modern mannerism* to, beyond such limited connection, demonstrate aspects of the founding work of the Italian-American who, in his twin houses in Nantucket or in his almost culminating *Guild House*, employs a design modus that is complexly tinged with mannerisms with clear Italianate roots.

Just as this text confirms the relevant articulation of Colin Rowe with an apparently historicist theory of a modernity dependent on classicist criteria or a dive into late-Renaissance motifs

that will serve to assemble the mannerist aspect of the *post-modern* —all of which Rowe translates from erudite components of his Italian experience— the writing closes by commenting on the very scarce relationship of the Anglo-American master with a Spain that he did not know (he was only in Barcelona, asserting with forceful anticipation of the current Hispanic political scene) but could indicate how its backwardness and political decline under Franco will explain phenomena of long modernity, such as the process that, led by Moneo, will link discoveries of languages and adjusted, revised and glossed compositions of things that in European culture had occurred a long time before. *Contextualizing Rowe in the Spanish context was necessary to enrich the tiles of the mosaic of his traveled geographies* .

The essay *A Turn to the Global South-East: Recontextualizing the Collage City to Reconceptualize the Informal City*, by Lola Martínez-Fons (University of Seville, EIDUS), is precisely an *essay* — in terms of the speculative nature of her argumentative— about how to align the theoretical-interpretive discourse of the collision of the classical or traditional city with the modern one carried out by the *City Collage* , which, effectively, addresses the Eurocentric city. For this purpose, a certain preponderance of what is characterized as a conceptual turn is affirmed, through which there is recent interest in studying cities in the Global South-East environment, including its cities and informal neighborhoods. The author indicates that:

This essay on the recontextualization of the theories of the collage city of Colin Rowe and Fred Koetter ([1978] 1981) aims to be a kind of consilience, an example of how another level of rationality, other frameworks of understanding can be possible if they are woven and hybridized with academic theories from different disciplines, technological and scientific advances and collective everyday knowledge with which millions of DIY inhabitants ‘experience’, build and transform their urban habitats. Habitats that Western Cartesian and binary rationality categorizes as informal. A (consilient) collage approach of fragments, of ideas, of learning, where the provenance of knowledge is not crucial, accommodates a whole “range of axes mundi” (Rowe and Koetter 1981, 17) and diverse ways of doing, looking , feel and imagine the city.

Thus, it is a matter of considering that the *collage device* is suitable for studying other aspects of the cultural and physical production of cities, particularly those from the South-East more related to evanescent phenomena —and perhaps relative immateriality— and actions of multiple and different city *bricoleurs* . (a notion that may only be understood by popular city producers and not so much, perhaps, by their users and consumers).

The appeal to the methodological model of the Rowian CC would be based on accentuating its contextualist quality in the interpretation of the dialogue-collision of classical-modern cities:

Reconciling these two cities—the modern city and the traditional city— in twentieth-century cities without having to make the (proud and isolated) object disappear or artificially emulate a solid spatial matrix (Koetter and Rowe 1980, 140), leads Rowe and Koetter to the formulation of contextualism as a processual tool of analysis and urban design that, prioritizing the experience of the process over the pure final image, tries to explain the accommodation or coexistence of forms or fragments according to the context.

The other idea extracted from the CC arsenal will be, in addition to that of contextualism, the notion of classical-modern collision that the authors of the treatise install with respect to baroque Rome —perhaps taking up the *Roma Interrotta approach*—:

Strategies of accommodation and coexistence in a condition of interdependence, independence and multiple interpretability that Rowe and Koetter observe in what they call the collision city, with 17th century Rome (or Imperial Rome) as its paradigm. An accommodative collision that combines the schizoid and the inevitable.

What is problematic and at the same time attractive due to a certain experimental possibility, of the translation of the CC approach to the question of urban informality, has to do, on the one hand, with the very definition that is made there of that which is not urban-Eurocentric —*the leftovers of the world*: a notion that is quite epistemologically derogatory with respect to an object of study— and, on the other hand, the excessive immateriality of urban fragments that:

Fluctuate temporally and spatially from necessity to contingency: Rowe and Koetter's collage approach —which focuses on “the leftovers of the world” (Rowe and Koetter 1981, 140) and does not consider the provenance of the objects— would be relevant today to the cities of the Global South-East —where memory and future meet physically, experientially and phenomenologically—, many of them cities in collision or collage cities where urban fragments fluctuate temporally and spatially from necessity to contingency, transforming and revitalizing the physical and social space in the daily lives of its inhabitants.

The essay activates, almost at the end of it, the device of the *translocation* of the argumentation of the CC from the North-Western urban corpus to the South-Eastern and in this possible reapplication of the method of analysis *a diagrammatic change is suggested in the background-figure iconography*. That is to say, the need to resort to an anti-Nollian tool of representation and interpretation is formulated, which relativizes the value of CC to apply it to the scene of informality as much as and at the same time, formulates the question for the development of a new CC, with other foundations, above all, that overcome the static criterion of figure-ground and the excessive stability of the full or empty forms of these neo-cities:

How can we translocate this suggestive collage approach, generated from the perspective of urban theory and practice of the cities of the North-West in the 80s of the 20th century, to cities in the world that have nothing or little to do with culture? and European history? Perhaps the translocation also requires a diagrammatic change in the background-figure iconography—an expansion of the formal/spatial spectrum—in those ‘other’ urban contexts (cultures and histories) where the background is the primary data of the experience, where creativity of citizens (the ‘wild mind’ of the bricoleur?) generates a monolithic mass invaded by urban fragments of encounters and materialities, of “structures created through events” (Rowe and Koetter 1981, 102). Recontextualizing the collage city to reconceptualize the urban knowledge of millions of bricoleurs who build cities.

Influences without footnotes: Sibyl Moholy-Nagy & Colin Rowe is an article by Ignacio Urbistondo Alonso (Department of Theory and History of Architecture and Communication Techniques, UPC, Barcelona) that examines an intellectual relationship that existed but seems not to have been duly documented or consigned between Colin Rowe, who was preparing his *City Collage*, and Sybil Moholy-Nagy, who had just published her *Matrix of Man*.

Colin Rowe's work is based on a critique of the theoretical and methodological approaches to urban planning of the 1960s and is derived from the didactic and research activities carried out in Cornell's *Urban Design Program* since 1965 and supported by notions derived from the theory of Gestalt, the structuralist criticism of Claude Levi-Strauss, the political utopia of Judith Shklaar or the anti-historicist method of Karl Popper, within the scholarly and updated model of the theoretical apparatus of Rowe's different writings. While CC was published in 1978, it was apparently almost finished by 1973.

According to information that the author of this essay was able to extract from the publication *The letters of Colin Rowe: five decades of correspondance* (2016), edited by Daniel Naegele, references emerge that Rowe had in consultation and at hand in his process of preparing and editing the *Collage City*, like Sybil Moholy-Nagy's book *Matrix of Man* (1968), which covers passages of urban history and emphasises the gestalt forms of cities according to different relationships with socio-cultural aspects in each case. Although this detailed consultation appears documented—and, therefore, also a certain influence or conceptual reference for the final development of the *Collage City*—the truth is that contrary to his rigorous habit of providing information from his various sources, in this case Rowe omits it completely, despite the different evidence that he carefully read SM-N's book as well as Siegfried Giedeon's *Mechanization takes command*. Rowe, on the other hand, was very interested in the visual design of his book, wanting it to have a large, magazine-type format, with about 200 pages and as many figures. Urbistondo says:

If we now tried to stipulate what seems to be a direct relationship of influence between the books of Giedion, Moholy-Nagy and Rowe we would end up presupposing that said reference is exclusively in terms of editorial design, since neither *Mechanization* nor *Matrix of Man* appear in the referenced notes by *Collage City*. However, the hypothesis proposed here is that the *Matrix of Man*, whose subtitle is *An Illustrated History of Urban Environment*, could have been an important piece in the construction of *Collage City*, given its obvious thematic coincidence (this is not the case with *Mechanization*). and its equally elaborate visual editing.

Another topic studied in the text is the relationship that Rowe had with Sybil Moholy-Nagy in two of the three Columbia meetings that Henry Russell-Hitchcock and Philip Johnson held between 1964 and 1966 to review the development of modern architecture prior to the Second World War. and in which Moholy-Nagy and Rowe coincided in the meetings of 1964 and 1966, she as a speaker and he as a spectator, although with a participation in favor of Sybil's presentation, which was very critical for the future of modernity in the transfer or *diaspora* (name of the presentation) from Europe to the USA: *modernity ends – it does not begin – with the Bauhaus*, Moholy-Nagy will say and Rowe will be one of the few who will agree with that questioning position regarding the incipient *International Style*.

The usefulness of history —*Urbistondo observes*—in the field of architecture was one of the central topics of controversy during the decade of the 60s. An evident recovery of historical examples and their validity for the discipline (also critical of the doctrine of modern architecture) is the main argument of Robert Venturi's work *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966). It is symptomatic therefore that Colin Rowe is developing his teaching work at Cornell during these years, undoubtedly crossed by this controversy. Equally notable is that Rowe's contributions to the MAS – *the three symposiums mentioned above* – are closer to the fresh approach of Sibyl Moholy-Nagy than to the opinions of her two mentors Rudolf Wittkower and Henry Russell-Hitchcock.

Sibyl Moholy-Nagy's work is that of a self-taught person without rigorous training and, therefore, somewhat marginalized from the academic environment of the diaspora, despite important contacts and affinities, for example, with Hanna Arendt. Rowe knew the academic self-confidence of that author and still recognized her contributions:

Sibyl's book (let us remember, she is a historian, not an architect) also proposes, through her speech in defense of the historic city, a forceful criticism of the failed modern city. This historically anachronistic, broadly anthropological and equally formalist character is an effective, subjective way of presenting urban material from architectural importance. This result may well stimulate, and is thus defended in this text, innovative propositions such as those of Rowe and Koetter.

Jacobo García-Germán Vázquez's review of the book *The mannerist mind. An architecture of crisis*, by Francisco González de Canales, raises a certain recurrence to aspects of historical modernity that seem to re-emerge in aspects of contemporary design practices:

Practices formed from the remnants of late 20th century of so-called diagrammatic architecture (defined in its interest in program and infrastructure) but that, in reaction, have deployed a polemically disciplinary perspective, in which the presence of history and implementation of project devices inherited from preceding cases or paradigmatic texts from postmodernity onwards, coexist with production mechanisms (copy, repetition, urgency), which impart a contemporary character to these architectures .

In response to the constraints of architectures merely engendered by the market economy, there would be recent disciplinary shifts —mainly among young European architects— that try to overcome a certain definition of architecture based mainly on program and performance towards the incorporation of a review of what figurative, the language, the expression and the character of what is built. This question would involve revisiting previous architectures —many of them characterizable as postmodern— focused on the prominence of language but which could now be revisited with digital tools.

The book, with a foreword by Moneo, establishes in its coinage of the concept of *postmodern mentality*,

the need to reconsider a supposed paradigm shift, the first indication of which was, over a decade ago, the resurgence of interest in the texts and projects of, among others, Venturi-Scott Brown, Rossi, Stirling and the early Koolhaas, recovering from them perspectives on the consolidated city and literal references to their architecture.

Historicist culturalism and the mannerist interest in reworking modern dogma managed to open with Venturi, a certain emphasis of the figural or linguistic in the work of the project:

It is in fact the reflection on Complexity and Contradiction in Architecture, the book by Robert Venturi published in 1965, and whose preliminary title was, not by chance, Mannerism in Architecture, which forms the first part... which is based on the literally mannerist affiliation that Venturi proposed for modern architecture, drawing threads between his moment and Renaissance, Baroque or directly Mannerist precedents. Thus, reviving a certain latent tradition in the ideological and operational program of the Modern Movement, such as the continuity of a certain timeless spirit (either classical or derived from the Renaissance), in themes, formal codifications, and the ability of architecture to communicate through form, language, or figuration.

The specific design and curatorial work of González de Canales —with his repository on *minor architecture* or his research on the architect as a worker— leads to an attempt to recover the ethical-political role of architectures with greater communicative and symbolic power, referencing the word *crisis*,

which also appears in the subtitle of *The Mannerist Mind. An Architecture of Crisis*, as if in reality, and in the face of the evidence, González de Canales was advocating for a position of resistance by the architect based on a new modesty, playful and skeptical, capable of navigating and negotiating in his work the contingencies and limitations of the present, as well as establishing operational dialogues with the past of the discipline, creatively rewritten and without a trace of nostalgia.

ENTENDER, CRITICAR, SABER. O ENTORNO DISCURSIVO DA ARQUITETURA MATERIAL

Desde sempre – talvez desde o próprio Vitruvius, ao qual a provocativa exegese de Josep Quetglas acrescenta a antecipação de Xenofonte (Jenofonte, *Saber Habitar. Oikonomicós*, tradução e notas de J. Quetglas, Assimétricas, Madrid, 2022) – há construção e materialidade e, antes e depois disso, diversas e complexas elaborações discursivas que oscilam entre a informação e a análise. Ambas podem ou não alcançar o parnaso da crítica *mainstream*, da historiografia ou, em menor medida (sobretudo na modernidade), o da teoria como revisora do feito e previsor-indicadora do que está por fazer.

O ambiente discursivo da arquitetura oscila historicamente entre sua condição endógena ou exógena até a práxis-pensum dessa atividade: o discursivo é *endógeno* àquele núcleo ativo ou

empírico da Renascença Albertiana (onde a materialização é literalmente uma construção *deduzida* de princípios ou axiomas) ou na longa saga de tratados que vai do século XVI ao século XIX com mentores como Claude Perrault (comentarista-tradutor dos 10 livros vitruvianos para fortalecer a doutrina e ao mesmo tempo físico e biólogo que sistematizou os fenômenos vivos) ou o de Juan meio-irmão mais velho, o construtor de El Prado, Diego de Villanueva, cuja atividade didático-acadêmica – publicando em 1766 sua *Coleção de diferentes artigos críticos sobre todas as partes da Arquitetura* – o colocou social e culturalmente muito acima do pragmatismo bruto de Juan, *apenas* um designer que materializou os preceitos do suporte teórico de sua época iluminista.

Pérez-Gómez apontará a finalidade do discurso teórico em seu ensaio neste número:

Para Perrault, deixou de ser a elucidação de questões filosóficas e passou a ser uma série de receitas (sobre ordens clássicas que ainda não haviam perdido a validade) cuja virtude seria apenas a sua fácil aplicabilidade, com o intuito de controlar racionalmente a prática arquitetônica e evitar “os erros dos artesãos.” Do seu ponto de vista, totalmente contrário a todas as posições anteriores, a prática sempre esteve sujeita ao erro, sujeita à “falta de jeito” dos trabalhadores. Sua nova teoria foi concebida como uma disciplina participante de uma história progressista, aparentemente destinada a ser aperfeiçoada no futuro.

Embora na aurora moderna Loos ainda encarnasse esse endogenismo entre textualidade e construção, a modernidade acentuaria gradualmente uma nuance *exógena* e até cada vez mais autônoma da teoria do projeto sobre as suas práticas, por mais que Le Corbusier tenha exagerado ao afirmar ter pintado 50 quadros, desenhado 50 artefatos e escrito 50 livros. O exógeno deriva de um profissionalismo histórico-crítico que é emblemático por exemplo em Zevi ou em Giedion, este não por acaso lido com grande interesse por Walter Benjamin, o maior entomólogo dos escritos modernos.

Por toda esta complexidade interativa entre projetar e escrever (sendo esta *escrita* a ferramenta discursiva necessária para engendrar *compreensão* – como cruzamento de ontologias e fenomenologias), *criticidade* – como exercício avaliativo, especialmente a partir de Kant – e *conhecimento* – como construção do *pensum* disciplinar para garantir a sua reprodução didática, cada vez menos dogmática desde o declínio do tratado exceto para *insistentes* como Rossi ou Piñón) lançamos os dois números de *Astrágalo* sobre a hermenêutica e o legado crítico de Colin Rowe, apenas alguns temas sobre essas relações entre projetar e escrever que agora decantam neste A35 unificado que se organiza em torno dos poderosos ensaios de Alberto Pérez-Gómez sobre hermenêutica e de David Grahame Shane sobre a história intelectual de Colin Rowe em torno das fecundas quatro décadas de atividade do intelectual britânico.

No seu ensaio *Hermenêutica como discurso arquitetônico*, Alberto Pérez-Gómez (Universidade McGill, Faculdade de Engenharia, Montreal, Canadá) opta por dar à hermenêutica, aquela arte decifradora estabelecida por Gadamer, um papel substantivo na arquitetura, supervalorizando a interpretação e o desvelamento do significado de coisas arquitetônicas além de sua realidade física.

Parece reconhecer um limite factual à produção concreta de objetos arquitetônicos que representariam meras respostas a necessidades práticas, mas cuja interpretação hermenêutica poderia realocar essa empiricidade numa cena que tenta expressar a condição humana e a sua mortalidade e transcendência.

A construção discursiva da hermenêutica interpretativa dos objetos histórico-arquitetônicos forneceria evidências que superam a constrição funcionalista daqueles e permitiria uma melhor compreensão da vida social e a superação do momento matemático-científico da arquitetura acadêmica (talvez o momento teórico mais intenso da história da arquitetura) para desvendar valores éticos e culturais, com os quais só estas práticas hermenêuticas nos permitiriam reconhecer a importância sócio-política da arquitetura, tanto o que é feito como o que resta a ser produzido para melhorar a sua eficácia histórica.

Esta abordagem hermenêutica proposta pela APG encontra densidade no momento clássico e também no moderno, até mesmo para reconhecer a virada decadente em direção a uma pós-modernidade que abandona as abordagens da ciência aplicada em direção à hipervalorização da eficiência tecnológica e do hedonismo e que acaba gerando espaços alienantes. Portanto, a teoria arquitetônica deve ser reorientada para um discurso que articule as funções éticas e poéticas da arquitetura e do desenho urbano. É assim que Pérez-Gómez expressa essa visão:

Assim, qualquer tentativa de circunscrever os fundamentos epistemológicos da arquitetura deve centrar-se em encontrar uma linguagem que oriente as nossas ações como arquitetos, sem tentar “reduzir” ou “controlar” os significados. Trata-se de propor um discurso teórico que nos ajude a articular melhor as funções éticas e poéticas da arquitetura e do desenho urbano na nossa sociedade tecnológica.

Esse desfecho da hermenêutica como manifestação da teoria da ação projetual relativiza a prática de produção de objetos arquitetônicos e recomenda exaltar os significados de tais objetos, ação hermenêutico-teórica que permitiria des-cobrir e re-produzir funções éticas e poéticas, além do protagonismo desses objetos na conformação da urbanidade. Isto garantiria para esta hermenêutica, como teoria, uma possibilidade de acionamento de dispositivos éticos que conduzam o arquitetônico à formação do bem comum:

O tema da arquitetura não é meramente “estético” ou “técnico”, se por isso entendermos os valores autônomos, tal como se configuram na mentalidade ocidental a partir do século XVIII. Pelo contrário, é algo essencialmente ético. A prática da arquitetura deve ser orientada por uma noção de bem comum, preservando uma dimensão política, entendida como a procura humana de estabilidade e autocompreensão num mundo finito e em mudança.

Ao mesmo tempo, a assunção do espaço de produção da teoria arquitetônica como um espaço de atividade hermenêutica interpretativa restabelece um status de teoria que seria capaz de articular as interpretações das experiências históricas com os meios para enquadrar futuras práticas de design numa dimensão que vai além das propostas de *histórias operacionais* (nas quais o deciframento de coisas feitas permitiria a descoberta de pistas para re-produzir coisas futuras) e da *futurologia utópica* (cuja des-historicidade rompe qualquer uso do arsenal interpretativo de processos socioculturais anteriores). Pérez-Gómez dirá que:

tudo o que podemos fazer é modificar os termos da nossa relação com a historicidade, aceitando a multiplicidade de discursos e tradições, ao mesmo tempo que assumimos

a nossa responsabilidade pessoal de projetar um futuro melhor através da imaginação, essa verdadeira “janela” do nosso ser monádico, engajando-nos humildemente num diálogo produtivo com os Outros.

Esse jogo de encaixe entre passado e futuro que permitiria redefinir a teoria como uma atividade hermenêutica será expresso para APG como a possibilidade de *gerar narrativas* a partir de evidências que devem ser vistas como algo mais poderoso do que a produção de análises críticas, uma vez que a produção de narrativas de evidências (práticas anteriores desconstruídas para serem re-construídas) podem quebrar a autonomia da caixa preta da prática do projeto e manifestar outras dimensões necessárias dessas práticas:

Promover tal prática é o objetivo fundamental de uma teoria arquitetônica de carácter hermenêutico. Na falta de um a priori teológico, a única alternativa legítima é partir da nossa experiência vivida e das suas raízes históricas para construir uma teoria, gerando narrativas a partir das evidências. O arquiteto deve ser capaz de esquecer e lembrar ao mesmo tempo. Utilizando termos cunhados por Reinhart Kozelleck para descrever a mudança na percepção do tempo histórico, Paul Ricoeur explica a compreensão hermenêutica como uma negociação entre o “espaço da experiência” e o “horizonte das expectativas”.

O artigo gráfico deste número é *Papers*, de José Luis Bezos, que transcende experiências anteriores de geração de representações de geografias (*Atlas Découpe, de Rimbaud*) ou de espaços (*Sua casa, de Eliasson*) e pode ser entendido como uma forma de trazer os critérios analítico-propositivos de práticas hermenêuticas a uma revisão do campo das representações como momentos expressivos de projeção para além do convencional – já instituído tão distante quanto nas prescrições vitruvianas – para mergulhar numa poética do viver que transcende o cotidiano (códigos de barras, textos destacados, cartões reconhecíveis, etc.) para oferecer outros resultados em seus papers.

O artigo *A possibilidade de um discurso narrativo para uma teoria da arquitetura como hermenêutica*, assinado por José Ramón Moreno Pérez (Universidade de Sevilha), explora como a arquitetura e a literatura desrealizaram o mundo, criando narrativas e espaços que desafiam o que está estabelecido, mas num contexto em que essa discursividade emerge como negativa. Por exemplo, na visão tafuriana, cuja exploração da relação entre arquitetura e modos de vida converge para um ponto em que a criação arquitetônica se torna um dispositivo para sistematizar o comportamento humano de acordo com os interesses do capital.

Neste contexto, a arquitetura contemporânea, tendo abandonado a sua função de representação cultural, enfrenta a tarefa de criar espaços de compensação, simulações ou placebos que evoquem atmosferas sensoriais e nostálgicas que lhe permitam existir no uni-verso comercial. Obra que coincide com a mudança da percepção visual dominante na era clássico-moderna para uma imersão sensorial que implica existir naquele contexto triunfante do capital. De tal forma,

A arquitetura, libertada das funções básicas da sua linguagem (a de comunicação e informação), alcançou a liberdade de se tornar poética. *Talvez, porém, de uma poética negativa ou danificada ou cínica dada* a sua necessidade de imaginar os corredores culturais de uma modernidade nascente e, portanto, caótica e desequilibrada, [que] foi substituída

por um papel menor que consiste em singularizar diferencialmente a topologia de uma economia de enriquecimento, que se alia aos tempos passados para obter objetos luxuosos, escassos e alternativos...com os se sinaliza significativamente o exclusivo.

Seria, portanto, um processo histórico-cultural em que, *como diz M. Cacciari (1994)*:

...a arquitetura é “a mais niilista das técnicas modernas”, carente de fundamento, arbitrária, necessitada de um discurso narrativo que a abraça e da segurança que, em si, não tem.

Poderíamos notar aqui a presença da narrativa (como produção emergente de uma obra hermenêutica) como uma emergência anômala ou pouco consoladora do apogeu do niilismo.

Um exercício que sabe da repetição e do aprimoramento, dos efeitos compartilhados pelo “ser de alta permeabilidade” e pelo meio, diz Moreno ao mencionar procedimentos (repetição, aprimoramento) em que tal narratividade descreve o designer como mediador, dos quais, numa condição de futuro possível,

Tal como o voyeur, a arquitetura pode assistir a esta cópula, desejando fazer parte dela ou compreender a partir da interpretação das “ruínas que nos rodeiam” que a esperança encoraja a cooperação na oferta de “um modo de vida humilde e mais simples... que não é miragem, porque dela temos memória e experiência...” como resistência, como rejeição do esquecimento.

O surgimento agora de uma necessidade hermenêutica – crítico-interpretativa do colapso niilista de uma modernidade que vê encerrada sua viabilidade social – poderia ser transferida na produção discursiva, dos sujeitos *que produzem* arquitetura (os designers instrumentados pela lógica do capital) para os sujeitos *consumidores* dos mesmos, cuja posição de alerta contra o mero consumo identifica que

O habitante diante da arquitetura comporta-se como um instalador, utilizando quaisquer recursos provenientes do ambiente em que vive, inclusive os da própria arquitetura, através de sua implementação criativa; Como consequência, as suas narrativas, isto é, os seus layouts espaciais – os seus atrasos – podem ser entendidos como uma “edição” de um certo “enclave”, uma consciência emergente do seu estar no mundo.

No seu texto *Veneza, sonho e fenômeno (arquitetônico)*, Pilar Canterla Rufino (Universidade de Sevilha, ETSAS) utiliza o caso de Veneza como um cenário mítico onde a sua experiência é o foco de um certo tipo de produção literária, artística e arquitetônica que pode caracterizar-se como uma articulação fenomenológica muito profunda entre esse hiper objeto (Veneza) e os artistas-produtores. Por exemplo, na forma como um fenômeno como a luz – enquanto dimensão ativadora da realidade perceptivelmente complexa – deixa de ser um problema artístico (que definirá formas de representação sem precedentes em Turner ou Monet) para um efeito chocante nos estados emocionais e psicológicos, dado que um mesmo evento pode materializar-se infinitas vezes sob diferentes modalidades, criando uma espécie de sonho coletivo através de uma percepção exclusivamente sensorial de Veneza.

Portanto, este texto nos leva a imaginar, nesta versatilidade representativa de determinados fenômenos, uma expansão do mundo da atividade de projeto:

Ao moldar uma cena, os pintores ou diretores criam o ambiente onde a ação acontecerá. Neste ato, adotam uma função comparável à do arquiteto, embora nem sempre a percebam dessa forma. Apesar de não aderirem às convenções arquitetônicas, investigam a essência mental da experiência arquitetônica, revelando as suas raízes fenomenológicas.

Gerar uma cena literária ou um *site cinematográfico* implica assumir a apreensão do mundo fenomenológico referencial cuja reverberação suscita um fenômeno novo, agora emergindo do que é projetado. Canterla continua desenvolvendo esta hiperprojetualidade ao citar que que *Juhani Pallasmaa escreveu em suas notas sobre fenomenologia que as obras cinematográficas de Andrei Tarkovsky apresentam algumas das representações mais emocionais e líricas do espaço e da iluminação já concebidas em qualquer expressão artística.*

Essa complexidade fenomenal do mundo de Veneza é abordada no texto através de uma desconstrução dos materiais básicos daquela cena – como a água ou a luz – que contribuem para desencadear reações projetivas complexas. E isso alude aos escritos de Marco Frascari, que em seu artigo *O Lume Materiale*,

examina os materiais utilizados na arquitetura a partir de uma perspectiva fenomenológica através do fenômeno veneziano de “lume materiale”. Frascari afirma que os materiais e técnicas de construção são profundamente ontológicos. Isto leva-o a defender que a arquitetura existe graças à luz, que é capaz de transformar os materiais de construção e estabelece uma relação simbiótica entre ambos, de forma a realçar a importância de materializar o intangível e afastar-se de uma visão meramente instrumental e tecnológica da construção.

Tal referência a uma complexa interação (veneziana) de material e luz completa-se com o papel da cor material, configurando uma espécie de cozinha fenomenal: *em Veneza o fenômeno por excelência é a fusão de luz e cor, do lume veneziano e da colorite veneziana. A luz tem a capacidade de transformar o que é pintado e surreal em tangível e elaborado.*

Essa prevalência do fenomenológico – em relação ao regulado ou imanente – implica que a cena veneziana consegue instituir uma circunstância diferencial na novidade *renascentista*, e assim é expresso neste texto:

O conceito de “regola” – regra –, que é o centro da escola florentina de pintura renascentista, é completamente negligenciado em Veneza. Os venezianos rejeitaram a procura de uma racionalização do lugar em favor de uma fenomenologia do lugar.

A partir do reconhecimento desta fenomenal prevalência no campo veneziano da produção artística, segundo nosso autor, seria apropriado dar lugar à afirmação heideggeriana apresentada por Kevin Berry:

Em vez de pensar a arquitetura como um contentor espacial, uma perspectiva heideggeriana teria de pensar o objeto arquitetônico em termos de uma totalidade equipamental e o uso da arquitetura em termos de implicação projetiva.

O argumento de Canterla evolui a partir de sua concepção fenomenológica do caso Veneza como lugar e motivação para práticas de projeto artístico inseridas na experiência peculiar daquele caso que, por um lado, permite que o fenomenologismo de Heidegger seja reposicionado como uma forma alternativa de pensar o projeto (não como geração de recipientes espaciais: isto é, não como artes de produção de limites), mas que, por outro lado, poderia dar lugar ao reconhecimento, juntamente com Joseph Bedford, da possibilidade de uma fenomenologia da arquitetura que supere a abordagem espacial restritiva e, em vez disso, orientada para um possível poder político:

Embora a fenomenologia na arquitetura tenha sido historicamente utilizada para compreender a experiência espacial, o seu enfoque político tem sido negligenciado e, portanto, propõe-se como necessária uma reavaliação do seu significado e aplicações no campo da arquitetura. A arquitetura poderia ser vista como um espelho que reflete as profundas questões ontológicas do ser, entrelaçadas com a promessa de uma futura política comunitária.

A escrita *Ação Hermenêutica. A construção de um discurso teórico sobre a obra de Eladio Dieste, uma pequena amostra hermenêutica aplicada no campo disciplinar da arquitetura*, elaborado por Alejandro Ferraz-Leite Ludzik (FADU, Udelar, Montevideo, Uruguai) trata de mostrar um caso de ação hermenêutica dada na elaboração do discurso que justifica o excepcional valor universal da Igreja de Atlântida – de Eladio Dieste – para solicitar a sua inclusão na lista do Patrimônio Mundial da Unesco, o que finalmente conseguiu.

O texto contém uma descrição sintética – apoiada no texto informativo de Jean Grondin – sobre o que é a hermenêutica, que começa com uma idade primária desta atividade que na antiguidade era a *arte de interpretar textos*, que na arquitetura ocorre na dialética entre os dez livros de Vitruvius e sua interpretação quinze séculos depois por Alberti, que será seguida por uma era intermediária estrelada por Dilthey, para quem a hermenêutica não é apenas decifrar textos, mas deve ser complementada com uma capacidade de analisar não apenas o que os textos dizem, mas como eles são escritos ou produzidos. Na arquitetura, essa postura hermenêutica abrangente ocorreria no método Durand, que não apenas analisou textos arquitetônicos, mas também utilizou esse resultado desconstrutivo para apresentar uma forma *composicional* de como produzir novos textos. Por fim, há um terceiro momento – final – protagonizado por Heidegger e seu discípulo Gadamer, complementado pelas obras de Ricoeur e, mais de perto, de Vattimo, onde a hermenêutica permite não apenas a interpretação ou decifração dos textos, mas, além disso, a *compreensão* deles e, ainda mais amplamente, a compreensão das formas ou modos de existência humana.

Todo este desenvolvimento é apresentado pelo seu autor como base teórico-argumentativa para preparar o pedido de admissão ao Patrimônio Mundial da UNESCO que deve fundamentar a *qualidade universal* da Igreja da Atlântida, obra magna de Dieste. Assim, o artigo transcreve um fragmento de tal solicitação, justamente do autor, que organiza seu trabalho hermenêutico, decifrando-compreendendo o grau de inovação tecnológica e construtiva desta obra baseada na cerâmica armada, o tipo de expressão de sua época, seu lugar e a cultura do seu povo, a forma de

integração da forma, da matéria e do espaço nessa obra e a sua expressão de síntese da modernidade e da tradição. Por fim, Ferraz acrescenta, acompanhado dos argumentos de Luigi Pareyson, – que poderia completar a tríade da grande hermenêutica moderna junto com Gadamer e Ricoeur – uma análise de como a própria obra de Dieste praticaria um modo que Pareyson chama de *formatividade*, pois é assim que ele afirma:

A teoria da formatividade de Luigi Pareyson é capaz de explicar o caráter poético, criativo e produtivo da atividade do arquiteto e do engenheiro. Pareyson diz que treinar é antes de tudo um “fazer”, poiên. Mas sua característica é que não se limita a fazer algo previamente pensado ou “projetado”, mas no próprio decorrer da operação inventa também o “modus operandi”. É assim que Eladio Dieste procede.

No ensaio *A interpretação de obras de arquitetura contemporânea como base para aprendizagem e pesquisa em Arquitetura. Aplicação ao caso OMA BLOX*, tarefa coletiva de Carmen Guerra de Hoyos, Silvana Rodrigues de Oliveira, Sara Fernández de Trucios, Zacarías de Jorge Crespo, Gracia Cabezas-García e Luisa Alarcón González (Universidade de Sevilha, ETSAS) – tod@s el@s de diferentes áreas do conhecimento – pretende refletir sobre a questão da hermenêutica arquitetônica para encontrar formas de fazer as coisas que permitam a compreensão iterativa de setores crescentes da arquitetura recente e anterior.

O trabalho se propõe a contrapor um critério crítico-historiográfico predominante nos últimos 50 anos – que poderíamos caracterizar como exógeno, por funcionar a partir de fora da obra a ser criticada considerada em decorrência de aspectos contextuais – que os autores definem da seguinte forma:

A perspectiva das transformações socioespaciais como causa de mudanças no sistema arquitetônico está na base de leituras historiográficas como as de Leonardo Benévolo ou Kenneth Frampton. Para estes autores, tanto as transformações urbanas e culturais, como os problemas sociais articulam a compreensão das diferentes abordagens arquitetônicas que se geram desde meados do século XVIII até ao século XXI. A importância das mudanças que ocorrem nestes fatores exógenos desde meados do século XX explicaria o distanciamento progressivo da arquitetura do nosso presente em relação à sua antecessora, a arquitetura moderna. Uma arquitetura que, nas hipóteses de Benévolo e Frampton – entre muitos outros como Montaner – é formulada como resposta às transformações dos séculos XVIII e XIX.

Diante dessa posição, que instala um dispositivo crítico-dedutivo em cada obra estudada, à medida que emerge determinada por condições socioculturais externas a ela, este ensaio sugere que *devemos considerar também um segundo conjunto de explicações, que seria determinado pela disciplina arquitetônica*. Isto é, se quiser, isso propõe uma forma endógena de compreender e valorizar cada obra, partindo do que a própria obra propõe e aplicando um dispositivo analítico hermenêutico. Portanto, propõem que *é necessário sobrepor uma segunda leitura, endógena, dos objetivos e funções em que a própria arquitetura é reconhecida. Para isso temos como referência a produção do pensamento arquitetônico recente que é frequentemente proposto como explicação das próprias obras*.

A obra, assim – e especialmente seu aparato discursivo de fundamentação que costuma adquirir um status de reivindicação pré-historiográfica (em que cada autor adianta argumentos

para sua consideração de eventual importância na historiografia crítica futura) – pode oferecer material de natureza teórica segundo cada projetista dá à obra autoanalisada argumentos que vão além da pura resposta a determinações exógenas ou contextuais e, portanto, afirmam que *os arquitetos precisam formular suas abordagens não como suporte para a obra, mas como teoria, construindo um extenso e heterogêneo corpus de propostas para a constituição da arquitetura.*

Com base nestas proposições, o ensaio traça um critério metodológico que teria sido aplicado a 8 obras recentes (*Kverhuset Junior High School* de Duncan Lewis em Fredrikstadt, Noruega 2002; o *Colegio Reggio* de Andrés Jaque, Madrid 2022; *Extensão da escola de Commerce* por Neff Neuman, Boden, Suíça 2006, por *Studio Muoto, Campus TerrasenHaus* 2016, por Brandlhuber + Emde, Muck Petzet e Burlon, Berlim 2018; e *Blox*, por OMA, Copenhagen 2018) – sem que o sentido desta seleção seja explicitado para que se manifeste como um corpus seletivamente explicativo do fenômeno proposto de autoprodução de teoria na explicação de suas obras – e que é descrito em três fases:

Primeira fase: ...realizar um processo descritivo da obra, escolhendo os materiais gráficos e bibliográficos que melhor descrevem uma obra... também uma narração da mesma.

Segunda fase: ... a fase anterior... é... a base operacional ... em que a procura de obras relacionadas com essas características é complementada com obras que tratam de respostas alternativas a elas... anteriores ou contemporâneas o trabalho e... subsequente ... como ... uma combinação entre... genealogia e... teratologia... como... uma base de referências que... administra o trabalho...

Terceira fase: *Após considerar...* as principais chaves da obra... e a relação com as características contextuais que a geraram (*ou seja, aplicando o modo crítico analítico convencional de Benévolo-Frampton*) ... abre-se o arco explicativo... para um segundo terreno de referências culturais que possa extrapolar questões que a própria obra propõe, para um enquadramento mais amplo e transversal... *com...* abordagens criativas de interpretação... com ... recursos artísticos transversais – literários, plásticos, videográfico, etc.— para que a interpretação amplie o horizonte inicial da própria obra...

O ensaio, portanto, expande-se apresentando como tais critérios analíticos são aplicáveis a *um dos casos, um trabalho do estúdio OMA, o BLOX (Copenhaga, 2006-2018), que destaca a utilidade da metodologia escolhida para revelar aspectos do edifício que não aparecem nas revisões bibliográficas disponíveis até o momento.*

As instâncias analíticas interpretativas propostas – descrição, genealogia-teratologia e sentido – *foram enriquecidas pelas contribuições transversais dos componentes do grupo, que permitem identificar questões subjacentes à obra, articulando tanto o entrelaçamento de funções como a decomposição volumétrica do edifício.* Neste ponto, os resultados talvez devam atingir níveis mais reveladores das instâncias de geração de auto-teoria pelos designers analisados, que revelam questões mais complexas do que a funcional.

O ensaio *Trajetórias na teoria contemporânea da arquitetura na América Latina*, oferecido neste número por Jorge Ramírez Nieto (Universidade Nacional da Colômbia, Faculdade de Letras, Bogotá, Colômbia) trata de apresentar o argumento de que a teoria da arquitetura atual se articula com problemas contemporâneos do mundo como a delimitação da autonomia disciplinar, as respostas aos desequilíbrios climáticos, os exercícios de ordem social comunitária, a consideração de aspectos

como o gênero, idade ou etnia, a ação de grupos coletivos interdisciplinares e multigeracionais ou a imersão em ambientes digitais.

Tal agenda global é apresentada em relação aos cenários da atual discussão intelectual latino-americana em que surgem questões:

Como as propostas e avanços da teoria da arquitetura no continente são considerados? É possível estabelecer diretrizes ou tendências teóricas características? Quem são os teóricos, escolas ou grupos identificáveis? Quais são os centros de pensamento onde as teorias são formuladas?

Assumindo que o estado atual da teoria se deslocou do âmbito fechado, canônico, da autonomia disciplinar para as características acima mencionadas; assumindo, além disso, uma ampliação em escalas, ambientes, geografias, territórios, paisagens e comunidades para cuja compreensão se considera adequada uma visão analítica hermenêutica como método de interpretação de signos; recorrendo a tal ferramenta para considerar que o significado da arquitetura local para comunidades e territórios pode ser interpretado a partir de uma hermenêutica localizada focada em aguçar a interpretação do *ethos continental* destacando particularidades e sensibilidades de ambientes e comunidades locais (uma busca pela epistemologia que Boaventura dos Santos Souza ou Enrique Dussel), como resultado disso, *poderia emergir uma hermenêutica do Sul*.

Em sua exposição, ele começa exaltando as contribuições teóricas de Marina Waisman – complementadas por uma saga variada de autores locais, geralmente críticos-historiadores como Liernur, Fernández Cox, Segawa ou Verde – e nas tarefas cooperativas de grupos de pesquisa de escolas do México, Bogotá e São Paulo, para culminar em uma reivindicação de novos desenvolvimentos que combinem o futuro da disciplina com a magnitude dos problemas socioculturais da região. Nesse sentido, seria possível propor ou recomendar a necessidade de excursos narrativo-descritivos que, a partir do metafórico-analógico, descrevam interpretações do valor local de alguns produtos do projeto:

O problema central dos teóricos da arquitetura é colocar em palavras precisas e claras e em imagens compreensíveis as ideias sobre as relações entre processos, projetos, obras e experiências arquitetônicas, urbanas, rurais, territoriais. As metáforas canteiros profundos sempre abertos à comunicação do pensamento. Os teóricos manifestam em seus trabalhos o desejo de narrar, com argumentos compreensíveis, as análises da gestação, comunicação, construção e habitação da arquitetura. São narrativas metafóricas, tanto verbais quanto visuais. O trabalho dos teóricos é orientar ações e processos arquitetônicos em diferentes áreas, com linguagens adequadas e compreensíveis em seus variados níveis, cadências e sotaques. A condição abstrata das ideias arquitetônicas conduz a narrativas teóricas sempre próximas de analogias e metáforas.

A resenha intitulada *A interpretação da arquitetura como problema metodológico* de Carlos Tapia (Universidade de Sevilha, ETSAS) do livro de Mitášová, M., Zervan, M., Brádnanský, B. e Halada, V., *Vladimír Dedeček, Interpretations of his architecture: The work of a post war Slovak architect*, gira em torno da ideia de uma hermenêutica cuja eficácia depende da possibilidade de interpretações

múltiplas ou mesmo infinitas de uma obra de arte que, além disso, pode ser evolutiva e enriquecida pela experiência contínua e repetida. De qualquer forma, isso não implicaria perceber um possível estatuto do relativismo hermenêutico, pois *talvez apenas uma comunidade específica – composta por críticos, jurados, intérpretes, usuários ou instituições – possua as características necessárias para desvendar plenamente a retórica de uma obra*. E essa atividade da tarefa crítica pode chegar ao ponto de recriar uma obra, distorcendo sua essência, assim como a situação em que os usuários poderiam transformar a obra com sua interação. Analisando o referido livro – acrescido de um artigo complementar da dupla Mitášová-Zervan – Tapia percorre estratégias de interpretação da obra de Dedeček, um dos relevantes arquitetos modernos eslovacos, para resgatar da obra crítica de tal grupo de analistas da obra de Dedeček uma certa estratégia hermenêutica, nomeadamente, assumindo os quatro problemas teorizados pelos eslovacos no artigo complementar:

O primeiro problema... é a procura da conjunção entre funções e significados, por um lado, e a própria criação de sentido na obra de arquitetura, por outro. O segundo problema trata da diferenciação entre interpretação e superinterpretação. Isto é, decidir se interpretar é fazer renascer uma obra através do seu próprio contexto interno, ou se implicaria continuar o processo criativo, o que também poderia ser denominado de superinterpretação, entendendo com esta palavra uma extensão, às vezes superdimensionada, mas às vezes extraordinariamente reveladora. O terceiro problema delimita os significados que provêm de contextos internos ou externos. Os internos estão em sintonia com a chamada “autonomia da arquitetura”, onde as descobertas dos arquitetos, ou aquelas dentro de processos supra-históricos, como as continuidades interarquitetônicas, são puramente auto-reflexivas e são, portanto, ao mesmo tempo produtivas como destrutivas. Os contextos externos devem ser entendidos como processos iconográficos não pretendidos pelos arquitetos. Finalmente, o quarto problema... trata da consciência de interpretar ou como ato irrepitível, ou como método. É importante porque um método implica verificabilidade, repetibilidade e autocrítica. Assumir uma posição metodológica é crucial para a compreensão de um processo criativo-interpretativo, pois forneceria uma das respostas às possíveis perguntas a serem feitas.

A contribuição de Mitášová e do seu grupo para uma certa renovação do modelo crítico-hermenêutico baseia-se no estudo dos processos autopoieticos de produção de projetos e na dedução desse comportamento a emergência da noção de *funções híbridas*:

Como podem as “invenções” (comunicações intra-arquitetônicas não codificadas) ser codificadas com a própria autopoiese? Respondem que isso se faz através da multiplicação ou duplicação de códigos, por meio de espaços polivalentes ou arquiteturas híbridas.

O livro (mais o artigo complementar) que é resenhado cumpre o desvelamento de uma obra (de Dedeček) e de uma interpretação (mais do que um método hermenêutico estrito: Tapia alerta para a escassa ou quase nula utilização argumentativa de que o livro sofre em relação a propostas hermenêuticas como as de Heidegger, Gadamer ou Ricoeur):

A interpretação do pensamento arquitetônico de Vladimír Dedeček pode ser aliada ao esforço de construção de uma teoria de interpretação dos significados intra-arquitetônicos. É possível que seja apenas uma parte das possibilidades que a Hermenêutica ainda tem em relação à Arquitetura, mas não podemos esquecer que cada

leitor que pegar neste livro tem a oportunidade de continuar... com a construção da obra do arquiteto eslovaco.

A outra resenha desse bloco temático é de Marta García de Casasola Gómez. O texto “O culto à memória”, segundo García de Casasola, destaca a importância da memória na hermenêutica arquitetônica, explorando como ela se torna um elemento central no significado do patrimônio. O autor do livro, Ignacio González-Varas, destaca a memória como uma construção seletiva que contribui para a compreensão do patrimônio cultural, integrando o histórico e o cultural em uma temporalidade específica. A memória é apresentada como uma “ficção” que filtra a interpretação do objeto patrimonial, oferecendo uma ferramenta interpretativa essencial na arquitetura contemporânea. Essa abordagem hermenêutica não apenas redefine a interação com o passado, mas também defende uma compreensão mais ampla que incorpora o criativo e o social na análise arquitetônica, promovendo um diálogo entre a ciência e a sociedade para construir um conhecimento patrimonial mais inclusivo e dinâmico.

O segundo bloco temático da A35, dedicado a Colin Rowe, foi concebido como um dossiê complementar à monografia principal que dá título à edição.

Em seu formidável ensaio *Notas para uma biografia intelectual de Colin Rowe (1938-78)*, David Grahame Shane (Universidade de Columbia) não apenas explora seu status de ex-aluno-discípulo, mas também documenta sua retrospectiva sobre o trabalho de Rowe com muitas informações acadêmicas de textos próprios e sobre sua tarefa como os vários estudos de Caragonne, especialmente seu repositório *As I Was Saying Series*, todos sob a pertinente metáfora de um Colin Rowe paraquedista, uma experiência efêmera durante a guerra e, em seguida, uma suposta capacidade de recaída em diversos cenários ao longo de sua jornada intelectual (Liverpool, Warburg-Londres, Cambridge, Austin-Texas, Yale, Cornell, Roma, etc.).

Rowe praticamente iniciou sua extensa e intensa atividade teórica ao estudar no *Warburg* com Wittkower e aplicar então uma transposição da análise de Palladio para as obras de Corbusier, inaugurando o dispositivo dos 9 quadrados aplicaria posteriormente a diversos desenvolvimentos. No ensino inglês, destacou-se a sua influência formativa (assim reconhecida) em James Stirling e, posteriormente, na aventura dos *Texas Rangers* com outros jovens como John Hedjuk e, depois, em Peter Eisenman, com quem organizaria a IAUS de Nova Iorque e também em seu trabalho cooperativo com o artista Robert Slutzky. No seu longo percurso de trabalho também se relacionou de forma fértil com Oswald Ungers - convidado para os EUA - e com discípulos como Fred Koetter, com quem escreveria o *City Collage* e, nessa direção, os trabalhos preparatórios para *Roma Interrotta*, como ideia especulativa e utópica de uma possível metacidade e o interesse rowiano em pensar a cidade transmoderna como jardim e museu.

Shane resume sua análise profunda da carreira de Rowe nesta citação:

Entre 1938 e 1978, Rowe mudou os códigos espaciais urbanos pelo menos três vezes. Em diferentes períodos dominaram diferentes códigos à medida que Rowe adaptava sua carreira. No início, um pressuposto não declarado significava uma rejeição da cidade georgiana que habitava diariamente em Liverpool ou Londres. Em seguida, o seu primeiro Código A envolveu um compromisso com a utopia moderna, na forma de St. Dié de Corbusier. O próximo Código B consistiu em questionar o moderno com Slutzky no Texas, buscando um modernismo reflexivo no Cubismo que pudesse abrir a

fórmula fechada do Palladio de Wittkower na Liga das Nações de Corbusier, o que levou ao primeiro Contextualismo em Cornell. O terceiro Código C com Koetter marcou a redescoberta da cidade neoclássica que estava escondida à vista de todos, permitindo a hibridização do Código A e do Código B em uma nova formulação de metacidade que incluía a paisagem (mas não os automóveis). Rejeitar a utopia por um tempo e retornar ao clássico permitiu a Rowe articular a cidade como um museu, dando origem à volumosa meta-história da Roma *interrotta*.

Uma trajetória sinuosa e complexa – uma vida intelectual de um paraquedista – que repetidamente tenta costurar ideias clássicas com propostas modernas e um tom de nostalgia e crítica que satura sua visão da *colagem* (como figura de uma ordem impossível) e uma estação final talvez emblemática na Roma antiga e atual, porque

Não admira que Rowe se identificasse com Roma como um lugar que também sofreu muitos traumas, triunfos e fracassos, crescimentos e declínios, com ruínas de todas as épocas, do tribal ao imperial, do papado medieval ao renascentista, da criação do Estado-nação italiano à UE. A natureza caótica e fragmentada do governo da cidade, dominada durante séculos por papas eleitos de forma privada, demonstrou uma das dificuldades do modelo de cidade-colagem. Rowe, tal como Adriano na sua Villa, exibiu para nosso prazer o seu próprio palácio de memória virtual, um híbrido Rowe-Roma, um lugar associativo de tesouros coletivos e pessoais dentro e fora do tempo.

O texto *Cervantes, Rowe, Venturi&Scott Brown; maneiras...*, escrito por José López-Canti (Universidade de Sevilha, ETSAS) parte de uma consideração nostálgica da relativa inconsistência de Rowe no campo didático crítico-histórico e da sua articulação já decadente ou inexistente com tendências projetuais, como eram outrora no ensinamento de Rowe sobre Eisenman (para o qual este ensaio revisa parte do aprendizado clássico que Don Peter recebeu ao acompanhar uma viagem de lazer com Don Colin, ensinando-lhe sobretudo o poder clássico-moderno de Palladio) ou de Stirling (até que ele o recusou em seu Museu de Stuttgart devido à *ausência de fachada*) além do intenso contato com Hedjuk ou Ungers.

O ensaio analisa em perspectiva momentos rowianos como o do cunhamento das figuras da transparência ou de exercícios didáticos de inspiração latina como Lockhart, para então se deter na forma como o *Grand Tour italiano* que Rowe fará (em vários estágios), serve como um laboratório de ideias tanto para desvendar a atemporalidade do classicismo palladiano em sua comparação com os fundamentos da modernidade de Corbusier quanto para cultivar seu reconhecimento do maneirismo como forma de desestabilizar o cânone desses modelos compositivos.

Após uma sutil referência a uma passagem quixotesca que reafirma as inflexões maneiristas do texto cervantino, o ensaio se concentra em considerar as poucas relações expressas ou diretas de Rowe sobre o maneirismo *pós-moderno de Venturi* para, além dessa escassa conexão, demonstrar aspectos da obra fundadora do ítalo-americano que, em suas casas gêmeas em Nantucket ou em sua quase culminante *Guild House*, exercita um modo de projeto complexamente tingido de maneirismos de claras raízes italianas.

Tal como este texto confirma a relevante articulação de Colin Rowe com uma teoria aparentemente historicista de uma modernidade dependente de critérios classicistas ou de um

mergulho em motivos tardo-renascentistas que servirão para reunir a vertente maneirista do *pós-moderno* – tudo o que Rowe traduz de componentes eruditos de sua experiência italiana – o escrito encerra comentando a escassa relação do mestre anglo-americano com uma Espanha que ele não conheceu (apenas esteve em Barcelona, afirmou com forte antecipação do atual cenário político hispânico), mas do qual poderá indicar como seu atraso e declínio político franquista explicará fenômenos de modernidade prolongada, como o processo que, liderado por Moneo, ligará descobertas de linguagens e composições ajustadas, revisadas e glosadas de coisas que na cultura europeia haviam ocorrido muito tempo antes. *Contextualizar Rowe no âmbito espanhol era necessário para enriquecer as tesselas do mosaico de suas geografias transitadas.*

O ensaio *Uma volta ao Sudeste Global: recontextualizar a cidade-colagem para reconceitualizar a cidade informal*, de Lola Martínez-Fons (Universidade de Sevilha, EIDUS), é precisamente um *ensaio* – no que diz respeito à condição especulativa da sua produção argumentativa – sobre como acoplar o discurso teórico-interpretativo da colisão da cidade clássica ou tradicional com a moderna, que foi realizado pela *City Collage*, que, efetivamente, trata da cidade eurocêntrica. Para tanto, afirma-se uma certa preponderância do que se caracteriza como uma virada conceitual, através da qual há interesse recente em estudar as cidades do entorno do Sudeste Global, suas cidades e bairros informais. A autora indica que:

Este ensaio de recontextualização das teorias da cidade-colagem de Colin Rowe e Fred Koetter ([1978] 1981) pretende ser uma espécie de consiliência, um exemplo de como outro nível de racionalidade, outros quadros de compreensão são possíveis se entrelaçam e hibridizam teorias acadêmicas de diferentes disciplinas, avanços tecnológicos e científicos e conhecimentos quotidianos coletivos com os quais milhões de habitantes bricoleurs “experimentam”, constroem e transformam os seus habitats urbanos. Habitats que a racionalidade cartesiana e binária ocidental categoriza como informais. Uma abordagem de colagem (consiliente) de fragmentos, de ideias, de aprendizagem, para a qual a proveniência do conhecimento não é crucial, acomoda toda uma “gama de eixos mundi” (Rowe e Koetter 1981, 17) e diversas formas de fazer, olhar, sentir e imaginar a cidade.

Assim, trata-se de pensar que o dispositivo *da colagem* é adequado para estudar outros aspectos da produção cultural e física das cidades, estas do Sudeste, mais relacionadas com fenômenos evanescentes – e talvez de relativa imaterialidade – e ações de múltiplos e diferentes *bricoleurs* urbanos (noção que só pode ser compreendida pelos produtores populares das cidades e não tanto, talvez, pelos seus usuários e consumidores).

O apelo ao modelo metodológico do CC rowiano se basearia em acentuar sua qualidade contextualista na interpretação do diálogo-colisão das cidades clássica-modernas:

Reconciliar estas duas cidades – a cidade moderna e a cidade tradicional – nas cidades do século XX sem ter de fazer desaparecer o objeto (orgulhoso e isolado) ou emular artificialmente uma matriz espacial sólida (Koetter e Rowe 1980, 140), conduz Rowe e Koetter à formulação do contextualismo como ferramenta processual de análise e desenho urbano que, priorizando a experiência do processo sobre a imagem final pura, tenta explicar a acomodação ou coexistência de formas ou fragmentos em função do contexto.

Outra ideia extraída do arsenal do CC será, além da do contextualismo, a noção de colisão clássico-moderna que os autores do tratado instalam em relação à Roma barroca – talvez retomando a abordagem de *Roma Interrotta* –:

Estratégias de acomodação e coexistência em uma condição de interdependência, independência e interpretabilidade múltipla que Rowe e Koetter observam no que denominam de cidade da colisão, tendo a Roma do século XVII (ou Roma Imperial) como paradigma. Uma colisão acomodativa que combina o esquizoide e o inevitável.

O que é problemático e ao mesmo tempo atrativo por uma certa possibilidade experimental, de translação da abordagem das CC para a questão da informalidade urbana, tem a ver, por um lado, com a própria definição que aí se faz daquilo que não é urbano-eurocêntrico – *os restos do mundo*: noção bastante epistemologicamente depreciativa no que diz respeito a um objeto de estudo – e, por outro lado, com a excessiva imaterialidade dos fragmentos urbanos que:

flutuam temporal e espacialmente da necessidade à contingência: a abordagem de colagem de Rowe e Koetter - que chama a atenção para “os restos do mundo” (Rowe e Koetter 1981, 140) e não leva em consideração a proveniência dos objetos - seria hoje relevante para as cidades do Sudeste Global —onde memória e futuro se encontram física, experiencial e fenomenologicamente—, muitas delas cidades em colisão ou cidades colagem onde fragmentos urbanos flutuam temporal e espacialmente da necessidade à contingência, transformando e revitalizando o espaço físico e social no cotidiano de seus habitantes.

O ensaio aciona, quase ao final, o dispositivo de *translocação* da argumentação do CC do corpus urbano Noroeste para o Sudeste e nessa possível reaplicação do método de análise *sugere-se uma mudança diagramática na iconográfica fundo-figura*. Ou seja, formula-se a necessidade de recorrer a uma ferramenta anti-Nolliana de representação e interpretação, o que relativiza o valor do CC para aplicá-lo à cena da informalidade e, ao mesmo tempo, formula a questão para o desenvolvimento de um novo CC, com outros fundamentos, sobretudo, que superem o critério estático da figura-fundo e da excessiva estabilidade das formas cheias ou vazias destas neocidades:

Como translocar essa sugestiva abordagem de colagem, gerada a partir da perspectiva da teoria e prática urbana das cidades do Noroeste na década de 80 do século XX, para cidades do mundo que nada ou pouco têm a ver com a cultura e a história europeia? Talvez a translocação também exija uma mudança diagramática na iconografia fundo-figura – uma expansão do espectro formal/espacial – nesses “outros” contextos urbanos (culturas e histórias) onde o fundo é o dado primário da experiência, onde a criatividade de cidadãos (a ‘mente selvagem’ do bricoleur?) gera uma massa monolítica invadida por fragmentos urbanos de encontros e materialidades, de “estruturas criadas através de acontecimentos” (Rowe e Koetter 1981, 102). Recontextualizar a cidade-colagem para reconceitualizar o conhecimento urbano de milhões de bricoleurs que constroem cidades.

Influências sem notas de rodapé: Sibyl Moholy-Nagy & Colin Rowe é um artigo de Ignacio Urbistondo Alonso (Departamento de Teoria e História da Arquitetura e Técnicas de Comunicação, UPC, Barcelona) que explora uma relação intelectual que existiu, mas que parece não ter sido devidamente documentada ou registrada entre Colin Rowe, que estava preparando sua *City Collage*, e Sybil Moholy-Nagy, que acabara de publicar *Matrix of Man*.

O trabalho de Colin Rowe baseia-se numa crítica às abordagens teóricas e metodológicas do planejamento urbano da década de 1960 e deriva das atividades didáticas e de pesquisa realizadas no *Programa de Design Urbano de Cornell* desde 1965 e apoiado em noções derivadas da teoria da Gestalt, da crítica estruturalista de Claude Lévi-Strauss, da utopia política de Judith Shklaar ou do método anti-historicista de Karl Popper, dentro do modelo erudito e atualizado do aparato teórico dos diferentes escritos de Rowe. Embora CC tenha sido publicado em 1978, aparentemente já estava quase concluído em 1973.

Segundo informações que o autor deste ensaio conseguiu extrair da publicação *The Letters of Colin Rowe: Five Decades of Correspondence* (2016), editada por Daniel Naegele, surgem referências que Rowe consultou e teve à mão em seu processo de preparação e edição do CC, como o livro *Matrix of Man* (1968), de Sybil Moholy-Nagy, que abrange passagens da história urbana e dá relevância às formas gestálticas das cidades de acordo com as diferentes relações com aspectos socioculturais em cada caso. Embora esta consulta detalhada esteja documentada – e, portanto, também uma certa influência ou referência conceitual para o desenvolvimento final do CC – a verdade é que, ao contrário do seu hábito rigoroso de fornecer informação das suas diversas fontes, neste caso, Rowe a omite completamente, apesar das diferentes evidências de que ele leu atentamente o livro de SM-N, assim como *Mechanization Takes Command*, de Siegfried Giedeon. Rowe, por outro lado, estava muito interessado no design visual de seu livro, desejando que ele tivesse um formato grande, tipo revista, com cerca de 200 páginas e outras tantas de figuras. Urbistondo diz:

Se agora tentássemos estipular o que parece ser uma relação direta de influência entre os livros de Giedion, Moholy-Nagy e Rowe, acabaríamos por pressupor que essa referência é exclusivamente em termos de design editorial, uma vez que nem *Mechanization* nem *Matrix of Man* aparecem nas notas referenciadas por *Collage City*. Contudo, a hipótese aqui proposta é que *Matrix of Man*, cujo subtítulo é *An Illustrated History of Urban Environment*, poderia ter sido uma peça importante na construção de *Collage City*, dada a sua evidente coincidência temática (o que não é o caso de *Mechanization*) e sua edição visual igualmente elaborada.

Outro tema estudado no texto é a relação que Rowe teve com a SM-N em dois dos três encontros de Columbia que Henry Russell-Hitchcock e Philip Johnson organizaram entre 1964 e 1966 para revisar o desenvolvimento da arquitetura moderna antes da Segunda Guerra Mundial, nos quais SM-N e CR coincidiram nos encontros de 1964 e 1966, ela como palestrante e ele como espectador, embora com uma participação a favor da apresentação de Sybil, que foi muito crítica para o futuro da modernidade na transição ou *diáspora* (nome da palestra) da Europa aos EUA: *a modernidade termina – não começa – com a Bauhaus*, dirá SM-N, e Rowe será um dos poucos que concordará com essa posição questionadora em relação ao incipiente *International Style*.

A utilidade da história – *observa Urbistondo* – no campo da arquitetura foi um dos temas centrais de controvérsia durante a década de 60. Uma evidente recuperação de exemplos históricos e sua validade para a disciplina (também uma crítica à doutrina da arquitetura moderna) é o principal argumento da obra *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) de Robert Venturi. É sintomático, portanto, que Colin Rowe esteja desenvolvendo seu trabalho docente em Cornell durante esses anos, sem dúvida atravessados por esta polémica. Igualmente notável é que as contribuições de Rowe para o MAS – *os três simpósios acima citados* – estão mais próximas da nova abordagem de Sibyl Moholy-Nagy do que das opiniões dos seus dois mentores, Rudolf Wittkower e Henry Russell-Hitchcock.

O trabalho de SM-N é o de um autodidata sem formação rigorosa e, portanto, um tanto marginalizado do ambiente acadêmico da diáspora, apesar de contatos e afinidades importantes, por exemplo, com Hanna Arendt. Rowe conhecia a autoconfiança acadêmica daquela autora e, ainda assim, reconheceu suas contribuições:

O livro de Sibyl (lembremos, ela é historiadora, não arquiteta) também propõe, através de seu discurso em defesa da cidade histórica, uma crítica contundente à cidade moderna falida. Este caráter historicamente anacrônico, amplamente antropológico e igualmente formalista é uma forma eficaz e subjetiva de apresentar o material urbano a partir da importância arquitetônica. Esse resultado pode muito bem estimular, e é por isso defendido neste texto, proposições inovadoras como as de Rowe e Koetter.

Resenha de Jacobo García-Germán Vázquez do livro *The Mannerist Mind. An Architecture of Crisis*, de Francisco González de Canales, sugere uma certa recorrência a aspectos da modernidade histórica que parecem reemergir em aspectos das práticas projetuais contemporâneas:

Práticas formadas a partir dos resíduos do final do século XX da chamada arquitetura diagramática (definida pelo seu interesse no programa e na infraestrutura), mas que, em reação, implantaram uma visão polemicamente disciplinar, na qual a presença da história e a implementação de dispositivos de projeto herdados de casos anteriores ou de textos paradigmáticos da pós-modernidade em diante, coexistem com mecanismos de produção (cópia, repetição, urgência), que conferem a estas arquiteturas um caráter contemporâneo .

Frente às restrições das arquiteturas meramente engendradas pela economia de mercado, haveria mudanças disciplinares recentes – principalmente entre os jovens arquitetos europeus – que tentam superar uma certa definição de arquitetura baseada principalmente no programa e no desempenho, em direção à incorporação de uma revisão sobre o figurativo, a linguagem, a expressão e o caráter do construído. Tal questão implicaria rever arquiteturas anteriores – muitas delas caracterizáveis como pós-modernas – centradas na proeminência da linguagem, mas que agora poderiam ser revisitadas com ferramentas digitais.

O livro, com prólogo de Moneo, estabelece em sua cunhagem do conceito de *mentalidade pós-moderna*,

a necessidade de rever uma suposta mudança de paradigma, cujo primeiro indício foi, há já uma longa década, o retorno às agendas de um interesse renovado pelos textos e projetos de, entre outros, Venturi-Scott Brown, Rossi, Stirling ou o primeiro Koolhaas, recuperando desde o olhar sobre a cidade consolidada, até citações literais de suas arquiteturas.

O culturalismo historicista e o interesse maneirista em reelaborar o dogma moderno conseguiram abrir, com Venturi, uma certa preponderância do figurativo ou linguístico no trabalho do projeto:

É de facto a reflexão sobre *Complexity and Contradiction in Architecture*, o livro de Robert Venturi publicado em 1965, e cujo título preliminar era, não por acaso, *Mannerism in Architecture*, que constitui a primeira parte... que se baseia na literal filiação ao estilo maneirista que Venturi propôs para a arquitetura moderna, traçando fios entre seu momento e os precedentes renascentistas, barrocos ou diretamente maneiristas. Revitalizando, portanto, uma certa tradição latente no programa ideológico e operacional do Movimento Moderno, como a continuidade de um certo espírito atemporal (seja por ser clássico, seja por seus derivados do Renascimento), nos temas, nas codificações formais e na capacidade da arquitetura de comunicar através da forma, da linguagem ou da figuração.

O trabalho projetual e curatorial específico de González de Canales – com seu repositório sobre *a arquitetura menor* ou sua investigação sobre o arquiteto como trabalhador – conduz a uma tentativa de recuperar o papel ético-político das arquiteturas de maior poder comunicacional e simbólico com referência à palavra *crise*,

que também aparece no subtítulo de *The Mannerist Mind. An Architecture of Crisis*, como se, na realidade, e face às evidências da realidade, González de Canales apostasse em uma posição de resistência do arquiteto baseada numa nova modéstia, lúdica e descrente, capaz de assumir e negociar na sua obra as contingências e limitações do presente, bem como estabelecer diálogos operacionais com o passado da disciplina, reescrito de forma criativa e sem qualquer vestígio de nostalgia.

José Luis Bezos. Paper 1, 2024.



HERMENÉUTICA COMO DISCURSO ARQUITECTÓNICO / HERMENEUTICS AS ARCHITECTURAL DISCOURSE / HERMENÊUTICA COMO DISCURSO ARQUITETÔNICO¹

ALBERTO PÉREZ-GÓMEZ

alberto.perez-gomez@McGill.ca

McGill University, Faculty of Engineering, Montreal, Canadá

RESUMEN

La hermenéutica juega un papel crucial en la arquitectura, enfatizando la interpretación y el significado más allá de la construcción física. La arquitectura no es solo una respuesta a necesidades prácticas, sino una expresión de la condición humana, abordando temas de mortalidad y trascendencia. El “universo discursivo” de la arquitectura contribuye a nuestra comprensión de nosotros mismos y a nuestra salud psicosomática, ofreciendo un espacio comunicativo que nos permite reconocernos como seres completos. Históricamente, la teoría arquitectónica ha evolucionado desde un enfoque en la ciencia aplicada hacia un reconocimiento de la importancia de los valores éticos y culturales. La tendencia moderna hacia la eficiencia tecnológica y el hedonismo ha llevado a entornos urbanos que a menudo ignoran estos valores, resultando en espacios alienantes. Por lo tanto, la teoría arquitectónica debe reorientarse hacia un discurso que articule las funciones éticas y poéticas de la arquitectura y el diseño urbano. Vitrubio destacó la importancia de principios estables y conocimiento práctico, sugiriendo que la arquitectura debe basarse en una comprensión profunda del cosmos y de la experiencia humana. La teoría arquitectónica debe, por lo tanto, incorporar la narrativa y el significado cultural, permitiendo a los arquitectos expresar su posición y diseñar con responsabilidad para el bien común.

Palabras clave: hermenéutica, teoría de la arquitectura, narrativa, tiempo histórico, ética.

¹ Publicado con anterioridad como “Hermeneutics as Architectural Discourse,” *Quellentexte zur Architektur-theorie*, editado por Fritz Neumeyer, (München: Prestel Verlag 2002) y Pérez-Gómez, Alberto. “Hermeneutics as Discourse in Design.” *Design Issues* 15, no. 2 (1999): 71–79. <https://doi.org/10.2307/1511843>. Republicado con la autorización del autor, editor invitado a este número.

ABSTRACT

Hermeneutics plays a crucial role in architecture, emphasising interpretation and meaning beyond the physical construction. Architecture is not only a response to practical needs, but an expression of the human condition, addressing issues of mortality and transcendence. The “discursive universe” of architecture contributes to our understanding of ourselves and our psychosomatic health, offering a communicative space that allows us to recognise ourselves as whole beings. Historically, architectural theory has evolved from a focus on applied science towards a recognition of the importance of ethical and cultural values. The modern trend towards technological efficiency and hedonism has led to urban environments that often ignore these values, resulting in alienating spaces. Therefore, architectural theory must be reoriented towards a discourse that articulates the ethical and poetic functions of architecture and urban design. Vitruvius stressed the importance of stable principles and practical knowledge, suggesting that architecture must be based on a deep understanding of the cosmos and human experience. Architectural theory must therefore incorporate narrative and cultural meaning, allowing architects to express their position and design responsibly for the common good.

Keywords: hermeneutics, architectural theory, narrative, historical time, ethics.

RESUMO

A hermenêutica desempenha um papel fundamental na arquitetura, enfatizando a interpretação e o significado além da construção física. A arquitetura não é apenas uma resposta às necessidades práticas, mas uma expressão da condição humana, abordando questões de mortalidade e transcendência. O “universo discursivo” da arquitetura contribui para nossa compreensão de nós mesmos e de nossa saúde psicossomática, oferecendo um espaço comunicativo que nos permite nos reconhecermos como seres completos. Historicamente, a teoria arquitetônica evoluiu de um foco na ciência aplicada para um reconhecimento da importância dos valores éticos e culturais. A tendência moderna de eficiência tecnológica e hedonismo levou a ambientes urbanos que frequentemente ignoram esses valores, resultando em espaços alienantes. Portanto, a teoria arquitetônica deve ser reorientada para um discurso que articule as funções éticas e poéticas da arquitetura e do projeto urbano. Vitruvius enfatizou a importância de princípios estáveis e conhecimento prático, sugerindo que a arquitetura deve se basear em uma compreensão profunda do cosmos e da experiência humana. A teoria arquitetônica deve, portanto, incorporar o significado narrativo e cultural, permitindo que os arquitetos expressem sua posição e projetem com responsabilidade para o bem comum.

Palavras-chave: hermenêutica, teoria arquitetônica, narrativa, tempo histórico, ética.

Si existe una esencia a-histórica de la arquitectura, esta no puede ser simplemente deducida de una colección objetivada de edificios, de teorías o de dibujos. La misma palabra “arquitectura” es un neologismo Latino que data de la época de Cicerón, y su definición ha cambiado históricamente². La realidad de la arquitectura y su significado es complejo, tanto cambiante con la historia y las

² Ver Stephen Parcell, *Four Historical Definitions of Architecture* (Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2012).

culturas, cuanto capaz de responder a las preguntas básicas dadas con la condición humana, preguntas que responden a nuestra mortalidad y a nuestra posibilidad de trascendencia.

La arquitectura tiene su propio “universo discursivo”, y a través del tiempo ha sido capaz de ofrecer al hombre mucho más que meras soluciones técnicas para necesidades prácticas, contribuyendo efectivamente a nuestra salud psicosomática y a nuestra auto-comprensión. La razón fundamental es simple: el medio ambiente es una parte constitutiva de la consciencia humana³. La arquitectura ofrece un espacio comunicativo que nos da la posibilidad de *reconocernos* como seres completos, más plenamente humanos, logrando así habitar poéticamente en el mundo. Este *reconocimiento* que nos proporciona la arquitectura no es una mera equivalencia semántica, sino que ocurre en la experiencia; su “significado” es inseparable de la experiencia misma.

De ahí que todo intento por circunscribir los fundamentos epistemológicos de la arquitectura deba enfocarse a encontrar un lenguaje que oriente nuestros actos como arquitectos, sin pretender “reducir” o “controlar” los significados. Se trata de proponer un discurso teórico que nos ayude a articular mejor las funciones éticas y poéticas de la arquitectura y el diseño urbano en nuestra sociedad tecnológica.

Durante más de dos siglos la teoría de la arquitectura ha sido identificada con modalidades de la ciencia aplicada. Independientemente de que su interés hubiese sido formal o técnico, las herramientas epistemológicas favorecidas por los arquitectos han sido metodológicas, buscando un “saber-hacer” tan eficiente como posible, guiado por el deseo de producir mercancías de moda. Esta mentalidad ha contribuido enormemente a la urbanización de nuestro planeta, pero ignora valores éticos y culturales, produciendo frecuentemente ambientes enajenantes. La reducción de la teoría a un “mecanismo de composición” funcional guiado por el hedonismo y la eficiencia tecnológica fue articulado por vez primera en los escritos de Jean-Nicolas-Louis Durand a principios del siglo XIX. En toda la teoría anterior encontramos invariablemente preocupaciones más amplias sobre el significado cultural de la arquitectura, asociadas con la belleza y la verdad⁴. Hoy el instrumentalismo culmina en la apoteosis de las computadoras, capaces de generar formas siempre nuevas e inusitadas sin necesidad de preguntar dónde o porqué. Y, sin embargo, muestras prácticas, frecuentemente seductoras, parecen cada vez más distantes de valores culturales auténticos. No es difícil llegar a la conclusión de que otro género de teoría es necesario —capaz de modular nuestras acciones más radicalmente. Perpetuar una dialéctica de estilos o de modas es tan insensato como pensar que la arquitectura sólo existe para proveer albergue y confort. Tampoco es suficiente invocar el pluralismo y la diversidad, o la superficialidad de nuestra civilización mediática como excusas para dar respuestas fragmentadas y parciales. La principal responsabilidad del arquitecto es poder expresar cuál es su posición, en el aquí y en el ahora, para dar lugar a sus proyectos como promesas responsables para el bien común.

En primera instancia, es importante clarificar cuál es el papel del discurso (del lenguaje natural) para una práctica que se adquiría tradicionalmente a través un largo aprendizaje artesanal. La falsa presuposición de nuestra era digital que sostiene que el significado es equivalente a la transferencia de “información”, hace de la presente discusión un asunto de enorme importancia. La realización de

³ Ver los capítulos 4 y 7 del presente tomo y Alberto Pérez-Gómez, *Attunement, Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science* (Cambridge MA: MIT Press, 2016), Introducción y cap. 5.

⁴ Este tema es parte fundamental de los argumentos históricos en mis libros, ver Pérez-Gómez, *Lo bello y lo justo en arquitectura*, op. cit. y *Attunement*, op. cit.

un proyecto demanda evidentemente diferentes tipos de conocimiento, incluida la información especializada de las ingenierías, pero es menester conceptualizar aquello que es *esencial* en el discurso arquitectónico, llevando a jerarquizar los conocimientos requeridos en la labor arquitectónica.

Siguiendo la pauta de los filósofos griegos, los *Diez Libros* de Vitrubio insisten en la importancia de *mathémata* (principios estables epitomizados por las matemáticas) tanto para la *theoría* (la comprensión del orden normativo del cosmos, particularmente evidente en los movimientos rítmicos y proporcionales de las luminarias celestiales), y para la *techné*, el saber-hacer de las artes y las artesanías que podía transmitirse de maestro a discípulo, pero que es fundamentalmente un conocimiento de la consciencia corporal y no meramente intelectual. Sin embargo, la teoría vitrubiana también reconoce que las preguntas cruciales sobre el significado de la arquitectura requerían del lenguaje narrativo, en si comprendido como primordial y anterior a las matemáticas. Tales cuestiones no podían reducirse al mismo nivel de articulación de las proporciones o los silogismos. Es significado apropiado (*decorum*) siempre se entendió en relación a la “historia”. La capacidad de entender a un *lugar* como apropiado para la celebración de una divinidad —una dimensión fundamental del significado de cualquier templo— o la decisión de usar un orden u otro (dórico o corintio, por ejemplo) dependían de la capacidad del arquitecto de entender su obra en relación a las historias (mitos populares) que articulaban el lugar, o a los precedentes de los órdenes respectivos (sus historias generativas, recontadas en diferentes versiones en los tratados tradicionales). Inclusive cuando se trataba del aspecto crucial de la proporción, el epítome de la regularidad, y una *mathésis* transmisible, que servía de puente ontológico entre las obras humanas y un cosmos observable, el arquitecto practicante siempre tenía que “ajustar” las dimensiones de la obra de acuerdo al sitio y al propósito de la tarea específica en el momento presente de la ejecución, en vez de sujetar su práctica a alguna precisión matemática ideal dictada por la teoría. Los valores de regularidad y articulación tan buscados por las arquitecturas pre-modernas, deben comprenderse fenomenológicamente —se trata de una regularidad encarnada, sinestésica y kinestésica, primeramente lingüística— y no de una abstracción matemática que pudiéramos erróneamente calificar de científica.

Tal evidencia histórica, aunada a los problemas obvios ya evocados que agobian a las prácticas contemporáneas, nos permiten apreciar que los aspectos instrumentales y prescriptivos de la teoría no son sino aspectos parciales, incluso falaces, del discurso arquitectónico. La teoría como mera tecnología es incapaz de dar razón del significado potencial de la operación a la que hace referencia o a cuya realización contribuye. Por otro lado, es obvio que la palabra, a través de su capacidad intrínseca de contar historias, articula la posibilidad del significado, en cuanto que nombra las intenciones en relación a un “espacio de experiencia”, ya sea en un ámbito cósmico (tradicional) o histórico (moderno), y con respecto a un “horizonte de expectativas”. Los proyectos, emanados en primera instancia de la imaginación lingüística del arquitecto —no reducida instantáneamente a la imagen gráfica —pueden así aspirar a construir un mejor futuro para el bien común. La *palabra* debe servirnos para articular los significados de nuestras intenciones, a pesar de las obvias e inevitables incertidumbres que acompañan a toda obra arquitectónica una vez construida, siempre vivida y juzgada por los Otros. En efecto, a pesar de la inevitable incertidumbre que siempre aparece en el espacio entre nuestro pensamiento lingüístico y nuestro hacer material, nunca relacionados como el lenguaje binario de un robot con sus acciones, la propuesta fenomenológica es que la continuidad entre el ser que piensa y sus actos y logros debe ser entendida y cultivada. Se trata de la real continuidad que existe entre las dimensiones pre-reflexivas e intelectuales de la consciencia humana. Para actuar apropiadamente, debemos aprender a hablar apropiadamente, desde el gesto

a la palabra escrita; esto es un requerimiento para la enseñanza y la práctica de la arquitectura si deseamos que nuestra disciplina recupere su crucial importancia cultural.

El tema de la arquitectura no es meramente “estético” ni “técnico”, si por ello entendemos valores autónomos, tal y como se configuran en la mentalidad occidental a partir del siglo XVIII. Más bien es algo primordialmente ético. La práctica de la arquitectura debe ser guiada por una noción del bien común, conservando una dimensión política, entendida como la búsqueda humana de estabilidad y de auto-entendimiento en un mundo cambiante y finito. Se trata de la proposición de espacios para la comunicación encarnada los cuales, al seducirnos, promuevan la justicia, consecuentemente indispensables para nuestra salud psicosomática. Las teorías instrumentales son incapaces de dar cuenta de esta dimensión, independientemente de estar dirigidas por imperativos tecnológicos, políticos o formales, o por el deseo de emular algún modelo científico (por ejemplo, recientemente, el bio-mimetismo). La alternativa que puede proporcionar la teoría para una práctica ética puede encontrarse en la ontología hermenéutica reciente, particularmente en los trabajos de Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur y Gianni Vattimo⁵. Propongo la teoría de la arquitectura como hermenéutica, entendiendo el lenguaje como fenómeno emergente, en continuidad con la consciencia encarnada, asumiendo las intuiciones ontológicas presentes en la obra tardía de Maurice Merleau-Ponty⁶.

Antes de desarrollar las consecuencias de esta posición para la teoría y la práctica contemporáneas, es importante proporcionar un poco más de contexto histórico. La teoría de la arquitectura tuvo desde sus inicios en la cultura occidental afinidades con la ciencia, aunque desde luego esta última disciplina distaba mucho de ser lo que hoy entendemos. Es falso imaginar que esta relación es reciente y es importante comprender sus orígenes. Los objetivos de *theoría* y *epistème* (o *scientia* en latín) eran paralelos, nunca en oposición. La filosofía y la ciencia, las joyas de la corona del *bíos theoréticos*, buscaban revelar la verdad; una verdad entendida desde el *Timeo* de Platón como correspondencia matemática. Además de permanecer como paradigma de la ciencia hasta su modificación y culminación en la física Newtoniana, el *Timeo* de Platón proporcionó el modelo de un cosmos inteligible para las teorías arquitectónicas pre-modernas que buscaban la emulación de dicho orden en los edificios. El demiurgo Platónico era un arquitecto/artesano, quien creó al mundo a partir de la geometría, en el espacio del “intervalo” primordial y a partir de una *prima materia*

⁵ La obra fundacional de Gadamer es *Truth and Method* (London, England: Sheed and Ward, 1975). Sus elucidaciones precisas en *Philosophical Hermeneutics* (Berkeley, CA: University of California Press, 1976) y los ensayos coleccionados bajo el título en inglés *Reason in the Age of Science* (Cambridge, MA: MIT Press, 1986), son muy útiles por su aplicabilidad a otras disciplinas. Existen dos excelentes introducciones generales a la hermenéutica, incluyendo la historia de la hermenéutica desde la Reforma y los orígenes de la hermenéutica Romántica de Dilthey y Schleiermacher por Richard Palmer, *Hermeneutics* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1969), y Josef Bleicher, *Contemporary Hermeneutics* (London, England: Routledge and Kegan Paul, 1980). Este último libro está más actualizado en su tratamiento de las figuras más importantes del siglo XX.

⁶ Ver Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston, IL: Northwestern University Press 1968). La noción de “fe perceptual” (perceptual faith) tan crucial para la fundamentación de la hermenéutica en la experiencia deriva de Merleau-Ponty. Para una elucidación sobre las consecuencias de la filosofía de Merleau-Ponty en la arquitectura, ver *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (en coautoría con Louise Pelletier, Cambridge MA: MIT Press, 1997). Para sus consecuencias en el lenguaje, ver *Attunement, Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science* (Cambridge, MA: MIT Press, 2016), caps. 5 y 6.

(una materia universal plástica) co-substancial con dicho espacio (*chasho/chaos/chóra*). De manera análoga, el arquitecto durante la antigüedad clásica nunca puede concebirse como un creador *ex nihilo*. Los términos que definen la actividad del arquitecto, *techné* (arte, artesanía) y *poíesis* (hacer manual, poético), revelan a través de la *mimésis* algo “nuevo” pero que ya existe. La arquitectura revelaba la verdad, la presencia del orden del cosmos supra-lunar contemplado por la *theoría*, en el mundo sublunar: un orden verdaderamente asombroso dando *lugar* a la vida cotidiana, a través de la analogía —el uso de la geometría y las proporciones observadas en “la danza de los astros,” los movimientos de los cinco planetas visibles, el sol y la luna. Era una forma de conocimiento preciso enmarcando los ritmos de la acción, los rituales políticos y religiosos, garantizando la eficacia y realidad de la experiencia humana. Es así que la teoría de la arquitectura se concibe como *scientia*, pero a diferencia de nuestras presuposiciones, sin una relación instrumental con la práctica. *Scientia* nombraba aquello que debía ser *contemplado*, el orden proporcional que la arquitectura encarnaba, no sólo como construcción, sino como situación humana, en el espacio-tiempo de la experiencia. No es de sorprender que en su *Euthypro* (II c-e) el Sócrates Platónico evocara a Dédalo —el primer arquitecto en la mitología clásica— como su más distinguido antepasado.

Como he intentado demostrar en otros escritos, el *statu quo* de esta relación empezó a cambiar durante el siglo XVII, aunque las transformaciones evidenciadas en los tratados teóricos no afectaron realmente a la práctica arquitectónica sino hasta el siglo XIX.⁷ Claude Perrault fue el primer teórico en extrapolar a la arquitectura un concepto de ciencia verdaderamente moderno, derivado de las especulaciones de Galileo y Descartes. Su tratado intitulado *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (1683), cuestiona el papel tradicional de las proporciones relacionando la arquitectura y el orden cósmico como causa de la belleza y el significado, al igual que el concepto de armonía musical asequible en arquitectura a través de correcciones ópticas. En los tratados anteriores, las correcciones ópticas siempre habían sido entendidas como el motivo de las inevitables discrepancias entre las proporciones recomendadas en los textos y las dimensiones en la práctica.⁸

Para Perrault esto era inaceptable: la teoría debería poder prescribir con toda claridad y precisión los resultados prácticos. En otras palabras, Perrault no podía ya valorizar los procesos estocásticos de las prácticas anteriores, el significado arquitectónico como algo dado a la experiencia encarnada, tanto emocional como intelectual, ni la capacidad de la arquitectura para hacer patente la perfección del orden para la experiencia sinestésica corporal. Como en el caso de Descartes, el cuerpo humano se vuelve obstáculo del conocimiento, y no su vehículo. Le parecía inconcebible que una habilidad primaria del arquitecto, como lo afirmara Vitrubio, fuese su habilidad para ajustar las formas y dimensiones de un proyecto con respecto al sitio y al programa. Para Perrault, la teoría perdió su afinidad con las verdades metafísicas de la ciencia grecorromana y medieval para volverse una colección de formulaciones “probables” como la nueva física mecanicista de inspiración Cartesiana. Sus “verdades” obtenidas analíticamente y por inducción, dependían de su aplicabilidad, de su demostración “experimental”. El propósito del discurso teórico dejó de ser para Perrault la elucidación de preguntas filosóficas y se transformó en una serie de recetas (sobre los órdenes clásicos que aún no perdían su validez) cuya virtud sería únicamente su fácil aplicabilidad, con la intención de controlar racionalmente la práctica arquitectónica y evitar “los errores de

⁷ Ver Alberto Pérez-Gómez, *La Génesis y Superación del Funcionalismo en Arquitectura* (México: Limusa, 1980).

⁸ Para un análisis más amplio de la obra de Perrault, ver A. Pérez-Gómez, *Timely Meditations, Collected Essays on Architecture* vol. 1 (Montreal: RightAngle Intl., 2016), p. 215-262.

los artesanos”. Desde su punto de vista, totalmente contrario a todas las posiciones anteriores, la practica siempre había estado propensa al error, sujeta a la “torpeza” de los trabajadores. Su nueva teoría fue concebida como una disciplina que participaba en una historia progresiva, que en apariencia estaba destinada a ser perfeccionada en el futuro.

Aun cuando aparentemente Perrault continuó la tradición de arquitectura como ciencia, sus posiciones transformaron profundamente la naturaleza de la teoría y la práctica. Su obra marca el principio del fin de la arquitectura clásica tradicional, de una manera de concebir y de hacer edificios que estaba relacionada con una imagen cosmológica que servía como marco inter-subjetivo para la acción humana significativa. Los inicios de la crisis de la arquitectura no son recientes, ni se remontan a pocos años antes del fin de las vanguardias, ni a principios del modelo panóptico, ni a la Revolución Industrial, ni al rechazo de las Bellas Artes a principios del siglo XX o a la última “revolución digital”. Más bien, debe ser visto en paralelo al inicio de la ciencia moderna y a su impacto en el discurso arquitectónico. Después de Perrault, y particularmente, después de Jean-Nicolas-Louis Durand, el popular maestro de arquitectura cuya obra de principios del siglo XIX contiene *in nuce*, todas las presuposiciones teóricas y los debates estilísticos que aún nos incumben, la legitimidad de la teoría y la práctica predicadas por el “cientificismo”, fueron reducidas a mera instrumentalidad. Durand rechazó explícitamente la dimensión “filosófica” de la teoría. El valor de las teorías arquitectónicas dependió a partir de entonces de su capacidad de producción. Otros géneros de teorías deterministas aparecieron durante los siglos XIX y XX, desde los paradigmas estructurales de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, hasta los sueños tecnológicos de Buckminster Fuller y más recientes modelos conductistas y sociológicos. Y hoy día, los arquitectos y teóricos entusiastas de la generación formal por medios digitales generalmente asocian sus discursos a modelos científicos sin ningún sentido crítico.

Los malentendidos de toda práctica sujeta a teorías instrumentales se consolidan debido a un desdén generalizado con respecto a la historia de la arquitectura, donde, como he sugerido, las limitaciones de estos enfoques aparecen patentes. El problema empieza con la comprensión de la naturaleza misma de la historia de la arquitectura, nunca reducible a objetos, tratándose de situaciones espacio-temporales, de ordenes culturales complejos y multifacéticos, con múltiples conexiones epistemológicas y encarnados en una diversidad de artefactos. En los últimos dos siglos la historia se malentendió, como en el siglo XIX o el “postmodernismo” de la década de los ochentas, utilizándola como fuente de estilos formales; o se le considero una disciplina inútil por la modernidad heroica del siglo XX vuelta exclusivamente hacia el porvenir, inútil por tratar de técnicas, formas o programas de otros tiempos. El instrumentalismo triunfal de las últimas dos décadas capaz de producir novedades incesantes ha reducido aún más el interés por la historia, arguyendo que no tiene nada que enseñarnos. Permítaseme enfatizar: la historia de la arquitectura no puede ser reducida a una tipología o sociología de edificios, ni a una línea continua y progresiva, ni a momentos herméticos inconexos.

En su ensayo seminal “Sobre los usos y las desventajas de la Historia para la vida”, Friedrich Nietzsche articula tanto los peligros como las posibilidades que ofrece la historia para la humanidad moderna, específicamente para todo individuo creativo y responsable actuando en un mundo marcado por el positivismo racionalista⁹. Reaccionando en contra de los historicismos de su propio

⁹ Consultar: Friedrich Nietzsche, “On the Uses and Disadvantages of History for Life”, en *Untimely Meditations* (Cambridge UK: Cambridge U.P., 1983).

siglo XIX, Nietzsche reconoce las múltiples formas de la historia que son inútiles y problemáticas. En particular critica como falsas las narrativas pseudo-objetivas y progresistas que acaban valorizando lo viejo simplemente por serlo. Esto resulta en una obsesiva preservación de los monumentos históricos y en la repetición de sus estilos, motivando una percepción de que los hombres modernos “han llegado tarde”, siendo como enanos en las espaldas de gigantes, haciéndolos incapaces de innovación significativa. Pero estas perversiones de la historia no deben llevarnos a negar nuestra atención al pasado, a nuestra memoria. En ausencia de la religión y otras mitologías colectivas, la historia es lo que poseemos: una comprensión retrospectiva de lo que hemos sido y lo que hemos hecho, articulada en forma narrativa. Nietzsche concluye que necesitamos la historia *para la vida*, la memoria como el alimento de la creatividad y los precedentes para orientar nuestras acciones en ausencia de prescripciones morales absolutas. Como elaboraré más adelante, existe una forma particular de entender el uso de la historia como un marco teórico para la creación ética. Dada la emancipación de las prácticas arquitectónicas de sus raíces culturales en el clasicismo y el cristianismo a partir del siglo XIX, los arquitectos de la modernidad se ven llamados a reconstruir una verdadera tradición, visitando e interpretando los rastros y los documentos del pasado a través de su propia visión, de sus “experimentos” formales y sus propias preguntas, llevados por el deseo de descubrir tanto a escala local como en las teorías históricas de nuestra disciplina potencialidades para el futuro, extrayendo riquezas de un pasado aparentemente gris o intrascendente, tal como el buzo que extrae perlas de moluscos en apariencia comunes y corrientes.

El reciente llamado a la acción y a la despreocupación deliberada por la teoría de los últimos años ha simplemente acentuado la visión de la historia como una mera acumulación de datos sin interés, inflexibles y muertos, implícita ya en la mayoría de las teorías de la segunda mitad del siglo XX, desde los enfoques cientificistas y metodológicos, a consideraciones más cuidadosas que buscaban continuar el proyecto de racionalidad crítica de la Ilustración —considerado por la escuela de Frankfurt como el modelo absoluto de inteligibilidad. Esta incompreensión de la importancia de la historia coincide fácilmente con la creencia popular en la temporalidad lineal y el progreso tecnológico que celebra la última moda o la más reciente versión del iPhone, y concibe al pasado como un libro ajeno y cerrado. Como he ya sugerido, esto ha dado lugar a una preferencia generalizada por las alternativas cientificistas para la generación formal. La identificación de la verdad con la ciencia y la ciencia con la ciencia aplicada, i.e., la teoría de la tecnología, excluye la consideración de modos alternativos de pensar la teoría.

Explicando la importancia del sentido histórico para los humanos, José Ortega y Gasset describe la diferencia entre un pollo o una vaca, quienes al nacer son prácticamente iguales que sus predecesores (excepto a una escala evolucionista), y los seres humanos, quienes sin importar lo que sepamos intelectualmente, siempre nacemos a un “nivel histórico” en un mundo de creencias y hábitos colectivos. Nietzsche emplea también una comparación con los animales para describir cómo, a diferencia de las ovejas, siempre felices por su condición a-histórica, los seres humanos tenemos que ser a mitad históricos y a mitad a-históricos para lograr actuar coherentemente. La historia misma es una disciplina compleja que no es simplemente natural para la humanidad. Una crónica de Heródoto, la historia bíblica o una cosmogonía hindú no tienen el mismo estatus para la realidad humana que la disciplina evocada por Nietzsche (después de Hegel), o la hermenéutica

contemporánea. En otras palabras, la historia tiene su historia. El siglo XVIII europeo vio el “comienzo de la historia”, en el sentido que es familiar para nosotros cuando escuchamos en las noticias que una figura política, firmando un acuerdo de paz, hizo “historia”. La historia como cambio generado por los humanos no es “natural”, es parte de la conciencia moderna de Occidente, inseparable de la ciencia (hipotética) Galileana con su imperativo de demostrar las verdades postuladas a través de experimentos y acciones tecnológicas. La orientación de las acciones centradas en el futuro, característica de la filosofía y la ciencia modernas después de Francis Bacon, resultó en una obsesión por el progreso y el desarrollo material. Se podría argumentar que antes de la Ilustración, particularmente antes de las contribuciones a la filosofía de la historia de Giambattista Vico y Jean-Jacques Rousseau, las acciones humanas se concebían como más o menos intrascendentes con respecto a la realidad última y explícita de la creación: el pasado nunca era “totalmente” pasado y así verdaderamente “diferente” del presente. En la experiencia humana dominaba el tiempo cíclico. La arquitectura del Renacimiento, por ejemplo, volvió sus ojos hacia la antigüedad clásica, pero sólo para confirmar la coherencia entre sus propias creencias y los textos humanistas, asegurando una reconciliación de su hacer con un orden cosmológico que era todavía percibido como absolutamente trans-histórico. En esa época, la “verdadera” historia no era otra sino la narrativa sagrada de la iglesia —con la salvación y el apocalipsis como su verdadero fin.

La historia en el sentido que nos ocupa empieza con la convicción de que las acciones humanas *realmente* importan, que ellas pueden, en efecto, cambiar el orden de las cosas. Esto se hizo evidente a nivel popular, en el orden político, con la Revolución francesa, poniendo fin a los regímenes tradicionales donde el soberano lo era (generalmente) por razón de su comunión con la divinidad. De ahí emerge igualmente la posibilidad de un progreso “real” para una humanidad emancipada, tanto como el riesgo de una extinción auto-infringida: otra versión del apocalipsis. El presente es, por lo tanto, cualitativamente diferente que el pasado y vuelto hacia el porvenir. Este “vector” ha sido en efecto una importante característica de la modernidad —una tradición vuelta contra sí misma, la llamó Octavio Paz— su hegemonía absoluta siendo cuestionada por primera vez por Nietzsche, y más recientemente, por críticos y filósofos en la tradición hermenéutica.

Es así que Gianni Vattimo, intentando una definición filosófica de la postmodernidad, conjetura que hoy día podemos identificar la falacia de un supuesto progreso infinito de nuestra condición humana, lo que no significa simplemente proclamar el “final de la historia”, sino un llamado por redefinir y continuar aceptando nuestra inevitable historicidad¹⁰. De ahí que la modernidad no pueda simplemente dejarse de lado: debemos continuar buscando un futuro mejor, sin resentimiento por nuestra condición precaria, reconciliando nuestro presente con nuestro pasado. En otras palabras, podemos tratar de abrazar, más que de tratar de resolver, las aporías asociadas con nuestra condición humana desde el siglo XIX. La temporalidad de nuestra experiencia, donde nos es menester actuar, no es exclusivamente ni el tiempo cíclico de una era cosmológica, un presente sin pasado ni futuro, ni el tiempo lineal (originalmente judeo-cristiano) del progreso tecnológico, un presente no existente, entre un pasado y un futuro objetivados. La temporalidad de nuestra experiencia es al mismo tiempo un presente real, con dimensiones estructurales y un “espesor”, conteniendo dimensiones mediatas e inmediatas del pasado y del futuro¹¹. No debemos

10 Ver, Gianni Vattimo, *The End of Modernity* (Baltimore MA: John Hopkins' U.P., 1988).

11 Este es el concepto de la temporalidad vivida expresado originalmente por Edmund Husserl y hoy vindicado por la ciencia cognitiva. Ver Evan Thompson, *Mind in Life* (Cambridge MA: Harvard U.P., 2010).

actuar como si viviéramos en un presente perpetuo al final de la historia, como lo pretenden las posiciones científicas, donde fuese intrascendente la distinción entre la forma arquitectónica y sus significados articulados por el lenguaje, llevándonos a diseñar con algoritmos, abdicando la responsabilidad de nuestros actos en el contexto de nuestra realidad socio-política. Igualmente, no debemos simplemente pretender continuar el proyecto moderno con su orientación hacia el futuro, su fe en la planeación y la ingeniería social y su absurdo desprecio de la forma en favor de un funcionalismo pragmático o político, o la sustentabilidad técnica, que implícitamente niegan que el significado arquitectónico es experimentado como una situación humana en un presente vivo. Todo lo que podemos hacer es modificar los términos de nuestra relación con la historicidad, aceptando la multiplicidad de discursos y tradiciones, mientras asumimos nuestra responsabilidad personal para proyectar un futuro mejor a través de la imaginación, esa verdadera “ventana” de nuestro ser monádico, involucrándonos con humildad en un dialogo productivo con los Otros.

Propiciar una tal práctica es el objetivo fundamental de una teoría arquitectónica de índole hermenéutica. Careciendo de un a priori teológico, la única alternativa legítima es partir de nuestra experiencia vivida y sus raíces históricas para construir una teoría, generando narrativas a partir de la evidencia. Como Vico ha señalado, este discurso no puede ser considerado como legítimo a menos de reconocer al lenguaje emergente (poético y polisémico) como su medio primario para responder a las preguntas que nacieron con la humanidad y son cruciales para fundamentar nuestra existencia mortal¹². Este género de lenguaje corresponde al de la filosofía práctica de Aristóteles, continuado por la tradición retórica del humanismo, pasando por Vico y culminando en la hermenéutica de Dilthey, Heidegger, Gadamer y Ricoeur. Buscando la sabiduría y la prudencia, no la exactitud científica, es un lenguaje mucho más apropiado para responder a las cuestiones humanas —tal como la arquitectura— que aquel de la filosofía de Platón, Descartes y Kant, con su concepto de verdad como correspondencia matemática. Se trata también del lenguaje de la novela, la forma de literatura privilegiada en la modernidad, repositorio de sabiduría. Este lenguaje emerge con nuestro reconocimiento de la primacía de la percepción, que nos ofrece un mundo como palabra naciente, pleno de significado tanto emocional como cognitivo, pre-reflexivo y reflexivo.

A diferencia de alguna metodología científica o deconstructivista, la hermenéutica nos permite una apertura crítica a las cualidades evidentes de los artefactos históricos, llevándonos a reconocer y valorar las respuestas producidas en contextos históricos que identificamos como órdenes significativos. La misma mentalidad sugiere una lectura cuidadosa y cortés de los documentos históricos —las teorías arquitectónicas de tiempos pasados, por ejemplo— concediendo que importantes preguntas sobre el significado de la disciplina subyacen al discurso, más allá de las limitaciones impuestas por creencias locales, prejuicios y juegos de poder. El mundo de nuestra experiencia incluye los artefactos que constituyen nuestras tradiciones artísticas, incluyendo la arquitectura: formas espacio-temporales cuyo poder transformativo podemos aún discernir, en momentos de reconocimiento que son completamente nuevos, pero extrañamente familiares. Al entender estas formas de encarnación específica y articular sus lecciones en vista de nuestras propias tareas, tendremos una mejor oportunidad de construir una arquitectura apropiada y una realidad intersubjetiva que pueda cumplir con su tarea social y política como una afirmación de la cultura. La tarea de la arquitectura es la manifestación formal de un orden social y político a partir del *caosmos* de la experiencia, empezando por las percepciones de significado que nuestra cultura comparte en

12 Véase Ernesto Grassi, *Rhetoric as Philosophy* (Carbondale IL: Southern Illinois U.P., 2001).

sus hábitos y encarna en sus vestigios históricos, proyectando alternativas poéticas que puedan trascender los marcos asfixiantes o represivos de las instituciones heredadas.

El arquitecto debe ser capaz de olvidar y recordar al mismo tiempo. Empleando términos acuñados por Reinhart Kozelleck para describir la percepción cambiante del tiempo histórico, Paul Ricoeur explica la comprensión hermenéutica como una negociación entre el “espacio de la experiencia” y el “horizonte de expectativas”¹³. Ricoeur retoma la descripción de Nietzsche, insistiendo en que la historia debe ser puesta al servicio de la vida y la creación, y no volverse una disciplina para la acumulación de información obsoleta. Extrapolando a la arquitectura, podríamos concluir que las narrativas que habilitan una práctica responsable deben empezar por dar cuenta de las experiencias de valor en la cultura donde el proyecto echará sus raíces, y no ser simplemente impuestas del exterior, por razones de eficiencia, comerciales o ideológicas. Ese es el punto de partida para una práctica ética. Las narrativas históricas (la teoría) contribuyen a enriquecer nuestro “espacio de experiencia”, permitiéndonos precisamente una comprensión más amplia y profunda de los valores culturales, muchas veces ocultos. Entendiendo el programa arquitectónico también como forma narrativa, pero como ficción literaria (en la práctica), aplicando la imaginación a la concepción de un futuro mejor, es la manera de involucrar el “horizonte de expectativas.” Como he sugerido, no es necesario escoger entre un eterno presente (una presencia cósmica sin pasado ni futuro) y un presente histórico ausente (en el que sólo el pasado y el futuro realmente existen), entre tiempo y lineal y tiempo cíclico. Mientras que debemos aceptar nuestro destino como seres históricos responsables, nuestro ser personal no es un ego cartesiano disuadido por juegos de poder, la búsqueda de la originalidad o la dominación. La consciencia es encarnada y ubicada en su lugar, es en cierta medida pre-reflexiva y reflexiva, y es siempre una acción: mucho más que los pensamientos que podemos articular en su superficie. Esa es la consciencia capaz de actuar éticamente, irreducible a la lógica de una computadora.

El propósito de la teoría es pues dar un fundamento a la arquitectura y sus significados a través de su relación con el lenguaje. Las historias (como Historia y como ficción) son la modalidad del discurso capaz de articular verdades humanas —conceptos relevantes que orienten la acción “aquí y ahora”. De ahí que podamos afirmar que es éste el discurso apropiado para la teoría de la arquitectura. En polémica oposición con el deconstructivismo, la hermenéutica exige la toma de posiciones, siempre abiertas y negociables, pero firmes, en la forma del pre-juicio. Toda verdad humana aparece a un sujeto en su contexto histórico, desde una perspectiva única; toda verdad es por consiguiente una interpretación, pero el resultado no es un mero relativismo sino un productivo conflicto de interpretaciones —llevándonos en la esfera de la filosofía práctica a una sabia certidumbre. La “objetividad” (cientificista) es una ilusión, incluso en la física— como lo demuestra la teoría cuántica. Los pre-juicios, nuestras preguntas, nos dice Gadamer, son más importantes que las respuestas mismas. Suponen una posición ética, un ser responsable que cuestiona y actúa. La hermenéutica privilegia a la retórica sobre la escritura, pues la verdadera comprensión es equivalente al asentimiento en el diálogo, en el lenguaje oral. En oposición a ciertos argumentos de Foucault, muchas veces exacerbados por sus discípulos en la Historia del Arte, la hermenéutica permite tanto la discontinuidad implícita en nuestra historicidad (el hecho de que las culturas y los tiempos son realmente diferentes) y la necesidad de construir tramas narrativas que proporcionen continuidad. Somos nuestra historia y nuestra autobiografía es siempre diferente y la misma. Al

13 Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, 3 vols. (Chicago IL: U. of Chicago Press, 1988), vol. 3.

permitir la reconciliación entre la discontinuidad y la continuidad, las historias se transforman en teoría arquitectónica: un discurso apropiado para guiar a la arquitectura en su papel de espacio de comunicación, de espacio público, posibilitando la acción política.

A través de una dinámica de *distanciamiento* y *apropiación*, la hermenéutica conduce a la auto-comprensión, necesaria para el hacer. Aunque apareciera paradójico, es precisamente debido a nuestra distancia con ciertos objetos de estudio, es decir, con los textos y artefactos de nuestras tradiciones arquitectónicas, que podemos encontrar posibilidades para el presente. Si bien es cierto que nuestra re-construcción del “mundo de la obra” de algún artefacto histórico o de una cultura ajena nunca está dotado de certeza absoluta, y que no podemos evitar ser hombres y mujeres de principios del siglo XXI, el círculo hermenéutico revela que este esfuerzo, calificado por una auto-conciencia de nuestros propios prejuicios, llevara eventualmente a una “fusión de horizontes”, una comprensión productiva de nuestra propia situación, tal y como ocurre en el dialogo cotidiano. Esto es tanto el objetivo como el “método” de la hermenéutica: La verdadera comprensión del Otro, ya sea éste remoto histórica o geográficamente, o ambos. Las verdades hermenéuticas son siempre de la naturaleza de *alétheia*, el término griego que usa Heidegger en su filosofía existencial: nunca permanentes como ecuaciones matemáticas sino circunstanciales y evanescentes.

Un ejemplo de lectura hermenéutica, aunque necesariamente breve y posiblemente redundante, puede ser útil para facilitar la comprensión de mi argumento. ¿Qué podemos aprender, por ejemplo, del primer capítulo del libro de Vitrubio? La obra, que data de los primeros años del imperio Romano, el tiempo alrededor del nacimiento de Cristo, es desde luego muy ajena a nuestro mundo y sin embargo tiene mucho que enseñarnos, a condición de leer cuidadosamente el texto en relación a su propio mundo material e intelectual, y haciéndole preguntas pertinentes. A primera vista el capítulo es extraño, desintegrado. Habla al principio de los conocimientos necesarios para ser arquitecto, luego de las herramientas y conceptos fundamentales de la disciplina —aplicados desde luego a la arquitectura “clásica” de orígenes griegos, y cierra con una serie de párrafos sobre el diseño urbano. Y, sin embargo, una lectura hermenéutica descubre la inusitada coherencia del capítulo que describe nada menos que el porqué de la arquitectura, su importancia para la cultura humana y sus razones metafísicas.

Un problema para el lector contemporáneo es la traducción del texto en latín a lenguajes modernos, filtrado a través de preconcepciones tecnológicas. Este es el primer obstáculo. Debemos leer el texto latino y las traducciones simultáneamente, e identificar errores potenciales, producto de las suposiciones tácitas de los traductores. Cuando al inicio de la obra Vitrubio declara que la arquitectura se compone de *fabrica et ratiotinatío*, por ejemplo, no quiere decir teoría y práctica en el sentido contemporáneo de ciencia aplicada y tecnología. El discurso, *ratio*, es la palabra, el conocimiento intelectual que incluye múltiples aspectos, como la geometría, las leyes, la historia, la óptica, la medicina y la física, que siempre deben comprenderse como contribuyendo a un *orbis doctrinae* —a un saber significativo y finito, necesario para actuar “aquí y ahora”— y nunca como conocimientos especializados en el sentido moderno. En otras palabras, no hay contradicciones entre discursos de orden mitológico y lógico o práctico. Este *ratio* es el conocimiento necesario que el arquitecto comparte con el médico, nos dice Vitrubio, necesario para entender el orden de las cosas en el mundo en relación al orden matemático del cosmos, buscando tanto en medicina

como arquitectura el balance y la salud: la armonía. Y, sin embargo, continúa, nadie llamaría a un arquitecto si le duele el estómago. *Ratio sin fabrica* es insuficiente en toda disciplina —como lo es asimismo *fabrica sin ratio*. La práctica, la capacidad de hacer poético: *faber* (o *techné* en griego), es el conocimiento irreducible en las manos del arquitecto, semejante al artesano, que no puede reducirse totalmente al lenguaje, y que debe ser modulado por el conocimiento intelectual, tanto *scientia* como historias que dan razón de la vida humana.

En sus primeras páginas Vitrubio declara que la arquitectura posee una dimensión visible que significa, y una invisible, su significado. Pero no se trata aquí de un par semántico como se le ha malentendido a través de teorías lingüísticas modernas. *Ambos se dan al mismo tiempo*: en la experiencia humana, como el relámpago y el trueno, o como el corredor que está disponible atrás de la puerta de nuestro cuarto y es parte integral de nuestra presencia perceptual.

La arquitectura significa miméticamente el orden del universo, este es un conocimiento cognitivo y simbólico, pero que viene dado al mismo tiempo que la experiencia emotiva del ámbito armónico, templado y musical para la vida, explicita particularmente en la experiencia catártica del teatro antiguo, por ejemplo, descrito en el capítulo V. Su significado se logra a través de las operaciones del arquitecto que incluyen el diseño de ciudades y edificios ordenados por medios geométricos. En un mundo como el Romano donde la naturaleza *nunca* es regular, donde nuestra experiencia es un constante e incierto devenir, la instauración del orden a través de la geometría, imitando el único orden de ese tipo visible a la experiencia humana, los movimientos de los astros, estrellas y planetas en el espacio supra-lunar, es una operación profundamente significativa. Es para comprender plenamente esta posibilidad que el arquitecto necesita su teoría.

Vitrubio diferencia tres tipos de conocimiento que no son reducibles el uno a los otros, pero que son necesarios y complementarios. Un aspecto del discurso es el relacionado con las matemáticas, con el manejo de la proporción, también llamada *ratio* y obviamente epitomizada por ella; es una orientación fundamental para el hacer arquitectónico, manteniendo cierta autonomía de la práctica, pues es demostrable sólo a través de la contemplación de los cielos —*thea*, en griego: el ámbito de los dioses. Este conocimiento corresponde a la “filosofía teórica” de Aristóteles. Además, el arquitecto necesita habilidades manuales, conocimiento técnico, que se da en el campo de la acción, a través de instrucción de algún maestro, que incluye el talento innato y se aprende como hábito manual, pero no puede generarse a través de algún lenguaje matemático instrumental, como lo concebimos generalmente los modernos. Y finalmente el arquitecto necesita también la “filosofía práctica” de Aristóteles, las historias que contribuyen a la sabiduría y prudencia (*phrónesis* en Griego) y que expresan los hábitos culturales que deben acomodarse en los proyectos, particularmente, en el caso de Vitrubio, para aplicar el ornamento en forma apropiada —ornamento que es *imprescindible* para el sentido arquitectónico, como el vestido de un ser humano que le permite aparecer en público, también revelando alusiones cósmicas (cosméticas) y no es algo añadido o arbitrario, como se llegó a entender desde el siglo XIX. Esa filosofía práctica genera igualmente estrategias apropiadas para negociar el mundo natural, como la ubicación correcta de edificios o templos en sus sitios en relación a sus programas —incluyendo lo que consideraríamos como una preocupación ecológica.

Vitrubio menciona tres productos que son del ámbito de la arquitectura. A primera vista estos suenan desconcertantes. Enumera los edificios, desde luego, y añade las máquinas y los relojes solares. ¿Qué une a estos artefactos? Tanto los edificios como las máquinas, del orden de bombas hidráulicas, mecanismos de guerra, o clepsidras, manifiestan el mismo orden cósmico que los

edificios: una serie de relaciones entre sus partes móviles regidas por proporciones matemáticas que son miméticas del cosmos, extraordinarias y significativas en un mundo pre-moderno (anterior a Galileo) que no concibe a la naturaleza como mecanismo. Debemos recordar que, para Aristóteles, como para la mayoría de los seres humanos antes del siglo XVII, la naturaleza no está regida por leyes matemáticas y escasamente admite regularidades, salvo algunas excepciones (como la manifestación de relaciones en los fenómenos ópticos de reflexión y refracción, por ejemplo). De ahí que máquinas y edificios regidos por tales regularidades aparecieran como verdaderas maravillas seductoras (*Venustas*, el término Vitrubiano que alude a las cualidades de Venus, Diosa del Amor, para caracterizar el sentido fundamental del valor arquitectónico, nunca aparte de las otras dos categorías que identifica como *firmitas* y *utilitas*, la durabilidad y la utilidad práctica de las obras). Esta cualidad seductora permite a la arquitectura darnos un lugar en el orden político y cósmico. ¿Y el reloj solar? Este es crucial precisamente porque permite traducir y trasladar el orden (geométrico y proporcional) de los cielos, la arquitectura celestial, sobre la superficie de la tierra, logrando así no sólo medir el tiempo sino orientar nuestras ciudades y nuestras construcciones. El reloj solar es supuestamente una invención de Anaximandro, filósofo pre-clásico griego, quien lo utilizó para dibujar el primer *mapamundi*. El reloj solar, *to orthon*, localizado en el lugar central de una futura ciudad, el *templum* u origen de la arquitectura, nos permite trazar los ejes norte-sur y oriente-poniente, dando el primer orden para el habitar humano, uno que de acuerdo con Vitrubio, debe lograr un hábitat o atmósfera templada, un clima propicio, tomando en consideración la influencia de los vientos dominantes, también detectables, claro, a través del reloj solar y sus trazados sobre la superficie capaces de generar una rosa de los vientos. Así el arquitecto entiende que su disciplina busca la armonía y la temperancia (de ahí el énfasis en la proporción, la eurytmia y las relaciones modulares), no solo en las formas y los detalles de los edificios (que es lo más evidente) sino como cualidad de la experiencia vivida, enmarcada por el entorno urbano y arquitectónico. El arquitecto, después de aprender los fundamentos de su disciplina, debe entender que este orden (nosotros le llamaríamos diseño urbano) es absolutamente fundamental para eventualmente localizar todo género de edificios y propiciar una vida humana plena, saludable física y espiritualmente.

He aquí pues un pequeño ejemplo de lo que podemos aprender de un fragmento del libro de Vitrubio, un texto que, como tantos otros tratados históricos, es aparentemente obtuso, enfocado a una arquitectura del pasado, sin interés alguno en la innovación y repleto de lo que parecen ser simplemente prescripciones obsoletas para el clasicismo. Obviamente nuestra comprensión del texto siempre es limitada, no somos romanos del tiempo de Augusto, y depende de nuestra propia perspectiva histórica y de nuestras preguntas. En otras palabras, la historia tiene que seguirse haciendo y nunca es una adquisición final. La hermenéutica nos invita a “imaginar” la diferencia entre aquel tiempo y el nuestro, porque podemos respetuosamente compartir con otros seres humanos las mismas preguntas. El rechazo de esta opción caracteriza tanto las actitudes analíticas tradicionales en la teoría arquitectónica como algunas posiciones deconstructivistas, para las cuales la distancia histórica implica una clausura definitiva del pasado, y la única opción es leer el texto literalmente, sin pretender su contextualización. Nuestro esfuerzo de interpretación es significativo. Esta capacidad de interpretar es, de hecho, nuestro legado: un don que hemos recibido como resultado de haber “caído” en la historia, lo que como he sugerido, es

una característica específica de nuestra modernidad. La autoconciencia de nuestras preguntas, lo que Paul Ricoeur llama el mundo “frente” a la obra, requiere la construcción de un argumento que permita enmarcar nuestras acciones y sujetarlas a nuestra comprensión histórica, afectando así positivamente nuestro futuro colectivo. Nietzsche llama a esta posibilidad una “historia filosófica”, la modalidad de la historia que debe verdaderamente valorarse. Como ha señalado Hanna Arendt, hay que reconocer la historia como un gran tesoro, *apenas tocado*, para construir un futuro en la ausencia de las tradiciones vivas¹⁴. En hermenéutica, la verdad es interpretación, siempre una revelación evanescente, como retiramos un velo que nos permite observar lo que hemos olvidado, nunca postulándose como absoluta y objetiva. Sin embargo, la hermenéutica es capaz de dar razón del cambio, del crecimiento, e incluso de la evolución. Hay algo que compartimos con nuestros ancestros del Paleolítico, aunque sea “únicamente” la capacidad de amar en todas sus modalidades, (con base en la sexualidad), del lenguaje y de la conciencia de nuestra mortalidad. Las respuestas cambiantes a las mismas preguntas, revelan una diferenciación progresiva que podríamos llamar, con Eric Voeglin, el “orden en la historia”, un orden que nunca será total y finalmente clarificado y debe re-articularse siempre en el lenguaje de la poesía (del mito o la literatura) y el arte. En nuestro propio tiempo, esto demanda la desmitificación de nuestras “respuestas” positivistas que aun preocupan a los investigadores en las ciencias físicas y humanas.

La hermenéutica niega así el nihilismo de la desesperación (o una actitud cínica, amoral) que podría surgir como consecuencia de la homogenización de nuestra herencia cultural, posibilitando una práctica ética mientras reconoce plenamente el conflicto de interpretaciones que existe inevitablemente en nuestras sociedades.

BREVE CV

Alberto Pérez-Gómez estudió arquitectura y ejerció en Ciudad de México. En 1983 fue nombrado Director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Carleton (Ottawa, Canadá). Desde 1987 ocupa la Cátedra Bronfman de la Universidad McGill, donde fundó los programas de postgrado de Historia y Teoría. Entre sus libros figuran *Architecture and the Crisis of Modern Science* (MIT Press, 1983; Premio Hitchcock en 1984), *Polyphilo* (1992), *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (1997) y *Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics* (2006).

HERMENEUTICS AS ARCHITECTURAL DISCOURSE

If there is an ahistorical essence of architecture, it cannot be simply deduced from a collection of objectified buildings, theories, or drawings. The reality of architecture is infinitely more complex, both shifting with history and culture, and also remaining the same, analogous to the human condition which demands that we address the same basic questions to come to terms with mortality and the

¹⁴ Hannah Arendt, *Between Past and Future* (New York: Penguin Books, 1961).

possibility of transcendence opened up by language, while expecting diverse answers which are appropriate to specific times and places. Architecture possesses its own “universe of discourse,” and over the centuries has seemed capable of offering humanity far more than a technical solution to pragmatic necessity. My working premise is that *as architecture*, architecture communicates the possibility of *recognizing* ourselves as complete, in order to dwell poetically on earth and thus be wholly human.¹⁵ The products of architecture have been manifold, ranging from the *daidala* of classical antiquity to the gnomons, *machinae* and buildings of Vitruvius,¹⁶ from the gardens and ephemeral architecture of the Baroque period to the built and unbuilt “architecture of resistance” of modernity such as Le Corbusier’s La Tourette, Gaudi’s Casa Batlló, or Hejduk’s “masques.” This *recognition* is not merely one of semantic equivalence, rather it occurs in experience, and like in a poem, its “meaning” is inseparable from the experience of the poem itself. As an “erotic” event, it overflows any reductive paraphrasing, overwhelms the spectator-participant, and has the capacity of changing one’s life. Therefore, the prevailing and popular contemporary desire to circumscribe the epistemological foundations of our discipline concerns primarily the appropriateness of language to modulate our actions as architects, and yet it can never pretend to “reduce” or “control” its meaning. The issue is to name the kind of discourse which may help us to better articulate the role our design of the built environment may play in our technological society as we approach the end of the millennium.

Indeed, after two hundred frustrating years dedicated to testing the possibilities of instrumental discourses in architecture, following the mode of theorizing introduced by Durand, it is not difficult to come to the conclusion that a radical alternative must be contemplated. Perpetuating a dialectic of styles or fashions is as senseless as the notion that architecture can only provide material comfort and shelter. Furthermore, it is not enough to invoke pluralism and diversity as an excuse for fragmented and partial answers. The first responsibility of an architect is to be able to express where he/she stands, here and now, rather than postponing answers under the rubric of either progressive knowledge or deconstructive strategies.

A first step is to obtain some clarity concerning the role of discourse in a practice that was traditionally acquired through long apprenticeship. The common and false assumption of our digital age which maintains that meaning is simply equivalent to the communication of “information,” makes this discussion even more pressing. The realization of a project obviously demands different kinds of knowledge, including specialized information. But is there a way we may conceptualize what is of the essence in architectural discourse, a mode of speech that might result in a working hierarchy of the knowledge required for the realization of architectural work?

The beginning of our tradition, as reflected in Vitruvius’s *Ten Books*, has rendered certain aspects of the knowledge necessary to the architect as *techne* —a stable discourse founded on *mathemata* that could be transmitted through a “scientific” treatise. Nevertheless, traditional theory also acknowledged that the crucial questions of meaning and appropriateness could not be reduced to that same level of articulation. Appropriateness (*decorum*) was always understood in relation to “history.” The appropriateness of a chosen “order,” for instance, depended on the

15 This formulation is an elaboration of Hans-Georg Gadamer’s understanding of the “representational” function of the work of art. See *The Relevance of the Beautiful* (Cambridge, England: Cambridge University Press 1986).

16 See my essay “The Myth of Daedalus,” *AA Files 10* (London, England: Architectural Association, Autumn, 1985). This topic has been subsequently developed by Indra K. McEwen in her *Socrates’ Ancestor* (Cambridge MA: MIT Press 1994).

capacity of the architect to understand the work at hand in relation to precedents articulated through their stories, which in pre-modern times also referred to mythical beginnings. And even when it came to the crucial aspect of proportion, the epitome of regularity and a transmissible *mathesis* that served as an ontological bridge between the works of man and the observable cosmos, the practicing architect always had to “adjust” the dimensions of the work according to the site and purpose of the specific task, in the “thick present” of execution, rather than subject his practice to the dictates of theory.

We have come to understand that instrumentality and prescription are merely partial aspects of architectural discourse, neither of which can account for the potential meaningfulness of the operation they address or help to realize. More fully, we recognize that the word, through its original capacity for story-telling, articulates the possibility of meaning, in that it names intentions in deference to a “space of experience,” either a cosmic (traditional) or historical (modern) world, and with respect to a “horizon of expectations.” Thus the projections of the architect’s imagination construe a better future for the common good. Despite the uncertainties that accompany the work of architecture as it is cast into the world and comes to occupy a place in the public realm, particularly the ultimate unpredictability of the work’s meanings and social values, the word must serve us to articulate our intention of meaning. Indeed, despite the unavoidable opacity concerning the movement between non-instrumental (poetic or meditative) language and making, the phenomenological wager is that the continuity between a thinking self and one’s acts and deeds may be grasped and cultivated. In order to act properly we must learn to speak properly, an obvious requirement for the teaching and practice of architecture. The fragmentation and instrumentality that we simply take for granted in our discipline must therefore be subjected to critical scrutiny.

The issue for architecture is not merely “aesthetic” or “technological,” if by these terms we understand exclusive, autonomous values. Rather, the issue is primarily ethical. Architectural practice must be guided by a notion of the common good, preserving a political dimension understood as the human search for stability and self-understanding in a mutable and mortal world. Instrumentalized theories, regardless of whether they are driven by technological, political or formalistic imperatives, or by a desire to emulate models from the sciences, are always unable to account for this dimension. What kind of speech can therefore be postulated as a primary meta-discourse? I will suggest that a solution might be found in recent hermeneutic ontology, particularly in works of philosophers such as Hans-Georg Gadamer,¹⁷ Paul Ricoeur and Gianni Vattimo. I propose architectural theory as hermeneutics, understood as the projection into language of the crucial ontological insights present in the late philosophy of Maurice Merleau-Ponty.¹⁸

17 In this short essay I will be paraphrasing important concepts from these three philosophers. My position, however, closer to Ricoeur and Vattimo, is reflected in the references. For Gadamer’s understanding of hermeneutics, the foundation work is *Truth and Method* (London, England: Sheed and Ward, 1975). The more concise *Philosophical Hermeneutics* (Berkeley, CA: University of California Press 1976) and the essays collected under the English title *Reason in the Age of Science* (Cambridge, MA: MIT Press 1986), are a better introduction. There are two excellent general introductions to hermeneutics, including the history of hermeneutics since the Reformation and an account of the Romantic hermeneutics of Dilthey and Schleiermacher by Richard Palmer, *Hermeneutics* (Evanston, IL: Northwestern University Press 1969), and Josef Bleicher, *Contemporary Hermeneutics* (London, England: Routledge and Kegan Paul 1980). This last book is more up-to-date in its treatment of 20th century figures.

18 See Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston, IL: Northwestern University Press 1968). The notion of “perceptual faith” that is so crucial in grounding hermeneutics in experience derives from Merleau-Ponty. For an elucidation of the consequences of Merleau-Ponty’s philosophy in architecture, see my recent *Architectural Representation*

In order to arrive at this conclusion, one might begin by recalling some aspects of the relationship between architecture and science. Rather than assuming that scientific thought and architectural theory have only become linked as a result of recent “revolutions,” such as the end of metaphysics, logocentricity, or classical authorship, it is important to understand that architecture and science were linked at the very inception of our Western tradition. Their aims always ran in parallel. Philosophy and science, the crowning jewels of the *bios theoreticos*, aimed at revealing truth; a truth understood since Plato’s *Timaeus* as mathematical correspondence. Plato’s *Timaeus* became not only the model for science until its culmination in Newtonian physics, but also the model for architectural theory. Plato’s demiurge was an architect, creating the world out of geometry in the space of a primordial gap and from a *prima materia* (a universal plastic matter) consubstantial with said space (*chasho/chaos/chora*). Thus the architect in the theory of classical antiquity is never a creator *ex nihilo*, for what is revealed is always in a profound sense, already there. The architect’s cosmos is Plato’s cosmos, and the philosopher’s “cosmobiology” underlines all “revelations” of architectural meaning in traditional architectural writing. Architecture disclosed truth by revealing the order of the cosmos in the sublunar world, showing the wondrous order of nature and our living body through the use of analogy. It was a form of precise knowledge implemented by (a predominantly masculine) humanity to frame the (inveterate feminine) rhythms of human action, of political and religious rituals, guaranteeing the efficacy and reality of the human experience. One could argue that architectural theory, therefore, was science, in it had the same status as *scientia*, while being in a non-instrumental relationship with practice. *Scientia* named that which should be contemplated, the proportional order that architecture embodied, not only as a building, but as a human situation, in the space-time of experience. Not surprisingly, Plato’s Socrates evoked Dedalus in his *Euthypro* (II c-e) as his most important ancestor.

As I have tried to show in other writings, this *status quo* starts to change during the seventeenth century, although the transformations often evident in theoretical treatises do not affect architectural practice until the nineteenth century.¹⁹ Two important figures should be named in this connection. In the mid-1600’s, Girard Desargues developed a truly instrumental theory of perspective and stone-cutting which was rejected by practitioners, and a few decades later Claude Perrault extrapolated his understanding of biology and physics into architectural theory. In his controversial *Ordonnance for the Five Kinds of Columns* (1683), Perrault questioned the traditional role of proportions to guarantee the relationship between the microcosmos and the macrocosmos, and the importance of optical corrections that had always been regarded as the reason for any observed discrepancies between the proportional prescriptions in theoretical treatises and building practice.²⁰ Both, the guarantee held by proportions and the arguments concerning optical correction, had been well established in all prior architectural treatises. Perrault could not understand the traditional priority of practice and the power of architecture to demonstrate perfect measurement

and the Perspective Hinge (co-authored with Louise Pelletier, Cambridge MA: MIT Press 1997).

19 This relationship between architectural theory and practice remained essentially unchanged until the end of the Renaissance. For more details about the transformation of this relation and of the nature of theory and practice after the Scientific Revolution, see my own *Architecture and the Crisis of Modern Science*, (Cambridge MA: MIT Press 1983).

20 See Claude Perrault, *Ordonnance for the Five Kinds of Columns*, (Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art 1993), “Introduction,” 1-38. First edition, Paris, 1683.

for embodied, synesthetic experience; he could not believe that the architect's task hinged on his ability to adjust such proportions according to the site and the program at hand. For Perrault, the status of theory was no longer that of an absolute mythical or religious truth. As was the case in the new Cartesian physics, theoretical formulations were merely the "most probable" and mathematically precise, "induced" from analytical observation. The purpose of theoretical discourse was to be as easily "applicable" as possible, a set of recipes to control an architectural practice which in his view was always prone to error and subject to the clumsiness of craftsmanship. Architecture and its applied theory were conceived by Perrault as a discipline participating in a progressive history, which in all likelihood was bound to be perfected in the future.

In a certain sense, Perrault was merely continuing the tradition of architecture as science. Yet, he radically transformed the nature of architectural theory and practice. This heralds the "beginning of the end" of traditional (classical) architecture, to paraphrase Peter Eisenman; it is the end of a way of conceiving and making buildings which was related to a cosmological "picture" that served as an ultimate, intersubjective framework for meaningful human action. The beginning of our architectural crisis does not date back a few years to the end of the avant-garde, or even to the inception of panopticism and the Industrial Revolution, or to the demise of the Beaux-Arts in the early twentieth century. Rather, it must be seen in parallel with the beginning of modern science itself and its impact upon architectural discourse. After Perrault, but particularly after Jacques-Nicolas-Louis Durand, the popular teacher of architecture whose early nineteenth-century work contains *in nuce* all the theoretical presuppositions and stylistic debates that still plague us, the legitimacy of architectural theory and practice, predicated on its "scientificity," was reduced to pure instrumentality. The value of architectural theories was henceforth made dependent on their applicability. Other well-known forms of deterministic theory followed suit, from Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc's structural paradigms, to Buckminster Fuller's technological dreams, to more recent behavioral and sociological models. Even today, after Jean-François Lyotard's well-publicized critique of the Grand Narratives of science,²¹ architects and theorists still tend to view this issue quite uncritically.

These misunderstandings are compounded by a general disregard for the history of architecture as a complex, multifaceted cultural order with significant epistemological connections, and embodied in a diversity of artifacts. Such a history of architecture is impossible to reduce to a typology or sociology of buildings, or to a single, progressive and continuous line, or yet to discontinuous, hermetic moments. History need not be a burden for practice. In his seminal essay *On the Uses and the Disadvantages of History for Life*, Friedrich Nietzsche articulated both the dangers and the possibilities opened up by history for a new man, particularly for the creative and responsible individual in the postcosmological era.²² There are, of course, useless and problematic forms of history, particularly pseudo-objective progressive narratives, but this should not result in an unwillingness to pay attention to what we have been, which is, indeed, what we **are**. As I will elaborate later, there is a particular way to understand and "use" history as a framework for ethical creation. Lacking a living tradition for architectural practice since the nineteenth century, we are in fact called to re-construct it, visiting and interpreting the traces and documents of our

²¹ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition. A report on Knowledge* (Manchester U.K.: Manchester University Press 1986), esp. ch.5 and 9.

²² Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations* (Cambridge, U.K.: Cambridge University Press 1983) 57 ff.

past, invariably with fresh eyes, to discover hitherto hidden potentialities for the future, like one recovers coral from the bottom of the ocean, or extracts pearls out of ordinary looking mollusks.

Much recent writing on architecture of diverse ideological filiation, ranging from scientific and methodological approaches, to more carefully considered attempts to continue the project of critical rationality from the Enlightenment, often reiterates the view of history as merely an accumulation of uninteresting shells, quite dead and unyielding. This sense of history is easily embraced because it coincides with popular assumptions about linear temporality and technological progress, viewing the past as an alien and closed book. Thus it results in a preference for “alternative” scientific or ideological models. Chaos and catastrophe theory, for example, often irresponsibly extrapolated into architectural theory, are made to suggest formal strategies for architecture, metaphorical connections that are in themselves merely a mannerism of modernity. Identifying truth with science and science with applied science, i.e., the theory of technology, the result is an incapacity to consider truly radical alternative modes of thinking architectural theory. Indeed, these strategies seem to offer no new possibilities beyond the relationship between theory as applied science and practice as technology inaugurated by Durand almost two centuries ago.

I may be reminded that the disjunction of form and content in aesthetics is itself a historical event that took place during the seventeenth-century, particularly after the decline of Baroque architecture. Indeed, elsewhere I have described anamorphosis in these terms, demonstrating this initial disjunction of presence and representation.²³ But the splitting of art into form and content is also the result of our civilization being “thrown” into history. As long as we, as a civilization, may not be completely beyond historicity, we should not merely disregard it. In other words, however I may share a dislike of this problematic split as expressed by postmodern critics and poststructuralist philosophers, to pretend it doesn’t exist is a dangerous delusion. Leibniz could start from the mathematical and operate on his *clavis universalis* because of his theological *a priori*. God had ordered the world and because of His perfection, the present was always deemed potentially perfect and therefore the best possible. God was at the end (and the Beginning) of it all. Leibniz imagined our free will as a ferry boat in a river; as individual monads “without windows,” we all go our own chosen ways, while we are still loosely guided by Divine Providence. This sort of human action, however mathematically guided, operated in a traditional world. Only the eighteenth-century saw the beginning of history, in the sense which is familiar to us when we hear in the news that a political figure, signing a peace agreement, just “made history.” History as human generated change is not “natural,” it is part of the modern Western consciousness, with its obsession for scientific progress and material improvement. It could be argued that before the Enlightenment, particularly before the works of Vico and Rousseau, human actions were more or less irrelevant vis-a-vis the explicit order of creation. Renaissance architecture, for example, turned its eyes towards the past but only to confirm its actions of reconciliation with a cosmological order that was perceived as absolutely transhistorical, just as History was unquestionably the sacred narrative of the church — with salvation, and therefore apocalypse, just around the corner. Modern history, however, starts from the assumption that human actions *truly* matter, that they can effectively change things, as with the French Revolution, and that there is the potential for “real” progress as well as for self-inflicted extinction. The present is therefore qualitatively different from the past. This “vector” has

23 Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, chapter 5.

indeed characterized modernity, its absolute hegemony having been questioned for the first time by Nietzsche, and most recently by postmodern cultural critics.

I share Gianni Vattimo's perception that while History as the Grand Narrative of progress and the avant-garde may have ended, we must yet *accept* our historicity.²⁴ We can never simply overcome modernity and leave it behind: rather we can convalesce, heal ourselves of resentment, and reconcile our present with our past. In other words, it is time to embrace, rather than try to resolve, the *aporias* associated with our human condition since the nineteenth-century. We cannot act as if we lived in a cosmological epoch, in a perpetual present that might make irrelevant a distinction between architectural form and its intended meanings articulated in language, leading us to abdicate responsibility for our actions vis-a-vis a socio-political reality, nor can we merely pretend to continue the project of modernity with its future orientation, its faith in planning and social engineering, and its absurd disregard of form in favour of a pragmatic functionalism which implicitly denies that architectural significance is experienced as a human situation in the vivid present. All we can do is modify the terms of our relationship to historicity, accepting the multiplicity of discourses and traditions, while assuming our personal responsibility for projecting a better future, through the imagination, that true "window" of our monadic selfhood. This is what a hermeneutic discourse aims to accomplish. Clearly today, in a world of complex technological systems, we control, individually, very little; yet our actions, even a decision to recycle paper, have a phenomenal importance. This absurd situation is itself a consequence of our technological reality, our wholly constructed world. This is why, I would argue, formalistic strategies in architecture, regardless of their legitimizing frame of reference (in Marxist theory, linguistics, physics, or evolutionary biology) may be dangerously irresponsible.

The alternative, lacking as we do a theological *a priori*, is to start from our lived experience and its historical roots to construct a theory. As Vico has pointed out, such a normative discourse cannot be considered legitimate unless it recognizes mythopoetic speech (with its imaginative universals) as the primary human means to address the questions that were born with humanity and are crucial to ground our mortal existence.²⁵ We must engage a perceptual faith aiming to discover the exceptional coincidences we call order. To discover, through our making, that connections do exist, and that their significance may be shared with other human beings: In the case of architecture, with the occupants and participants of projects and buildings. The world of our experience includes the artifacts that make up our artistic tradition, and in turn those revelatory moments we call architecture, moments of recognition in spatio-temporal forms that are completely new, yet strangely familiar when finally articulated in language. Understanding these forms of specific embodiment and articulating their lessons in view of our own tasks, we will have a greater chance to construe an appropriate architecture, an intersubjective reality that might fulfill its social and political task as an affirmation of culture. The issue for architecture is the disclosure of a social and political order from the *chaosmos* of experience, starting from the perceptions of meaning that our culture has shared and embodied in historical traces, while projecting imaginative alternatives going beyond stifling and repressive inherited institutions.

²⁴ Gianni Vattimo, *The End of Modernity* (Baltimore MA: John Hopkins University Press 1988), esp. Part III, 113 ff.

²⁵ Giambattista Vico, *The New Science* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1980).

This is what Ricoeur in his late formulation of hermeneutics in *Time and Narrative* describes as our negotiation between the *space of experience* and the *horizon of expectation*.²⁶ The architect must be able to forget and remember at the same time. Here, Ricoeur is drawing from Nietzsche's description of how history must be placed in the service of life and creation rather than becoming a discipline for the accumulation of deadening information. The architect's narratives and programs must begin by accounting for experiences of value, thus articulating an ethical practice. Historical narratives will constantly open up our *space of experience*, while fictional narratives allow the imagination to engage the *horizon of expectation*. It is not necessary to choose between an eternal present (a cosmic presence without past and future) and a historical absent present (in which only past and future truly exist), between linear time and cyclical time. While we must accept our destiny as responsible historical beings, our personal self is not a Cartesian ego deluded by games of power, originality or domination. Beyond the dichotomy of cyclical and linear time which mythically corresponds to feminine and masculine epochs, the future awaits us under the sign of androgyny, invoking a responsible self that does not disappear in a poststructuralist exercise of dissemination, but rather exercises the personal imagination towards ethical action.²⁷

The issue is to ground architecture and its meanings through its relationship to language, to understand history (stories) as the one mode of speech capable of articulating human truths — relevant concepts that orient action “here and now”—and therefore as the appropriate discourse of architectural theory. In polemical opposition to deconstruction, hermeneutics demands closure in the form of pre-judice, an ethical position, a responsible self that questions and acts. It privileges rhetoric over writing. As well, in opposition to the arguments of early Foucault, often exacerbated by his disciples in art history, hermeneutics allows for both the discontinuity implicit in our historicity (the fact that cultures and times are truly different), and the necessity of constructing plots.²⁸ We are our story, and our autobiography is always different and the same. Allowing for the reconciliation of discontinuity and continuity, stories thus become an architectural theory, a meta-discourse for architecture.

Through a dynamic of *distanctiation* and *appropriation*, hermeneutics leads to self-understanding. It is precisely due to our distance from the subject of study, i.e., the texts and artifacts of our architectural tradition, that we can find possibilities for the present. While it is true that our re-construction of the “world of the work” is never endowed with absolute certainty, and that we cannot avoid being late-twentieth century men and women, the wager is that this effort, coupled with a self-consciousness about our own prejudices, will amount to a *fusion of horizons*. This is both the aim and “method” of hermeneutics. We cannot simply read “ratio” in Vitruvius as meaning late-twentieth century “reason:” while we are not Romans from the time of

26 Paul Ricoeur, *Time and Narrative* (Chicago IL: The University of Chicago Press 1988), 3 vols. See esp. vol. 3. For hermeneutic theory in Ricoeur, see also *History and Truth* (Evanston IL: Northwestern University Press 1965), and *The Conflict of Interpretation* (Evanston IL: Northwestern University Press 1974).

27 For the issue of ethics and architecture see also A. Pérez-Gómez, “Architecture, Ethics and Technology,” introductory essay to the volume of the same title, published in Montreal, Canada, by McGill-Queen's University Press (1993). The volume contains essays presented at a conference held in the Canadian Centre for Architecture. Contributors include Dalibor Vesely and Lily Chi, among others.

28 As an example of this hermeneutic “method” applied to the issue of architectural representation, please see A. Pérez-Gómez and Louise Pelletier, *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (Cambridge MA: MIT Press, 1997).

Augustus, we must “imagine” the difference, because we can respectfully share in the questions. A refusal to do so is the limitation of both deconstructive “close readings” and more traditional analytical attitudes in architectural theory. Our effort of interpretation is meaningful, this capacity to interpret is in fact our endowment, a gift that comes to us from having fallen into history, a truly modern/postmodern faculty. The self-awareness of our questions, the world “in front” of the work, mandates that we construct a plot and bring our insight to bear on present actions, to bear on the future. As Hanna Arendt has pointed out, we must recognize history as a vast treasure, barely touched, to construct a future in the absence of living traditions.²⁹ In hermeneutics truth is interpretation, always a revealing-concealing, never posited absolutely and objectively. Yet, hermeneutics is able to account for change, growth, and perhaps even evolution. There is something we share with our Paleolithic ancestors, even if it is “only” the capacity for mytho-poetic language, our awareness of mortality, and of human space as the place of endless desire. Changing answers to the self-same questions reveal a progressive differentiation that we may call, with Eric Voeglin, the order in history, one that is never fully and finally clarified and must always be re-articulated in the language of myth and art. In our own times, this demands a demystification of the scientific “answers” supposedly provided by sociology, anthropology, biology, and other sciences. Hermeneutics thus denies a nihilism of despair (or a cynical, amoral attitude) that might emerge as a result of the homogenization of our cultural inheritance, allowing for the possibility of an ethical practice through the personal imagination, while fully acknowledging the dangers of late-industrial consumer society.

BREVE CV

Alberto Pérez-Gómez studied architecture and practiced in Mexico City. In 1983 he became Director of Carleton University’s School of Architecture (Ottawa, Canada). Since 1987 he has occupied the Bronfman Chair at McGill University, where he founded the History and Theory post-graduate programs. His books include *Architecture and the Crisis of Modern Science* (MIT Press, 1983; Hitchcock Award in 1984), *Polyphilo* (1992), *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (1997), and *Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics* (2006).

²⁹ Hanna Arendt, *Between Past and Future* (New York, NY: Penguin, 1961).

HERMENÊUTICA COMO DISCURSO ARQUITETÔNICO³⁰

Se existe uma essência a-histórica na arquitetura, ela não pode ser simplesmente deduzida de uma coleção objetivada de edifícios, teorias ou desenhos. A própria palavra “arquitetura” é um neologismo latino que data da época de Cícero, e sua definição mudou historicamente.³¹ A realidade da arquitetura e seu significado são complexos, mudando com a história e as culturas, e capazes de responder às perguntas básicas da condição humana, perguntas que respondem à nossa mortalidade e à nossa possibilidade de transcendência.

A arquitetura tem seu próprio “universo discursivo” e, ao longo do tempo, tem sido capaz de oferecer ao homem muito mais do que meras soluções técnicas para necessidades práticas, contribuindo efetivamente para nossa saúde psicossomática e autocompreensão. A razão fundamental é simples: o ambiente é uma parte constitutiva da consciência humana.³² A arquitetura oferece um espaço comunicativo que nos dá a possibilidade de *nos reconhecermos* como seres humanos inteiros e mais completos, conseguindo assim habitar o mundo poeticamente. Esse *reconhecimento* proporcionado pela arquitetura não é uma mera equivalência semântica, mas ocorre na experiência; seu “significado” é inseparável da própria experiência.

Portanto, qualquer tentativa de circunscrever os fundamentos epistemológicos da arquitetura deve se concentrar em encontrar uma linguagem para orientar nossas ações como arquitetos, sem tentar “reduzir” ou “controlar” os significados. Trata-se de propor um discurso teórico que nos ajude a articular melhor as funções éticas e poéticas da arquitetura e do desenho urbano em nossa sociedade tecnológica.

Por mais de dois séculos, a teoria arquitetônica tem sido identificada com modalidades da ciência aplicada. Independentemente de seu interesse ter sido formal ou técnico, as ferramentas epistemológicas preferidas pelos arquitetos têm sido metodológicas, buscando um “saber fazer” tão eficiente quanto possível, guiado pelo desejo de produzir mercadorias da moda. Essa mentalidade contribuiu enormemente para a urbanização de nosso planeta, mas ignora os valores éticos e culturais, muitas vezes produzindo ambientes alienantes. A redução da teoria a um “mecanismo de composição” funcional impulsionado pelo hedonismo e pela eficiência tecnológica foi articulada pela primeira vez nos escritos de Jean-Nicolas-Louis Durand no início do século XIX. Em todas as teorias anteriores, invariavelmente encontramos preocupações mais amplas sobre o significado cultural da arquitetura, associado à beleza e à verdade.³³ Atualmente, o instrumentalismo culmina na apoteose dos computadores, capazes de gerar formas sempre novas e incomuns sem a necessidade de perguntar onde ou por quê. E, no entanto, essas práticas, muitas vezes sedutoras, parecem cada vez mais distantes dos valores culturais autênticos. Não é difícil concluir que outro tipo de teoria é necessário - uma teoria capaz de modular nossas ações de forma mais radical. Perpetuar uma

30 Publicado pela primeira vez como “Hermeneutics as Architectural Discourse”, *Quellentexte zur Architekturtheorie*, editado por Fritz Neumeyer, (München: Prestel Verlag 2002) e Pérez-Gómez, Alberto. “Hermeneutics as Discourse in Design.” *Design Issues* 15, no. 2 (1999): 71–79. <https://doi.org/10.2307/1511843>. Republicado com a permissão do autor, editor convidado desta edição.

31 Consulte Stephen Parcell, *Four Historical Definitions of Architecture* (Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2012).

32 Consulte os capítulos 4 e 7 do presente volume e Alberto Pérez-Gómez, *Attunement, Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science* (Cambridge MA: MIT Press, 2016), Introdução e cap. 5.

33 Esse tema é uma parte fundamental dos argumentos históricos em meus livros, consulte Pérez-Gómez, *Lo bello y lo justo en arquitectura*, op. cit. e *Attunement*, op. cit.

dialética de estilos ou modas é tão insensato quanto pensar que a arquitetura existe apenas para oferecer abrigo e conforto. Também não é suficiente invocar o pluralismo e a diversidade, ou a superficialidade de nossa civilização midiática como desculpas para respostas fragmentadas e parciais. A principal responsabilidade do arquiteto é poder expressar qual é sua posição, no aqui e no agora, para dar lugar aos seus projetos como promessas responsáveis para o bem comum.

Em primeiro lugar, é importante esclarecer qual é o papel do discurso (da linguagem natural) em uma prática que era tradicionalmente adquirida por meio de um longo aprendizado artesanal. A falsa suposição de nossa era digital de que o significado é equivalente à transferência de “informações” torna a presente discussão uma questão de grande importância. A realização de um projeto obviamente exige diferentes tipos de conhecimento, incluindo informações especializadas de engenharia, mas é necessário conceituar o que é *essencial* no discurso arquitetônico, o que leva a uma hierarquia do conhecimento exigido no trabalho arquitetônico.

Seguindo a pauta dos filósofos gregos, os *Dez Livros* de Vitruvius insistem na importância dos *mathemata* (princípios estáveis sintetizados pela matemática) tanto para a *theoria* (a compreensão da ordem normativa do cosmos, particularmente evidente nos movimentos rítmicos e proporcionais das luminárias celestes) quanto para a *techné*, o conhecimento das artes e ofícios que poderia ser transmitido de mestre para discípulo, mas que é fundamentalmente um conhecimento da consciência corporal e não meramente intelectual. No entanto, a teoria vitruviana também reconhece que as questões cruciais sobre o significado da arquitetura exigiam uma linguagem narrativa, ela própria entendida como primordial e anterior à matemática. Essas questões não podiam ser reduzidas ao mesmo nível de articulação das proporções ou silogismos. O significado apropriado (*decoro*) sempre foi entendido em relação à “história”. A capacidade de entender um *lugar como* apropriado para a celebração de uma divindade —uma dimensão fundamental do significado de qualquer templo— ou a decisão de usar uma ordem ou outra (dórica ou coríntia, por exemplo) dependia da capacidade do arquiteto de entender seu trabalho em relação às histórias (mitos populares) que articulavam o lugar, ou aos precedentes das respectivas ordens (suas histórias geradoras, recontadas em diferentes versões nos tratados tradicionais). Mesmo quando se tratava do aspecto crucial da proporção, o epítome da regularidade e uma *mathésis* transmissível, que servia como uma ponte ontológica entre as obras humanas e um cosmos observável, o arquiteto praticante sempre tinha de “ajustar” as dimensões da obra de acordo com o local e o propósito da tarefa específica no momento presente da execução, em vez de submeter sua prática a alguma precisão matemática ideal ditada pela teoria. Os valores de regularidade e articulação tão buscados pelas arquiteturas pré-modernas devem ser entendidos fenomenologicamente — trata-se de uma regularidade incorporada, sinestésica e cinestésica, principalmente linguística— e não uma abstração matemática que poderíamos erroneamente descrever como científica.

Essas evidências históricas, juntamente com os problemas óbvios já evocados que sobrecarregam as práticas contemporâneas, nos permitem perceber que os aspectos instrumentais e prescritivos da teoria são apenas aspectos parciais, até mesmo falaciosos, do discurso arquitetônico. A teoria como mera tecnologia é incapaz de explicar o significado potencial da operação à qual ela se refere ou para cuja realização ela contribui. Por outro lado, é óbvio que a palavra, por meio de sua capacidade intrínseca de contar histórias, articula a possibilidade de significado, na medida em que nomeia intenções em relação a um “espaço de experiência”, seja em um reino cósmico (tradicional) ou histórico (moderno), e em relação a um “horizonte de expectativas”. Os projetos que emanam, em primeira instância, da imaginação linguística do arquiteto —não reduzidos instantaneamente à

imagem gráfica— podem, portanto, aspirar à construção de um futuro melhor para o bem comum. A *palavra* deve servir para articular os significados de nossas intenções, apesar das incertezas óbvias e inevitáveis que acompanham qualquer obra arquitetônica uma vez construída, sempre experimentada e julgada por outros. De fato, apesar da inevitável incerteza que sempre aparece no espaço entre nosso pensamento linguístico e nosso fazer material, nunca relacionado como a linguagem binária de um robô com suas ações, a proposta fenomenológica é que a continuidade entre o ser pensante e seus atos e realizações deve ser compreendida e cultivada. Trata-se da continuidade real que existe entre as dimensões pré-reflexivas e intelectuais da consciência humana. Para agir adequadamente, precisamos aprender a falar adequadamente, desde o gesto até a palavra escrita; esse é um requisito para o ensino e a prática da arquitetura, se quisermos que nossa disciplina recupere sua importância cultural crucial.

O tema da arquitetura não é meramente “estético” ou “técnico”, se por isso entendemos valores autônomos, como se configuram na mentalidade ocidental a partir do século XVIII. Em vez disso, é principalmente ético. A prática da arquitetura deve ser guiada por uma noção de bem comum, ao mesmo tempo em que mantém uma dimensão política, entendida como a busca humana por estabilidade e autocompreensão em um mundo mutável e finito. Trata-se de propor espaços para a comunicação incorporada que, ao nos seduzir, promovam a justiça, sendo consequentemente indispensável para nossa saúde psicossomática. As teorias instrumentais são incapazes de dar conta dessa dimensão, independentemente de serem movidas por imperativos tecnológicos, políticos ou formais, ou pelo desejo de imitar algum modelo científico (por exemplo, recentemente, o biomimetismo). A alternativa que a teoria pode oferecer para uma prática ética pode ser encontrada na recente ontologia hermenêutica, particularmente nas obras de Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur e Gianni Vattimo³⁴. Proponho a teoria da arquitetura como hermenêutica, entendendo a linguagem como um fenômeno emergente, em continuidade com a consciência incorporada, assumindo as intuições ontológicas presentes na obra tardia de Maurice Merleau-Ponty³⁵.

Antes de desenvolver as consequências dessa posição para a teoria e a prática contemporâneas, é importante fornecer um pouco mais de contexto histórico. A teoria arquitetônica, desde seus primórdios na cultura ocidental, teve afinidades com a ciência, embora, é claro, essa última disciplina estivesse longe de ser o que entendemos ser hoje. É falso imaginar que essa relação seja

34 A obra fundamental de Gadamer é *Truth and Method* (Londres, Inglaterra: Sheed and Ward, 1975). Suas elucidações precisas em *Philosophical Hermeneutics* (Berkeley, CA: University of California Press, 1976) e os ensaios reunidos sob o título em inglês *Reason in the Age of Science* (Cambridge, MA: MIT Press, 1986) são muito úteis por sua aplicabilidade a outras disciplinas. Há duas excelentes introduções gerais à hermenêutica, incluindo a história da hermenêutica desde a Reforma e as origens da hermenêutica romântica de Dilthey e Schleiermacher, de Richard Palmer, *Hermeneutics* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1969), e Josef Bleicher, *Contemporary Hermeneutics* (Londres, Inglaterra: Routledge and Kegan Paul, 1980). O último livro é mais atualizado em seu tratamento das principais figuras do século XX.

35 Consulte Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968). A noção de “fé perceptual” (*perceptual faith*), tão crucial para a fundamentação da hermenêutica na experiência, deriva de Merleau-Ponty. Para uma elucidação das consequências da filosofia de Merleau-Ponty na arquitetura, consulte *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (em coautoria com Louise Pelletier, Cambridge MA: MIT Press, 1997). Sobre suas consequências para a linguagem, consulte *Attunement, Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science* (Cambridge, MA: MIT Press, 2016), caps. 5 y 6.

recente e é importante entender suas origens. Os objetivos da *theoria* e da *episteme* (ou *scientia*, em latim) eram paralelos, nunca em oposição. A filosofia e a ciência, as joias na coroa do *bios theoreticos*, buscavam revelar a verdade; uma verdade entendida desde o *Timeu* de Platão como correspondência matemática. Além de permanecer como o paradigma da ciência até sua modificação e culminação na física newtoniana, o *Timeu* de Platão forneceu o modelo de um cosmo inteligível para as teorias arquitetônicas pré-modernas que buscavam emular essa ordem nos edifícios. O demiurgo platônico era um arquiteto/artesão que criou o mundo a partir da geometria, no espaço do “intervalo” primordial e a partir de uma *prima materia* (uma matéria universal plástica) co-substancial a esse espaço (*chasho/chaos/chóra*). Da mesma forma, o arquiteto durante a antiguidade clássica nunca pode ser concebido como um criador *ex nihilo*. Os termos que definem a atividade do arquiteto, *techné* (arte, ofício) e *poiesis* (fazer manual, poético), revelam por meio da *mimese* algo “novo”, mas já existente. A arquitetura revelava a verdade, a presença da ordem do cosmo supra-lunar, contemplada pela *teoria*, no mundo sublunar: uma ordem verdadeiramente surpreendente que dá *origem* à vida cotidiana, por meio da analogia —o uso da geometria e das proporções observadas na “dança das estrelas”, os movimentos dos cinco planetas visíveis, o sol e a lua. Era uma forma de conhecimento preciso que enquadrava os ritmos de ação, os rituais políticos e religiosos, garantindo a eficiência e a realidade da experiência humana. Assim, a teoria arquitetônica é concebida como *scientia*, mas, ao contrário de nossas pressuposições, sem uma relação instrumental com a prática. *Scientia* nomeava aquilo que deveria ser *contemplado*, a ordem proporcional que a arquitetura incorporava, não apenas como construção, mas como situação humana, no espaço-tempo da experiência. Não é de surpreender que, em seu *Euthypro* (II c-e), o Sócrates platônico tenha evocado Dédalo —o primeiro arquiteto da mitologia clássica— como seu ancestral mais ilustre.

Como tentei mostrar em outros textos, o *status quo* dessa relação começou a mudar durante o século XVII, embora as transformações evidenciadas nos tratados teóricos não tenham realmente afetado a prática arquitetônica até o século XIX.³⁶ Claude Perrault foi o primeiro teórico a extrapolar para a arquitetura um conceito verdadeiramente moderno de ciência, derivado das especulações de Galileu e Descartes. Seu tratado intitulado *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* (1683) questiona o papel tradicional das proporções ao relacionar a arquitetura e a ordem cósmica como a causa da beleza e do significado, bem como o conceito de harmonia musical alcançável na arquitetura por meio de correções ópticas. Em tratados anteriores, as correções ópticas sempre foram entendidas como a razão para as inevitáveis discrepâncias entre as proporções recomendadas nos textos e as dimensões na prática.³⁷

Para Perrault, isso era inaceitável: a teoria deveria ser capaz de prescrever de forma clara e precisa os resultados práticos. Em outras palavras, Perrault não podia mais valorizar os processos estocásticos da prática passada, o significado arquitetônico como dado à experiência incorporada, tanto emocional quanto intelectual, nem a capacidade da arquitetura de tornar a perfeição da ordem aparente à experiência sinestésica corporal. Como no caso de Descartes, o corpo humano se torna o obstáculo ao conhecimento, não seu veículo. Parecia inconcebível para ele que a principal habilidade do arquiteto, como afirmava Vitruvius, fosse sua capacidade de ajustar as formas e as dimensões de um projeto em relação ao local e ao programa. Para Perrault, a teoria perdeu sua afinidade com as

36 Consulte Alberto Pérez-Gómez, *La Génesis y Superación del Funcionalismo en Arquitectura* (México: Limusa, 1980).

37 Para uma análise mais ampla do trabalho de Perrault, consulte A. Pérez-Gómez, *Timely Meditations, Collected Essays on Architecture* vol. 1 (Montreal: RightAngle Intl., 2016), p. 215-262.

verdades metafísicas da ciência greco-romana e medieval para se tornar uma coleção de formulações “testáveis”, como a nova física mecanicista de inspiração cartesiana. Suas “verdades”, obtidas analiticamente e por indução, dependiam de sua aplicabilidade, de sua demonstração “experimental”. O objetivo do discurso teórico deixou de ser, para Perrault, a elucidação de questões filosóficas e foi transformado em uma série de prescrições (em ordens clássicas que ainda não haviam perdido sua validade) cuja virtude seria apenas sua fácil aplicabilidade, com a intenção de controlar racionalmente a prática arquitetônica e evitar “os erros dos artesãos”. Do seu ponto de vista, totalmente contrário a todas as posições anteriores, a prática sempre foi propensa a erros, sujeita à “falta de jeito” dos trabalhadores. Sua nova teoria foi concebida como uma disciplina que participava de uma história progressiva, aparentemente destinada a ser aperfeiçoada no futuro.

Embora Perrault aparentemente tenha dado continuidade à tradição da arquitetura como ciência, suas posições transformaram profundamente a natureza da teoria e da prática. Seu trabalho marca o início do fim da arquitetura clássica tradicional, de uma forma de conceber e construir edifícios que estava relacionada a uma imagem cosmológica que servia como uma estrutura intersubjetiva para a ação humana significativa. O início da crise da arquitetura não é recente, nem remonta a alguns anos antes do fim da vanguarda, nem ao início do modelo panóptico, nem à Revolução Industrial, nem à rejeição das Belas Artes no início do século XX ou à mais recente “revolução digital”. Em vez disso, ela deve ser vista em paralelo ao início da ciência moderna e seu impacto no discurso arquitetônico. Depois de Perrault, e particularmente depois de Jean-Nicolas-Louis Durand, o popular mestre arquiteto cujo trabalho do início do século XIX contém *em si* todas as pressuposições teóricas e debates estilísticos que ainda nos preocupam hoje, a legitimidade da teoria e da prática baseada no “cientificismo” foi reduzida a mera instrumentalidade. Durand rejeitou explicitamente a dimensão “filosófica” da teoria. O valor das teorias arquitetônicas, a partir de então, dependia de sua capacidade produtiva. Outros gêneros de teorias deterministas surgiram durante os séculos XIX e XX, desde os paradigmas estruturais de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc até os sonhos tecnológicos de Buckminster Fuller e os modelos comportamentalistas e sociológicos mais recentes. E hoje, arquitetos e teóricos entusiasmados com a geração formal por meios digitais geralmente associam seus discursos a modelos científicos sem nenhum senso crítico.

Os mal-entendidos de toda prática sujeita a teorias instrumentais se consolidam devido a um desdém generalizado em relação à história da arquitetura, onde, como sugeri, as limitações desses enfoques se tornam aparentes. O problema começa com a compreensão da própria natureza da história da arquitetura, nunca redutível a objetos, tratando-se de situações espaço-temporais, ordens culturais complexas e multifacetadas, com múltiplas conexões epistemológicas e incorporadas em uma diversidade de artefatos. Nos últimos dois séculos, a história foi mal interpretada, como no século XIX ou no “pós-modernismo” da década de 1980, utilizando-a como fonte de estilos formais; ou foi considerada uma disciplina inútil pela modernidade heróica do século XX voltada exclusivamente para o futuro, inútil porque lidava com técnicas, formas ou programas de outras épocas. O instrumentalismo triunfante das duas últimas décadas, capaz de produzir novidades incessantes, reduziu ainda mais o interesse pela história, argumentando que ela não tem nada a nos ensinar. Permitam-me enfatizar: a história da arquitetura não pode ser reduzida a uma tipologia ou sociologia de edifícios, nem a uma linha contínua e progressiva, nem a momentos herméticos desconectados.

Em seu ensaio seminal “*On the Uses and Disadvantages of History for Life*” (Sobre a Utilidade e Desvantagem da História para a Vida), Friedrich Nietzsche articula tanto os perigos quanto

as possibilidades que a história oferece para a humanidade moderna, especificamente para cada indivíduo criativo e responsável que atua em um mundo marcado pelo positivismo racionalista³⁸. Reagindo contra os historicismos de seu próprio século XIX, Nietzsche reconhece as múltiplas formas de história que são inúteis e problemáticas. Em particular, ele critica como falsas as narrativas pseudo-objetivas e progressistas que acabam valorizando o antigo simplesmente por ser antigo. Isso resulta em uma preservação obsessiva dos monumentos históricos e na repetição de seus estilos, levando a uma percepção de que os seres humanos modernos “chegaram tarde”, sendo como anões nas costas de gigantes, tornando-os incapazes de inovações significativas. Mas essas perversões da história não devem nos levar a negar nossa atenção ao passado, à nossa memória. Na ausência de religião e de outras mitologias coletivas, a história é o que possuímos: uma compreensão retrospectiva do que fomos e do que fizemos, articulada em forma de narrativa. Nietzsche conclui que precisamos da história *para viver*, da memória como alimento da criatividade e os precedentes para orientar nossas ações na ausência de prescrições morais absolutas. Como explicarei a seguir, há uma maneira particular de entender o uso da história como um marco teórico para a criação ética. Dada a emancipação das práticas arquitetônicas de suas raízes culturais no classicismo e no cristianismo a partir do século XIX, os arquitetos da modernidade são chamados a reconstruir uma verdadeira tradição, visitando e interpretando os vestígios e documentos do passado através de sua própria visão, de seus “experimentos” formais e de suas próprias perguntas, impulsionados pelo desejo de descobrir o potencial para o futuro, tanto localmente quanto nas teorias históricas de nossa disciplina, extraindo riquezas de um passado aparentemente cinzento ou inconsequente, tal como o mergulhador que extrai pérolas de moluscos aparentemente comuns.

O recente apelo à ação e à desconsideração deliberada pela teoria nos últimos anos simplesmente acentuaram a visão da história como uma mera acumulação de dados desinteressantes, inflexíveis e mortos, já implícita na maioria das teorias da segunda metade do século XX, desde abordagens científicas e metodológicas até considerações mais cuidadosas que buscavam dar continuidade ao projeto de racionalidade crítica da Ilustração —considerado pela escola de Frankfurt como o modelo absoluto de inteligibilidade. Essa compreensão errônea da importância da história coincide facilmente com a crença popular na temporalidade linear e no progresso tecnológico, que celebra a última moda ou a versão mais recente do iPhone, e concebe o passado como um livro estranho e fechado. Como já sugeri, isso deu lugar a uma preferência generalizada pelas alternativas científicas para a geração formal. A identificação da verdade com a ciência e da ciência com a ciência aplicada, ou seja, a teoria da tecnologia, impede a consideração de formas alternativas de pensar sobre a teoria.

Explicando a importância do sentido histórico para os seres humanos, José Ortega y Gasset descreve a diferença entre uma galinha ou uma vaca, que ao nascer são praticamente iguais a seus predecessores (exceto em uma escala evolutiva), e os seres humanos, que, independente do que sabem intelectualmente, sempre nascem em um “nível histórico” em um mundo de crenças e hábitos coletivos. Nietzsche também emprega uma comparação com animais para descrever como,

38 Friedrich Nietzsche, “On the Uses and Disadvantages of History for Life”, em *Untimely Meditations* (Cambridge UK: Cambridge U.P., 1983).

ao contrário das ovelhas, sempre felizes em sua condição a-histórica, os seres humanos precisam ser metade históricos e metade a-históricos para agir de forma coerente. A própria história é uma disciplina complexa que não é simplesmente natural à humanidade. Uma crônica de Heródoto, a história bíblica ou uma cosmogonia hindu não têm o mesmo status para a realidade humana que a disciplina evocada por Nietzsche (depois de Hegel) ou a hermenêutica contemporânea. Em outras palavras, a história tem sua história. O século XVIII europeu viu o “início da história”, no sentido que nos é familiar quando ouvimos nos noticiários que uma figura política, ao assinar um acordo de paz, fez “história”. A história como mudança gerada pelo homem não é “natural”, é parte da consciência ocidental moderna, inseparável da (hipotética) ciência galileana com seu imperativo de demonstrar verdades postuladas por meio de experimentos e ações tecnológicas. A orientação de ações centradas no futuro, característica da filosofia e da ciência modernas após Francis Bacon, resultou em uma obsessão pelo progresso e pelo desenvolvimento material. Pode-se argumentar que, antes da Ilustração, especialmente antes das contribuições de Giambattista Vico e Jean-Jacques Rousseau para a filosofia da história, as ações humanas eram concebidas como mais ou menos transcendententes em relação à realidade última e explícita da criação: o passado nunca era “totalmente” passado e, portanto, verdadeiramente “diferente” do presente. O tempo cíclico dominava a experiência humana. A arquitetura renascentista, por exemplo, voltou seus olhos para a antiguidade clássica, mas apenas para confirmar a coerência entre suas próprias crenças e os textos humanistas, garantindo uma reconciliação de sua criação com uma ordem cosmológica que ainda era percebida como absolutamente trans-histórica. Naquela época, a “verdadeira” história não era outra senão a narrativa sagrada da igreja - com a salvação e o apocalipse como seu verdadeiro fim.

A história, nesse sentido, começa com a convicção de que as ações humanas *realmente importam*, que elas podem, de fato, mudar a ordem das coisas. Isso se tornou evidente em nível popular, na ordem política, com a Revolução Francesa, que pôs fim aos regimes tradicionais em que o soberano o era (geralmente) por razão de sua comunhão com a divindade. Disso também emerge a possibilidade de progresso “real” para uma humanidade emancipada, bem como o risco de extinção autoinfligida: outra versão do apocalipse. O presente é, portanto, qualitativamente diferente do passado e voltado para o futuro. Esse “vetor” tem sido, de fato, uma característica importante da modernidade - uma tradição voltada contra si mesma, como Octavio Paz a chamou — e sua hegemonia absoluta foi questionada primeiramente por Nietzsche e, mais recentemente, por críticos e filósofos da tradição hermenêutica.

É assim que Gianni Vattimo, tentando uma definição filosófica da pós-modernidade, conjectura que hoje podemos identificar a falácia de um suposto progresso infinito de nossa condição humana, o que não significa simplesmente proclamar o “fim da história”, mas um chamado para redefinir e continuar aceitando nossa inevitável historicidade.³⁹ Portanto, a modernidade não pode ser simplesmente deixada de lado: devemos continuar buscando um futuro melhor, sem ressentimentos por nossa condição precária, reconciliando nosso presente com nosso passado. Em outras palavras, podemos tentar abraçar, em vez de tentar resolver, as aporias associadas à nossa condição humana desde o século XIX. A temporalidade de nossa experiência, onde somos obrigados a agir, não é exclusivamente nem o tempo cíclico de uma era cosmológica, um presente sem passado ou futuro, nem o tempo linear (originalmente judaico-cristão) do progresso tecnológico, um presente inexistente, entre um passado e um futuro objetivados.

39 Consulte Gianni Vattimo, *The End of Modernity* (Baltimore MA: John Hopkins' U.P., 1988).

A temporalidade de nossa experiência é, ao mesmo tempo, um presente real, com dimensões estruturais e uma “espessura”, contendo dimensões mediatas e imediatas do passado e do futuro⁴⁰. Não devemos agir como se vivêssemos em um presente perpétuo no final da história, como pretendem as posições científicas, em que a distinção entre a forma arquitetônica e seus significados articulados pela linguagem não se faz relevante, levando-nos a projetar com algoritmos, abdicando da responsabilidade por nossas ações no contexto de nossa realidade sociopolítica. Igualmente, não devemos simplesmente fingir que continuamos o projeto moderno com sua orientação para o futuro, sua fé no planejamento e na engenharia social e seu absurdo desprezo pela forma em favor do funcionalismo pragmático ou político, ou da sustentabilidade técnica, que implicitamente negam que o significado arquitetônico seja experimentado como uma situação humana em um presente vivo. Tudo o que podemos fazer é modificar os termos de nossa relação com a historicidade, aceitando a multiplicidade de discursos e tradições, enquanto assumimos nossa responsabilidade pessoal para projetar um futuro melhor por meio da imaginação, essa verdadeira “janela” de nosso ser monádico, engajando-nos humildemente em um diálogo produtivo com os Outros.

Possibilitar essa prática é o objetivo fundamental de uma teoria arquitetônica de natureza hermenêutica. Na falta de um *a priori* teológico, a única alternativa legítima é partir de nossa experiência vivida e de suas raízes históricas para construir uma teoria, gerando narrativas a partir de evidências. Como Vico apontou, esse discurso não pode ser considerado legítimo a menos que reconheça a linguagem emergente (poética e polissêmica) como seu principal meio de responder às perguntas que nasceram com a humanidade e são cruciais para fundamentar nossa existência mortal⁴¹. Esse gênero de linguagem corresponde ao da filosofia prática de Aristóteles, continuado pela tradição retórica do humanismo, passando por Vico e culminando na hermenêutica de Dilthey, Heidegger, Gadamer e Ricoeur. Buscando a sabedoria e a prudência, não a exatidão científica, é uma linguagem muito mais apropriada para responder às questões humanas — tal como a arquitetura — do que a da filosofia de Platão, Descartes e Kant, com seu conceito de verdade como correspondência matemática. Trata-se também da linguagem do romance, a forma privilegiada de literatura na modernidade, o repositório da sabedoria. Essa linguagem surge com o nosso reconhecimento da primazia da percepção, que nos oferece um mundo como uma palavra nascente, cheia de significado tanto emocional quanto cognitivo, pré-reflexivo e reflexivo.

Diferentemente de alguma metodologia científica ou desconstrutivista, a hermenêutica nos permite uma abertura crítica às qualidades evidentes dos artefatos históricos, levando-nos a reconhecer e valorizar as respostas produzidas em contextos históricos que identificamos como ordens significativas. A mesma mentalidade sugere uma leitura cuidadosa e cortês de documentos históricos — as teorias arquitetônicas de épocas passadas, por exemplo — admitindo que questões importantes sobre o significado da disciplina estejam subjacentes ao discurso, além das limitações impostas por crenças locais, preconceitos e jogos de poder. O mundo da nossa experiência inclui os artefatos que constituem nossas tradições artísticas, incluindo a arquitetura: formas espaço-temporais cujo poder transformador ainda podemos discernir, em momentos de reconhecimento que são inteiramente novos, mas estranhamente familiares. Ao compreendermos essas formas de incorporação específica e articularmos suas lições em vista de nossas próprias tarefas, teremos mais

40 Esse é o conceito de temporalidade vivida, originalmente expresso por Edmund Husserl e hoje defendido pela ciência cognitiva. Consulte Evan Thompson, *Mind in Life* (Cambridge MA: Harvard U.P., 2010).

41 Consulte Ernesto Grassi, *Rhetoric as Philosophy* (Carbondale IL: Southern Illinois U.P., 2001).

chances de construir uma arquitetura apropriada e uma realidade intersubjetiva que possa cumprir sua tarefa social e política como afirmação da cultura. A tarefa da arquitetura é a manifestação formal de uma ordem social e política a partir do *caos* da experiência, começando com as percepções de significado que nossa cultura compartilha em seus hábitos e incorpora em seus vestígios históricos, projetando alternativas poéticas que possam transcender aos marcos asfixiantes ou repressivos das instituições herdadas.

O arquiteto deve ser capaz de esquecer e lembrar ao mesmo tempo. Usando termos cunhados por Reinhart Koselleck para descrever a percepção mutável do tempo histórico, Paul Ricoeur explica a compreensão hermenêutica como uma negociação entre o “espaço da experiência” e o “horizonte de expectativas”⁴². Ricoeur retoma a descrição de Nietzsche, insistindo que a história deve ser colocada a serviço da vida e da criação, e não se tornar uma disciplina para o acúmulo de informações obsoletas. Extrapolando para a arquitetura, poderíamos concluir que as narrativas que possibilitam uma prática responsável devem começar por considerar as experiências de valor na cultura em que o projeto se enraizará, e não simplesmente ser impostas de fora, por razões de eficiência, comerciais ou ideológicas. Esse é o ponto de partida para a prática ética. As narrativas históricas (a teoria) contribuem para enriquecer nosso “espaço de experiência”, justamente por nos permitir uma compreensão mais ampla e profunda dos valores culturais, muitas vezes ocultos. Entender o programa arquitetônico também como uma forma narrativa, mas como ficção literária (na prática), aplicando a imaginação à concepção de um futuro melhor, é a maneira de envolver o “horizonte de expectativas”. Como sugeri, não é necessário escolher entre um presente eterno (uma presença cósmica sem passado ou futuro) e um presente histórico ausente (no qual apenas o passado e o futuro existem de fato), entre o tempo e o tempo linear e cíclico. Embora devemos aceitar nosso destino como seres históricos responsáveis, nosso eu pessoal não é um ego cartesiano dissuadido por jogos de poder, pela busca de originalidade ou dominação. A consciência é incorporada e situada, é, até certo ponto, pré-reflexiva e reflexiva, e é sempre uma ação: muito mais do que os pensamentos que podemos articular em sua superfície. Essa é a consciência capaz de ação ética, irreduzível à lógica de um computador.

O objetivo da teoria é, portanto, fundamentar a arquitetura e seus significados por meio de sua relação com a linguagem. As histórias (como História e como ficção) são a modalidade do discurso capaz de articular verdades humanas - conceitos relevantes que orientam a ação “aqui e agora”. Portanto, podemos afirmar que esse é o discurso apropriado para a teoria arquitetônica. Em oposição polêmica ao desconstrutivismo, a hermenêutica exige a tomada de posições, sempre abertas e negociáveis, mas firmes, na forma de pré-julgamento. Toda verdade humana aparece para um sujeito em seu contexto histórico, a partir de uma perspectiva única; toda verdade é, portanto, uma interpretação, mas o resultado não é o mero relativismo, mas um conflito produtivo de interpretações —levando-nos, na esfera da filosofia prática, a uma sábia certeza. A “objetividade” (cientificismo) é uma ilusão, mesmo na física, como demonstra a teoria quântica. Os pré-julgamentos, nossas perguntas, diz Gadamer, são mais importantes do que as próprias respostas. Elas pressupõem uma posição ética, um ser responsável que questiona e age. A hermenêutica privilegia a retórica em detrimento da escrita, pois a verdadeira compreensão é equivalente ao assentimento no diálogo, na linguagem oral. Em oposição a certos argumentos de Foucault, muitas vezes exacerbados por seus discípulos na História da Arte, a hermenêutica permite tanto a descontinuidade

42 Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, 3 vols. (Chicago IL: U. of Chicago Press, 1988), vol. 3.

implícita em nossa historicidade (o fato de que as culturas e os tempos são realmente diferentes) quanto a necessidade de construir enredos narrativos que proporcionem continuidade. Nós somos nossa história e nossa autobiografia é sempre diferente e a mesma. Ao possibilitar a reconciliação entre descontinuidade e continuidade, as histórias são transformadas em teoria arquitetônica: um discurso apropriado para orientar a arquitetura em seu papel como espaço de comunicação, de espaço público, possibilitando a ação política.

Por meio de uma dinâmica de *distanciamento* e *apropriação*, a hermenêutica conduz à autocompreensão, necessária para a criação. Por mais paradoxal que possa parecer, é precisamente por causa da nossa distância de certos objetos de estudo, ou seja, os textos e artefatos de nossas tradições arquitetônicas, que podemos encontrar possibilidades para o presente. Embora seja verdade que nossa reconstrução do “mundo da obra” de algum artefato histórico ou de uma cultura alheia nunca esteja dotada de certeza absoluta, e que não podemos deixar de ser homens e mulheres do início do século XXI, o círculo hermenêutico revela que esse esforço, qualificado por uma autoconsciência de nossos próprios preconceitos, levará eventualmente a uma “fusão de horizontes”, uma compreensão produtiva de nossa própria situação, assim como ocorre no diálogo cotidiano. Esse é tanto o objetivo quanto o “método” da hermenêutica: a verdadeira compreensão do Outro, seja ele histórica ou geograficamente remoto, ou ambos. As verdades hermenêuticas são sempre da natureza de *alétheia*, o termo grego que Heidegger usa em sua filosofia existencial: nunca permanentes como as equações matemáticas, mas circunstanciais e evanescentes.

Um exemplo de leitura hermenêutica, embora necessariamente breve e possivelmente redundante, pode ser útil para facilitar a compreensão do meu argumento. O que podemos aprender, por exemplo, com o primeiro capítulo do livro de Vitruvius? A obra, que data dos primeiros anos do Império Romano, época próxima ao nascimento de Cristo, é obviamente muito estranha ao nosso mundo e, ainda assim, tem muito a nos ensinar, desde que leiamos o texto cuidadosamente em relação ao seu próprio mundo material e intelectual e façamos perguntas pertinentes a ele. À primeira vista, o capítulo é estranho e desintegrado. Inicialmente, ele fala sobre o conhecimento necessário para ser um arquiteto, depois sobre as ferramentas e os conceitos fundamentais da disciplina — aplicados, é claro, à arquitetura “clássica” de origem grega — e encerra com uma série de parágrafos sobre projeto urbano. E, no entanto, uma leitura hermenêutica revela a coerência incomum do capítulo, que descreve nada menos que o porquê da arquitetura, sua importância para a cultura humana e suas razões metafísicas.

Um problema para o leitor contemporâneo é a tradução do texto em latim para idiomas modernos, filtrada por preconceitos tecnológicos. Esse é o primeiro obstáculo. Devemos ler o texto latino e as traduções simultaneamente e identificar possíveis erros resultantes das suposições tácitas dos tradutores. Quando, no início da obra, Vitruvius afirma que a arquitetura é composta de *fabrica et ratiotinatío*, por exemplo, ele não está se referindo à teoria e à prática no sentido contemporâneo de ciência aplicada e tecnologia. O discurso, *ratiotinatío*, é a palavra, o conhecimento intelectual que inclui múltiplos aspectos, como geometria, leis, história, óptica, medicina e física, que devem ser sempre entendidos como contribuição para uma *orbis doctrinae* — para um saber significativo e finito, necessário para agir “aqui e agora” — e nunca como conhecimento especializado no sentido moderno. Em outras palavras, não há contradição entre os discursos de ordem mitológica e

lógica ou prática. Esse *ratio* é o conhecimento necessário que o arquiteto compartilha com o médico, nos diz Vitruvius, necessário para entender a ordem das coisas no mundo em relação à ordem matemática do cosmos, buscando tanto na medicina quanto na arquitetura o equilíbrio e a saúde: a harmonia. E, no entanto, continua ele, ninguém chamaria um arquiteto se estivesse com dor de estômago. *Ratio* sem *fabrica* é insuficiente em qualquer disciplina, assim como *a fabrica* sem *ratio*. A prática, a capacidade de tornar poético: *faber* (ou *techné* em grego), é o conhecimento irreduzível nas mãos do arquiteto, semelhante ao do artesão, que não pode ser totalmente reduzido à linguagem e que deve ser modulado pelo conhecimento intelectual, tanto *a scientia* quanto *historia* que dão razão à vida humana.

Em suas primeiras páginas, Vitruvius declara que a arquitetura tem uma dimensão visível, que significa, e uma invisível, seu significado. Mas esse não é um par semântico, como tem sido mal interpretado pelas teorias linguísticas modernas. *Ambos ocorrem ao mesmo tempo*: na experiência humana, como o raio e o trovão, ou como o corredor que está disponível atrás da porta de nosso quarto e é parte integrante de nossa presença perceptiva.

A arquitetura significa mimeticamente a ordem do universo, esse é um conhecimento cognitivo e simbólico, mas que é dado ao mesmo tempo que a experiência emotiva do âmbito harmonioso, temperado e musical para a vida, explicitado particularmente na experiência catártica do teatro antigo, por exemplo, descrito no Capítulo V. Seu significado é alcançado por meio das operações do arquiteto que envolvem o projeto de cidades e edifícios ordenados por meios geométricos. Em um mundo como o Romano, onde a natureza *nunca* é regular, onde nossa experiência é um constante e incerto devir, o estabelecimento da ordem por meio da geometria, imitando a única ordem visível à experiência humana, os movimentos das estrelas e dos planetas no espaço supra-lunar, é uma operação profundamente significativa. É para compreender plenamente essa possibilidade que o arquiteto necessita de sua teoria.

Vitruvius diferencia três tipos de conhecimento que não são redutíveis entre si, mas que são necessários e complementares. Um aspecto do discurso está relacionado à matemática, ao manuseio da proporção, também chamada de *ratio* e obviamente sintetizada por ela; é uma orientação fundamental para o trabalho arquitetônico, mantendo uma certa autonomia em relação à prática, uma vez que é demonstrável somente por meio da contemplação dos céus — *thea*, em grego: o reino dos deuses. Esse conhecimento corresponde à “filosofia teórica” de Aristóteles. Além disso, o arquiteto precisa de habilidades manuais, conhecimento técnico, que se adquire no campo de ação, por meio da instrução de algum mestre, que inclui o talento inato e é aprendido como um hábito manual, mas não pode ser gerado por meio de alguma linguagem matemática instrumental, como nós, modernos, geralmente a concebemos. E, finalmente, o arquiteto também precisa da “filosofia prática” de Aristóteles, as histórias que contribuem para a sabedoria e a prudência (*phronesis*, em grego) e que expressam os hábitos culturais que devem ser acomodados nos projetos, especialmente no caso de Vitruvius, para aplicar o ornamento adequadamente - ornamento que é *indispensável* ao sentido arquitetônico, como a vestimenta de um ser humano que lhe permite aparecer em público, revelando também alusões cósmicas (cosméticas) e não algo acrescentado ou arbitrário, como passou a ser entendido a partir do século XIX. Essa filosofia prática também gera estratégias apropriadas para negociar o mundo natural, como a colocação correta de edifícios ou templos em seus locais em relação a seus programas - incluindo o que considerariamos como preocupações ecológicas.

Vitrúvio menciona três produtos que pertencem ao campo da arquitetura. À primeira vista, isso parece intrigante. Ele lista edifícios, é claro, e acrescenta máquinas e relógios de sol. O que une

esses artefatos? Tanto os edifícios quanto as máquinas, da ordem das bombas hidráulicas, dos mecanismos de guerra ou das clepsidras, manifestam a mesma ordem cósmica dos edifícios: uma série de relações entre suas partes móveis regidas por proporções matemáticas que são miméticas do cosmos, extraordinárias e significativas em um mundo pré-moderno (pré-Galileu) que não concebe a natureza como um mecanismo. Devemos lembrar que, para Aristóteles, assim como para a maioria dos seres humanos antes do século XVII, a natureza não é regida por leis matemáticas e dificilmente admite regularidades, com poucas exceções (como a manifestação de relações nos fenômenos ópticos de reflexão e refração, por exemplo). Por isso, máquinas e edifícios regidos por tais regularidades aparecem como maravilhas verdadeiramente sedutoras — *Venustas*, o termo vitruviano que alude às qualidades de Vênus, Deusa do Amor, para caracterizar o sentido fundamental do valor arquitetônico, nunca separado das outras duas categorias que ele identifica como *firmitas* e *utilitas*, a durabilidade e a utilidade prática das obras. Essa qualidade sedutora permite que a arquitetura nos dê um lugar na ordem política e cósmica. E o relógio de sol? Ele é crucial precisamente porque nos permite traduzir e transferir a ordem (geométrica e proporcional) dos céus, a arquitetura celestial, para a superfície da Terra, conseguindo assim não apenas medir o tempo, mas também orientar nossas cidades e nossos edifícios. O relógio de sol é supostamente uma invenção de Anaximandro, um filósofo grego pré-clássico, que o utilizou para desenhar o primeiro *mapa-múndi*. O relógio de sol, *to orthon*, localizado no lugar central de uma futura cidade, o *templum* ou origem da arquitetura, nos permite traçar os eixos norte-sul e leste-oeste, dando a primeira ordem para a habitação humana, que, de acordo com Vitruvius, deve alcançar um habitat ou atmosfera temperada, um clima propício, levando em consideração a influência dos ventos predominantes, também detectáveis, é claro, por meio do relógio de sol e seus traços na superfície capazes de gerar uma rosa dos ventos. Assim, o arquiteto entende que sua disciplina busca a harmonia e a temperança (daí a ênfase na proporção, na eutímia e nas relações modulares), não apenas nas formas e nos detalhes dos edifícios (o que é o mais óbvio), mas como uma qualidade da experiência vivida, emoldurada pelo ambiente urbano e arquitetônico. O arquiteto, depois de aprender os fundamentos de sua disciplina, deve entender que essa ordem (que chamaríamos de desenho urbano) é absolutamente fundamental para localizar todos os tipos de edifícios e promover uma vida humana plena, física e espiritualmente saudável.

Aqui está um pequeno exemplo do que podemos aprender com um fragmento do livro de Vitruvius, um texto que, como tantos outros tratados históricos, é aparentemente obtuso, focado em uma arquitetura do passado, sem interesse em inovação e repleto do que parecem ser simplesmente prescrições obsoletas para o classicismo. Obviamente, nossa compreensão do texto é sempre limitada, pois não somos romanos da época de Augusto, e depende de nossa própria perspectiva histórica e de nossas perguntas. Em outras palavras, a história precisa continuar a ser feita e nunca é uma aquisição final. A hermenêutica nos convida a “imaginar” a diferença entre aquela época e a nossa, porque podemos compartilhar respeitosamente com outros seres humanos as mesmas perguntas. A rejeição dessa opção caracteriza tanto as atitudes analíticas tradicionais na teoria arquitetônica quanto algumas posições desconstrutivistas, para as quais a distância histórica implica um fechamento definitivo do passado, e a única opção é ler o texto literalmente, sem tentar contextualizá-lo. Nosso esforço de interpretação é significativo. Essa capacidade de interpretar é, de fato, nosso legado: um presente que recebemos como resultado de termos “caído” na história, o

que, como sugeri, é uma característica específica de nossa modernidade. A autoconsciência de nossas perguntas, o que Paul Ricoeur chama de o mundo “diante” da obra, exige a construção de um argumento que nos permita enquadrar nossas ações e submetê-las à nossa compreensão histórica, afetando assim positivamente nosso futuro coletivo. Nietzsche chama essa possibilidade de “história filosófica”, o modo de história que deve ser realmente valorizado. Como Hanna Arendt apontou, a história deve ser reconhecida como um grande tesouro, *mal tocado*, a fim de construir um futuro na ausência de tradições vivas⁴³. Na hermenêutica, a verdade é interpretação, sempre uma revelação efêmera, à medida que retiramos um véu que nos permite observar o que esquecemos, nunca se colocando como absoluta e objetiva. No entanto, a hermenêutica é capaz de explicar a mudança, o crescimento e até mesmo a evolução. Há algo que compartilhamos com nossos ancestrais do Paleolítico, mesmo que seja “apenas” a capacidade de amar em todas as suas formas (com base na sexualidade), a linguagem e a consciência de nossa mortalidade. As respostas variáveis para as mesmas perguntas revelam uma diferenciação progressiva que poderíamos chamar, com Eric Voeglin, de “ordem na história”, uma ordem que nunca será completa e finalmente esclarecida e que sempre deve ser rearticulada na linguagem da poesia (do mito ou da literatura) e da arte.

Em nossa época, isso exige a desmistificação de nossas “respostas” positivistas que ainda preocupam os pesquisadores das ciências físicas e humanas. Assim, a hermenêutica nega o niilismo do desespero (ou uma atitude cínica e amoral) que pode surgir como consequência da homogeneização de nossa herança cultural, possibilitando uma prática ética e, ao mesmo tempo, reconhecendo plenamente o conflito de interpretações que inevitavelmente existe em nossas sociedades.

BREVE CV

Alberto Pérez-Gómez estudou arquitetura e exerceu sua profissão na Cidade do México. Em 1983, tornou-se diretor da Escola de Arquitetura da Carleton University (Ottawa, Canadá). Desde 1987, ele ocupa a Cátedra Bronfman na Universidade McGill, onde fundou os programas de pós-graduação em História e Teoria. Seus livros incluem *Architecture and the Crisis of Modern Science* (MIT Press, 1983; Prêmio Hitchcock em 1984), *Polyphilo* (1992), *Architectural Representation and the Perspective Hinge* (1997) e *Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics* (2006).

43 Hannah Arendt, *Between Past and Future* (Nova York: Penguin Books, 1961).

José Luis Bezos. Paper 2, 2024.



José Luis Bezos. Paper 3, 2024.



LO QUE VIENE / WHAT IS TO COME/ O QUE ESTÁ POR VIR

A36 (EXTRA) BOGOTÁ PLURIVERSAL

Editores invitados:

Dr. José Javier Alayón González (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia)

Dr. Giaime Botti (University of Nottingham Ningbo China, Ningbo, China)

Dra. Alejandra Estrada (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia)

Dra. Sandra Caquimbo (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia)

El número extra de 2024 estará dedicado a Bogotá y sus “otros mundos”. Esta ciudad —una de las capitales a mayor altitud del planeta y de lejos, la más poblada de ellas— se asienta a 2560 msnm entre el páramo de Sumapaz, la fila de los cerros de la cordillera oriental y el altiplano cundiboyacense. Su suelo urbano municipal está ocupado con una densidad poblacional entre media y muy alta que, desde su ocupación por los pueblos originarios, ha requerido gestionar un frágil equilibrio con este territorio rebosante de agua. Sin embargo, de sus humedales originales, hoy se conservan menos del 1,5 %. Destacando esa condición geográfica y las tensiones entre distintas realidades que la habitan, este monográfico de la revista *Astrágalo* sobre la urbe andina, se suma a otras miradas intensivas sobre ciudades como el A27 de Delhi o el A29 de Sevilla, que buscan una comprensión transdisciplinar de los fenómenos urbanos contemporáneos.

El planteamiento de esta convocatoria se apoya en dos de los que nos preceden. Por un lado, la política pluriversal y el reequipamiento ontológico de las ciudades de Arturo Escobar en “Diseñar para un mundo real” (A30 de 2022) y, por otro, la des-integración de las “Ciudades divididas” de Alona Fernández con Introducción al número de Roberto Fernández (A29 de 2021). En ese sentido, queremos interpelar a la capital de Colombia sobre los retos que plantea el primer autor en aras de solventar lo que evidencia el segundo. Algunas preguntas al respecto serían: ¿Existe una transición hacia el pluriverso rururbano? ¿Cuáles son las acciones que operativizan estos planteamientos decoloniales? ¿Qué aporta la ciudad al debate del futuro y cómo responde a los conflictos socio-ambientales del presente? ¿Qué conflictos (tensiones) socioambientales han configurado a Bogotá y cuáles son las apuestas urbanas recientes que responden a ellos?

Las “realidades son plurales y en continua construcción” explica Escobar (2020) y el fenómeno civilizatorio urbano, desde la época clásica, tiende a unificarnos y a separarnos de la tierra. Por ello, el concepto de ciudad pluriversal, explora la idea de una urbe donde quepan muchos mundos, reconectada con nuestro planeta y replanteando nuestros modos de existencia en él. Invitamos a quienes reflexionan, proponen o ejecutan acciones sobre Bogotá —desde la arquitectura, el urbanismo, el paisajismo, la geografía, las artes, la filosofía, la historia o la sociología— a publicar sus planteamientos o resultados atendiendo al llamado de terraformar (*re-earthing*) las ciudades que hace Escobar o a subsanar las condiciones de “división, segregación, desgarramiento, conflictividad” que plantea Fernández. Queremos hacer especial énfasis en las investigaciones que aportan a un nuevo diseño para el pluriverso, un mundo donde caben otros mundos a partir de acciones como: recomunalizar la vida social; relocalizar las actividades sociales, productivas y

culturales; reforzar las autonomías frente a la globalización; despatriarcalizar, desracializar y descolonizar las relaciones sociales; o, terraformar la vida y construir entramados entre iniciativas y alternativas transformadoras (Escobar, 2022).

Este llamado quiere ser una radiografía de la Bogotá contemporánea, una panorámica alternativa de sí misma y de su relación con otras ciudades colombianas, latinoamericanas y del resto del mundo.

A36 (EXTRA) PLURIVERSAL BOGOTÁ

Guest Editors:

Dr. José Javier Alayón González (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia)

Dr. Giaime Botti (University of Nottingham Ningbo China, Ningbo, China)

Dra. Alejandra Estrada (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia)

Dra. Sandra Caquimbo (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia)

The extra issue of 2024 will be devoted to Bogotá and its “other worlds”. This city - one of the world’s highest altitude capitals and by far the most populous of them - sits at 2560 metres above sea level between the Sumapaz páramo, the eastern range of hills and the Cundinamarca-Boyacá highlands. Its municipal urban land is occupied with a medium to very high population density which, since its occupation by the original peoples, has required managing a fragile balance with this territory brimming with water. However, less than 1.5% of its original wetlands remain today. Highlighting this geographical condition and the tensions between the different realities that inhabit it, this monographic issue of the journal *Astrágalo* on the Andean city joins other intensive looks at cities such as A27 in Delhi or A29 in Seville, which seek a transdisciplinary understanding of contemporary urban phenomena. The approach of this call is based on two of those that preceded us. On the one hand, the pluriversal politics and the ontological re-equipment of cities by Arturo Escobar in «Designing for a real world» (A30 in 2022) and, on the other, the dis-integration of «Divided cities» by Alona Fernández with Introduction to the number by Roberto Fernández (A29 in 2021). In this sense, we want to question the capital of Colombia about the challenges posed by the first author in order to solve what the second one shows. Some questions in this regard would be: Is there a transition towards a rururban pluriverse? What are the actions that operationalise these decolonial approaches? What does the city contribute to the debate on the future and how does it respond to the socio-environmental conflicts of the present? What socio-environmental conflicts (tensions) have shaped Bogotá and what are the recent urban challenges that respond to them? The “realities are plural and in continuous construction” explains Escobar (2020) and the urban civilising phenomenon, since classical times, tends to unify and separate us from the earth. Therefore, the concept of the pluriversal city explores the idea of a city where many worlds fit, reconnected with our planet and rethinking our modes of existence on it. We invite those who reflect, propose or execute actions on Bogotá - from architecture, urban planning, landscape architecture, geography, the arts, philosophy, history or sociology - to publish their proposals or results in response to Escobar’s call to terraform (re-earthing) cities, or to remedy the conditions of “division, segregation, tearing apart, conflict” proposed by Fernández. We want to

place special emphasis on research that contributes to a new design for the pluriverse, a world where there is room for other worlds based on actions such as: recomunalising social life; re-localising social, productive and cultural activities; reinforcing autonomies in the face of globalisation; depatriarchalising, de-racialising and decolonising social relations; or terraforming life and building networks between initiatives and transformative alternatives (Escobar, 2022). This call aims to be an X-ray of contemporary Bogotá, an alternative panorama of itself and its relationship with other Colombian, Latin American and world cities.

A36 (EXTRA) BOGOTA PLURIVERSAL

Editores convidados:

Dr. José Javier Alayón González (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia)

Dr. Giaime Botti (University of Nottingham Ningbo China, Ningbo, China)

Dra. Alejandra Estrada (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia)

Dra. Sandra Caquimbo (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia)

A edição extra de 2024 será dedicada a Bogotá e seus “outros mundos”. Essa cidade - uma das capitais de maior altitude do mundo e, de longe, a mais populosa - está situada a 2.560 metros acima do nível do mar, entre o páramo de Sumapaz, a cordilheira oriental e o planalto de Cundinamarca-Boyacá. Seu território urbano municipal é ocupado por uma densidade populacional de média a muito alta, o que, desde sua ocupação pelos povos originais, exigiu a gestão de um equilíbrio frágil com esse território repleto de água. No entanto, hoje restam menos de 1,5% de suas áreas úmidas originais. Destacando essa condição geográfica e as tensões entre as diferentes realidades que a habitam, este número monográfico da revista *Astrágalo* sobre a cidade andina junta-se a outros olhares intensivos sobre cidades como A27 em Delhi ou A29 em Sevilha, que buscam uma compreensão transdisciplinar dos fenômenos urbanos contemporâneos. A abordagem desta chamada é baseada em duas das que nos precederam. Por um lado, a política pluriversal e o reequipamento ontológico das cidades de Arturo Escobar em «Designing for a real world» (A30 de 2022) e, por outro, a desintegração de “Divided cities” de Alona Fernández com Introdução ao número de Roberto Fernández (A29 de 2021). Nesse sentido, queremos questionar a capital da Colômbia sobre os desafios apresentados pelo primeiro autor para resolver o que o segundo mostra. Algumas perguntas a esse respeito seriam: Existe uma transição para um pluriverso rururbano? Quais são as ações que operacionalizam essas abordagens decoloniais? O que a cidade contribui para o debate sobre o futuro e como ela responde aos conflitos socioambientais do presente? Quais conflitos socioambientais (tensões) moldaram Bogotá e quais são os desafios urbanos recentes que respondem a eles? As “realidades são plurais e em contínua construção”, explica Escobar (2020), e o fenômeno civilizatório urbano, desde os tempos clássicos, tende a nos unificar e nos separar da terra. Portanto, o conceito de cidade pluriversal explora a ideia de uma cidade onde cabem muitos mundos, reconectada com nosso planeta e repensando nossos modos de existência nele. Convidamos todos aqueles que refletem, propõem ou executam ações em Bogotá - de arquitetura, planejamento urbano, arquitetura paisagística, geografia, artes, filosofia, história ou sociologia - a publicar suas propostas ou resultados em resposta ao chamado de Escobar para terraformar (reaterrar) as cidades, ou para remediar as

condições de “divisão, segregação, dilaceração, conflito” propostas por Fernández. Queremos dar ênfase especial a pesquisas que contribuam para um novo design para o pluriverso, um mundo em que haja espaço para outros mundos com base em ações como: recomunalização da vida social; relocalização de atividades sociais, produtivas e culturais; reforço de autonomias diante da globalização; despatriarcalização, desracialização e descolonização das relações sociais; ou terraformação da vida e construção de redes entre iniciativas e alternativas transformadoras (Escobar, 2022). Esta convocatória pretende ser uma radiografia da Bogotá contemporânea, um panorama alternativo de si mesma e de sua relação com outras cidades colombianas, latino-americanas e mundiais.

A37 (EXTRA) VIVIENDA EMANCIPADORA

Editor invitado:

Dr. Jorge Minguet Medina (Escuela de Arquitectura, Universidad de Málaga)

La vivienda del ciudadano medio —no así el palacio o el convento— no fue considerada Arquitectura hasta que aquél, sometido a las presiones laborales de la descomunización y la Revolución Industrial, devino masa de población urbana y hacinada. Fue el miedo a esta masa —tanto o más que la piedad por ella— la que impulsó el desarrollo de la vivienda colectiva como disciplina arquitectónica que, en consecuencia incorpora, desde su mismo nacimiento, una aspiración normalizadora y conducente a la conformidad social de sus habitantes. “Si el trabajador tiene su propia casa, no temo la revolución”, dirá Lord Shaftesbury, uno de los primeros y más relevantes filántropos dedicados a la promoción y estudio de la vivienda social.

Hoy en día, a la revolución no se la espera. Quizá por eso, las condiciones de las viviendas y de su acceso a ellas escalan peldaños de dificultad y miseria impensables hace unas décadas, sin que exista una reacción a la altura del problema por parte de las administraciones públicas a ninguna escala. Décadas de desregulación e insistencia en el individualismo y las leyes del mercado, han convertido el mercado de la vivienda no sólo en uno más de los desregulados, sino en uno de los preferentes para la especulación internacional, cada vez más ajena al hecho habitativo. Las influencias globalizadas que confrontan la migración forzada de personas con el libre flujo de capitales financieros y nómadas digitales, han venido a incorporar dificultades previamente inconcebibles, que refieren a escalas alejadas de lo local y regional. Las administraciones públicas competentes en vivienda, operativas a estas escalas menores, o bien se encuentran inermes antes estos problemas o, si son de ideología neoliberal, deliberadamente los potencian. Así, el mercado de la vivienda, traspasado de local a global, deja progresivamente de ser accesible al ciudadano y habitante medio, ya no como propietario, sino incluso como arrendador.

Sin embargo, los Derechos Humanos, tantas Constituciones Nacionales, y otras pisoteadas declaraciones de derechos, a todas las escalas, continúan reconociendo el Derecho a la Vivienda como fundamental, por cuanto es necesario para la construcción personal y social del individuo sobre el que residen tanto el concepto de democracia como el de capitalismo que, exacerbado, llega a oponérsele. Necesitamos pensar la vivienda como un elemento capaz de hacernos ganar autonomía y de construir nuestra identidad y sentido de pertenencia, así como las más básicas relaciones en nuestro inmediato entorno social, como posición en el mundo. La democratización de la sociedad no es posible sin la resolución de los más acuciantes problemas de vivienda. La vivienda

es emancipadora, y esta capacidad puede desarrollarse a todas las escalas de la misma: desde el diseño detallado de la misma, hasta las políticas a todas las escalas, inclusive internacionales, para su regulación, promoción, control, etc.

Se solicitan artículos que reflexionen sobre estos temas desde cualquiera de estas perspectivas o escalas: desde la narración histórica de las problemáticas relacionados, global o localmente; hasta las propuestas de medidas, políticas, y sistemas de diseño y construcción, así como de tenencia y gestión dirigidos a entender y promover esta dimensión emancipadora de la vivienda. Se busca expresamente abarcar la multidimensionalidad del problema, y se espera poder crear nexos entre enfoques bien diversos, pero de algún modo convergentes en la amplia idea que se persigue.

A37 (EXTRA) EMANCIPATORY HOUSING

Guest Editor: Dr. Jorge Minguet Medina (Escuela de Arquitectura, Universidad de Málaga)

The dwelling of the average citizen - not the palace or the convent - was not considered Architecture until the latter, subjected to the labour pressures of decommunalisation and the Industrial Revolution, became a mass of urban and overcrowded population. It was fear of this mass - as much or more than mercy for it - that drove the development of collective housing as an architectural discipline which, consequently, incorporates, from its very birth, a normalising aspiration conducive to the social conformity of its inhabitants. "If the working man has his own house, I have no fear of revolution", said Lord Shaftesbury, one of the first and most important philanthropists dedicated to the promotion and study of social housing.

Today, a revolution is not to be expected. Perhaps because of this, housing conditions and access to them are escalating to levels of hardship and misery unthinkable a few decades ago, without there being a reaction to match the problem on the part of public administrations on any scale. Decades of deregulation and insistence on individualism and the laws of the market have turned the housing market not only into one of the deregulated ones, but also into one of the preferred markets for international speculation, which is increasingly alien to the fact of inhabitation. The globalised influences that confront the forced migration of people with the free flow of financial capital and digital nomads, have come to incorporate previously inconceivable difficulties, which refer to scales far removed from the local and regional. The public administrations responsible for housing, which operate at these smaller scales, are either helpless in the face of these problems or, if they have a neoliberal ideology, they deliberately reinforce them. Thus, the housing market, transferred from local to global scale, gradually ceases to be accessible to the average citizen and inhabitant, not only as an owner, but even as a tenant.

However, Human Rights, numerous National Constitutions, and other often overlooked declarations of rights at all levels continue to recognize the Right to Housing as fundamental. This right is essential for the personal and social development of the individual, a cornerstone for both democracy and capitalism - though the latter, when taken to extremes, tends to contradict it. We need to think of housing as an element capable of making us gain autonomy and of consolidating our identity and sense of belonging, as well as the most basic relationships in our immediate social environment: it provides us with a place in the world. The democratisation of society is not possible without solving the most pressing housing problems. Housing is emancipatory, and this capacity

can be developed at all scales: from the detailed design of housing, to policies at all scales, including international ones, for its regulation, promotion, control, etc.

Papers are invited to reflect on these issues from any of these perspectives or scales: from the historical narrative of the related issues, globally or locally; to proposals for measures, policies, and systems of design and construction, as well as of tenure and management, aimed at understanding and promoting this emancipatory dimension of housing. This call expressly seeks to embrace the multidimensionality of the problem, and hopes to create links between very diverse but somehow convergent approaches to the broad idea being pursued.

A37 (EXTRA) HABITAÇÃO EMANCIPATÓRIA

Editor convidado: Dr. Jorge Minguet Medina (Escuela de Arquitectura, Universidad de Málaga)

A habitação do cidadão comum - não o palácio ou o convento - não foi considerada Arquitetura até que este, submetido às pressões laborais da descomunalização e da Revolução Industrial, se tornasse uma massa de população urbana e aglomerada. Foi o medo dessa massa - tanto ou mais do que a piedade por ela - que impulsionou o desenvolvimento da habitação coletiva como disciplina arquitetônica que, conseqüentemente, desde o seu nascimento, incorpora uma aspiração normalizadora conducente à conformidade social dos seus habitantes. “Se o trabalhador tiver a sua própria casa, não temo nenhuma revolução”, dizia Lord Shaftesbury, um dos primeiros e mais importantes filantropos dedicados à promoção e ao estudo da habitação social.

Hoje em dia, não se espera mais a revolução. Talvez por isso, as condições das moradias e o acesso a elas estão a subir degraus de dificuldade e miséria, impensáveis há algumas décadas, sem que haja uma reação adequada por parte das administrações públicas em qualquer escala. Décadas de desregulamentação e ênfase no individualismo e nas leis de mercado, transformaram o mercado habitacional não apenas em um dos mais desregulados, mas um dos favoritos para especulação internacional, cada vez mais alheio da habitabilidade. As influências globalizadas que confrontam a migração forçada de pessoas com o livre fluxo de capitais financeiros e os nômades digitais têm incorporado dificuldades antes inconcebíveis, que remetem a escalas distantes do local e regional. As administrações públicas responsáveis pela habitação, que operam nessas escalas menores, encontram-se ou impotentes diante desses problemas ou, se forem de ideologia neoliberal, deliberadamente os potencializam. Assim, o mercado da habitação, transferido do local para o global, deixa progressivamente de ser acessível ao cidadão e ao habitante comum, não apenas como proprietário, mas até mesmo como locatário.

No entanto, os Direitos Humanos, as Constituições Nacionais, e outras declarações de direitos desconsideradas em todas as escalas, continuam a reconhecer o Direito à Moradia como fundamental, visto que é necessário para a construção pessoal e social do indivíduo sobre o qual residem tanto o conceito de democracia quanto o de capitalismo, que, exacerbado, chega a se opor a ele. Precisamos pensar a habitação como um elemento capaz de nos conceber autonomia e de construir nossa identidade e senso de pertencimento, assim como as relações mais básicas em nosso entorno social imediato, como posição no mundo. A democratização da sociedade não é possível sem a resolução dos problemas habitacionais mais prementes. A habitação é emancipadora, e essa capacidade pode ser desenvolvida em todas as escalas: desde a conceção detalhada da habitação

até políticas em todas as escalas, inclusive internacionais, para a sua regulamentação, promoção, controle, etc.

São solicitados artigos que reflitam sobre esses temas a partir de qualquer uma dessas perspectivas ou escalas: desde a narrativa histórica dos problemas relacionados, global ou localmente; até propostas de medidas, políticas e sistemas de concepção e construção, bem como de posse e gestão, voltados para compreender e promover a dimensão emancipatória da habitação. Essa chamada busca expressamente abranger a multidimensionalidade do problema e espera criar vínculos entre abordagens muito diversas, mas de alguma forma convergentes na ampla ideia que se persegue.

José Luis Bezos. Paper 4, 2024.



RAZÓN DE LAS ILUSTRACIONES/CREDITS FOR THE ILLUSTRATIONS/RAZÃO DAS IMÁGENS

ARTÍCULO VISUAL/VISUAL ARTICLE/ARTIGO VISUAL

JOSÉ LUIS BEZOS ALONSO

SOBRE LA OBRA “PAPERS” DE JOSÉ LUIS BEZOS ALONSO

Si Arthur Rimbaud exploró poéticamente los interiores del alma humana a través de recortar el papel de la fijación geográfica del mundo en su viaje por el Cuerno de África (Atlas Découpé, 1880) —y, por ello, desvirtuar las dimensiones—, y Olafur Eliasson, por su lado, rastreó la percepción, el espacio y la experiencia del espectador al superponer en un libro un juego de 454 láminas

recortadas con láser el escaneado de su casa en Copenhague a intervalos de 2 centímetros (Your House, 2006) —y, por ello, desdoblar las dimensiones—, el trabajo del arquitecto y académico José Luis Bezos “PAPERS” (2023-24) no sigue ninguna de las vías exploratorias anteriores, aunque comparte claves de materialidad y expresividad, por lo que no sería un atrevimiento secuenciarlo como dentro de un mismo linaje. La serie “PAPERS” compone en estratos la potencialidad de los instantes de la proyectación arquitectónica, que cortocircuitan la visión frontal formal —engañosamente ofrecida en vertical—, mientras se ahondan en la poética de un habitar que trasciende lo cotidiano (códigos de barras, textos entresacados, cartones reconocibles, etc.). Cada *lugar* previsto, o así-hallado, escala las dimensiones, genera paisajes diagonales y, en sucesión, cada uno de estos “PAPERS” combina lo uno y lo múltiple. Si se superpusieran todos lo que presentamos en este número dedicado a la Interpretación Arquitectónica en un *time-lapse*, definirían un modo de proceder en el proyecto arquitectónico más allá de los límites funcionales del encargo, más acá de los límites fundacionales de la arquitectura.

ON THE WORK “PAPERS” BY JOSÉ LUIS BEZOS ALONSO

If Arthur Rimbaud poetically explored the interiors of the human soul by cutting out the role of the geographical fixation of the world in his journey through the Horn of Africa (Atlas Découpé, 1880) — and thereby distorting the dimensions — and Olafur Eliasson, for his part, traced the perception, the space and the experience of the spectator by superimposing in a book a set of 454 laser—cut sheets of his house in Copenhagen at intervals of 2 centimetres (Your House, 2006), — and, therefore, unfolding the dimensions —, the work of the architect and academic José

Luis Bezos “PAPERS” (2023-24) does not follow any of the previous exploratory paths, although it shares keys of materiality and expressivity, so it would not be daring to sequence them as part of the same lineage. The “PAPERS” series composes in layers the potentiality of the instants of architectural design, which short-circuit the formal frontal vision — deceptively offered vertically — while delving into the poetics of an inhabiting that transcends the everyday (bar codes, recycled texts, recognisable cardboard, etc.). Each *place* envisaged, or so-found, scales the dimensions, generates diagonal landscapes and, in succession, each of these “PAPERS” combines the one and the multiple. If all of what we present in this issue dedicated to Architectural Interpretation were superimposed in a time-lapse, they would define a way of proceeding in the architectural project beyond the functional limits of the commission, beyond the foundational limits of architecture.

SOBRE A OBRA “PAPERS” DE JOSÉ LUIS BEZOS ALONSO

Se Arthur Rimbaud explorou poeticamente os interiores da alma humana cortando o papel da fixação geográfica do mundo em sua viagem pelo Chifre da África (Atlas Découpé, 1880) — e, assim, distorcendo as dimensões — e Olafur Eliasson, por sua vez, traçou a percepção, o espaço e a experiência do espectador sobrepondo em um livro um conjunto de 454 folhas cortadas a laser de sua casa em Copenhague em intervalos de 2 centímetros (Your House, 2006), — e, portanto, desdobrando as dimensões —, o trabalho do arquiteto e acadêmico José Luis Bezos “PAPERS” (2023-24) não segue nenhum dos caminhos exploratórios anteriores, embora compartilhe chaves de materialidade e expressividade, portanto, não seria ousado sequenciá-los como parte da mesma linhagem. A série “PAPERS” compõe em camadas a potencialidade dos instantes do projeto arquitetônico, que curto—circuitam a visão formal frontal — oferecida de forma enganosa em vertical — enquanto se aprofunda na poética de um habitar que transcende o cotidiano (códigos de barras, textos reciclados, cartão reconhecível, etc.). Cada *lugar* previsto, ou assim-encontrado, escala as dimensões, gera paisagens diagonais e, em sucessão, cada um desses “PAPÉIS” combina o uno e o múltiplo. Se tudo o que apresentamos nesta edição dedicada à Interpretação Arquitetônica fosse sobreposto em um *time-lapse*, eles definiriam uma maneira de proceder no projeto arquitetônico além dos limites funcionais da comissão, e mais perto do que os limites fundacionais da arquitetura.

LA POSIBILIDAD DE UN DISCURSO NARRATIVO PARA UNA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA COMO HERMENÉUTICA / THE POSSIBILITY OF A NARRATIVE DISCOURSE FOR A THEORY OF ARCHITECTURE AS HERMENEUTICS / A POSSIBILIDADE DE UM DISCURSO NARRATIVO PARA UMA TEORIA DA ARQUITETURA COMO HERMENÊUTICA

JOSÉ RAMÓN MORENO PÉREZ

joseram@us.es  0000-0002-1513-156X

Universidad de Sevilla

RESUMEN

En un contexto donde teoría, hermenéutica y arquitectura se entretajan, emerge una visión crítica sobre el habitar humano y la producción arquitectónica contemporánea. Este texto reflexiona sobre cómo la arquitectura y la literatura han desrealizado el mundo, creando narrativas y espacios que desafían lo establecido. A través de la obra de Tafuri, se explora la relación entre arquitectura y modos de vida, donde la creación arquitectónica se convierte en un dispositivo para sistematizar comportamientos humanos según los intereses del capital. Esta intermediación arquitectónica, marcada por la polaridad entre diversidad y unificación, plantea una aporía sobre cómo integrar lo múltiple en un todo cohesionado. La arquitectura contemporánea, al haber trascendido su función de representación cultural, se enfrenta ahora a la tarea de crear espacios de compensación, simulacros que evocan atmósferas sensoriales y nostálgicas. En este sentido, la metáfora del ojo frente a la hoja sugiere un cambio de perspectiva: de la percepción visual dominante a una inmersión sensorial que refleja la complejidad del medio contemporáneo. Así, la arquitectura no solo configura espacios, sino que participa en la redefinición de la habitabilidad en un mundo en constante cambio. En la obra de arquitectos como Siza, se percibe un intento de reconciliar pasado y presente, ofreciendo refugios que permiten una experiencia de habitar distinta. Finalmente, se plantea que la arquitectura debe adaptarse a una comprensión más amplia del medio, promoviendo una coexistencia permeable y dialógica que responda a las múltiples dimensiones de la existencia contemporánea.

Palabras clave: arquitectura, hermenéutica, narrativas, intersticios, contemporáneo.

ABSTRACT

In a context where theory, hermeneutics, and architecture interweave, a critical vision of human dwelling and contemporary architectural production emerges. This text delves into how architecture and literature have “de-realised” the world, creating narratives and spaces that challenge established norms. Through the lens of Tafuri’s work, the relationship between architecture and modes of living is explored, showing how architectural creation becomes a device for systematising human behaviours to align with capitalist interests. This architectural mediation, marked by the polarity between diversity and unification, presents an aporia on how to integrate multiplicity into a cohesive whole. Having transcended its function of cultural representation, contemporary architecture now faces the task of creating spaces of compensation—simulacra that evoke sensory and nostalgic atmospheres. In this sense, the metaphor of the eye versus the leaf suggests a shift from dominant visual perception to a sensory immersion that reflects the complexity of the contemporary milieu. Thus, architecture not only shapes spaces but also participates in redefining habitability in a constantly changing world. In the work of architects like Siza, there is an effort to reconcile the past and present, offering refuges that allow for a different experience of dwelling. Ultimately, it is argued that architecture must adapt to a broader understanding of the environment, promoting a permeable and dialogic coexistence that responds to the multiple dimensions of contemporary existence.

Keywords: architecture, hermeneutics, narratives, interstices, contemporary.

RESUMO

Num contexto onde teoria, hermenêutica e arquitetura se entrelaçam, surge uma visão crítica sobre a habitação humana e a produção arquitetônica contemporânea. Este texto explora como a arquitetura e a literatura têm “desrealizado” o mundo, criando narrativas e espaços que desafiam as normas estabelecidas. Através da lente do trabalho de Tafuri, examina-se a relação entre arquitetura e modos de vida, mostrando como a criação arquitetônica se torna um dispositivo para sistematizar comportamentos humanos de modo a alinhar-se com os interesses do capital. Essa mediação arquitetônica, marcada pela polaridade entre diversidade e unificação, apresenta uma aporia sobre como integrar a multiplicidade em um todo coeso. Tendo transcendido sua função de representação cultural, a arquitetura contemporânea agora enfrenta a tarefa de criar espaços de compensação – simulacros que evocam atmosferas sensoriais e nostálgicas. Nesse sentido, a metáfora do olho versus a folha sugere uma mudança da percepção visual dominante para uma imersão sensorial que reflete a complexidade do meio contemporâneo. Assim, a arquitetura não apenas molda espaços, mas também participa da redefinição da habitabilidade em um mundo em constante mudança. Na obra de arquitetos como Siza, há um esforço para reconciliar o passado e o presente, oferecendo refúgios que permitem uma experiência diferente de habitar. Em última análise, argumenta-se que a arquitetura deve se adaptar a uma compreensão mais ampla do ambiente, promovendo uma coexistência permeável e dialógica que responda às múltiplas dimensões da existência contemporânea.

Palavras-Chave: arquitetura, hermenêutica, narrativas, interstícios, contemporâneo.

... sino en algo muy anterior e irreductible que consistía más bien en un entretejer (se) (de autores y lectores) para componer habitanzas, morar y -de-morar(se) juntos?¹

1. UNA INTRODUCCIÓN, DE LO PERSONAL A LO GENERAL, Y VUELTA.

Esta reflexión emerge de una inmersión prolongada y necesaria, de aquella que se aconseja cuando desde la orilla nos referimos a una profunda batimetría, algo que, con tan sólo nombrar *teoría*, *hermenéutica* o *arquitectura*, se suscita. Se trata de un tránsito, que ha permanecido inaparente para la cultura arquitectónica, quizás como consecuencia de su irrelevancia en ese medio de la última Globalización, necesitado por compensación de un “-de-morar(se)”.

En la década de los 90, en su libro “Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti” (1992), Tafuri ensaya una vez más una mirada abarcadora sobre el largo transcurrir de la arquitectura del ciclo moderno. La mirada viene urgida por la elaboración de una genealogía, que busca narrar el entrelazamiento fecundo entre “proyectos, verdad, artificio”, convocados por la búsqueda de los paradigmas que los conforman y, así, explicitar el complejo sentido que tal producción cultural alcanza para el presente.

Lo que asombra de su explicación es que el motivo que anima tal diversidad no se encuentra nunca en un canon –o no solamente– sino en la “burla” que anima una continuada desrealización del mundo, en la que –en paralelo– una emergente Literatura y una no menos comprometida Arquitectura se esfuerzan. El espacio de intermediación –literario o arquitectónico–, donde pueden darse comportamientos humanos que desafían lo establecido, puede ser proyectado mediante una narración –espacial o hablada: *traza* o *escritura*– que cambia reglas de comportamiento, apariencia de las cosas y significados establecidos; así, en relatos que podrían llamarse el cuento del “leñador gordo” o en el “Retablo de las maravillas”, se establecen mundos “otros”, con la misma eficacia comunicativa y técnica –desrealizada–, en la que figura el contundente y estilizado volumen de la cúpula, que corona la línea del cielo de una ciudad que se quiere renacentista.

La arquitectura se funda sobre la ausencia –absoluta– de cualquier fundamento, pues cualquier habitar no es sino un comportamiento que busca un adecuado e indiscernible *estar-en-el-espacio* y, por ello, en su afán de sistematizar lo diverso, su hacer es arbitrario. Sus certezas y sus dudas se agolpan en un *umbral* en el que se celebra un debate sin fecha, que recorre el transcurso del ciclo in-concluso de “nuestra” arquitectura, describiendo su “problema”.

En 2017 –y quien habla es el recuerdo–, asistimos a otro episodio (tal vez agónico, al menos para la cultura arquitectónica española) de este debate, en el que cada interviniente busca acompañantes en su particular proceder, para arrojar luz sobre el entendimiento de este *topos*: Tafuri elige al R. Wittkower de los Fundamentos, mientras que Moneo –en la ocasión de la entrega de la medalla John Soane, en Londres– se interroga sobre el perfil de un saber capacitado para atender

1 Véase Luis Castro Nogueira, *Habitanzas*, 2008, 157. La cita completa es ésta: “Pero, ¿y si, después de todo, las alambicadas ceremonias de la deconstrucción en busca de esa otra (vaporosa) carta robada donde se hallaba descrito el destino de las Letras no hubiese afectado en absoluto a la naturaleza de los textos en general y de la carta en particular? ¿Y si, pese a todo, la carta, la letra, (el verdadero significado de la metafísica) y sus vertiginosos envíos postales siguiesen más vivos y coleando que nunca porque precisamente su naturaleza jamás habría consistido en de-letrear mensaje (oculto) alguno o significar al modo convencional de cartas de autor, como conjeturaban aguerridos hermeneutas–, sino en algo muy anterior e irreductible que consistía más bien en un entretejer (se) (de autores y lectores) para componer habitanzas, morar y -de-morar(se) juntos?”

su pregunta, que no es otra que comprender la “condición” de una arquitectura contemporánea, que ha ido demasiado lejos en sus sucesivas derivas.

¿Cuánto?

Tanto como para no considerar relevante el último gran fundamento, la penúltima narración tiene como misión consolar una persistente condición metafísica: la del Movimiento Moderno, tal como la había advertido el propio Moneo allá por la mitad de la década –prodigiosa– de los 90 y, antes, había sido enunciada por Massimo Cacciari. La sofisticada, pero acertada, solución de Moneo a ese ir más allá de la condición moderna se conjuga así: frente a Le Corbusier, Rem Koolhaas; frente a Mies, Peter Eisenman; para ejemplarmente describir de una época de la Arquitectura, –si no de arquitectos–, de diversidad sobre reducción, de diferencia sobre esencia.

Y nos surge entonces, desde su enfoque, la sospecha –alimentada por el último K. Frampton– sobre si esta Arquitectura Contemporánea, soportada por una caótica melé en la que los hombros de las obras de estos arquitectos desplazan el balón de la Arquitectura, no está basada en un modelo de comprensión que explicaría esa *ejercitación arquitectónica sin fundamento* y que, paradójicamente, –al igual que la Cultura occidental– está siempre a la búsqueda de una axiomática –tal como la caracteriza Derrida en sus múltiples visitas– que le permita reducir lo plural a principios fundantes; y así sean que una Ley del habitar, una Estética apropiada o una teología, una geometría o una perennidad interiorizada en su oficio, se muestren como los componentes con los que se elaboran los sucesivos combinados de su composición.

Algo que viene a afirmar exteriormente, desde el interrogante planteado, Luis Castro Nogueira en sus *Habitanzas*:

... un *entretrejer(se)* (de autores y lectores) para componer *habitanzas*, *morar* y *-de-morar(se) juntos*? Al que tan sólo le falta para injertarse adecuadamente en lo arquitectónico, sustituir lector por habitante o autor por arquitecto, pues esa es la verdadera y oculta condición del paralaje histórico del Habitar respecto al Lenguaje².

El círculo se cierra, cuando Tafuri en el último capítulo de su *Ricerca*, de manos de la heterodoxa Venecia y del singular Sansovino, proyecta la problemática subyacente a sus proyectos, como representación de una pluralidad constituida por una relación dificultosa entre modos de vida y arquitectura: la arquitectura como formuladora de dispositivos que “domestiquen” los modos de habitar, reduciéndolos a comportamientos sistematizados acordes con los intereses del Capital. El comienzo del ciclo fija el campo de tensiones que alimentará un desarrollo de siglos.

2. LOS ARQUITECTOS NO HACEN OTRA COSA QUE TEORÍA DEL “EN”³

Avancemos en este “campo de batalla” visto desde la exterioridad de una estética que busca en la ejercitación de la forma un enfoque alternativo al del canon metafísico de la belleza. Sloterdijk (2019) contestando al sentido que para la arquitectura pueda tener su monumental genealogía del espacio

² En esta cuita de la civilización de Occidente, resuena como el gong de una pequeña campana los diálogos de Paul Valéry, en su “Eupalinos o el arquitecto”.

³ Véase P. Sloterdijk, *El imperativo estético* (2019), pp. 191 y ss.

en occidente, enuncia sintéticamente la tarea en la que los arquitectos, al menos desde el comienzo del ciclo moderno, se han enfrascado en elaborar visiones a distancia de un “en”, que parece deba entenderse como un espacio inserto en un medio, en el que se afirma el habitar humano. Un “en” capaz de alcanzar desde su primera formulación como cerco de un diferente y emergente estar en la naturaleza, una apertura de un espacio en el que los comportamientos se distancian cada vez más de lo biológico, atendiendo a lo cultural: para alcanzar en su dilatación a envolver el Planeta.

Visión alejada y continuada –idealizada– de aquella *Chora* platónica, para desplegar sus potencialidades nunca agotadas, dándole *forma* a sus modos de vida, hasta alcanzar a sistematizarla en sucesivos dispositivos, que atienden de diversas maneras a la domesticación. Planteando internamente una aporía irresoluble marcada por la polaridad *diversidad-unificación-homogeneización* y, en su tensión interna, la formulación de una necesidad básica, la de atender operativamente el descarte de sus diferentes componentes, para componer un todo orgánico.

La larga trayectoria de “ejercitación” –en paralelo a la de los “talleres” artísticos– que constituye el arco clásico-moderno, ha sido puesta bajo el mandato de una tensión constitutiva entre la construcción de un Orden –extensivo y compartido– y una heterodoxia que lo lleva al límite, una *composición* que nunca es sobrepasada sino por la extensión o irrealidad de los organismos piranesianos. A partir de ellos, la tensión constitutiva del todo, que contenía la dispersión consustancial de los opuestos, es incapaz de arracimarla en un complejo todo, estallando en una fragmentación irreductible y creciente, bajo la cual ya no existe infraestructura alguna que soporte la idoneidad de una visibilidad u otra.

3. UNA HOJA EN LUGAR DE UN OJO.

Mil ojos de la hoja frente a un sólo órgano poderoso y centralizado pero que, sin embargo, no alcanza a lo invisible, esa cualidad de lo *real* traída por aquellos insectos, que en revoloteo sordo nos lo hacen siempre recordar; el oído como escucha, frente al ojo como cono perceptivo que nos asegura, dice, la percepción del mundo, en una sucesión inacabables de *retablos de las maravillas*.

Una invitación al cambio, cómplice con el diagnóstico contemporáneo de una distinta relación con el mundo, auspiciada por las técnicas de la inmersión en los diferentes “medios” que lo componen. Una instrumentación cultural acorde con el estado final que alcanza aquel proceso de ampliación continuada y extensiva del cerco antropológico del comienzo y que, conceptualmente, R. Safranski (Sloterdijk 2003, 16) caracteriza así:

¿Qué es un medio? Un algo. Que es inspirado, sonorizado, iluminado, tomado, atravesado, disuelto, envuelto por otro; un calentador continuo de agua o un grupo frigorífico; en palabras de Robert Musil: “Ya no hay un ser humano entero frente a un mundo entero, sino un algo humano que se mueve en un líquido nutricio universal”. En este sentido cada uno es un medio: un ser de alta permeabilidad.

Dicha inmersión –que en muchos casos tienen tan sólo la dimensión de una sumersión– en ese medio de medios que es el “mundo interior del capital”, en ese monstruoso mundo contemporáneo, consiste en un enfrentamiento continuado con superficies cambiantes, metálicas, brillantes que, como capas sucesivas, nos capturan, manteniéndonos en su superficie o blindando el interior de



Fig. 1. Susana Solano.
Lo Oculto. 2009-10.
susanasolano.net

ese mundo a cualquier acceso no permitido: una escultura de Susana Solano (Fig. 1) constituiría un buen modelo plástico de lo que proponemos. Son conos de aluminio brillante insertos unos en otros formando el comienzo de una cadena, y que alude a una invisibilidad envuelta por una visibilidad extrema, dando forma a otra traslación desafiante como la de la hoja y sus ojos: dando aún la posibilidad de que su interior ciegue la brillante materialidad del cono anterior. Un encadenamiento tal, describiría a la perfección la naturaleza contemporánea de la percepción.

Frente a ella, la satinada superficie de la imagen de una capa formada por restos de plantas de hojas compuestas por mil células que detectan cualquier variación de los diferentes parámetros del medio que las contiene, no viendo sino sintiendo, pues en su actitud no hay previsión sino predicción de unas condiciones contornos cambiantes.

Ser hoja y no ojo es lo que nos recomendaría un determinado entendimiento del mundo contemporáneo, si queremos ser parte de un medio en el que es perentorio tomar conciencia, pasar de la obligada sumersión a una inmersión, y entender que en ella se juegan nuestras posibilidades de habitar: de estar –ya no en el espacio– sino en un medio que nos obliga a comportarnos como “seres de alta permeabilidad” (Sloterdijk 2006). Y ello es algo sobre lo que, también, la arquitectura contemporánea ha tomado nota: muy lentamente, a través de marcas, que como “modos” se encuentran al dar respuesta a esa traslación hacia la conciencia envolvente del mismo.

Cabría internarse por los caminos que han abierto, ocultando su verdadera naturaleza en la rutilante corteza de la contemporaneidad, para alcanzar a formular algo más allá de los sumatorios de muescas o de modos diversos, a los que nos tiene acostumbrados los “corredores culturales” de los media, e intentar narrar una fábula de la casuística de lo invisible, oculta por el aura mediática añadida a su acontecer, y que sólo una hermenéutica sabia estaría en condiciones de atraer al círculo mágico del diálogo con la obra, atravesando la impenetrabilidad de su travestido. Un proceder



Fig. 2. Daniel Steegmann Mangrané. A leaf shapes the eye. 2014. MACBA

alternativo asumido calladamente por una “arquitectura envuelta en la sombra”⁴, ejemplificado por V. Gregotti hace unos años.

En la paradoja viviente de Álvaro Siza, Gregotti (1996, 101) parte de siguiente contradicción:

Sin embargo, creo que no basta su enorme talento de arquitecto para justificar la magnitud de su éxito internacional por parte de un mundo cultural que viene a ser exactamente y precisamente su opuesto... Pero quizás sea esta misma oposición la razón de su éxito: ese representar algo totalmente distinto.

La oscuridad de la descripción apunta a argumentos sustentados por una escala de tiempos vividos y de espacios entrecruzados, que subyacen bajo la aparente homogeneidad de la sincronía que domestica la vida contemporánea: ámbitos ocultos –refugios de corteza– donde es posible la ilusión o el respiro de una vida diferente, y que siempre conduce a la formación de “comunidades terribles”. Es como, si al hacerse completa la desrealización del mundo perseguida, de manera

⁴ Véase: JR. Moreno Pérez, Adentrándose en la sombra. Hay una arquitectura... (2020)

fehaciente y palpable, hasta alcanzar su completo simulacro, a cuyo desafío ningún modo de vida puede renunciar ni retraerse, la arquitectura –tal vez, aprovechando su incorporación los corredores culturales de la última capa de modernización– juega a una inversión de lo acontecido en los exteriores del “interior” que la incorpora⁵.

4. ...LA CONDICIÓN DE VIVIR EN EL UMBRAL DEL PASADO⁶

Alcanzado este despliegue, impulsado por la traslación que titula este escrito, una serie de preguntas asaltan el enclave de cualquier conclusión, para ir más allá y decir:

¿Sería la arquitectura contemporánea un polo de esas “comunidades terribles” que, una vez olvidada su anterior función cultural de esbozar el rostro de la sociedad contemporánea, como sostiene Bataille, transita ahora hacia una poética; es decir, hasta una visión externa de la habitabilidad contemporánea?⁷ Una técnica creadora de espacios de compensación (¿simulacros?), donde el *mimo* y el cuidado traman atmósferas envolventes llenas de efectos sensoriales, que añoran la surrealidad de una especie de *caja de los milagros*, encarnados en el cuerpo revivido de los fragmentos del pasado⁸.

Si la respuesta es afirmativa, y la propia deconstrucción de la axiomática moderna podría ser una señal de ello, el arsenal y los restos de aquel proyecto político de definir una habitabilidad cambiante y proyectada hacia el *tiempo que resta* del “milenio” moderno, se instrumentan de una manera muy distinta, dando lugar a una *inoperatividad* de los mismos y, con ello, a tácticas alternativas que se inscriben en *modos sorprendentes*.

No es tan sólo la inversión de la triplete “mimesis-realidad-idea”, enunciada al comienzo de los 90 por Pier Luigi Nicolini (1991, 34-38), teniendo como horizonte de referencia la emergente *comunidad* de los Kahn, Barragán, Lewerentz, Scarpa, Siza..., seguida luego por Navarro Baldeweg y Holl, sino un movimiento que va más allá. Iría tan lejos como la completa subsunción del lenguaje moderno por los lenguajes de la tercera Globalización, que dominan y guían sus realizaciones, en consonancia con sus propios lenguajes: desde el dólar, al arte abstracto, las noticias, la publicidad o las marcas. Sí, ahora, entonces, la arquitectura moderna habrá ganado por el cambio de dominio, de señor, de funcionalidad, su ansiado objetivo de una eternidad deleznable.

⁵ Hay dos citas, tomadas de las páginas 231 y 233 del libro “En el mundo interior del capital” (2007), que sustentan este argumento, si los ponemos en relación con las obras de algunos arquitectos contemporáneos como Siza, Zumthor o Holl: en primer lugar, la naturaleza no-arquitectónica de este “palacio de cristal” y, de otro, la función puntual que desempeña las pocas “estructuras arquitectónicas, más o menos artísticamente elaboradas”, dentro de esa “forma sin par de movilidad de masas.”

⁶ Pertenece a una cita de Álvaro Siza (1998, 45), que dice así: “Uno debe simplemente vivir, volviendo la espalda a la ambigua palabra “modernidad”, pues esa es la condición de vivir en el umbral del pasado”.

⁷ Utilizo el término siguiendo la significación desplegada por G. Agamben, según la cual es el modo de lenguaje que queda cuando sus funciones tradicionales –comunicación e información– le han sido expropiadas. Sospechar de la habitabilidad, de su condición de producción cultural ha sido una de las constantes menores en el pensamiento de una modernidad revisada.

⁸ Pues es el umbral del mismo, donde se agolpan esas huellas, disponibles, que como una requisitoria ofrecen encarnar el desasosiego de la vida contemporánea. Recordamos vivamente el rescate de la Sala Beckett de Flores y Prats, pero también los nuevos *objetos encontrados* de José Ramón Sierra o los mecanismos reactivos de Elías Torres; todos ellos podían asistir como invitados a la *geografía rescatada* de Bonaval, en Santiago de Compostela, tanto como viajar a Fonhill o a la Capilla de los Alpes de Zumthor.

La arquitectura liberada de las funciones básicas de su lenguaje (el de la comunicación e información), ha alcanzado la libertad de convertirse en poética. Su necesidad de imaginar los *coredores culturales* de una modernidad en ciernes y, por ello, caótica y desequilibradora, ha sido sustituida por un papel menor consistente en singularizar diferenciadamente la topología de una *economía del enriquecimiento*, que se alía con tiempos pasados para obtener objetos de lujo, escasos y alternativos –guardados aún por los restos de su aura– con los que señalar significativamente lo exclusivo, sea una villa en una isla del sur de Corea o un alojamiento para la supervivencia de una *identidad general* en el ártico.

Por ello, los procesos de significación, cuya necesidad es apremiada por la relevancia de la seducción de los lenguajes publicitarios del consumo o del arte, cuyo fundamento es una operatividad basada en la producción de deseos, pasa a convertirse en aliada de una forma que ya no es tan sólo función, sino puro gestor de una efectualidad atmosférica. Observen las pisadas húmedas de los bañistas sobre las placas de travertino de los suelos de Val o la *descarnada* pared de la capilla del hermano Klaus, incitando a una sensorialidad gestada por la nostalgia de *ser*.

Dando un paso más podemos encontrarnos en esa habitación de los milagros, que Siza dispone estratégicamente en la encrucijada de los largos y memoriosos caminos que convergen en Bonaval, no sólo un edificio sino un soporte territorial sobre el que desplegar sus objetos cotidianos, como lo hace el esbozo de la mesa del café donde dibuja, o los restos humanos sobre la mesa de disección. Allí al fondo del umbral de la entrada, aparece como si se tratara de un retablo, las huellas del recuerdo al que Siza (1991, 9) se refiere en sus escritos:

...Cuando vi las escaleras y fachadas en ángulo del Convento de Bonaval, junto al cual se había decidido la construcción del Museo de Santiago...

El enhebrarse de la interpretación con una combinatoria abierta de cualquier *materialidad* en el espacio intermedio entre las manos activas y la figuración de lo invisible, es cuanto menos una dilatación del umbral del pasado en una época criminal que reconocemos monstruosa.

Podría sonar este acelerado discurso como el ruido infernal de un vórtice, en el que hubiéramos perdido cualquier esperanza de encontrar algún sentido –ni siquiera una roca– a esa acumulación monstruosa –por incesante y dispersa en su figuratividad– de una producción material informada por la convocatoria de los umbrales de significación del medio que nos envuelve.

Y aquí sería necesario formular una hipótesis que fuera abarcativa, capaz de contener en el seno de su desarrollo la totalidad de una producción que no cesa. En su búsqueda, una investigación venida de una geolocalización, en la que muy probablemente se haya asistido en silencio a la transustanciación de una arquitectura del norte en una del sur, nos regala su hallazgo. ¿Y si estas arquitecturas no fueran sino arquitecturas de la hospitalidad? Pues hospitalidad sería ahora acoger a lo extraño, a aquello que desafía la ley del habitar propio, para recomendar el cambio del dictado por la negociación, por el dialogo que extiende los prejuicios hacia una extensión inexistente antes de su comienzo: una hermenéutica arquitectónica basada en el intercambio de una habitabilidad comprometida por tiempos y espacios muy diferentes, por memorias encarnadas en lamentaciones muy diversas pero en la que coinciden en los parámetros del sentimiento, por una *eco/nomía*-logía extendida a cualquier vida planetaria, a la pretoriedad de su existencia en el medio.

De buscar un comienzo, asistamos a la silenciosa deconstrucción de la axiomática moderna, que coincide con las iluminaciones con las que una historiografía alternativa da cuenta de la

emergencia de la arquitectura moderna, de su soberbia y de su derrota, de su “pecado original”, convirtiendo sus logros en ocasión para un *retorno de lo incomprendido*, como diría Lezama Lima.

Dos lecturas de ciclo largo coinciden en el arranque de los procesos a los que aluden: Metafísica y Clasicidad que, siendo lo mismo, a la vez, son diferentes. Una doble apertura de escalas, duraciones, instrumentación y desvelamientos que ponen en evidencia, tal como dice M. Cacciari (1994), que la arquitectura es “la más nihilista de las técnicas modernas”, carente de fundamento, arbitraria, necesitada de un discurso narrativo que la acoja y de la seguridad que, de suyo, no tiene. Primero el de la literatura renacentista que se amplía a la clásica, hasta que la técnica es capaz de una teoría; luego, los modernos dispositivos que invaden la vida cotidiana introduciendo un ventanal desconcertante e inquietante al mundo; finalmente, los lenguajes de la tercera Globalización. Nunca nos hemos sentido –aludiendo a los que se sientan así, incluida su tecnología– tan seguros y bien entendidos por este otro amo.

Un debate que podríamos encuadrar en aquella vieja querrela abierta en el seno de aquella Trienal de Milán en los años 60, entre De Carlo y Rossi, entre una existencia deudora del medio o una autonomía del sistema, que no fuera tan dinámica como para permitir un soporte desde el que administrar una información y una energía desbordante del sistema de sistemas que ya los envolvía: el del Espectáculo. Ganó Rossi, su figuración se adaptaba mejor, como bien lo formulaba años después Koolhaas y, mucho antes, Dalí o Aragón.

Pero la cultura arquitectónica, al menos parte de ella, comprendió que la técnica que correspondía a una inmersión como aquella que aparecía, se correspondía, con el proceder del “pescador de perlas”, con una profunda bajada a un fondo lejano y estimulante del que arrancar el tesoro de la referencia; ya no hay camino, ni tradición que una al que se sumerge con aquello que busca o desea, sólo un desafío a la corporeidad del mismo, fracaso o éxito. Con una apostilla final, llegar a comprender que el verdadero tesoro se encuentra en ese fondo en el que se acumulan las especies de un ecosistema que es imposible trasladar. Sólo queda una vía abierta por el ojo que se transforma en hoja, o el habitante que ahora es un ser de alta permeabilidad: volver a ser medio.

5. PERO YO VIVO SOLAMENTE DE LOS INTERSTICIOS...⁹

“*Ambulable*” es el termino con el que Peter Hanke (1992, 45) sustituye el calificativo ofrecido por su entrevistador, para describir los efectos –la purificación– que sobre un determinado ambiente tiene una literatura, entendida como escritura del medio.

Previamente, el desplazamiento por una geografía atrayente, sobre la que –como en el aquel cuento del autor– un guía nos hace cómplices de una experiencia que cuenta con su sabiduría acumulada, solo que ahora el guía es también el que se arriesga por los caminos de un medio por descubrir, por desterritorializar, por “purificar”. Una ejercitación que sabe de la repetición y la mejora, de los efectos compartidos por el “ser de alta permeabilidad” y el medio.

Como el voyeur, la arquitectura puede asistir a esta cúpula, deseando formar parte de ella o comprender desde la interpretación de las “ruinas que nos rodean” que la esperanza alienta la

cooperación en ofrecer “una forma de vida humilde y más sencilla... que no es un espejismo, porque tenemos memoria y experiencia de ella...” como resistencia, como rechazo del olvido¹⁰.

6. CODA. SÍNTESIS EN SEIS PUNTOS PARA LA POSIBILIDAD DE UN DISCURSO NARRATIVO PARA LA ARQUITECTURA

1. Lo que se narra no es la arquitectura entendida como artefacto producto de una acción humana, sino el resultado del encuentro de esos artefactos con el registro de sus habitantes.
2. Es una narratividad, por tanto, a caballo entre la necesaria descripción del artefacto y la experiencia que el registro del mismo da lugar.
3. Probablemente este enfoque no hubiera logrado tener el protagonismo que tiene, sino fuera por un cambio radical en el paradigma cultural contemporáneo. Podemos enumerar las aportaciones que han llevado a ello, que informan cualquier técnica de comunicación actual: sea cine, literatura, arte, arquitectura..., pero también los comportamientos de una población ocupada en el uso de dispositivos electrónicos en los que principalmente se valoran sus efectos.
4. Estos elementos o componentes podrían ser: el diagnóstico que lleva a entender la Cultura como Industria Cultural, sintetizando temporalmente una polaridad constitutiva de la Modernidad desde su arranque: cultura vs. industria, como dos modos de producción: el entendimiento que formula la Teoría de sistema del funcionamiento de la sociedad moderna –Luhmann dixit– como subsistemas encajados y autónomos, egoístas y *autopoieticos*; el descubrimiento a partir de una georreferenciación planetaria de los diversos territorios de occidente en los que: en el espacio leemos el tiempo –Schlögel mediante–; la progresiva y lenta apertura de la arquitectura hacia una sintaxis y una fenomenología de los movimientos del cuerpo en el espacio y los efectos que ello produce –de P. Valéry a L. Földényi– retomando una corriente cultural abierta por la literatura erótica del siglo XVIII.

Cada una de estas aportaciones, parcial o totalmente, han venido siendo incorporadas por un pensamiento cada vez menos marginal, pero extraordinariamente sugerente y productivo.

5. Habría que constituir un archivo de este pensamiento como patrimonialización, es decir, como soporte de posibilidad de una vida ampliada del mismo que, en su continuada innovación y sinergia, pudiera alcanzar el reconocimiento de segmento cultural alternativo en el campo de la cultura arquitectónica.

No se propone, por tanto, la llamada siempre insuficiente a la incorporación de anteriores corrientes de pensamiento –como la fenomenología, la estética o la hermenéutica– a la arquitectura, sino la elaboración de un proceso relacional que parte de aportaciones específicas, hechas de la elaboración de los diversos enfoques participantes en ese cambio

¹⁰ Véase, de G. Agamben, por su relevancia, “Sobre el tiempo que viene”.

de paradigma cultural, las que están en condiciones de dar una respuesta narrativa a este encuentro ejemplarizado por Ariadna.

6. Condiciones de recepción: del tránsito de la Cultura de Elite a la Cultura de Masas: Industria cultural (homogeneización y espectáculo)

El habitante frente a la arquitectura, se comporta como un instalador, utilizando cualquier recurso que provenga del medio en el que habita, entre ellos los de la propia arquitectura, a través de su implementación creativa; como consecuencia, sus narraciones, es decir sus trazados espaciales – sus demoras– pueden entenderse como “edición” de un determinado “enclave”, conciencia emergente de su estar en el mundo.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. 2019. *Sobre el tiempo que viene*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Castro Nogueira, Luis. 2008. *Habitanzas*. Málaga: Editorial Aljibe, 157.
- Cacciari, Massimo. 1994. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Handke, Peter. 1992. *Ensayo sobre el cansancio*. Traducido por Miguel Sáenz. Barcelona: Alianza Editorial.
- Moreno Pérez, José Ramón. 2020. *Adentrándose en la sombra: hay una arquitectura...* Prólogo por Félix de la Iglesia Salgado. Madrid: Recolectores Urbanos Editorial.
- Nicolin, Pier Luigi. “La Mimesis: La regola del gioco.” *Domus*, no. 726 (1991): 34-38.
- Vittorio Gregotti, *Dentro de la Arquitectura*, traducción de Ana María Llauredó (Barcelona: Gustavo Gili, 1996)
- Safranski, Rüdiger. 2003. “Prólogo.” En *Esferas I: Burbujas. Microsferología* de Peter Sloterdijk, 13-16. Madrid: Siruela.
- Siza, Álvaro. 1991. “Proyecto del Museo de Santiago.” *El Croquis*, no. 49: 9-10
- Siza, Álvaro. 1998. *Imaginar la evidencia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Sloterdijk, Peter. 2006. *Esferas III: Espumas. Esferología plural*. Traducción de Isidoro Reguera Pérez. Biblioteca de Ensayo: Serie mayor, vol. 48. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, Peter. 2007. *En el mundo interior del capital*. Traducido por Miguel Sáenz. Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, Peter. 2019. *El imperativo estético*. Traducido por Isidoro Reguera. Madrid: Siruela.

BREVE CV

José Ramón Moreno Pérez (Sevilla 1954). Doctor Arquitecto (1993), Profesor Titular de universidad, en el Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la Universidad de Sevilla, Profesor de los Másteres de Arquitectura y Patrimonio Histórico y Ciudad y Arquitectura Sostenibles. Director del Grupo de Investigación Composite (HUM-711), desde 2000 al 2012 y Hatupaso (HUM-064) desde 2008 a 2013. Director de 21 Tesis Doctorales. He publicado en el 2020, el libro *Adentrándose en sombra. Hay una arquitectura...*
Miembro de SeviYa. Gabinete de Proyectos (1986-2005)

José Luis Bezos. Paper 5, 2024.



José Luis Bezos. Paper 6, 2024.



VENECIA, SUEÑO Y FENÓMENO (ARQUITECTÓNICO), AÚN / VENICE, DREAM AND (ARCHITECTURAL) PHENOMENON, YET / VENEZA, SONHO E FENÔMENO (ARQUITETÔNICO), AINDA

MARÍA DEL PILAR CANTERLA RUFINO

23mpcr@gmail.com  0009-0002-5005-9812

Universidad de Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Sevilla, España

RESUMEN

La ciudad de Venecia es un escenario mítico, donde la experiencia es foco de la producción literaria, artística y arquitectónica sobre la ciudad. La luz juega un papel crucial en la comprensión y representación de sus espacios, siendo inspiración de artistas —como Turner o Monet— que trataron de capturar su esencia, representando no solo una realidad física, sino también estados emocionales y psicológicos. Una miríada de escenarios que se repiten en la mayoría de las representaciones sobre la ciudad y que nos hace pensar cómo un mismo hecho puede materializarse una infinidad de veces aún bajo modalidades distintas, creando una especie de sueño colectivo a través de una percepción exclusivamente sensorial sobre Venecia. Salirse de ese sueño implica romper una barrera cultural importante y desafiar la noción tradicional del sujeto como un mero observador pasivo. Un paso que tomar para repensar la ciudad y alejarse de una realidad que ya se agota y es inundada por clichés y sentimentalismo. Este artículo explorará una posibilidad de extender la vigencia de la fenomenología heideggeriana para el pensamiento arquitectónico precisamente por la capacidad de esta ciudad véneta de aportar síntomas de contemporaneidad aún en su larga decadencia.

Palabras clave: fenomenología, Venecia, experiencia, luz, sueño.

SUMMARY

The city of Venice is a mythical setting, where experience is the focus of literary, artistic and architectural production about the city. Light plays a crucial role in the understanding and representation of its spaces, inspiring artists —such as Turner or Monet— who tried to capture

its essence, representing not only a physical reality, but also emotional and psychological states. A myriad of scenarios that are repeated in most of the representations of the city and that make us think about how the same event can be materialised an infinite number of times even under different modalities, creating a kind of collective dream through an exclusively sensorial perception of Venice. Breaking out of this dream implies breaking an important cultural barrier and challenging the traditional notion of the subject as a mere passive observer. A step to take in order to rethink the city and move away from a reality that is already exhausted and inundated by clichés and sentimentality. This article will explore the possibility of extending the validity of Heideggerian phenomenology to architectural thought precisely because of the capacity of this Venetian city to provide symptoms of contemporaneity even in its long decadence.

Keywords: phenomenology, Venice, experience, light, dream.

RESUMEN

A cidade de Veneza é um cenário mítico, onde a experiência é o foco da produção literária, artística e arquitetónica sobre a cidade. A luz desempenha um papel crucial na compreensão e representação dos seus espaços, inspirando artistas —como Turner ou Monet— que tentaram captar a sua essência, representando não só uma realidade física, mas também estados emocionais e psicológicos. Uma miríade de cenários que se repetem na maioria das representações da cidade e que nos fazem pensar em como o mesmo acontecimento pode ser materializado um número infinito de vezes, mesmo sob diferentes modalidades, criando uma espécie de sonho coletivo através de uma percepção exclusivamente sensorial de Veneza. Sair deste sonho implica quebrar uma barreira cultural importante e desafiar a noção tradicional do sujeito como um mero observador passivo. Um passo a dar para repensar a cidade e afastar—se de uma realidade já esgotada e inundada de clichés e sentimentalismos. Este artigo explorará a possibilidade de estender a validade da fenomenologia heideggeriana ao pensamento arquitetónico, precisamente por causa da capacidade dessa cidade veneziana de fornecer sintomas de contemporaneidade mesmo em sua longa decadência.

Palavras-chave: fenomenologia, Veneza, experiência, luz, sonho.

1. INTRODUCCIÓN

En la intersección de los elementos esenciales de la presencia y la imaginación, se encuentra un universo donde el agua y los sueños entrelazan sus corrientes. Este vínculo entre lo tangible y lo efímero ha fascinado a la humanidad a lo largo de la historia, creando un espacio donde las aguas reales se convierten en reflejos de la mente y los sueños se deslizan como arroyos que confluyen como lagos venturosos en el archipiélago de la realidad. En esta exploración de las profundidades líquidas y oníricas, se revelan capas más profundas de significado, que ofrecen un viaje gozoso a través de la conexión intrínseca entre el agua y los sueños.

Se diría que, atezadas en las leyes evolutivas que llamamos étimos, cosas tan dispares como la forma de la felicidad y la forma de un lago, comparten e, incluso, intercambian presencia e imaginación. Y es que *Dicha* y *Laguna* provienen del mismo étimo en alemán (Glück proviene de Lücke, como ha caracterizado Sloterdijk, en su libro *Estrés y Libertad*. Ciudad Autónoma de 2017).



Fig. 1 Capriccio con el puente de Andrea Palladio y la basílica de Vicenza. Pintura de Canaletto (1697-1768).
Fuente: Wikipedia Commons

No se trataría meramente de una simple casualidad el hecho de que numerosos instantes trascendentales para el pensamiento hayan tenido lugar en la cercanía de las aguas. Si uno encuentra apenas un par de circunstancias equiparables no cabe más que pensar en una suerte de serendipia incipiente que anima a pasar de casualidad a causalidad. O, al menos, a construir una hipótesis más sólida. Todo lo sólido que se permitiría un creyente en la ciencia para empezar a concederle crédito. Diríamos que, con la secuencia siguiente, cabría esa posibilidad:

Una sensación de júbilo fue la disfrutó Rousseau¹ cuando pasando en 1765 junto al lago Bienne en Suiza, su anhelo más profundo, cristalizado en la Declaración de Independencia como *la búsqueda de la felicidad*, encontró su realización en las tierras suizas, aunque por un efímero y sublime momento. En un intento de evasión de sus contemporáneos hostiles (Sloterdijk 2017, 41), experimentó una especie de desconexión, una libertad subversiva y una serenidad profunda. Sin menoscabo de que volverá a enfrentarse a la realidad más adelante, este momento en el lago representó una breve liberación de sus preocupaciones, estrés y la realidad: la subjetividad y el puro sentimiento de existencia, liberados de las imposiciones de lo real. Junto al lago, la opresión ejercida por parte de la sociedad por regularlo todo desaparecía, permitiendo así experimentar una sensación de liberación. El individuo para Rousseau anhelaba liberarse de la identidad colectiva, idea que se unía al vagar por los lagos como desvinculación de lo real.

¹ Recuérdese su libro las "Ensoñaciones de un paseante solitario" de 1776 y 1777.

Me escabullía e iba a meterme solo en una barca que conducía hasta el centro del lago cuando el agua estaba quieta, y allí, tendiéndome cuan largo era en la barca con los ojos vueltos al cielo, me dejaba ir y derivar lentamente a merced del agua; algunas veces durante varias horas, sumido en mil ensoñaciones confusas pero deliciosas. (Rousseau 1998, 86).

Lo mismo ocurriría en la laguna de Silvapiana en 1865, donde a Nietzsche se le revelaría la idea del *Zaratustra*, cien años después. Bachelard ya apuntaba que bajo la superficie aparente del agua yace un significado más profundo e imaginativo, señalando que el agua no solo es un elemento superficial, sino que posee una riqueza simbólica y un significado que trasciende su aspecto físico. Reconocer esta profundidad, es comprender la capacidad de ensoñación asociada a ella.

Por su parte, Freud, en lo relativo a los lagos, contaba este sueño de una paciente suya: “en su residencia veraniega junto al lago de..., se zambulle en el agua oscura, ahí donde la pálida luna se refleja en el agua” (Freud 1991, 402). Para Freud, los sueños de agua, en los que uno se sumerge en ella o, al revés, sale a la superficie, están relacionados con el nacimiento, con *volver a nacer*. Quizá, por eso, Rousseau también sintió que *volvió a nacer* cuando viendo las profundidades del lago Bienne alejado de todo el mundo, encontró su liberación.

Sumergirse bajo el agua supondrá un acto de revelación ahistórico. Así lo fue también para Bill Viola, quien en 1957, a la edad de seis años, experimentó un momento crucial que dejaría una huella indeleble en su vida y que, a su vez, moldearía sus futuras obsesiones artísticas. En una entrevista con Christian Lund, del Museo de Arte Moderno de Luisiana, cuenta se sumergió en un lago al norte del estado de Nueva York hasta acabar en el fondo atrapado, de donde su tío lo rescataría milagrosamente. Un episodio, el de estar bajo el agua, que transformaría su mente completamente y se convertirá contradictoriamente en uno de los momentos más bellos de su vida. Razón inquietante pero paradójicamente fascinante de este recuerdo líquido está sin duda ligado a una sorprendente serie de experiencias videocreativas donde el agua juega un papel extraordinario. Véase si no, cómo en *The Dreamers* (2013) siete cuerpos sumergidos están suspendidos entre la vida y la muerte, inmersos en una dimensión onírica. Sumergirse será un viaje que transcurrirá en el límite entre la consciencia y la alucinación, donde el agua se convierte en el vínculo entre el mundo tangible y la ensoñación. El acto de atravesar un umbral o sumergirse en las aguas prepara los últimos destellos del contenido manifiesto en numerosos sueños, que se despliegan justo antes de la interrupción del reposo y capturan la esencia del despertar (Freud 1991, 500). En estos momentos fugaces, la frontera entre el mundo de los sueños y la vigilia se difumina, y experimentamos la transición como un proceso en el cual emergemos de las profundidades oníricas para enfrentarnos a la realidad que nos rodea.

En *el sueño de Polifilo*, Francesco Colonna vuelve a tratar este tema del umbral como frontera entre escenarios de los que uno no puede volver atrás. En los capítulos V y VI, detalla minuciosamente el vacío, la brecha, el portal, conocido como la *magna puerta*, así como su geometría y su composición rigurosamente simétrica. Polifilo se aventura imprudentemente a través de ella, pero a pesar de su deseo de salir, se encuentra atrapado por un dragón que se interpone en su camino. La puerta en Bill Viola también será un umbral que será atravesado por los personajes de *Going Forth By Day* (2002), un fresco digital de alta definición inspirado en la obra de Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua, donde una aplastante inundación de agua —esta vez no será un dragón— irrumpe desde el interior de una pequeña casa de la ciudad en el panel titulado *El diluvio* (2002) arrastrando a los personajes hacia delante.



Fig. 2 Izq. El diluvio de Bill Viola (2002). Dcha. El sueño de Polifilo de Francesco Colonna (1499).
Fuente: <https://www.billviola.com/>. Dcha. *Hyperotomachia Poliphili* di Francesco Colonna.
Universidad de Sevilla.

2. ISAURA-VENECIA²

En el tejido de los sueños y las aguas de la laguna, se alzará un puente que tomará el papel de umbral entre el mundo material y el onírico. La Venecia imaginada por Canaletto, plasmará la visión de Andrea Palladio para el Puente del Rialto, fusionando la majestuosidad de la Basílica de Vicenza y la elegancia del Palacio Chiericati creando una ciudad ilusoria que evocaba la esencia de Venecia, sin reproducir con ello su imagen exacta. Un sueño de canales y puentes que se entrecruzan, creando un laberinto líquido que refleja la naturaleza efímera y cambiante de los sueños y los recuerdos, tal como describiría Calvino en su ciudad de Isaura. Charles Dickens nos recordará Venecia como un *extraño sueño sobre el agua*. Una ciudad anclada en la realidad de sus canales que se convierte en un paisaje onírico donde el pasado sigue siendo una fuerza viva que moldea y enriquece la vida contemporánea. Esta conexión con la historia supone una parte integral de la identidad y la experiencia de la ciudad, pero será un obstáculo para salir de una perspectiva fenomenológica exclusivamente sensorial. Ver en las profundidades de esta laguna supondrá una vía de escape para recomponer la imagen de Venecia.

La capacidad de tener sueños y percepciones profundas y significativas está relacionada con la educación en las ensoñaciones antes que en las experiencias concretas: “Tendrá visiones si se educa en las ensoñaciones antes de educarse en las experiencias, si las experiencias vienen después como pruebas de esas ensoñaciones” (Bachelard 2003, 31). De ahí la importancia de la imaginación y los sueños como precursores de la comprensión y la apreciación de la realidad, donde Venecia sería, de

² En “Las ciudades invisibles” (1972), Italo Calvino alude a la ciudad de “Isaura” para indagar en temas como la memoria, la imaginación y la percepción de la realidad. Esta ciudad se compone de canales y puentes entrecruzados que forman un laberinto acuático, simbolizando la naturaleza efímera y cambiante de los sueños y recuerdos. El agua que rodea “Isaura” fluye y cambia constantemente, reflejando la enigmática e ilusoria esencia de la ciudad y los sueños. Así, el agua se erige como un poderoso símbolo de transformación y transitoriedad, capturando la esencia de la imaginación y los sueños.

entre los ejemplos más conspicuos, el más revelador, esquivando su obviedad y reinterpretándose en el fragor de su decadencia. Si una persona se sumerge primero en la exploración de sus ensoñaciones y fantasías, sus experiencias posteriores actuarán como pruebas o confirmaciones de esas ensoñaciones: la imaginación y los sueños pueden preparar el terreno para una comprensión más profunda y significativa de la realidad, y las experiencias posteriores pueden validar o dar sentido a esas ensoñaciones previas. La visión fenomenológica de Venecia no es comparable a la que se encuentra dibujada bajo las profundidades de sus aguas. En este escenario, las imágenes se distorsionan y se multiplican, invitando a un mundo de percepciones cambiantes y fugaces, envueltos en un sinfín de ensoñaciones sin igual ni réplica (Rousseau 1998, 86). Venecia se convierte en un espacio donde la mente puede vagar libremente entre la realidad y la imaginación, entre los sueños y la percepción. Interactuar con sus matices, contradicciones y profundidades ocultas implica una revisión de sus perspectivas fenomenológicas tradicionales.

3. NO ES NOÚMENO; TAL VEZ SIGA SIENDO FENÓMENO.

La fenomenología arquitectónica se enfoca principalmente en el estudio de la experiencia y cómo se perciben las cosas. Los fenomenólogos han acertado al recordar que la arquitectura va más allá de lo visual y abarca una experiencia multisensorial. Como señala Merleau—Ponty: “Mi percepción no es [...] una suma de datos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de manera total con todo mi ser: Capto una estructura única de la cosa, un modo de ser único, que habla a todos mis sentidos a la vez” (Merleau—Ponty 1964, 50). Demuestra cómo se experimenta la arquitectura a través de la percepción de los espacios, teniendo en consideración aspectos como el estado de ánimo, sus estados psicológicos y emocionales, sus recuerdos, etc., y de los elementos sensoriales, como los colores, los sonidos y la temperatura. Haciendo énfasis en la experiencia humana, tratan de describir la arquitectura, optando por el uso de dibujos y fotografías. Visión que difiere, por tanto, de los historiadores tradicionales y los filósofos fenomenólogos, quienes empleaban el texto como una herramienta analítica y descriptiva.

Los fenomenólogos de la arquitectura sostienen que el trabajo visual tiene una importancia intelectual comparable al texto, al menos dentro del ámbito de la disciplina arquitectónica (Norwood y Otero—Pailos 2018, 138). Esta equiparación entre lo visual y lo textual sugiere que la comprensión de la arquitectura puede enriquecerse mediante analogías con otras formas de expresión artística, como la pintura, el cine o la literatura. Como señala J.H. van der Berg “los poetas y los pintores nacen fenomenólogos” (Van der Berg 1955, 61 citado en Pallasmaa 1994, 144), indicando así que la experiencia sensorial y perceptiva desempeña un papel crucial en la creación y apreciación del arte en todas sus formas. Al dar forma a una escena, los pintores o directores están creando el entorno donde se desarrollará la acción. En este acto, adoptan una función equiparable a la del arquitecto, aunque no siempre lo perciban así. A pesar de no ceñirse a las convenciones arquitectónicas, indagando en la esencia mental de la experiencia arquitectónica, desvelando su raíz fenomenológica. Juhani Pallasmaa escribía en sus notas sobre la fenomenología que las obras cinematográficas de Andrei Tarkovsky presentan algunas de las representaciones más emotivas y líricas del espacio y la iluminación jamás concebidas en cualquier expresión artística. Explorando la esencia existencial de la estructura humana, impregnada de reminiscencias y vivencias olvidadas en la niñez (Pallasmaa 1994, 144).

En vez de indagar en explicaciones acerca de la existencia de las cosas más allá de nosotros, la fenomenología argumenta que lo que percibimos está íntimamente conectado a nuestra percepción, destacando que los entornos no solo albergan fenómenos, sino que también ejercen influencia indisoluble en nuestros encuentros con ellos. Esto es algo que muchas veces no se ha entendido así. Al referirse a la interacción entre el ser humano y el espacio, frecuentemente se interpreta como si una frontera clara los dividiera. Sin embargo, Heidegger ya argumentaba que el espacio no es simplemente objeto externo o una experiencia interna. No hay una dicotomía entre los seres humanos y el espacio, sino más bien una integración en la que ambos están intrínsecamente conectados (Heidegger 1994, 137).

3.1. LUZ

En la percepción de estos espacios la luz que se proyecta sobre los objetos es fundamentalmente responsable de la impresión que generan en el sujeto. Platón ya había señalado en su famosa metáfora del Sol que la luz es la condición necesaria para poder ver: “Quiero decir, que aun cuando los ojos estén bien dispuestos y se los aplique a su uso, y el objeto tenga color, sin embargo, si no interviene una tercera cosa destinada a concurrir a la visión, los ojos no verán nada y los colores serán invisibles. ¿Cuál es esa cosa? Dijo. Lo que llamas luz” (Platón 1872, 43).

Al observar los objetos bajo la luz, es posible que en un primer momento su apariencia parezca simple, pero es precisamente el juego de la luz el que les otorga personalidad y provoca una impresión en nosotros. Este tipo de fenómeno luminoso es excepcionalmente relevante. El uso de materiales en arquitectura está íntimamente relacionado con las cualidades luminosas que las superficies tienen, como Palladio revela en las fachadas venecianas al utilizar la *pietra d'Istria*, según explicaba Frascari. En su artículo *The Lume Materiale*, examina los materiales utilizados en la arquitectura desde una perspectiva fenomenológica a través del fenómeno veneciano del *lume materiale*. Frascari sostiene que los materiales y las técnicas constructivas son profundamente ontológicos (Frascari 1988, 145). Esto le lleva a argumentar que la arquitectura existe gracias a la luz, que es capaz de transformar los materiales de construcción y establece una relación simbiótica entre ambos, con objeto de resaltar la importancia de materializar lo intangible y alejarse de una visión meramente instrumental y tecnológica de la construcción. El concepto de *lume materiale* se refiere pues a la interrelación intrínseca entre la luz y los materiales de construcción, y cómo esta interacción da forma a la arquitectura. Para ilustrar esta idea, menciona el Palacio Ca'Dario en Venecia como un ejemplo concreto de cómo la luz puede considerarse un elemento constructivo. Sumergirse en estos espacios de luz será como adentrarse en un sueño, alejado de cualquier experiencia con lo tangible (Böhme 2014, 11). En el telón del sueño veneciano, Frascari señala la presencia de la luz, que se despoja de su polisemia, reduciéndose a una sola esencia: la negación de la oscuridad, un atributo que los pensadores antiguos ya concebían hace dos milenios. “Que haya luz, significa simplemente que la psique no está ociosa, sino que produce fantasmas, incluso si sólo en un sueño” (Ronchi 1970, 284 citado en Frascari 1988, 142).

Pintores como Monet han plasmado extensamente en sus lienzos la imagen de Venecia y sus canales. El impresionista Monet pasó tiempo en Venecia durante la década de 1900, donde capturó la atmósfera única de la ciudad. Puede decirse que, desde Canaletto a J.M.W. Turner, de

los hermanos Guardi a John Singer Sargent, Eugène Boudin, James McNeill Whistler, Maurice Prendergast y tantos otros, en Venecia el fenómeno por antonomasia es la fusión de luz y color, del *lume veneziano* y el *colorite veneziano*. La luz tiene la habilidad de convertir lo pintado y surrealista en tangible y elaborado. La profunda fascinación que despertaba Venecia, con su fluidez acuática, atmósfera etérea, brumas matinales y tonalidades crepusculares, cautivó a una generación de artistas, en su afán por revitalizar su arte. Centrados en la forma y en el meticuloso tratamiento de la superficie pictórica de sus obras, estos artistas hallaron en la magia de estos elementos una fuente inagotable de inspiración para dar vida a sus creaciones. La transformación de la luz veneciana se hacía tangible en el material arquitectónico, al igual que el *lume materiale* se hacía presente en los pigmentos de sus pinturas. La obra de Ippolito Caffi se erige como un testimonio vívido de esta conexión entre la luz, la arquitectura y el arte. Influenciado por la luz de los lugares que visita, Caffi ofrece una visión de Venecia transformada, ampliando su perspectiva de manera excepcional. El artista plasma cada instante del día, desde la aurora hasta el anochecer, desde el crepúsculo hasta la noche, otorgándole una importancia especial a la vida cotidiana de la ciudad lagunera, como podemos observar en su obra *Venecia. Nieve y niebla*, donde una imagen etérea de Venecia emerge cautivando al observador, mostrándole la vida real que se oculta entre sus canales. Lo mismo ocurre en *Las celebraciones nocturnas en Via Eugenia en Venecia*, las fiestas nocturnas brindan al artista la oportunidad de transformar la ciudad bajo el deslumbrante resplandor de los fuegos artificiales, regalando al observador una representación extraordinaria de calles y palacios envueltos en una atmósfera mágica, casi sobrenatural. “El concepto de regola “regla”, que es el centro mismo de la escuela de pintura florentina del Renacimiento, se descuida por completo en Venecia. Los venecianos rechazaron la búsqueda de una racionalización del lugar en favor de una fenomenología del lugar” (Frascardi 1988, 144).

“Je ne dis pas Venice au hasard” (Proust 1947, 392). La visión fenomenológica exclusivamente sensorial será una constante en los ejercicios de comprensión y representación sobre Venecia. Venecia se describe como un escenario mítico, una imagen que se percibe a través de los sentidos. La luz será buscada incansablemente por otros grandes maestros del arte como Turner o Monet, como ya anticipamos. En su tercera visita a la ciudad en 1840, Turner legó una serie de acuarelas, unos estudios que realizó diluyendo agua hasta convertirla en un vapor transparente. En su obra *Puesta de sol en San Giorgio Maggiore*, captura la imagen de Venecia como una estructura que se eleva, actuando como una frontera entre dos fuentes de luz: el cielo y el agua. “[Venecia]... la de cristal, fantasmal, tornasol, transparente –que vio muy bien Turner” (Valcárcel 2015, 212). Turner mostrará el efecto del agua, no el agua físicamente. En su primer cuadro sobre Venecia *Puente de los suspiros, Palacio Ducal y Aduanas de Venecia*, Turner no solo rinde homenaje a Canaletto, sino que también esboza de manera sutil la imperiosa llamada a desentrañar y sumergirse nuevamente en el tema (George 1971, 87). Una concepción de la experiencia, que avanzamos, no supone *implicación proyectiva* como enunciaría Heidegger (Berry 2018, 103), sino una forma de percibir en términos de *ser contenido en el tiempo*. Monet hará lo propio en *Crepúsculo en Venecia*, donde en palabras de Ramón Gaya el pintor representa: “una luz mágica, eso sí, aparentemente débil y fría, pero que supo convertir el mármol en nube, la piedra en agua y reducirlo todo a una especie de materia tornasol” (Gaya 2010, 338). Desde Canaletto (1697—1768) y Turner (1775—1851) a Monet (1840—1926), se repite la misma temática en Venecia. Canaletto compartía con Monet el mismo deseo de interpretar las fluctuantes luces y atmósferas como expresiones de estados anímicos, ya fuera con sensibilidad lírica o con intensidad dramática (Constable 1929, 46).



Fig. 3 Las celebraciones nocturnas en Via Eugenia en Venecia de Ippolito Caffi (1840).

Fuente: <https://wikioo.org/es/>

Al dirigir la mirada hacia el Gran Canal, no se aprecian los imponentes palacios que lo rodean, sino más bien los cuadros de Canaletto y las descripciones de Ruskin acerca de la laguna veneciana. En *Las piedras de Venecia*, la relación entre imagen y texto adquiere una importancia máxima. Ruskin, examinó detenidamente el trayecto de las corrientes fluviales y sus sedimentos, desde el delicado polvo que residía entre las piedras, hasta la franja de arena y arcilla que se deshace al tocar el mar, transformándose en una masa sólida y firme. Para revelar gradualmente sus formas, Ruskin se detiene a describir los fenómenos naturales que controlan la Laguna.

[Venecia]... se nos aparece aún en el último período de su decadencia; fantasma tendido sobre la arena del mar, tan débil, tan tranquilo, tan desnudo de todo, salvo de su encanto, que se puede, al contemplar sus pálidos reflejos en la laguna, preguntar cuál es la ciudad y cuál es la sombra.

Quisiera trazar su imagen antes de que se pierda para siempre y recordar, en cuanto me sea dado, la enseñanza que parecen murmurar cada una de las olas invasoras que vienen a batir como las campanas errantes *Las piedras de Venecia*. (Ruskin 1913, 112)

3.2. REFLEJOS

Una miríada de metáforas y (re)representaciones surgen entorno al fenómeno de Venecia, aunque no todos se unirán a la cola del sentimentalismo de Ruskin. En la misma época, Marinetti ya rechazaba “la antigua Venecia agotada y exhausta por la voluptuosidad secular, que también amábamos y poseíamos en un gran sueño nostálgico” (Marinetti 1914, 32). Y volvía señalar la luz como parte de este sueño: “¡Venecianos! Cuando gritábamos: “¡Mata la luz de la luna! pensábamos en vosotros, ¡vieja Venecia empapada de romanticismo!” (Marinetti 1914, 33), aunque más para sustituir esa luz lunar —como la de Caffi— por una luz eléctrica. Esto nos lleva a preguntarnos desde qué enfoque deberíamos reconsiderar la concepción fenomenológica de un sueño que observamos cómo se agota progresivamente, según cómo se diagnostica: “Venecia no sólo está siendo lentamente sumergida por las aguas, sino también ahogada por una avalancha de clichés, el merchandising y el sentimentalismo” (Foscari 2014, 10).

Kevin Berry —en *Heidegger and The Architecture of Projective Involvement*—, ya ofrecía una posible vía para esta cuestión: una perspectiva heideggeriana. La fenomenología arquitectónica argumenta que la experiencia física del ocupante debe ser el objetivo de diseño más importante para los arquitectos, una visión de los espacios exclusivamente desde la perspectiva de las sensaciones, es decir, a través de la percepción corporal. Bajo esta visión, las personas se encuentran completamente inmersas en un mundo que se entiende como un entorno perceptible en el que el cuerpo reside y la mente convierte en un espacio de realidad reconocible. Salir de esta dinámica supone replantearse el papel que posee el sujeto en la arquitectura: “en lugar de pensar la arquitectura como un contenedor espacial, una perspectiva heideggeriana tendría que pensar el objeto arquitectónico en términos de una *totalidad equipamental* y el uso de la arquitectura en términos de *implicación proyectiva*” (Berry 2018, 103). Aplicar esto al diseño e interpretación de la arquitectura supondría aceptar que no se limitaría únicamente a ser un ejercicio formal de lleno y vacío, sino más bien uno donde el sujeto esté presente en el objeto que ocupa. Sería conveniente pues, que los arquitectos concibieran su labor como la creación de entornos donde las actividades de las personas siempre cobren protagonismo.

Pero es que Gianni Berengo Gardin hará algo similar en el campo de la fotografía. En una entrevista con *The Telegraph*, explica que escribió un libro sobre Venecia titulado *Venise des Saisons* (1965). No era una exposición simplemente sobre Venecia sino más bien un retrato indirecto, enfocado en los venecianos, en la gente que habita sus calles y canales, como si cada fotografía fuera una ventana hacia el alma de la ciudad. La imagen más icónica es *Venezia, in vaporetto* (1960), una instantánea que tomó mientras se dirigía al trabajo una mañana de invierno en un autobús acuático veneciano; la obra divide a los hombres del barco en una serie de bloques de marcos de puertas y reflejos. La fotografía esté ambientada en Venecia, sobre el agua, en un *vaporetto* en el que cristales y espejos se rompen, duplican y recomponen el mundo.

Los espejismos y los reflejos guardan una parte esencial del complejo tejido del sueño veneciano al igual que los binomios compuestos por el agua: agua-cielo, agua-piedra, agua-cuerpo, agua-muerte...

No solo se observa en la pintura de Monet, Turner o Canaletto sino también en la obra de Ruskin. En literatura, habrá al menos cinco destacables novelistas franceses que explorarán la ciudad de Venecia bajo estos términos: *Venises* (1971) de Paul Morand, *Les dimanches de Venise* (1998) de Michel Mohrt, *Un jeune homme de Venise* (1966) de Claude Michel Cluny, *L'absence* (1986)



Fig. 4. Espejismos. Izq. *The lady from Shanghai*, 1947. Director: Orson Welles. Dcha. *Venezia, in vaporetto*, 1960. Fotografía: Gianni Berengo Gardin. Fuente: Izq. <https://shots.filmschoolrejects.com/the-lady-from-shanghai-1947/> Dcha. https://archive.org/details/2.G.BerengoGardinCatania2001/Gianni_Berengo%20Gardin_Venezia_In_vaporetto_1960.jpg

de Jean-Denis Bredin, y *Venise en hiver* (1980) de Emmanuel Roblès. En el paisaje de las cinco obras, Venecia no representa una idea, sino una imagen que se puede apreciar a través de los sentidos (Borda Lapébie 2002, 15). Los reflejos de los palacios en las aguas de los canales actúan como un elemento recurrente en el texto de Cluny, evocando una imagen decadentista de Venecia. Estos reflejos son descritos como un espejismo que muestra el brillo, el poder y el esplendor de Venecia, que está cerca de su fin y solo es una ilusión. Para Cluny el agua arrastra consigo el tiempo, lo que hace que la muerte se acerque cada vez más. Venecia se representa como metáfora de la condición humana, su carácter andrógino expresa la tensión entre la vida y la muerte. Un espacio donde la lucha del individuo con la mortalidad se refleja en la lucha de la ciudad con el agua. “A veces me imagino que Venecia muere antes que yo [...], hundiéndose no en los abismos, sino unos pocos centímetros bajo la superficie, donde emergerían sus chimeneas cónicas, sus miradores [...] Venecia se ahoga. Tal vez sería lo mejor que pudiera ocurrirle” (Morand 1971, 200).

Para el escritor Michel Mohrt, la dominante sensorial de la ciudad representa igualmente el eje en torno al cual se teje toda su obra: “Venecia representa para mí la prueba apabullante de que es a través de los sentidos, y no de la idea, cómo hacemos la experiencia del mundo” (Mohrt 1996, 38). Morand (miembro de la Academia Francesa, nacido en 1888 y adelantado modernista) ya había hecho lo propio en *Les dimanches de Venises* comparándose a sí mismo con la imagen de Venecia: “La imagen de mi ser y la imagen del ser de Venecia coinciden en numerosos puntos” (Morand 1971, 167). Esta visión de Venecia enfatiza la percepción corporal y la conversión de la entrada sensorial en una comprensión coherente del mundo. Pero, como ya hemos comentado, Heidegger desafía esta comprensión tradicional al argumentar que la existencia humana no se trata simplemente de percibir y procesar datos sensoriales, sino más bien de estar fundamentalmente *involucrado*—en el mundo a través del compromiso práctico y la proyección. Desafiando la visión tradicional de que el sujeto es principalmente un observador pasivo del mundo y destacando en cambio la naturaleza activa y encarnada de la existencia humana en relación con el entorno. Más



Fig. 5. La isla de los muertos III de Arnold Böcklin (1883). Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wiki/>

allá del contexto urbano, histórico o artístico, Venecia adquiere una dimensión distinta en las personas que plasman en su imaginario los conceptos que definen su vínculo con ese universo en el que viven. Al igual que Bachelard, sugiere que la imagen de la casa se convierte en la topografía de nuestro ser íntimo, el paisaje de Venecia se convierte en una representación simbólica de los pensamientos, emociones y experiencias interiores de los autores y los personajes. La experiencia del paisaje, incluida la presencia del agua, evocan un sentimiento de intimidad y topofilia, un vínculo emocional, que es lo que hace que Morand o Cluny se vean así mismo en Venecia, que a Ruskin le fascinen los fenómenos de la laguna tanto como a Frascari, que se interesa por el Palacio Ca’Dario y sus luces, las mismas que pintaron Turner y Monet y que representaron Canaletto y Caffi o la razón por la que Marco Polo, tras capturar el interés del emperador Kublai Khan con sus descripciones de cuarenta ciudades imaginarias termine diciendo que: “cada vez que describo una ciudad, digo algo de Venecia” (Calvino 2005, 100). Como si existiese una suerte de un universo que permitiera mantener las conciencias conectadas, para que un mismo hecho pueda materializarse una infinidad de veces aún bajo modalidades distintas, creando un sueño colectivo a través de una percepción exclusivamente sensorial sobre Venecia. Percepción, que como ya hemos comentado en ocasiones, es precisamente origen del sueño veneciano: “El aire es luz, la isla barco, nosotros sueño” (Corral del Campo 2008, 102).

3.3. OBSERVADOR ACTIVO

Mencionar Venecia es transportarse a una ciudad con un pasado histórico amplísimo, sobre la que han escrito muchos autores y representado innumerables artistas. Jamás ha habido momentos de cambio tan drásticos como para poner en peligro sus lazos con el pasado, moldeándose a la par con la historia y envejeciendo al igual que sus construcciones, que se han ajustado al progresivo naufragio de la isla en esa dicha—laguna. Según Foscari, percibir la realidad a través de esta muralla cultural se ha tornado una empresa casi infranqueable (Foscari 2014, 10). Salir de la visión fenomenológica ampliamente aceptada por el imaginario colectivo supone aplicar nuevos enfoques a la forma en la que se percibe la realidad en Venecia.

Aplicar una perspectiva heideggeriana a la fenomenología, aún, es una posibilidad que plantea Kevin Berry (2018), para conceder al sujeto y sus actividades un papel mayor en la concepción de espacios arquitectónicos. Esto es, porque la definición actual de fenomenología en la arquitectura se ha centrado en su enfoque teórico como marco conceptual para comprender la experiencia del espacio arquitectónico.

Para la vigencia, o no, de una idea de fenomenología arquitectónica pertinente, conviene dejar aclarado que las afirmaciones colectivistas y los significados a toda una comunidad o contexto histórico y cultural promovidas sistemáticamente por el ámbito de la fenomenología no consideraban la diversidad de opiniones y perspectivas individuales dentro de ese grupo; como en el caso del influyente Norberg Schulz y su *Intentions in architecture* (Mitrović 2018, 2). Schulz tendía a generalizar las interpretaciones y significados asociados con la arquitectura, asumiendo que todos los miembros de una comunidad o época compartían las mismas percepciones y entendimientos. Al atribuir significados de manera colectiva, pasaba por alto la posibilidad de que las interpretaciones arquitectónicas fueran variadas y subjetivas, dependiendo de factores individuales como



Fig. 6 Studio n°2 Piazza San Marco de Maurizio Galimberti (2012). Fuente: <https://galleria13.com/maurizio-galimberti/>

la experiencia personal, la formación cultural y las preferencias estéticas. Con esto, simplificaba la diversidad de perspectivas y reducía la complejidad de las interacciones entre los individuos y su entorno arquitectónico. Al considerar que los individuos son simplemente productos de su entorno y que no podrían haber pensado de manera diferente al resto de su contexto, Norberg Schulz adoptaba una visión determinista que limitaba la agencia individual y la capacidad de interpretación autónoma. Esta perspectiva puede ser problemática, ya que no reconoce la diversidad de experiencias y opiniones que existen dentro de una comunidad o contexto histórico, ni la posibilidad de que las interpretaciones arquitectónicas sean subjetivas y cambiantes (Mitrović 2018, 4). Perspectiva que puede afectar la comprensión completa y enriquecedora de la arquitectura —y a Venecia—, y en consecuencia una forma de percibir en términos de *ser contenido en el tiempo* y no entendida como *implicación proyectiva*. Queda pues, aún la posibilidad de que siga habiendo fenómeno si en vez de concebir el espacio existencial a partir de coordenadas espaciales aisladas, la arquitectura se conceptualizara como una estructuración de totalidades equipamentales con implicaciones proyectivas (Berry 2018, 114).

Sin embargo, para Joseph Bedford, la comprensión predominante de la fenomenología en la arquitectura ha descuidado su potencial político. En lugar de abordar las implicaciones políticas de la arquitectura, se ha utilizado principalmente para examinar la experiencia sensorial y perceptiva del usuario en un entorno arquitectónico. Esta limitación le ha llevado a la insistencia de argumentar a favor de repensar la fenomenología dentro de un marco político explícito, para desafiar las normas, estructuras y dinámicas de poder arraigadas en la producción arquitectónica. Si bien la fenomenología en la arquitectura ha sido utilizada históricamente para comprender la experiencia espacial, su enfoque político ha sido descuidado y, por lo tanto, propone como necesario una reevaluación de su significado y aplicaciones en el campo de la arquitectura. La arquitectura podría contemplarse como un espejo que refleja las profundas cuestiones ontológicas del ser, entrelazadas con la promesa de una futura política comunitaria (Bedford 2018, 185).

La integración de la historia de la arquitectura con la primacía de la experiencia vivida ha sido constante en el discurso fenomenológico. Para ello es necesario replantearse el enfoque tradicional de la historia de la arquitectura, que se centraba en las respuestas corporales a los edificios históricos, y considerar de forma más amplia la experiencia humana, incluidos los estados psicológicos y emocionales, los recuerdos, los prejuicios y los sesgos culturales, es decir, la influencia de la cultura y el contexto en la percepción y la experiencia de los espacios arquitectónicos. Los distintos antecedentes culturales, normas sociales y contextos históricos determinan el modo en que las personas perciben la arquitectura e interactúan con ella. Sin perder de vista al mismo tiempo que el cuerpo sensorial no es universal, completo ni estático: “los cuerpos que perciben prerrelexivamente el mundo son muchos y capaces de diferenciarse y cambiar” (Theodore 2018, 126). Esto cuestiona la noción de un cuerpo normativo y universal que sigue arraigada en la fenomenología arquitectónica aplicada: “la escuela de Essex se basa en un cuerpo esencialista, o al menos no histórico, normativo, masculino, y los cuerpos de género y discapacitados y los cuerpos ontológicamente diferentes de la historia han sido excluidos en gran medida” (Theodore 2018, 126). Reconocer la contingencia y variabilidad de las experiencias humanas es un paso más en relación con la arquitectura, que no debe dar prioridad a determinados estados de ánimo o modos de estar en el mundo como patrón oro, sino tener en cuenta las experiencias de desorientación, ansiedad y horror (Norwood y Otero-Pailos 2018, 143). Se necesita una nueva metodología que pueda abordar eficazmente las cuestiones urgentes del presente y superar los métodos tradicionales sin dejar de basarse en ellos. Al menos,



Fig. 7 Izq. Plaza de San Marcos, 1960. Fotografía: Gianni Berengo Gardin. Dcha. El sueño de la razón produce monstruos, Francisco de Goya, 1799. Fuente: Izq. https://archive.org/details/2.G.BerengoGardinCatania2001/tumblr_p57oavhaH71qzz5ieo1_1280.png Dcha. [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_sue%C3%B1o_de_la_raz%C3%B3n_produce_monstruos_\(Museo_lbercaja_Cam%C3%B3n_Aznar\).jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_sue%C3%B1o_de_la_raz%C3%B3n_produce_monstruos_(Museo_lbercaja_Cam%C3%B3n_Aznar).jpg)

tendríamos que poner en tela de juicio las posturas y metodologías adoptadas en tiempos pasados. (Norwood y Otero—Pailos 2018, 137).

Una nueva visión fenomenológica sobre Venecia podría subrayar la importancia de las personas y sus actividades en el espacio, un enfoque político capaz de convertirse en un factor clave en futuras políticas dirigidas al bienestar de las personas que habiten Venecia, la consideración de otro tipo de experiencias alejadas asociadas a la desorientación y su contingencia y variabilidad en otros tipos de cuerpo no normativos. Todo esto como escribía Goya en la leyenda para la impresión del grabado *El sueño de la razón produce monstruos*: “La imaginación abandonada por la razón produce monstruos imposibles; unida a ella, es la madre de las artes y fuente de sus maravillas” (Nehamas y Rendón Ángel 2010, 221). Sin renunciar por completo a la imaginación en favor de lo estrictamente racional.

4. CONCLUSIONES

Mediante la revisión de la bibliografía incluida para la realización de este artículo podemos extraer las siguientes conclusiones en respuesta a nuestros planteamientos iniciales:

- A. La luz, el agua y los reflejos como elementos constituyentes del sueño colectivo veneciano. Los materiales y las técnicas de construcción están profundamente conectados con la presencia de la arquitectura, y la luz puede transformarlos, creando una

relación simbiótica entre ambos. El concepto veneciano de *lume materiale* pone de relieve la relación ontológica entre la luz y los materiales de construcción en la ciudad. Subraya la importancia de materializar lo intangible y alejarse de una visión puramente instrumental y tecnológica de la construcción. Perspectiva fenomenológica exclusivamente sensorial que además ha permanecido en la conciencia colectiva y ha sido fruto de innumerables sueños, textos, pinturas y arquitectura de la ciudad.

- B. El desafío presente que tiene Venecia y su perspectiva fenomenológica para superar un sueño ya agotado, con el que se puede hacer frente planteando nuevos enfoques:
- B.1 Dar, aún, una oportunidad extendida a la perspectiva heideggeriana de la fenomenología en la arquitectura, que subraye la importancia de la experiencia física del ocupante en los espacios de Venecia. El diseño y la interpretación de la arquitectura pueden enriquecerse al tener en cuenta la presencia del sujeto en el espacio ocupado, yendo más allá de una comprensión puramente formal de la arquitectura como espacios llenos y vacíos. Esta perspectiva exige una reevaluación del papel del sujeto en el diseño arquitectónico y la noción de *implicación proyectiva*. Una Venecia representada por personas, como hizo Gianni Berengo Gardin en *Venise des Saisons* (1965).
- B.2 El potencial político de la fenomenología. La comprensión predominante de la fenomenología en la arquitectura ha descuidado su potencial político. Replantear la fenomenología dentro de un marco político explícito permite desafiar las normas, estructuras y dinámicas de poder establecidas en la producción arquitectónica. De este modo, la arquitectura puede convertirse en una reflexión sobre cuestiones ontológicas del ser y en un catalizador para futuras políticas orientadas a los venecianos. Al comprender cómo la arquitectura influye en la experiencia y la identidad de las personas, se pueden diseñar espacios que fomenten el bienestar, la inclusión social y la conexión con el entorno, contribuyendo así a un desarrollo urbano más sostenible y centrado en las necesidades de la comunidad veneciana.
- B.2 Cuestionar la noción de un cuerpo normativo y universal en la fenomenología arquitectónica. Este campo reconoce la contingencia y variabilidad de las experiencias humanas, incluidos los cuerpos de diferentes géneros, capacidades y diferencias ontológicas. Ir más allá del enfoque tradicional centrado en las respuestas corporales a los edificios históricos y considerar una gama más amplia de experiencias humanas, incluidos los estados psicológicos y emocionales, los recuerdos, los prejuicios y las influencias culturales. La metodología de la fenomenología arquitectónica podría evolucionar para abordar cuestiones urgentes de la actualidad e ir más allá de los métodos tradicionales. Debe cuestionar los enfoques y metodologías del pasado y, al mismo tiempo, basarse en ellos.

REFERENCIAS

- Bachelard, Gastón. 2003. *El agua y los sueños*. 4th ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bedford, Joseph. 2018. "Toward Rethinking The Politics of Phenomenology In Architecture." *Log*, no. 42: 181–85. <http://www.jstor.org/stable/44840740>.
- Berry, Kevin. 2018. "Heidegger and The Architecture Of Projective Involvement." *Log*, no. 42: 103–15. <http://www.jstor.org/stable/44840732>.

- Böhme, Gernot. 2014. "Light and Space. On the Phenomenology of Light." *Dialogue and Universalism* 24 (January): 62–73. <https://doi.org/10.5840/du201424491>.
- Borda Lapébie, Juan Miguel. 2002. "La ciudad de Venecia vista por cinco novelistas franceses." *Espéculo: Revista de estudios literarios*, no. 22. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=496218>.
- Brown, Adrienne. 2018. "The Architecture of Racial Phenomena." *Log*, no. 42: 27–33. <http://www.jstor.org/stable/44840725>.
- Calvino, Italo. 2005. *Las ciudades invisibles*. 11th ed. Madrid: Ediciones Siruela. [1972]
- Collaku, Fatlind. 2022. "Perception and Memory of Urban Space: A Psychogeographical Study of the Cannaregio District in Venice." *ARC I - Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni*.
- Constable, W G. 1929. "Canaletto at the Magnasco Society." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 55 (316): 46–50. <http://www.jstor.org/stable/864080>.
- Corral Del Campo, Francisco José Del. 2008. "Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa." <http://hdl.handle.net/10481/1841>.
- Foscari, Giulia. 2014. *Elements of Venice*.
- Frasconi, Marco. 1988. "The Lume Materiale in the Architecture of Venice." *Perspecta* 24: 137–45. <https://doi.org/10.2307/1567130>.
- Freud, Sigmund. 1991. *La interpretación de los sueños*. Vol. 5. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gaya, Ramón. 2010. *Obra completa*. Editado por Nigel Dennis e Isabel Verdejo. Valencia-Madrid: Editorial Pre-Textos.
- George, Hardy. 1971. "Turner in Venice." *The Art Bulletin* 53 (1): 84–87. <https://doi.org/10.2307/3048800>.
- Gertz, Nolen. 2010. "On the Possibility of a Phenomenology of Light" 5 (10): 41–58. <https://doi.org/10.22329/p.v5i1.2852>.
- Heidegger, Martin. 1994. *Conferencias y artículos*. 1st ed. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Jelić, Andrea, and Aleksandar Staničić. 2022. "Embodiment and Meaning-Making: Interdisciplinary Perspectives on Heritage Architecture." *The Journal of Architecture* 27 (4): 473–84. <https://doi.org/10.1080/13602365.2022.2132769>.
- Kretzulesco-Quaranta, Emanuela. 2005. *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*. Ediciones Siruela. Madrid.
- Ladrón de Guevara Mellado, Pedro Luis, María Belén (coord.) Hernández González, and Carmen María (coord.) Pujante Segura. 2021. "Italia en los textos de Ramón Gaya: Epistolario y escritos." *Monteagudo: Revista de Literatura española, hispanoamericana y Teoría de la literatura*, no. 26: 137–59. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=7897947>.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1914. "Contro Venezia passatista." In *I Manifesti del Futurismo*, 32–36. Florencia: Lacerba.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. "The Film and the New Psychology." In *Sense and Non-Sense*, 48–60. Evanston: Northwestern University Press.
- Mitrović, Branko. 2018. "Phenomenology, Architecture and the Writing of Architectural History." *Journal of Art Historiography*, no. 19: 1–27.
- Mohrt, Michel. 1996. *Les dimanches de Venise*. París: Gallimard, Col. Folio.
- Morand, Paul. 1971. *Venises*. París: Gallimard, Col. L'imaginaire.
- Nehamas, Alexander, y Juan Edilberto Rendón Ángel. 2010. "El sueño de la razón produce monstruos." *Katharsis: Revista de ciencias sociales*, no. 10: 7–32. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5527410>.

- Norwood, Bryan E, y Jorge Otero-Pailos. 2018. "An Interview with Jorge Otero-Pailos." *Log*, no. 42: 136–44. <http://www.jstor.org/stable/44840735>.
- Otero-Pailos, Jorge. 2010. *Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. NED-New edition. University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttvtjt>.
- Pallasmaa, J. 1994. *Space and Image in Andrei Tarkovsky's Nostalgia: Notes on a Phenomenology of Architecture*. Bookitem. *Chora1: Intervals in the Philosophy of Architecture*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Pallasmaa, Juhani. 2014. "Space, Place and Atmosphere. Emotion and Peripheral Perception in Architectural Experience." *Lebenswelt: Aesthetics and Philosophy of Experience*, July. <https://doi.org/10.13130/2240-9599/4202>.
- Pallasmaa, Juhani, and Rodrigo Garcia Alvarado. 2009. "Tocando el mundo: Espacio vivencial, visión y hapticidad." *Arquitecturas del Sur* 27 (36): 80–93. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=5231458>.
- Platón. 1872. *Obras completas de Platón / Puestas en lengua castellana por primera vez por Patricio de Azcárate. Tomo VIII*. Madrid: Medina y Navarro.
- Proust, Marcel. 1947. *À la recherche du temps perdu*. Vol. VIII. París: Gallimard.
- Ridgway, Sam. 2005. "The Imagination of Construction." *Architectural Research Quarterly* 9 (3–4): 189–96. <https://doi.org/DOI:10.1017/S1359135505000254>.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1998. *Las ensañaciones del paseante solitario*. 3rd ed. Madrid: Alianza Editorial.
- Ruskin, John. 1913. *Las piedras de Venecia. Tomo Primero*. Valencia: F. Sempere y Compañía, Editores. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1071993>.
- Sioli, Angeliki. 2022. "Watermarks of Architecture." *The Journal of Architecture* 27 (4): 500–516. <https://doi.org/10.1080/13602365.2022.2122068>.
- Sloterdijk, Peter. 2017. *Estrés y libertad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Theodore, David. 2018. "Turning Architecture Upside-down: From Inigo Jones To Phenomenology." *Log*, no. 42: 116–26. <http://www.jstor.org/stable/44840733>.
- Valcárcel Pérez, José Luis. 2015. "Ramón Gaya: pintura, ensayo, poesía." *Proyecto de investigación*, Abril. <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/44094>.

BREVE CV

Estudiante de Máster Universitario de Arquitectura (MUA) de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Actualmente forma parte del programa de becas de iniciación a la investigación promovidas por VII Plan de Investigación y Transferencia (2024), del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Sevilla, colaborando como becaria en el proyecto MAUHAUS Indicadores técnicos y sociales en acciones de adaptación a los efectos de isla de calor urbana. Evaluación multi-escala aplicada a barriadas, adscrito al grupo de investigación TEP206: Sath Sostenibilidad en Arquitectura, Tecnología y Patrimonio: Materialidad y Sistemas Constructivos. Ha participado en proyectos como el Workshop Internacional WAVE2021 en el Instituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) formando parte del equipo de trabajo, o el BIP Erasmus+ (2022-23), What's Left? A Strategy For The Inner Areas. Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" (Pescara), además de realizar otras contribuciones en publicaciones y exposiciones.

José Luis Bezos. Paper 7, 2024.



José Luis Bezos. Paper 8, 2024.



ACCIÓN HERMENÉUTICA. LA CONSTRUCCIÓN DE UN DISCURSO TEÓRICO ARGUMENTAL SOBRE LA OBRA DE ELADIO DIESTE, PEQUEÑA MUESTRA HERMENÉUTICA APLICADA EN EL CAMPO DISCIPLINAR DE LA ARQUITECTURA / HERMENEUTIC ACTION. THE CONSTRUCTION OF A THEORETICAL AND ARGUMENTATIVE DISCOURSE ON THE WORK OF ELADIO DIESTE, A SMALL HERMENEUTIC SAMPLE APPLIED TO THE DISCIPLINARY FIELD OF ARCHITECTURE/ AÇÃO HERMENÊUTICA. A CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO TEÓRICO ARGUMENTATIVO SOBRE A OBRA DE ELADIO DIESTE, UMA PEQUENA AMOSTRA HERMENÊUTICA APLICADA AO CAMPO DISCIPLINAR DA ARQUITETURA

ALEJANDRO FERRAZ-LEITE LUDZIK

a.ferraz-leite@fau.edu.uy  0000-0003-0593-1173

Universidad de la República. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Centro de Teoría, Instituto de Historia e Instituto de Proyecto. Grupo de Investigación CSIC 1602 Teoría de la Arquitectura. Montevideo, Uruguay.

RESUMEN

Este artículo publica parte de los resultados de un trabajo posdoctoral de investigación y de extensión universitaria que, en esencia, constituye una acción hermenéutica aplicada en el campo disciplinar de la arquitectura. Se trata de la elaboración del discurso de justificación del valor universal excepcional de la Iglesia de Atlántida. Obra de Eladio Dieste. Con este discurso Uruguay, como estado parte de la UNESCO, postuló la obra para integrar la Lista del Patrimonio Mundial y finalmente consiguió su inscripción. En su primera parte, establece el marco teórico metodológico necesario para fundamentar y hacer las consideraciones necesarias para explicar y argumentar que el proceso de elaboración de este discurso ha sido esencialmente una acción hermenéutica, apoyado principalmente en Grondin, Gadamer y Ricoeur. En su desarrollo expone sin alteraciones el discurso propiamente dicho, que hasta ahora permanece inédito, al mismo tiempo que expone una buena obra de arquitectura. Finalmente, sin pretender una conclusión cerrada, ofrece algunas consideraciones a modo de desenlace, revisando el texto elaborado y el proceso realizado, desde la teoría de la formatividad de Pareyson y con los principios del humanismo que caracteriza la filosofía hermenéutica.

Palabras clave: Eladio Dieste, Atlántida, patrimonio mundial, discurso, hermenéutica.

ABSTRACT

This article publishes part of the results of a postdoctoral research and university extension work that essentially constitutes a hermeneutic action applied in the disciplinary field of architecture. It concerns the discourse justifying the exceptional universal value of the Church of Atlántida, a work by Eladio Dieste. With this discourse, Uruguay, as a UNESCO member state, proposed the work for inclusion in the World Heritage List and finally succeeded in its inscription. In its first part, it establishes the necessary theoretical-methodological framework to justify and make the necessary considerations to explain and argue that the process of elaboration of this discourse has essentially been a hermeneutic action, supported mainly by Grondin, Gadamer, and Ricoeur. In its development, it presents without alterations the discourse itself, which until now remains unpublished, while also presenting a fine piece of architecture. Finally, without intending to draw a closed conclusion, it offers some considerations as a conclusion, reviewing the elaborated text and the process carried out, from Pareyson's theory of formativity and with the principles of humanism that characterize hermeneutic philosophy.

Keywords: Eladio Dieste, Atlántida, world heritage, discourse, hermeneutics.

RESUMO

Este artigo publica parte dos resultados de um trabalho de pós-doutorado em pesquisa e extensão universitária que, essencialmente, constitui uma ação hermenêutica aplicada no campo disciplinar da arquitetura. Trata-se do discurso de justificação do valor universal excepcional da Igreja de Atlântida, obra de Eladio Dieste. Com este discurso, o Uruguai, como estado membro da UNESCO, propôs a obra para integrar a Lista do Patrimônio Mundial e finalmente conseguiu sua inscrição. Na primeira parte, estabelece o quadro teórico-metodológico necessário para fundamentar e fazer as considerações necessárias para explicar e argumentar que o processo de elaboração deste discurso foi essencialmente uma ação hermenêutica, apoiada principalmente em Grondin, Gadamer e Ricoeur. Em seu desenvolvimento, expõe sem alterações o próprio discurso, que até agora permanece inédito, ao mesmo tempo que expõe uma boa obra de arquitetura. Finalmente, sem pretender uma conclusão fechada, oferece algumas considerações como desfecho, revisando o texto elaborado e o processo realizado, a partir da teoria da formatividade de Pareyson e com os princípios do humanismo que caracterizam a filosofia hermenêutica.

Palavras-chave: Eladio Dieste, Atlántida, patrimônio mundial, discurso, hermenêutica.

1. MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO Y CONSIDERACIONES SOBRE LAS POSIBILIDADES DE LA HERMENÉUTICA EN EL CAMPO DE LA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA

Para empezar, destinemos un breve pasaje de texto dedicado a exponer qué es la hermenéutica. Para entenderlo Jean Grondin, uno de los principales estudiosos contemporáneos en la materia, ha escrito un texto que ofrece una de las mejores panorámicas y que lleva por título precisamente esta pregunta: *¿Qué es la hermenéutica?* (Grondin 2008).

Jean Grondin habla de tres acepciones posibles de hermenéutica, que se suceden en el tiempo. La primera, se remite a la antigüedad clásica y la concibe estrictamente como el arte de interpretar textos. Se trata de un arte que tiene sus reglas, preceptos o cánones, la mayoría provenientes de la retórica. Este arte resulta muy necesario principalmente en teología, en filología o en jurídica, cada vez que un texto presenta un pasaje que pueda resultar ambiguo o polisémico. En el campo de la teoría y de la historia de la arquitectura estamos naturalmente inmersos en este problema de la interpretación de textos, es decir, nos compete la tarea hermenéutica. *Los diez libros de la arquitectura* de Vitruvio probablemente sea el principal texto objeto de hermenéutica en nuestro campo. Y *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti probablemente sea la primera gran acción hermenéutica occidental en relación con aquel texto fundante de la teoría de la arquitectura, que luego dio lugar a una larga tradición de construcción disciplinar.

La segunda acepción de la hermenéutica a la que se refiere Jean Grondin comienza con Friedrich Schleiermacher (1768-1834) y se consolida con Wilhelm Dilthey (1833-1911). Según esta concepción, la hermenéutica no solo se dirige a los textos, sino que estudia las reglas y los métodos de la comprensión, en términos generales. De modo que puede servir de método para las ciencias humanas. Dilthey pretende que la hermenéutica sea la contrapartida del prestigioso método científico de las ciencias naturales. La hermenéutica se convierte entonces en la “reflexión metodológica sobre la pretensión de verdad y el estatuto científico de las ciencias del espíritu”. (Grondin 2008, 16) Todo esto sucede en un período histórico de plena confianza en las capacidades de la razón humana. En arquitectura podemos hallar un ejemplo de esta pretensión metodológica en Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) y sus lecciones de arquitectura impartidas en la *Ecole Polytechnique* de París. La confianza en el método es tal que sus láminas describen gráficamente el “camino que hay que seguir en la composición de un proyecto cualquiera”. (Durand 1981, 87)

La tercera acepción que señala Jean Grondin surge precisamente como reacción frente a la pretensión metodológica de la hermenéutica para todas las ciencias del espíritu. Plantea que la comprensión y la interpretación son en realidad procesos fundamentales de la vida misma de los seres humanos. Esta concepción tiene un origen muy claro en Martín Heidegger (1889-1976) y su obra principal *El ser y el tiempo*. Para él la hermenéutica no se limita a los textos, sino que adopta la forma de una filosofía de la existencia. A la estela de esta filosofía universal de la «interpretación» y de la «comprensión» se colocan las reflexiones y los textos de Hans-Georg Gadamer y de Paul Ricoeur, a quienes Jean Grondin señala como los autores fundamentales de la hermenéutica en nuestro tiempo. Autores más recientes como Gianni Vattimo, continúan esta tradición de pensamiento. Ellos recogen toda la tradición hermenéutica en la cual se ven inmersos, desde la hermenéutica de los textos hasta la hermenéutica de la existencia. Dice Grondin:

En su sentido más restringido y usual, el término «hermenéutica» sirve para caracterizar en la actualidad el pensamiento de autores como Hans-Georg Gadamer (1900-2002) y Paul Ricoeur (1913-2005), que han desarrollado una filosofía universal de la interpretación y de las ciencias del espíritu que pone el acento en la naturaleza histórica y lingüística de nuestra experiencia del mundo. (Grondin 2008, 15-16)

Hans-Georg Gadamer, en su obra magna *Verdad y método*, publicada en 1960, ofrece los fundamentos que colocan a la hermenéutica como un rasgo conformador de todo conocimiento y actividad humana. Gadamer entiende, siguiendo la filosofía de su maestro Martín Heidegger, que

en todo acto humano hay un proceso de comprensión intrínseco. Él dedica su obra a la investigación filosófica del “fenómeno de la comprensión”, abordado progresivamente desde tres perspectivas: estética, histórica y lingüística (Gadamer 2007). Lo que en este artículo se publica a continuación es, precisamente, un intento de comprensión sobre la obra de Eladio Dieste.

Paul Ricoeur, por su parte, en un bello trabajo titulado “Explicar y Comprender. Acerca de algunas conexiones destacables entre la teoría del texto, la teoría de la acción y la teoría de la historia”, analiza una dialéctica sutil “según la cual explicar y comprender no constituirían los polos opuestos de una relación de exclusión, sino los momentos relativos de un proceso complejo que se puede llamar interpretación” (Ricoeur 2000, 150). Ricoeur viene a decir que la explicación es el momento “científico” de la comprensión. Según su forma de verlo, no podemos decir que hemos comprendido algo hasta que no somos capaces de explicarlo por nuestros propios medios. Algo que ya decía antes Friedrich Schleiermacher. Lo que en este artículo se publica a continuación es, asimismo, un intento de explicación de la obra de Eladio Dieste.

Regresando a Gadamer, en su libro *Verdad y método* explica que tradicionalmente el problema hermenéutico se divide en tres momentos, tres *subtilitas: intelligendi, explicandi y applicandi* (Gadamer 2007, 378). Es decir, al par que formula Paul Ricoeur se le puede agregar un tercer momento: el de la “aplicación”. Y se pueden entender los tres momentos como un proceso unitario. Gadamer sostiene que no es que primero comprendemos algo para entonces luego aplicar lo comprendido, sino que la aplicación es parte intrínseca del fenómeno mismo de la comprensión. “Comprender es siempre también aplicar” (Gadamer 2007, 380). Hasta no ser capaces de aplicar lo comprendido no se puede decir que verdaderamente se ha comprendido. La aplicación es lo que consume el fenómeno de la comprensión. Lo que en este artículo se publica a continuación es, precisamente, la aplicación de un proceso hermenéutico de comprensión de la obra de Eladio Dieste.

Eladio Dieste (Uruguay, 1917-2000) cuenta con la capacidad excepcional de integrar las ciencias, las humanidades y las artes en una misma persona. Quizá por eso, siendo ingeniero de profesión, se le reconoce arquitecto *ad honorem* por la Universidad de la República. Su obra, como su persona, también es de una calidad excepcional, razón por la cual Uruguay se propuso su postulación ante UNESCO para integrar la Lista del Patrimonio Mundial, por iniciativa de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación junto con la Fundación Dieste. Al mismo tiempo que esto sucedía, el autor de este artículo proponía un proyecto posdoctoral en la Universidad de la República, titulado: *Arquitectura y hermenéutica. Fundamentos teóricos para la comprensión arquitectónica de textos, discursos y obras. Aplicación en el estudio de Eladio Dieste*. La concordancia cronológica de intereses condujo entonces a trabajar en el equipo para la elaboración del autodenominado “Expediente Dieste”. De este modo, tal como explica Wilhelm Dilthey, “nos enfrentamos con la cuestión del conocimiento *científico* de las personas individuales, e incluso de las grandes formas de la existencia humana singular en general. [...] Nuestro obrar presupone siempre la comprensión de otras personas” (Dilthey 2000, 21).

Postular la Iglesia de Atlántida, obra de Eladio Dieste, ante la UNESCO, para integrar la *Lista del Patrimonio Mundial*, ha requerido la elaboración un discurso argumental, por el cual el Estado Parte, en este caso Uruguay, sea capaz de justificar cuál es el “Valor Universal Excepcional” de la obra. Eso es exactamente lo que pide la UNESCO. Cuando una persona visita la Iglesia de Atlántida —la vivencia de la visita es algo imprescindible para poder decir que uno conoce una obra de arquitectura— el valor excepcional parece evidente. Pero cuando hay que ponerlo en palabras y fijarlo por escrito, resulta que ya no es tan fácil y exige un ingente trabajo. Este artículo publica el resultado del intento de poner en palabras y fijar por escrito una comprensión, una explicación



Fig. 1. Digitalización de la portada de los textos de la biblioteca del autor. 2024.

y una interpretación acerca de la obra de Eladio Dieste. Se trata, por tanto, del momento de la “aplicación” hermenéutica.

Hermenéutica, en su sentido original, es decir, el sentido griego clásico de la palabra *hermeneuein*, designa un proceso de transmisión de significados. En su origen da igual el sentido en que se produzca esta transmisión, puede ser de la palabra al pensamiento, como en el caso de la lectura de un texto; o al revés, del pensamiento a la palabra, como en el caso de una elocución (Grondin 2008, 22). De hecho, muchas de las reglas de la hermenéutica provienen de la retórica. Entonces, elaborar un discurso para explicar y dar a entender a la humanidad cuál es el valor universal excepcional de la Iglesia de Atlántida es esencialmente una acción hermenéutica.

Lo dicho explica en buena medida el modo discursivo del texto que se publica a continuación. Hay que entender aquí quién habla y a quién se dirige. Quien habla es Uruguay, habla un Estado. Y se dirige a la humanidad toda, concretamente se dirige a la UNESCO. Quien escribe el texto es una persona en concreto. Hay un autor que afronta la tarea de escribir el discurso. Pero el autor no pretende escribir en nombre propio, sino en nombre de un Estado: Uruguay. Su voluntad es captar varias ideas que surgen de un proceso dialogado en un equipo de trabajo. El autor firma lo que escribe, está en un todo de acuerdo con lo dicho; y viceversa, no está incluido en este escrito aquello con lo cual este autor no estuviera de acuerdo. Pero en realidad, el trabajo para producir el escrito constituye en sí mismo una hermenéutica, es decir, una acción interpretativa, cuyo objetivo ha sido comprender tanto lo que requiere la UNESCO, como interpretar también las diversas voces que participan en el proceso, incluida la del propio autor. El autor del texto pretende recoger, entender, ordenar, integrar y escribir un discurso explicativo nacido de un trabajo colaborativo.

El proceso para la postulación de la Iglesia de Atlántida dejó como resultado un documento escrito, titulado: “*La obra del Ing. Eladio Dieste. Iglesia de Atlántida. Propuesta de inscripción de la Iglesia de Atlántida en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO*” (AA.VV. 2020). Allí se acredita la participación de cada uno de los actores involucrados, tanto instituciones como personas. Pero este documento aún permanece inédito. Lo que se publica en este artículo a continuación es una parte del Capítulo 3 de dicho documento, que ha sido la contribución específica del autor de este artículo. Este capítulo es una parte significativa, pues es allí donde se escribe el discurso de “*Justificación del Valor Universal Excepcional de la Iglesia de Atlántida*”.

2. DISCURSO DE JUSTIFICACIÓN DEL VALOR UNIVERSAL EXCEPCIONAL DE LA IGLESIA DE ATLÁNTIDA, OBRA DE ELADIO DIESTE

2.1. INTRODUCCIÓN

La obra de Eladio Dieste aporta a la humanidad una innovación técnica y constructiva, a partir de la concepción de la “cerámica armada” y de la experimentación con este sistema. Dieste recoge una tradición milenaria de construcción con ladrillo y la revisa, aplicando el conocimiento científico y tecnológico moderno. Concibe así un tipo de construcción con el cual se abren nuevas posibilidades estructurales y expresivas para la arquitectura y la ingeniería. Además, la obra está impregnada de un pensamiento humanista que guía en todo momento sus acciones. Por otra parte, la obra de Dieste es un ejemplo de correcta adecuación de la construcción a las condiciones culturales de su lugar y su tiempo. A la vez, trasciende fronteras, mostrando una postura ética acerca de la producción humana que puede ser comprendida y aplicada en otro contexto. La obra enseña, en particular, una posible dirección en la búsqueda de la optimización de recursos y de la sostenibilidad, apoyada en la austeridad y en la inteligencia humana.

La Iglesia de Atlántida puede considerarse la mejor expresión artística alcanzada a partir de la innovación técnica y constructiva concebida por Eladio Dieste. Con su forma de construir se plasma una obra arquitectónica ejemplar, de gran belleza plástica, formal y espacial. La Iglesia de Atlántida es una obra conocida y valorada a escala mundial, mencionada en gran número de publicaciones especializadas de arquitectura y construcción, estudiada en las escuelas de arquitectura e ingeniería de diferentes países, visitada por especialistas en arte, arquitectura e ingeniería de una variada procedencia, y visitada también por el público más amplio, que busca conocer las manifestaciones culturales del lugar al que la Iglesia de Atlántida pertenece. No obstante, esta obra surge de la concreta necesidad espiritual de una humilde población obrera, de una recóndita localidad, casi rural, llamada Estación Atlántida, en Uruguay. Hoy, la Iglesia de Atlántida sigue siendo valorada, querida y usada intensamente por su gente.

La obra de Eladio Dieste se inserta en una tradición constructiva secular. El ladrillo cerámico se ha usado antaño, se sigue usando hoy y resulta verosímil que se continúe usando también en el futuro. Pero hay un antes y un después de la obra de Eladio Dieste, pues esta tradición constructiva es interpretada de forma única, creativa e innovadora. El tipo de construcción concebido por Eladio Dieste significa un desarrollo y un perfeccionamiento del sistema tradicional, gracias a la capacidad de pensar, a la vez, ladrillo-mortero-hierro como una unidad material, y de comprender, al mismo tiempo, las nuevas formas que surgen naturalmente de su aplicación. La Iglesia de Atlántida es universal porque su valor trasciende su lugar y su tiempo particulares; pues lo valioso no es sólo la excelente solución concreta de esta obra particular, sino que muestra también un camino a seguir. La obra asume el papel de transmitir un nexo con la ingente masa de la sabiduría constructiva tradicional, pero, al mismo tiempo, enseña que apropiarse de una de las tradiciones constructivas consolidadas implica necesariamente revisarla y ponerla en cuestión, desde un nuevo horizonte histórico. Y muestra también que esto es, precisamente, valorar la tradición. La obra de Eladio Dieste es un modelo de pertenencia y de revisión de las tradiciones culturales, propias y universales.

2.2. CRITERIO DE VALOR UNIVERSAL EXCEPCIONAL EN LA IGLESIA DE ATLÁNTIDA

Existe una serie de criterios para la valoración de un bien que quiera ser incorporado en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Estos se explican en un documento específico: las *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*. Para la inclusión de la Iglesia de Atlántida se ha adoptado el Criterio IV, según el cual debe “ser un ejemplo eminentemente representativo de un tipo de construcción o de conjunto arquitectónico o tecnológico, o de paisaje que ilustre uno o varios periodos significativos de la historia humana”. (UNESCO 2005, 55) Los principales atributos de la obra que sostienen el criterio de valor adoptado pueden sintetizarse de la siguiente forma:

- La obra de Eladio Dieste implica una innovación tecnológica y constructiva: la cerámica armada
- La Iglesia de Atlántida expresa su tiempo, su lugar y la cultura de su gente.
- La Iglesia de Atlántida es una integración de la forma, la materia y el espacio.
- La Iglesia de Atlántida es una síntesis de modernidad y tradición.

2.3 LA IGLESIA DE ATLÁNTIDA IMPLICA UNA INNOVACIÓN TECNOLÓGICA Y CONSTRUCTIVA: LA CERÁMICA ARMADA

El ladrillo cerámico es uno de los materiales de construcción más antiguos de la humanidad. Su utilización ha estado siempre regida por un criterio esencial: disponerlos de tal forma que estén siempre resistiendo esfuerzos de compresión. Quizá eso es lo que lo hace hermosos a los buenos edificios construidos en ladrillo: la fiel sujeción a un criterio esencial. O lo que es igual, la evolución de la construcción con ladrillos cerámicos está ligada a la permanente búsqueda de formas resistentes que sean capaces de evitar la solicitación de la estructura a los esfuerzos de tracción, que el material no puede resistir. Con esta premisa, la humanidad ha construido los arcos, bóvedas y cúpulas de grandes maravillas monumentales.

La idea genial de Eladio Dieste es incluir una malla de acero, de muy pequeña sección, por las juntas de mortero de cemento, en la unión entre los elementos cerámicos, concibiendo así la “cerámica armada”. Esta innovación tecnológica permite que el conjunto pueda resistir también esfuerzos de tracción. Con ello se hace posible superar una limitación constructiva milenaria, abriendo posibilidades estructurales, formales y expresivas nunca antes logradas con la mampostería tradicional.

Otro aspecto importante de la innovación tecnológica radica en la alianza de la cerámica armada y el molde móvil. El molde móvil provenía de la experiencia previa de Dieste, cuando construía cáscaras de hormigón armado. Su utilización no es una novedad, pero sí resulta una innovación concebir su aplicación en las bóvedas de cerámica armada.

La Iglesia de Atlántida es un momento especial, en que la obra debe conectar con lo profundo del espíritu humano; es entonces cuando se pone definitivamente a prueba la capacidad de significación que puede alcanzar el tipo constructivo. La forma de construir, que hasta entonces se había experimentado en galpones o establecimientos industriales, alberga ahora un recinto sagrado. En el templo católico es donde Dieste lleva el sistema constructivo a su límite y a su máxima capacidad. Esto se puede apreciar en la flecha de la bóveda, que en su mínimo se hace casi cero para ocultar entre los cerámicos el tensor que resiste los empujes horizontales. Esto es llevar la construcción al límite,

exigida por el carácter sagrado del templo. El propio Eladio Dieste no vuelve a hacer un detalle con esta perfección en otra obra, porque aquí está en juego el compromiso con los parroquianos y con la fe. Es entonces cuando se consolida el tipo constructivo, cuando alcanza su máxima capacidad significativa y cuando alcanza también su máximo valor estético. El éxito alcanzado en la capacidad emotiva de la obra es lo que hace que la Iglesia de Atlántida sea la máxima expresión de este tipo de construcción.

2.4. LA IGLESIA DE ATLÁNTIDA EXPRESA SU TIEMPO, SU LUGAR Y LA CULTURA DE SU GENTE

La Iglesia de Atlántida es un buen ejemplo de apropiación de la arquitectura moderna en los contextos regionales de América del Sur. En la historiografía de la arquitectura moderna, la obra de Dieste se corresponde con la llamada “tercera generación” (por ejemplo: Jørn Utzon, Aldo van Eyck, Bruno Zevi, Giancarlo De Carlo y Fco. Javier Sáenz de Oíza son coetáneos de Dieste). Se trata de creadores y pensadores que sienten plenamente pertenecer a la modernidad, pero que al mismo tiempo comprenden que apropiarse de la modernidad implica estar constantemente revisándola. Esta revisión se hace particularmente evidente hacia finales de la década del ‘50, luego de la crisis humanitaria tras la Segunda Guerra Mundial. Para esta revisión, estos autores recurren tanto a las tradiciones históricas como a las tradiciones vernáculas. Pero en el Cono Sur de América esta revisión supone una exigencia adicional, pues en términos comparativos esta región del mundo permanece relativamente distante del conflicto; por el contrario, vive un período de reafirmación moderna. En este contexto, la obra de Eladio Dieste en Uruguay resulta pionera en relación con el resurgimiento del humanismo característico de la segunda posguerra.

La Iglesia de Atlántida es concebida para ser construida con los materiales del lugar y por la gente del lugar. El ladrillo es un típico producto de elaboración local y la madera para los moldes resulta muy accesible. Por otra parte, en el momento de su edificación existe una facilidad natural que tienen los obreros del lugar para aprender las técnicas necesarias, pues existe en el pueblo una tradición constructiva y un conocimiento de los oficios necesarios. También se dan unas condiciones económicas y sociales en Uruguay, en ese momento y en esa localidad de Atlántida, que favorecen una fuerte expresión de la cultura local. Por último, hay una motivación espiritual que mueve a la población local a construir su propia parroquia con una dedicación especial.

2.5. LA IGLESIA DE ATLÁNTIDA ES UNA INTEGRACIÓN DE LA FORMA, LA MATERIA Y EL ESPACIO

La Iglesia de Atlántida resiste estructuralmente debido a la forma, no a la cantidad de materia. Las bóvedas gausas, en la dirección transversal de la nave, siguen la directriz curva de una catenaria invertida, de modo que prevalece siempre la sollicitación a compresión. Mientras que en la sección longitudinal las bóvedas ondulan, con lo cual aumentan su rigidez para resistir el pandeo. A su vez, la amplitud de la onda varía desde un máximo en la clave hasta hacerse casi horizontal en los apoyos. En la Iglesia de Atlántida se produce la confluencia de geometría y fundamento estático de la construcción. Esta consistencia formal de la obra se percibe intuitivamente como un factor de su belleza. Se trata de una belleza natural, la que surge de una respuesta orgánica a las condiciones de carga de la materia. No

obstante, esta belleza también es inteligible para la mirada que sea capaz de comprender su comportamiento resistente. La forma satisface, por igual, tanto a la razón como a la intuición humana.

Ahora bien, se podría pensar que, si lo resistente es la forma, cualquier material podría resultar adecuado para esta obra; por ejemplo, se podría pensar en hormigón armado. Pero es entonces cuando el apego a una realidad concreta guía la elección del material más apropiado. La justificación que hace Dieste de la elección del material va desde la calidad de los ladrillos que se fabrican en estas tierras, su resistencia mecánica, su buen comportamiento higrotérmico y acústico hasta su mejor desempeño ante el paso del tiempo, su belleza cromática y, finalmente, su proceso constructivo; pues para ejecutar estas formas en hormigón lo más sensato sería un encofrado total, frente al molde móvil y reutilizable de este tipo constructivo. Así se puede comprobar cómo la forma está sujeta a la materia y se conciben al mismo tiempo.

La Iglesia de Atlántida expresa un principio artístico de cuño aristotélico llamado *hilemorfismo*. Según este principio, la “forma” adquiere existencia solo incorporándose en una «materia» y los nexos entre ambas son tan profundos que hablar de la una implica inmediatamente la otra. La Iglesia de Atlántida muestra una forma de pensar la construcción según la cual la forma y la materia no pueden concebirse de forma aislada.

Las formas presentes en la Iglesia de Atlántida no son fáciles de analizar estructuralmente, requieren de un aparato matemático relativamente complejo. La forma ante todo se intuye en su comportamiento estructural, en su adecuación a las leyes de la materia en equilibrio. Dieste piensa la estructura en función de si es adecuada o no, antes de pensar si es calculable.

La forma de construir que estamos observando sólo puede ser concebida en tres dimensiones espaciales. El predominio ilustrado de la razón y la confianza del ser humano en su dominio sobre la naturaleza, condujeron al desarrollo del análisis matemático del comportamiento estructural de los materiales. Al mismo tiempo, se produjo la aparición y el desarrollo de nuevos materiales, entre los que destacan el acero y el hormigón armado. Ahora bien, el tipo de análisis, así como el tipo de material en el que se aplica este análisis, llevan a que el espacio en el cual los ingenieros se mueven con soltura sea plano. La Iglesia de Atlántida, sin embargo, debe concebirse en el espacio tridimensional; la forma resistente se despliega en tres dimensiones y es precisamente esta condición espacial la que confiere la resistencia necesaria. De modo que la integración de la forma y la materia, desplegada en un espacio tridimensional, forman una unidad de tres componentes que pensados en conjunto son capaces de resistir y de crear unas formas expresivas y emotivas de un modo que ninguno de los tres es capaz de alcanzar de forma autónoma. Por este motivo es que la Iglesia de Atlántida es esencialmente una síntesis integral de estos tres aspectos: forma, materia y espacio.

2.6. LA IGLESIA DE ATLÁNTIDA ES UNA SÍNTESIS DE MODERNIDAD Y TRADICIÓN

En el siglo XX se descubren las posibilidades estructurales de delgadas superficies que resisten por efecto de su forma tridimensional. En un principio, el descubrimiento se desarrolla en hormigón armado. Eladio Dieste conoce estas estructuras pues trabaja como docente en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de la República. Además, antes de concebir su tipo de construcción en cerámica armada, Dieste trabaja para una empresa constructora, diseñando y calculando cáscaras de hormigón armado. La obra de Eladio Dieste entronca así con la línea de experimentación de muchos de los principales referentes a nivel mundial de la arquitectura y la ingeniería modernas,

como Robert Maillart, Eugène Freyssinet, Pier Luigi Nervi, Eduardo Torroja, Félix Candela, entre otros. Estamos ante el surgimiento de la “lámina estructural”. El aporte de Eladio Dieste es concebir estas láminas estructurales en ladrillo, un material que supone una discontinuidad en la superficie, por lo cual no parece apto para este desarrollo. A priori, sería difícil imaginar una participación de este material en el escenario de las estructuras resistentes en la posguerra. Sin embargo, a partir de la obra de Eladio Dieste, con la innovación que supone la cerámica armada, este material puede insertarse en el desarrollo estructural moderno más avanzado de su tiempo.

La Iglesia de Atlántida representa el rigor científico y técnico propio de la modernidad. Es producto de una reflexión racional acerca del uso de los materiales. Para definir la forma más adecuada de disponerlos, Dieste se vale de las herramientas modernas que tiene a su disposición. Utiliza el análisis matemático, que los constructores tradicionales no tuvieron. Sigue un principio por el cual el conocimiento surge de la experiencia, pues el método experimental resulta imprescindible en el progreso del tipo de construcción ideado por Dieste. Este aspecto metodológico es propio y característico de la ciencia moderna. La obra es concebida por la mente de un ingeniero, y la importancia de la propia figura del ingeniero es un fruto de la sociedad moderna.

Pero, al mismo tiempo, la Iglesia de Atlántida arraiga en firmes tradiciones; por una parte, en una forma de construir que tiene una larga tradición de oficios y procedimientos; por otra, en una tradición tipológica en relación con las edificaciones destinadas al culto católico. El propio material remite a una forma ancestral de construir. El ladrillo cerámico mampuesto, y simbólicamente la mano del obrero que lo pone en su sitio, adquieren el máximo protagonismo.

El conjunto arquitectónico de la Iglesia de Atlántida se ajusta a un tipo de agrupación consolidado históricamente. El mismo que puede verse, por ejemplo, en los conjuntos de las ciudades de Florencia o de Pisa, configurado por tres edificaciones: el templo, la torre del campanario y el baptisterio. Pero el arraigo en la tradición, en la Iglesia de Atlántida, se remite también a los orígenes mismos del catolicismo. Dieste va en busca de las estructuras primarias de la Iglesia y retoma la esencia arquetípica del templo. En la concepción de Dieste, la iglesia es principalmente el altar y una delimitación del espacio sagrado para la congregación de los fieles. A lo cual se añade el uso simbólico de la luz. Quizá más importante aún es el simbolismo ritual del baptisterio, separado de la nave y enterrado, al cual se desciende para el bautismo y luego se asciende hacia el interior de templo, ya en una nueva vida cristiana. Esta es una concepción del bautismo que remite a los primeros cristianos y al sacramento por inmersión practicado por Juan el Bautista.

3. CONSIDERACIONES FINALES PARA FUNDAMENTAR QUE TODO ESTO HA SIDO HERMENÉUTICA

Quien pretende escribir sobre hermenéutica, o más aún, hacer hermenéutica, siente aversión ante la posibilidad misma de alcanzar una conclusión. En este artículo lo que hemos buscado ha sido exponer y comentar un proceso de trabajo y parte de su resultado: la construcción de un discurso teórico acerca de la obra de Eladio Dieste. Asimismo, hemos querido justificar que para su elaboración ha sido necesario adoptar una filosofía hermenéutica, para lograr comprender, explicar, interpretar y aplicar lo comprendido en la elaboración de un texto dirigido a la humanidad en su conjunto. Y que esto constituye en esencia una acción hermenéutica.

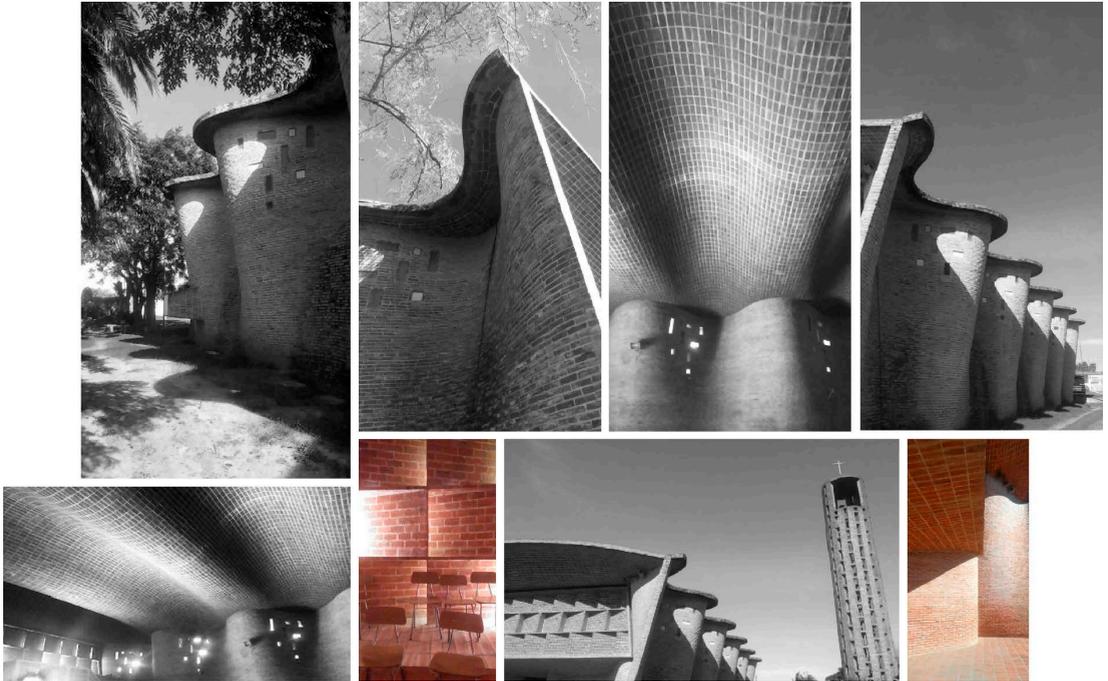


Fig. 2. Eladio Dieste. Iglesia de Atlántida en su estado actual. Reportaje fotográfico: Dr. Arq. Daniel Martínez Díaz. 15/05/2024.

Por otra parte, en este artículo hemos expuesto y analizado una buena obra de arquitectura: la Iglesia de Cristo Obrero y Nuestra Señora de Lourdes, en Estación Atlántida, más conocida simplemente como la Iglesia de Atlántida, tal como fue escrito en el “expediente Dieste”, finalmente ha sido inscrita en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, luego de un proceso exitoso. Sin embargo, el discurso de *Justificación del valor universal excepcional de la Iglesia de Atlántida, obra de Eladio Dieste* aún permanece inédito, al igual que el expediente completo. Tal vez, publicarlo en este artículo puede ser de valor teórico en el campo disciplinar de la arquitectura.

Más allá de la acción hermenéutica que implica construir un discurso argumental, es interesante preguntarse en qué sentido la propia obra de Eladio Dieste, en su proceso de elaboración, puede constituir también una acción hermenéutica. Desde el campo de la hermenéutica, un texto que nos puede auxiliar en este sentido es *Estética. Teoría de la formatividad* de Luigi Pareyson. Esta teoría ha llegado por recomendación personal directa de Rafael Moneo, quien ve a Luigi Pareyson como una tercera voz en el campo de la hermenéutica, una voz italiana, frente a la alemana (Gadamer) y la francesa (Ricoeur), que sería necesaria para completar el panorama de la hermenéutica, al menos en Europa. En repetidas ocasiones Moneo sostiene que “el concepto de ‘formatividad’ usado por el filósofo italiano le parece crucial para entender cómo se construye una obra de arquitectura”. (Moneo 1999, 22)

La teoría de la formatividad de Luigi Pareyson es capaz de explicar el carácter poético, realizador, productivo de la actividad del arquitecto y del ingeniero. Dice Pareyson que formar es ante todo un “hacer”, *poiêin*. Pero su característica es que no se limita a hacer algo que estuviera ideado o «proyectado» anteriormente, sino que en el curso mismo de la operación inventa también el «*modus operandi*». De esta forma es cómo procede Eladio Dieste. No hay una “técnica” prevista de antemano o unas “reglas” establecidas que seguir, sino que en el propio proceso se establece también la “legalidad” propia de la obra. “Formar, por tanto, significa ‘hacer’, pero un hacer tal que, mientras hace, *inventa el modo de hacer*” (Pareyson 2014, 105).

La investigación en Uruguay acerca del maestro Eladio Dieste lleva a pensar que existe una muy buena adecuación de la teoría de Pareyson para explicar su obra. Dieste es un ingeniero que dice de sí mismo que al construir grandes galpones se encontró con que, sin proponérselo, estaba haciendo arquitectura, y que tenía conciencia de la forma. Según explica Dieste, la forma tiene que ser comprendida en su comportamiento estructural y se interpreta si es adecuada o no, antes de pensar si es calculable. En sus formas, dice él, “percibe nuestro espíritu, de una manera sintética e intuitiva, una adecuación más ajustada a las leyes que rigen la materia en equilibrio” (Dieste 2011, 24). Su postura, como se señala en el texto, responde al hilemorfismo aristotélico, según el cual “la forma y la materia no son separables de la cosa” (Aristóteles 1995, 209b 20),

Por otra parte, la obra de Eladio Dieste está impregnada de un humanismo que pone siempre a la persona en el centro de todo pensamiento y de toda acción. Sus decisiones se apoyan en el saber de los oficios y en las necesidades de los pobladores locales de Estación Atlántida. Al mismo tiempo, interpreta de una forma muy particular las formas originarias del culto católico y de los recintos sagrados que le corresponden. Dieste asimismo interpreta las capacidades culturales y tecnológicas del país y de su momento histórico. Por último, en el discurso, Eladio Dieste es historiográficamente ubicado junto a la llamada “tercera generación” (Utzon, van Eyck, Zevi, De Carlo, Oíza, etc.) un grupo de arquitectos a quienes podemos llamar “hermeneutas del movimiento moderno en arquitectura”, pues pertenecen con todo derecho a la “nueva tradición” que proclamara Sigfried Giedion en el subtítulo de *Espacio, tiempo y arquitectura* pero que saben que “la historia cambia cuando se toca” (Giedion 2009) y que apropiarse de la tradición implica su permanente interpretación, en un proceso hermenéutico circular que Gadamer ha llamado “fusión de horizontes” (Gadamer 2007).

En definitiva, la obra de Eladio Dieste puede entenderse como el “logro” (Pareyson 2014) de una acción hermenéutica en relación con la forma y la materia, la modernidad y la tradición, la cultura y su gente, en un “esfuerzo humano por humanizar la humanidad” (Mounier 1978, 7). El discurso expuesto en este artículo ha resultado exitoso, pues ha sido aceptado por UNESCO y la Iglesia de Atlántida, obra de Eladio Dieste, hoy es patrimonio de la humanidad. En todo momento hemos procurado hacer teoría hermenéutica de la arquitectura, es decir, observar, comprender y explicar por escrito un fenómeno arquitectónico. “El *theorós* es, pues, el espectador en el sentido más auténtico de la palabra. [...] Sin embargo, la *theoria* no debe pensarse primariamente como un comportamiento de la subjetividad, como una autodeterminación del sujeto, sino a partir de lo que es contemplado” (Gadamer 2007, 169). En concordancia con la filosofía hermenéutica, este artículo debe considerarse tan solo una frase en un diálogo colectivo que continuará. “Mal hermeneuta el que crea que puede o debe quedarse con la última palabra” (Gadamer 2007, 673).

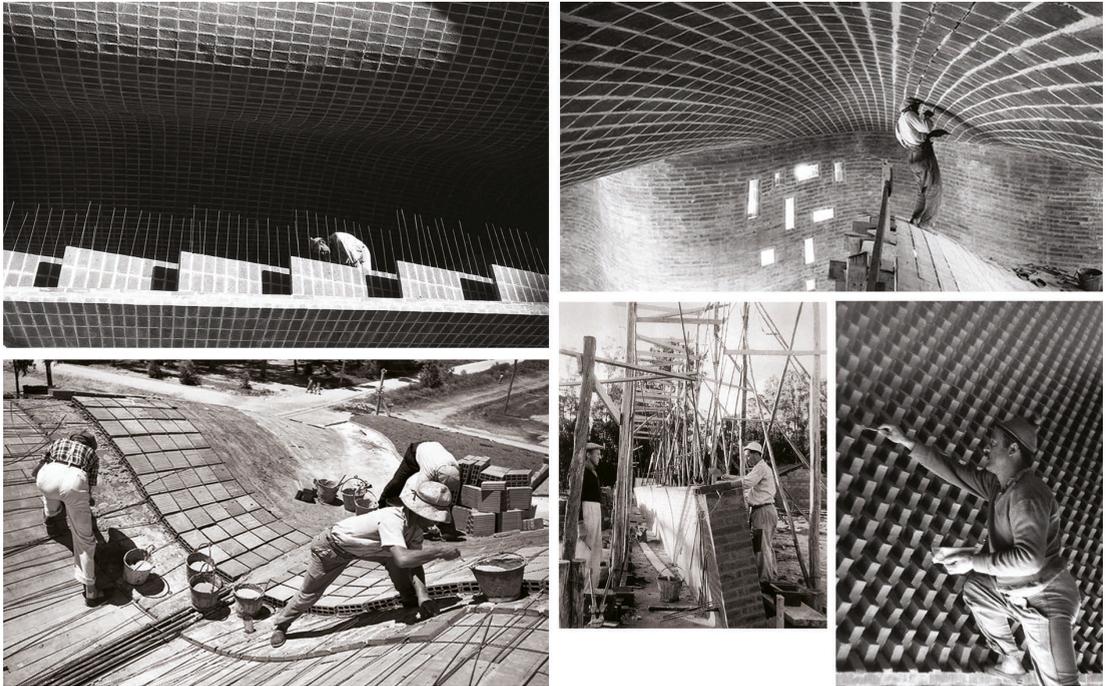


Fig. 3. Eladio Dieste. La Iglesia de Atlántida y sus personas obreras durante el proceso de construcción. Archivo Dieste @ Montañez. 1960.

REFERENCIAS

- AA.VV. 2020. *La obra del Ing. Eladio Dieste. Iglesia de Atlántida. Propuesta de inscripción de la Iglesia de Atlántida en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO*. Montevideo: Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación (Inédito).
- Aristóteles. 1995. *Física*. Madrid: Gredos.
- Dieste, Eladio. 2011. *Escritos sobre arquitectura*. Montevideo: Irrupciones.
- Dilthey, Wilhelm. Dos escritos sobre hermenéutica. Madrid: Istmo, 2000.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis. 1981. *Compendio de lecciones de arquitectura*. Madrid: Pronaos.
- Gadamer, Hans-Georg. 2007. *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- Giedion, Sigfried. 2009. *Espacio, Tiempo y Arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté.
- Grondin, Jean. 2008. *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder.
- Moneo, Rafael. "Paradigmas de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad". En *Arquitectura Viva* no. 66 (mayo-junio 1999): 17-24.
- Mounier, Emmanuel. 1978. *El personalismo*. Buenos Aires: EUDEBA.

Pareyson, Luigi. 2014. *Estética. Teoría de la formatividad*. Madrid: Xorki.

Ricoeur, Paul. 2000. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

UNESCO. 2005. *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*. París: Centro del Patrimonio Mundial.

BREVE CV

Alejandro Ferraz-Leite Ludzik (1973). Posdoctorado en Arquitectura y Hermenéutica en la Universidad de la República (2020). Doctorado en Teoría y Práctica del Proyecto por la Universidad Politécnica de Madrid (2014). Diplomado en Formación del Profesorado Universitario en el marco del EEES. Instituto de Ciencias de la Educación UPM (2012). Arquitecto por la Universidad de la República (2005). Profesor Titular Gr.5 del Centro de Teoría, Profesor Agregado Gr.4 del Instituto de Proyectos y Profesor Adjunto Gr.3 del Instituto de Historia. Universidad de la República. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. (Uruguay). Profesor de Doctorado en Arquitectura. FADU UNL y FAU UNT (Argentina). Primer Premio. Concurso abierto “Eladio Dieste: ejemplo de innovación técnica en Uruguay”. Academia Nacional de Ingeniería del Uruguay. 2023. Primer Premio Arquisur de Investigación 2017. Premio de Finalización de Doctorado de CSIC-UdelaR 2016. Investigador activo Nivel I del Sistema Nacional de Investigadores (ANII). Coordinador del Centro de Teoría, FADU UDELAR.

José Luis Bezos. Paper 9, 2024.



José Luis Bezos. Paper 10, 2024.



**LA INTERPRETACIÓN DE OBRAS DE ARQUITECTURA
CONTEMPORÁNEA COMO BASE DEL APRENDIZAJE Y LA
INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA. APLICACIÓN AL
CASO DEL BLOX DE OMA / THE INTERPRETATION OF
CONTEMPORARY ARCHITECTURAL WORKS AS A BASIS
FOR LEARNING AND RESEARCH IN ARCHITECTURE.
APPLICATION TO THE CASE OF OMA'S BLOX / A
INTERPRETAÇÃO DE OBRAS ARQUITETÔNICAS
CONTEMPORÂNEAS COMO BASE PARA O APRENDIZADO E
A PESQUISA EM ARQUITETURA: O CASO DO BLOX DO OMA**

CARMEN GUERRA-DE HOYOS

cguerrah@us.es  0000-0003-2514-3932

Universidad de Sevilla, Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas,
Escuela técnica Superior de Arquitectura, Sevilla, España

SILVANA RODRIGUES DE OLIVEIRA

srodrigues@us.es  0000-0001-7621-9234

Universidad de Sevilla, Proyectos Arquitectónicos,
Escuela técnica Superior de Arquitectura, Sevilla, España

SARA FERNÁNDEZ DE TRUCIOS

sfernandez8@us.es  0000-0001-5905-6322

Universidad de Sevilla, Proyectos Arquitectónicos,
Escuela técnica Superior de Arquitectura, Sevilla, España

ZACARÍAS DE JORGE CRESPO

zacarias@us.es  0000-0002-1208-5393

Universidad de Sevilla, Proyectos Arquitectónicos,
Escuela técnica Superior de Arquitectura, Sevilla, España

GRACIA CABEZAS-GARCÍA

gcabezas@us.es  0000-0003-0387-4216

Universidad de Sevilla, Expresión Gráfica Arquitectónica,
Escuela técnica Superior de Arquitectura, Sevilla, España

LUISA ALARCÓN GONZÁLEZ

lalarcon@us.es  0000-0001-5110-9135

Universidad de Sevilla, Proyectos Arquitectónicos,
Escuela técnica Superior de Arquitectura, Sevilla, España

RESUMEN

Esta propuesta de hermenéutica arquitectónica se formula por un grupo de investigadores de distintas áreas de conocimiento. Nuestro objetivo es enriquecer la investigación y la docencia de la Arquitectura, enfocándonos en la producción de los últimos 30 años en un contexto internacional. Se trata de un modo de trabajo colectivo y transversal que permite, profundizando en casos concretos, encontrar modos de hacer que permitan entender iterativamente sectores crecientes, de arquitectura reciente y de arquitectura precedente. Nuestro grupo evoluciona enfocándonos en objetivos a medio plazo que nos permitirán mejorar nuestra interacción docente e investigadora. Exponemos uno de los casos, una obra del estudio OMA, el BLOX (Copenhague, 2006-2018). En este ejemplo se pone de manifiesto la utilidad de la metodología escogida para desvelar aspectos del edificio que no aparecen en las reseñas bibliográficas disponibles hasta la fecha. Las fases propuestas en la interpretación —descripción, genealogía-teratología, y significado— se han visto enriquecidas por las aportaciones transversales de los componentes del grupo. Así se han identificado cuestiones subyacentes en la obra que articulan tanto el entretrejo de funciones, como la descomposición volumétrica del edificio. Estas claves están también presentes en muchos edificios contemporáneos construidos con volúmenes complejos que desafían la estática tradicional de la Arquitectura. El estudio del BLOX nos facilita el conocimiento sobre cómo esta técnica tiene resultados formales muy diversos y abre la comprensión de la producción arquitectónica contemporánea, a medida que se complementa con el estudio sucesivo de más obras.

Palabras clave: composición arquitectónica, hermenéutica, genealogía, transversalidad.

ABSTRACT

This proposal for architectural hermeneutics is formulated by a group of researchers from different areas of knowledge. Our objective is to enrich the research and teaching of Architecture, focusing on production of the last 30 years in an international context. It is a collective and transversal way of working that allows, by delving deeper into case studies, to find ways of doing that allow iteratively understanding growing sectors of recent architecture and preceding architecture. Our group evolves by focusing on medium-term objectives that will allow us to improve our teaching and research interaction. We present one of the cases, a work by OMA studio, BLOX (Copenhagen, 2006-2018). This example shows the usefulness of chosen methodology to reveal key aspects of the building that do not appear in bibliographic reviews available to date. Phases that are proposed in the interpretation —description, genealogy-teratology, and meaning— have been enriched by transversal contributions of the group's components. Thus, issues have been identified allowing us to find the constructive-structural approach that underlies the work and that articulates both the interweaving of functions and the volumetric decomposition of the building. These keys are also present in many contemporary buildings as a means of solving the problem of constructing complex volumes that challenge the traditional statics of Architecture. Study of BLOX provides us with knowledge about how this approach has very diverse formal results and opens the understanding of contemporary architectural production, as it is complemented by the successive study of more works.

Keywords: architectural composition, hermeneutics, genealogy, transversal critic.

RESUMO

Essa proposta de hermenêutica arquitetônica, formulada por um grupo de pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, tem como objetivo enriquecer a pesquisa e o ensino de arquitetura, com foco na produção dos últimos 30 anos a nível internacional. Trata-se de uma forma de trabalho coletivo e transversal que permite, por meio do aprofundamento em casos específicos, encontrar “modos de fazer” que possibilitem compreender de modo iterativo, setores em crescimento de arquitetura recente e arquitetura precedente. O nosso grupo está evoluindo ao se concentrar em objetivos de médio prazo que permitirão melhorar nossa interação de ensino e pesquisa. Apresentamos um dos estudos de caso, uma obra do escritório OMA, o edifício BLOX (Copenhague, 2006-2018). Esse exemplo põe em manifesto a utilidade da metodologia escolhida para revelar aspectos do edifício que não aparecem nas revisões bibliográficas disponíveis até o momento. As fases propostas na interpretação —descrição, genealogia-teratologia e significado— foram enriquecidas pelas contribuições transversais dos membros do grupo. Assim, foram identificadas questões subjacentes no projeto e que articula tanto o entrelaçamento de funções como a decomposição volumétrica do edifício. Essas chaves também estão presentes em muitos edifícios contemporâneos construídos com volumes complexos que desafiam a estática tradicional da arquitetura. O estudo do BLOX nos proporciona o conhecimento de como essa técnica oferece resultados formais muito diversos e abre uma compreensão da produção arquitetônica contemporânea, à medida que é complementada pelo estudo sucessivo de mais obras.

Palavras-chave: composição arquitetônica, hermenêutica, genealogia, transversalidade.

1. INTRODUCCIÓN

Partimos de un prejuicio asentado culturalmente, por el que parece que debe existir una distancia suficiente entre la asimilación historiográfica de un periodo determinado y el momento en el que se propone una lectura comprensiva del mismo. Lo que establece ese presupuesto es que la distancia influye en la percepción que se tiene de lo que sucede en una etapa concreta, por eso tanto la historia como la teoría de la arquitectura producen revisiones sucesivas de los distintos periodos y esa acumulación de lecturas distintas constituye un suelo de referencia para plantear cualquier revisión de un periodo de estudio.

En la historiografía arquitectónica podemos encontrar esa premisa formulada por Manfredo Tafuri (Tafuri 1972), cuando alude a que la crítica sobre la arquitectura moderna del periodo de entreguerras no debe tener la misma perspectiva desde una posición inmediata a esa producción que cuando han transcurrido décadas desde la generación de esa producción arquitectónica. Desde una perspectiva similar autores como Panayotis Tournikiotis (Tournikiotis 2001) o Anthony Vidler (Vidler 2011) desvelan hasta qué punto influye, en la interpretación historiográfica de cada autor, su posicionamiento respecto al periodo de estudio. Condiciones que explican la asimilación o el olvido de tradiciones historiográficas concretas¹.

1 Esta temática es central en las obras reseñadas. No obstante, puede encontrarse el planteamiento inicial en los prólogos de las mismas: Tafuri 1972, 11-21; Tournikiotis 2001, 21-37; Vidler 2011, 19-31. Entendemos que la subjetividad del posicionamiento crítico no es irreductible del contexto en el que se produce, aunque se produzca como divergente del mismo.

Quizás sea ese prejuicio el que impida que se formule una crítica consistente sobre la producción arquitectónica de los últimos treinta años. Aunque es abundante la reflexión crítica sobre la arquitectura de la segunda posguerra mundial, en estudios que se prolongan hasta los ochenta, no es frecuente encontrar una revisión explicativa de las tendencias o líneas por las que discurre la producción arquitectónica reciente. A la necesidad de distancia historiográfica hay que añadirle la dificultad de categorizar, de clasificar esa producción. Los intentos de convergencia propiciados en los congresos de ANY², en los años noventa del siglo pasado, no sirvieron para establecer principios comunes o herramientas de comunicación entre las propuestas que permitiesen entender lo que pasaba en la Arquitectura en esos momentos.

Pero es precisamente por esa dispersión de la producción arquitectónica reciente, que resulta necesario profundizar en la comprensión de la arquitectura contemporánea. No solo para explicar cuáles son los presupuestos de partida de las obras, sino también para entender las herramientas que se utilizan y la relación con el contexto socioespacial donde se insertan. Por tanto, considerando la dificultad de generar una explicación de esta arquitectura desde un marco global hasta la producción de obras, planteamos como opción estratégica producir un conocimiento que vaya de las obras concretas hacia encontrar claves explicativas y tendencias arquitectónicas presentes en otras actuaciones. Si se explican las condiciones de las obras de arquitectura y los problemas a los que responden de modo específico, pueden encontrarse factores de transformación de la disciplina y claves de actuación que puedan reconocerse en otras obras.

Es una propuesta orientada a la investigación y posterior docencia, que trata de encontrar el suelo común donde se asientan las diferentes producciones arquitectónicas y que, desde las especificidades de cada una de ellas, poder sacar a la luz los mecanismos de creación e innovación que se manifiestan en nuestra disciplina. Si la arquitectura de cada momento responde a las condiciones de su contexto —del que disponemos de múltiples explicaciones³—, cabe suponer que este contexto sea también determinante en la creación arquitectónica contemporánea.

La perspectiva de las transformaciones socioespaciales como causa de los cambios en el sistema arquitectónico es la base de lecturas historiográficas como las de Leonardo Benévolo (Benévolo 1999) o Kenneth Frampton (Frampton 2009)⁴. Para estos autores, tanto las transformaciones urbanas como las culturales, o las problemáticas sociales articulan la comprensión de los distintos planteamientos arquitectónicos que se van generando desde mediados del siglo XVIII al siglo XXI. La importancia de los cambios que se producen en estos factores exógenos a partir de mediados

Por otro lado, la mirada al pasado producida desde la distancia no nos exime de la necesidad de acercarnos a nuestro pasado más inmediato.

2 El conjunto de los 10 congresos, fueron organizados por Peter Eisenman, Arata Isozaki e Ignasi de Solà-Morales con el objetivo de reflexionar sobre la producción de la arquitectura contemporánea, entendiendo que se había producido una distancia suficiente respecto de los presupuestos de la Arquitectura Moderna. El primero “Anyone”, se realizó en Los Ángeles, Estados Unidos (1991), el décimo, y último; “Anything”, en Nueva York, Estados Unidos, (2000). En su itinerancia, el “Anyway”, se realizó en el CCCB de Barcelona en 1993. (Fundación Arquia 2024)

3 Explicaciones que vienen desde áreas de conocimiento diversas, pues tanto la geografía como la sociología, la antropología, la filosofía o las neurociencias han extendido su ámbito de estudio a la relación del hombre con el espacio, generando un suelo de conocimiento muy amplio. Sin embargo, la tarea que nos proponemos, al partir de cada obra concreta, acota el marco de estudio a su contexto específico. Una situación mucho más controlada que permite que el método que proponemos no se vea desbordado desde el comienzo.

4 Se incluyen las referencias a las últimas ediciones revisadas de ambos autores por cuanto es precisamente desde el esfuerzo por actualizar el libro e incorporar la producción arquitectónica del último tramo del siglo XX e incluso algo del siglo XXI en el caso de Frampton, donde se aprecian las hipótesis explicativas del contexto socioespacial al que hacemos referencia.

del siglo XX explicaría el alejamiento progresivo de la arquitectura de nuestro presente respecto de su precedente, la moderna. Una arquitectura que, en las hipótesis de Benévolo y Frampton — entre muchos otros (Montaner 2006)— se formula como respuesta a las transformaciones de los siglos XVIII y XIX.

Pero creemos que también hay que considerar un segundo conjunto de explicaciones, que vendrían determinadas por la disciplina arquitectónica. El paradigma de lo arquitectónico también va cambiando con el tiempo, entendiendo que la conciencia de los cambios determina el rol que la disciplina asume respecto a su propia época. Es necesario superponer una segunda lectura, endógena, de los objetivos y las funciones en las que se reconoce la propia arquitectura. Para ello tenemos como referente la producción de pensamiento arquitectónico reciente que, frecuentemente, se propone como explicación de las propias obras. En otras ocasiones, los arquitectos necesitan formular sus planteamientos no como apoyo de la obra, sino como teoría, construyendo un corpus extenso y heterogéneo de propuestas de constitución de lo arquitectónico.

La diversidad de esta teoría arquitectónica contemporánea, que abarca desde presupuestos cercanos a la fenomenología a la reivindicación de la tecnología o a la indagación sobre el origen específico de la arquitectura como práctica espacial, no solo dificulta establecer convergencias, sino que podría hacernos pensar que hay diferencias insalvables entre las distintas posiciones. En ese sentido, pretendemos incorporar las teorías a la comprensión de las distintas obras, en la medida en que sean explicativas de las mismas. No podemos prever hasta qué punto la tarea progresiva que emprendemos pueda articular un esclarecimiento de este panorama teórico, ni siquiera plantearlo como un objetivo, pero entendemos que, si aún con la diversidad de las propuestas generadas por las vanguardias arquitectónicas del periodo de entreguerras en el siglo XX, se podía reconocer una especie de sustrato común arquitectónico, algo así como un espíritu de vanguardia, quizás no deberíamos prescindir de la esperanza de encontrar un corpus arquitectónico propio de nuestro tiempo.

2. HIPÓTESIS DE TRABAJO Y OBJETIVOS DE LA PROPUESTA.

Creemos que el conocimiento de la arquitectura contemporánea es imprescindible tanto para el aprendizaje como para la investigación en arquitectura. Este texto recoge una propuesta de trabajo para potenciar ese conocimiento apoyándonos en la hermenéutica de la obra arquitectónica, formulada por un grupo de profesores⁵ de la Universidad de Sevilla. Iniciada a comienzos de 2023, sigue en curso, por lo que adelantamos en este artículo la metodología y el planteamiento aplicados, los primeros resultados y las perspectivas de continuidad planteadas desde nuestra situación actual.

El grupo de trabajo comienza por un interés colectivo en mejorar la tarea docente y las propuestas de investigación de profesores y personal docente e investigador en proceso de formación, de tres departamentos distintos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla. Concretamente Expresión Gráfica, Composición y Proyectos arquitectónicos.

⁵ La composición inicial del grupo de trabajo era la siguiente: Luisa Alarcón González, Mario Algarín Comino, Gracia Cabezas García, Luis Miguel Cortés Sánchez, Zacarías de Jorge Crespo, Sara Fernández de Trucios, Andrés Galera Rodríguez, Juan Giles Domínguez, Carmen Guerra de Hoyos y Silvana Rodrigues de Oliveira.

Como base, tenemos una trayectoria previa de hermenéutica arquitectónica, dentro del área de composición, por los profesores Rafael González Sandino y José Ramón Moreno Pérez, y la contribución de otros profesores como Mariano Pérez Humanes, Carlos Tapia Martín y Carmen Guerra de Hoyos. De hecho, la propuesta de trabajo parte de la propuesta metodológica de la profesora Guerra de Hoyos (Guerra de Hoyos 2023, 85-102). Una propuesta que, aunque tiene en cuenta esos planteamientos anteriores y otros complementarios (Compagnon 2020) se formula específicamente, ya en el grupo, para la comprensión de la arquitectura contemporánea, sintetizando el procedimiento en tres fases: descripción, genealogía-teratología y significado.

Primera fase: se trata de realizar un proceso descriptivo de la obra eligiendo los materiales gráficos y bibliográficos que mejor cuentan una obra. Se articula también una narración de esta, desde la que se establecen las características principales de la obra.

Segunda fase: las particularidades de la fase anterior son la base operativa de esta, en la que la búsqueda de obras afines a dichas características se complementa con obras que manejen respuestas alternativas a las mismas, contemplando casos anteriores o coetáneos a la obra y casos posteriores. Se produce así una combinación entre la genealogía y la teratología para generar un suelo de referencias que expliquen los modos de hacer que maneja la obra y su repercusión y dilatación a posteriori.

Tercera fase: trata de comprobar las claves principales de la obra, su grado de desarrollo y la relación con las características contextuales que la generaron. Es una etapa en la que se abre el arco explicativo también a un segundo suelo de referencias culturales que pueden extrapolar cuestiones que propone la obra en sí, a un marco más amplio y transversal. Se intenta también que esta fase recoja acercamientos creativos a la interpretación. Para ello, nos acercamos a recursos artísticos transversales —literarios, plásticos, videográficos, etc.— de modo que la interpretación dilate el horizonte de partida de la propia obra y pueda incorporarse como estrategia docente e investigadora aportando no solo conocimientos específicos sino contenidos más integrales.

Aunque hemos ido estudiando una serie de obras⁶ a lo largo del periodo de trabajo, se selecciona para este texto el Blox de OMA porque nos parece la más significativa para dar a conocer la utilidad de nuestra propuesta de trabajo, puesto que su interpretación nos ha aportado criterios útiles para comprender procedimientos que se están aplicando en una buena parte de la producción arquitectónica más reciente⁷.

Por las limitaciones de extensión y de material gráfico que supone este medio, no podemos contar un análisis exhaustivo del edificio ni aportar la documentación gráfica necesaria para comprender el alcance de las cuestiones que sintetizaremos. Concretamos esta aportación en una

6 Se eligieron 8 obras: el Kverhuset Junior High School de Duncan Lewis en Fredrikstad, Noruega 2002; el Colegio Reggio de Andrés Jaque, Madrid 2022; Ampliación de la escuela de Comercio, Neff Neuman, Boden, Suiza 2006; Public condenser, de Studio Muoto, Campus Paris-Saclay 2016; TerrasenHaus, de Brandlhuber+Emde, Muck Petzet y Burlon, Berlín 2018; 317 Viviendas sociales en Loma del Colmenar, de Córdón y Liñán, Ceuta 2015; 56 Leonard Street housing, de Herzog y de Meuron, New York 2017 y el Blox, de OMA, Copenhage 2018.

7 Nos parece necesario aclarar que se aporta un conocimiento crítico de la obra que no se encuentra en la bibliografía consultada sobre la obra. Esta, en la mayoría de las ocasiones, consiste en la reproducción de contenidos disponibles de los propios autores, sin profundizar más allá, confirmando las condiciones de ausencia de postura crítica que describíamos al comienzo del artículo. En general, predominan los artículos de difusión basados en la memoria original del proyecto, y datos accesibles desde la página web de OMA, que incluyen entrevistas realizadas a la arquitecta responsable del proyecto. Asimismo, la empresa promotora, Realdania Byg A/S, publicó diferentes monografías exponiendo el proceso de intervención.

descripción del edificio, necesaria para entender la interpretación y una selección de las claves explicativas más importantes que hemos encontrado.

El Blox, además, es una obra icónica para la arquitectura del siglo XXI. Situado en Copenhague, proyectado por “Office for Metropolitan Architecture” (OMA), fue dirigido por la arquitecta-socia Ellen van Loon entre 2006 y 2018. Se trata de un edificio que se inserta en el interés por generar un buen desarrollo urbanístico en la ciudad, que se remonta al siglo XIX y en el que destaca la propuesta con grandes áreas arboladas del plan urbanístico “Finger” de 1947 (Tejonero 2023, 106). En la línea de mantener un planeamiento sensiblemente cuidado, el gobierno danés ideó una decena de obras que han permitido que Copenhague destacara en el ámbito internacional y recibiera el reconocimiento por parte de la UNESCO como capital mundial de la arquitectura en 2023. En ese contexto, el Blox supone un hito importante por su ubicación y su repercusión en la imagen de la ciudad.

Podría pensarse que la trayectoria del estudio OMA, que apoya su trabajo en la novedad y la ruptura con lo precedente alterando y deformando referentes del pasado, no encajaría en una búsqueda de modos de hacer comunes con otras arquitecturas del presente. Con este trabajo pretendemos demostrar que, por un lado, esa búsqueda de la novedad puede tener una genealogía mucho más larga de lo que los propios OMA reconocen. Por otro, que los aportes de la obra son compartidos por otros estudios de arquitectura, a veces no demasiado mediáticos, puesto que responden a necesidades específicas de nuestro contexto.

3. CASO DE ESTUDIO. EDIFICIO BLOX (2006-2018)

3.1. DESCRIPCIÓN

3.1.1. Introducción. Condiciones del proyecto

La ideación del Blox parte de la iniciativa de una asociación público-privada que gestiona la nueva sede del Centro Danés de Arquitectura (DAC). El edificio se sitúa estratégicamente frente al principal canal marítimo de Copenhague, en el distrito cultural de *Slotsholmen* en el centro urbano, una zona de gran relevancia histórica. Sus casi 28.000 m², albergan una gama de funciones diferenciadas, la mayor parte dedicada al DAC, con espacios de exhibición, sala de espectáculos y oficinas, además cuenta con áreas de trabajo compartidas (coworking), una cafetería, una librería, un gimnasio, un restaurante, veintidós apartamentos y un aparcamiento público subterráneo automatizado.

Implantado en un terreno de 75x74 metros, donde se ubicaba la antigua cervecería *Old Brewery*, está dividido por una de las principales carreteras de circunvalación de Copenhague, la *Christians Brygge*. La propuesta partió de la inclusión de esta vía de tráfico intenso en el edificio, y trata de conectar los dos lados de la parcela partida: el frente de agua del puerto y la plaza Kierkegaard (Fig. 1).

Pensado como un “edificio puente”, presenta una volumetría irregular de múltiples cajas apiladas, con una disposición que desafía las formas tradicionales del diseño arquitectónico y urbano local. Pero, según la memoria del proyecto, esta combinación de funciones no lo define; su logro final es “descubrir” su propio sitio (OMA 2024) en el complejo tejido urbano en que se asienta.

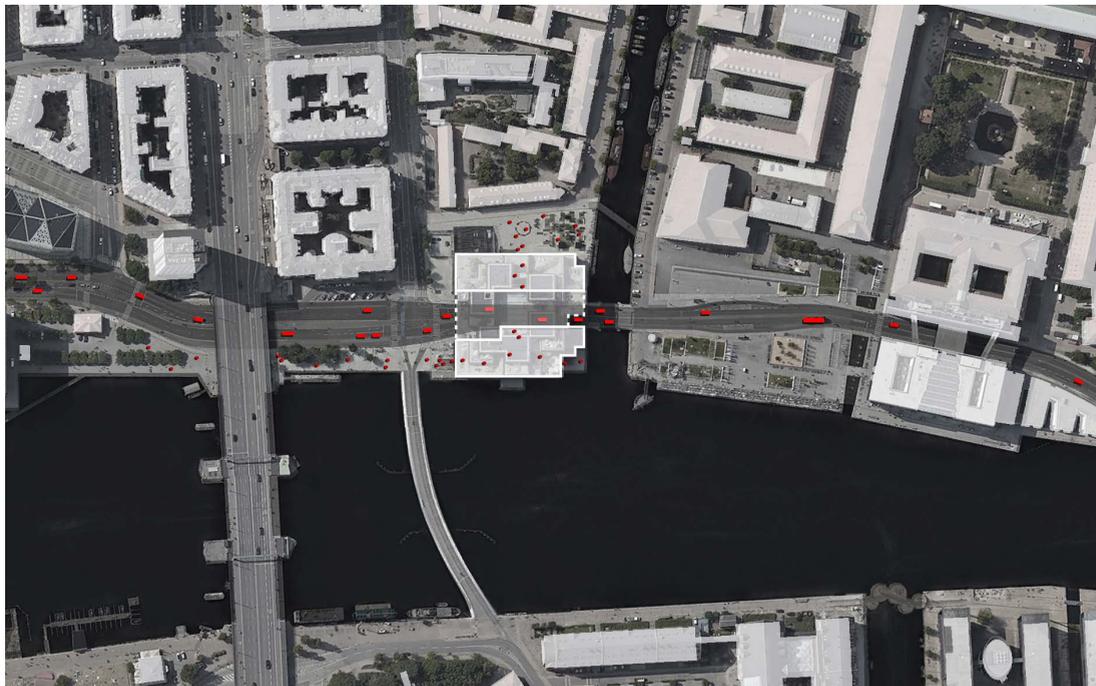


Fig. 1 Esquema de emplazamiento donde se aprecia la vía rápida que atraviesa el edificio. Autores del texto. 2024.

El edificio se describe por sus autores como un conjunto de volúmenes apilados al azar. No obstante, su diseño ha creado relaciones entre sus diferentes partes, concentradas alrededor de un gran y sorpresivo espacio interior. Sus relaciones espaciales transcurren desde el subsuelo hasta la terraza ajardinada, zigzagueando por espacios a doble altura que logran diferentes ángulos visuales; entre el propio interior y también con los espacios urbanos adyacentes.

La propuesta, además de ocupar un espacio físico concreto, busca “habitar el cruce”. Lo que implica estar presente en un lugar de intersección, tanto física como conceptualmente, de modo que el “cruce” se convierte en un espacio significativo y habitable: un “cruce de carretera habitado” (Van Loon 2018b).

La congestión y ruido, provocados por el tráfico rodado, son percibidos por los daneses como negativos para la vida urbana. Sin embargo, los arquitectos aspiraban invertir ese prejuicio, evitando eliminar el tráfico rodado como medio de alcanzar esa supuesta tranquilidad. Confiaban en que la congestión y el ruido pudieran verse positivamente como signos de vida y energía y por eso era preciso que el edificio incorporara el tráfico rodado y el peatonal como una actividad más. Argumentan que algunas zonas animadas de Copenhague, ausentes de espacios diseñados, eran lugares donde todo se volvía posible, estaban llenos de oportunidades para la espontaneidad y la creatividad (Van Loon 2018a).

Sobre las circulaciones peatonales y espacios públicos, el equipo se oponía a las recomendaciones del arquitecto danés Jan Gehl que, de acuerdo con la tradición local, defendía que los

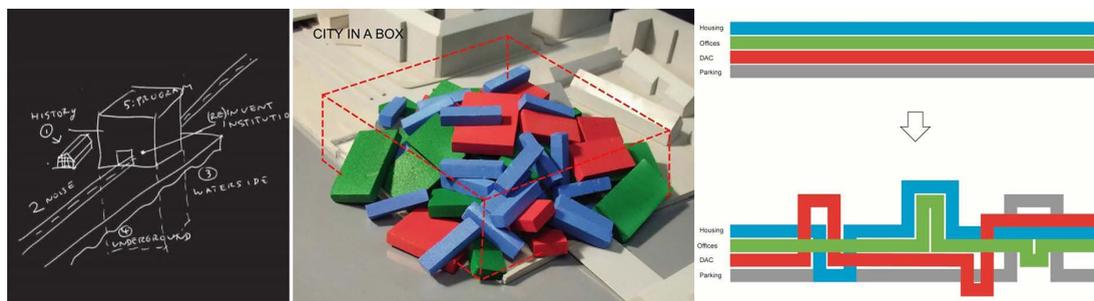


Fig. 2 Diagramas conceptuales de la propuesta: absorción del tráfico, apilamiento y entretrejo funcional. Image courtesy OMA. Fuente: <https://www.oma.com/projects/dac-blox>

espacios públicos deberían quedar en la periferia del edificio. No obstante, ellos preferían mantener la intención de atravesar su interior con pasajes inferiores y superiores a la vía, conectando “tierra y agua” (Van Loon 2018a).

Usaron los conceptos “city in a box” y “entretrejo funcional”, para definir la hibridación de usos, pero, ese entretrejo que reivindica una mezcla no jerarquizada de las funciones (Fig. 2) implicaba un cierto desorden, o incluso una llamada a una disposición espontánea o azarosa, que no se identifica en el edificio construido. Así, según Ellen van Loon: “Blox es un edificio que recoge los desafíos infraestructurales de su contexto. Al entremezclar radicalmente las funciones urbanas, difuminamos los límites entre los diferentes programas. El DAC se encuentra en el corazón del edificio, rodeado por sus objetos de estudio: viviendas, oficinas y estacionamiento, permanentemente en flujo, conectando varios usos y usuarios, casi por casualidad” (Van Loon 2018a).

En la planta baja, dos volúmenes separados formalizan la entrada pública del edificio, lo que permite que la ciudad se incorpore en su interior. El DAC, como actividad principal, ocupa el centro del edificio, su corazón. Las zonas de oficinas lo abrazan con un anillo periférico que reciben fachadas de vidrio en tonos blanquecinos que refuerzan la formalización de la caja. Las viviendas, dispuestas en las dos últimas plantas del conjunto, se organizan alrededor del lucernario central del DAC; están fragmentadas en volúmenes independientes y se completan con terrazas ajardinadas que permiten contemplar el paisaje. Como se puede comprobar en las secciones del edificio, la organización funcional final es mucho más estratificada que lo que cabría esperar desde el planteamiento conceptual.

3.1.2. Etapas de proyecto y construcción.

Como muestra la promotora Realdania Byg A/S (Weiss 2018a, 39-43), en el año 2006 se formuló la visión general de la actuación y se consolidó la intención de regenerar el espacio urbano obsoleto con la implantación de un edificio significativo. Se llevó a cabo un concurso entre cinco importantes estudios de arquitectura, invitándolos a debatir sus ideas y perfilar la comprensión del tema en cuestión. La firma holandesa OMA, terminó siendo la seleccionada redactando un resumen conceptual de la propuesta.

En una primera fase, 2007-2009, el equipo formuló el programa a desarrollar, de acuerdo con las demandas y solicitudes del cliente. Esta fase pasó por una evaluación preliminar en materia ambiental, geotécnica y arqueológica. Asimismo, profundizaron en el diseño conceptual con esquemas de ocupación, ajuste del programa y edificabilidad, planteando avances estructurales y la materialidad del conjunto.

Entre 2010-2013 se consolidó el estudio preliminar, con maquetas más reales y detalles de su diseño y resto de fases del proyecto.

El 13 de mayo de 2013 se inició la construcción, con grandes condicionantes por su cercanía al canal y la imposibilidad de cierre de la carretera. La obra terminó su ejecución en 2018. Su inauguración, en mayo de 2018, con una importante exposición en el DAC, lo consolidó como un nuevo escenario para la vida urbana de la ciudad.

Según Arup Group Ltda. (Bradbury and Carroll 2019, 14-16), responsables del proyecto estructural, el mayor reto consistía en resolver la estructura del edificio, concebido como “un gran puente”, con tres niveles bajo rasante y cinco que se elevan 26 metros sobre rasante. Requirió el empleo de 18 grandes vigas de acero llegando a abracar 30 m de luz y algunas de dos pisos de altura. El sótano, de gran profundidad, alcanzando 16 metros, demandó una gran excavación junto al muro del canal y edificios históricos.

En cuanto a los sistemas para la sostenibilidad del edificio —condición requerida por el gobierno danés— fueron desarrollados con Arup y consensuados con la empresa contratista Züblin A/S, Thomasmind. Para hallar una solución idónea para las fachadas diseñadas en vidrio fue decisivo la realización de análisis térmicos que permitieron adecuar el empleo de triple acristalamiento en blanco y en colores. El conjunto además cuenta con sistemas de calefacción y refrigeración de la red urbana y energía fotovoltaica, ideados para alcanzar el objetivo energético LE2015 según la normativa danesa (Bradbury and Carroll 2019, 17-18).

3.1.3. Situación y descripción desde la planimetría

Una vez identificado el origen del proyecto y su cronología, nos acercamos a la obra desde la planimetría. Una visión más amplia del conjunto urbano permite confirmar la situación estratégica que ocupa el edificio. Situado junto al borde marítimo y principal canal de la ciudad, contiguo al centro histórico e importantes vías de tráfico, el Blox, a pesar de su contundente forma, no propone una negación a su entorno. Al contrario, junto con la ampliación de la Biblioteca Real⁸ genera una continuidad de borde urbano y formaliza una puerta virtual al centro histórico.

La planimetría publicada del edificio no recoge todas sus plantas ni detalles y secciones constructivas. El grafiado en colores indica los usos y recorridos planteados en la propuesta, pero no siempre se corresponden con la realidad construida. Por ejemplo, indican la existencia de fluidez de tránsitos peatonales desde la plaza junto al edificio, bajando al primer sótano y conectando con el paseo fluvial junto al canal, sin embargo, la existencia de puertas giratorias de entrada al DAC, en el cruce entre los dos recorridos, contradice esta permeabilidad, que solo se permite a nivel visual (Fig. 3 y 4).

8 El nuevo edificio, adyacente a la antigua Biblioteca Real (1648) fue proyectado por los arquitectos daneses Schmidt Hammen Lassen, inaugurado en 2008, es conocido como Diamante Negro (Den Sorte Diamant).

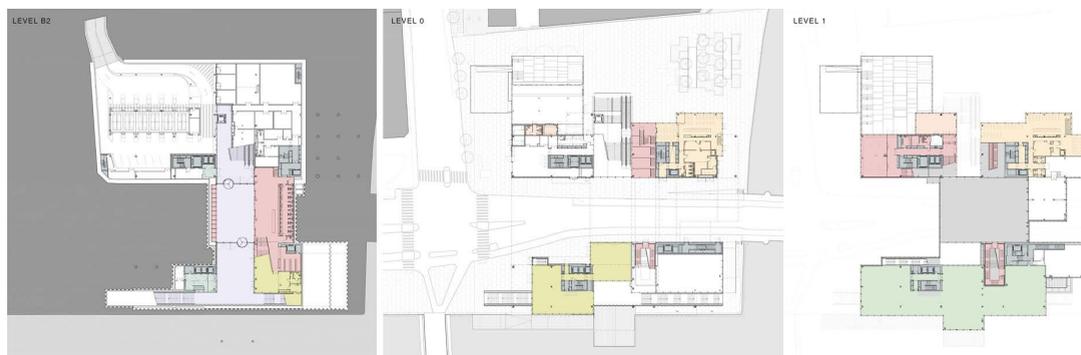


Fig. 3 Plantas sótano, baja y primera: Distribución de usos y núcleos de circulación vertical. Image courtesy OMA.
Fuente: <https://www.oma.com/projects/dac-blox>.

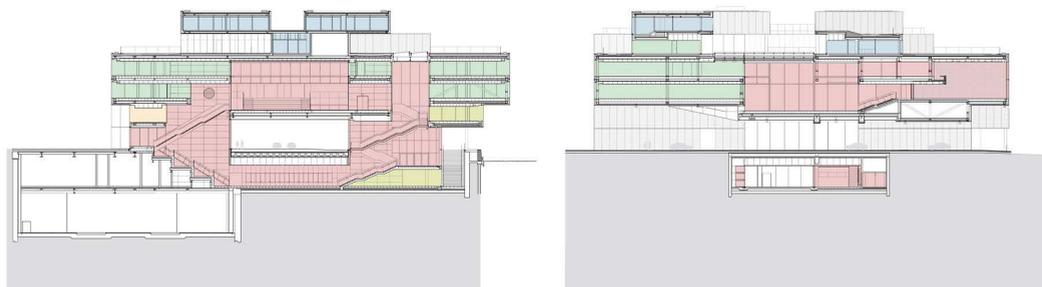


Fig. 4 Secciones: Distribución de usos y absorción del tráfico rodado. OMA. Image courtesy OMA. Fuente: <https://www.oma.com/projects/dac-blox>.

En la planta baja destaca el impacto de la vía que la atraviesa, pero también se aprecia que el tráfico se segrega de los usos y los flujos del edificio. La observación de la sucesión de las plantas permite entender mejor la distribución de sus usos, identificar la presencia de los núcleos verticales, conformados por cuatro torres que arriostran el sistema estructural. También se reconoce el conjunto de escaleras abiertas que establecen relaciones visuales en torno al gran espacio interior del DAC.

En las secciones del edificio (Fig. 4) se entiende mejor lo propuesto por sus propios autores. El DAC ocupa claramente su parte central generando un anillo de circulaciones alrededor de la vía que lo cruza perpendicularmente. La distribución de usos se realiza mediante un encapsulamiento en volúmenes prismáticos que se apilan conformando la organización general, por lo que las funciones no se mezclan ni comparten espacios comunes, aunque se ubiquen en las mismas plantas. Solo se producen cruces secundarios entre ellas en los núcleos de comunicación que atraviesan verticalmente el edificio; estos núcleos no están abiertos al público. Muchas de estas cajas prismáticas

tienen un cerramiento de vidrio, para potenciar la comunicabilidad entre las actividades del Blox, pero esa transparencia se ve dificultada por un juego de reflejos continuo que se genera tanto por la ubicación de lucernarios sobre las cajas en las que se sitúan las escaleras de uso público, como por la disposición de la iluminación artificial y la propia materialidad del vidrio.

En cuanto al planteamiento urbano vemos cómo el espacio público se distribuye en la periferia del edificio. Las interacciones entre los flujos que incorpora el edificio no se recogen en espacios de estancia, sino solamente en recorridos que atraviesan. Por otra parte, la relación con la plaza peatonal junto al edificio se reduce a la producida por la cafetería del DAC, y las zonas de juego de niños —integradas en unas escaleras y gradas que comunican la librería y la tienda del DAC con la plaza—, están separadas por un cerramiento. No obstante, muchas de las imágenes publicadas del edificio muestran una elevada apropiación social de los espacios perimetrales. El Blox se convierte en un marco excepcional para la actividad urbana, a pesar de las intenciones expresadas por los autores de no asumir ese tipo de urbanismo.

3.1.4. Lecturas alternativas

Después de la comprensión del edificio desde los conceptos y presupuestos de los autores, creemos que, además de comprobar que algunas de esas ideas no se han llevado a cabo, como la absorción y mezcla de flujos y actividades, el Blox da respuesta a situaciones que no se mencionan de forma expresa, aunque son evidentes.

La primera de ellas es el planteamiento del edificio como entrada al centro histórico. En ese sentido, junto a la Biblioteca Real, construye una puerta virtual que enmarca esta entrada (Fig. 5). El Blox, tiene una materialidad y una volumetría que están en relación con ella. El uso de vidrios reflectantes, algunos coloreados en blanco, y un volumen descompuesto en prismas, frente al potente volumen de vidrio oscuro de la biblioteca, nos habla de la constitución de dos elementos que se oponen formalmente pero que dialogan a un nivel urbano, enmarcando un espacio urbano representativo por su carga patrimonial.

La segunda clave de comprensión del edificio que no se hace manifiesta por los autores es la importancia de la elección del sistema estructural para la organización volumétrica. Hasta el punto de que una gran parte del impacto de esta obra se debe a esa elección. El elemento básico estructural es la viga celosía metálica de gran canto, solución que desmonta el concepto constructivo tradicional de malla reticular de pilares, solucionando grandes pesos con planos estructurales, que apoyan de forma puntual para la transmisión de cargas⁹.

Pensamos que la necesidad de resolver el paso del flujo rodado, pero también los grandes volúmenes interiores que necesitaba el programa del DAC, están en la base de esta elección. Se trata de un sistema estructural que responde muy bien en la construcción de puentes sobre espacios con grandes luces. Este sistema permite la generación de grandes vuelos y también construye las cajas funcionales cerradas de las que hemos hablado antes. De hecho, el encapsulamiento funcional se induce por la poca permeabilidad de la triangulación estructural pero este efecto se refuerza con estrategias secundarias de iluminación artificial y ubicación de lucernarios.

⁹ Agradecemos las indicaciones sobre este tema a los profesores José Carlos Mariñas Luis y Beatriz Zapico Blanco.



Fig. 5. En primer plano el canal marítimo de Copenhague, a la izquierda, el Blox. Al fondo la Biblioteca Real y a la derecha, su ampliación el “Diamante negro”. Rasmus Hjortshøj. Fuente: (Weiss 2018-a, portada)

Por esta distribución volumétrica, apreciamos que el edificio plantea una indefinición entre constituirse mediante un volumen reconocible desde el exterior y la descomposición de ese volumen en otros menores aparentemente desordenados. Dualidad que hace que nos formulemos todavía más preguntas sobre la obra, por las que la interpretación se sigue desarrollando.

3.2. EL BLOX DESDE SUS MODOS DE HACER. CLAVES EXPLICATIVAS.

3.2.1. Papel Urbano

La inserción de una obra arquitectónica en un enclave urbano caracterizado por la alta velocidad del tráfico rodado y de desplazamientos continuos, tanto en bicicleta como peatonales, es un desafío que afecta tanto a la percepción de los edificios como a su relación con el entorno circundante sobre todo en las ciudades cuyo tamaño o situación territorial implican flujos u ocupación del suelo muy densos.

Aunque en muchos casos se responde a estos contextos con la creación de una plataforma o zócalo que separa el edificio de las vías de comunicación, en el Blox, el tráfico rodado no se

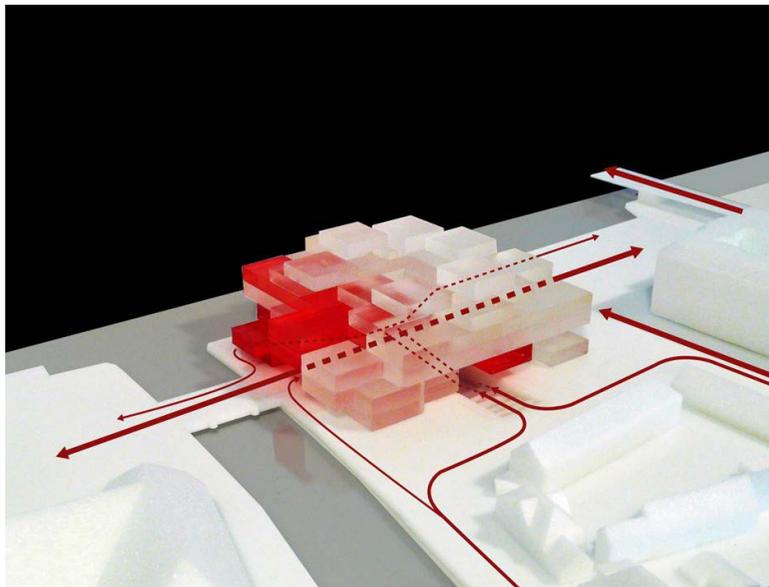


Fig. 6 Maqueta esquema de flujos del BLOX. OMA. 2007. Image courtesy OMA. Fuente: <https://www.oma.com/projects/dac-blox>.

modifica, ni se separa del edificio, sino que se encapsula dentro del mismo soterrando los recorridos peatonales. El acceso peatonal principal, desde la plaza Kierkegaard, se deprime hasta un plano inferior por donde se accede al DAC para salvar esa vía de tráfico, de la misma forma que se hace con el paseo fluvial, aunque sea compatible con el tráfico de superficie.

Los arquitectos proponen la creación de una “grapa urbana”. En ese sentido tendría antecedentes reconocibles en edificios como la Bauhaus en Dessau de Walter Gropius (1925), o propuestas como las de Golden Lane housing de Alison y Peter Smithson (1952) o Green Potteries Thinkbelt de Cedric Price (1966). A diferencia de estos precedentes, en los que el proyecto apoya la idea de recorridos lineales para producir la costura entre las distintas situaciones del plano del suelo, el Blox se construye como un volumen único y concentrado. Quizás el énfasis en descomponer ese volumen surge para compensar compositivamente la operación de grapado aligerando, de algún modo, la experiencia de recorrido que también propone, integrada en el propio volumen. En los casos citados el tráfico peatonal se eleva, creando calles en el aire y plataformas elevadas, a diferencia del Blox en el que no solo se eleva, sino que también se deprime por debajo del suelo.

Además, el edificio adquiere una postura ambigua que busca conciliar opuestos. Por un lado, propone una dilatación y absorción de los flujos urbanos, y por otro, estos flujos se ven alterados o incluso modificados en diferentes niveles, por lo opuesto de los flujos que trata de absorber. Para los recorridos peatonales, buscan integrar la plaza dando continuidad al paseo. En el caso del tráfico rodado, este no se integra, quedando como una operación conceptual. De hecho, el aparcamiento se produce en fondo de saco y no se conecta directamente con los demás flujos. Dicho de otro modo, el Blox maneja dos modos de hacer superpuestos, el edificio puente, que a modo de grapa cose dos puntos urbanos manteniendo intacto el plano anterior y, por otro lado, los planos inclinados que son los que solucionan aparentemente la continuidad y la permeabilidad de los usos.

3.2.2. Monumentalidad-Bigness

La atención a los conceptos de escala, monumentalidad, o iconicidad es habitual en los edificios proyectados por OMA. Sin embargo, el volumen del Blox no tendría un impacto excesivo en el nivel urbano, por lo que la incorporación de esos conceptos pasaría por utilizar estrategias distintas a las habituales en OMA, que merecerían atención específica. Nos centraremos, en primer lugar, en los precedentes de la obra en cuanto a la capacidad retórica del edificio, sobre todo desde su constructividad.

Si profundizamos en la capacidad de la técnica para resolver la generación de un edificio con potencia formal y simbólica podríamos remontarnos a la propuesta del constructivismo ruso de El Lissitsky “Wolkenbügel” o Planchanubes (1924), en el que la técnica asume el papel de la renovación formal. Ya no hace falta el gigantismo retórico de la arquitectura parlante, el recurso es la propia técnica. El alarde de la pura transparencia constructiva desafía la gravedad y el discurso de la arquitectura tradicional.

La monumentalidad en el Blox no se logra mediante su tamaño, sino con los efectos que generan la descomposición de los volúmenes, los reflejos, las transparencias y la ambigüedad del edificio, que parecen estructurarse y descomponerse con la propia ciudad. Aunque los alardes estructurales son claramente visibles, sobre todo en los grandes volúmenes interiores, y los vuelos que incorpora el edificio tienen también una gran potencia retórica, se confía más en la capacidad de los diferentes tipos de vidrio para crear efectos que van desde la transparencia a los reflejos, o la oscilación entre la descomposición volumétrica y la recomposición del volumen con una banda de vidrio coloreado en blanco.

Los conceptos de *Bigness* e hibridación funcional se fundamentan en las teorías planteadas por el propio Koolhaas en *Delirious New York* (Koolhaas 1978), sobre todo en la teoría de la “GRAN DIMENSIÓN”. Se trata de un cambio cualitativo, una verdadera revolución ignorada por la crítica: “fuelled initially by the thoughtless energy of the purely quantitative, Bigness has been, for nearly a century, a condition almost without thinkers, a revolution without program” (Koolhaas 1998, 499). En el planteamiento de Koolhaas el cambio dimensional provoca una transformación de la lógica organizativa del edificio, por lo que se requieren nuevos modos de pensar la arquitectura y su evolución, como propone desde 1978, revisando crítica e irónicamente la evolución de la arquitectura de Nueva York.

A la gran escala se une la multifuncionalidad, conseguir reproducir la actividad de la ciudad en un edificio. Por lo tanto, surge el debate sobre cómo combinar las funciones, cuestionando en qué medida algunas funciones son espacialmente superiores a otras. Inicialmente, el diagrama funcional del Blox partía de un esquema de convivencia equilibrado, modificándose posteriormente para imprimir una jerarquía entre los usos que condiciona la estratificación horizontal final del edificio.

El desarrollo de ambas ideas lleva a Koolhaas a enunciar el principio de “sección libre” cuyo precedente es, sin duda, la idea de planta libre planteada por Le Corbusier como uno de sus principios de arquitectura. Consiste en la liberación del muro de carga, presentada en el esquema para la *Maison Domino* de Le Corbusier (1914), haciendo visible la retícula ortogonal de pilares.

Años más tarde, otro ejemplo singular de Le Corbusier sería el sistema “botellero”, aplicado en la Unidad de Habitación (1947, en adelante). Una malla reticular de pilares que interfiere en el desarrollo de la sección libre, como comprobaría Koolhaas con el proyecto para el concurso de

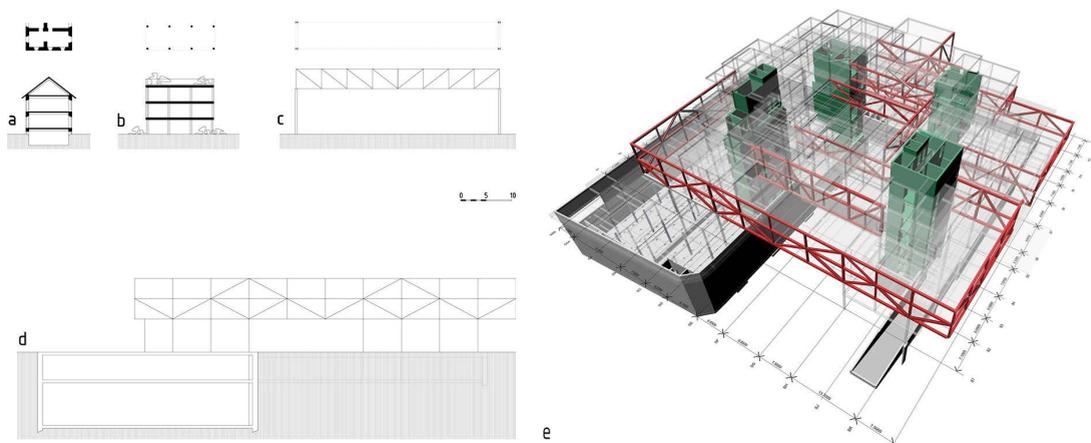


Fig. 7. Croquis de la evolución de transmisión de cargas: a. sistema tradicional de muros de carga, b. “pilotis”, basado en los dibujos de Le Corbusier (1926); c. Sistema simple de cerchas para grandes vanos; d. interpretación del sistema de cerchas del edificio Blox. Fuente: (autores del texto, 2024); e. Modelo abstracto de Revit indicando la interconexión de la estructura primaria y transferencias a las cerchas. Autores: Ove Arup and Partners. Fuente: (Bradbury y Carroll 2019, 15)

la Biblioteca Nacional de Francia de OMA (1989). Por ello este principio requiere un cambio en la solución estructural que permita construir volúmenes independientes sin generar condicionantes en el traslado de las cargas hacia el suelo.

En el esquema constructivo que aporta la empresa encargada de la estructura (Fig. 7) puede apreciarse con claridad la lógica constructiva que hemos descrito con anterioridad: un sistema reticular de planos de carga en dos direcciones, que se deslizan para crear los puentes sobre los grandes huecos. Las grandes cerchas trianguladas, junto con la necesidad de ubicar pantallas de arriostramiento en hormigón armado, contribuyen a la construcción de compartimentos funcionales estancos que, pese a ser grandes, hacen compatibilizar la diversidad de funciones del edificio, siempre que se garantice el aislamiento acústico entre las distintas zonas separadas por paños de vidrio, aspecto sobre el que no hemos logrado recabar información.

Si miramos con un poco de detalle las imágenes de la construcción, se puede observar que la propia triangulación de las cerchas forma parte de la modulación general del volumen. Así, los vuelos que se producen —a veces escalonados, en otras ocasiones más rotundos— tienen una proporcionalidad que se basa en la geometría de la propia construcción. Creemos que esta geometría implícita en el edificio consigue, de algún modo, regularizar la descomposición volumétrica que se plantea como base del proyecto. Por tanto, la estructura impone un orden necesario para su ejecución y la idea de proyecto se modela en función de las posibilidades técnico-económicas de cada momento.

La red de planos se arriostra por cuatro núcleos verticales, que no siempre registran todas las plantas del edificio, debido a la no coincidencia vertical entre unas plantas y otras, —especialmente reseñable en las plantas bajo rasante y en la de áticos— algunos de ellos no llegan hasta el sótano de aparcamiento automatizado, y otros no llegan a los apartamentos. Otra característica interesante

es que el acceso a estos núcleos de comunicación está alejado de los accesos públicos del edificio, configurándose por tanto como espacios para el uso privado. En ellos son los únicos puntos donde se produce una mínima cohabitación funcional, cuando coinciden en una misma planta usos de oficina y del DAC, o de oficinas y apartamentos.

3.2.3. Apilamiento versus composición

Si superponemos a ese cambio en la constructividad el concepto de apilamiento, es más que interesante comparar dos obras de los mismos autores y del mismo año, 1999: la Biblioteca de Seattle y la Casa da música en Oporto. En ambas se plantea la construcción de un objeto icónico, de geometría irregular, aparentemente azarosa pero determinada por la ubicación de grandes volúmenes que se organizan según el principio de sección libre. Sin embargo, sus soluciones estructurales son muy distintas. En Oporto el volumen interior se construye como una caja de hormigón que apoya en un bosque de pilares, que transmiten la carga creciendo en amplitud conforme disminuye la cota. En Seattle utiliza vigas celosía de gran canto para conformar las distintas cajas funcionales. Cajas más ligeras que apoyan puntualmente unas en otras, complementadas por algunas torres de carga. Un sistema más fácil de construir y económico que aplicará con frecuencia desde entonces para conseguir complejidad volumétrica. Es muy frecuente encontrar este tipo de solución estructural en la arquitectura de las dos últimas décadas, como en el *Interlace* de OMA (2021) o la *Vitra Haus* de Herzog y de Meuron (2006) por destacar dos ejemplos de una práctica que se hace cada vez más recurrente.

Sin embargo, podemos encontrar referentes de apilamiento de volúmenes arquitectónicos que no tienen el sistema constructivo de planos de carga. En esa línea podemos incluir el Hábitat 67 de Safdie, (1967), el complejo Jean Hachette de Renaudi (1967) o los Oriental Masonic Gardens de Paul Rudolph (1971). En ellos, la complejidad volumétrica se busca para generar una interacción espacial y funcional que permitiera la integración del usuario con el espacio urbano y doméstico.

No obstante, el apilamiento del Blox se diferencia de los ejemplos anteriores. Su magia se apoya, como hemos visto antes, en un sistema de planos de cerchas que permiten las irregularidades y mantienen un claro reconocimiento de la envolvente de la caja que contiene volúmenes restados o añadidos. La homogeneidad de la caja se refuerza con la piel de vidrio blanquecino cerrando

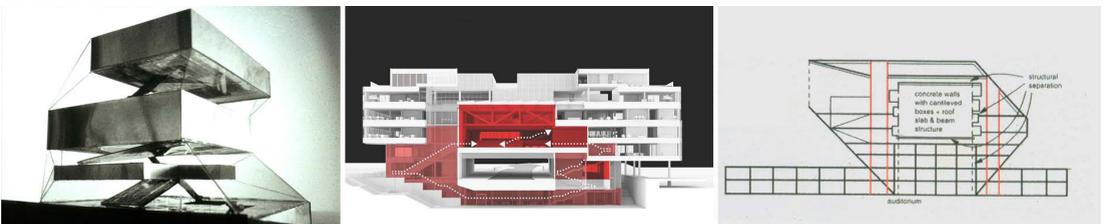


Fig. 8. Dibujo de Biblioteca de Seattle (1999). Image courtesy OMA. Fuente: <https://www.oma.com/projects/seattle-central-library>; Esquema en sección del DAC. Image courtesy OMA. Fuente: <https://www.oma.com/projects/dac-blox>. OMA; Esquema constructivo de la Casa da Música (1999-2005). OMA.

Fuente: (Márquez y Levene 2007, 226)

parcialmente su perímetro, lo que permite que a nivel perceptivo se reconstruya el sistema. Efecto que se amplía de noche, cuando la iluminación dinamiza el conjunto.

3.2.4. Caja o ruptura de la caja

En la teoría de la “gran escala” Koolhaas entiende que, en sitios estratégicos, un edificio debe ser claramente reconocible e identificado, tanto por su altura como por su forma. Concepto que justifica desde la perspectiva de la cultura del espectáculo, pasando la forma del edificio a ser parte fundamental de su imagen y éxito¹⁰. Sin embargo, la monumentalidad de Blox no se alcanza por su altura y tampoco por su forma, sino con los efectos que genera la descomposición de los volúmenes, los reflejos y las transparencias.

No obstante, el anillo de su perímetro, formalizado por el vidrio blanco de la fachada hace que la caja siempre esté presente. Del él salen y entran volúmenes en otras tonalidades. Lo que evidencia, como ya hemos adelantado, que la regularidad es la base sobre la que se monta después la irregularidad aparente.

Un ejemplo de caja regular, claramente definida, es el edificio de Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo de Vilanova Artigas (1961). Bajo la caja, una serie de piezas, inferiores e interiores se desplazan con libertad alrededor un gran vacío en el interior. Es un rico espacio interior común que va del sótano a la cubierta y establece relaciones visuales e interacciones entre las actividades de la escuela de arquitectura. Los desplazamientos de las piezas que lo conforman generan una gran dinámica espacial.

En cuanto al movimiento de cajas dentro de un sistema estructural de cerchas se encuentra la propuesta de Fun Palace de Price y Littlewood (1964), un complejo educativo y cultural, con paneles móviles flexibles para permitir variaciones infinitas. En esta misma línea podría encuadrarse el Pabellón de la Humanidad en Rio de Janeiro de Juacaba (2012) una construcción efímera basada en un sistema de andamios con extensas rampas, bandejas y cajas, que albergaban el programa expositivo. Ambas propuestas presentan espacios interiores, que junto a los de la FAU-USP, de alguna forma, recuerdan los del Blox.

Si regresamos al inicio del Movimiento Moderno, también es posible asociar las formas volumétricas del Blox con el mecanismo propuesto en la *Maison Particuliere* de Van Doesburg y Van Eesteren (1923). Prescindiendo del código neoplasticista, lo que queda es una acumulación (no un apilamiento) de volúmenes, que surgen de lo que parece ser un impulso centrífugo de la composición.

Entre esos ejemplos, el Blox aparece como una obra que presenta aportaciones específicas en cuestiones similares. Referida a la *Maison Particuliere* resuelve la constructividad de un esquema volumétrico que no se corresponde con facilidad con los sistemas de pórticos que se consideraban los adecuados para permitir la flexibilidad funcional en los años veinte del pasado siglo. En ambos casos la descomposición volumétrica habla por sí misma de una distribución funcional, en el caso neoplasticista, con un programa doméstico, en el del Blox un planteamiento en el que las funciones están alojadas en los volúmenes definidos por los planos de manera independiente. La fluidez se consigue entre los espacios destinados a un mismo uso, mediante los puentes que salvan los grandes

10 Tema que Françoise Choay argumenta en su libro “Alegoría del Patrimonio” (Choay 2007)



Fig. 9 Maison Particuliere (1923). Van Doesburg y Van Eesteren. Fuente: https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Van_Doesburg_and_Van_Eesteren_Maison_Particul%C3%A8re_1.jpg Fotografía del Blox. Rasmus Hjortshøj. Fuente: (Weiss 2018-b, 6-7)

espacios del DAC. Dicho de otro modo, en el Blox, las luces que permite el sistema estructural son las que avalan las transparencias y los recorridos en uno de los usos, dejando el resto perfectamente aislado y compartimentado.

El edificio de la FAU de la Universidad de São Paulo propone la generación de un gran espacio central que recoge la descomposición volumétrica hacia el interior. La FAU-USP aporta una imagen exterior compacta y homogénea, que no anticipa la experiencia del espacio, que resalta en la fluidez de ese espacio con los diferentes desniveles y galerías abiertas perimetrales. El Blox anticipa la experiencia de movimiento volumétrico desde lejos, y repite los gestos en la creación de espacios semiabiertos en los laterales que se producen por el deslizamiento de los volúmenes por los “raíles” definidos por la lógica de los planos estructurales. De la misma manera se configuran las entradas públicas, por movimiento de los volúmenes que sustituye la conformación de un umbral por la creación espacios intersticiales.

Si en la FAU el volumen interior se desliza hacia los laterales y hacia abajo, en el Blox los grandes espacios del DAC impactan por su escala, pero no tanto por los deslizamientos volumétricos o la fluidez. Circunstancia que se intenta paliar mediante la transparencia de las cajas, pero que por otro lado más que fluidez genera reflejos que se apoyan con la iluminación artificial y con la ubicación de lucernarios cenitales, creando una espacialidad evasiva y desconcertante.

3.2.5. Otras claves de reconocimiento.

Aunque nos hemos centrado en las principales temáticas que aporta el edificio, no queremos dejar de reseñar que el Blox abre un arco de cuestiones mucho más amplio del que aquí exponemos. Por dejar la reflexión del lector abierta, dejamos, a modo de sugerencias, algunos de los puntos que entendemos que también abren otros modos de hacer interesantes para la arquitectura contemporánea.

El primero de ellos es estudiar otros modos alternativos con los que responder a los problemas de situación junto a vías de tráfico rodado rápido e intenso, creando una plataforma de conexión con el plano del suelo y una serie de volúmenes complejos en altura. Moneo, en su proyecto para la Catedral de Los Ángeles, (1996) introduce un zócalo elevado que actúa como punto de conexión y al mismo tiempo de aislamiento del entorno. Sobre esta plataforma el cuerpo principal del edificio asume el papel de insertarse en el skyline de la ciudad, asumiendo la escala necesaria para ello.

También, en el nivel urbano, la utilidad del plano inclinado para la integración de los flujos peatonales en un edificio se conoce desde las propuestas de Virilio y Parent en 1964 con el concepto de “función oblicua” o “arquitectura oblicua”, donde el plano inclinado actúa como transición entre los edificios y la ciudad. Un planteamiento que no tiene demasiada repercusión en los años 60 y 70, pero que, a partir de los años 1990 se ve reforzado en numerosos ejemplos, hasta el punto de que se reconozca como tendencia con el nombre de arquitectura topográfica¹¹, con ejemplos notables en obras de Peter Eisenman, Zaha Hadid, Ben van Berkel, Toyo Ito, los grupos Snøhetta y FOA y más recientemente con Amanda Levette, entre otros. Una verdadera efervescencia de este modo de hacer que se explica por la incorporación a nivel proyectual de tecnologías como el diseño paramétrico que posibilita tanto la conceptualización y el contraste formal, como la resolución de los niveles técnicos de las propuestas. Una clave que también incorpora el estudio autor del Blox, en edificios como el *Educatorium* de Utrecht (1997).

El desarrollo que realiza el estudio OMA de la difusión de la propia obra, incluyendo desde *merchandising* hasta la utilización de las infografías para la autopromoción de los autores y sus obras merecería un estudio más profundo. No solo porque utiliza técnicas ya exploradas en movimientos artísticos del siglo XX como el surrealismo, el constructivismo o al pop-art, sino porque enlaza con una línea más larga del juego formal de la “arquitectura parlante” desarrollada en el periodo revolucionario por los arquitectos franceses Ledoux, Boullée y Lequeu. Una buena parte de sus obras asumen que la forma del edificio debe hacer explícita la funcionalidad y el significado de la obra. En el caso de la propuesta de Loos para el concurso de Chicago Tribune de Loos, (1922), la forma del edificio no solo se propone como metáfora formal de unos valores propios de la arquitectura del pasado (Lahuerta 2021, 67-84) sino que también introduce un vector crítico que utiliza la forma como referente irónico que pone en cuestión el papel del propio edificio. Este enfoque puede quizás ser el origen del cinismo y la contradicción que caracterizan la actitud de Koolhaas, y que de cierta manera también está presente en Blox.

4. SÍNTESIS DE LA INTERPRETACIÓN Y CONCLUSIONES.

El edificio puede entenderse desde un conjunto de conceptos que, a la postre, resultan no ser tan verosímiles. A lo largo de la interpretación hemos ido desvelando algunas de esas contradicciones, o incluso la existencia de principios opuestos en el sistema del edificio. Un ejemplo de ello es la volumetría pues, a pesar de la importancia de las vigas celosía en la estructura, no existe un aplamamiento tan evidente como parece a simple vista, ya que los bloques del edificio siguen una métrica y lógica que permiten reconocer el volumen global.

11 Puede encontrarse una conceptualización de esta tendencia en el manual reseñado de Kenneth Frampton (Frampton, 2009:351-360)

La permeabilidad a los flujos urbanos es también cuestionable. Aunque pareciera absorberlos, el tráfico rodado se encajona y el flujo peatonal se dirige casi exclusivamente al DAC, con interacciones visuales limitadas. Los trayectos dentro del edificio priorizan el acceso al DAC y los usos secundarios se pliegan a su alrededor, generando una jerarquía funcional evidente que, pese a la insistencia en la mezcla y el entretejido, se organiza de forma estratificada y sectorizada.

No obstante, el edificio desempeña un papel urbano efectivo como condensador social y conexión entre áreas de la ciudad. La comprensión del edificio desde la descomposición de un volumen contenedor y su recomposición con diferentes estrategias revela una inquietud moderna por la ruptura de la caja y la creación de espacios ambiguos e inquietantes que invitan a explorar su interior. En última instancia, el edificio nos incita a mirar más allá de su apariencia superficial para descubrir su verdadero significado.

En el Blox resultan tan importantes los conceptos que sirven para contarlos como los que están implícitos en su propia materialización. Así desde la integración en el paisaje urbano, y su capacidad de ser reconocido como icono e imagen de la ciudad, la obra nos habla de una lectura del contexto bastante más integradora de lo que pretenden los propios autores. Dentro de esos modos de hacer queremos destacar la importancia del sistema constructivo-estructural para posibilitar la edificación de volúmenes complejos. En nuestra obra ese sistema se reconduce a un orden global que controla perceptivamente la descomposición volumétrica, pero en muchos edificios contemporáneos la misma estrategia se pone al servicio de obras que desafían a la gravedad con alardes de grandes vuelos y superficies inclinadas.

Lo interesante de este modo de hacer es que soluciona de un golpe dos temáticas que hemos intentado poner de manifiesto: la idea de sección libre y la de la ruptura de la caja. Las dos están ligadas a problemas planteados en la arquitectura moderna, y esto nos dice que la arquitectura contemporánea no está tan alejada de los problemas que se afrontaban en los inicios de la modernidad.

Por último, no queremos terminar sin hacer referencia a las zonas oscuras del edificio. Nos referimos a aquellas que nunca se detallan en la información publicada y que tampoco son accesibles al público. Los límites que nos marca la información disponible, así como los propios de cada intérprete, condicionan la visión que tenemos del edificio, haciendo que las lecturas sean por definición incompletas, permitiendo que la obra siga abierta a nuevas comprensiones sucesivas.

Si iniciábamos el texto explicando el modo de trabajo de nuestro grupo, no queremos terminarlo sin adelantar los avances que a través del proceso hemos ido detectando, desde el propio ejemplo del Blox. Por un lado, hemos encontrado que parte de las preocupaciones que generan este edificio son cuestiones recurrentes en el presente. Algunas pueden parecer obvias, como la integración en contextos urbanos o incluso territoriales con condicionantes en cuanto a flujos de distintas velocidades y necesidad de significarse a nivel icónico en el paisaje. El factor diferencial que encontramos en el Blox y en otros casos son las lógicas que apoyan la resolución de estos problemas. Desde el apilamiento a la descomposición volumétrica, desde la creación de un paisaje artificial a la utilización de metáforas formales, las obras de presente reutilizan muchos de los recursos explorados por la arquitectura del pasado revisándolos y actualizándolos.

Otras temáticas pueden parecer tradicionales, como la investigación funcional, pero lo que se propone desmonta casi completamente el sentido funcional de la arquitectura racionalista moderna, pues se plantean revisiones de la funcionalización del espacio. En el Blox, se plantea desde la intención no materializada de entretejido funcional, pero en otras obras se experimenta también con funciones indefinidas, o espacios que puedan garantizar la flexibilidad continua incluso en

usos tan aparentemente fijos como los residenciales. La creación de espacios de experiencia, con un calado fenomenológico, también podría encontrarse en la tradición arquitectónica. La aportación del Blox, desde la búsqueda de materialidades que apoyen y contradigan simultáneamente los efectos espaciales, contrasta con muchas propuestas de recorridos de experiencia que nos permiten reconocer el paisaje, o el contexto cercano y lejano. La exploración de materiales y técnicas constructivas amplía el abanico de efectos de modo que en cada obra que estudiamos encontramos nuevos recursos.

Mención aparte merece lo que consideramos un salto cualitativo en el discurso arquitectónico por la potencia de la experimentación que provoca. Nos referimos a la potencialidad espacial y volumétrica del sistema de carga por planos. Es una herramienta que no siempre se hace visible en las obras pero que soporta una parte muy importante de los nuevos modos de proyectar. Si a ese factor le añadimos la versatilidad del parametricismo, podemos comprender de un modo mucho más técnico proyectos que aparentemente están respondiendo solamente a un problema formal o compositivo.

Todas estas cuestiones son las que nos animan a seguir con el trabajo en grupo en la actualidad, acercándonos cada vez con más precisión a temáticas que nos permitan profundizar en modos de hacer y situaciones específicas, como el espacio habitable, que es el que aglutina nuestras interpretaciones en la actualidad.

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer a Mario Algarín Comino, Juan Giles Domínguez, Luis Miguel Cortés Sánchez y Andrés Galera Rodríguez, miembros del grupo que no han participado de esta publicación su generosidad y sus aportaciones en las sesiones y en los debates.

Las autoras con contratos predoctorales agradecen al VI Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla y al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte la financiación recibida a través de las ayudas para Formación del Profesorado Universitario PIF II.2A.2021 y FPU20/02325, respectivamente.

Reseñamos, con agradecimiento, la ayuda del estudio OMA, del fotógrafo Rasmus Hjørtshøj, del estudio Ove Arup and partners y de la editorial de El Croquis, en la publicación de las imágenes.

REFERENCIAS

- Benevolo, Leonardo. 1990. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bradbury, Michael, and Chris Carroll. 2019. "BLOX, Copenhagen, Denmark. Turning a once-derelect section of Copenhagen's waterfront into a vibrant cultural hub". *The Arup Journal*. Issue 1: 14-19. <https://www.arup.com/-/media/arup/files/publications/t/arup-journal-issue-1-2019.pdf>
- Choay, Françoise. 2007. *Alegoría del Patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Compagnon, Antoine, and Manuel Arranz. 2020. *La segunda mano: o El trabajo de la cita*. Barcelona: Acatilado.
- Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. 2009. Barcelona: Gustavo Gili.

- Fundación Arquia. 2024. Catálogo que incluye información bibliográfica y videográfica sobre los congresos. https://fundacion.arquia.com/centro-documentacion/catalogo/recursos/c9ac42b1-8f37-4b4b-b057-20e98a81fa64?searchquery=q%3danyone%26f_ix_catalogo%3dcentrodocumentacion.catalogo%26f_ix_type%3dcitem%26f_tipoficha%3drecurso&backurl=%2fcentro-documentacion%2fcatalogo%2fexplora%2f%3fq%3danyone https://fundacion.arquia.com/FileHandler/documentales/itemdocumentales/id65/maqueta%20dvd%2040_WEB.pdf.
- Guerra de Hoyos, Carmen. 2023. “El Presente Desde El Pasado O El Pasado Desde El Presente: Dos vías Complementarias De comprensión Del Pensamiento arquitectónico contemporáneo”. *Astrágalo. Cultura De La Arquitectura y La Ciudad* 1 (31 (EXTRA)):85-102. <https://doi.org/10.12795/astragalo.2023.i31.05>.
- Koolhaas, Rem. 1998 “Bigness, or the problem of large”. En *Small, medium, large, extra-large*, Koolhaas, R. Sigler, J., Mau, B. y Werlemann, H., 495-516. The Monacelli Press
- Koolhaas, Rem. 1994. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Lahuerta, Juan José. 2021. *Arte en la época del infierno*. Madrid: Asimétricas.
- Márquez Cecilia, Fernando, y Levene, Richard. 2007. “OMA AMO Rem Koolhaas 1996-2007 (II): teoría y práctica= theory and practice.” *El Croquis* 134/135.
- Montaner, Josep María. 2006. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tafari, Manfredo. 1972. *Teorías e historia de la arquitectura:(hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico)*. Barcelona: Laia.
- Tejonero Valenzuela, Marina. 2023. “El inconsciente que compone: la mano de Copenhague”. *Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y de la Ciudad* 31: 103-128. <https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2023.i31.06>.
- Tournikiotis, Panayotis. 2001. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid: Maira.
- Van Loon, Ellen. 2018a. En Ricci, Giulia. “Ellen van Loon. Oma narrates Blox in Copenhagen”. *Domus*. 05 May 2018. <https://www.domusweb.it/en/architecture/2018/05/05/oma-narrates-blox-in-copenhagen.html>
- Van Loon, Ellen. 2018b. En Barba, José Juan. “Un no-lugar, una intersección urbana convertida en arquitectura habitada. BLOX / DAC por OMA”. <https://www.metalocus.es/es/noticias/un-no-lugar-una-interseccion-urbana-convertida-en-arquitectura-habitada-blox-dac-por-oma>
- Vidler, Anthony and Moisés Puente. 2011. *Historias del presente inmediato: la invención del movimiento moderno arquitectónico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Weiss, Kristoffer. 2018-a. *Blox. Denmark's world of architecture, design and new ideas*. Copenhagen: Reldania. https://www.realdania.org/-/media/realdaniaorg/publications/realdania_blox_uk_april2018_singles.pdf
- Weiss, Kristoffer. 2018-b. *Blox*. Copenhagen: Reldania. <https://www.realdaniabygbyg.org/media/h3neww40/blox-the-book.pdf>
- Wikimedia commons. 2024. <https://commons.wikimedia.org/wiki>

CV GRUPAL

El grupo de autores que firmamos colectivamente el artículo somos docentes e investigadores de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla. Lo componen cuatro doctores (Guerra, Rodrigues, De Jorge y Alarcón) y dos contratadas predoctorales de investigación cuyas tesis doctorales están en desarrollo en la actualidad (De Trucios y Cabezas). Nuestras publicaciones abarcan temas muy variados porque venimos de distintas áreas de conocimiento arquitectónico como son Proyectos, Expresión Gráfica y Composición arquitectónica. Tenemos en común dos líneas de trabajo que se reflejan en nuestras trayectorias personales, la primera es el interés por la arquitectura contemporánea, la segunda es una actividad sostenida en la innovación docente. El grupo se forma en enero del 2023 para tratar de articular una relación productiva entre ambos intereses con un modo de trabajo colaborativo y transversal sustentado en la hermenéutica como metodología.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

Algunos miembros del consejo editorial o editores invitados de Astrágalo son nombrados en este artículo. El proceso de evaluación estuvo a cargo de otro editor independiente y las revisiones por pares fueron doble ciego cuidando específicamente su distanciamiento geográfico. El manuscrito fue anonimizado escrupulosamente para fines de revisión.

José Luis Bezos. Paper 11, 2024.



José Luis Bezos. Paper 12, 2024.



TRAYECTOS EN LA TEORÍA CONTEMPORÁNEA DE LA ARQUITECTURA EN LATINOAMÉRICA / TRAJECTORIES IN CONTEMPORARY ARCHITECTURAL THEORY IN LATIN AMERICA / TRAJETÓRIAS DA TEORIA ARQUITETÔNICA CONTEMPORÂNEA NA AMÉRICA LATINA

JORGE RAMÍREZ NIETO

Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes,
Instituto de Investigaciones Estéticas, Bogotá, Colombia
jvramirez@unal.edu.co  0000-0003-3837-3710

RESUMEN

La teoría de la arquitectura hoy en día se redefine sobre la base de los problemas contemporáneos del mundo. La delimitación de la autonomía disciplinar, las respuestas a los desequilibrios climáticos, la interacción en ejercicios de orden social comunitario, la participación sin discriminación de género, edad o etnia, la acción de grupos colectivos interdisciplinarios y multigeneracionales, la inmersión en entornos digitales, están planteando desafíos en torno a la formulación actual de la teoría arquitectónica. En los escenarios de la discusión intelectual latinoamericana actual, surgen preguntas: ¿cómo se consideran las propuestas y avances de la teoría de la arquitectura en el continente? ¿Es posible establecer pautas o tendencias teóricas características? ¿Quiénes son los teóricos, las escuelas o los grupos identificables? ¿Cuáles son los centros de pensamiento donde se formulan las teorías? La noción de arquitectura, en lo transcurrido del siglo XXI, se ha desplazado desde el ámbito cerrado, canónico, de la autonomía disciplinar, dilatando su campo de acción, sus escalas, sobre ambientes, geografías, territorios, paisajes, comunidades. La hermenéutica, como método de interpretación de signos, ha brindado alternativas que se adecúan a las particularidades, permanencias y cambios de la arquitectura y de su entorno teórico. La significación de la arquitectura local para comunidades y territorios puede ser interpretada desde una hermenéutica localizada. Más que aplicar la hermenéutica general, en la indagación de la teoría de la arquitectura latinoamericana, es posible plantear una manera localizada y focalizada para agudizar la interpretación del ethos continental destacando particularidades y sensibilidades de ambientes y comunidades locales.

Palabras clave: Teoría, arquitectura, Latinoamérica, metáforas, contemporaneidad.

ABSTRACT

The theory of architecture today is redefined based on the contemporary world issues. The delimitation of disciplinary autonomy, responses to climate imbalances, interaction in exercises of community social order, participation without discrimination of gender, age, or ethnicity, the action of interdisciplinary and multigenerational collective groups, immersion in digital environments, are posing challenges around the current formulation of architectural theory. In the scenarios of current Latin America intellectual discussion, questions arise: how are the proposals and advances of architectural theory in the continent considered? Is it possible to establish characteristic theoretical guidelines or trends? Who are the theorists, schools or identifiable groups? What are the centers of thought where theories are formulated? The notion of architecture, throughout the 21st century, has shifted from the closed, canonical sphere of disciplinary autonomy, expanding its field of action, its scales, over environments, geographies, territories, landscapes, communities. Hermeneutics, as a method of interpreting signs, has provided alternatives that adapt to the particularities, permanence, and changes of architecture and its theoretical environment. The significance of local architecture for communities and territories can be interpreted from localized hermeneutics. Rather than applying general hermeneutics, in the investigation of Latin American architectural theory, it is possible to propose a localized, focused, approach to sharpen the interpretation of the continental ethos, highlighting the particularities and sensitivities of local environments and communities.

Keywords: Theory, architecture, Latin America, metaphors, contemporary times.

RESUMO

A teoria da arquitetura hoje está sendo redefinida com base nos problemas contemporâneos do mundo. A delimitação da autonomia disciplinar, as respostas aos desequilíbrios climáticos, a interação em exercícios sociais comunitários, a participação sem discriminação de gênero, idade ou etnia, a ação de grupos coletivos interdisciplinares e multigeracionais, a imersão em ambientes digitais, estão colocando desafios em torno da formulação atual da teoria da arquitetura. Nos cenários da discussão intelectual latino-americana atual, surgem perguntas: como são consideradas as propostas e os avanços da teoria da arquitetura no continente? É possível estabelecer diretrizes ou tendências teóricas características? Quem são os teóricos, escolas ou grupos identificáveis? Quais são os centros de pensamento onde as teorias são formuladas? A noção de arquitetura, ao longo do século XXI, deslocou-se do âmbito fechado, canônico, da autonomia disciplinar, expandindo seu campo de ação, suas escalas, sobre ambientes, geografias, territórios, paisagens, comunidades. A hermenêutica, como método de interpretação de signos, tem proporcionado alternativas que se adaptam às particularidades, permanências e mudanças da arquitetura e de seu ambiente teórico. A significação da arquitetura local, para comunidades e territórios, pode ser interpretado a partir de uma hermenêutica localizada. Mais do que aplicar a hermenêutica geral na investigação da teoria da arquitetura latino-americana, é possível propor uma maneira localizada e focalizada de aguçar a interpretação do ethos continental, destacando particularidades e sensibilidades de ambientes e comunidades locais.

Palavras-chave: Teoria, arquitetura, América Latina, metáforas, contemporaneidade.

Para que una teoría pueda llamarse tal, debe cumplir con la condición mínima de su coherencia. La coherencia es un principio intrínseco de no-contradicción, si se quiere de no-dualidad. Una segunda condición mínima es la adecuación de la teoría a su objeto de estudio, un principio de conformidad, de equivalencia, evidentemente no dual (...). Una teoría que no es coherente no es teoría; una teoría que no es adecuada, no sirve para nada. Una teoría no adecuada tiene poca probabilidad de sobrevivir como teoría.

Ada Dewes (1990, 75).

Una teoría no es otra cosa que la capacidad de comprender la realidad a través de su observación rigurosa y desprejuiciada. Esta comprensión se hace a partir de las experiencias y su descripción por medio del lenguaje escrito. No se trata de imponer una teoría de algún profeta iluminado ni de traducir teorías importadas como ha sido recurrente en nuestra historia. Se trata, nada más y nada menos, de intentar articular un discurso propio a partir del camino recorrido y de las posibilidades que nos presenta el mundo actual.

Humberto Eliash (2013, 11).

1. INTRODUCCIÓN

Marina Waisman (1920-1997) definió la teoría como un sistema de pensamiento mediante el cual se ordena un conjunto de proposiciones lógicas (Waisman 1990, 29). Definición clara y sucinta, formulada en un contexto reflexivo y de cambio, más allá del sistema cerrado del pensamiento analítico moderno¹. En su argumentación ella se pregunta: ¿de dónde obtiene [*la teoría*] su sustento sino de la realidad, que es una realidad histórica? (Waisman 1990, 29). Un lustro más tarde, en su libro “Arquitectura descentrada” prescribió el trayecto a seguir: propone sustituir el tipo de pensamiento analítico por una forma de pensamiento holístico, tal como se dio en ese momento en diversas orientaciones del pensamiento científico (Waisman 1995, 103). Luego de la muerte de Marina Waisman se produjo un umbral de silencio en la teoría de la arquitectura local. La conclusión del siglo XX y el tiempo transcurrido del siglo XXI han estado marcados por intensos problemas globales: democracias débiles, guerras tanto locales como internacionales, desbalances climáticos, intensificación de las migraciones, cuestionamientos sobre la inequidad en las comunidades, aislamientos derivados de la pandemia del COVID-19 y un crecimiento exponencial e invasivo de los ámbitos digitales. Esa combinación de condiciones confluyentes ha provocado cambios en los compromisos, significados y alcances reales de la arquitectura actual. Hoy en día, el término “arquitectura” se entiende de una manera ampliada, abarcando no sólo las edificaciones construidas, sino también escalas territoriales mayores, como paisajes rurales y urbanos.

En este contexto, se han modificado las definiciones de procesos, ámbitos, contextos y simbolismos. Ante ese panorama, en los últimos años, el Observatorio de la Arquitectura Latinoamericana Contemporánea (ODALC) se ha realizado investigaciones sobre las nociones de la

¹ Dos libros latinoamericanos de referencia, vinculados al pensamiento analítico moderno, son: *Teoría de la arquitectura* del argentino Enrico Tedeschi (1962), y *Teoría de la arquitectura* del mexicano José Villagrán García (1964).

teoría de la arquitectura. ODALC es un colectivo de investigación formado en 2005 en el marco de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL)². Está compuesto por grupos de investigadores de tres universidades del continente: Universidad Autónoma Metropolitana de México, Universidad de Sao Paulo de Brasil y la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. En su propuesta, el núcleo Bogotá de ODALC indaga sobre la teoría desde las perspectivas éticas, nociones de interacción contemporánea, y campos de acción crítica tanto disciplinares como interdisciplinares. En ese ámbito, la hermenéutica, como método de interpretación de los signos, ha brindado alternativas que se ajustan a las particularidades, permanencias y cambios de la arquitectura y de su entorno teórico³.

La noción de arquitectura en el siglo XXI ha evolucionado, alejándose del ámbito cerrado y canónico de la autonomía disciplinar centrada en labores proyectuales. Ahora su campo de acción y escalas se extienden sobre ambientes, geografías, territorios, paisajes y comunidades. Como consecuencia, la autoría única en arquitectura se ha diluido, amalgamándose en torno a grupos comunitarios y colectivos pluridisciplinarios. Según Silvia Arango, los colectivos de arquitectura tienden a ser predominantemente latinoamericanos (Arango 2021, 67). Argumentos espaciales provenientes de las ciencias sociales, con giros desde la antropología, la geografía, la historia y estrategias del trabajo social, la sociología, la politología, y de manera amplia, las artes, se aproximan y dialogan con la disciplina de la arquitectura en diversos campos. La práctica de la arquitectura, en algunos casos, se aproxima a acciones de servicio social comunitario. La teoría de la arquitectura se nutrió de reflexiones transversales externas al proceso proyectual. La realidad que enfrenta ahora la arquitectura la expande, la localiza en ámbitos híbridos, difusos, donde confluyen argumentos inter, trans, y multi disciplinares.

La realidad, desde las vivencias espaciales, es una noción compleja, que caracteriza maneras sociales de entender la interacción de fenómenos culturales. La realidad histórica, desde la perspectiva del humanismo, introdujo la descripción de hechos que suceden en territorios y periodos marcados por la expresión cambiante de sucesivos hechos de poder, dinamizados por la condición vital, generacional, de sus protagonistas. La realidad histórica es plural; su tiempo comunitario transcurre entre espacios discontinuos, sobre archipiélagos inconexos, próximos y lejanos a la vez. La teoría actual está sustentada sobre realidades caleidoscópicas, imágenes sensibles a movimientos que la dislocan, la desmarcan, al interior de territorios y culturas que la contienen. La teoría de la arquitectura, en la actualidad, considera fundamentos éticos que dan sentido a la experiencia cambiante de habitar secuencias ambientales con cualidades, cantidades y calidades heterogéneas. Las significaciones arquitectónicas diversas y las sensibilidades comunitarias están ligadas en la percepción de paisajes siempre transitivos. La realidad histórica está afectada por las atmósferas políticas, sociales, ambientales, que la impactan; con ellas se define la consecuente contemporaneidad. Uno de los síntomas actuales que problematiza la noción de realidad, no exclusivamente local, es la crisis de la verdad⁴. Según J. A. Nicolás, “La verdad no puede

2 Los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) se iniciaron en Buenos Aires en 1985 y se mantienen vigentes hasta el día de hoy. La reunión número XVIII está programada para diciembre de 2024 en Chiloé. Uno de los temas de ese encuentro gira en torno a los avances sobre la reflexión teórica en la arquitectura continental.

3 En este artículo referimos la hermenéutica general, apoyados en pensadores como Friedrich D. E. Schleiermacher, Johann Gustav Droysen, Wilhelm Dilthey, Martín Heidegger, H. G. Gadamer, G. Vattimo, P. Ricoeur, R. Rorty, entre otros.

4 Al inicio del siglo XXI se ha evidenciado lo drástico del sacrificio social del concepto de verdad. La crisis terminal de la fase dogmática del pensamiento moderno ha dado paso al enmarañado acuerdo de habitar en el ambiguo ambiente de la “posverdad”; esa condición se ha dado bajo la persistente presión de las redes sociales, los medios digitales de comunicación,

ser concebida ya en términos de “verdad-conformidad” entre el pensamiento y los hechos, o entre la proposición y la cosa, o algo semejante” (Nicolás y Frapolli 1998, 204).

Hay que entender la diferencia entre hablar de teoría o referirse al pensamiento arquitectónico. Jorge Mele, en 2006, escribió:

El acto de pensar en términos arquitectónicos supone un conjunto de operaciones que implica la convergencia de diferentes saberes y prácticas. Es factible hablar de teoría de la arquitectura en tanto una condición de posibilidad y no tanto un conjunto de principios que predeterminen las acciones proyectuales, tal afirmación implica considerar una complejidad inherente al momento conceptual, así como su despliegue según fases variables no siempre verificables a partir de una escritura precisa. (Mele 2006, 153)

Es una dualidad que conlleva complicaciones. Hay teorías que se plantean desde disciplinas externas a la misma arquitectura. En tanto, el pensamiento arquitectónico refiere conjeturas disciplinares en torno a hechos o atributos vinculados a obras específicas. En ambos campos se produce un diálogo constante, permanente, no siempre fluido, entre colegas, autores y usuarios. La adjetivación de la obra, en nuestro caso pensamiento o teoría de la arquitectura, implica consideraciones adicionales. El lugar y el momento de gestación de la obra, del pensamiento disciplinar o de la formulación de teorías de la arquitectura, implica dimensiones que marcan materialidades y acentos significativos particulares. En la arquitectura hay rasgos distintivos, implícitos, que significan vínculos ancestrales con territorios, geografías, paisajes y comunidades.

En el cuestionamiento sobre el campo de la teoría de la arquitectura, definida al interior de una noción de continente cultural —en nuestro caso el latinoamericano— es una instancia problemática. Hay en las teorías manifestaciones evidentes, significativas, de lo local contemporáneo, impresas por condiciones históricas, geográficas, generacionales y ambientales determinadas. Hay acciones éticas y políticas que atender. Hay también imaginarios de prestigio, origen, tradición, privilegio que, como inercia de poderes canónicos no cuestionados, median, globalizan y condicionan la teoría de la arquitectura en el continente.

Frente al panorama mediático, amplio y abierto, de la teoría de la arquitectura en el mundo occidental —entendiendo lo occidental como un contexto de determinación eurocentrista— se producen discusiones disciplinares locales sobre las particularidades y los matices de las miradas latinoamericanas. El complejo y denso mosaico de las arquitecturas regionales, con frecuencia, es evadido en los discursos canónicos al pretender hacer prevalente la condición unitaria de la teoría como hecho global. Es importante aclarar que la presunción de la cobertura universal radica en la esquematización simplificada de discursos historiográficos convencionales, contrarios a la rica aleatoriedad de las particularidades de lo múltiple contenidas en lo local. La significación de la arquitectura local, para comunidades y territorios, puede ser interpretada desde una hermenéutica localizada. Para Beatriz I. Mattar, “interpretar es ubicar el lenguaje particular en el contexto del lenguaje en general y de la comunidad lingüística del autor. [...] no se trata de una interpretación externa sino que consiste en reconstruir un discurso dentro de un contexto de vida” (Mattar 2016, 37). Más que aplicar la hermenéutica general, en la indagación de la teoría de la arquitectura latinoamericana, es

la telemática, la crisis de las diversas interpretaciones de la democracia, junto a la convencionalización del empleo de algoritmos generadores de formas, multiversos de la realidad aumentada, invasión intrusiva de la privacidad en las redes sociales.

posible plantear una manera localizada, focalizada, para agudizar la interpretación del ethos continental destacando particularidades y sensibilidades de ambientes y comunidades locales.

2. OBSERVAR ATRÁS PARA MIRAR ADELANTE

Luego de transitar una cuarta parte del siglo XXI, la teoría de la arquitectura ha superado condiciones canónicas, cerradas, autorreferentes y ha abierto senderos a la reflexión analítica en torno a la relación entre el pensamiento, la acción compositiva y los hechos arquitectónicos edificados y habitados en los ámbitos comunitarios continentales.

Para entender lo sucedido es necesario mirar hacia atrás, en una perspectiva temporal inversa, para procurar comprender los matices de la actualidad. La construcción de la modernidad, que instaló al ente humano en el centro único de la perspectiva del universo, asumió la teoría de la arquitectura como referencia dependiente de las dimensiones de su corporeidad. Ahora, superada la modernidad, recuperada la unidad sujeto-naturaleza, la teoría invierte su geometría de convergencia, explota y se multiplica en enfoques sobre campos temáticos contingentes, gravitando en torno a núcleos éticos, dilatando panoramas conceptuales, diluyendo autonomías disciplinarias. Para aclarar el panorama actual de la teoría es necesario retomar el sendero sin soslayar los trayectos ya recorridos.

La historiografía tradicional localiza la aparición de los textos teóricos, tratados de arquitectura, durante el periodo inicial del humanismo, a partir de la reedición del modelo hegemónico de la antigüedad: *De architectura libri decem*, de Vitruvio. Leon Battista Alberti, entre otros, los recuperó y los actualizó. Esa acción fue complementada, a mediados del siglo XVI, por algunos de sus contemporáneos, enriqueciéndolos con ilustraciones inéditas. Junto a Alberti, estudiosos como Sebastiano Serlio, Iacomo Barozzi da Vignola y Andrea Palladio, sistematizaron el contenido actualizado del Vitruvio, fundamentando desde consideraciones de la perspectiva humanista la teoría de la arquitectura como conocimiento autónomo en el campo de la teoría del arte. Esas acciones se dieron en un contexto espacial y temporal específico y acotado en los linderos del mundo de la latinidad clásica. La expansión de la teoría desde los centros urbanos italianos obedeció al aporte de arquitectos migrantes, provenientes de diversas ciudades europeas, en viajes producto de premios académicos, que alentó la traducción de las diferentes versiones de los tratados a lenguas centroeuropeas modernas y a la difusión de la teoría canónica latina en ámbitos geopolíticos y religiosos coloniales pos-Nuevo Mundo, del siglo XVI al XVIII.

En América Latina se formularon alternativas que atendían la condición cultural particular, la historia local y las ideologías regionales. Según el profesor limeño Wiley Ludeña, “la segunda mitad del siglo XIX en América Latina fue para la arquitectura y las ideas el tiempo de redescubrimiento de lo propio, la invención de lo nuevo y la apertura de un genuino espacio de intercambios. Luego de siglos de hegemonía de discursos coloniales, el pensamiento arquitectónico latinoamericano empezó en ese periodo a concretar el desafío de producir sus referentes” (Ludeña 2014, XVIII).

Dentro del ciclo moderno de tránsito de grupos disciplinares colonizadores y anfitriones receptores locales, junto con intelectuales migrantes se transportaron libros, entre ellos tratados de arquitectura. Las bibliotecas personales de letrados de las colonias nutrieron de conocimiento teórico, canónico, clasificado, a constructores locales. Al inicio del siglo XIX luego de las guerras independentistas, ingresaron al contexto continental textos de autores con reflexiones que superaban

la descripción canónica de los órdenes clásicos de la latinidad, un conjunto de publicaciones que sistemáticamente mostraban elementos y estilos de naciones y regiones hegemónicas. La teoría sustentada en los conceptos de estilos se fundamentó en la historización de la expresión formal de la arquitectura localizada en sectores geopolíticos tradicionales. La historización de las obras de arquitectura de las naciones modernas produjo la fragmentación y el eclipse parcial del universo vinculante de la latinidad. Las líneas teóricas marcaron una relación con narraciones simbólicas de poderes políticos nacionales. Los ciclos de prosperidad, las crisis y las revoluciones en las naciones indujeron contextos que incidieron en la expresión localizada de los componentes gramaticales de la forma arquitectónica y urbana. La teoría de la arquitectura se entendió localmente como la necesaria transcripción de particularidades simbólicas que expresaban proximidad esquemática a referentes sociales de lejanos territorios nacionales. En términos de comunidades arquitectónicas, durante la segunda mitad del siglo XIX e inicio del siglo XX, en las principales ciudades latinoamericanas se dio la conformación de grupos disciplinares ligados por afinidades lingüísticas y estereotipos culturales. Los ciclos de migraciones interatlánticas y transpacíficas con desplazamientos de estudiantes locales en busca de formación profesional en centros internacionales nutrió algunos de esos grupos. Se pueden referir círculos virtuosos que, a partir de la lengua, compartieron referentes teóricos característicos: los hispanófilos, con su gusto por las arquitecturas densas y penumbrosas, con herencias de Juan de Herrera y las experiencias mozárabes andaluzas; los italianófilos, con la referencias teóricas humanistas albertinianas y las formas palladianas; los anglófilos y su cercanía a las construcciones prácticas y su significación explícita, basados en las Siete lámparas de la arquitectura rusquinianas; y entre otros, a los francófilos y su consideración sobre lo patrimonial histórico, su compromiso eclesial con la puesta en valor y recuperación de los ritmos, verticalidad, transparencia y luminosidad de lo gótico, interpretado en las claves de restauración de Viollet-le-Duc, tamizado a través de imágenes referidas a Lecque, Ledoux y Boullée. Cada uno de los sectores sociales con afinidades culturales y vínculos lingüísticos adscribieron preferencias teóricas, espaciales y estéticas. No fue extraña la adopción indiscriminada de maneras o prácticas constructivas derivadas de propuestas neoclásicas o neogóticas. La experiencia de grupos de alarifes, ligados por afinidades lingüísticas y modos de proceder por proximidad de signos culturales, fue atenta y fiel a las corrientes de tradición renovada, ahora implantada en el continente americano. Durante las décadas finales del siglo XIX, la arquitectura académica, caracterizada por su uso de lenguajes simbólicos, se entremezclaba en las principales ciudades del continente con interpretaciones formales que prolongaban tradiciones locales. Estas arquitecturas híbridas, con un eclecticismo erudito, se adjetivaban con propuestas de refrescante singularidad provinciana.

Al final del siglo XIX e inicios del siglo XX, con la superación de la sistematización pedagógica del neoclasicismo, introducida por las academias, a partir de criterios de orden técnico y social se introdujo la discusión teórica que, en algunos centros urbanos europeos y estadounidenses, condujo a la formulación del Movimiento Moderno. En contraste, en las regiones europeas periféricas y americanas marginales o dispersas, al inicio del siglo XX, se difundieron propuestas cargadas de discursos sobre vindicaciones ancestrales, continentales y nacionales. Superadas esas posturas se dio paso a la convergencia parcial, esquemática, pragmática, a la dogmática abarcante del Movimiento Moderno. En la segunda mitad del siglo XX, en la teoría de la arquitectura se evidenció el agotamiento de las propuestas del Movimiento Moderno y, al calor de los movimientos sociales del final de los años sesenta, se introdujeron las variantes teóricas que sirvieron de muelle de partida hacia las nociones interpretativas de la posmodernidad. En el clima del relativismo

envolvente “del todo vale postmodernista”, en las décadas de los años ochenta y noventa, se produjo una implosión de teorías no exclusivamente eurocéntricas, donde se entremezclaron formalismos y gramáticas compositivas de diversos tiempos y regiones. Se atenuaron los contextos y se dilataron los pretextos.

En América Latina, la secuencia de los libros de Marina Waisman: “La estructura histórica del entorno” (1972); “El interior de la historia; Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos.” (1990); “La arquitectura descentrada” (1995), y su activa participación en la revista *Summa* y en la dirección de la colección *Summarios*, decantó propuestas teóricas continentales que dieron sustento y cohesión intelectual a los SAL entre 1985 y el final del siglo XX⁵.

En el transcurso del cambio de siglo y milenio la teoría de la arquitectura quedó inmersa en una atmósfera cargada de desencuentros, ambigüedades y contradicciones. En el contexto continental, terminada la participación de Marina Waisman, la pregunta por la teoría de la arquitectura en América Latina indujo enfoques variados. El catalán Joseph María Montaner, apuntó:

En 1990, Marina concluía su libro *El interior de la historia*, escribiendo: Pero, ¿no sería ya el momento de abandonar definitivamente la ideología de la modernidad? ¿No sería el momento de aceptar plenamente las consecuencias del paso a la cultura posmoderna? [...] la cultura posmoderna representa el estallido de la historia única, el traslado de los valores a los márgenes, la concepción de valores ligados al proceso de nacer/crecer/morir..., ¿no serían estos unos parámetros posibles para fundar un proyecto latinoamericano? 6. [...] De todos modos, dicha situación entronca con la libertad que siempre defendió Marina, y con sus alegatos a la responsabilidad y a la ética. (Montaner 2022, 56)

Ya antes, autores como Hanno Walter Kruft al referirse al contexto latinoamericano, en su capítulo sobre las tendencias a partir de 1945, escribió: “Llama la atención que ámbitos geográficos con una escasa tradición teórico-arquitectónica [...] aportarán figuras protagónicas que no explican inmediatamente su nuevo papel de forma teórica. [...] por ejemplo Oscar Niemeyer en Brasil y Carlos Raúl Villanueva en Venezuela alcanzaron altos niveles internacionales sin ningún equivalente teórico” (Kruft 1990, 734). El finlandés Juhani Pallasmaa, en contraste, en su texto “La arquitectura y los sentidos” integra al cuadro general de la teoría occidental al mexicano Luis Barragán; en su libro destaca:

Luis Barragán, el verdadero mago del secreto íntimo, escribe acerca del misterio y la sombra en la arquitectura contemporánea: “El uso de ventanas enormes [...] resta a nuestros edificios de intimidad, el efecto de la sombra y la atmósfera [...]. Han equivocado los arquitectos de todo el mundo la proporción del cristal, es decir, de ventanas o de

5 Estos seminarios fueron escenario de reflexiones y discusiones disciplinares sobre las propuestas y las obras de la arquitectura del subcontinente. Las maneras de entender la modernidad en la arquitectura en y desde el continente fueron revisadas por arquitectos como Cristian Fernández Cox y Humberto Eliash en Chile; Rodolfo Santamaría en México; Ruth Verde Zein, Carlos Dias Comas y Hugo Segawa en Brasil. En Colombia, la reflexión y la obra contó con las voces de Silvia Arango y Rogelio Salmons, y en Argentina la reflexión histórica fue liderada por Ramón Gutiérrez y la indagación teórica por la arquitecta Marina Waisman.

6 Por proyecto latinoamericano, Marina Waisman se refería tanto al hecho construido como a la reflexión teórica local.

espacios abiertos hacia el exterior [...]. Ya la vida interior del hogar se ha perdido, se ha perdido por la gran ciudad, la urbe que obliga a la gente a vivir fuera de su casa". (Pallasmaa 2014, 58)

En Canadá, luego de las obras de Peter Collins, Jean-Pierre Chupin, vinculado a la Universidad de Montreal, ha analizado las transformaciones del pensamiento disciplinar durante las últimas décadas a partir de los argumentos soportados en la tradición académica de las analogías, generando propuestas y discusiones recientes en el campo de la teoría⁷.

Según el argentino Jorge Francisco Liernur (1946), la teoría de la arquitectura continental, durante las décadas finales del siglo XX, se apoyó en la difusión del concepto de "regionalismo crítico" (Liernur 2010, 266). En esa atmósfera conceptual se aplicó un mecanismo de referencia basado en la confrontación continental/universal. Lo "continental" destacó de manera positiva raíces y tradiciones, en tanto que lo "universal", lo ajeno occidental, se valoró como afectación colonizante, como imposición de propuestas alejadas de la realidad local. Para Liernur, en el campo de la arquitectura, la contradicción entre los irreductibles partidarios del "adentro" [lo continental latinoamericano] y los representantes más conspicuos del "afuera" [lo universal occidental], hacen mutar elementos globales de la noción del "regionalismo crítico" decantándola en interpretaciones locales de la "modernidad apropiada" (Liernur 2010, 266).

Según el chileno Cristian Fernández Cox (1935-2014), en teoría se puede hablar de lo apropiado, término polisémico, enfrentando tres distintas acepciones: apropiado en cuanto adecuado; apropiado en cuanto hecho propio; apropiado en cuanto propio. La modernidad apropiada, según Fernández Cox, es una actitud común frente al quehacer arquitectónico, es en lo fundamental el respeto de cada realidad; y los resultados arquitectónicos de esa misma actitud, son tan diversos y variados como son las distintas realidades geográficas, climáticas, de idiosincrasia, de tradiciones, de ventajas comparativas, de cometidos programáticos, de situaciones socioeconómicas, de técnicas disponibles, de sustratos valóricos, de contextos formales, y de mil otras condicionantes, de la realidad que quiere servir; caso a caso, obra a obra, circunstancia a circunstancia. (Fernández Cox 1990, 11)

En Latinoamérica la certeza de la necesidad de consolidar un discurso propio animó diversas propuestas. Graciela Silvestri, refiriéndose al final del siglo XX, describió ese momento diciendo:

La arquitectura de los '90 se movió a partir de un puñado de convicciones que constituían un clima de ideas de época: la caída de los grandes relatos que daban sentido a la historia, el reconocimiento de los avances tecnológicos que amenazaban con trastocar la vieja oposición natural/artificial, la celebración de lo efímero, lo fragmentario, lo insustancial, lo fluyente y móvil, el caos indeterminado que ni aún las vanguardias clásicas habrían reconocido con tal radicalidad. (Silvestri 2006, 43)

Al final del siglo XX, la teoría de la arquitectura occidental gravitó en torno a constelaciones regionales. En centros urbanos tradicionales se promocionaron arquitecturas icónicas como retorno simbólico a pasadas expresiones plásticas; se vinculó la idea de producción artística a la formulación de imágenes del proyecto de arquitectura. El resultado fue la estetización mayúscula del objeto

⁷ Ver *Analogie et théorie en architecture; de la vie, de la ville et de la conception même* de Jean-Pierre Chupin (2010).

arquitectónico. A esa condición de privilegio de la apariencia formal, algunos colegas reaccionaron proponiendo la búsqueda de valores en compromisos éticos. El arquitecto de la biblioteca Belén en Medellín, el japonés Hiroshi Naito, escribió sobre esa circunstancia: “Para que un edificio poco interesante sea aceptable, una gran riqueza debe estar contenida en él: en las ideas de la gente que lo compuso, en las reflexiones de la gente que trabajó para construirlo y en los pensamientos y memoria del lugar donde el edificio fue erigido. Cuando todo esto se entreteje y exalta en el edificio, un valor verdadero ha nacido” (Naito 2013, 9).

En una mirada secular, el paulista Hugo Segawa (1956) escribió: “América Latina se destacó tanto en los albores como en el atardecer del siglo XX. En las primeras décadas del siglo pasado, las jóvenes naciones latinoamericanas celebraban sus centenarios de independencia política como una demostración de voluntad de afirmación frente a la geopolítica internacional. A finales de siglo, Latinoamérica reflexionaba sobre qué tipo de emancipación había conseguido en la era de la globalización” (Segawa 2005, 7).

En el ámbito de la economía se discutió la condición ampliada de la globalización. En la práctica arquitectónica la noción de la globalidad se formuló como un conjunto de principios transcontinentales que debían privilegiar, alimentar y ampliar las dimensiones operativas. Desde allí, la autonomía del campo disciplinar se promocionó como fortaleza evidente. Durante la primera década del siglo XXI, la secuencia de crisis económica contrastó con la edificación de farragosos y mediáticos monumentos al consumo. El compromiso ético de los profesionales de la arquitectura fue cuestionado por las comunidades. Arquitectos que, al final del siglo XX, habían sido tratados como luminarias por los medios de comunicación, fueron enjuiciados públicamente en torno a los temas de su responsabilidad social profesional. Se escucharon advertencias que exigían de la arquitectura más ética y menos estética⁸. En nuestro caso continental, más consciencia de la realidad comunitaria local, de la calidad intrínseca en la producción, y mayor claridad en las teorías locales. Cumplido el primer lustro del siglo XXI, Fernández Cox escribió: “en las últimas décadas hemos asistido a un carnaval de “teorías” efímeras, una tras otra, hasta devaluar el concepto mínimo de teoría. Desde entonces, la influencia del arquitecto en la sociedad contemporánea viene paulatinamente declinando” (Fernández Cox 2005, 73).

Para la profesora brasileña Ruth Verde Zein (1955), “la teoría de la arquitectura en el siglo XXI puede ser comprendida como un argumento o conjunto de conocimientos elaborados y sistematizados con el fin de obtener un cierto grado de credibilidad que se propone explicar, dilucidar, interpretar o unificar un determinado dominio compuesto por fenómenos o conocimientos que se ofrecen a la actividad práctica” (Zein 2018, 69).

No hay que perder de vista que el periodo entre el final del siglo XX y el inicio del XXI estuvo marcado, en la teoría, por las transformaciones impulsadas por el avance de las tecnologías digitales. Internet, pantallas portátiles y personales, redes sociales y la virtualización espacial, apoyadas por la inteligencia artificial, se promocionaron como procesos eficientes para solventar el menú de actividades y decisiones en la rutina de componer, representar y construir la arquitectura. No obstante, a pesar de la amplitud e invasividad de los medios digitales, los algoritmos no son competentes para la formulación de teorías de la arquitectura. En la investigación práctica, son instrumentos eficientes en el manejo de grandes volúmenes de información dispersa.

8 El referente más conocido sobre este tema es el lema de la Bienal de Venecia, del año 2000, *Less Aesthetics More Ethics*.

La teoría de la arquitectura, transcurrido ya un cuarto del siglo XXI, se redefine a partir de la realidad referida a la interpretación de los problemas-mundo contemporáneos: acotación de la autonomía disciplinar; incertidumbres políticas; urgencias causadas por los desbalances climáticos; interacción del orden social comunitario; discriminación de género, edad o etnia; e inmersión en ámbitos digitales por la proliferación de redes sociales. En ese ambiente de desbalances, en arquitectura se habilita la acción de grupos colectivos interdisciplinarios y multigeneracionales. La formulación actual de la teoría de la arquitectura en escenarios de discusión intelectual latinoamericana plantea interrogantes: ¿cómo se consideran las propuestas y avances de la teoría de la arquitectura en el continente? ¿Es posible establecer lineamientos o tendencias teóricas características? ¿Quiénes son los teóricos, las escuelas o los grupos identificables? ¿Cuáles son los centros de pensamiento donde se formulan teorías?

3. MATICES DE LA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA EN AMÉRICA LATINA

América Latina es un continente donde la dimensión geográfica extensa, diversa y profunda integra y define en las comunidades elementos fundamentales de la identidad. Lo urbano, como lugar de condensación simbólica, se presenta disperso en la extensión mayúscula, extendida, de lo rural. Tiempos y espacios se manifiestan heterogéneos y dilatados. En el caso de la literatura, la profesora Vera Lucía Romariz Correia de Araújo (2002), hace una revisión comparada de la literatura latinoamericana a partir de los escritos del intelectual uruguayo Ángel Rama. Para el escritor, las obras literarias de Arguedas, Rulfo, Guimarães Rosa, García Márquez, son fundamentalmente rurales y regionales. Al referir territorios construidos, Rulfo y García Márquez describen en detalle imaginarios caseríos como Comala o Macondo; esa condición local ampliada y difundida, vertidas en traducciones a diversos idiomas, las constituye en poblaciones con carácter mítico y reconocimiento universal. Según Correia de Araujo, el amplio paisaje local descrito en idiomas de origen colonial se subvierte al incluir términos nativos o africanos, ampliando el panorama con palabras incomprendidas, por ignorancia, en los léxicos occidentales convencionales. Los idiomas se contaminan unos en otros e integran otros significados generación tras generación. Las gramáticas canónicas de las lenguas impuestas muestran limitaciones al denominar espacios, lugares y hechos contemporáneos. Las palabras recientes adquieren potencia para subvertir órdenes convencionales. En la teoría de la arquitectura hay necesidad de involucrar otras voces, que denominen entornos locales inéditos, que enuncien cualidades del ethos en ámbitos particulares, que integren fenómenos comunitarios vitales.

Regresando a Liernur, sólo la presunción de que habría una “modernidad” arquitectónica unívoca y claramente determinada podía permitir la postulación de una “modernidad otra”. A pesar de lo esquemático de la afirmación, al limitar la modernidad a una manifestación unitaria, se puede considerar subsumida en campos heterogéneos, con fisuras que, como en términos de la literatura, involucran elementos arcaicos, míticos, rurales, que modifican la univocidad de la noción de modernidad. Los términos “modernidad otra”, o “modernidad apropiada”, planteados por Fernández Cox, antes citados, son llamados de atención a contemplar la heterogeneidad contenida en la denominación canónica de la teoría de la arquitectura. La historiografía tradicional de raigambre eurocéntrica debe ser enriquecida con la inserción de relatos y consideraciones locales. En tal sentido, ha habido aportes en el ámbito de los SAL, en encuentros de los DocoMomo locales, en reuniones

disciplinarios, y en la ampliación de programas de maestrías investigativas e investigaciones doctorales relacionadas con la producción intelectual continental. La coincidencia con la discusión disciplinar del mundo euro-estadounidense utiliza el argumento de la noción de identidad como una condición coincidente y homogénea. Es en la diversidad de las identidades y en la permanente reedición de inéditas maneras identitarias, donde se puede precisar la alteridad. “Durante las dos décadas del final del siglo XX, la identidad se acentuó como un concepto de carácter discursivo con compromisos ideológicos” (Pino y Carrión 2021, 21).

Se retoman, según palabras de Marina Waisman, “una y otra vez a la tensión entre lo universal y lo particular, entre el proceso de homogeneización que domina nuestra época y la urgencia de consolidar una identidad. [...] en ese proceso de homogeneización regido por el mundo occidental las diferentes culturas que a su vez están invadiendo y contaminando los centros de dominación” (Waisman 1991, 92). Se es universal cuando se comprende y expresa en profundidad las particularidades y matices de lo local y no cuando se observa el panorama autorreferente, canónico, poco descentrado de lo pretendido universal. Se es culturalmente latinoamericano cuando se entiende la profundidad de las expresiones locales, cuando se avala la participación determinante de las formas y los decires locales, cuando se entiende que la ciudad es más que un cuerpo espacial híbrido con huellas vivas de centros trazados a cordel, rodeados por fragmentos de laberintos descoyuntados, discontinuos, compuestos por urdimbres de calles y callejuelas de diversos orígenes, con diversas memorias, donde perviven esencias vigentes de ruralidades ancestrales acumuladas, heterogéneas, siempre activas. Donde nunca se detiene del todo el caminar afectado del paso de los migrantes. La cotidianidad que conduce en el tiempo cronológico a los sucesivos grupos generacionales no siempre reacciona a los destellos sorprendidos que muestran las condiciones de la contemporaneidad. “Con el inicio del siglo XXI, la noción de identidad mudó, enfatizando su papel instrumental y operativo. La identidad con sentido social y práctico”, se alejó de las posturas ideológicas de los inicios del SAL (Pino y Carrión 2021, 21).

4. METÁFORAS Y TEORÍA

El problema central de los teóricos de la arquitectura es poner en palabras precisas y claras e imágenes comprensibles las ideas sobre las relaciones entre procesos, proyectos, obras y vivencias arquitectónicas, urbanas, rurales, territoriales. Las metáforas son canteras profundas siempre abiertas a la comunicación del pensamiento. Los teóricos manifiestan en su labor la voluntad de narrar, sobre argumentos comprensibles, los análisis de la gestación, comunicación, construcción y habitación de la arquitectura. Son narraciones metafóricas tanto verbales como visuales. La labor de los teóricos es orientar las acciones y procesos arquitectónicos en los diferentes ámbitos, con lenguajes apropiados y comprensibles en sus variados niveles, cadencias y acentos. La condición abstracta de las ideas arquitectónicas conduce a narraciones teóricas siempre próximas a las analogías y las metáforas.

El escritor español Javier Marías, al referirse a la lengua, decía: “Hasta cierto punto esa habla, al convertirse en metafórica, al adquirir un «rango literario», se ha fortalecido de tal modo que se ha quedado con nosotros y no hemos sido capaces de prescindir de ella, o nos ha dado miedo hacerlo” (RAE 2008, 12). La conversación metafórica, en América Latina, mantiene rumores de voces que integran tradicionales locales, arcanas, sumidas en estructuras gramaticales limitadas a

correcciones de uso según los lenguajes coloniales, foráneos, lejanos e insensibles ante el palpitar de los espíritus con raigambre local. Al recorrer la ciudad latinoamericana, nos encontramos con secuencias construidas, cúmulos de edificaciones, sendas, recodos, ascensos, explanadas, rinconadas, paisajes comunitarios, donde las palabras de uso corriente no son suficientes para denominar los diversos ambientes conformados. Introducir términos con capacidad denominativa de lo local es un reto para desarrollar la teoría de la arquitectura continental. En tanto avanzamos en la decantación de denominaciones consecuentes, el empleo de metáforas sigue siendo un camino pertinente.

En las últimas décadas en la reflexión sobre la teoría, la metáfora de la constelación se ha vuelto un lugar recurrido, no solo por su aplicación al análisis historiográfico de los procesos culturales globales, sino por su cercanía con otros conceptos que surgen de la espacialización de los territorios de las culturas, como son los de cartografías, mapas y redes culturales (Escobar Chacón 2021, 61). La metáfora de constelaciones ha estado acompañada de otras analogías siderales. Es el caso de las galaxias y las nebulosas. En el catálogo de la exposición “Ethos de la arquitectura latinoamericana” presentada en el XVII Seminario de Arquitectura Latinoamericana⁹ en Quito, en 2018, se lee: “En cada uno de los valores se reconocen tres galaxias que señalan distintos universos temáticos. La metáfora de la galaxia alude a un grupo de componentes que giran alrededor de una intención central y que, como conjunto, es dinámico: está siempre en un movimiento que arrastra tradiciones que están detrás, reúne de manera coherente proyectos recientes y así permite vislumbrar estados futuros” (Arango et al. 2018, 9).

También en 2018, en la Editorial de Universidade Federal da Bahia (EDUFBA) (Salvador, Brasil), bajo la coordinación de Paola Berenstein Jacques y Margaret da Silva Pereira, la Universidad publicó en el libro *Nebulosas do pensamento urbanístico: modos de pensar*, los resultados de un seminario que había reflexionado sobre formas teóricas y metodológicas de pensar contemporáneamente la historia urbana y sus formas de narración. En él se buscó mostrar las discontinuidades, rupturas, contradicciones, inflexiones, surgimientos y pervivencias de ideas –en discursos y proyectos–, buscando ejercitar colectivamente una forma más compleja de “hacer historia” (Berenstein Jacques y Silva Pereira 2018). En Córdoba, Argentina, en 2013, Edith Strahman publicó la cartilla pedagógica “Constelaciones” con el subtítulo “Desde las perspectivas teóricas a las prácticas de proyecto arquitectónico”. En el texto de la presentación, Strahman escribe:

El panorama de la arquitectura contemporánea es complejo y vasto, lleno de aciertos y desconciertos. Las materialidades del mundo físico-espacial y las intervenciones proyectuales están atravesadas por todo tipo de condicionamientos; económicos, políticos, sociales y culturales. (...) Las constelaciones iluminan el caos informe de lo irreal, despiertan nuestra vocación por el orden, desafían a las geometrías, nos estimulan a imaginar recorridos y trayectos, y a proyectar trazados: diagramas, representaciones imaginarias de obras y proyectos, atravesados por lógicas y paradigmas culturales. (Strahman 2013, contraportada)

9 Los SAL han mostrado diferencias argumentales y se ha dado el relevo de algunos de sus protagonistas al cambio de siglo.

5. CONSIDERACIONES EN MARCHA

La teoría de la arquitectura es dinámica, responde a condiciones de transformación social en tiempos y en lugares determinados. La intensidad y velocidad temporal de cambio obedece a fenómenos de orden social, se modifica en secuencias irregulares, marcando inflexiones históricas, cuyos periodos, permanencias, avances y retrocesos, están marcadas por la incidencia de fenómenos demográficos, políticos, económicos, ideológicos, medio ambientales, que afectan la vivencia cotidiana de las comunidades.

La teoría de la arquitectura actúa como campo de flujos multidireccionales que se desplazan, con diferente intensidad y velocidad, a través de líneas de redes entrecruzadas, sobrepuestas, que tienen relación nodal con los centros de pensamiento locales y externos. La caracterización de las clases de pensamiento contemporáneo tienen diversos niveles de interacción; atienden a franjas de participación que varían según el impacto de los problemas-mundo y los temas destacados en el proceso de formulación de respuestas físico ambientales. Hay también condiciones influyentes en el campo de las ideologías mutantes. De hecho, la discusión social de los problemas del mundo adquieren matices diferenciados que generan visiones contrastadas, en algunos casos ambiguas y en otras contradictorias.

La expresión “teoría latinoamericana” abarca las reflexiones sobre la relación entre pensamiento y obra realizadas dentro de los países latinoamericanos —es decir, Latinoamérica vista desde América Latina— y también aquellas reflexiones sobre Latinoamérica hechas desde centros de pensamiento externos, ubicados en otros contextos. En ese sentido, la visión cerrada y estática de la noción convencional de la “teoría de la arquitectura” se convierte en una visión plural, de campo fluyente, siempre abierta y dinámica, que se encarna históricamente en un momento contemporáneo y en un lugar cultural específico, en este caso, América Latina. Según esas consideraciones, por “teoría de la arquitectura latinoamericana” se entiende las unidades éticas que atienden a ideas, reflexiones o pensamientos comunitarios explícitos, en medio de los problemas-mundo, manifestados en el entorno físico —arquitectura, ciudad, territorio, paisaje— por, a través, y dentro, del continente cultural latinoamericano.

La elaboración de panoramas del pensamiento teórico de la arquitectura contemporánea latinoamericana procura superar en la actualidad el intervalo alejado de visiones globales. La diversidad de nuevas prácticas implica la reflexión sobre las características y dimensiones del pensamiento disciplinar local en las últimas décadas. La convergencia de datos de lo cuantitativo sobre el campo analítico de lo cualitativo hacen posible condensar argumentos referidos a la teoría contemporánea de las arquitecturas latinoamericanas.

Hay diferencias marcadas entre la cantidad de noticias sobre la producción teórica en diversos formatos digitales y la identificación de la construcción del pensamiento en propuestas específicas y analizables. La irrupción de herramientas de procesamiento digital con aplicaciones de la inteligencia artificial es un camino en permanente desarrollo. Ese sendero digital, en el continente, tiene antecedentes en las propuestas del profesor argentino Juan Pablo Bonta (1933-1996). Él inició hace más de cuatro décadas ese camino¹⁰. Sus indagaciones se centraron en la citación de nombres y contenidos de los índices de la historiografía de la arquitectura.

10 Según Juan Pablo Bonta: “La investigación histórica/teórica en la época de la informática se caracteriza por un desdoblamiento de la labor en dos instancias: la programación y la ejecución.” El arquitecto investigador debe ingresar al campo

En el ámbito tecnológico, las velocidades de procesamiento de grandes volúmenes de información y las capacidades de almacenamiento de datos cuantitativos aumentan aceleradamente cada día. Estos datos pueden ser confrontados, interpretados, procesados, a partir de información relacionada en torno a las cualidades de la arquitectura. Las metodologías de indagación teórica tradicional, desarrollada por investigadoras como Marina Waisman, condujeron a campos metafóricos, donde la riqueza conceptual se desplegaba en ámbitos eruditos de conocimiento. Los aportes de Roger Caillois, en sus escritos sobre pensamiento diagonal en la *Revista Sur*, la recuperación de las propuestas de C. S. Peirce sobre la abducción y las narraciones de los investigadores de la microhistoria, han permitido introducir a la teoría en el campo de las reflexiones predictivas. La crisis de confianza en los diagnósticos científicos modernos condujo a la interacción estadística compleja, con la posibilidad de predecir con relativa antelación condiciones y sucesos. La reflexión introspectiva sobre las características actuales del pensamiento arquitectónico, en sus dimensiones teóricas, ha permitido entender la incidencia de fenómenos temporales locales en la constitución espacial.

6. UN CASO ESPECÍFICO

Desde ODALC, sede Bogotá, se considera que la teoría contemporánea de la arquitectura, en el contexto cultural latinoamericano, corresponde al conjunto de ideas surgidas, difundidas, analizadas y discutidas en centros especializados de pensamiento, localizados en territorios específicos, próximos y relacionados. A ese conjunto de ideas se les ha denominado enfoques. Cada uno de los enfoques gravita en torno a núcleos éticos que los caracteriza. Por núcleos éticos se entiende la reflexión teórica condensada, producto de la decantación cualitativa, de experiencias y acciones arquitectónicas. Son valores intrínsecos de referencia conceptual aplicados a la formulación y al análisis crítico de problemas disciplinares y comunitarios del mundo contemporáneo.

Por enfoques se entiende la relación entre núcleos éticos, temas convergentes y maneras cualitativas de ser interpretados. Como resultado inicial se han considerado siete diversos enfoques: 1) El *pensamiento proyectual* relacionado con la pervivencia de formulaciones de autonomía disciplinar, con un núcleo ético centrado en la generación de formas concebidas desde instancias de tipos, patrones y geometrías abstractas. 2) La *multisensorialidad*, como desarrollo espacial de estimulación de sensibilidades desde instancias fenomenológicas, con un núcleo ético que destaca la experiencia sensorial ambiental desde y a través de la percepción corpórea. 3) El *institucionalismo*, como propuesta de transformación espacial inducidas por políticas públicas en la formulación de lugares conformados que atienden necesidades comunitarias, su núcleo ético está vinculado a la concertación entre planeamiento tradicional y participación integral —planeamiento de arriba para abajo y de abajo para arriba— con propuestas y acciones que incluyen a las comunidades involucradas. 4) Las *preexistencias*, consideran la permanencia de hechos factuales, remanentes del pasado con capacidad de mantener vigencia en el presente a pesar de los deterioros causados por el

de la programación para poder alimentar la máquina con la información disciplinar pertinente. La ejecución dependerá de la capacidad específica de la máquina y de los avances tecnológicos en el campo de los sistemas digitales. Hay que tener en cuenta que en 1980, cuando el profesor Bonta inició su investigación, las PC de IBM aún no habían aparecido. La mejor máquina en ese momento era la XEROX 860, con un procesador de 4 bytes. Los disquetes flexibles tenían una capacidad de 160 kilobytes, no había discos rígidos.

paso del tiempo; la capacidad de amalgamar orgánicamente cualidades del pasado con condiciones del presente hace parte de su núcleo ético. 5) Las *alteridades*, como compromiso actual de reconocimiento e inclusión de los diversos actores sociales, atiende al núcleo ético de valoración asertiva e integración comunitaria de las diferencias. 6) La *tecnicidad*, o la interacción actual de la aplicación de procesos proyectuales y materiales, afectada por el impacto de los avances tecnológicos, determina el empleo de algoritmos y determina características preprogramadas de resultados formales. En este enfoque se ha detectado en algunas comunidades profesionales una reacción de rechazo a la dependencia digital, aproximando instancias de la realidad de los entornos y respuestas artesanales, interpretando maneras históricas y ancestrales de construir a partir de materias y materiales locales. Su núcleo ético se localiza en la línea que marca los opuestos entre el interés transitivo que genera la imagen de novedad y la cualidad de lo duradero al recuperar la tradición factual. 7) Lo ambiental, enfoque mediado por la interpretación actual de paisajes y territorios cambiantes, atiende a alertas científicas ambientales sobre crisis climáticas y su afectación a los ciclos vitales, en su núcleo ético hace eco el nivel de la sensación de responsabilidad humana en los cambios de calidad de suelos, vegetaciones y biomas; éticamente, a la arquitectura y a la construcción urbana y rural, se les exige ser conscientes y propender por la sostenibilidad integral del entorno.

Los siete enfoques antes nominados no determinan condiciones excluyentes. En cada hecho arquitectónico contemporáneo construido toman parte, en niveles y proporciones diferentes, los diversos enfoques. La significación y particularidad de la arquitectura depende de la participación mayoritaria, de la concentración evidente, de uno de los enfoques.

7. CONSIDERACIONES AL CIERRE

Se proponen cuatro condiciones identificadas en el ámbito del ODALC sobre la investigación de la teoría de la arquitectura, en un ensayo de respuesta a las preguntas formuladas al inicio del artículo: ¿Cómo se consideran las propuestas y avances de la teoría de la arquitectura en el continente? ¿Es posible establecer pautas o tendencias teóricas características? ¿Quiénes son los teóricos, las escuelas o los grupos identificables? ¿Cuáles son los centros de pensamiento donde se formulan las teorías?

1. Las teorías de la arquitectura se transforman frente al flujo de afectaciones causadas por los problemas sociales, técnicos, políticos, ambientales y económicos relacionados con la imagen de realidad del mundo actual. La condición intempestiva de la contemporaneidad y la búsqueda por precisar las teorías de la arquitectura conduce a plantear hipótesis transitivas. El ODALC, sede Bogotá, ha propuesto que las teorías de la arquitectura sean consideradas a partir de un conjunto amplio de casos confluyentes de denominación y análisis. Se procedió aplicando un método de relación entre las condiciones de cuantificación de la producción de reflexiones sobre la arquitectura actual, y las consideraciones de cualificación establecidas a partir de consideraciones de calidad de la arquitectura producida en lo corrido del siglo XXI.
2. Para el análisis cuantitativo se emplearon conjuntos amplios de artículos de revistas especializadas y digitalizadas (inicialmente se tomaron las revistas ARQ de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, *Bitácora* publicada por la

Universidad Nacional Autónoma de México, y *DEARQ* publicada por el Departamento de Arquitectura de la Universidad de los Andes, Colombia. Luego se integró al conjunto de artículos de reflexión la revista *Oculum Ensaïos*, publicada por la Pontificia Universidade Católica de Campinas, Brasil). Las herramientas de inteligencia artificial, como las de Procesamiento de Lenguaje Natural y *Machine Learning*, y programas como el *Dataiku*, en el caso del ODALC-Bogotá, han sido utilizadas para leer y analizar grandes volúmenes de artículos publicados en revistas especializadas en arquitectura latinoamericana. Se han procesado más de 1500 artículos en formato digital. Esto es una novedad local en el campo de la teoría, convirtiendo al grupo de investigación en un pionero en el uso de estas herramientas. Este proceso digital contempla el análisis a partir de la selección de *ontologías*, bases de datos de términos destacados por cada uno de los enfoques, la cual se utiliza para identificar la reiteración de nociones y cuantificar porcentualmente los vínculos relativos al conjunto de los enfoques. También se procura graficar las interacciones entre campos temáticos próximos. La introducción al sistema de los términos determinados desde los enfoques, permite identificar cuantitativamente la relación ontologías-textos. Ese método posibilita la identificación de concentraciones temáticas, varianzas en los discursos, énfasis en referentes, dislocaciones en campos teóricos y silencios particulares. La tamización de los datos obtenidos, a partir de los enfoques propuestos, permite la caracterización cualitativa de los lineamientos teóricos utilizados en la formulación de propuestas teóricas para la arquitectura actual.

3. Las condiciones cualitativas se han analizado en proceso paralelo a las cuantitativas. La significación de la arquitectura producida durante el periodo analizado, localizada en territorio latinoamericano, ha sido evaluada con argumentos de la hermenéutica localizada. Se evalúa el significado de la arquitectura en el contexto de la comunidad continental a partir de los lineamientos marcados por los enfoques propuestos; atendiendo y dando relevancia a la participación de colectivos interdisciplinarios; destacando las relaciones de integración comunitaria; atendiendo al manejo y la recuperación de técnicas y materiales tradicionales locales; destacando la impronta del ethos en las estéticas de la arquitectura latinoamericana contemporánea. En términos prácticos, proyectos referidos al interior de los artículos son analizados en sus cualidades con métodos tradicionales.
4. Hay enclaves de pensamiento arquitectónico latinoamericano tanto internos como externos. Los internos corresponden a centros académicos, instituciones públicas y privadas de investigación, oficinas o grupos interdisciplinarios, que integran prácticas comunitarias en sus actividades. Los externos son áreas satelitales localizadas en archipiélagos académicos, institutos especializados de universidades estadounidenses, europeas, asiáticas, donde algunos académicos, en su mayoría migrantes latinoamericanos, han detectado interés en sus temas e instituciones apropiadas para desarrollar investigaciones sobre cuestiones teóricas. Las teorías vinculadas al continente cultural latinoamericano y a sus extensiones, se produce prioritariamente en entornos académicos. Se adecúa a programas locales mediante el desarrollo de tesis doctorales, lecciones y difusión de investigaciones. Los vínculos temáticos compartidos por los centros de pensamiento, locales y satélites, han generado redes activas de intercambio de reflexiones, con coberturas, densidades, profundidad y escalas diferenciadas. Las teorías se decantan en discusiones colectivas en los Centros de pensamiento, distantes

e interconectados por medio de redes digitales, localizados en lugares de investigación que trabajan a través de redes regionales y extracontinentales; en instituciones y organizaciones públicas y privadas dedicadas al análisis de las dinámicas de habitación en territorios, paisajes, centros construidos, al interior de América Latina. La teoría de la arquitectura en el continente surgen en ámbitos de reflexiones colectivas que, al decantarse, luego de discusiones interdisciplinarias amplias, conforman ámbitos interrelacionados de cultura arquitectónica.

8. CONCLUSIÓN

Los avances hasta ahora alcanzados en la investigación sobre la teoría contemporánea muestran pautas y tendencias características. A partir de las consideraciones sobre las condiciones de formulación, composición, elaboración y habitación de la arquitectura continental se reconocen pautas teóricas enfocadas en torno a los núcleos éticos. Las pautas se fundan en aproximaciones a la generación operativa, representación de procesos y valoración crítica de la arquitectura. Son argumentos que surgen frente a los procesos interdisciplinarios de concepción, implantación, edificación y valoración de la arquitectura continental contemporánea. Se identifican tendencias de la teoría que corresponde a alternativas del pensamiento arquitectónico local y global. En ellas se considera la incidencia ambiental, comunitaria y temporal de procesos acumulados; se reflexiona sobre particularidades de los fenómenos ambientales y se pronostica alternativas con respuestas posibles, aplicables, coherentes, que surgen bajo el impacto de los problemas-mundo.

En síntesis, la teoría de la arquitectura es la suma de interacciones reflexivas abiertas, que vinculan condiciones, oportunidades y probabilidades de respuestas pertinentes a la contingencia, transitividad, obsolescencia, característica del mundo contemporáneo. La teoría contemporánea es plural y localizada. Su soporte argumental recurre a imágenes difusas acompañadas de narraciones metafóricas, como recursos apropiados para enfrentar la complejidad conceptual y temática contemporánea. Su formulación no admite una estructura de sucesión acumulativa histórica, ordenada, progresiva, teleológica. La teoría no es un cuerpo conceptual unitario, estable, permanente. Es un campo de acción intelectual donde convergen cúmulos de ideas arquitectónicas. Por lo tanto no es singular, limitado; es un flujo dinámico en constante reacomodación.

REFERENCIAS

- Arango, Silvia, Jorge Ramírez, Ingrid Quintana, Rafael Méndez y Ana Patricia Montoya. 2018. *Ethos de la arquitectura latinoamericana: Identidad – Solidaridad – Austeridad. Memorias de una exposición*. Quito: Centro de Publicaciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE).
- Arango, Silvia. 2021. “Una generación de arquitectos jóvenes latinoamericanos. Autorías múltiples y compromiso social.” En *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea: identidad, solidaridad y austeridad*, editado por Inés del Pino y Fernando Carrión, 58-63. Quito: Flacso, Centro de Publicaciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE).
- Berenstein Jacques, Paola y Margareth da Silva Pereira, orgs. 2018. *Nebulosas do pensamento urbanístico. T. 1 de Modos de pensar*. Bahía: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA).

- Chupin, Jean-Pierre. 2010. *Analogie et théorie en architecture. De la vie, de la ville et de la conception même*. Ginebra: Infolio.
- Dewes, Ada. 1991. "Hacia una posmodernidad propia." En *Modernidad y posmodernidad en América Latina*, editado por Silvia Arango, 75-88. Bogotá: Escala.
- Eliash, Humberto. 2013. Prólogo. En *Las huellas que revela el tiempo (1985-2011). Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL)*, editado por Jorge Ramírez Nieto, 9-12. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Escobar Chacón, Juan David. 2021. "Constelaciones y simulacros: Walter Benjamin y Jorge Luis Borges en la teoría crítica de Carlos Rincón." *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 48 (enero-junio): 59-76. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a03>
- Fernández Cox, Cristian. 1991. "Modernidad apropiada." En *Modernidad y Posmodernidad en América Latina*, editado por Silvia Arango, 11-22. Bogotá: Escala.
- Fernández Cox, Cristian. 2005. *El orden complejo de la arquitectura. Teoría básica del proceso proyectual*. Santiago de Chile: Universidad Mayor.
- Kruft, Hanno-Walter. 1990. *Historia de la teoría de la arquitectura*. Madrid: Alianza Forma.
- Liernur, Jorge Francisco. 2010. *Arquitectura, en teoría: escritos 1986-2010*. Buenos Aires: Nobuko.
- Ludeña, Wiley. 2014. *Arquitectura y pensamiento*. Vol. 3. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Mattar, Beatriz Inés. 2016. "Hermenéutica analógica y formación docente para la interculturalidad". (*Pensamiento*) (*Palabra*)... y *Obra*, no. 15 (enero): 32-43. <https://doi.org/10.17227/2011804X.15PPO32.43>
- Mele, Jorge. S. 2016. *Escritos sobre historia y teoría de la arquitectura del siglo XXI. Derivas y confluencias*. Buenos Aires: Editorial Nobuko.
- Montaner, Josep María. 2022. "Marina Waisman y la arquitectura descentrada." En *Notas al margen*, editado por Alejandro Hernández Gálvez, 51-60. México: Arquine.
- Naito, Hiroshi. 2013. *From protoform to protoscape 1992-2004*. Japan: Toto.
- Nicolás, Juan Antonio y Frápolli, María José. 1998. *Verdad y experiencia*. Granada: Comares.
- Pallasmaa, Juhani. 2006. *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pino, Ines del y Fernando Carrión, ed. 2021. *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea: identidad, solidaridad y austeridad*. Quito: Flacso, Centro de Publicaciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE).
- Real Academia Española (RAE). 2008. *Sobre la dificultad de contar*. Discurso leído el día 27 de abril de 2008 en su recepción pública por el excmo. sr. D. Javier Marías y contestación del excmo. sr. D. Francisco Rico. Madrid: RAE. <http://ow.ly/pFJTty>
- Segawa, Hugo. 2005. *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Traducido por C. Sans Climent. Barcelona: Gustavo Gili.
- Silvestri, Gracialea. 2006. En el círculo mágico del lenguaje: la teoría de la arquitectura contemporánea. En *Coloquio Teoría de la arquitectura y teoría del proyecto*, editado por Jorge Sarquis, 43-56. Buenos Aires: Nobuko.
- Strahman, Edith, comp. 2010. *Constelaciones. Desde las perspectivas teóricas a las prácticas de proyecto arquitectónico*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Vaisman, Luis. 2015. *Hacia una teoría de la arquitectura: antropología arquitectónica*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Waisman, Marina. 1990. *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*. Bogotá: Escala.

Waisman, Marina. 1991. *La arquitectura en la era posmoderna*. Bogotá: Escala.

Waisman, Marina. 1995. *La arquitectura descentrada*. Bogotá: Escala.

Zein, Ruth Verde. 2018. *Leituras críticas*. Vol. 5 de *Pensamento da América Latina*. Sao Paulo/Austin: Romano Guerra Editora.

BREVE CV

Profesor titular del Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Doctor Arquitecto de la Hafencity Universität Hamburg, Alemania. Magíster en historia y teoría de la arquitectura, y Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia (1983). Investigador especializado en temas de historia y teoría de la arquitectura latinoamericana. Participante del Training Course in Urban Design del Ministerio de la Construcción, Tokio, Japón. En 2011 realizó una pasantía posdoctoral en la Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. En 2012 recibió una beca de la Getty Foundation para revisar archivos históricos en la Linga Bibliothek, en la ciudad de Hamburgo. Fue director de la Escuela de Posgrados y del doctorado en Arte y Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia.

LA INTERPRETACIÓN DE LA ARQUITECTURA COMO PROBLEMA METODOLÓGICO

CARLOS TAPIA

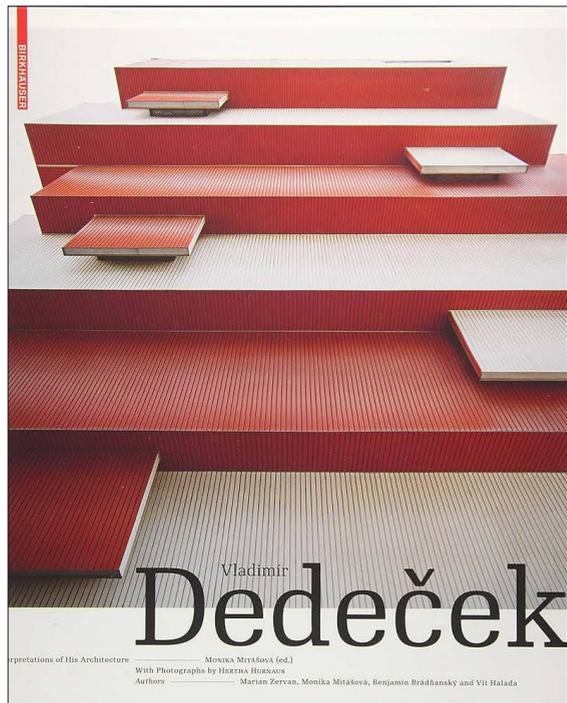
Reseña de “Vladimír Dedeček, Interpretations of his Architecture: The Work of a Post War Slovak Architect”

Mitášová, Monika, Marian Zervan, Benjamín Brádňanský, y Vít Halada.

Año de edición: 2018 - 856 páginas

Birkhäuser.

La interpretación de una obra de arte plantea preguntas fundamentales sobre su significado y su evolución: ¿Existe una única interpretación válida o hay tantas interpretaciones como observadores? Si sólo hay una interpretación correcta, esto implica la existencia de mecanismos de corrección y una autoridad del autor para imponerla. Sin embargo, si existen interpretaciones infinitas, se sugiere que el autor no tiene el poder de hacer prevalecer una visión particular. En todo caso, es posible que una interpretación evolucione con el tiempo, enriquecida por una experiencia continua y repetida. Tal vez sólo una comunidad específica —compuesta por críticos, jurados, intérpretes, usuarios o instituciones— posea las características necesarias para desentrañar plenamente la retórica de



una obra. La interpretación, entonces, ¿pone en riesgo la esencia de la obra? ¿Puede llegar al punto de recrearla? ¿Los usuarios transforman la obra con su interacción, o su experiencia no influye en su significado original?

A lo largo de la historia, la interpretación arquitectónica ha transitado desde perspectivas estrictamente funcionales y estéticas hacia enfoques más simbólicos, emocionales y sociales. Hoy, refleja una combinación dinámica de tradición, innovación y contextualidad, permitiendo múltiples lecturas y significados. Sin embargo, después de pasar por unos últimos 60 años donde se elevó a los altares la hermenéutica arquitectónica, haberla condenado poco después y haberse quedado en un limbo de historiografías no operativas (salvo en casos de obstinada continuidad), repensar qué es la interpretación en arquitectura ha tenido variada emergencia en los últimos años con distinta fortuna de planteamiento, diagnóstico o capacidad de actualización.

En lo que sigue, trazaremos aquí una justificación para la recomendación de lectura del volumen “Vladimír Dedeček, Interpretations of his Architecture: The Work of a Post War Slovak Architect”, firmado por Monika Mitášová, Marian Zervan, Benjamín Brádnanský y Vít Halada.

Esta magna obra, la que envuelve en papel preciosista por lo escrito y dibujado la otra del arquitecto eslovaco, será llevada en mi argumentación en paralelo a otro escrito de 2020, también firmado por Mitášová y Zervan: “The Interpretation of Architecture as a Methodological Problem.” *Architektúra & Urbanizmus* 56 (3-4): 209-23.

De Mitášová ya conocíamos bien esa especie de brújula para usuarios no nativos que es su “Oxymoron and Pleonasm Conversation on American Critical: Conversations on American Critical and Projective Theory of Architecture” de 2021, por lo que haber seguido su trabajo nos hace constatar que estamos ante una cabeza teórica de las que se añoran desde que el siglo XXI empezó. No solo eso, el trabajo conjunto en el libro sobre Dedeček de estos arquitectos y académicos en distintas prácticas, profesionales y curatoriales (Bienal de Venecia de 2016), ofrece una oportunidad para comprender sus procesos proyectuales desde el interior de la disciplina, y con clara inclinación docente, que desvela lugares no mirados y extensiones de procesos no suficientemente evaluados, también sobre la hermenéutica, que es el caso que nos ocupa.

Ricoeur advierte que la hermenéutica debe confrontar los peligros de mostrarse críptica y de ser mera alegoría formal. No puede hablarse de símbolos como si habláramos de ideales, y lo material no puede permitirse poder expresar solo lo su positividad, sino todo lo por encima de aquello que se agota en lo mediato de lo organoléptico, y que él define como las *experiencias del mal* en distintos libros como “Introducción a la simbólica del mal” y “Finitud y culpabilidad”. Por ello, la sistematización llevada a caballo entre el marco teórico y la obra del destacado arquitecto eslovaco, fallecido en 2020, es sorprendente por razones de claridad en los principios arquitectónicos traídos sobre la reflexión, y los rasgos políticos esgrimidos sobre el pasado reciente eslovaco. Recordemos que la invasión de Checoslovaquia de 1968 fue una intervención militar liderada por la Unión Soviética, junto con otros países del Pacto de Varsovia, para detener las reformas del “socialismo con rostro humano” impulsadas por el líder checoslovaco Alexander Dubček durante la Primavera de Praga. El 20 de agosto de 1968, las tropas soviéticas y aliadas invadieron el país, aplastando el movimiento reformista y reinstaurando un régimen comunista ortodoxo. Este acto fue condenado internacionalmente y dejó una huella duradera en la política y la sociedad checoslovacas, exacerbando el resentimiento hacia el control soviético, cuyas huellas son patentes en la obra arquitectónica que era posible hacer desde esa fecha.

Vladimír Dedeček (1929-2020) fue un destacado arquitecto eslovaco cuyas obras se caracterizan por su funcionalismo y su capacidad para integrar los preceptos del Movimiento

Moderno con el contexto histórico y cultural de Eslovaquia. Combina una sólida comprensión de la funcionalidad con un respeto por el entorno y la historia. Su legado perdura en la influencia que ha tenido en la arquitectura contemporánea eslovaca y en la preservación de su obra como parte integral del patrimonio arquitectónico del país. Caben mencionar como de una factura excepcional el Edificio de la Universidad Comenius en Bratislava (1965-1974), el Archivo Central Estatal de la República Socialista Eslovaca Bratislava-Machnáč (1971-1983), actualmente Archivos Nacionales Eslovacos en Bratislava o el Complejo del Museo Nacional Eslovaco (1961-1968). También debe mencionarse el edificio de la Filarmónica Eslovaca, que fue en realidad una renovación de la Filarmónica, cuyo edificio original, conocido como la *Reduta*, fue construido entre 1913 y 1919. La renovación liderada por Dedeček se realizó entre 1969 y 1973. En 2005, el arquitecto neerlandés Willem Jan Neutellings, junto con miembros del departamento de arquitectura de la Academia de Bellas Artes, fundaron el Instituto Eslovaco para la Preservación del Patrimonio Arquitectónico Monumental Comunista, incluyendo en su lista inicial una obra de Dedeček.

Mitášová y Zervan condensan esa sistematización —que se desarrolla en el libro con Brádnanský y Halada, pero que se explicita mejor en su artículo—, en forma de cuatro problemas que entretrejen las corrientes actuales semióticas, histórico-artísticas, filosóficas y de pensamiento, junto con conceptos arquitectónico-teóricos que cualquier estudiante de arquitectura de primer año aprendía a finales del siglo pasado en sus asignaturas de historia (y hoy ya no tanto). Son 4 problemas que organizan lo que es necesario entender para una actualización en el empleo de la interpretación arquitectónica.

El primer problema —dictaminan ellas—, es una búsqueda de conjunción entre funciones y significados, por un lado, y la creación misma de significado en la obra de arquitectura, por otro. El segundo problema trata la diferenciación entre interpretación e sobreinterpretación. Es decir, sería decidir si interpretar es hacer renacer una obra mediante un contexto propio interno, o si implicaría continuar el proceso creativo, que también podría denominarse *sobreinterpretar* entendiendo con esta palabra una extensión, a veces sobredimensionada, pero a veces extraordinariamente reveladora. El tercer problema delimita los significados que llegan desde los contextos internos o los externos. Los internos están en sintonía con la llamada *Autonomía de la Arquitectura*, donde los descubrimientos de los y las arquitectos/as, o aquellos otros dentro de procesos suprahistóricos, como continuidades interarquitectónicas, son puramente autorreflexivos y son, por tanto, al tiempo productivos como destructivos. Por contextos externos deben entenderse los procesos iconográficos no pensados por arquitectos. Por último, el cuarto problema que detectan trata la conciencia del interpretar o bien como acto irreplicable, o bien como método. Es importante porque un método implica verificabilidad, repetitividad y autocrítica. Tomar una posición metodológica es crucial para entender un proceso creativo—interpretativo, puesto que daría una de las respuestas a las posibles preguntas a formular.

Quien entre a fondo en la comprensión del primer problema, entiende que puede usar sus conocimientos de la Historia de la Arquitectura del Siglo XX desde 1960 en adelante, dada su imbricación de época con las disciplinas que estudian los significados como la semiología, la filología, etc. Baste para ello desempolvar y desplegar las conexiones arquitectónicas de la posición semiótica de Umberto Eco, que intenta salvar la distancia entre funciones y significado de una obra arquitectónica, argumentando que la arquitectura es parte de la cultura. Lo hace formulando signos. Por ejemplo, “una pared sirve para algo”, donde sus formas y figuras son signos que manejaremos como herramientas para saber cómo usarlos. Se estudia el problema de la relación de los significados

convencionales con los sucesos. Así, se encaran problemas antiguos en la actualidad, solucionados creativamente, o irresueltos. En relación a su complejidad, Eco define los códigos establecidos, que se separan en sintácticos y semánticos. Las preguntas que habría que formular serían: ¿cómo se conforman nuevos códigos?, ¿sería la arquitectura una retórica cargada de ingenio para consolidar una ideología?, ¿puede generar nuevos códigos por encima de su sentido formal?

Eco problematiza, además, la diferencia entre significados heterogéneos y autónomos, las conexiones entre la posición de la interpretación y la naturaleza y el carácter de la actuación interpretativa. Lo hace comparando las aportaciones de Erwin Panofsky, Hans Sedlmayer, Christian Norberg-Schulz, Peter Eisenman y Nelson Goodman.

Si la arquitectura transmite connotaciones y denotaciones, se puede definir una tercera función de la obra de arquitectura, la *Autopoiesis* que, además de esos dos aspectos, provee ostensión, representación y no representación. Recuérdese que por ostensión debe entenderse todo proceso de crear una asociación directa entre un término o concepto y una imagen, un objeto o algo que se pone ante la vista. Diferente es la denotación en arquitectura, cuya primera y predominante función es la actividad humana codificada que se plasma en formas y espacios (que serían sus significados naturales o literales). Por último, la connotación en arquitectura desvela las relaciones históricas de la denotación, es decir, los significados alegóricos, iconográficos y, a menudo, iconológicos, como la moda, la política o la ideología. Si el objetivo es conocer la temática, las fuentes y la representatividad de las imágenes, estaríamos hablando de iconografía. Si, por lo contrario, queremos conocer su significación en su tiempo, su contexto y los usos, es decir, profundizar en el contexto temporal de la imagen, estaríamos hablando de iconología.

Umberto Eco diferencia los códigos arquitectónicos en sintácticos y semánticos. Los primeros están sujetos a la lógica estructural y constructiva y no tienen ni función connotativa ni denotativa, mientras que los semánticos median en las menciones a las funciones primarias y secundarias. Se subdividen a su vez en códigos elementales (ventanas dinteles, que se complejizan en arquitrabes o “configuraciones espaciales” ligadas a ideologías del espacio habitado (dormitorio, coro de la catedral), y de tipo, pudiendo ser funcionales-sociales (hospitales, casas, escuelas...) o morfológico-espaciales (edificios longitudinales o centralizados, el Raumplan, la planta libre...). Tenemos, por tanto, un léxico en arquitectura que Eisenman lo llama la “anterioridad de la arquitectura” y Eco “esquemas preconcebidos). De aquí Eco dice que la arquitectura es una especie de *retórica* particularmente creativa, porque no hace sino modificar significados, léxico y código, por lo que es más información que léxico. Su base modificatoria serían los referentes extra-arquitectónicos que tanto pueden disparar la fuerza de la creatividad, de la *autopoiesis*, por incorporar acontecimientos sociológicos, científicos, culturales de la contemporaneidad, como puede significar la destrucción de la propia arquitectura. Es importante entender que no se trata de extraer el significado de las múltiples capas que cada una aporta. Se trata de entender cómo la obra arquitectónica se refiere a significados ya codificados, como si de por sí no pudiera generar los suyos propios. Es posible vislumbrar procesos de decadencia de la memoria a lo largo del tiempo, por lo que, en ese caso, serían fuerzas de la *no-representación*.

También indicó el profesor italiano —y así lo siguen recogiendo en sus escritos los autores que aquí reseñamos— que la obra arquitectónica repercute en la vida de la gente, lo cual conlleva tener que redefinir el sentido de lo que el habitar es. Más aún, esa redefinición no encuentra códigos expresivos en los sistemas de signos y símbolos. Su obra, aunque coetánea con los de ellos, no alcanzó a analizar los argumentos ni de Eisenman ni de Tschumi en ese sentido, de finales de los años 1960. Ambos pensaban que las estrategias o los códigos sintácticos pueden crear significado, cosa que Eco rechazaba.

Si hacemos ese repaso del siglo XX debe tenerse en cuenta que el warburgiano Panofsky reformula el método iconológico distinguiendo significados *naturales* y *convencionales* del significado *interno* y *contenido de la obra*, al que se llega por colaboración de los primeros. En la *homomorfía* (similitud estructural) entre las espacialidades de una catedral con la teología se aprecian las fuentes iconográficas. Si nos preguntamos, por otro lado, si hay una participación directa de la obra de la catedral en la formulación del pensamiento escolástico medieval, estaremos extrayendo un significado iconológico interno. Por su parte, Sedlmayr determinó la causalidad de la Iglesia de San Carlos Borromeo de Fisher von Erlach en Viena entre su espacialidad y la actualidad del poder y política del emperador Carlos VI.

Norberg-Schulz también escribe sobre significados existenciales relacionando situaciones vitales con lugares concretos o en espacios existenciales, concretando que sirven a fines de orientación e identificación, primariamente, pero luego también esas situaciones vitales serían sistemas simbólicos no descriptivos. La arquitectura poseería tal valor simbólico no descriptivo a través de su forma y los tipos morfológicos y argumenta una incapacidad del lenguaje y sobre todo del lenguaje científico para transmitir significados existenciales. Por marcar dos gradientes en la mediación simbólica respecto a la representación de la arquitectura, Pallasmaa se basa en la experiencia y la experiencia estética (desde Dewey) para conectarla, mientras que Deleuze dice que la obra arquitectónica media entre las percepciones y los afectos.

Ante la pregunta insistente que busca la relación entre la teoría de la interpretación y la obra arquitectónica, Goodman amplía la representación y la denotación a expresión, ejemplificación y la referencia indirecta o mediata. Aún presente en el pensamiento de algunos autores, Bajtin (1895-1975) retomando su idea de “significado dialógico”, o sea, el que no está codificado pero que se repite constantemente.

Hasta aquí el repaso que a ojos de nuestros autores consideran necesario para dar un paso adelante. La aportación actualizadora de Mitášová junto con sus colegas es lo que denominan *función híbrida*. ¿Cómo hacer entrar en estas categorías las invenciones u ocurrencias de los arquitectos? Intentar reconstruir las hipótesis de diseño se antoja inútil o al menos de ellas solo se podrían encontrar explicaciones a posteriori (como decía desde los años 90 van Berkel). Se ha intentado con la deconstrucción, procurando encontrar los rastros de diferencia, derrapajes, aplazamientos, en los significados. O indagar en los procedimientos palimpsésticos. Y aquí es donde retoma la idea de *Autopoiesis* como función autorregeneradora de la arquitectura: ¿cómo pueden codificarse las “invenciones” (comunicaciones intrarquitectónicas no codificadas) con la *autopoiesis* misma? Ellos responden que se hace mediante multiplicación o duplicación de códigos, mediante espacios polivalentes o arquitecturas híbridas.

Eiseman, en su momento, que defendió la arquitectura como *autopoiesis*, acabó reconociendo que necesitaba, para su desarrollo, interactuar con fuerzas heterónomas exteriores. Pero siempre como invenciones arquitectónicas, para que puedan encajar en la anterioridad de la arquitectura. De ahí la importancia de entender el arco clásico hasta la contemporaneidad. Esas fuerzas heterónomas provendrían sobre todo de las ciencias —las matemáticas y la física, la teoría de catástrofes, la genética— y de la filosofía y la teoría literaria. Y, recordemos, la manera en que lo propio y lo ajeno se imbrican es el *diagrama*. También las narrativas y los lugares (así como la historia tratada como un material) siguiendo con la propuesta proyectual eisenmaniana, donde, por otro lado, es llamativa su negativa a que su procedimiento pueda reinscribir cuestiones sociales y políticas, e igual de deliberadamente prescinde de la iconografía arquitectónica a la hora de interpretar obras ya construidas.

En cambio, Sedlmayr y Panofsky sí aceptan el contexto social y Mitášová et al les confieren más *autopoiesis* en sus interpretaciones de las que ellos habrían estado dispuestos a aceptar.

Schumacher definió así la teoría de la *autopoiesis* arquitectónica así: “observa de cerca (y pretende intervenir en) un subconjunto distinto de las comunicaciones sociales, a saber, el subconjunto de las comunicaciones arquitectónicas, y —suponiendo que formen un sistema— trata de captar las estructuras conceptuales constitutivas de este sistema (conceptos), sus pautas de comunicación habituales (métodos), sus criterios de evaluación (valores), así como su trayectoria evolutiva con respecto a esas tres dimensiones. La teoría trata de ofrecer un marco coherente que permita a la arquitectura analizarse a sí misma en comparación con otros subsistemas de la sociedad como el arte, la ciencia y la política. Sobre la base de tales comparaciones, la teoría insiste en la necesidad de la autonomía disciplinaria y aboga por una demarcación tajante tanto del arte como de la ciencia. La inteligencia del diseño es una inteligencia *sui generis*. Es una inteligencia colectiva específica que evoluciona dentro de su propia red autorreferencial de comunicaciones. Esta red es la *autopoiesis* de la arquitectura”. “The autopoiesis of architecture. A New Framework for Architecture” Schumacher, Wiley, 2011. Pág. 2. Sobre este cerco a la capacidad de acción de la arquitectura ha construido Schumacher todo un argumentario neofeudalista corporativo —como llama Žižek a una superación del neoliberalismo—, durante años que, por mencionar meramente lo que nos ocupa aquí, coarta la amplitud ilimitada que debería proveer la hermenéutica en la relación con la arquitectura¹.

Hasta aquí hemos resumido el marco teórico que se necesita —desde los supuestos de los autores de los textos aquí reseñados— para el abordaje del problema 1, la búsqueda entre funciones y significados que, además, entra en relación con el problema 3, que denominaron la creación misma de significado en la obra de arquitectura o *autopoiesis*.

Para tratar el problema 2 más detalladamente, es decir, la interpretación vs sobreinterpretación, que se coaliga en parte con el problema 3 en lo tocante a significados que llegan desde contextos internos o externos, los autores enuncian dos vías, que son históricas. Primeramente, *una posición reconstructiva*, a partir de la naturaleza de la obra, y mediante textualidades (abiertas o cerradas) dentro de redes inter—arquitectónicas; y una segunda, que denominan *posición constructora*, es decir, toda obra es de suyo una obra inacabada y aspira a formar parte de su cultura.

Ya con estos conocimientos encarnados en la historia de la arquitectura, ¿cómo se enfrenta uno a un ejercicio de interpretación arquitectónica? Dirán nuestros autores que de tres formas: acometiendo un entendimiento de la tarea arquitectónica en general, desde el concepto (en las distintas etapas proyectuales) o, finalmente, la obra de arquitectura en sí misma.

Para Sedlmayr era diferente, se empieza por el “texto escrito”. Es el texto el que reconstruye la obra, desde lo ostensivo, desde lo formal-objetivo o desde la intuición, los sentimientos, los sentidos o la razón (lo *noético*) para asimismo formar el hombre de manera endógena, emotiva-imaginativa e intelectual—voluntaria). Aquí ya habría una narrativa, que no es la de Eisenman, que consiste en la obra como “texto” (sus relaciones intertextuales, no solo arquitectónicas). En cambio, para Norberg-Schulz, la obra se interpreta por su condición de interrelación con el lugar y con los contextos naturales, sociales y culturales (*genius loci*).

¹ Si se quiere consuelo o escándalo como expresión del que toma partido por el mundo en el que vive, léase como examen de conciencia lo que dice aquí: *Ethical self—determination against the grain*. Patrik Schumacher. Afterword to *Five Critical Essays on Architectural Ethics*, Austin Williams (Editor), TRG Publishing, London 2024.

El último problema, —el cuarto—, versa sobre el *metodologismo* interpretativo, tan criticado a finales del siglo XX, mal usando, por ejemplo, la crítica el libro de Susan Sontag sobre la interpretación. También resuena el eco acusador de un Quetglas sobre aquellos que queriendo interpretar preparaban un guiso de aderezos incompatibles y sin sustancia.

Por *metodologismo*, nuestros autores aluden a procedimientos aleatorios, ad hoc, o las interpretaciones cotidianas. Pero también a procedimientos de interpretación fundamentados y corregidos críticamente. Entonces, podemos volver a Panofsky, Sedlmayr, Eisenman y entender su proceder como una evolución del método iconológico, mientras que Norberg-Schulz tiene método propio seleccionando edificios y ciudades a lo largo de la historia de la arquitectura. Otro caso sería Frampton, que igualmente sigue método, en su caso, genealógico. Pero, ¿cuál es el problema que define el metodologismo interpretativo? Pues que, si hay método, no hay singularidad de la obra. Pero puede haber por tanto un neopragmatismo metódico cuando la singularidad de una obra promueve su base argumentativa para la interpretación que en ningún caso será transferible a otra obra. Por eso hubo una reacción a finales del siglo XX contra la interpretación. Sin embargo, muchos contrarios a la interpretación no lo son tanto. En realidad, lo son a los métodos, pero no a la interpretación en sí. Cuando hay repetición de método, se enmascara la obra, se fuerza a que sea algo que no es. Panofsky depuró su método de ejemplo en ejemplo, siendo la depuración una transformación del propio método que no se podía repetir del todo en los siguientes casos.

Resulta llamativo a ojos de quien lee el argumentario de los autores eslovacos el que no haya una correlación más declarada con la filosofía, de la que todos los referentes mencionados por ellos toman de una manera u otra. Pareciera que la interpretación arquitectónica se debe a sí misma. Pero, desde y por Heidegger, la hermenéutica no sólo se va a centrar exclusivamente en el entendimiento y la interpretación del lenguaje o de documentos escritos y profundizará más en el terreno del pensamiento, alejándose de la epistemología e introduciéndose de lleno en la ontología. O sea, el acto de entender no es algo que venga de nuestras consciencias, sino una condición de *estar-en-el-mundo*. Y cómo no mencionar a Gadamer, quien introduce la hermenéutica para cuestionar precisamente la metodología en lo tocante a la interpretación de la verdad. Lo más interesante para poder comprender algunas de las preguntas que nuestros autores dictan y hemos reproducido aquí se podrían resolver recordando la afirmación de Gadamer por la que se exige que la existencia del prejuicio es una condición para la posibilidad del entendimiento. Además, un sistema de pensamiento verdaderamente hermenéutico no sólo debe tener en cuenta la historia sino también tiene que demostrar la efectividad de la historia dentro del proceso, y esto es indispensable, en el presente. Si es posible aludir al contexto es fundamentalmente por la precisión con que él introdujo esa cuestión en la teoría hermenéutica y porque su continuador, Habermas, lo desarrolló dentro de sus teorías de acción comunicativa. Más directamente relacionado con la arquitectura, pero siendo eminentemente filosófico, y más reciente, no se puede dejar de mencionar a Paul Ricoeur, por las connotaciones que los teóricos de la arquitectura de sesgo interpretativo han obtenido de él. Para él, hermenéutica sería un modelo de pensamiento que intentaría descifrar el significado oculto existente dentro del significado aparente.

Pero es que tampoco hay mención alguna a algunas escuelas de base interpretativa arquitectónica que, siendo localizadas, tienen ramificaciones epigonales globales, como es la que Alberto Pérez—Gómez tenía y aún tiene en Canadá. A pesar de estar jubilado, Pérez—Gómez ha construido un departamento de base conceptual hermenéutica en la Peter Guo-Hua Fu School of Architecture en McGill University y con el ejercicio de un inmenso magisterio en revistas de referencia como

Analecta Hermeneutica. O el trabajo de K. Michael Hays, donde la *narratividad* en arquitectura es un concepto que explora cómo los edificios y los espacios pueden contar historias, transmitir significados y provocar interpretaciones en los observadores. Y sus características de desarrollo tienen en cuenta la contextualización histórica y cultural, la interpretación de espacios, la significación y el simbolismo, las estrategias de representación no convencional de la arquitectura y la interacción con el usuario. Una discusión fértil sería preguntarse por la posibilidad de que la *narratividad* —o *narratología*— sea o no una forma de metodologismo.

En todo caso, esas ausencias *de facto* no lo son *de iure*, cuando abrimos las páginas del grueso volumen sobre Dedeček. En él, los autores buscan posibles interpretaciones al conectar la interpretación textual de la obra de Vladimír Dedeček con dos formas de interpretación artística: arquitectónica y fotográfica. De entre los autores principales del texto, la interpretación arquitectónica procede de los arquitectos Vít Halada y Benjamín Brádnanský, y de los estudiantes del Departamento de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes y Diseño de Bratislava. La fotógrafa austriaca Hertha Hurnaus realizó la parte interpretativa fotográfica.

¿Cuál es entonces el pensamiento arquitectónico de Dedeček? Para responder, los autores entrevistan a un locuaz y entusiasmado Dedeček, que en ocasiones sus recuerdos están sesgados por una decantación explicativa vista por las consecuencias, no por los hechos y decisiones tomadas en el momento. Además, el arquitecto es más un finísimo perceptor de época por la vía de la intuición, antes que un teórico o con una fidelización a teorías filosóficas. Pero también es alguien que comparte escena con sus coetáneos y la prevalencia Corbu-Miesiana es evidente en su trabajo. Los autores del libro, por tanto, son hábiles en considerar que el pensamiento de un arquitecto se compone, y esa es una palabra a mantener muy presente en el trabajo del arquitecto eslovaco— de una variedad de cuestiones, pero donde la representación visual de la arquitectura es una fuerza integradora, junto con la capacidad de su pensamiento para participar en el debate arquitectónico actual, incluso cuando el pensamiento arquitectónico no converge. Y precisamente porque el pensamiento arquitectónico no termina en la formulación de la representación visual de la arquitectura y porque su fuerza motriz es la palabra o el concepto, nuestro arquitecto piensa predominantemente en varios tipos de imágenes, que los autores del libro han clasificado primorosamente como una filogénesis: creando y recreando nuevos esquemas, diagramas y figuras geométricas, y en imágenes muy específicas del espacio, figuras moldeadas y detalles materiales, etc. No hace falta ser un literato como para no poder extraer de otras expresiones verbales la riqueza de pensamiento de un arquitecto. Ello está presente de una manera u otra en los cuadernos de bocetos, en el primer anteproyecto de solución, en las maquetas y, finalmente, en el edificio realizado.

La sistematización en *clusters* de la obra de Dedeček que realizan nuestros autores es un método interpretativo. Puede ofrecer un amplio margen para vincular procesos generalizados a soluciones individuales en obras específicas. Ya sabíamos que los procesos de interpretación universales — como el análisis formal— pueden captar la singularidad de una obra arquitectónica. Pero también sabemos que nos son suficientes. Acompañar a las lecturas de las plantas, secciones y volúmenes puede ser didáctico, incluso en ocasiones revelador, pero no agota la obra. Por ello, este libro se hace fuerte con más estrategias, indagando en las distintas versiones de trabajo, filosofías, procesos y métodos del arquitecto, y las tensiones internas mutuas entre ellos, junto con un potencial para el diálogo dentro de la polémica de la arquitectura contemporánea.

Sin embargo, los autores dejan perfectamente claro que, mediante la comprensión de lo que la interpretación arquitectónica he de ser, no se obtiene la intención, verdad o el propósito del

arquitecto, sino más bien la manifestación de “una obra concreta en sí misma, como un gesto semántico intraarquitectónico que puede guiar por sí mismo la observación del pensamiento arquitectónico de Dedeček, facilitando así el descubrimiento y la lectura de significados intraarquitectónicos”. Es una declaración que quiere conjurar los peligros del intencionalismo metodológico y del autonomismo.

Por ello hemos dedicado cierto tiempo a repasar los 4 problemas que nuestros autores detectaban en la actualización de la Interpretación Arquitectónica, para finalmente poder decir, con sus palabras, que la interpretación del pensamiento arquitectónico de Vladimír Dedeček puede aliarse con el empeño de construir una teoría de la interpretación de los significados intraarquitectónicos. Es posible que solo sea una parte de las posibilidades que aún tiene la Hermenéutica en relación con la Arquitectura, pero no debemos olvidar que todo lector que se haga con este libro tiene la oportunidad de continuar –mediante sus *experiencias del mal*— con la construcción de la obra del arquitecto eslovaco.

José Luis Bezos. Paper 13, 2024.



FICCIONES PARA COMPRENDER EL PATRIMONIO

MARTA GARCÍA DE CASASOLA GÓMEZ

Reseña de “El culto a la memoria”

Ética y estética

Ignacio González-Varas Ibáñez

Madrid: Ediciones Cátedra, 2023

A lo largo de su prolífica trayectoria, el profesor González-Varas no ha dejado de pensar sobre la cambiante conceptualización del campo del patrimonio porque, tal y como apuntaba Françoise Choay, el patrimonio es un concepto nómada.

La preocupación por ofrecer, generosamente, principios, normas, teorías, conceptos, ideas, debates, problemas..., todos ellos términos presentes en los títulos de sus libros más relevantes, le ha llevado a convertirse en una referencia obligada para cualquier investigador dedicado al patrimonio.

El planteamiento que ahora llega a nuestras manos profundiza en una de las cuestiones más relevantes y a la vez complejas: el papel que la memoria desempeña en la significación del patrimonio en un momento, el presente, en el



que lo participativo se ofrece como respuesta al giro social al que se ha visto sometida la teoría cultural en el último cambio de siglo. Una tarea difícil para la que aún no se han articulado los mecanismos necesarios capaces de generar una construcción social, el patrimonio, desde abajo hacia arriba, superados en cualquier caso los prejuicios iniciales que situaron el debate en manos de la élite y que todavía hoy resuenan a lo lejos.

Este *Culto a la Memoria* tiene sus antecedentes en los debates generados en el marco de la Maestría en Patrimonio Cultural impartida en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Lo que permitió al autor publicar en 2021 el N°3 de *DIÁLOGOS EN PATRIMONIO CULTURAL* bajo el título “La cultura de la memoria y la expansión del patrimonio cultural. Algunas encrucijadas actuales”. Una reflexión crítica y abierta que aporta matices sobre el proceso expansivo del concepto de patrimonio cultural especialmente afectado por todo lo que tiene que ver con la cultura de la memoria.

En este contexto reflexivo, tres ideas sirven para aclarar algunas cuestiones y situarnos frente a este debate, en torno al manejo de la memoria, liberados de prejuicios:

1. Lo histórico y lo cultural se complementan. El aparente deslizamiento de la noción del patrimonio desde un enfoque histórico a uno culturalista no es excluyente, sino que los dos interactúan en una temporalidad concreta que es la del “objeto patrimonial”. Una aproximación híbrida a la definición de lo patrimonial que es abordada por S. Marchán Fiz bajo el título “Patrimonio: resistir en la globalización” para situarnos en el contexto. Un texto adelantado a su tiempo que tiene su origen en una conferencia impartida en 2008 y que se publica en el número 20 de esta revista ASTRAGALO (2015). Una reflexión que, a través de la teoría del valor, introduce otros conceptos relevantes como la autenticidad y llama especialmente la atención sobre la importancia de la construcción de imágenes como superficies de significado. Una manera de proceder que tiene que ver con la incorporación de la perspectiva fenomenológica en los estudios culturales.
2. El holocausto representa un punto de inflexión, un antes y un después, en lo que respecta a la comprensión del papel que desempeña la memoria en el reconocimiento de lo patrimonial. La visión europeísta se complementa con la experiencia latinoamericana. Si la primera nos introduce en el mundo de la memoria del horror y en la necesidad de hacer justicia conmemorando la ausencia, la segunda se muestra experta en el manejo de las identidades de mano de la antropología y la sociología, fomentando procesos horizontales para la generación y el trasvase de conocimiento.
3. Las transferencias que llegan desde el arte hacia el patrimonio introducen la componente creativa en un campo de trabajo donde las transformaciones quieren ser mínimas y los procesos proyectuales deben argumentarse desde el conocimiento más riguroso. Recursos como la instalación, la valoración del fragmento o lo inacabado emergen como alternativas en el campo de la conservación del patrimonio.

Un escenario, en el que estamos situados, donde la preocupación de la sociedad ante el futuro debería estar centrada en “saber mirar desde una perspectiva patrimonial”. Un mecanismo de aproximación temporal en el que el pasado se hace presente y en el que la hermenéutica se ofrece como

herramienta para tratar de comprender lo que nos rodea. De ahí la importancia de publicar esta reseña en este número dedicado a la “Teoría de la arquitectura como hermenéutica”.

Quizá la clave para entender este planteamiento está en reconocer el culto a la memoria como principal tarea del patrimonialista, tal y como plantea González Varas. Una memoria que es selectiva, que no renuncia a lo perceptivo y que debe ser capaz de gestionar un archivo de imágenes, casi como si fueran recuerdos que van y vienen formando parte de un imaginario que puede llegar a ser colectivo. En este contexto, el verdadero historiador se enfrenta a la tarea de *leer lo que nunca fue escrito*, como propone Cuesta Abad al revisar los textos de Walter Benjamin. Una tarea interpretativa, creativa también, en la que el pasado se escribe en cada presente.

Memoria, tiempo y autenticidad podrían ser los términos para redefinir la caracterización del escenario patrimonial contemporáneo, tres ficciones para interpretar e intervenir. Una propuesta que se presenta como arranque de una investigación propia en la que la palabra “ficción” sirve para abordar desde la contemporaneidad la cuestión de la interpretación del pasado. Se entiende tal y como lo propone Peter Eisenman en “El fin de lo clásico, el fin del comienzo: el fin del fin”, donde se describen las tres ficciones que han actuado como axiomática continua en la que fundar lo clásico-moderno: representación, razón e historia.

Partiendo de la definición de la Real Academia Española, el término ficción se asocia con lo que no es verdad, al mismo tiempo que se relaciona con lo que puede ser y no es, con la posibilidad, un significado próximo a lo virtual, algo que tiene que ver con una definición actualizada de la creatividad. El término goza por su extensión de un vaivén de significados, que hace difícil su manejo. Marc Augé –en el prólogo de su libro “Ficciones de fin de siglo”– responde a ese vaivén, reconociendo en su ambigüedad un mecanismo de organización de la realidad contemporánea, titulando a la introducción *Las ambigüedades conquistadoras de la ficción*. Es lo que G. Agamben, siguiendo a Foucault, ha pensado en su asignatura *Sobre el método* bajo el nombre de dispositivo.

“Ficciones” es además el título de una de las obras de Borges más conocidas que consta de dos partes, al tratarse de relatos agrupados en función de la fecha en la que fueron escritos. La primera parte, *El Jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), consta de 7 relatos que culminan con el llamado asimismo *El Jardín de los senderos que se bifurcan*. La segunda parte, *Artificios* (1944), consta de 9 cuentos entre los que se encuentra, según el prólogo realizado por el propio Borges, su mejor cuento, titulado *El Sur*.

¿Por qué titular este conjunto de relatos cortos con la palabra ficción? Parece que es un término que remite de nuevo al mundo de lo posible, permitiendo describir la realidad apostando por nuevas lecturas que incorporan una cierta relación con el acto creativo. Este juego casi metafísico con el que describir cosas a partir de otras, genera nuevas posibilidades en el que el futuro reconoce diversos porvenir a la vez que reconoce que el porvenir ya existe.

La memoria puede ser entendida como una nueva ficción de la contemporaneidad que, junto con otras como el tiempo o la autenticidad, se perfilan como mecanismos de comprensión de lo patrimonial, sin renunciar a la incorporación de otras nuevas que vengan a resolver demandas que surjan a partir de los diversos caminos, posibles, que puedan trazarse para construir cualquier acto interpretativo finalmente entendido como generación de *lo nuevo*.

Hay alusiones a esta idea del mundo como ficción en otras referencias de autores como Vilém Flusser, en las que se dice: *El mundo como un conjunto de puntos sin puntos centrales puede percibirse como una ficción, como modelo o proyecto de mundo* (2002: 12).

En el prólogo de la edición del libro de Flusser, “Filosofía del diseño”, Gustavo Bernardo, profesor brasileiro que ha desarrollado una tesis doctoral sobre este autor, apunta: *Las aproximaciones que Flusser promueve entre los campos del arte y la técnica producen una especie de “ficción filosófica”. Esa ficción filosófica, más que un estilo, es un modo de pensar y encontrarse en el mundo, (...) Por lo tanto, retomando las ficciones de Eisenman estamos ante un procedimiento o una forma de aproximación a la realidad que precisa de la definición de mecanismos o filtros que resuelvan su comprensión. Finalmente, lo que inicialmente parece un recurso artificioso, irreal, termina por convertirse en certeza. Trasladándolo al método científico estaríamos ante la definición de la hipótesis de partida a partir de la cual pasar a la experimentación que nos permita obtener resultados, siempre en la búsqueda de certezas que nos permitan acercarnos a la idea de “verdad”.*

La memoria se plantea como una ficción que filtra la interpretación del objeto patrimonial. Se trata de proporcionar nuevas herramientas de trabajo que, cargadas de una cierta dosis de temporalidad, sean capaces de absorber aquello que entra en juego en este debate con el pasado. La actualización del discurso en la contemporaneidad demanda de nuevos posicionamientos en los que tenga cabida el pasado para lo que se hace imprescindible trabajar desde lo que Latour ha definido como *la construcción social de la ciencia*.

El debate permanentemente vigente sobre la separación entre lo social y lo intelectual, es abordado por Latour (1995) a través de un ejercicio de inmersión en un laboratorio, experiencia descrita en su libro “La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos”, lo que nos va a permitir aclarar la idea de ficción en relación con su significado en el mundo de la ciencia. De esta manera se reconoce la naturaleza ficticia del proceso científico y la posible identificación del laboratorio como sistema de inscripción gráfica, o casi como texto. Se trata de comprender la ciencia como un proceso proyectivo, en lugar de objetivo, para poder trasladarlo a esta metodología de interpretación propuesta, en la que la “falta de objetividad” no está reñida con “la búsqueda de la verdad” tan reivindicada por los científicos.

Lo patrimonial como construcción social requiere de la ciencia como garante de los procesos. El método científico no puede ser ajeno al manejo de interpretaciones que generan ficciones como certezas, y la importancia de la necesaria disolución disciplinar.

Se constata la necesidad de construir puentes entre la ciencia y lo social. El eterno debate que separa lo “alto” de lo “bajo” de repente encuentra solución en el ejercicio comparativo que se hace entre el método científico y la sociología. No estamos tan alejados y nos parecemos bastante más de lo que creemos, lo que nos diferencia es el laboratorio como espacio de trabajo.

El trabajo de Latour se centra en describir los procesos que tienen lugar en el laboratorio, donde el objetivo final es la construcción de hechos para lo cual se establecen/normalizan mecanismos de generación de inscripciones gráficas que convierten el proceso casi en un texto que busca estructurarse para dar una respuesta ordenada. Los científicos persuaden a la sociedad de tal forma que convencen en relación con la falta de intermediación en su tarea. Quizá aquí está la clave de la aparente diferencia ya que en el patrimonio la tarea es interpretativa/comunicativa, existen mediadores o filtros frente a los objetos patrimoniales.

En este contexto aparecen otra vez los términos ficción y ficticio, de nuevo con un cierto carácter de ambigüedad. Inicialmente comienzan siendo algo imaginario para convertirse en “acuerdo” para construir algo próximo a la idea de verdad. Las convenciones o ficciones definidas en el ámbito científico son trasladadas a la investigación generando indicios o conceptos suficientemente

amplios como para representar, en este caso la tarea patrimonial. El ejercicio de develamiento es similar e implica observar y describir para poder interpretar. Incluso se identifica la necesidad de introducir “desplazamientos”, como situaciones externas o modificaciones de contorno, inadmisibles inicialmente en el método científico pero reconocidos por Latour en su estudio. Estos desplazamientos “seriados” generan el conocimiento a partir de las discusiones que se suceden en torno a ellos. Latour reconoce asimismo la importancia de aproximar lo cotidiano a lo científico, algo inicialmente resuelto en la cultura patrimonial sobre todo desde que los llamados Patrimonios Emergentes (contemporáneo, industrial, antropológico, etc.) han entrado en el juego metodológico.

Todo, finalmente, tiene que ver con el lenguaje y con la manera en que se describen los hechos. Para autores como Foucault la ciencia es una forma de ficción o discurso capaz de generar una especie de “efecto verdad”. *El culto a la memoria* podría ser una de esas ficciones necesarias en este momento en el que el mundo ya no es incierto sino gris. Urge seguir pensando a favor de las generaciones futuras y este libro es un magnífico ejemplo.

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

DOSSIER

**LOS LEGADOS DE COLIN ROWE;
MATEMÁTICAS, CONTEXTUALISMO,
CIUDAD COLLAGE Y MÁS ALLÁ**

**THE LEGACIES OF COLIN ROWE;
MATHEMATICS, CONTEXTUALISM,
COLLAGE CITY AND BEYOND**

**OS LEGADOS DE COLIN ROWE:
MATEMÁTICA, CONTEXTUALISMO,
CIDADE-COLAGEM E MUITO MAIS**

José Luis Bezos. Paper 14, 2024.



NOTES TOWARDS AN INTELLECTUAL BIOGRAPHY OF COLIN ROWE (1938-78) / NOTAS PARA UNA BIOGRAFÍA INTELLECTUAL DE COLIN ROWE (1938-78) / NOTAS PARA UMA BIOGRAFIA INTELLECTUAL DE COLIN ROWE (1938-78)

DAVID GRAHAME SHANE

GSAPP Columbia University NY EEUU

dgs6@columbia.edu ☎ 0000-0002-1817-387X

ABSTRACT

This article draws on Colin Rowe's experience as a paratrooper during the war as a metaphor for his ability to cope with diverse and complex circumstances. It highlights different periods of his life, from his peripatetic trajectory (1938-78) to his time at various institutions and the culmination of his 40-year career. Rowe navigated professional changes thanks to three stabilizing codes: a neoclassical classicism influenced by Wittkower, a modernism with utopian ideals influenced by Le Corbusier, and a third imaginary space that allowed for new cultural interpretations. These codes were reflected in his urban projects in Texas, Cornell, and Cambridge. Throughout his career, Rowe adopted and adapted these codes, reflecting his initial rejection of the Georgian city, his commitment to modern utopia, and his eventual rediscovery of the neoclassical city. Rowe's work, including his meta-city Roma Interrotta, illustrates his ability to integrate the modern and the classical in an urban context, using a metahistorical approach that anticipates the transformation of cities into spaces of recombinant information and memory. The exhibition of Roma Interrotta at the Trajan Market in 1978 and its recreation at the MAXXI Museum in 2014 underscore his vision of the city as a museum and a space of memory. This perspective translates into an architecture that not only responds to contemporary needs but also dialogues with history, showcasing Rowe's ability to create urban spaces rich in meaning and potential, a timeless hybrid that connects the personal and the collective.

Keywords: Colin Rowe, metahistorical approach, neoclassical classicism, utopian modernism, urban design.

RESUMEN

Este artículo recurre a la experiencia de Colin Rowe como paracaidista durante la guerra como una metáfora de su habilidad para enfrentar diversas y complejas circunstancias. Se destacan distintos periodos de su vida, desde su trayectoria peripatética (1938-78) hasta su paso por varias instituciones y la culminación de sus 40 años de carrera. Rowe sobrevivió a los cambios profesionales gracias a tres códigos estabilizadores: un clasicismo neoclásico influenciado por Wittkower, un modernismo con ideales utópicos influenciado por Le Corbusier, y un tercer espacio imaginario que permitía nuevas interpretaciones culturales. Estos códigos se reflejaron en sus proyectos urbanos en Texas, Cornell y Cambridge. A lo largo de su carrera, Rowe adoptó y adaptó estos códigos, reflejando su rechazo inicial a la ciudad georgiana, su compromiso con la utopía moderna, y su eventual redescubrimiento de la ciudad neoclásica. La obra de Rowe, incluida su metaciudad Roma interrotta, ilustra su capacidad para integrar lo moderno y lo clásico en un contexto urbano, utilizando un enfoque metahistórico que anticipa la transformación de las ciudades en espacios de información y memoria recombinantes. La exposición de Roma interrotta en el Mercado de Trajano en 1978 y su recreación en el Museo MAXXI en 2014 subrayan su visión de la ciudad como un museo y un espacio de memoria. Esta perspectiva se traduce en una arquitectura que no solo responde a las necesidades contemporáneas, sino que también dialoga con la historia, mostrando la habilidad de Rowe para crear espacios urbanos ricos en significado y potencialidad, un híbrido atemporal que conecta lo personal y lo colectivo.

Palabras Clave: Colin Rowe, enfoque metahistórico, clasicismo neoclásico, modernismo utópico, diseño urbano.

RESUMO

Este artigo se baseia na experiência de Colin Rowe como paraquedista durante a guerra como uma metáfora de sua capacidade de lidar com circunstâncias diversas e complexas. Destacam-se diferentes períodos de sua vida, desde sua trajetória peripatética (1938-78) até sua passagem por várias instituições e a culminação de seus 40 anos de carreira. Rowe sobreviveu às mudanças profissionais graças a três códigos estabilizadores: um classicismo neoclássico influenciado por Wittkower, um modernismo com ideais utópicos influenciado por Le Corbusier, e um terceiro espaço imaginário que permitia novas interpretações culturais. Esses códigos se refletiram em seus projetos urbanos no Texas, Cornell e Cambridge. Ao longo de sua carreira, Rowe adotou e adaptou esses códigos, refletindo sua rejeição inicial à cidade georgiana, seu compromisso com a utopia moderna e seu eventual redescobrimiento da cidade neoclássica. A obra de Rowe, incluindo sua metacidade Roma Interrotta, ilustra sua capacidade de integrar o moderno e o clássico em um contexto urbano, utilizando uma abordagem metahistórica que antecipa a transformação das cidades em espaços de informação e memória recombinantes. A exposição de Roma Interrotta no Mercado de Trajano em 1978 e sua recriação no Museu MAXXI em 2014 sublinham sua visão da cidade como um museu e um

espaço de memória. Essa perspectiva se traduz em uma arquitetura que não só responde às necessidades contemporâneas, mas também dialoga com a história, mostrando a habilidade de Rowe para criar espaços urbanos ricos em significado e potencialidade, um híbrido atemporal que conecta o pessoal e o coletivo.

Palavras-Chave: Colin Rowe, abordagem meta-histórica, classicismo neoclássico, modernismo utópico, design urbano.

1. INTRODUCTION

This study will see Rowe's war time training as a paratrooper as a metaphor for his ability to jump into multiple and complex situations throughout his lifetime, crossing the Atlantic several times, sometimes with great success. There were several different Colin Rowses layered in one person. His three-volume *As I Was Saying* edited by Alex Carogonne (1996/1,2,3), created a unifying meta-historical narrative seen from his retirement in Washington in the 1990s. Looking back on his long career he described a dense, Proustian network of characters and events mapped by Carogonne in his *Texas Rangers* (1995, 347-353) as a vast spreadsheet of interactions and influences covering 6 pages. Rowe had a resilience and capacity to recover and react to the tumultuous European reconstruction after the Second World War. At the same time, he witnessed the accelerated suburbanization of America in rural-urban networks as the country emerged as a dominant world power. This study seeks the basis for his strength and resilience in such fast-changing times through examining Rowe's Eurocentric trajectory before the publication of *Roma Interrotta* and *Collage City* in 1978 (Cerruti 1978; Rowe & Koetter 1978).



Fig 1. Frontispiece Collage: Urbanistics. Colin Parachutisti 1938-1978. Collage by author. 2017.

2. DECODING ROWE'S PERIPATETIC TRAJECTORY 1938-78

This chronicle begins in 1938 with journeys from home, to and from Liverpool, then to Scotland and London, then across the Atlantic to New Haven in 1951 and then across America to California 1952-53, finally landing in Texas in 1954. After a brief 3-year stay in Austin, the journey continued via semesters at Cooper Union and Cornell in 1957-58. Rowe returned to England for a 4-year stay in Cambridge University before settling down with tenure at Cornell in Ithaca in 1963. There he established the graduate Urban Design Studio. Thereafter Rowe continued to travel to conferences in Europe, including in Berlin with O.M. Ungers in 1967 (Petit 2015, 65-72), and in 1968 co-founded the IAUS in New York with Peter Eisenman. Rowe took his first Cornell sabbatical in Rome in Fall 1969. In 1970, he participated in Alvin Boyarsky's International Institute of Design (IID) Summer Session in London, presenting a first draft of *Collage City*. In *As I Was Saying* Rowe described three periods of the Cornell UD studio: the first involving *Contextualism*, the second "dark" period of crisis 1970-72 involving the gestation of *Collage City* with Fred Koetter, leading to a late period beginning around 1974 -1990 when students explored the collagist strategy of *Roma interrotta*.

Like Odysseus, Rowe set out from a home base that always remained in the background. Rowe was born in Rotherham in 1920 and brought up in the small coal-mining town of Wath-upon-Dearne in South Yorkshire, midway between the industrial cities of Doncaster, Rotherham and Barnsley, where his father was a school teacher. After the Second World War, with the nationalization of the coal industry, his father became a senior manager in the local National Coal Board. Countryside and rural villages surrounded the heavily industrial cities and smaller, industrial, mining towns, forming an agri-urban-industrial mixture of high contrasts, dominated by the working-class miners and their unions. His friend, the architect and teacher Tony Eardley, a few years his junior, was born in the same town and attended the same Grammar School, founded in 1924. Eardley recounted that students took two languages; he thought French and German in Rowe's case. Eardley also believed, based on a story told by Rowe's younger brother David, that Rowe in 1938 went on the Wath Grammar School's summer bicycle tour in Germany. This tour included Munich in July when Hitler opened Haus der Deutschen Kunst, with its infamous "decadent art" exhibition of modernist art. On graduation in 1938 Rowe received a scholarship to the nearby Liverpool University School of Architecture, the oldest and largest university school of architecture in Britain. Rowe's education there was interrupted when he volunteered for the paratroopers and went to Scotland for training, where he first met James Stirling in 1942 (Riedijk 2019, 43-50). On his 10th training jump Rowe damaged his spine. Eardley notes that had Rowe continued in a military career he would probably have been killed with his brigade either in the invasion of Italy or at Arnheim.¹

¹ Anthony Eardley email communication and meeting 2015.

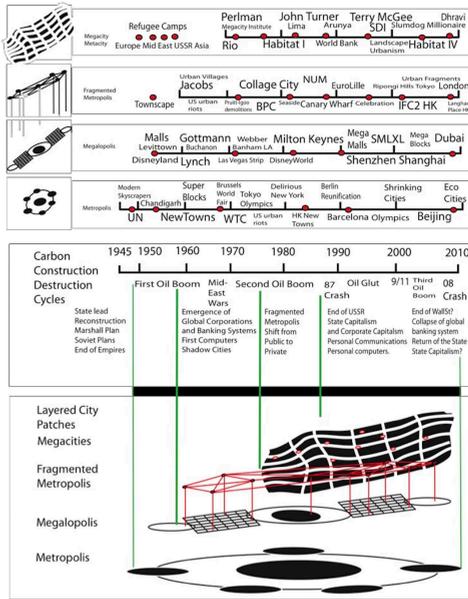


Fig. 2. Colin Rowe as Parachutist in Urban Design Genealogies 1945-2010. Diagrams by author. 2017. Photos Wikipedia Commons.

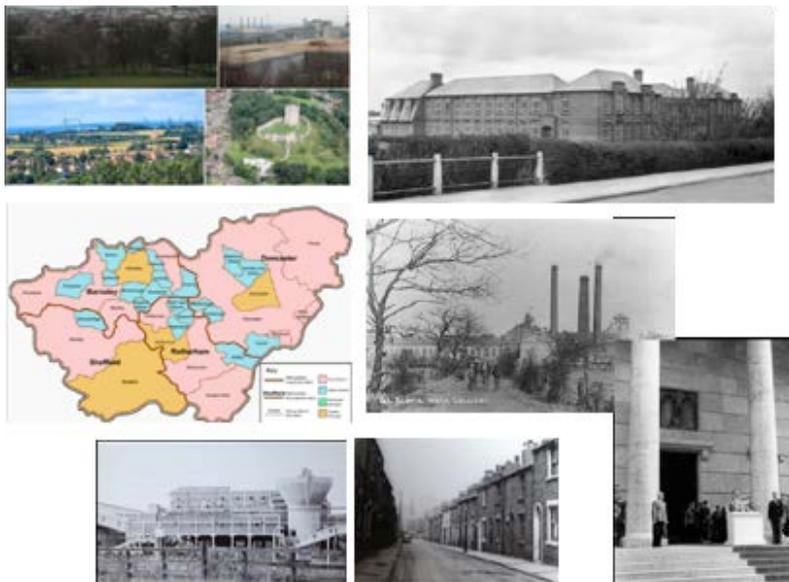


Fig. 3. Collage 2: British Origins; Wath-upon-Deerne, Yorkshire. Collage by author. 2017. Map and photos from Wikipedia Commons.

Jones' drawings collection (2010, 96-111 y 72-95), while he also worked part-time in Sir Patrick Abercrombie's London office.²

3. THREE STARTING PLACES: LIVERPOOL UNIVERSITY, WARBURG INSTITUTE AND YALE UNIVERSITY 1938-53

In *As I Was Saying* Rowe never mentioned his post-war employer, the great British town planner, Sir Patrick Abercrombie, who taught at the Liverpool University and coined the term “urban design” in 1943, organizing *The Greater London Plan* (1945). Nor did Rowe mention Abercrombie's student William Holford, who lectured on Italian urban design history succeeding Abercrombie as professor at Liverpool and advising the City of London on its reconstruction. Rowe's commentary also ignored Frederick Gibberd, the designer of Harlow New Town (1947) who published the pioneering urban design textbook *Town Design* (Gibberd 1953).

Many scholars and Rowe himself have written of his relationship with the Warburg, Wittkower, Saxl, Gombrich and Yates (Benelli 2010; Centanni 2010 58-71; Semerani 2012). Rowe as a teacher especially valued Cassirer's *The Platonic Renaissance in England* (1953), that highlighted the Cambridge school of Neo-Platonists in the age of the scientist Francis Bacon. These scholars combined science and art, myth and magic, chemistry and alchemy, mathematics and proportion in a system of logic, grammar and rules. Cassirer stressed the mutability of forms, shapes, patterns and relationships, retained in the perspective of a formidable memory system (Rowe had a photographic memory). Rowe's thesis compared Jones' drawings collection to Palladio's encyclopedic *Four Books* extending further the earlier archival research of Whinney (1942).

Rowe's research tested the hypothesis that Jones was preparing a treatise of his own based on Palladio's work. The thesis, like Wittkower and Saxl's *British Art and the Mediterranean*, tracked the arrival of Italian Renaissance theories in Britain (Sax y Wittkower 1948). Rowe's debt to Wittkower in his “Mathematics of the Ideal Villa” and “Mannerism and Modern Architecture” is clear if unacknowledged until later (Rowe 1947; 1950). In particular, Wittkower diagramed a recombinant grid system of alignments in Palladio's corpus, the 9-square grid schema. Rowe applied this grid to Corbusier's villas in his 1947 *Architecture Review* (AR) article much to Wittkower's dismay (Benelli 2010; Mazzucco 2010, Vidler 2010). This 9-square scheme, a simple organizing device and sorting apparatus became a key spatial, analytical diagram in Rowe's later development. Rowe considered that Wittkower knew “nothing” (Naegele 2015) of modernism although his teacher reviewed a new translation of Camillo Sitte seeing it as a critique of Le Corbusier's “mechanical utopianism” in 1947 (Wittkower 1947, 165).

² I owe this information to a conversation with David Rowe during the days of the Rowe Rome conference 2014.

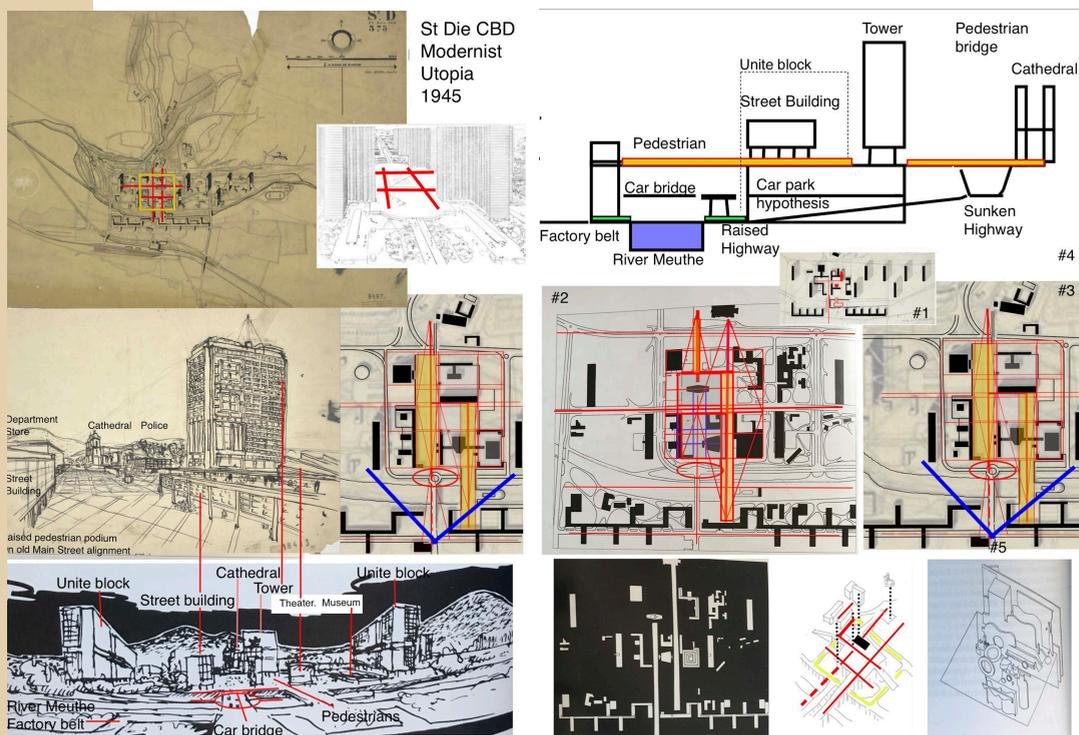


Fig 5. Collages 5+6: The puzzle of Corbusier's St Die project 1946; the Modern Utopia and Urban elements; analysis, plans and sectional diagram in collages by author 2017. Annotated St Die images courtesy of Fondation Le Corbusier website.

The International Congress of Modern Architecture (CIAM) held its first post-war meeting CIAM 6 in Bridgwater, outside Bristol, in 1947. Rowe did not attend. Two of the editors of *AR* were present, Morton Shand (Stirling's future father-in-law) and J.M. Richards (both members of the British MARS planning group), beside CIAM founders Gropius, Giedion, Corbusier, Van Eesteren etc. Rowe certainly understood the utopian and idealistic drive behind this modern utopia, with indoor plumbing, central heating, telecommunications and modern infrastructure as part of post-war reconstruction. At Bridgwater, as at the later CIAM 8 in Hoddesdon, 1951, Corbusier promoted his unbuilt St Dié plan as the epitome of the modernist city and its functionalist space, the "Heart of the City" (Mumford 2009, 103). At Hoddesdon Giedion, Rogers and Sert, even Le Corbusier, all spoke about the ideal of Mediterranean public space, democracy and the classical tradition (McCleod 2013; Mumford 2009; Shane 1979; Shane 1983; Zuccaro 2017).

honored Hitchcock both as a historian, a champion of modernism and an anti-fascist (Ponte 2010; Vidler 2015). Hitchcock had published his *Painting Toward Architecture* (1947) connecting Cubism, abstraction and modern architectural space, citing Kepes' concept of transparency. Rowe wrote home about Joseph Albers's classes on modern art, color, light, figure, field and transparent overlaps as "simply the best thing going". He also described driving up and down the East Coast with Hitchcock, including visiting Philip Johnson's Glass House in New Canaan Connecticut (Naegele 2016).

New Haven stood in the midst of the Boston to Washington East Coast corridor containing 32 million people in a new urban model, extending 400 miles/700 km that Gottmann named as a *Megalopolis* (Gottmann 1961). With its sprawling private housing developments, this was very different from Corbusier's CIAM vision and from the compact metropolitan urban design model of Abercrombie (1943/45) in London (with its green belt, new towns and population of 8 million). After Yale Rowe took a year out and drove across America with another visiting British scholar, the transport planner Brian Richards, whom he knew from Liverpool University. On his way back Rowe famously met the wife of H. H. Harris, the Dean of the architecture school at the University of Texas, Austin, who offered him a teaching post (Naegele 2016).

4. THREE MIDDLE PLACES: TEXAS, CORNELL 1/COOPER AND CAMBRIDGE 1954-1963

Rowe, Caragonne and many other scholars have established the centrality of the Texas Rangers experience in the formation of Rowe's mature pedagogy and the further refinement of his critical method (Ockman 1998; Ponte 2016). In this narrative, Rowe while in Texas continued to seek a new, reflexive modernity that could combine the utopian elements of modernity with a critical reading of history, continuing research begun at the Warburg Institute trying to create a new "Academy". Caragonne in *Texas Rangers* described in detail how Rowe and Hoesli restructured the course to emphasize drawing and analysis in the first year. Hoesli's First Year layering of single point perspective constructions of Cubist masterpieces proved an enduring teaching tool. Robert Slutzky (a painter who Rowe had met at Yale) added his Cubist inspired reading of the interplay of modernist deep and shallow, flattened space to the construction of First Year. John Hejduk's 9-square grid expanded on the Wittkower/Rowe diagram creating innovative exercises for First Year, with their flexible, interspersed, flat panels making Gestalt enclosures (based on Arnheim) (Arnheim 1954). In Sophomore year more technical requirements at a building scale followed. Junior year added an urban component before thesis in Final year.

In the new curriculum the Junior Year worked in a classical small Texan town on a prominent urban site or in a Texan city. Caragonne (1996, 220-221) provides a rich and detailed analysis of a Hoesli, Hejduk and Rowe Losoya Park Studio, San Antonio (1955) that included the sunken river below street level creating a complex, three-dimensional urban

design problem. Rowe and Hejduk also constructed a reading of Lockhart Texas as an ideal, symbolic representation of American agri-urban Jeffersonian democracy with its courthouse set in a central square surrounded by shops, churches, and social buildings. A grid of streets and a landscape of farms surrounded this civic core. Lockhart became in this symbolic cultural interpretation a variation of the classical model of the Italian Renaissance. Rowe as an articulate critic and author collaborated with the other young Rangers in writing the new ambitious curriculum that integrated history into modern studios as precedents. These linked to a lecture series, seeking to create a new kind of modern, architectural, hybrid, third space. Rowe sent a long explanatory letter to his parents as the Dean resigned, the faculty rejected the new curriculum and he searched for a new position (Rowe 1996/1; Caragonne 1995; Naegele 2015).

Rowe's early success with the analysis of domestic villas and failure with the scale jump to St Dié led back down in scale to the analysis with Slutzky of the League of Nations. The League was a quarter of the size of St Dié civic center, the equivalent of the 9-square grid of small public buildings facing the municipal tower. This brutal trajectory severely tested Rowe's analytical apparatus honed with Wittkower and developed further with Slutzky in Texas. A gradual realization of the limitations of this analytical system set in motion Rowe's further questioning in greater detail of the urbanistics of Corbusier and the potential of Cubist collage. Hejduk at Cooper turned the 9-square grid into a cube, with rotations, extensions, wall houses, mobile habitats and finally symbolic operatives, his symbolic urban "actors". As Hejduk (1985) recounted in diagrams he began the experiments with the rotation of the Diamond Houses and Wall Houses unfolding the flat panels out from the Mannerist 9-square grid exercises of Texas.

As his friends from Texas dispersed, Rowe continued his paratrooper trajectory, moving to the Cooper Union in New York where he taught with Hejduk. Eardley reports that Rowe entered the Sydney Opera House competition with friends. He then moved briefly in 1958 to Ivy League Cornell, the #1 5-year undergraduate architecture school in the US (500 students). There Rowe met the Canadian architect Alvin Boyarsky who wrote a Town Planning Master's thesis (1959) on the contextualist arguments of Camillo Sitte against the wide open spaces of modern Viennese architecture.³ Boyarsky worked with Planning Department Professor K.C. Parsons in the same period that George and Mary Collins studied Sitte at Columbia with Wittkower (who had written on Sitte in 1947) (Sitte 1965; Wittkower 1947, 164-169).

Rowe at Cornell questioned his and Slutzky's emphasis on the frontal plane and perspectival layering of different spatial fields, offering opportunities to reconsider the city. Boyarsky's Master's research amplified this intuition. Sitte showed how urban designers could bury figural objects, even, centrally planned, idealized religious buildings, in the fabric of the city beside figural voids, regular and irregular piazzas. Sitte also showed how the wide open, modern spaces of the Vienna Ringstrasse could be re-inhabited by blocks

3 Boyarsky, Alvin, "Camillo Sitte: 'city builder'", (Thesis presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University for the Degree of Master of Regional Planning), (1959). Typescript copy in black folder: [AA SHELFMARK: 711.4:92SIT BOY (RARE-STORE)].

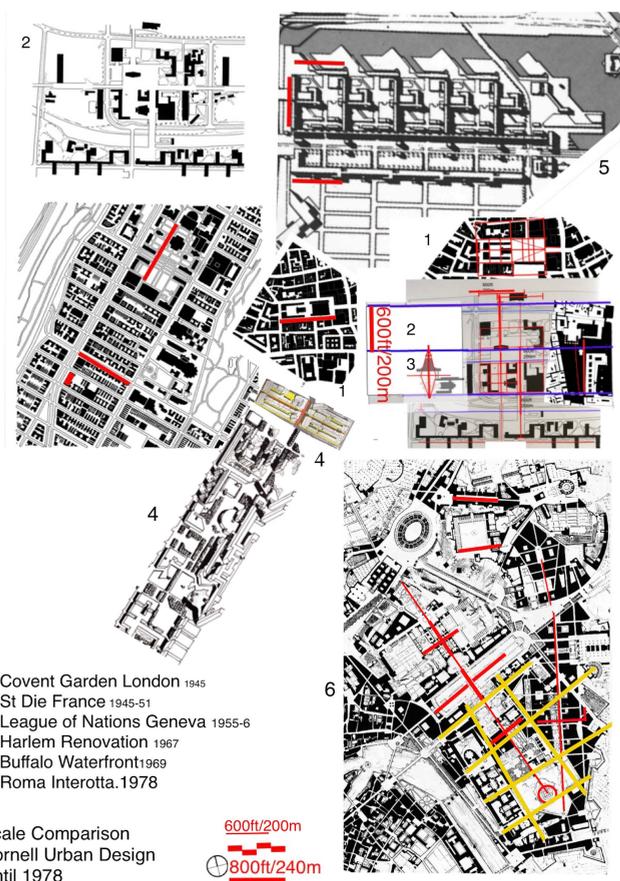


Fig. 7. Collage 9: Cornell Urban Design, Scale Comparisons Until 1963-1978 with plan of St Die, Covent Garden, League of Nations, Harlem, Buffalo to same scale. Collage and annotations by author.

of apartments and new civic spaces. Sitte argued that the figural, public voids were an expression of the life of the local community. In Sitte's micro-contextual analysis of Viennese medieval squares and church placements, the classical was warped and transformed by the local, much as Saxl and Wittkower traced the transformation of classical forms from Italy to England.

In 1958 Rowe turned 38 and returned to England as a lecturer at the tiny (60 students) 3 year undergraduate Cambridge University School of Architecture where his friends Stirling and Eardley taught following Professor Leslie Martin's appointment as Director in 1956 (Saint 2006). According to Professor Nicholas Bullock, then a student, Rowe was a hard living, much loved lecturer, snubbed by Martin, who did not appoint him to a College, so he was an outsider dining, and drinking, in the town. He was required to lecture on the history

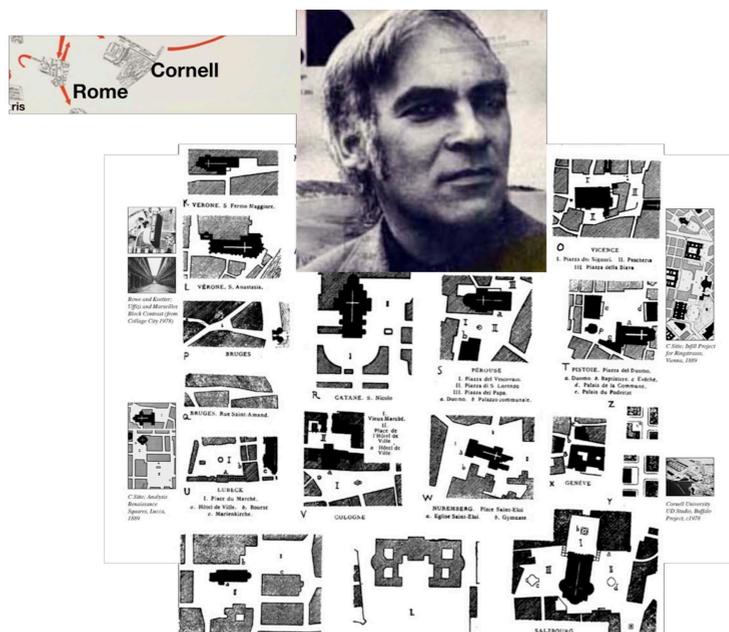


Fig. 8. Collage 10:
Alvin Boyarsky,
Thesis on Camillo
Sitte at Cornell
Univeristy 1957;
collage by author
2017; photo 1972
courtesy of Alvin
Boyarsky.

of Gothic Architecture but was not much interested.⁴ The result was Rowe was isolated as a tutor and lecturer in the faculty despite his long friendship with Sandy Wilson, Martin's deputy. The American graduate students Jaquelin Robertson (later of Cooper-Robertson) and Peter Eisenman (2010, 48-57; 2015, 56-61) found him a convivial companion. Rowe also enjoyed riding through town in the sports car of his Scottish undergraduate student, Michael Spens later a distinguished landscape architect. It was also in *Granta*, the student magazine, that Rowe first published his first critique of modernist urbanism and utopia revealing his growing mid-life architectural crisis (Schrijver 2011, 245-258). The Cambridge Land Use and Built Form Study Center, (founded by Martin in 1966),⁵ represented perhaps the mistaken dream of a mathematics of the ideal city that Martin had envisioned for Rowe.

During his Cambridge stay Rowe wrote of Stirling and Gowan's monumental Churchill College proposal with its vast figural void of the courtyard containing 5 figural objects as "The Blenheim of the Welfare State" (Rowe 1996/1). He struggled with the three dimensional "masterpiece" (Rowe 1996/3, 357-358) of Corbusier's La Tourette monastery (Rowe 1961, 400-410) with its figural void of a 3 sided courtyard of monks' cells hovering on *pilotis* over a

⁴ Bullock, Nicholas (2015), Personal communication (Nanjing Conference, China).

⁵ Saint (2006). One of Rowe's students later discovered the mathematics of the 600ftx40ft shopping mall armature see Maitland, Barry, *Shopping Mall Planning and Design*, Nichols, New York, 1985.

series of shared spaces, refectory, chapter room etc. Then corridors descended on the sloping landscape below to the base of the church, a discrete object building that formed the fourth side of the monastic figure. Meanwhile beginning in 1957 Stirling and Gowan collaged fragments from British industrial vernacular and modernist architectural history in their Leicester Laboratory (completed 1963). The Lab dominated a neighboring park landscape through its strong vertical axis, expressed through ramps and neatly tailored staircases and elevator shafts in the tower. The building presented different profiles from different perspectives like Picasso's *Arlésienne* combining literal and phenomenal transparency around a compressed, involuted, circulation spine ascending through the building's sectional space.

The contrast between Rowe and Slutzky's flattening approach in 1956 and Stirling and Gowan's 1957 collage of three-dimensional modernist elements against the interior figural void of the vertical circulation at the Leicester Laboratory was extreme. Leicester was undoubtedly an assertive, sculptural, figural object, an assemblage clothed in red brick for the university. Its recombination of ideal fragments from Corbusier, Wright, Russian Constructivism, Victorian factories and glasshouses marked it as belonging to the Surreal and free, Texas napkin spatial tradition illustrated by Caragonne and by Hoesli in his Swiss version of *Transparency* (Rowe 1997). Caragonne wrote how Hoesli captured in his teaching notebooks Rowe's ability to talk about both the figural object and the contrasting figural void during Texas student juries in 1955-56, illustrating Rowe's diagrams. Rowe tapped this ambiguity as he switched from Corbusian spatial codes towards Contextualism (Shane 1976, 676-679) and integration with the historical city. At this time Kepes' M.I.T student Kevin Lynch published *The Image of the City* (1960) and Jane Jacobs *The Death and Life of Great American Cities* (1961).

5. THREE URBAN PIECES: CORNELL UD#1 1963-69/ UD#2 1970-73/ UD#3 1973-1978

Returning to Rowe's paratrooper trajectory again crossing the Atlantic offered a release from the constrictions and crisis of Cambridge academia, as Rowe went to teach at Cornell in 1962 and was offered a tenured position there the following year. Rowe taught Fall semester Renaissance and Spring semester Modern Architecture undergraduate history lecture courses. Professor John Reps, the author of *The Making of Urban America* (Reps 1965), suggested that Rowe teach a graduate urban design course, since Sert had started a course at Harvard in 1960 (Kahn's Civic Design course at Penn was even earlier) (Mumford 2009, 104, 148). The program began with few, mainly foreign students and early studios dealt with the suburban expansion of Ithaca towards its new airport, resisting strip malls by the new highway.⁶ But Rowe's extensive network of friends soon funneled students to the program. By 1966 Fred Koetter and Mike Dennis had come from Oregon (via Hodgden and Boyarsky),

⁶ Handler, Philip, Personal communication; Rowe's first Teaching Assistant in UD program. (2013).

Franz Oswald had come from Hoesli at the ETH while Tom Schumacher graduated from the Cornell undergraduate program.

These students formed the core of Rowe's Contextual UD student team for two, commissioned, group projects; the first for Harlem in MoMA's first UD Exhibition (1967) and the second for Buffalo (1969). In these projects Rowe, following Reps, isolated the big, ideal grid fragments of the fast growth American cities, attempting to buttress these historical neighborhoods as ideal fragments. Buffalo had a central square similar to Lockhart. Oswald drew important geometric diagrams explaining these analytics in a small pamphlet prepared for the sponsors. The team delved deep into the disordered interstices between the fragments at a mega-Corbusian scale, big highways lay beside multi-story, linear, *redent* apartment blocks with ambiguous and complex, monumental, junction buildings (far larger than the League of Nations or St Dié). The *redent* buildings formed a fabric made of 5 large, 800ft/230m square courtyards along the waterfront, backed by a 4000ft/1300m long street wall of housing. In the Harlem project, where there had recently been riots, Rowe's student team (with Michael Schwarting) took the scale of the intervention down to the block, infilling and adding small towers, evolving micro-design Contextual tactics in the fractured fabric that paralleled those of O.M. Ungers in his contemporary fragmentary research in Berlin. Rowe especially appreciated Rainer Jagals' free hand and micro-scale city drawings in Berlin (Jagals 2015, 80).

After this tumultuous start of the UD studio Rowe took his first sabbatical in Rome in 1969, having been instrumental in inviting Ungers (Stirling's friend) to become the Chairman of the department at Cornell. It might have seemed that he had made a good start at creating a new modernity that combined with historical precedents and that he had found a new companion in Ungers. But Rowe still harbored great doubts about the role of the utopian vision of modernism, whereas Ungers in 1970-71 investigated American utopian settlements. He also spent much of the school's budget inviting all of the aging Team X members to come to teach in Ithaca throughout the year. As Koolhaas described (2013; 2013/2: 2015), Ungers was in crisis after the student revolt at the Free University of Berlin in 1968, just as Rowe was in crisis about the role of modernism in the midst of the Civil Rights and Anti-Vietnam War demonstrations in Ithaca.

Rowe's Renaissance lecture series at Cornell in the early 1970s included ideal cities and the vast scale of Baroque garden layouts as precedents for later Beaux-Arts city planning. Rowe still emphasized the virtues of Le Corbusier's domestic architecture in his Modern lecture series, even the power of his utopian urban ideals. Yet by 1970 these lectures had a highly developed Contextual critique of Corbusier's dream, beginning to reintegrate a historical and symbolic dimension loosely linked to Warburg, if not the geometry of his teacher Wittkower. This Contextual history included many of the later illustrations of *Collage City*, like the 1922 Asplund competition entry for the Stockholm Royal Chancellery. Meanwhile the Urban Design studio ran on auto-pilot producing Harlem and Buffalo like large scale masterplans, while Rowe and Koetter puzzled out how to reconstruct the young discipline. The publication of Tom Schumacher's "Contextualism; Urban Ideals and Deformations" in *Casabella* (1971, 79-86) raised the studio profile and provided a clear explanation of Rowe's 1960's urban design strategy.



Fig. 9. Collage 11: IAUS New York 1968-69, Peter Eisenman portrait, 9 square project, IAUS Fellows dinner, IAUS Oppositions publication, Rowe's Five Architects Introduction; collage by author, images. Courtesy of IAUS websites.

International Institute of Design, London 1970 It took Rowe three years to absorb the double impasse of Ungers arrival and the loss of the IAUS in New York to Eisenman. In *As I was Saying* this was his “dark period” in the studio when my *Urban Patterns in London* thesis (Shane 1972) joined a discussion about interventions in the dense, fragmented central area of Inigo Jones’ Covent Garden. This necessitated the invention of new micro and macro strategies, against a GLC Team X style masterplan (Shane 1972/2). Rowe wrote “I returned (from Rome) in January 1970 to an entirely different body of students. A great cultural event had occurred. But the students were not at all hostile. Simply they had determined that the *Zeilenbauen* were not their thing; and, from then on, it was the trad city and trad city blocks” (Rowe 1996/3, 3). In the case of Covent Garden, the new strategies included pedestrianization, as in Copenhagen (1963), micro-incisions, micro-insertions, new small squares (with underground parking) and a creative (read Archigram) historic, mixed-use, hippy style preservation/renovations. The IID also worked with the local Covent Garden Community Group.

This Covent Garden project developed against the rich background of Boyarsky’s first IID Summer Session with Boyarsky, Stirling and Brian Richards as critics (Sunwoo 2016). Other Liverpool graduates such as Bob Maxwell and Sam Stevens also attended the London IID summer session, as well as Archigram members, plus Banham and Cedric Price (an ex-Cambridge graduate) stimulating Rowe. Archigram also brought a younger international generation, including Bernard Tschumi, Coop Himmelblau and Superstudio. By 1975 when Rowe and Koetter had developed design strategies for *Collage City*, Rowe argued with Charles Jencks at Peter Cook’s Artnet *Conceptual Architecture Conference* that “if you don’t have utopia

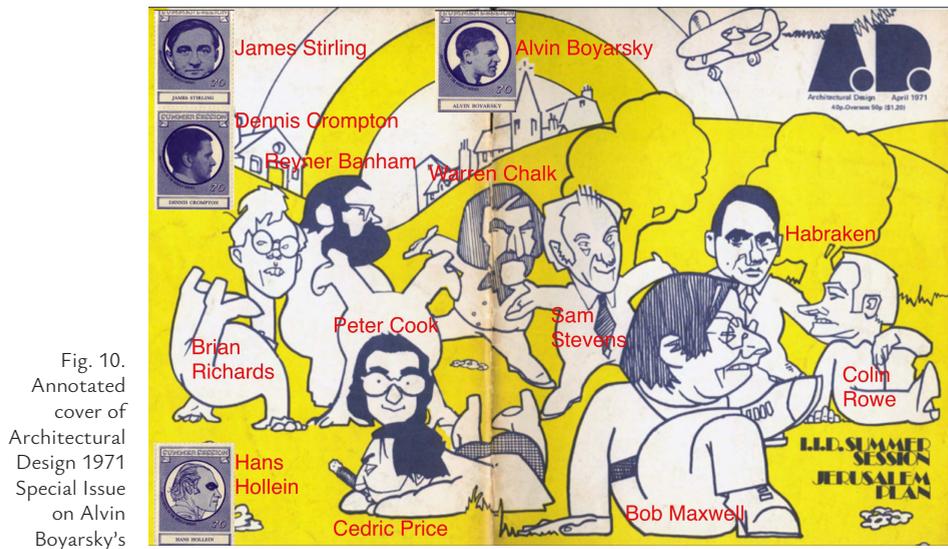


Fig. 10.
Annotated
cover of
Architectural
Design 1971
Special Issue
on Alvin
Boyarsky's

then the city becomes a species of museum” (of historical and contemporary fragments). Rowe also spoke in very Warburgian and Popperian terms of the necessity of the renewal of tradition and its constant betrayal for innovation (Rowe 1975). Urban design now occupied an ambiguous position in this process facing the complexity of the city without a master plan, with multiple centers and many, fragmented actors with different spatial imaginaries.

Rowe, without Koetter after 1973, continued his Urban Design Studio and by 1976 had begun to develop a non-Corbusian urban vocabulary, switching code to figural voids, as shown in Herdeg and Dennis’ “Urban Precedents” research (1974) entirely made up of historic city centers. The work was indebted to the contemporary Rationalist revival: to Aldo Rossi and his *Analogical City* drawings Braghieri 1976; 1991) to Rob Krier’s *Stadtraum in Theorie und Praxis* (1975; Shane 1976/2). Rowe also knew of the Roosevelt Island Competition (1976) where Ungers proposed a miniature Central Park surrounded streets and blocks, a miniature Manhattan. Koetter and Kim (1997), in Boston also produced street and square ideal fragments, later working with SOM at Canary Wharf in the London Docks (1980s). Peterson Littenberg won the *Les Halles Paris Ideas Competition* (1979) with an idealized fragment with an interior garden that stabilized the irregular site. The chronicle of this article finishes in 1978, but *The Cornell Journal of Architecture 2* edited by Blake Middleton and Rowe’s “Urbanistics” volume of *As I Was Saying* (1996/3, 1-153) contained many street and square, ideal fragment projects in this late period from 1978-90. Middleton described how Rowe again attracted another cohort of students to rival those of the 1960’s who could work to combine high-rise and high-density perimeter blocks in schemes that built towards the return of the street, as in the Rowe team’s *Roma interrotta*.

Cooper and Eckstut's 1979 plan for Battery Park City showed the commercial potential of these ideas in New York City, creating a new town in town, an idealized fragment, complete with Rector Place (Gordon 1997, 65-77). Koetter and Kim (1997), in association with SOM would show the power of these ideas as a regenerative source in the same developers' project for Canary Wharf, in East London's abandoned dock lands. This set a global trend for large scale capitalist developments (Koetter & Kim 1997). In the last 40 years such form based urban design codes and ideas have become the staple of large corporate offices, SOM, KPF, NBBJ, AECOM. This is especially evident in rapid growth areas like Asia, associated with the neo-liberal spatial turn for wealth investment in cities (Harvey 2005; Soja 1989). While the recreation of the city centers was to be welcomed, the problem of agency, who controlled the city growth, still dogged the *Collage City* ideal, as few enlightened urban princes remained in sight in the landscape of modern capitalist democracy.

Scholars have contrasted the two Cornell Urban Design studios of the 1970's after Ungers set up a rival program in 1969. But with hindsight both studios engaged in a vision of the fragmentary historic city including ruins, Rome for Rowe, Berlin for Ungers, (and New York for Koolhaas). Both Cornell professors sought a combinatory system between old and new fragments that formed around ideal typologies and morphologies, with chaotic interstices (Shane 2005; Suh 2010). Both studios sought new forms of public space for the public nodes in their systems. Rowe called this *Collage or Collision City* in his first public lecture at the IID in 1970. Ungers and Koolhaas would call their fragmentary recombinant system the *City Archipelago* or *City in the City* in their publication of the Cornell 1976-77 Berlin Summer School (Kollhoff 2013; Marot 2013). Both systems relied enormously on the landscape to absorb their Rationalist fragments.

6. CONCLUSION; SURVEYING ROWE'S 40-YEAR TRAJECTORY

The initial question asked was how could Rowe survive the many migrations and shifting worlds of his first 40 professional years? It would seem that Rowe operated on three basic codes that gave him stability. One was a strand of classicism and the neo-classical tradition that initially attracted him to Wittkower and the Warburg, representing a long strand in European culture. This strand found many representations in multiple morphologies but was always controlled by a geometric sense of proportion in plan and perspective. In urban terms this strand descended from the Renaissance, Palladio, Inigo Jones etc. to American small towns planned around a figural void with symbolic buildings.

Modernism and its various utopian ideals formed the second strand in Rowe's stabilizing triad. This modernism could also take many forms, but in urban terms it meant a concentration on Corbusier's projects, from *The City of 3 Million* to the League of Nations and on to St Dié. Rowe carried over Wittkower's emphasis on the geometric plan diagram, even as he attempted with Slutzky to accommodate the fragmentation of Cubism. This breaking apart the modernist figural object into a field of idealized plan figures produced fragments that the authors still hoped could be integrated around a virtual, absent center by an informed,

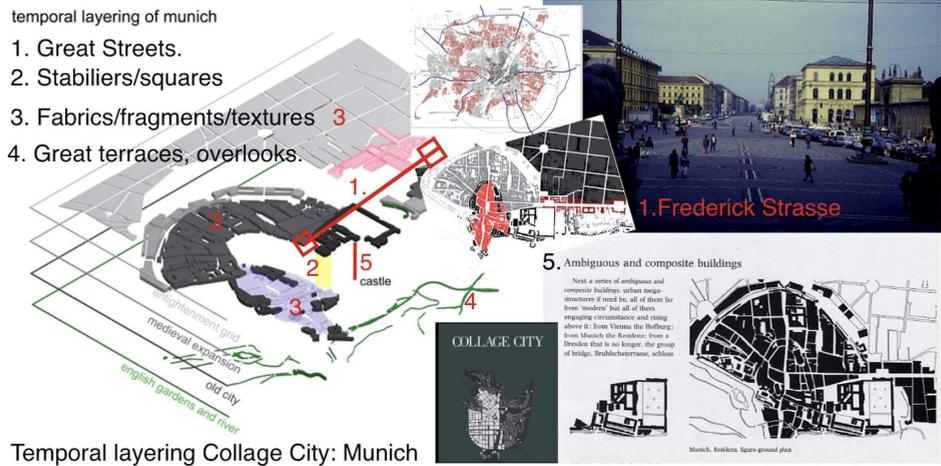


Fig. 11. Collage 12.; Collage City analysis. 5 Layered drawing of Munich annotated with Rowe's elements, a special emphasis on complex and ambiguous buildings. Collages, annotations and photograph by the author.

modern observer. Late versions of Contextualism, as in Oswald's geometric plan diagrams for the Buffalo group project (1969), still maintained the fiction of potential, conceptual integration descended from Wittkower.

The third feature of Rowe's stabilizing triad was an imaginary third space for new spatial ordering systems. This imaginative space embraced continuity and change, it enabled Rowe as a paratrooper to see various cultural productions as recombinant symbolic systems that could take on new meanings, forming metahistories rich in potential, new interpretations. In urban terms this space could encompass the modernist layering of Corbusier's League of Nations or the neo-classical restructuring of Munich. But most importantly this third space allowed a complex, open, hybrid system that embraced both earlier systems and the landscape, as in *Roma interrotta*. Here Rowe articulated his metahistorical project based on a copious flow of information, true and false, creating his version of the metacity of information based on *Collage City*. All the *Roma interrotta* designers operated in this imaginary, informational space with their own narratives.

Between 1938 and 1978 Rowe switched urban spatial codes at least three times. Different codes dominated in different periods as Rowe adapted his trajectory. Initially an unstated presupposition involved a rejection of the Georgian city he inhabited everyday in Liverpool or London. Then his first Code A involved a commitment to the modern utopia, in the form of Corbusier's St Dié. The following Code B involved questioning the modern with Slutzky in Texas, searching for a reflexive modernism in Cubism that could open up the closed formula of Wittkower's Palladio in Corbusier's League of Nations, leading to early Contextualism in Cornell. The third Code C with Koetter involved the rediscovery of the neo-classical city that

had been hiding in plain sight, allowing for the hybridization of Code A and Code B in a new *metacity* formulation including landscape (but not automobiles). Rejecting utopia for a time and returning to the classical allowed Rowe to articulate the city as a museum, leading to the voluminous metahistory of *Roma interrotta*.

It is not so surprising that Rowe identified with Rome as a site that had also endured many traumas, triumphs and failures, growth spurts and shrinkages, with ruins from every age, ranging from the tribal to imperial, from the Medieval to the Renaissance papacy, from the creation of the Italian nation state to the EU. The chaotic and fragmented nature of the city's government, dominated by privately elected popes for centuries, demonstrated one of the difficulties of the *Collage City* model (Oechslin 1985, 16-30; Bunschoten 1985; Secchi 2010). Also its relationship to the automobile displayed the old city center's charms and problems. Similarly, the city as a museum could easily become a tourist trap, especially as the metahistorical narrative, the theater of memory loved by Rowe, became amplified in the metacity of new media, the Internet and handheld devices. All were symptoms of the shift of the city towards information, image and vast, recombinant, memory structures and systems.

It was entirely appropriate following Rowe's metahistorical theme of constant renovation and continuity that the *Roma interrotta* was displayed in 1978 in Trajan's Market, beside the Forum, a multilevel interior street, a Roman mall, connecting to the Campus Martius converted into a museum. Here archaeologists found that later inhabitants rolled the head of the emperor's enormous statue through the underground sewers to clean out the detritus. It was also appropriate that the 2014 recreation of *Roma interrotta* was housed in Hadid's new, futuristic MAXXI Museum, a part of Rome's metacity 21st century renovations. Rowe, as he wrote his reflexive comments in retirement for *As I Was Saying* anticipated this contemporary metahistorical universe. Rowe like Hadrian in his Villa displayed for our pleasure his own, virtual, memory palace, a Rowe-Rome hybrid, an associative place of collective and personal treasures both inside and outside of time.

REFERENCES

- Arnheim, Rudolf. 1954. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Univ of California Press, Berkeley.
- Banham, Mary, and Bevis Hillier. 1951. *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain: 1951*. London: Thames and Hudson.
- Benelli, Francesco. 2010. "Rudolf Wittkower e Colin Rowe: Continuità e Frattura In: Marzo, M Ed." *L'architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe*, 72-95, 97-111.
- Centanni, Monica. 2010. "Per Una Iconologia Dell'intervallo. Tradizione Dell'antico e Visione Retrospettiva in Aby Warburg e Colin Rowe." In *L'architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe*, 59-72. Marsilio Editori.
- Braghieri, Gianni. 1991. *Aldo Rossi: Works and Projects*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Braghieri, Gianni 1976. The Analogue City Map. https://www.researchgate.net/publication/280530086_The_Analogous_City_The_Map. Consultado el 12/9/2018.

- Bunschoten, Raoul. 1985. "Collage City: A Masquerade of Fragment Utopias." *Daidalos*, no. 16: 31–42.
- Caragonne, Alexander. 1995. *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Cassirer, Ernst. n.d. *The Platonic Renaissance in England*. London: Thomas Nelson and Sons.
- Cerruti, M. 1978. *Roma Interrotta*. Rome: officina edizioni.
- Crinson, Mark. 2012. *Stirling and Gowan: Architecture from Austerity to Affluence*. New Haven: Yale University Press.
- Eisenman, Peter. 2015. "Bifurcating Rowe." In *Petit, E. (Ed.) Reckoning with Colin Rowe* *Reckoning with Colin Rowe*, 56–61. Routledge.
- Eisenman, Peter. 2010. "The Rowe Synthesis." In *Marzo, M. (Ed.) L'architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe* *L'architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe*, edited by M Marzo, 48–57. Iuav. Documenti. IUAV.
- Gordon, D L.A. 1997. *Battery Park City: Politics and Planning on the New York Waterfront*. Amsterdam: Gordon and Breach.
- Gottmann, Jean, and Twentieth Century Fund. 1961. *Megalopolis: The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States*. New York: Twentieth Century Fund.
- Gibberd, Frederick. 1953. *Town Design*, Londres: Architectural Press,
- Harvey, D. 2005. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford-New York: OUP Oxford.
- Hejduk, J, and K Shkapich. 1985. *Mask of Medusa: Works, 1947-1983*. New York: Rizzoli. 37-38, 283
- Hitchcock, H R. 1947. *Painting Toward Architecture*. Miller Company Collection of Abstract Art. New Haven – London: Duell, Sloan and Pearce.
- Koolhaas, Rem. n.d. "But Most of All, Ungers: Berlin Stories." In *The City in the City: Berlin; A Green Archipelago*, (Hertweck, Florian; Marot, Sebastien, Eds.), 44–45. Zürich: Lars Müller Publishers.
- Koolhaas, Rem. 2015. "Being OMU's Ghostwriter." In *Reckoning with Colin Rowe*, 87–98. Routledge.
- Koolhaas, Rem (in conversation with Florian Hertweck and Sébastien Marot). 2013. "Ghostwriting." In *The City in the City: Berlin: A Green Archipelago*, 131–43. Zurich: Lars Müller. <https://doi.org/LK> - <https://worldcat.org/title/861576321>.
- Krier, Rob. 1975. *Stadtraum in Theorie Und Praxis*. Stuttgart: Kramer.
- Marot, Sébastien. 2013. "The Generation of a Hopeful Monster", en Ungers, Oswald Mathias; Koolhaas, Rem, (con) Riemann, Peter; Kollhoff, Hans; Ovaska, Arthur, *The City in the City. Berlin: A green archipelago*, (Hertweck, Florian; Marot, Sebastien, eds.), Lars Muller Publishers, Zürich, (1977): 153-61.
- Maxwell, Robert. 2010. "Rowe's Urbanism in Collage City: A Triumph for Common Sense." In *Marzo, M. (Ed.) L'architettura Come Testo et La Figura Di Colin Rowe*. Venice: Marsilio Editori, 155–70. Venice: IUAV.
- Mazzucco, Katia. 2010. "L'incontro Di Colin Rowe Con Rudolf Wittkower e Un'immagine Del Co-siddetto 'metodo Warburghiano.'" In *Marzo, M. (Ed.) L'architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe*, 73–95. Venice: IUAV.
- McLeod, Mary. 2013. "T. Dié: A 'Modern Space Conception' for Post-War Reconstruction." In *Cohen, Jean Louis (Ed.) Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, 193–97. New York: MoMA.

- Mumford, Eric. 2009. *Defining Urban Design: CIAM Architects and the Formation of a Discipline*. New Haven – London: Yale University Press.
- Naegele, Daniel (ed.). 2016. *The Letters of Colin Rowe: Five Decades of Correspondence*. London: Artifice.
- Ockman, Joan. 1998. “Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe.” *Journal of the Society of Architectural Historians* 57 (4): 448–56.
- Oechslin, Werner. 1985. “Working with Fragments: The Limitations of Collage.” *Daidalos*, no. 16: 16–30.
- Oswald, Franz. 1969. “Buffalo Waterfront”, *Diagramas*: 88. [https://issuu.com/cornellaap/docs/cja002-opt/59]; Rowe, Colin; Seligmann, Werner; Wells, Jerry, “Buffalo Waterfront Project”, Catálogo de la exposición, Galería de Arte Albright-Knox, Búfalo (NY).
- Peterson Steven; Littenberg, Barbara. 1979. *Les Halles Competition Paris*, [http://peterson-littenberg.com/Architecture-UrbanDesign/Aims_Means_part_1.html, consultado el 9/12/2018].
- Petit, Emmanuel (ed.). 2015. *Reckoning with Colin Rowe. Ten Architects Take Position*, Nueva York – Abingdon: Routledge, 65-72.
- Ponte, Alessandra. 2010. “Woefully Inadequate: Colin Rowe’s Composition and Character.” In *Marzo, M. (Ed.) L’architettura Come Testa e La Figura Di Colin Rowe*, 30–47. Padua: Marsilio Editori.
- Reps, John William. 2021. *The Making of Urban America: A History of City Planning in the United States*. Princeton: Princeton University Press.
- Rowe, Colin. 1947. “The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared.” *The Architectural Review* CI, no. 603: 101–104.
- Rowe, Colin. 1961. “Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-Sur-Arbresle, Lyons.” *The Architectural Review* 772: 400–410.
- Rowe, Colin; Jencks, Charles. 1975. “Colin Rowe - In Conversation with Charles Jencks - YouTube.” AA School of Architecture. 1975. https://www.youtube.com/watch?v=Ln_8ymrqgDE.
- Rowe, Colin, and Fred Koetter. 1978. *Collage City*. Cambridge, Mass; London: MIT press.
- Rowe, Colin, and Alexander Caragone (ed.). 1996. *Vols 1,2,3. As I Was Saying Series*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Rowe, Colin. 1961. “The Blenheim of the Welfare State.” *Cambridge Review*.
- Rowe, Colin, and Robert Slutzky. 1971. “Transparency: Literal and Phenomenal. Part II”. *Perspecta*, no. 13–14: 287–301.
- Saint, Andrew. 2006. “A History of the Architecture Department.” 2006. https://www.arct.cam.ac.uk/aboutthedept/aboutthedept/home.
- Saxl, Fritz, and Rudolf Wittkower. 1948. *British Art and the Mediterranean. (No Title)*. London: Oxford University Press.
- Schrijver, Lara. 2011. “Utopia and/or Spectacle? Rethinking Urban Interventions through the Legacy of Modernism and the Situationist City.” *Architectural Theory Review* 16 (3): 245–58.
- Schumacher, Thomas. 1971. “Contextualism. Urban Ideals and Deformation.” *Casabella*, no. 359–360: 78–86.
- Secchi, Bernardo. 2010. “Collage City.” In *L’architettura Come Testa e La Figura Di Colin Rowe Marzo, M. C. (Ed.)*, 1:146–53. Milano: Marsilio Editori.

- Semerani, Luciano. 2010. "Introduzione a Colin Rowe e all'architettura come testo", en Marzo: 58-71, 12-29
- Shane, Grahame. 1972. "The Revival of the Street: Birth and Decline from the Renaissance to Today." *Lotus International* 24.
- Shane, David Grahame. 1972. *Urban Patterns in London*. Cornell University.
- Shane, David Grahame. 1972. "Contextualism 1; Covent Garden." *Architectural Design* 4 (42): 229.
- Shane, David Grahame. 1976. "Contextualism", *Architectural Design*, 46 (11), (nov): 676-679.
- Shane, Grahame. 1983. "The Street in the Twentieth Century." *The Cornell Journal of Architecture* 2: 20-42.
- Shane, Grahame. 1992. "Theory vs Practice", (Review of Krier's Book)." *Architectural Design* II (46): 680-84.
- Shane, David Grahame. 2005. *Recombinant Urbanism: Conceptual Modelling in Architecture, Urban Design, and City Theory*. Chichester, England; Hoboken, NJ: Wiley.
- Sitte, C. 1947. *City Planning According to Artistic Principles*. Columbia University Studies in Art History and Archaeology. New York: Random House.
- Soja, E.W. 1989. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Haymarket Series. London: Verso.
- Suh, Yehre. 2009. "Rowe X Ungers Exhibition. Untold Collaborations on the City." Office of / Urban Terrains / Lab Cornell University, College of Architecture, Art and Planning, Hartell Gallery, Ithaca, USA Program: Research and Exhibition. 2009. <http://urbanterrains.com/project/rowe-x-ungers-exhibition/>.
- Sunwoo, Irene. 2016. *In Progress: The IID Summer Sessions*. London: Architectural Association Press.
- Vidler, Anthony. 2015. "Reckoning with Art History: Colin Rowe's Critical Vision." In *Petit, E. (Ed.) Reckoning with Colin Rowe*, 40-55. Routledge.
- Whinney, Margaret D. 1942. "John Webb's Drawings for Whitehall Palace." *The Volume of the Walpole Society* 31: 45-107.
- Wittkower, Rudolf. 1947. "Camillo Sitte's" Art of Building Cities" in an American Translation." *The Town Planning Review* 19 (3/4): 164-69.
- Zuccaro Marchi, Leonardo. 2017. *The Heart of the City: Legacy and Complexity of a Modern Design Idea*, London: Routledge. [https://www.academia.edu/34645260/_The_Heart_of_the_City_Legacy_and_Complexity_of_a_Modern_Design_Idea_Foreword_by_Tom_Avermaete_Paola_Viganò_Afterword_by_Vittorio_Gregotti, consultado el 9/12/2018].

José Luis Bezos. Paper 15, 2024.



Notas para una biografía intelectual de Colin Rowe (1938-78) / Notes towards an intellectual biography of Colin Rowe (1938-78) / Notas para una biografía intelectual de Colin Rowe (1938-78)

DAVID GRAHAME SHANE

GSAPP Columbia University NY EEUU

dgs6@columbia.edu  0000-0002-1817-387X

RESUMEN

Este artículo recurre a la experiencia de Colin Rowe como paracaidista durante la guerra como una metáfora de su habilidad para enfrentar diversas y complejas circunstancias. Se destacan distintos periodos de su vida, desde su trayectoria peripatética (1938-78) hasta su paso por varias instituciones y la culminación de sus 40 años de carrera. Rowe sobrevivió a los cambios profesionales gracias a tres códigos estabilizadores: un clasicismo neoclásico influenciado por Wittkower, un modernismo con ideales utópicos influenciado por Le Corbusier, y un tercer espacio imaginario que permitía nuevas interpretaciones culturales. Estos códigos se reflejaron en sus proyectos urbanos en Texas, Cornell y Cambridge. A lo largo de su carrera, Rowe adoptó y adaptó estos códigos, reflejando su rechazo inicial a la ciudad georgiana, su compromiso con la utopía moderna, y su eventual redescubrimiento de la ciudad neoclásica. La obra de Rowe, incluida su metaciudad Roma interrotta, ilustra su capacidad para integrar lo moderno y lo clásico en un contexto urbano, utilizando un enfoque metahistórico que anticipa la transformación de las ciudades en espacios de información y memoria recombinantes. La exposición de Roma interrotta en el Mercado de Trajano en 1978 y su recreación en el Museo MAXXI en 2014 subrayan su visión de la ciudad como un museo y un espacio de memoria. Esta perspectiva se traduce en una arquitectura que no solo responde a las necesidades contemporáneas, sino que también dialoga con la historia, mostrando la habilidad de Rowe para crear espacios urbanos ricos en significado y potencialidad, un híbrido atemporal que conecta lo personal y lo colectivo.

Palabras Clave: Colin Rowe, enfoque metahistórico, clasicismo neoclásico, modernismo utópico, diseño urbano.

ABSTRACT

This article draws on Colin Rowe's experience as a paratrooper during the war as a metaphor for his ability to cope with diverse and complex circumstances. It highlights different periods of his life, from his peripatetic trajectory (1938-78) to his time at various institutions and the culmination of his 40-year career. Rowe navigated professional changes thanks to three stabilizing codes: a neoclassical classicism influenced by Wittkower, a modernism with utopian ideals influenced by Le Corbusier, and a third imaginary space that allowed for new cultural interpretations. These codes were reflected in his urban projects in Texas, Cornell, and Cambridge. Throughout his career, Rowe adopted and adapted these codes, reflecting his initial rejection of the Georgian city, his commitment to modern utopia, and his eventual rediscovery of the neoclassical city. Rowe's work, including his meta-city Roma Interrotta, illustrates his ability to integrate the modern and the classical in an urban context, using a metahistorical approach that anticipates the transformation of cities into spaces of recombinant information and memory. The exhibition of Roma Interrotta at the Trajan Market in 1978 and its recreation at the MAXXI Museum in 2014 underscore his vision of the city as a museum and a space of memory. This perspective translates into an architecture that not only responds to contemporary needs but also dialogues with history, showcasing Rowe's ability to create urban spaces rich in meaning and potential, a timeless hybrid that connects the personal and the collective.

Keywords: Colin Rowe, metahistorical approach, neoclassical classicism, utopian modernism, urban design.

RESUMO

Este artigo se baseia na experiência de Colin Rowe como paraquedista durante a guerra como uma metáfora de sua capacidade de lidar com circunstâncias diversas e complexas. Destacam-se diferentes períodos de sua vida, desde sua trajetória peripatética (1938-78) até sua passagem por várias instituições e a culminação de seus 40 anos de carreira. Rowe sobreviveu às mudanças profissionais graças a três códigos estabilizadores: um classicismo neoclássico influenciado por Wittkower, um modernismo com ideais utópicos influenciado por Le Corbusier, e um terceiro espaço imaginário que permitia novas interpretações culturais. Esses códigos se refletiram em seus projetos urbanos no Texas, Cornell e Cambridge. Ao longo de sua carreira, Rowe adotou e adaptou esses códigos, refletindo sua rejeição inicial à cidade georgiana, seu compromisso com a utopia moderna e seu eventual redescobrimiento da cidade neoclássica. A obra de Rowe, incluindo sua metacidade Roma Interrotta, ilustra sua capacidade de integrar o moderno e o clássico em um contexto urbano, utilizando uma abordagem metahistórica que antecipa a transformação das cidades em espaços de informação e memória recombinantes. A exposição de Roma Interrotta no Mercado de Trajano em 1978 e sua recriação no Museu MAXXI em 2014 sublinham sua visão da cidade como um museu e um espaço de memória. Essa perspectiva se traduz em uma arquitetura que não só

responde às necessidades contemporâneas, mas também dialoga com a história, mostrando a habilidade de Rowe para criar espaços urbanos ricos em significado e potencialidade, um híbrido atemporal que conecta o pessoal e o coletivo.

Palavras-Chave: Colin Rowe, abordagem meta-histórica, classicismo neoclássico, modernismo utópico, design urbano.

1. INTRODUCCIÓN

En este estudio se propondrá el adiestramiento de Rowe como paracaidista en tiempos de guerra como una metáfora de su capacidad para saltar sobre situaciones múltiples y complejas a lo largo de su vida, cruzando el Atlántico en varias ocasiones, a veces con gran éxito. Había varios Colin Rows diferentes en una sola persona. Sus tres volúmenes *As I Was Saying*, editados por Alex Caragone (1996/1,2,3), crearon una narrativa metahistórica unificadora vista desde su jubilación en Washington en la década de 1990. Al recordar su larga carrera, describió una densa y proustiana red de personajes y acontecimientos que Caragone trazó en su *Texas Rangers* (1995, 347-353) como una vasta hoja de cálculo de interacciones e influencias que abarcaba 6 páginas. Rowe tuvo capacidad de recuperación y reacción ante la tumultuosa reconstrucción europea tras la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, fue testigo de la acelerada suburbanización de Estados Unidos en redes rurales-urbanas a medida que el país emergía como potencia mundial dominante. Este estudio busca la base de su fuerza y resistencia en tiempos tan cambiantes examinando la trayectoria eurocéntrica de Rowe antes de la publicación de *Roma Interrotta* y *Collage City* en 1978 (Cerruti 1978; Rowe y Koetter 1978)).

2. DESCIFRANDO LA TRAYECTORIA PERIPATÉTICA DE ROWE 1938-78

Esta crónica comienza en 1938 con viajes desde casa, hacia y desde Liverpool, luego a Escocia y Londres, después a través del Atlántico hasta New Haven en 1951 y luego a través de América hasta California 1952-53, aterrizando finalmente en Texas en 1954. Tras una breve estancia de tres años en Austin, el viaje continuó con semestres en Cooper Union y Cornell en 1957-58. Rowe regresó a Inglaterra para una estancia de 4 años en la Universidad de Cambridge antes de establecerse como titular en Cornell, en Ithaca, en 1963. Allí creó el curso Urban Design Studio (UDS) para graduados. A partir de entonces, Rowe siguió viajando a congresos en Europa, incluido el de Berlín con O.M. Ungers en 1967 (Petit 2015, 65-72) y en 1968 cofundó la IAUS en Nueva York con Peter Eisenman. Rowe se tomó su primer año sabático de Cornell en Roma, en otoño de 1969. En 1970 participó en la sesión de verano del Instituto Internacional de Diseño (IID) de Alvin Boyarsky en Londres, donde presentó un primer borrador de *Collage City*. En *As I Was Saying* Rowe describió tres periodos para el UDS de Cornell: el primero relacionado con el *Contextualismo*, el segundo periodo “oscuro” de crisis 1970-72 que supuso la gestación de *Collage City* con Fred Koetter, y que desembocó en un periodo tardío que comenzó en torno a 1974 -1990 cuando los estudiantes exploraron la estrategia *collagista* de *Roma interrotta*.

Como Odiseo, Rowe partió de un hogar que siempre permaneció en segundo plano. Rowe nació en Rotherham en 1920 y creció en la pequeña ciudad minera de Wath-upon-Dearne, en South Yorkshire, a medio camino entre las ciudades industriales de Doncaster, Rotherham y Barnsley, donde su padre era maestro de escuela. Tras la Segunda Guerra Mundial, con la nacionalización de la industria del carbón, su padre se convirtió en alto directivo local de la National Coal Board. El campo y las aldeas rurales rodeaban las ciudades fuertemente industriales y las ciudades mineras más pequeñas e industriales, formando una mezcla agro-urbana-industrial de grandes contrastes, dominada por los mineros de clase obrera y sus sindicatos. Su amigo, el arquitecto y profesor Tony Eardley, unos años menor que él, nació en la misma ciudad y asistió a la misma Grammar School, fundada en 1924. Eardley contaba que los alumnos estudiaban dos idiomas; él creía que francés y alemán, en el caso de Rowe. Eardley también creía, basándose en una historia contada por el hermano menor de Rowe, David, que Rowe fue en 1938 a la gira ciclista de verano de la Wath Grammar School en Alemania. Esta gira incluyó Múnich en julio, cuando Hitler inauguró la Haus der Deutschen Kunst, con su infame exposición de arte modernista “arte decadente”. Al graduarse en 1938, Rowe recibió una beca para la cercana Escuela de Arquitectura de la Universidad de Liverpool, la mayor y más antigua escuela universitaria de arquitectura de Gran Bretaña. Sus estudios se interrumpieron cuando se alistó como voluntario en el cuerpo de paracaidistas y se fue a Escocia a entrenar, donde conoció a James Stirling en 1942 (Riedijk 2019, 43-50). En su décimo salto de entrenamiento, Rowe se dañó la columna vertebral. Eardley señala que si Rowe hubiera continuado su carrera militar probablemente habría muerto con su brigada en la invasión de Italia o en Arnheim¹.

Liverpool era uno de los principales puertos al servicio del Imperio Británico y también estaba especializado en la ruta transatlántica a Nueva York. A partir de 1940-41, en el marco de la Batalla del Atlántico, el “Liverpool Blitz” nazi destruyó durante el día la mitad de los atracaderos de los muelles y causó la muerte de 4.000 civiles, mientras los submarinos nazis intentaban aislar a Gran Bretaña. La Escuela de Arquitectura de la Universidad de Liverpool estaba situada en una casa georgiana con terraza frente a una plaza. Charles R. Reilly, admirador del Arts and Craft británico, Macintosh, el Beaux-Arts y McKim, Mead and White dirigió la escuela. Rowe también relató la importancia de los arquitectos modernistas polacos exiliados que enseñaban en la escuela, alimentando su pasión corbusiana y utópica. Un compañero de estudios, Robert Maxwell (2010 154-169) describió el descubrimiento y la promoción por parte de Rowe de los escritos del erudito alemán exiliado Rudolf Wittkower sobre Palladio y el manierismo. Tras el trauma de la columna vertebral lesionada, Rowe se graduó en Liverpool en 1945 y se convirtió en el único estudiante investigador de Wittkower en el Warburg, cursando un máster en Historia de la Arquitectura con una tesis sobre la colección de dibujos de Inigo Jones (2010, 96-111 y 72-95), mientras también trabajaba a tiempo parcial en la oficina londinense de Sir Patrick Abercrombie².

¹ Comunicación por correo electrónico de Anthony Eardley y reunión personal en 2015.

² Debo esta información a una conversación con David Rowe durante los días de la conferencia Rowe, Roma, 2014.

3. TRES LUGARES DE PARTIDA: UNIVERSIDAD DE LIVERPOOL, INSTITUTO WARBURG Y UNIVERSIDAD DE YALE 1938-53

En *As I Was Saying*, Rowe nunca mencionó a su empleador de posguerra, el gran urbanista británico Sir Patrick Abercrombie, que enseñó en la Universidad de Liverpool y acuñó el término “diseño urbano” en 1943, organizando *The Greater London Plan* (1945). Rowe tampoco mencionó al alumno de Abercrombie, William Holford, que impartió clases sobre la historia del diseño urbano italiano sucediendo a Abercrombie como profesor en Liverpool y asesorando a la ciudad de Londres en su reconstrucción. El comentario de Rowe también ignoraba a Frederick Gibberd, el diseñador de la nueva ciudad de Harlow (1947) que publicó el libro de texto pionero sobre diseño urbano *Town Design* (Gibberd 1953).

Muchos estudiosos y el propio Rowe han escrito sobre su relación con los Warburg, Wittkower, Saxl, Gombrich y Yates (Benelli 2010; Centanni 2010 58-71; Semerani 2012). Como profesor, Rowe valoró especialmente la obra de Cassirer *El renacimiento platónico en Inglaterra* (1953), que ponía de relieve la escuela neoplatónica de Cambridge en la época del científico Francis Bacon. Estos eruditos combinaban ciencia y arte, mito y magia, química y alquimia, matemáticas y proporción en un sistema de lógica, gramática y reglas. Cassirer hacía hincapié en la mutabilidad de las formas, las figuras, los patrones y las relaciones, retenidas en la perspectiva de un formidable sistema de memoria (Rowe tenía memoria fotográfica). La tesis de Rowe comparaba la colección de dibujos de Jones con los enciclopédicos *Cuatro libros de Palladio*, ampliando aún más la anterior investigación archivística de Whinney (1942).

La investigación de Rowe puso a prueba la hipótesis de que Jones estaba preparando un tratado propio basado en la obra de Palladio. La tesis, al igual que el *British Art and the Mediterranean* de Wittkower y Saxl, rastreaba la llegada de las teorías renacentistas italianas a Gran Bretaña (Sax y Wittkower 1948). La deuda de Rowe con Wittkower en sus obras “*Mathematics of the Ideal Villa*” y “*Mannerism and Modern Architecture*” es evidente, aunque no se reconociera hasta más tarde (Rowe 1947; 1950). En concreto, Wittkower diagramó un sistema de retícula recombinante de alineaciones en el corpus de Palladio, el esquema de retícula de 9 cuadrados. Rowe aplicó esta cuadrícula a las villas de Corbusier en su artículo de 1947 de la revista *Architecture Review* (AR) para consternación de Wittkower (Benelli 2010; Mazzucco 2010, Vidler 2010). Este esquema de 9 cuadrados, un sencillo dispositivo de organización y clasificación, se convirtió en un diagrama espacial y analítico clave en el desarrollo posterior de Rowe. Rowe consideraba que Wittkower no sabía “nada” (Naegele 2015) del modernismo, aunque su maestro revisó una nueva traducción de Camillo Sitte considerándola una crítica del “utopismo mecánico” de Le Corbusier en 1947 (Wittkower 1947, 165).

El Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) celebró su primera reunión de posguerra CIAM 6 en Bridgwater, a las afueras de Bristol, en 1947. Rowe no asistió. Dos de los editores de AR estaban presentes, Morton Shand (futuro suegro de Stirling) y J.M. Richards (ambos miembros del grupo británico de planificación MARS), junto a los fundadores del CIAM, Gropius, Giedion, Corbusier, Van Eesteren, etc. Rowe comprendió sin duda el impulso utópico e idealista de esta utopía moderna, con fontanería interior, calefacción central,

telecomunicaciones e infraestructuras modernas como parte de la reconstrucción de posguerra. En Bridgwater, como en el posterior CIAM 8 de Hoddesdon, en 1951, Corbusier promovió su plan St Dié, aún sin construir, como epítome de la ciudad modernista y su espacio funcionalista, el “Corazón de la Ciudad” (Mumford 2009, 103). En Hoddesdon, Giedion, Rogers y Sert, e incluso Le Corbusier, hablaron del ideal del espacio público mediterráneo, la democracia y la tradición clásica (McCleod 2013; Mumford 2009; Shane 1979; Shane 1982; Zuccaro 2017)³.

Stirling relató que Rowe utilizó en Liverpool (1948-51) la obra monumental de Wittkower y Saxl, *British Art and the Mediterranean*, como herramienta didáctica. Bajo la supervisión de Rowe, la tesis de Stirling manipuló versiones más humildes del plan St Dié de Le Corbusier en un plano de tierra plano y cuadrulado con una plaza cívica empotrada de 9 cuadrados, colocando el edificio de la administración cívica, un patio de tiendas, el edificio comunitario, el teatro, para crear un centro cívico en miniatura para la nueva ciudad planeada. Stirling, como Corbusier, creó un enclave cívico reservado a los peatones. El diseño de la tesis de Stirling detallaba el centro social “edificio comunitario” con una sala de conferencias, salas de reuniones, una cafetería y un gimnasio en la azotea articulados en tres dimensiones contra un marco tridimensional, elevado sobre *pilotis* con dos patios interiores (Crimson 2012; Vidler 2010).

Escapando del *Townscape Festival of Britain* de Londres 1951 (Banham y Hillier 1976), Rowe se fue en otoño con una beca Fulbright a estudiar a la Universidad de Yale, en New Haven, con Henry Russell Hitchcock, a quien había conocido por primera vez en el Warburg. Rowe apreciaba a Hitchcock como historiador, defensor del modernismo y antifascista (Ponte 2010; Vidler 2015). Hitchcock había publicado su obra *Painting Toward Architecture* (1947) en la que relacionaba el cubismo, la abstracción y el espacio arquitectónico moderno, citando el concepto de transparencia de Kepes. Rowe escribió a casa sobre las clases de Joseph Albers sobre arte moderno, color, luz, figura, campo y superposiciones transparentes como “sencillamente lo mejor que hay”. También describió sus viajes por la costa este con Hitchcock, incluida una visita a la Glass House de Philip Johnson en New Canaan, Connecticut (Naegele 2016).

New Haven se situaba en medio del corredor de la costa este de Boston a Washington, que albergaba a 32 millones de personas en un nuevo modelo urbano de 400 millas/700 km que Gottmann denominó *Megalópolis* (Gottmann 1961). Con sus urbanizaciones privadas en expansión, era muy diferente de la visión del CIAM de Corbusier y del modelo de diseño urbano metropolitano compacto de Abercrombie (1943/45) en Londres (con su cinturón verde, sus nuevas ciudades y su población de 8 millones de habitantes). Después de Yale, Rowe se tomó un año sabático y recorrió Estados Unidos en coche con otro académico británico visitante, el planificador de transportes Brian Richards, a quien conocía de la

³ McCleod (2013); Mumford (2009); Shane (1979); Shane (1982); Zuccaro Marchi, Leonardo, *The Heart of the City: Legacy and Complexity of a Modern Design Idea*, Routledge, London, 2017. [https://www.academia.edu/34645260/_The_Heart_of_the_City_Legacy_and_Complexity_of_a_Modern_Design_Idea_Foreword_by_Tom_Avermaete_Paola_Viganò_Afterword_by_Vittorio_Gregotti, consultado el 9/12/2018].

Universidad de Liverpool. A su regreso, Rowe conoció a la esposa de H. H. Harris, decano de la facultad de arquitectura de la Universidad de Texas, Austin, que le ofreció un puesto de profesor (Naegele 2016).

4. TRES LUGARES INTERMEDIOS: TEXAS, CORNELL 1/COOPER Y CAMBRIDGE 1954-1963

Rowe, Caragonne y muchos otros estudiosos han establecido la centralidad de la experiencia con los Texas Rangers en la formación de la pedagogía madura de Rowe y en el perfeccionamiento de su método crítico (Ockman 1998; Ponte 2016). En esta narración, Rowe, durante su estancia en Texas, siguió buscando una nueva modernidad reflexiva que pudiera combinar los elementos utópicos de la modernidad con una lectura crítica de la historia, continuando la investigación iniciada en el Warburg Institute tratando de crear una nueva "Academia". Caragonne en *Texas Rangers* describió con detalle cómo Rowe y Hoesli reestructuraron el curso para hacer hincapié en el dibujo y el análisis en el primer año. La superposición de construcciones en perspectiva de un solo punto de obras maestras cubistas en el primer año de Hoesli demostró ser una herramienta didáctica perdurable. Robert Slutzky (un pintor que Rowe había conocido en Yale) añadió a la construcción de Primer Año su lectura de inspiración cubista de la interacción entre el espacio aplanado, profundo y superficial modernista. La cuadrícula de 9 cuadrados de John Hejduk amplió el diagrama de Wittkower/Rowe creando ejercicios innovadores para el Primer curso, con sus paneles flexibles, intercalados y planos que formaban recintos Gestalt (basados en Arnheim) (Arnheim 1954). En segundo año se plantearon requisitos más técnicos a escala de edificio. En Junior (Preparatorio) se añadió un componente urbano antes de la tesis del último año.

En el nuevo plan de estudios, los alumnos del tercer año (el "Junior") trabajaban en un pequeño pueblo tejano clásico en un emplazamiento urbano destacado o en una ciudad tejana. Caragonne (1996, 220-221) ofrece un análisis rico y detallado de un estudio de Hoesli, Hejduk y Rowe Losoya Park, San Antonio (1955) que incluía el río hundido por debajo del nivel de la calle creando un complejo problema de diseño urbano tridimensional. Rowe y Hejduk también construyeron una lectura de Lockhart Texas como representación ideal y simbólica de la democracia jeffersoniana agrourbana estadounidense, con su palacio de justicia situado en una plaza central rodeada de tiendas, iglesias y edificios sociales. Un entramado de calles y un paisaje de granjas rodeaban este núcleo cívico. Lockhart se convirtió en esta interpretación cultural simbólica en una variación del modelo clásico del Renacimiento italiano. Rowe, como crítico y autor elocuente, colaboró con los otros jóvenes Rangers en la redacción del nuevo y ambicioso plan de estudios que integraba la historia en estudios modernos como precedentes. Éstos se vinculaban a un ciclo de conferencias con el que se pretendía crear un nuevo tipo de tercer espacio moderno, arquitectónico e híbrido. Rowe envió una larga carta explicativa a sus padres mientras el decano dimitía, el claustro rechazaba el nuevo plan de estudios y él buscaba un nuevo puesto (Rowe 1996/1; Caragonne 1995; Naegele 2015).

El éxito inicial de Rowe con el análisis de las villas domésticas y su fracaso con el salto de escala a St Dié le llevaron de nuevo a bajar de escala hasta el análisis con Slutzky de la Sociedad de Naciones. La Liga era una cuarta parte del tamaño del centro cívico de St Dié, el equivalente a la cuadrícula de 9 cuadrados de pequeños edificios públicos frente a la torre municipal. Esta brutal trayectoria puso a prueba el aparato analítico de Rowe, perfeccionado con Wittkower y desarrollado con Slutzky en Texas. Al darse cuenta gradualmente de las limitaciones de este sistema analítico, Rowe empezó a cuestionar con más detalle la urbanística de Corbusier y el potencial del collage cubista. En Cooper, Hejduk convirtió la cuadrícula de 9 cuadrados en un cubo, con rotaciones, extensiones, casas-muro, hábitats móviles y, por último, operativos simbólicos, sus “actores” urbanos simbólicos. Como Hejduk (1985) relató en diagramas, comenzó los experimentos con la rotación de las Diamond Houses y Wall Houses desplegando los paneles planos a partir de los ejercicios manieristas de cuadrícula de 9 cuadrados de Texas.

Mientras sus amigos de Texas se dispersaban, Rowe continuó su trayectoria de paracaidista y se trasladó a la Cooper Union de Nueva York, donde dio clases con Hejduk. Eardley cuenta que Rowe se presentó al concurso de la Ópera de Sydney con unos amigos. En 1958 se trasladó brevemente a Cornell, la escuela de arquitectura de 5 años de la Ivy League, la número 1 de Estados Unidos (500 estudiantes). Allí Rowe conoció al arquitecto canadiense Alvin Boyarsky, que escribió una tesis de Master en Urbanismo (1959) sobre los argumentos contextualistas de Camillo Sitte contra los amplios espacios abiertos de la arquitectura moderna vienesa⁴. Boyarsky trabajó con el profesor del Departamento de Urbanismo K.C. Parsons en el mismo periodo en que George y Mary Collins estudiaron a Sitte en Columbia con Wittkower (que había escrito sobre Sitte en 1947) (Sitte 1965; Wittkower 1947, 164-169).

En Cornell, Rowe cuestionó su énfasis y el de Slutzky en el plano frontal y la estratificación perspectival de distintos campos espaciales, ofreciendo oportunidades para reconsiderar la ciudad. La investigación del máster de Boyarsky amplió esta intuición. Sitte demostró cómo los diseñadores urbanos podían enterrar objetos figurados, incluso edificios religiosos idealizados y planificados centralmente, en el tejido de la ciudad junto a vacíos figurados, plazas regulares e irregulares. Sitte también mostró cómo los amplios espacios abiertos y modernos de la Ringstrasse vienesa podían volver a ser habitados por bloques de apartamentos y nuevos espacios cívicos. Sitte sostenía que los vacíos públicos figurados eran una expresión de la vida de la comunidad local. En su análisis microcontextual de las plazas medievales vienesas y la ubicación de las iglesias, lo clásico se deformaba y se transformaba en lo local, del mismo modo que Saxl y Wittkower trazaron la transformación de las formas clásicas de Italia a Inglaterra.

En 1958, Rowe cumplió 38 años y regresó a Inglaterra como profesor de la minúscula (60 estudiantes) Escuela de Arquitectura de la Universidad de Cambridge, de tres años de duración, donde enseñaban sus amigos Stirling y Eardley, tras el nombramiento del profesor Leslie Martin como director en 1956 (Saint 2006). Según el profesor Nicholas Bullock, entonces estudiante, Rowe era un profesor muy querido y de vida dura, desairado por Martin, que no

⁴ Boyarsky, Alvin, “Camillo Sitte: city builder”, (Tesis presentada a la Facultad de la Escuela de Postgrado de la Universidad de Cornell para la obtención del título de Master en Planificación Regional), (1959). Copia mecanografiada en carpeta negra: [AA SHELFMARK: 711.4:92SIT BOY (RARE-STORE)].

le nombró miembro de ningún College, por lo que era un forastero que cenaba y bebía en la ciudad. Tenía que dar docencia sobre la historia de la arquitectura gótica, pero no le interesaba demasiado⁵. El resultado fue que Rowe quedó aislado como tutor y conferenciante en la facultad, a pesar de su larga amistad con Sandy Wilson, ayudante de Martin. Los estudiantes de posgrado estadounidenses Jaquelin Robertson (más tarde de Cooper-Robertson) y Peter Eisenman (2010, 48-57; 2015, 56-61) le consideraban un compañero agradable. Rowe también disfrutaba paseando por la ciudad en el coche deportivo de su estudiante de licenciatura escocés, Michael Spens, más tarde distinguido arquitecto paisajista. Fue también en *Granta*, la revista estudiantil, donde Rowe publicó su primera crítica del urbanismo modernista y la utopía, revelando su creciente crisis arquitectónica de mediana edad (Schrijver 2011, 245-258). El Cambridge Land Use and Built Form Study Center, (fundado por Martin en 1966)⁶, representaba quizá el sueño equivocado de una matemática de la ciudad ideal que Martin había imaginado para Rowe.

Durante su estancia en Cambridge, Rowe escribió sobre la monumental propuesta del Churchill College de Stirling y Gowan, con su vasto vacío figurado del patio que contiene 5 objetos asimismo figurados, como “The Blenheim of the Welfare State” (Rowe 1996/1). Luchó con la “obra maestra” tridimensional (Rowe 1996/3, 357-358) del monasterio de La Tourette de Corbusier (Rowe 1961, 400-410) con su vacío figural de un patio de 3 lados de celdas de monjes flotando en *pilotis* sobre una serie de espacios compartidos, refectorio, sala capitular, etc. A continuación, unos corredores descendían por el paisaje en pendiente hasta la base de la iglesia, un edificio discreto que formaba el cuarto lado de la figura monástica. Mientras tanto, a partir de 1957, Stirling y Gowan combinaron fragmentos de la historia de la arquitectura industrial vernácula y modernista británica en su Laboratorio de Leicester (terminado en 1963). El Laboratorio dominaba el paisaje de un parque vecino gracias a su fuerte eje vertical, expresado mediante rampas y escaleras y huecos de ascensor en la torre. El edificio presentaba diferentes perfiles desde distintas perspectivas, como *la Arlésienne* de Picasso, combinando transparencia literal y fenoménica en torno a una espina dorsal de circulación comprimida e involucionada que ascendía por el espacio seccional del edificio.

El contraste entre el enfoque aplanador de Rowe y Slutzky en 1956 y el collage de elementos modernistas tridimensionales de Stirling y Gowan en 1957 contra el vacío figural interior de la circulación vertical del Laboratorio de Leicester era extremo. Leicester era sin duda un objeto asertivo, escultórico y figural, un ensamblaje revestido de ladrillo rojo para la universidad. Su recombinación de fragmentos ideales de Corbusier, Wright, el Constructivismo ruso, las fábricas victorianas y los invernaderos lo marcaban como perteneciente a la tradición espacial surrealista y libre, de servilleta tejana, ilustrada por Caragonne y por Hoesli en su versión suiza de *Transparencia* (Rowe 1997). Caragonne escribió cómo Hoesli plasmó en sus cuadernos de enseñanza la capacidad de Rowe para hablar tanto del objeto figural como del

⁵ Bullock, Nicholas (2015), comunicación personal (Conferencia de Nanjing, China).

⁶ Ver Saint (2006). Uno de los alumnos de Rowe descubrió más tarde las matemáticas de la armadura del centro comercial de 600 pies x 40 pies. Y véase, además, Maitland, Barry, *Shopping Mall Planning and Design*, Nichols, Nueva York, 1985.

vacío figural contrastado durante los jurados de estudiantes de Texas en 1955-56, ilustrando los diagramas de Rowe. Rowe aprovechó esta ambigüedad al pasar de los códigos espaciales corbusianos al contextualismo (Shane 1976, 676-679) y la integración con la ciudad histórica. En esta época, Kevin Lynch, alumno de Kepes en el M.I.T., publicó *The Image of the City* (1960), y Jane Jacobs *The Death and Life of Great American Cities* (1961).

5. TRES PIEZAS URBANAS: CORNELL UD#1 1963-69/ UD#2 1970-73/ UD#3 1973-1978

Volviendo a la trayectoria paracaidista de Rowe, cruzar el Atlántico le permitió liberarse de las restricciones y la crisis del mundo académico de Cambridge, ya que Rowe se fue a enseñar a Cornell en 1962 y al año siguiente le ofrecieron un puesto fijo allí. Rowe impartió clases de Historia del Renacimiento en el semestre de otoño y de Arquitectura Moderna en el semestre de primavera. El profesor John Reps, autor de *The Making of Urban America* (Reps 1965), sugirió que Rowe impartiera un curso de postgrado sobre diseño urbano, ya que Sert había iniciado un curso en Harvard en 1960 (el curso de Diseño Cívico de Kahn en Penn era incluso anterior) (Mumford 2009, 104, 148). El programa comenzó con pocos estudiantes, en su mayoría extranjeros, y los primeros estudios se ocuparon de la expansión suburbana de Ithaca hacia su nuevo aeropuerto, resistiéndose a las franjas comerciales junto a la nueva autopista⁷. Pero la extensa red de amigos de Rowe pronto canalizó estudiantes hacia el programa. En 1966, Fred Koetter y Mike Dennis habían llegado de Oregón (a través de Hodgden y Boyarsky), Franz Oswald había llegado de Hoesli en la ETH, mientras que Tom Schumacher se graduó en el programa universitario de Cornell.

Estos estudiantes formaron el núcleo del equipo de estudiantes del UD Contextual de Rowe para dos proyectos de grupo encargados; el primero para Harlem en la primera Exposición UD del MoMA (1967) y el segundo para Buffalo (1969). En estos proyectos, Rowe, siguiendo a Reps, aisló los grandes fragmentos de cuadrícula ideales de las ciudades estadounidenses de rápido crecimiento, intentando apuntalar estos barrios históricos como fragmentos ideales. Búfalo tenía una plaza central similar a la de Lockhart. Oswald dibujó importantes diagramas geométricos que explicaban estos análisis en un pequeño folleto preparado para los patrocinadores. El equipo profundizó en los desordenados intersticios entre los fragmentos a una escala megacorbúsiana, grandes autopistas yacían junto a bloques de apartamentos de varios pisos, lineales y *redientes*, con ambiguos y complejos edificios monumentales de unión (mucho más grandes que la Sociedad de Naciones o St Dié). Los edificios *redent* formaban un tejido de 5 grandes patios cuadrados de 230 m a lo largo del paseo marítimo, respaldados por un muro de viviendas de 1.300 m de largo. En el proyecto de Harlem, donde recientemente se habían producido disturbios, el equipo de estudiantes de Rowe (con Michael Schwarting) redujo la escala de la intervención a la manzana, rellenando y añadiendo pequeñas torres,

⁷ Handler, Philip, Comunicación personal; primer asistente de enseñanza de Rowe en el programa UD. (2013).

desarrollando tácticas contextuales de microdiseño en el tejido fracturado que eran paralelas a las de O.M. Ungers en su investigación fragmentaria contemporánea en Berlín. Rowe apreciaba especialmente los dibujos a mano alzada y a microescala de la ciudad de Rainer Jagals en Berlín (Jagals 2015, 80).

Tras este tumultuoso comienzo del UDS, Rowe se tomó su primer año sabático en Roma en 1969, después de haber contribuido decisivamente a invitar a Ungers (amigo de Stirling) a ocupar la presidencia del departamento en Cornell. Podía parecer que había empezado con buen pie la creación de una nueva modernidad que combinaba con los precedentes históricos y que había encontrado un nuevo compañero en Ungers. Pero Rowe aún albergaba grandes dudas sobre el papel de la visión utópica del modernismo, mientras que Ungers investigó en 1970-71 los asentamientos utópicos americanos. También gastó gran parte del presupuesto de la escuela invitando a todos los miembros del TEAM X, ya mayores, a venir a dar clases a Ítaca durante todo el año. Como describió Koolhaas (2013; 2013/2: 2015), Ungers estaba en crisis tras la revuelta estudiantil de la Universidad Libre de Berlín en 1968, del mismo modo que Rowe estaba en crisis sobre el papel del modernismo en medio de las manifestaciones por los derechos civiles y contra la guerra de Vietnam en Ithaca.

El ciclo de conferencias sobre el Renacimiento que Rowe impartió en Cornell a principios de la década de 1970 incluía las ciudades ideales y la vasta escala de los jardines barrocos como precedentes de la posterior planificación urbana Beaux-Arts. Rowe seguía destacando las virtudes de la arquitectura doméstica de Le Corbusier en su serie de conferencias Modernas, incluso el poder de sus ideales urbanos utópicos. Sin embargo, en 1970 estas conferencias tenían una crítica contextual muy desarrollada del sueño de Corbusier, empezando a reintegrar una dimensión histórica y simbólica vagamente vinculada a Warburg, si no a la geometría de su maestro Wittkower. Esta historia contextual incluía muchas de las ilustraciones posteriores de *Collage City*, como la propuesta para el concurso de Asplund de 1922 para la Cancillería Real de Estocolmo. Mientras tanto, el UDS funcionaba con el piloto automático produciendo planes maestros a gran escala como los de Harlem y Buffalo, mientras Rowe y Koetter se preguntaban cómo reconstruir la joven disciplina. La publicación de "Contextualism; Urban Ideals and Deformations" de Tom Schumacher en *Casabella* (1971, 79-86) elevó el perfil del estudio y proporcionó una explicación clara de la estrategia de diseño urbano de Rowe en 1960.

Rowe tardó tres años en asimilar el doble impasse de la llegada de Ungers y la pérdida del IAUS de Nueva York a manos de Eisenman. En *As I was Saying* este fue su "periodo oscuro" en el estudio, cuando mi tesis sobre *Urban Patterns in London* (Shane 1972) se unió a una discusión sobre las intervenciones en la densa y fragmentada zona central del Convent Garden de Inigo Jones. Esto requería la invención de nuevas estrategias micro y macro, frente a un plan maestro al estilo del GLC Team X (Shane 1972/2). Rowe escribió: "Volví (de Roma) en enero de 1970 con un grupo de estudiantes totalmente distinto. Se había producido un gran acontecimiento cultural. Pero los estudiantes no eran en absoluto hostiles. Simplemente habían decidido que las *Zeilenbauen* no eran lo suyo; y, a partir de entonces, fue la ciudad tradicional y los bloques de la ciudad tradicional" (Rowe 1996/3, 3). En el caso de Covent Garden, las nuevas estrategias incluían la peatonalización, como en Copenhague (1963), microincisiones, microinserciones, nuevas plazoletas (con aparcamiento subterráneo) y una

creativa (léase Archigram) conservación/renovación histórica, de uso mixto y estilo hippy. El IID también colaboró con el grupo comunitario local de Covent Garden.

Este proyecto del Covent Garden se desarrolló sobre el rico trasfondo de la primera sesión de verano del IID, con Boyarsky, Stirling y Brian Richards como críticos (Sunwoo 2016). Otros licenciados de Liverpool, como Bob Maxwell y Sam Stevens, también asistieron a la sesión de verano del IID londinense, así como miembros de Archigram, además de Banham y Cedric Price (un ex licenciado de Cambridge) estimulando a Rowe. Archigram también aportó una generación internacional más joven, como Bernard Tschumi, Coop Himmelblau y Superstudio. En 1975, cuando Rowe y Koetter habían desarrollado estrategias de diseño para *Collage City*, Rowe argumentó con Charles Jencks en la *Conferencia de Arquitectura Conceptual* Artnet de Peter Cook que “si no tienes utopía, entonces la ciudad se convierte en una especie de museo” (de fragmentos históricos y contemporáneos). Rowe también habló en términos muy warburgianos y popperianos de la necesidad de renovación de la tradición y su constante traición por la innovación (Rowe 1975). El diseño urbano ocupaba ahora una posición ambigua en este proceso frente a la complejidad de la ciudad sin un plan maestro, con múltiples centros y muchos actores fragmentados con imaginarios espaciales diferentes.

Rowe, sin Koetter después de 1973, continuó con su UDS y en 1976 había empezado a desarrollar un vocabulario urbano no corbusiano, cambiando el código por los vacíos figurados, como muestra la investigación “Urban Precedents” (1974) de Herdeg y Dennis, compuesta en su totalidad por centros urbanos históricos. La obra estaba en deuda con el renacimiento racionalista contemporáneo: con Aldo Rossi y sus dibujos de *la Ciudad Analóga* (Braghieri 1976; 1991) y con *Stadtraum in Theorie und Praxis* de Rob Krier (1975; Shane 1976/2). Rowe también conocía el concurso de Roosevelt Island (1976), en el que Ungers propuso un Central Park en miniatura rodeado de calles y manzanas, un Manhattan en miniatura. Koetter y Kim (1997) en Boston también produjeron fragmentos de calles y plazas ideales, y más tarde trabajaron con SOM en Canary Wharf, en los muelles de Londres (años ochenta). Peterson Littenberg ganó el Concurso de Ideas de *Les Halles* de París (1979) con un fragmento idealizado con un jardín interior que estabilizaba el emplazamiento irregular. La crónica de este artículo termina en 1978, pero *The Cornell Journal of Architecture* 2 editado por Blake Middleton y el volumen “Urbanistics” de Rowe de *As I Was Saying* (1996/3, 1-153) contenían muchos proyectos de calles y plazas, fragmentos ideales en este periodo tardío de 1978-90. Middleton describió cómo Rowe volvió a atraer a otra cohorte de estudiantes que rivalizaban con los de la década de 1960 y que podían trabajar para combinar bloques perimetrales de gran altura y alta densidad en esquemas que construían hacia el retorno de la calle, como en la *Roma interrotta* del equipo de Rowe.

El plan de Cooper y Eckstut de 1979 para Battery Park City mostró el potencial comercial de estas ideas en Nueva York, creando una nueva ciudad en la ciudad, un fragmento idealizado, completado con Rector Place (Gordon 1997, 65-77). Koetter y Kim, en asociación con SOM, demostrarían el poder de estas ideas como fuente regeneradora en el proyecto de los mismos promotores para Canary Wharf, en los terrenos portuarios abandonados del este de Londres. Esto marcó una tendencia mundial para los desarrollos capitalistas a gran escala (Koetter y Kim 1997). En los últimos 40 años, estos códigos e ideas de diseño urbano basados en la forma se han convertido en el elemento básico de las grandes oficinas corporativas: SOM, KPF,

NBBJ, AECOM. Esto es especialmente evidente en zonas de rápido crecimiento como Asia, asociadas al giro espacial neoliberal para la inversión de riqueza en las ciudades (Harvey 2005; Soja 1989). Aunque la recreación de los centros urbanos era bienvenida, el problema de quién controlaba el crecimiento de la ciudad seguía persiguiendo el ideal de la *ciudad collage*, ya que pocos príncipes urbanos ilustrados quedaban a la vista en el paisaje de la democracia capitalista moderna.

Los estudiosos han contrastado los dos estudios de Diseño Urbano de Cornell de la década de 1970, después de que Ungers creara un programa rival en 1969. Pero en retrospectiva, ambos estudios se comprometieron con una visión de la ciudad histórica fragmentaria que incluía ruinas, Roma para Rowe, Berlín para Ungers, (y Nueva York para Koolhaas). Ambos profesores de Cornell buscaron un sistema combinatorio entre fragmentos antiguos y nuevos que se formaron en torno a tipologías y morfologías ideales, con intersticios caóticos (Shane 2005; Suh 2010). Y los dos estudios buscaron nuevas formas de espacio público para los nodos públicos de sus sistemas. Rowe llamó a esto *Collage* o *Ciudad Colisión* en su primera conferencia pública en el IID en 1970. Ungers y Koolhaas llamarían a su fragmentario sistema recombinante *City Archipelago* o *City in the City* en su publicación de la Cornell 1976-77 Berlin Summer School (Kollhoff 2013; Marot 2013). Ambos sistemas se apoyaban enormemente en el paisaje para absorber sus fragmentos racionalistas.

6. CONCLUSIÓN; RECORRIDO POR LOS 40 AÑOS DE TRAYECTORIA DE ROWE

La pregunta inicial que planteamos fue cómo pudo Rowe sobrevivir a las numerosas migraciones y mundos cambiantes de sus primeros 40 años profesionales. Al parecer, Rowe operaba con tres códigos básicos que le daban estabilidad. Uno era una vertiente del clasicismo y la tradición neoclásica que inicialmente le atrajo de Wittkower y el Warburg, y que representaba una larga corriente de la cultura europea. Esta vertiente encontró muchas representaciones en múltiples morfologías, pero siempre estuvo controlada por un sentido geométrico de la proporción en planta y perspectiva. Desde el punto de vista urbano, esta corriente desciende del Renacimiento, Palladio, Inigo Jones, etc., hasta las pequeñas ciudades americanas planificadas en torno a un vacío figurativo con edificios simbólicos.

El modernismo y sus diversos ideales utópicos constituían la segunda vertiente de la tríada estabilizadora de Rowe. Este modernismo también podía adoptar muchas formas, pero en términos urbanos significaba una concentración en los proyectos de Corbusier, desde *La ciudad de los tres millones* a la Sociedad de Naciones, pasando por St Dié. Rowe mantuvo el énfasis de Wittkower en el diagrama de planta geométrica, aunque con Slutzky intentó dar cabida a la fragmentación del cubismo. Esta fragmentación del objeto figurativo modernista en un campo de figuras planas idealizadas produjo fragmentos que los autores aún esperaban que un observador moderno e informado pudiera integrar en torno a un centro virtual ausente. Las versiones tardías del Contextualismo, como en los diagramas de planos geométricos de Oswald (1969) para el proyecto del grupo Buffalo, seguían manteniendo la ficción de una posible integración conceptual heredada de Wittkower.

La tercera característica de la tríada estabilizadora de Rowe era un tercer espacio imaginario para nuevos sistemas de ordenación espacial. Este espacio imaginativo abarcaba la continuidad y el cambio, y permitía a Rowe, como paracaidista, ver diversas producciones culturales como sistemas simbólicos recombinantes que podían adquirir nuevos significados, formando metahistorias ricas en potenciales y nuevas interpretaciones. En términos urbanos, este espacio podía abarcar la estratificación modernista de la Sociedad de Naciones de Corbusier o la reestructuración neoclásica de Múnich. Pero lo más importante es que este tercer espacio permitía un sistema complejo, abierto e híbrido que abarcaba tanto los sistemas anteriores como el paisaje, como en *Roma interrotta*. Aquí Rowe articuló su proyecto metahistórico basado en un copioso flujo de información, verdadera y falsa, creando su versión de la metaciudad de la información basada en *Collage City*. Todos los diseñadores de *Roma interrotta* operaron en este espacio imaginario e informativo con sus propias narrativas.

Entre 1938 y 1978, Rowe cambió de código espacial urbano al menos tres veces. En distintos periodos dominaron códigos diferentes a medida que Rowe adaptaba su trayectoria. Al principio, un presupuesto no declarado implicaba un rechazo de la ciudad georgiana que habitaba a diario en Liverpool o Londres. A continuación, su primer Código A implicaba un compromiso con la utopía moderna, en la forma de St Dié de Corbusier. El siguiente Código B consistió en cuestionar lo moderno con Slutzky en Texas, buscando un modernismo reflexivo en el cubismo que pudiera abrir la fórmula cerrada del Palladio de Wittkower en la Liga de las Naciones de Corbusier, lo que condujo al primer Contextualismo en Cornell. El tercer Código C con Koetter supuso el redescubrimiento de la ciudad neoclásica que había estado oculta a plena vista, permitiendo la hibridación del Código A y el Código B en una nueva formulación de *metaciudad* que incluía el paisaje (pero no los automóviles). Rechazar por un tiempo la utopía y volver a lo clásico permitió a Rowe articular la ciudad como museo, dando lugar a la voluminosa metahistoria de *Roma interrotta*.

No es de extrañar que Rowe se identificara con Roma como un lugar que también había sufrido muchos traumas, triunfos y fracasos, crecimientos y decrecimientos, con ruinas de todas las épocas, desde la tribal hasta la imperial, desde el papado medieval hasta el renacentista, desde la creación del Estado nación italiano hasta la UE. La naturaleza caótica y fragmentada del gobierno de la ciudad, dominado durante siglos por papas elegidos privadamente, demostró una de las dificultades del modelo de *ciudad collage* (Oechslin 1985, 16-30; Bunschoten 1985; Secchi 2010). También su relación con el automóvil mostraba los encantos y problemas del centro histórico. Del mismo modo, la ciudad como museo podía convertirse fácilmente en una trampa para turistas, especialmente a medida que la narrativa metahistórica, el teatro de la memoria amado por Rowe, se amplificaba en la metaciudad de los nuevos medios, Internet y los dispositivos portátiles. Todos eran síntomas del desplazamiento de la ciudad hacia la información, la imagen y las vastas estructuras y sistemas de memoria recombinantes.

Resultaba totalmente apropiado, siguiendo el tema metahistórico de Rowe de la renovación y continuidad constantes, que la *Roma interrotta* se expusiera en 1978 en el Mercado de Trajano, junto al Foro, una calle interior de varios niveles, un centro comercial romano, que conectaba con el Campus Martius convertido en museo. Aquí los arqueólogos

descubrieron que los habitantes posteriores hicieron rodar la cabeza de la enorme estatua del emperador por las alcantarillas subterráneas para limpiar los detritus. También fue apropiado que la recreación de 2014 de *Roma interrotta* se alojara en el nuevo y futurista Museo MAXXI de Hadid, parte de las metaciudades de Roma renovadas en el siglo XXI. Rowe, al escribir sus reflexivos comentarios de jubilación para *As I was Saying* se anticipó a este universo metahistórico contemporáneo. Rowe, como Adriano en su Villa, expuso para nuestro placer su propio palacio virtual de la memoria, un híbrido Rowe-Roma, un lugar asociativo de tesoros colectivos y personales dentro y fuera del tiempo.

REFERENCIAS

- Arnheim, Rudolf. 1954. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Univ of California Press, Berkeley.
- Banham, Mary, and Bevis Hillier. 1951. *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain: 1951*. London: Thames and Hudson.
- Benelli, Francesco. 2010. "Rudolf Wittkower e Colin Rowe: Continuità e Frattura In: Marzo, M Ed." *L'architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe*, 72-95, 97-111.
- Centanni, Monica. 2010. "Per Una Iconologia Dell'intervallo. Tradizione Dell'antico e Visione Retrospettiva in Aby Warburg e Colin Rowe." In *L'architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe*, 59-72. Marsilio Editori.
- Braghieri, Gianni. 1991. *Aldo Rossi: Works and Projects*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Braghieri, Gianni 1976. *The Analogue City Map*.https://www.researchgate.net/publication/280530086_The_Analogue_City_Map]. Consultado el 12/9/2018.
- Bunschoten, Raoul. 1985. "Collage City: A Masquerade of Fragment Utopias." *Daidalos*, no. 16: 31-42.
- Caragonne, Alexander. 1995. *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Cassirer, Ernst. n.d. *The Platonic Renaissance in England*. London: Thomas Nelson and Sons.
- Cerruti, M. 1978. *Roma Interrotta*. Rome: officina edizioni.
- Crinson, Mark. 2012. *Stirling and Gowan: Architecture from Austerity to Affluence*. New Haven: Yale University Press.
- Eisenman, Peter. 2015. "Bifurcating Rowe." In Petit, E. (Ed.) *Reckoning with Colin Rowe*, 56-61. Routledge.
- Eisenman, Peter. 2010. "The Rowe Synthesis." In Marzo, M. (Ed.) *L'architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe*, 48-57. Iuav. Documenti. IUAV.
- Gordon, D L A. 1997. *Battery Park City: Politics and Planning on the New York Waterfront*. Amsterdam: Gordon and Breach.
- Gottmann, Jean, and Twentieth Century Fund. 1961. *Megalopolis: The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States*. New York: Twentieth Century Fund.
- Gibberd, Frederick. 1953. *Town Design*, Londres: Architectural Press,
- Harvey, D. 2005. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford-New York: OUP Oxford.
- Hejduk, J, and K Shkapich. 1985. *Mask of Medusa: Works, 1947-1983*. New York: Rizzoli. 37-38, 283
- Hitchcock, H R. 1947. *Painting Toward Architecture*. Miller Company Collection of Abstract Art. New Haven - London: Duell, Sloan and Pearce.
- Koolhaas, Rem. n.d. "But Most of All, Ungers: Berlin Stories." In *The City in the City: Berlin; A Green Archipelago*, (Hertweck, Florian; Marot, Sebastien, Eds.), 44-45. Zürich: Lars Müller Publishers.
- Koolhaas, Rem. 2015. "Being OMU's Ghostwriter." In *Reckoning with Colin Rowe*, 87-98. Routledge.

- Koolhaas, Rem (in conversation with Florian Hertweck and Sébastien Marot). 2013. "Ghostwriting." In *The City in the City: Berlin: A Green Archipelago*, 131–43. Zurich: Lars Müller. <https://doi.org/LK> - <https://worldcat.org/title/861576321>.
- Krier, Rob. 1975. *Stadtraum in Theorie Und Praxis*. Stuttgart: Kramer.
- Marot, Sébastien. 2013. "The Generation of a Hopeful Monster", en Ungers, Oswald Mathias; Koolhaas, Rem, (con) Riemann, Peter; Kollhoff, Hans; Ovaska, Arthur, *The City in the City. Berlin: A green archipelago*, (Hertweck, Florian; Marot, Sébastien, eds.), Lars Muller Publishers, Zürich, (1977): 153-61.
- Maxwell, Robert. 2010. "Rowe's Urbanism in Collage City: A Triumph for Common Sense." In *Marzo, M. (Ed.) L'architettura Come Testa et La Figura Di Colin Rowe*. Venice: Marsilio Editori, 155–70. Venice: IUAV.
- Mazzucco, Katia. 2010. "L'incontro Di Colin Rowe Con Rudolf Wittkower e Un'immagine Del Cosiddetto 'metodo Warburghiano.'" In *Marzo, M. (Ed.) L'architettura Come Testa e La Figura Di Colin Rowe*, 73–95. Venice: IUAV.
- McLeod, Mary. 2013. "T. Dié: A 'Modern Space Conception' for Post-War Reconstruction." In *Cohen, Jean Louis (Ed.) Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, 193–97. New York: MoMA.
- Mumford, Eric. 2009. *Defining Urban Design: CIAM Architects and the Formation of a Discipline*. New Haven – London: Yale University Press.
- Naegele, Daniel (ed.). 2016. *The Letters of Colin Rowe: Five Decades of Correspondence*. London: Artifice.
- Ockman, Joan. 1998. "Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe." *Journal of the Society of Architectural Historians* 57 (4): 448–56.
- Oechslin, Werner. 1985. "Working with Fragments: The Limitations of Collage." *Daidalos*, no. 16: 16–30.
- Oswald, Franz. 1969. "Buffalo Waterfront", *Diagramas*: 88. [<https://issuu.com/cornellaap/docs/cja002-opt/59>]; Rowe, Colin; Seligmann, Werner; Wells, Jerry, "Buffalo Waterfront Project", Catálogo de la exposición, Galería de Arte Albright-Knox, Buffalo (NY).
- Peterson Steven; Littenberg, Barbara. 1979. *Les Halles Competition Paris*, [http://petersonlittenberg.com/Architecture-UrbanDesign/Aims_Means_part_1.html], consultado el 9/12/2018].
- Petit, Emmanuel (ed.). 2015. *Reckoning with Colin Rowe. Ten Architects Take Position*, Nueva York – Abingdon: Routledge, 65-72.
- Ponte, Alessandra. 2010. "Woefully Inadequate: Colin Rowe's Composition and Character." In *Marzo, M. (Ed.) L'architettura Come Testa e La Figura Di Colin Rowe*, 30–47. Padua: Marsilio Editori.
- Reps, John William. 2021. *The Making of Urban America: A History of City Planning in the United States*. Princeton: Princeton University Press.
- Rowe, Colin. 1947. "The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared." *The Architectural Review* CI, no. 603: 101–104.
- Rowe, Colin. 1961. "Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-Sur-Arbresle, Lyons." *The Architectural Review* 772: 400–410.
- Rowe, Colin; Jencks, Charles. 1975. "Colin Rowe - In Conversation with Charles Jencks - YouTube." AA School of Architecture. 1975. https://www.youtube.com/watch?v=Ln_8ymrqgdE.
- Rowe, Colin, and Fred Koetter. 1978. *Collage City*. Cambridge, Mass; London: MIT press.
- Rowe, Colin, and Alexander Caragonne (ed.). 1996. *Vols 1,2,3. As I Was Saying Series*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Rowe, Colin. 1961. "The Blenheim of the Welfare State." *Cambridge Review*.
- Rowe, Colin, and Robert Slutzky. 1971. "Transparency: Literal and Phenomenal. Part II". *Perspecta*, no. 13–14: 287–301.
- Saint, Andrew. 2006. "A History of the Architecture Department." 2006. <https://www.arct.cam.ac.uk/aboutthedept/aboutthedept/home>.
- Saxl, Fritz, and Rudolf Wittkower. 1948. *British Art and the Mediterranean. (No Title)*. London: Oxford University Press.

- Schrijver, Lara. 2011. "Utopia and/or Spectacle? Rethinking Urban Interventions through the Legacy of Modernism and the Situationist City." *Architectural Theory Review* 16 (3): 245–58.
- Schumacher, Thomas. 1971. "Contextualism. Urban Ideals and Deformation." *Casabella*, no. 359–360: 78–86.
- Secchi, Bernardo. 2010. "Collage City." In *L'architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe* Marzo, M. C. (Ed.), 1:146–53. Milano: Marsilio Editori.
- Semerani, Luciano. 2010. "Introduzione a Colin Rowe e all'architettura come testo", en Marzo: 58-71, 12-29
- Shane, David Grahame. 1972. *Urban Patterns in London*. Cornell University.
- Shane, David Grahame. 1972. "Contextualism 1; Covent Garden." *Architectural Design* 4 (42): 229.
- Shane, David Grahame. 1976. "Contextualism", *Architectural Design*, 46 (11), (nov): 676-679.
- Shane, Grahame. 1992. "Theory vs Practice", (Review of Krier's Book)." *Architectural Design* II (46): 680–84.
- Shane, David Grahame. 2005. *Recombinant Urbanism: Conceptual Modelling in Architecture, Urban Design, and City Theory*. Chichester, England; Hoboken, NJ: Wiley.
- Sitte, C. 1947. *City Planning According to Artistic Principles*. Columbia University Studies in Art History and Archaeology. New York: Random House.
- Soja, E. W. 1989. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Haymarket Series. London: Verso.
- Suh, Yehre. 2009. "Rowe X Ungers Exhibition. Untold Collaborations on the City." Office of / Urban Terrains / Lab Cornell University, College of Architecture, Art and Planning, Hartell Gallery, Ithaca, USA Program: Research and Exhibition. 2009. <http://urbanterrains.com/project/rowe-x-ungers-exhibition/>.
- Sunwoo, Irene. 2016. *In Progress: The IID Summer Sessions*. London: Architectural Association Press.
- Vidler, Anthony. 2015. "Reckoning with Art History: Colin Rowe's Critical Vision." In Petit, E. (Ed.) *Reckoning with Colin Rowe*, 40–55. Routledge.
- Whinney, Margaret D. 1942. "John Webb's Drawings for Whitehall Palace." *The Volume of the Walpole Society* 31: 45–107.
- Wittkower, Rudolf. 1947. "Camillo Sitte's" Art of Building Cities" in an American Translation." *The Town Planning Review* 19 (3/4): 164–69.
- Zuccaro Marchi, Leonardo. 2017. *The Heart of the City: Legacy and Complexity of a Modern Design Idea*, London: Routledge. [https://www.academia.edu/34645260/_The_Heart_of_the_City_Legacy_and_Complexity_of_a_Modern_Design_Idea_Foreword_by_Tom_Avermaete_Paola_Viganò_Afterword_by_Vittorio_Gregotti, consultado el 9/12/2018].

LISTADO DE FIGURAS

- Fig 1. Collage Inicial: Urbanística. Colin Paracaidista 1938-1978. Collage del autor. 2017, p. 225.
- Fig. 2. Colin Rowe como paracaidista en las genealogías del diseño urbano 1945-2010. Diagramas del autor. 2017. Fotos Wikipedia Commons, p. 227.
- Fig. 3. Collage 2: Orígenes británicos; Wath-upon-Dearne, Yorkshire. Collage del autor. 2017. Mapa y fotos de Wikipedia Commons, p. 227.
- Fig. 4. Collages 3+4. La educación británica de Rowe. Collage de la Universidad de Liverpool con profesores, collage del Instituto Warburg con fundador y profesores. Publicaciones de Wittkower y Rowe. Collages del autor. 2017. Fotos de Wikipedia Commons, p. 228.
- Fig 5. Collages 5+6: El rompecabezas del proyecto St Die de Corbusier 1946; la Utopía Moderna y los elementos Urbanos; análisis, planos y diagrama seccional en collages del autor 2017. Imágenes comentadas de St Die por cortesía del sitio web de la Fondation Le Corbusier, p. 230.

- Fig. 6. Collages 7+8. Proyecto estudiantil, Universidad de Liverpool; Tesis James Stirling New Town, 1947. Variations on the 9 Square Grid, John Hejduk impartiendo clases en la Universidad de Texas, Austin; Imágenes comentadas por cortesía de la página web del C.C.A. de Montreal, p. 231.
- Fig. 7. Collage 9: Cornell Urban Design, Comparaciones a escala Hasta 1963-1978 con planos de St Die, Covent Garden, Liga de las Naciones, Harlem, Buffalo a la misma escala. Collage y anotaciones del autor, p. 234.
- Fig. 8. Collage 10: Alvin Boyarsky, Tesis sobre Camillo Sitte en Cornell Univeristy 1957; collage del autor 2017; foto de 1972, cortesía de Alvin Boyarsky, p. 235.
- Fig. 9. Collage 11: IAUS Nueva York 1968-69, retrato de Peter Eisenman, proyecto 9 square, cena de becarios IAUS, publicación IAUS Oppostions, introducción de Rowe's Five Architects; collage del autor, imágenes. Cortesía de los sitios web de IAUS, p. 238.
- Fig. 10. Portada anotada del número especial de Architectural Design 1971 sobre la obra de Alvin Boyarsky, p. 239.
- Fig. 11. Collage 12.; Collage Análisis de la ciudad. 5 Dibujo en capas de Múnich anotado con los elementos de Rowe, un especial énfasis en los edificios complejos y ambiguos. Collages, anotaciones y fotografía del autor, p. 241.

Notas para uma biografia intelectual de Colin Rowe (1938-78) / Notas para una biografía intelectual de Colin Rowe (1938-78) / Notes towards an intellectual biography of Colin Rowe (1938-78) /

DAVID GRAHAME SHANE

GSAPP Columbia University NY EEUU

dgs6@columbia.edu  0000-0002-1817-387X

RESUMO

Este artigo se baseia na experiência de Colin Rowe como paraquedista durante a guerra como uma metáfora de sua capacidade de lidar com circunstâncias diversas e complexas. Destacam-se diferentes períodos de sua vida, desde sua trajetória peripatética (1938-78) até sua passagem por várias instituições e a culminação de seus 40 anos de carreira. Rowe sobreviveu às mudanças profissionais graças a três códigos estabilizadores: um classicismo neoclássico influenciado por Wittkower, um modernismo com ideais utópicos influenciado por Le Corbusier, e um terceiro espaço imaginário que permitia novas interpretações culturais. Esses códigos se refletiram em seus projetos urbanos no Texas, Cornell e Cambridge. Ao longo de sua carreira, Rowe adotou e adaptou esses códigos, refletindo sua rejeição inicial à cidade georgiana, seu compromisso com a utopia moderna e seu eventual redescobrimiento da cidade neoclássica. A obra de Rowe, incluindo sua metacidade Roma Interrotta, ilustra sua capacidade de integrar o moderno e o clássico em um contexto urbano, utilizando uma abordagem metahistórica que antecipa a transformação das cidades em espaços de informação e memória recombinantes. A exposição de Roma Interrotta no Mercado de Trajano em 1978 e sua recriação no Museu MAXXI em 2014 sublinham sua visão da cidade como um museu e um espaço de memória. Essa perspectiva se traduz em uma arquitetura que não só responde às necessidades contemporâneas, mas também dialoga com a história, mostrando a habilidade de Rowe para criar espaços urbanos ricos em significado e potencialidade, um híbrido atemporal que conecta o pessoal e o coletivo.

Palabras-Chave: Colin Rowe, abordagem meta-histórica, classicismo neoclássico, modernismo utópico, design urbano.

RESUMEN

Este artículo recurre a la experiencia de Colin Rowe como paracaidista durante la guerra como una metáfora de su habilidad para enfrentar diversas y complejas circunstancias. Se destacan distintos periodos de su vida, desde su trayectoria peripatética (1938-78) hasta su paso por varias instituciones y la culminación de sus 40 años de carrera. Rowe sobrevivió a los cambios profesionales gracias a tres códigos estabilizadores: un clasicismo neoclásico influenciado por Wittkower, un modernismo con ideales utópicos influenciado por Le Corbusier, y un tercer espacio imaginario que permitía nuevas interpretaciones culturales. Estos códigos se reflejaron en sus proyectos urbanos en Texas, Cornell y Cambridge. A lo largo de su carrera, Rowe adoptó y adaptó estos códigos, reflejando su rechazo inicial a la ciudad georgiana, su compromiso con la utopía moderna, y su eventual redescubrimiento de la ciudad neoclásica. La obra de Rowe, incluida su metaciudad Roma interrotta, ilustra su capacidad para integrar lo moderno y lo clásico en un contexto urbano, utilizando un enfoque metahistórico que anticipa la transformación de las ciudades en espacios de información y memoria recombinantes. La exposición de Roma interrotta en el Mercado de Trajano en 1978 y su recreación en el Museo MAXXI en 2014 subrayan su visión de la ciudad como un museo y un espacio de memoria. Esta perspectiva se traduce en una arquitectura que no solo responde a las necesidades contemporáneas, sino que también dialoga con la historia, mostrando la habilidad de Rowe para crear espacios urbanos ricos en significado y potencialidad, un híbrido atemporal que conecta lo personal y lo colectivo.

Palabras Clave: Colin Rowe, enfoque metahistórico, clasicismo neoclásico, modernismo utópico, diseño urbano.

ABSTRACT

This article draws on Colin Rowe's experience as a paratrooper during the war as a metaphor for his ability to cope with diverse and complex circumstances. It highlights different periods of his life, from his peripatetic trajectory (1938-78) to his time at various institutions and the culmination of his 40-year career. Rowe navigated professional changes thanks to three stabilizing codes: a neoclassical classicism influenced by Wittkower, a modernism with utopian ideals influenced by Le Corbusier, and a third imaginary space that allowed for new cultural interpretations. These codes were reflected in his urban projects in Texas, Cornell, and Cambridge. Throughout his career, Rowe adopted and adapted these codes, reflecting his initial rejection of the Georgian city, his commitment to modern utopia, and his eventual rediscovery of the neoclassical city. Rowe's work, including his meta-city Roma Interrotta,

illustrates his ability to integrate the modern and the classical in an urban context, using a metahistorical approach that anticipates the transformation of cities into spaces of recombinant information and memory. The exhibition of Roma Interrotta at the Trajan Market in 1978 and its recreation at the MAXXI Museum in 2014 underscore his vision of the city as a museum and a space of memory. This perspective translates into an architecture that not only responds to contemporary needs but also dialogues with history, showcasing Rowe's ability to create urban spaces rich in meaning and potential, a timeless hybrid that connects the personal and the collective.

Keywords: Colin Rowe, metahistorical approach, neoclassical classicism, utopian modernism, urban design.

1. INTRODUÇÃO

Neste estudo, a formação de Rowe como pára-quedista em tempos de guerra será proposta como uma metáfora para a sua capacidade de lidar com situações múltiplas e complexas ao longo da sua vida, em diversas ocasiões cruzando o Atlântico, por vezes com grande sucesso. Houve vários Colin Rowes diferentes em uma pessoa. Seus três volumes, *As I Was Saying*, editados por Alex Caragone (1996/1,2,3), criaram uma narrativa meta-histórica unificadora vista desde sua aposentadoria em Washington na década de 1990. Relembrando sua longa carreira, Rowe descreve uma densa rede proustiana de personagens e eventos que Caragone, ao longo de 6 páginas, mapeou em seu *Texas Rangers* (1995, 347-353) na forma de uma vasta planilha de interações e influências. Rowe foi resiliente e receptivo à tumultuada reconstrução europeia após a Segunda Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, testemunhou a acelerada suburbanização dos Estados Unidos em redes rurais-urbanas à medida que o país emergia como uma potência global dominante. Este estudo analisa a base da sua força e resiliência em tempos de mudança, examinando a trajetória eurocêntrica de Rowe antes da publicação de *Roma Interrotta* e *Collage City* em 1978 (Cerruti 1978; Rowe e Koetter 1978).

2. DECIFRANDO A CARREIRA PERIPATÉTICA DE ROWE 1938-78

Esta crônica começa em 1938 com viagens de casa, de e para Liverpool, Escócia e Londres depois, posteriormente através do Atlântico até New Haven em 1951, em seguida através da América até a Califórnia entre 1952 e 1953 e, por fim, desembarcando no Texas em 1954. Após uma breve estadia de três anos em Austin, a jornada continuou com semestres na Cooper Union e Cornell em 1957-58. Rowe retornou à Inglaterra para uma estadia de 4 anos na Universidade de Cambridge antes de ingressar na Cornell em Ithaca em 1963. Lá ele criou o curso de pós-graduação Urban Design Studio (UDS). Depois disso, Rowe continuou a viajar para conferências na Europa, incluindo uma em Berlim, 1967, com O. M. Ungers (Petit 2015, 65-72), e em 1968 foi cofundador da IAUS em Nova Iorque com Peter Eisenman. Rowe,

durante seu primeiro ano sabático de Cornell, esteve em Roma no outono de 1969. Em 1970 ele participou da sessão de verão do Instituto Internacional de Design (IID) de Alvin Boyarsky em Londres, onde apresentou um primeiro rascunho de *Collage City*. Em *As I Was Saying* Rowe descreveu três períodos do UDS em Cornell: o primeiro relacionado ao *Contextualismo*; o segundo período, de crise “sombria” entre 1970-72, levou à criação de *Collage City* com Fred Koetter; na continuidade, um período tardio que começou por volta de 1974-1990, quando os estudantes exploraram a estratégia *colagista* da *Roma interrotta*.

Assim como Odisseu, Rowe partiu de um lar que sempre permaneceu em segundo plano. Rowe nasceu em Rotherham em 1920 e cresceu na pequena cidade mineira de Wath-upon-Dearne, em South Yorkshire, a meio caminho entre as cidades industriais de Doncaster, Rotherham e Barnsley, onde seu pai era professor. Após a Segunda Guerra Mundial, com a nacionalização da indústria do carvão, seu pai tornou-se gerente local sênior do National Coal Board. O campo e as aldeias rurais rodeavam as cidades fortemente industriais e as cidades mineiras industriais menores, formando uma mistura agro-urbana-industrial altamente contrastante, dominada pelos mineiros da classe trabalhadora e pelos seus sindicatos. Seu amigo, o arquiteto e professor Tony Eardley, alguns anos mais novo que ele, nasceu na mesma cidade e frequentou a mesma Escola Secundária, fundada em 1924. Eardley disse que os alunos estudavam duas línguas, francês e alemão no caso de Rowe. Eardley também acreditava, com base em uma história contada pelo irmão mais novo de Rowe, David, que Rowe participou do passeio de bicicleta de verão da Wath Grammar School na Alemanha, em julho de 1938. Esta viagem incluiu Munique, quando Hitler inaugurou a Haus der Deutschen Kunst, com sua infame exposição de arte modernista, intitulada “Arte Decadente”. Ao se formar em 1938, Rowe recebeu uma bolsa de estudos para a vizinha Escola de Arquitetura da Universidade de Liverpool, a maior e mais antiga escola universitária de arquitetura da Grã-Bretanha. Seus estudos foram interrompidos quando ele se alistou como voluntário no corpo de paraquedistas e foi treinar na Escócia, onde conheceu James Stirling em 1942 (Redijk 2019, 43-50). Em seu décimo salto de treinamento, Rowe lesionou a coluna. Eardley observa que se Rowe tivesse continuado a sua carreira militar provavelmente teria morrido com a sua brigada na invasão da Itália ou em Arnheim ¹.

Liverpool era um dos principais portos a serviço do Império Britânico, também especializado na rota transatlântica para Nova York. No âmbito da Batalha do Atlântico, Iniciada em 1940-1941, enquanto os submarinos nazistas U-Boot tentavam isolar a Grã-Bretanha, a “Blitz de Liverpool” destruiu metade do cais durante o dia e causou a morte de 4.000 civis. A Escola de Arquitetura da Universidade de Liverpool estava situada em uma casa georgiana com terraço voltado para uma praça. Charles R. Reilly, um admirador das artes e ofícios britânicos - de Macintosh, das Beaux-Arts, de McKim e de Mead e White -, dirigia a escola. Rowe também destacou a importância dos arquitetos modernistas poloneses exilados que lecionavam na escola, alimentando sua paixão corbusiana e utópica. Um colega estudante, Robert Maxwell (2010 154-169), descreveu a descoberta e promoção de Rowe dos escritos do

¹ Comunicação por e-mail de Anthony Eardley e reunião pessoal em 2015.

estudioso exilado alemão Rudolf Wittkower sobre Palladio e o Maneirismo. Após o trauma da lesão na coluna, Rowe formou-se em Liverpool em 1945 e tornou-se o único aluno de pesquisa de Wittkower em Warburg, fazendo mestrado em História da Arquitetura com uma tese sobre a coleção de desenhos de Inigo Jones (2010, 96-111 e 72 -95), enquanto também trabalhava meio período no escritório londrino de Sir Patrick Abercrombie ².

3. TRÊS LOCAIS DE PARTIDA: UNIVERSIDADE DE LIVERPOOL, INSTITUTO WARBURG E UNIVERSIDADE DE YALE 1938-53

Em *As I Was Saying*, Rowe nunca mencionou seu empregador do pós-guerra, o grande urbanista britânico Sir Patrick Abercrombie, que lecionou na Universidade de Liverpool e cunhou o termo “urban design” em 1943, organizando o *The Greater London Plan* (1945). Rowe também não mencionou o aluno de Abercrombie, William Holford, que deu aulas sobre a história do design urbano italiano, sucedendo Abercrombie como professor em Liverpool e aconselhando a cidade de Londres em sua reconstrução. No texto, Rowe também ignorou Frederick Gibberd, o projetista da nova cidade de Harlow (1947) que publicou o livro pioneiro de urban design *Town Design* (Gibberd 1953).

Muitos estudiosos e o próprio Rowe escreveram sobre seu relacionamento com os Warburgs, Wittkower, Saxl, Gombrich e Yates (Benelli 2010; Centanni 2010 58-71; Semerani 2012). Como professor, Rowe valorizou especialmente *The Platonic Renaissance in England* (1953), de Cassirer, que destacou a escola neoplatônica de Cambridge na época do cientista Francis Bacon. Esses estudiosos combinaram ciência e arte, mito e magia, química e alquimia, matemática e proporção em um sistema de lógica, gramática e regras. Cassirer enfatizou a mutabilidade de formas, figuras, padrões e relações, mantidas na perspectiva de um formidável sistema de memória (Rowe tinha memória fotográfica). A tese de Rowe comparou a coleção de desenhos de Jones com o enciclopédico *Four Books of Palladio*, expandindo ainda mais a pesquisa arquivística anterior de Whinney (1942).

A pesquisa de Rowe testou a hipótese de que Jones estava preparando seu próprio tratado baseado na obra de Palladio. A tese, como *British Art and the Mediterranean*, de Wittkower e Saxl, rastreou a chegada das teorias do Renascimento italiano à Grã-Bretanha (Sax e Wittkower 1948). A dívida de Rowe para com Wittkower em suas obras “Matemática da Vila Ideal” e “Maneirismo e Arquitetura Moderna” é evidente, embora só tenha sido reconhecida mais tarde (Rowe 1947; 1950). Especificamente, Wittkower diagramou um sistema de alinhamentos em uma grade recombinante no corpus de Palladio, o esquema de grade de 9 quadrados. Rowe aplicou esta grelha às villas de Corbusier no seu artigo de 1947 na revista *Architecture Review* (AR), para grande consternação de Wittkower (Benelli 2010; Mazzucco 2010, Vidler 2010). Este esquema de 9 quadrados, um dispositivo simples de organização e classificação, tornou-se um diagrama espacial e analítico chave no desenvolvimento posterior de Rowe. Rowe considerou

2 Devo esta informação a uma conversa com David Rowe durante os dias da conferência de Rowe, Roma, 2014.

que Wittkower não sabia “nada” (Naegele 2015) sobre o modernismo, embora seu professor tivesse revisado uma nova tradução de Camillo Sitte como uma crítica ao “utopismo mecânico” de Le Corbusier em 1947 (Wittkower 1947, 165).

O Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) realizou sua primeira reunião CIAM 6 do pós-guerra em Bridgwater, nos arredores de Bristol, em 1947. Rowe não compareceu. Dois editores da AR estiveram presentes, Morton Shand (futuro sogro de Stirling) e J. M. Richards (ambos membros do grupo de planejamento britânico MARS), juntamente com os fundadores do CIAM, Gropius, Giedion, Corbusier, Van Eesteren, etc. Rowe certamente compreendeu o impulso utópico e idealista que impulsionava esta utopia moderna, que introduziu, como parte da reconstrução do pós-guerra, itens como canalização interna, aquecimento central, telecomunicações e modernas infraestruturas. Em Bridgwater, tal como no posterior CIAM 8 de Hoddesdon, em 1951, Corbusier promoveu o seu ainda não construído plano de St. Dié como a epítome da cidade modernista e do seu espaço funcionalista, o “Coração da Cidade” (Mumford 2009, 103). Em Hoddesdon, Giedion, Rogers e Sert, e até Le Corbusier, falaram do ideal do espaço público mediterrânico, da democracia e da tradição clássica (McLeod 2013; Mumford 2009; Shane 1979 ; Shane 1982; Zuccaro 2017) ³.

Stirling relatou que Rowe usou a obra monumental de Wittkower e Saxl, *British Art and the Mediterranean*, como ferramenta de ensino em Liverpool (1948-51). Sob a supervisão de Rowe, a tese de Stirling manipulou versões mais humildes do plano St. Dié de Le Corbusier, propondo um centro cívico em miniatura para uma nova cidade planejada de planta gradeada em solo plano, com uma praça cívica recuada de 9 quadrados, colocando o prédio da administração cívica, um pátio comercial, o prédio comunitário e o teatro. Stirling, como Corbusier, criou um enclave cívico reservado ao pedestre. O projeto da tese de Stirling detalhou o “edifício comunitário” do Centro Social elevado sobre *pilotis* com dois pátios internos com uma sala de conferências, salas de reuniões, um café e um ginásio na cobertura articulados em três dimensões contra uma estrutura tridimensional (Crimson 2012; Vidler 2010).

Escapando do *Townscape Festival* da Grã-Bretanha em Londres em 1951 (Banham e Hillier 1976), Rowe partiu no outono com uma bolsa Fulbright para estudar na Universidade de Yale, Newhaven, com Henry Russell Hitchcock, que conheceu em Warburg. Rowe apreciava Hitchcock como historiador, defensor do modernismo e antifascista (Ponte 2010; Vidler 2015). Hitchcock publicou seu trabalho *Painting Toward Architecture* (1947) no qual relacionou cubismo, abstração e espaço arquitetônico moderno, citando o conceito de transparência de Kepes. Rowe escreveu sobre as aulas de Joseph Albers sobre arte moderna, cor, luz, figura, campo e sobreposições transparentes como “simplesmente o melhor que existe”. Ele também descreveu suas viagens ao longo da Costa Leste com Hitchcock, incluindo uma visita à Glass House de Philip Johnson em New Canaan, Connecticut (Naegele 2016).

New Haven ficava no meio do corredor da Costa Leste, de Boston a Washington, que abrigava 32 milhões de pessoas em um novo modelo urbano de 700 km/400 milhas que

³ McLeod (2013); Mumford (2009); Shane (1979); Shane (1982); Zuccaro Marchi, Leonardo, *The Heart of the City: Legacy and Complexity of a Modern Design Idea*, Routledge, Londres, 2017 _Vittorio_Gregotti , consultado em 12/09/2018].

Gottmann chamou de *Megalópolis* (Gottmann 1961). Com as suas extensas propriedades privadas, era muito diferente da visão CIAM de Corbusier e do modelo de desenho urbano metropolitano compacto para Londres de Abercrombie (1943/45), com cinturão verde, novas cidades e população de 8 milhões de habitantes. Depois de Yale, Rowe tirou um ano de folga e viajou pelos Estados Unidos de carro com outro acadêmico britânico visitante, o planejador de transportes Brian Richards, que ele conhecia da Universidade de Liverpool. Ao retornar, Rowe conheceu a esposa de H. H. Harris, reitor da escola de arquitetura da Universidade do Texas, Austin, que lhe ofereceu um cargo de professor (Naegele 2016).

4. TRÊS LUGARES INTERMEDIÁRIOS: TEXAS, CORNELL 1/COOPER E CAMBRIDGE 1954-1963

Rowe, Caragonne e muitos outros estudiosos estabeleceram a centralidade da experiência com os Texas Rangers no amadurecimento da pedagogia de Rowe e no refinamento de seu método crítico (Ockman 1998; Ponte 2016). Nesta narrativa, Rowe, durante a sua estadia no Texas, na tentativa de criar uma nova “Academia”, continuou a procurar uma nova modernidade reflexiva que pudesse combinar os elementos utópicos da modernidade com uma leitura crítica da história, dando continuidade à investigação iniciada no Instituto Warburg. Caragonne, em *Texas Rangers*, descreveu em detalhes como Rowe e Hoesli reestruturaram o curso para enfatizar o desenho e a análise no primeiro ano. A sobreposição de construções em perspectiva de ponto único de obras-primas cubistas no primeiro ano de Hoesli provou ser uma ferramenta de ensino duradoura. Robert Slutzky (um pintor que Rowe conheceu em Yale) acrescentou à construção do Primeiro Ano sua leitura de inspiração cubista da interação entre o espaço modernista achatado, profundo e raso. A grade de 9 quadrados de John Hejduk, expansão do diagrama de Wittkower/Rowe, criou exercícios inovadores para o Primeiro Ano, com seus painéis planos flexíveis e intercalados formando invólucros Gestalt (baseados em Arnheim) (Arnheim 1954). No segundo ano, seguiram-se exigências mais técnicas referentes à escala do edifício. No Ano Preparatório (“Junior”) adicionou-se uma componente urbana antes da tese do último ano.

No novo currículo, os alunos do terceiro ano (o “Júnior”) trabalhavam em um sítio urbano proeminente de uma pequena cidade clássica do Texas ou em uma cidade do Texas. Caragonne (1996, 220-221) oferece uma análise rica e detalhada de um estudo realizado por Hoesli, Hejduk e Rowe para Losoya Park, San Antonio (1955), que incluía um complexo problema de desenho urbano tridimensional (em função de rio afundado abaixo do nível da rua). Rowe e Hejduk também construíram uma leitura de Lockhart Texas como uma representação ideal e simbólica da democracia agro-urbana americana jeffersoniana, com o seu Palácio da Justiça situado numa praça central rodeada por lojas, igrejas e edifícios sociais. Uma rede de ruas e uma paisagem de pequenas chácaras rodeavam este centro cívico. Lockhart transformou esta interpretação cultural simbólica numa variação do modelo clássico do Renascimento italiano. Rowe, como crítico e autor eloquente, colaborou com os outros jovens Rangers na elaboração do ambicioso novo currículo que integrou História como precedente dos estudos modernos.

Esta estrutura estava ligada a uma série de conferências que almejavam criar um novo tipo espaço moderno, arquitetônico e híbrido, um terceiro espaço. Rowe enviou uma longa carta explicativa aos seus pais quando o reitor se demitiu, o corpo docente rejeitou o novo currículo e ele procurou um novo cargo (Rowe 1996/1; Caragonne 1995; Naegele 2015).

O sucesso inicial de Rowe na análise de vilas privadas e o seu fracasso no salto escalar para St. Dié levaram-no a novamente retroceder na escala por meio do estudo do projeto de Slutzky para a Liga das Nações. A Liga tinha um quarto do tamanho do centro cívico de St. Dié, o equivalente a uma grelha de 9 quadrados de pequenos edifícios públicos em frente a uma torre municipal. Essa trajetória brutal testou o aparato analítico de Rowe, aperfeiçoado com Wittkower e desenvolvido com Slutzky no Texas. Ao perceber gradualmente as limitações deste sistema analítico, Rowe começou a questionar mais detalhadamente o urbanismo de Corbusier e o potencial da colagem cubista. Em Cooper, Hejduk transformou a grade de 9 quadrados em um cubo, com rotações, extensões, casas-muros, habitats móveis e, finalmente, operadores simbólicos, seus simbólicos “atores” urbanos. Como Hejduk (1985) relatou em diagramas, ele iniciou experimentos com a rotação das Casas Diamante e as Casas Parede, implantando os painéis planos dos exercícios maneiristas de grade de 9 quadrados do Texas.

Enquanto seus amigos no Texas se dispersavam, Rowe continuou sua trajetória paraquedista e mudou-se para a Cooper Union em Nova York, onde deu aulas com Hejduk. Eardley diz que Rowe entrou na competição da Sydney Opera House com alguns amigos. Em 1958, ele se transferiu brevemente para Cornell, a escola de arquitetura da Ivy League com duração de 5 anos, número 1 nos Estados Unidos (500 alunos). Lá Rowe conheceu o arquiteto canadense Alvin Boyarsky, que escreveu uma tese de mestrado em Planejamento Urbano (1959) sobre os argumentos contextualistas de Camillo Sitte contra os amplos espaços abertos da arquitetura moderna vienense⁴. Boyarsky trabalhou com o professor do Departamento de Planejamento Urbano K. C. Parsons no mesmo período em que George e Mary Collins estudaram Sitte em Columbia com Wittkower (que havia escrito sobre Sitte em 1947) (Sitte 1965; Wittkower 1947, 164-169).

Em Cornell, Rowe questionou a ênfase dele e de Slutzky no plano frontal e nas distintas camadas de perspectiva em campos espaciais distintos, oferecendo oportunidades para repensar a cidade. A pesquisa de mestrado de Boyarsky expandiu essa intuição. Sitte demonstrou como os *urban designers* poderiam situar (“enterrar”) objetos figurativos, até mesmo centralizados edifícios religiosos idealizados e planejados, no tecido urbano da cidade, ao lado de vazios figurativos, como praças (piazzas) regulares e irregulares. Sitte também mostrou como os espaços abertos e modernos da Ringstrasse de Viena poderiam ser reabitados pela implantação de blocos de apartamentos e novos espaços cívicos. Sitte argumentou que os vazios figurativos públicos eram uma expressão da vida da comunidade local. Na sua análise micro contextual das praças medievais vienenses e locacional das igrejas, o clássico foi

⁴ Boyarsky, Alvin, “Camillo Sitte: construtor de cidades”, (Tese apresentada ao corpo docente da Escola de Pós-Graduação da Universidade Cornell para o grau de Mestre em Planejamento Regional), (1959). Cópia datilografada em pasta preta: [AA SHELFMARK: 711.4:92SIT BOY (RARE-STORE)].

distorcido e transformado no local, tal como Saxl e Wittkower traçaram a transformação das formas clássicas da Itália para a Inglaterra.

Em 1958, Rowe completou 38 anos e retornou à Inglaterra como professor na pequena Escola de Arquitetura da Universidade de Cambridge (60 alunos), com duração de três anos, após a nomeação do professor Leslie Martin como diretor em 1956 (Saint 2006), onde seus amigos Stirling e Eardley lecionaram. Segundo o professor Nicholas Bullock, então estudante, Rowe era um professor muito querido e de vida dura, esnobado por Martin, que não o tornou membro de nenhuma faculdade. Portanto, ele era um forasteiro que jantava e bebia na cidade que tinha que ensinar história da arquitetura gótica, mas que não estava muito interessado⁵. O resultado foi que Rowe ficou isolado como tutor e professor na faculdade, apesar de sua longa amizade com Sandy Wilson, assistente de Martin. Os estudantes de pós-graduação americanos Jaquelin Robertson (mais tarde Cooper-Robertson) e Peter Eisenman (2010, 48-57; 2015, 56-61) consideraram-no um companheiro agradável. Rowe também gostava de passear pela cidade no carro esportivo de seu estudante escocês, Michael Spens, mais tarde um ilustre arquiteto paisagista. Foi também na *Granta*, a revista estudantil, que Rowe publicou a sua primeira crítica ao urbanismo modernista e à utopia, revelando a sua crescente crise arquitetônica de meia-idade (Schrijver 2011, 245-258). O Cambridge Land Use and Built Form Study Centre, (fundado por Martin em 1966)⁶, talvez representasse o sonho equivocado de um matemático da cidade ideal que Martin havia imaginado para Rowe.

Enquanto estava em Cambridge, Rowe escreveu sobre a proposta monumental de Stirling e Gowan para o Churchill College, com seu vasto pátio de vazio figurativo contendo 5 objetos figurativos, como “O Blenheim do Estado de Bem-Estar Social” (Rowe 1996/1). Ele lutou com a “obra-prima” tridimensional (Rowe 1996/3, 357-358) do mosteiro La Tourette de Corbusier (Rowe 1961, 400-410), com seu vazio figurativo de um pátio com celas de monges em três lados pairando sobre *pilotis* sobre uma série de espaços compartilhados, refeitório, casa capitular, etc, com corredores descendo pela paisagem inclinada até a base da igreja, um edifício discreto que formava o quarto lado da figura monástica. Enquanto isso, a partir de 1957, Stirling e Gowan combinaram fragmentos da história da arquitetura industrial modernista e vernacular britânica em seu Laboratório de Leicester (concluído em 1963). O Laboratório dominava a paisagem de um parque vizinho graças ao seu forte eixo vertical, expresso através de rampas e escadas e poços de elevadores na torre. O edifício apresentava diferentes perfis de diferentes perspectivas, como a *Arlésienne de Picasso*, combinando transparência literal e fenomenal em torno de uma espinha dorsal ao redor de um eixo comprimido e involuto que ascende através do espaço seccional do edifício.

O contraste entre a abordagem de achatamento de Rowe e Slutzky em 1956 e a colagem de elementos modernistas tridimensionais de Stirling e Gowan em 1957 contra o vazio figurativo interior da circulação vertical do Laboratório de Leicester foi extremo. Leicester era, sem dúvida, um objeto assertivo, escultural e figurativo, uma montagem revestida em tijolo

⁵ Bullock, Nicholas (2015), comunicação pessoal (Conferência de Nanjing, China) .

⁶ Veja Santo (2006). Um dos alunos de Rowe descobriu mais tarde a matemática da treliça do shopping center de 600 pés x 40 pés. E ver também Maitland, Barry, *Shopping Mall Planning and Design*, Nichols, Nova York, 1985.

vermelho para a universidade. Sua recombinação de fragmentos ideais de Corbusier, Wright, do construtivismo russo, de fábricas vitorianas e estufas de vidro, marcou-o como pertencente à tradição espacial surrealista e livre, tradição dos guardanapos texanos ilustrada por Caragonne e por Hoesli na sua versão suíça de *Transparency* (Rowe 1997). Caragonne escreveu como Hoesli, ilustrando os diagramas de Rowe, capturou em seus cadernos de ensino a capacidade de Rowe de falar tanto do objeto figurativo quanto do vazio figurativo contrastante durante os júrís estudantis do Texas em 1955-56. Rowe explorou essa ambiguidade ao mudar dos códigos espaciais corbusianos para o contextualismo (Shane 1976, 676-679) e a integração com a cidade histórica. Nessa época, Kevin Lynch, aluno de Kepes no MIT, publicou *The Image of the City* (1960), e Jane Jacobs *The Death and Life of Great American Cities* (1961).

5. TRÊS PEÇAS URBANAS: CORNELL UD#1 1963-69/ UD#2 1970-73/ UD#3 1973-1978

Retornando a sua trajetória de paraquedista, voltar a cruzar o Atlântico permitiu a Rowe libertar-se das restrições e da crise da academia de Cambridge, já que Rowe retornou a Cornell para lecionar em 1962 e recebeu uma oferta de cargo permanente no ano seguinte. Rowe ensinou História da Renascença no semestre de outono e Arquitetura Moderna no semestre de primavera. O professor John Reps, autor de *The Making of Urban America* (Reps 1965), sugeriu que Rowe ministrasse um curso de pós-graduação em urban design, já que Sert havia iniciado um curso em Harvard em 1960 (o curso de Design Cívico de Kahn na Penn foi ainda anterior) (Mumford 2009, 104, 148). O programa começou com poucos estudantes, a maioria estrangeiros, e os primeiros estudos trataram da expansão suburbana de Ithaca em direção ao seu novo aeroporto, contrapondo-se às faixas comerciais próximas à nova rodovia ⁷. Mas a extensa rede de amigos de Rowe logo canalizou alunos para o programa. Em 1966, Fred Koetter e Mike Dennis chegaram de Oregon (via Hodgden e Boyarsky), Franz Oswald chegou de Hoesli na ETH, enquanto Tom Schumacher se formou no programa de graduação de Cornell.

Esses alunos formaram o núcleo da equipe de alunos UD Contextual de Rowe para dois projetos de grupo comissionado: o primeiro para o Harlem na primeira exposição UD do MoMA (1967) e o segundo para Buffalo (1969). Nestes projetos, Rowe, seguindo Reps, isolou os grandes fragmentos ideais de malha das cidades americanas de rápido crescimento, tentando sustentar esses bairros históricos como fragmentos ideais. Buffalo tinha uma praça central semelhante a Lockhart. Oswald desenhou importantes diagramas geométricos explicando essas análises em um pequeno livreto preparado para os patrocinadores. A equipe investigou profundamente os interstícios desordenados entre os fragmentos em uma escala mega-corbusiana, com grandes rodovias ao lado de blocos de apartamentos lineares de vários andares com edifícios monumentais de junção ambíguos e complexos (muito maiores que a Liga das Nações ou St. Dié). Os edifícios *redent* formavam um tecido composto por 5 grandes

⁷ Handler, Philip, Comunicação Pessoal; O primeiro assistente de ensino de Rowe no programa UD. (2013).

pátios quadrados de 230 m ao longo da orla, apoiados por um muro residencial de 1.300 m de comprimento. No projeto Harlem, onde recentemente ocorreram distúrbios, a equipe de estudantes de Rowe (com Michael Schwarting) reduziu a intervenção ao quarteirão, preenchendo e adicionando pequenas torres, desenvolvendo táticas de microdesign contextual no tecido fraturado que se assemelhavam às de OM Ungers em sua pesquisa fragmentária contemporânea em Berlim. Rowe apreciou especialmente os desenhos à mão livre e em microescala de Rainer Jagals da cidade de Berlim (Jagals 2015, 80).

Após esse início tumultuado na UDS, Rowe realizou seu primeiro ano sabático em Roma em 1969, tendo sido fundamental no convite a Ungers (um amigo de Stirling) para se tornar chefe de departamento em Cornell. Poderia ter parecido que ele tinha iniciado bem a criação de uma nova modernidade que combinava com precedentes históricos e que havia encontrado um novo parceiro em Ungers. Mas Rowe ainda nutria grandes dúvidas sobre o papel da visão utópica do modernismo, enquanto Ungers investigava os assentamentos utópicos americanos em 1970-71. Ele também gastou muito do orçamento da escola convidando todos os membros mais velhos do TEAM X para lecionar em Ithaca, durante todo o ano. Como descreveu Koolhaas (2013; 2013/2: 2015), Ungers estava em crise após a revolta estudantil na Universidade Livre de Berlim em 1968, assim como Rowe estava em crise sobre o papel do modernismo em meio aos protestos sobre os direitos civis e contra a Guerra do Vietnã em Ithaca.

A série de palestras renascentistas de Rowe em Cornell no início dos anos 1970 incluía cidades ideais e a vasta escala de jardins barrocos como precedentes para o planejamento urbano posterior da Beaux-Arts. Rowe ainda enfatizava as virtudes da arquitetura doméstica de Le Corbusier em sua série de palestras sobre o Modernismo, inclusive o poder de seus ideais urbanos utópicos. Contudo, em 1970, estas palestras tinham uma crítica contextual altamente desenvolvida do sonho de Corbusier, começando a reintegrar uma dimensão histórica e simbólica vagamente ligada a Warburg, se não à geometria do seu professor Wittkower. Esta abordagem de uma história contextual incluiu muitas das ilustrações posteriores de *Collage City*, como a proposta para a Chancelaria Real em Estocolmo, concurso Asplund de 1922. Enquanto isso, a UDS funcionava no piloto automático, produzindo planos diretores em grande escala, como os do Harlem e de Buffalo, enquanto Rowe e Koetter se perguntavam como reconstruir a jovem disciplina. A publicação de “Contextualismo; Urban Ideals and Deformations” de Tom Schumacher em *Casabella* (1971, 79-86) elevou o perfil do estúdio e forneceu uma explicação clara da estratégia de urban design de Rowe em 1960.

Rowe levou três anos para assimilar o impasse duplo da chegada de Ungers e a perda da IAUS de Nova Iorque para Eisenman. Em *As I was Saying* este foi o seu “período negro” no estúdio, quando a minha tese sobre *Padrões Urbanos em Londres* (Shane 1972) se juntou a uma discussão sobre intervenções na densa e fragmentada área central de Covent Garden de Inigo Jones. Isto exigiu a invenção de novas micro e macro estratégias de design, em oposição a um Master Plan no estilo GLC Team X (Shane 1972/2). Rowe escreveu: “Voltei (de Roma) em janeiro de 1970 com um grupo totalmente diferente de estudantes. Houve um grande evento cultural. Mas os estudantes não foram nada hostis. Eles simplesmente decidiram que os *Zeilenbau* não eram o seu estilo; e, a partir de então, foi a cidade tradicional e os quarteirões tradicionais” (Rowe 1996/3, 3). No caso de Covent Garden, as novas estratégias incluíram a

pedestrianização, como em Copenhaga (1963), micro incisões e inserções, novas pequenas praças (com estacionamento subterrâneo) e uma abordagem patrimonial criativa (leia-se Archigram) com a renovação / preservação de edifícios históricos de uso misto em um estilo hippie. O IID também colaborou com o grupo comunitário local de Covent Garden.

Este projeto de Covent Garden foi desenvolvido tendo como pano de fundo a rica experiência da primeira sessão de verão do IID, com Boyarsky, Stirling e Brian Richards como críticos (Sunwoo 2016). Outros graduados de Liverpool, como Bob Maxwell e Sam Stevens, também participaram da sessão de verão do IID em Londres, assim como membros do Archigram, além de Banham e Cedric Price (ex-graduado em Cambridge) encorajando Rowe. Archigram também trouxe uma geração internacional mais jovem, como Bernard Tschumi, Coop Himmelblau e Superstudio. Em 1975, quando Rowe e Koetter desenvolveram estratégias de design para *Collage City*, Rowe argumentou com Charles Jencks na *Artnet Conceptual Architecture Conference de Peter Cook* que “se você não tem utopia, então a cidade se torna uma espécie de museu” (de história e fragmentos contemporâneos). Rowe também manifestou, em termos muito warburgianos e popperianos, a necessidade de renovação da tradição e da sua constante traição pela inovação (Rowe 1975). O urban design ocupava agora uma posição ambígua neste processo confrontando-se com a complexidade da cidade sem plano diretor, com múltiplos centros e muitos atores fragmentados com diferentes imaginários espaciais.

Rowe, sem Koetter depois de 1973, continuou com seu UDS e em 1976 iniciou o desenvolvimento de um vocabulário urbano não corbusiano, mudando o código para vazios figurativos, como mostrado na pesquisa “Urban Precedents” (1974) de Herdeg e Dennis, inteiramente composta inteiramente por centros urbanos históricos. O trabalho era devedor do renascimento racionalista contemporâneo: a Aldo Rossi e seus desenhos da *Cidade Analógica* (Braghieri 1976; 1991) e a *Stadtraum in Theorie und Praxis* de Rob Krier (1975; Shane 1976/2). Rowe também estava ciente do concurso Roosevelt Island (1976), no qual Ungers propôs um Central Park em miniatura cercado por ruas e quarteirões, uma Manhattan em miniatura. Koetter e Kim (1997), em Boston, também produziram fragmentos de ruas e praças ideais, e mais tarde trabalharam com a SOM em Canary Wharf nas docas de Londres (década de 1980). Peterson Littenberg venceu o Concurso de Ideias *Les Halles de Paris* (1979) com um fragmento idealizado com jardim interior que estabilizava o terreno irregular. A crônica deste artigo termina em 1978, mas tanto o *The Cornell Journal of Architecture* 2 editado por Blake Middleton quanto o volume “Urbanistics” de *As I Was Saying* (1996/3, 1-153) de Rowe continham muitos projetos de ruas e praças, fragmentos projetuais ideais período tardio de 1978-90. Middleton descreveu como Rowe atraiu novamente outro grupo de estudantes que rivalizava com os da década de 1960, que poderiam trabalhar na combinação de edifícios altos e blocos perimetrais de alta densidade em esquemas construídos para a recuperação do valor da rua e seu retorno, como na *Roma interrotta* da equipe de Rowe.

O plano de Cooper e Eckstut para Battery Park City, de 1979, mostrou o potencial comercial destas ideias em Nova Iorque, criando uma nova cidade dentro da cidade, um fragmento idealizado, completo com Rector Place (Gordon 1997, 65-77). Koetter e Kim, em associação com a SOM, demonstrariam também o poder destas ideias como fonte regenerativa no mesmo projeto dos promotores para Canary Wharf, nas docas abandonadas do leste de

Londres. Isto estabeleceu uma tendência global para desenvolvimentos capitalistas em grande escala (Koetter e Kim 1997). Nos últimos 40 anos, tais códigos e ideias de design urbano baseados em formas tornaram-se o padrão de grandes escritórios corporativos como SOM, KPF, NBBJ, AECOM. Isto é especialmente evidente em áreas de rápido crescimento, como a Ásia, associadas ao giro espacial neoliberal para grandes investimentos de capital financeiro (riqueza) nas cidades (Harvey 2005; Soja 1989). Embora a recriação dos centros das cidades fosse bem-vinda, o problema da agência, de quem controlava o crescimento da cidade ainda assolava o ideal da *Cidade Colagem*, já, que poucos príncipes urbanos iluminados permaneciam à vista na paisagem da democracia capitalista moderna.

Os estudiosos compararam os dois Estudos de Urban Design da década de 1970 em Cornell, depois que Ungers criou um programa rival em 1969. Mas, em retrospectiva, ambos os Estudos estavam comprometidos com uma visão fragmentária da cidade histórica que incluía ruínas: Roma para Rowe, Berlim para Ungers, (e Nova York para Koolhaas). Ambos os professores de Cornell buscaram um sistema combinatório entre fragmentos antigos e novos que se formassem em torno de tipologias e morfologias ideais, com interstícios caóticos (Shane 2005; Suh 2010). Ambos os Estudos procuraram novas propostas formais de espaço público para os nós públicos dos seus sistemas. Rowe chamou isso de *Cidade Colagem* ou *Cidade Colisão* em sua primeira palestra pública no IID em 1970. Ungers e Koolhaas chamariam seu sistema recombinante fragmentário de *City Archipelago* ou *City in the City* em sua publicação Cornell 1976-77 Berlin Summer School (Kollhoff 2013; Marot 2013). Ambos os sistemas dependiam fortemente da paisagem para absorver os seus fragmentos racionalistas.

6. CONCLUSÃO; UM TOUR PELOS 40 ANOS DE EXPERIÊNCIA DE ROWE

A questão inicial que colocamos foi como Rowe foi capaz de sobreviver às muitas migrações e mudanças de mundo nos seus primeiros 40 anos profissionais. Aparentemente, Rowe operava com três códigos básicos que lhe davam estabilidade. Um delas foi uma vertente do classicismo e da tradição neoclássica que inicialmente o atraiu para Wittkower e Warburg, e que representou uma longa corrente da cultura europeia. Esta corrente encontrou muitas representações em múltiplas morfologias, mas sempre foi controlada por um sentido geométrico de proporção em planta e perspectiva. Do ponto de vista urbano, esta tendência descendia do Renascimento, de Palladio, Inigo Jones, etc., até às pequenas cidades americanas planeadas em torno de um vazio figurativo com edifícios simbólicos.

O modernismo e os seus vários ideais utópicos constituíram a segunda vertente da tríade estabilizadora de Rowe. Este modernismo poderia também assumir muitas formas, mas em termos urbanos significou uma concentração nos projetos de Corbusier, desde *A Cidade dos Três Milhões até à Liga das Nações* e St. Dié. Rowe manteve a ênfase de Wittkower no diagrama do plano geométrico, embora com Slutzky tenha tentado acomodar a fragmentação do cubismo. Esta ruptura do objeto figurativo modernista num campo de figuras planas idealizadas produziu fragmentos que os autores ainda esperavam que, um observador informado, moderno, pudesse integrar ao redor de um centro virtual ausente. Versões posteriores do

Contextualismo, como os diagramas planos geométricos de Oswald (1969) para o projeto do grupo Buffalo, continuaram a manter a ficção de uma possível integração conceitual herdada de Wittkower.

A terceira característica da tríade estabilizadora de Rowe era um terceiro espaço imaginário para novos sistemas de ordenação espacial. Este espaço imaginativo abrangeu continuidade e mudança, e permitiu a Rowe, como paraquedista, conceber diversas produções culturais como sistemas simbólicos recombinantes que poderiam assumir novos significados, formando meta-histórias ricas em potenciais e novas interpretações. Em termos urbanos, este espaço poderia abranger as camadas modernistas da Liga das Nações de Corbusier ou a reestruturação neoclássica de Munique. Mas o mais importante é que este terceiro espaço permitiu um sistema complexo, aberto e híbrido, que englobava tanto os sistemas anteriores como a paisagem, como em *Roma interrotta*. Aqui Rowe articulou seu projeto meta-histórico baseado em um imenso fluxo de informações, verdadeiras e falsas, criando sua versão da metacidade da informação baseada em *Collage City*. Todos os designers da *Roma Interrotta* operaram neste espaço imaginário e informativo com narrativas próprias.

Entre 1938 e 1978, Rowe mudou os códigos espaciais urbanos pelo menos três vezes. Em diferentes períodos predominaram diferentes códigos à medida que Rowe adaptava sua trajetória. No início, uma pressuposição não declarada envolvia uma rejeição da cidade georgiana que ele habitava todos os dias em Liverpool ou Londres. Em seguida, o seu primeiro Código A compreendia um compromisso com a utopia moderna, na forma de St. Dié de Corbusier. O próximo Código B consistia no questionamento do moderno com Slutzky no Texas, buscando um modernismo reflexivo no Cubismo que pudesse abrir a fórmula fechada de Wittkower de Palladio na Liga das Nações de Corbusier, o que levou ao Contextualismo inicial em Cornell. O terceiro Código C, com Koetter, marcou a redescoberta da cidade neoclássica que estava escondida à vista de todos, permitindo a hibridização do Código A e do Código B em uma nova *formulação de metacidade* que incluía a paisagem (mas não os carros). Rejeitar a utopia por um tempo e retornar ao clássico permitiu a Rowe articular a cidade como um museu, dando origem à volumosa meta-história da *Roma Interrotta*.

Não é de se admirar que Rowe se identificasse com Roma como um sítio que também sofreu muitos traumas, triunfos e fracassos, surtos de crescimentos e declínios, com ruínas de todas as épocas, do tribal ao imperial, do papado medieval ao renascentista, da criação do Estado-nação italiano a UE. A natureza caótica e fragmentada do governo municipal, dominado durante séculos por papas eleitos de forma privada, demonstrou uma das dificuldades do modelo de *cidade-colagem* (Oechslin 1985, 16-30; Bunschoten 1985; Secchi 2010), assim como sua relação com o automóvel também mostrou os encantos e os problemas do centro histórico. Similarmente, a cidade como museu poderia facilmente tornar-se uma armadilha turística, especialmente à medida em que a narrativa meta-histórica, o adorado teatro da memória de Rowe, fosse amplificada na metamorfose dos novos meios de comunicação, da Internet e dos dispositivos portáteis. Todos eram sintomas da mudança da cidade em direção à informação, à imagem e a amplas, imensas estruturas e sistemas de memória recombinante.

Foi inteiramente apropriado, seguindo o tema meta-histórico de constante renovação e continuidade de Rowe, que *Roma Interrotta* tenha sido exibida em 1978 ao lado do Fórum,

no Mercado de Trajano, uma rua interior de vários níveis, um *mall* romano conectado ao Campus Martius convertido em um museu. Aqui, os arqueólogos descobriram que os últimos habitantes rolaram a cabeça da enorme estátua do imperador pelos esgotos subterrâneos para limpar os detritos. Também foi apropriado que a recriação de *Roma Interrotta* de 2014 tivesse local no novo e futurista Museu MAXXI de Hadid, parte das meta-cidades de Roma remodeladas para o século XXI. Rowe, em sua aposentadoria ao escrever seus comentários reflexivos sobre *As I was Saying*, antecipou esse universo meta-histórico contemporâneo. Rowe, tal como Adriano na sua Villa, exibiu para nosso prazer o seu próprio palácio de memória virtual, um híbrido Rowe-Roma, um lugar associativo de tesouros coletivos e pessoais dentro e fora do tempo.

REFERENCIAS

- Arnheim, Rudolf. 1954. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Univ of California Press, Berkeley.
- Banham, Mary, and Bevis Hillier. 1951. *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain: 1951*. London: Thames and Hudson.
- Benelli, Francesco. 2010. “Rudolf Wittkower e Colin Rowe: Continuità e Frattura In: Marzo, M Ed.” *L’architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe*, 72-95, 97-111.
- Centanni, Monica. 2010. “Per Una Iconologia Dell’intervallo. Tradizione Dell’antico e Visione Retrospettiva in Aby Warburg e Colin Rowe.” In *L’architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe*, 59-72. Marsilio Editori.
- Braghieri, Gianni. 1991. *Aldo Rossi: Works and Projects*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Braghieri, Gianni 1976. *The Analogue City Map*. https://www.researchgate.net/publication/280530086_The_Analogous_City_The_Map. Consultado el 12/9/2018.
- Bunschoten, Raoul. 1985. “Collage City: A Masquerade of Fragment Utopias.” *Daidalos*, no. 16: 31-42.
- Caragone, Alexander. 1995. *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Cassirer, Ernst. n.d. *The Platonic Renaissance in England*. London: Thomas Nelson and Sons.
- Cerruti, M. 1978. *Roma Interrotta*. Rome: officina edizioni.
- Crinson, Mark. 2012. *Stirling and Gowan: Architecture from Austerity to Affluence*. New Haven: Yale University Press.
- Eisenman, Peter. 2015. “Bifurcating Rowe.” In Petit, E. (Ed.) *Reckoning with Colin Rowe*, 56-61. Routledge.
- Eisenman, Peter. 2010. “The Rowe Synthesis.” In Marzo, M. (Ed.) *L’architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe*, 48-57. Iuav. Documenti. IUAV.
- Gordon, D L A. 1997. *Battery Park City: Politics and Planning on the New York Waterfront*. Amsterdam: Gordon and Breach.
- Gottmann, Jean, and Twentieth Century Fund. 1961. *Megalopolis: The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States*. New York: Twentieth Century Fund.
- Gibberd, Frederick. 1953. *Town Design*, Londres: Architectural Press,
- Harvey, D. 2005. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford-New York: OUP Oxford.
- Hejduk, J, and K Shkapich. 1985. *Mask of Medusa: Works, 1947-1983*. New York: Rizzoli. 37-38, 283
- Hitchcock, H R. 1947. *Painting Toward Architecture*. Miller Company Collection of Abstract Art. New Haven – London: Duell, Sloan and Pearce.
- Koolhaas, Rem. n.d. “But Most of All, Ungers: Berlin Stories.” In *The City in the City: Berlin; A Green Archipelago*, (Hertweck, Florian; Marot, Sebastien, Eds.), 44-45. Zürich: Lars Müller Publishers.

- Koolhaas, Rem. 2015. "Being OMA's Ghostwriter." In *Reckoning with Colin Rowe*, 87–98. Routledge.
- Koolhaas, Rem (in conversation with Florian Hertweck and Sébastien Marot). 2013. "Ghostwriting." In *The City in the City: Berlin: A Green Archipelago*, 131–43. Zurich: Lars Müller. <https://doi.org/LK> - <https://worldcat.org/title/861576321>.
- Krier, Rob. 1975. *Stadtraum in Theorie Und Praxis*. Stuttgart: Kramer.
- Marot, Sébastien. 2013. "The Generation of a Hopeful Monster", en Ungers, Oswald Mathias; Koolhaas, Rem, (con) Riemann, Peter; Kollhoff, Hans; Ovaska, Arthur, *The City in the City. Berlin: A green archipelago*, (Hertweck, Florian; Marot, Sebastien, eds.), Lars Muller Publishers, Zürich, (1977): 153-61.
- Maxwell, Robert. 2010. "Rowe's Urbanism in Collage City: A Triumph for Common Sense." In *Marzo, M. (Ed.) L'architettura Come Testo et La Figura Di Colin Rowe*. Venice: Marsilio Editori, 155–70. Venice: IUAV.
- Mazzucco, Katia. 2010. "L'incontro Di Colin Rowe Con Rudolf Wittkower e Un'immagine Del Cosiddetto 'metodo Warburghiano.'" In *Marzo, M. (Ed.) L'architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe*, 73–95. Venice: IUAV.
- McLeod, Mary. 2013. "T. Dié: A 'Modern Space Conception' for Post-War Reconstruction." In *Cohen, Jean Louis (Ed.) Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*, 193–97. New York: MoMA.
- Mumford, Eric. 2009. *Defining Urban Design: CIAM Architects and the Formation of a Discipline*. New Haven – London: Yale University Press.
- Naegele, Daniel (ed.). 2016. *The Letters of Colin Rowe: Five Decades of Correspondence*. London: Artifice.
- Ockman, Joan. 1998. "Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe." *Journal of the Society of Architectural Historians* 57 (4): 448–56.
- Oechslin, Werner. 1985. "Working with Fragments: The Limitations of Collage." *Daidalos*, no. 16: 16–30.
- Oswald, Franz. 1969. "Buffalo Waterfront", *Diagramas*: 88. [<https://issuu.com/cornellaap/docs/cja002-opt/59>]; Rowe, Colin; Seligmann, Werner; Wells, Jerry, "Buffalo Waterfront Project", Catálogo de la exposición, Galería de Arte Albright-Knox, Buffalo (NY).
- Peterson Steven; Littenberg, Barbara. 1979. *Les Halles Competition Paris*, [http://petersonlittenberg.com/Architecture-UrbanDesign/Aims_Means_part_1.html, consultado el 9/12/2018].
- Petit, Emmanuel (ed.). 2015. *Reckoning with Colin Rowe. Ten Architects Take Position*, Nueva York – Abingdon: Routledge, 65-72.
- Ponte, Alessandra. 2010. "Woefully Inadequate: Colin Rowe's Composition and Character." In *Marzo, M. (Ed.) L'architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe*, 30–47. Padua: Marsilio Editori.
- Reps, John William. 2021. *The Making of Urban America: A History of City Planning in the United States*. Princeton: Princeton University Press.
- Rowe, Colin. 1947. "The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared." *The Architectural Review* CI, no. 603: 101–104.
- Rowe, Colin. 1961. "Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-Sur-Arbresle, Lyons." *The Architectural Review* 772: 400–410.
- Rowe, Colin; Jencks, Charles. 1975. "Colin Rowe - In Conversation with Charles Jencks - YouTube." AA School of Architecture. 1975. https://www.youtube.com/watch?v=Ln_8ymrqgdE.
- Rowe, Colin, and Fred Koetter. 1978. *Collage City*. Cambridge, Mass; London: MIT press.
- Rowe, Colin, and Alexander Caragone (ed.). 1996. *Vols 1,2,3. As I Was Saying Series*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Rowe, Colin. 1961. "The Blenheim of the Welfare State." *Cambridge Review*.
- Rowe, Colin, and Robert Slutzky. 1971. "Transparency: Literal and Phenomenal. Part II". *Perspecta*, no. 13–14: 287–301.
- Saint, Andrew. 2006. "A History of the Architecture Department." 2006. <https://www.arct.cam.ac.uk/aboutthedept/aboutthedepthome>.

- Saxl, Fritz, and Rudolf Wittkower. 1948. *British Art and the Mediterranean*. (No Title). London: Oxford University Press.
- Schrijver, Lara. 2011. "Utopia and/or Spectacle? Rethinking Urban Interventions through the Legacy of Modernism and the Situationist City." *Architectural Theory Review* 16 (3): 245–58.
- Schumacher, Thomas. 1971. "Contextualism. Urban Ideals and Deformation." *Casabella*, no. 359–360: 78–86.
- Secchi, Bernardo. 2010. "Collage City." In *L'architettura Come Testo e La Figura Di Colin Rowe* Marzo, M. C. (Ed.), 1:146–53. Milano: Marsilio Editori.
- Semerani, Luciano. 2010. "Introduzione a Colin Rowe e all'architettura come testo", en Marzo: 58-71, 12-29
- Shane, David Grahame. 1972. *Urban Patterns in London*. Cornell University.
- Shane, David Grahame. 1972. "Contextualism 1; Covent Garden." *Architectural Design* 4 (42): 229.
- Shane, David Grahame. 1976. "Contextualism", *Architectural Design*, 46 (11), (nov): 676-679.
- Shane, Grahame. 1992. "Theory vs Practice", (Review of Krier's Book.) *Architectural Design* II (46): 680–84.
- Shane, David Grahame. 2005. *Recombinant Urbanism: Conceptual Modelling in Architecture, Urban Design, and City Theory*. Chichester, England; Hoboken, NJ: Wiley.
- Sitte, C. 1947. *City Planning According to Artistic Principles*. Columbia University Studies in Art History and Archaeology. New York: Random House.
- Soja, E. W. 1989. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Haymarket Series. London: Verso.
- Suh, Yehre. 2009. "Rowe X Ungers Exhibition. Untold Collaborations on the City." Office of / Urban Terrains / Lab Cornell University, College of Architecture, Art and Planning, Hartell Gallery, Ithaca, USA Program: Research and Exhibition. 2009. <http://urbanterrains.com/project/rowe-x-ungers-exhibition/>.
- Sunwoo, Irene. 2016. *In Progress: The IID Summer Sessions*. London: Architectural Association Press.
- Vidler, Anthony. 2015. "Reckoning with Art History: Colin Rowe's Critical Vision." In Petit, E. (Ed.) *Reckoning with Colin Rowe*, 40–55. Routledge.
- Whinney, Margaret D. 1942. "John Webb's Drawings for Whitehall Palace." *The Volume of the Walpole Society* 31: 45–107.
- Wittkower, Rudolf. 1947. "Camillo Sitte's" Art of Building Cities" in an American Translation." *The Town Planning Review* 19 (3/4): 164–69.
- Zuccaro Marchi, Leonardo. 2017. *The Heart of the City: Legacy and Complexity of a Modern Design Idea*, London: Routledge. [https://www.academia.edu/34645260/_The_Heart_of_the_City_Legacy_and_Complexity_of_a_Modern_Design_Idea._Foreword_by_Tom_Avermaete_Paola_Viganò_Afterword_by_Vittorio_Gregotti, consultado el 9/12/2018].

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1. Colagem do frontispício: Urbanistics. Colin Paraquedista 1938-1978. Colagem do autor. 2017, p. 225.
- Fig. 2. Colin Rowe como paraquedista nas genealogias do design urbano de 1945 a 2010. Diagramas do autor. 2017. Fotos Wikipedia Commons, p. 227.
- Fig. 3. Colagem 2: Origens britânicas; Wath-upon-Deerne, Yorkshire. Colagem do autor. 2017. Mapa e fotos da Wikipedia Commons, p. 227.
- Fig. 4. Colagens 3+4. A educação britânica de Rowe. Colagem da Universidade de Liverpool com professores, colagem do Warburg Institute com o fundador e os professores. Publicações de Wittkower e Rowe. Colagens do autor. 2017. Fotos da Wikipedia Commons, p. 228.

- Fig. 5. Colagens 5+6: O quebra-cabeça do projeto St Die de Corbusier de 1946; a Utopia Moderna e os elementos Urbanos; análise, planos e diagrama seccional em colagens do autor 2017. Imagens anotadas do St Die, cortesia do site da Fondation Le Corbusier, p. 230.
- Fig. 6. Colagens 7+8. Projeto de estudante, Universidade de Liverpool; Tese de James Stirling New Town, 1947. Variations on the 9 Square Grid, John Hejduk ensinando na Universidade do Texas, Austin; imagens anotadas cortesia do site do C.C.A. Montreal, p. 231.
- Fig. 7. Collage 9: Cornell Urban Design, Comparações de escala até 1963-1978 com planos de St Die, Covent Garden, Liga das Nações, Harlem e Buffalo na mesma escala. Colagem e anotações do autor, p. 234.
- Fig. 8. Colagem 10: Alvin Boyarsky, Tese sobre Camillo Sitte na Cornell Univeristy 1957; colagem do autor 2017; foto de 1972, cortesia de Alvin Boyarsky, p. 235.
- Fig. 9. Colagem 11: IAUS Nova York 1968-69, retrato de Peter Eisenman, projeto 9 square, jantar dos IAUS Fellows, publicação IAUS Oppostions, Rowe's Five Architects Introduction; colagem do autor, imagens. Cortesia dos sites da IAUS, p. 238..
- Fig. 10. Capa anotada da edição especial de 1971 da Architectural Design sobre a obra de Alvin Boyarsky, p. 239.
- Fig. 11. Colagem 12; Análise da cidade da colagem. 5 Desenho em camadas de Munique anotado com os elementos de Rowe, com ênfase especial em edifícios complexos e ambíguos. Colagens, anotações e fotografia do autor, p. 241.

CERVANTES, ROWE, VENTURI&SCOTT BROWN; *MANIERAS...*

JOSÉ LÓPEZ-CANTI

Universidad de Sevilla, Departamento Proyectos arquitectónicos,
E.T.S. Arquitectura, España
polilla@us.es  0000-0001-8272-1087

RESUMEN

El artículo aborda la figura intelectual del angloestadounidense Colin Rowe, de una forma fragmentada, incidiendo en algunos aspectos que han marcado hitos en la historiografía y la interpretación arquitectónica del siglo XX. Se establece una reflexión sobre la presencia de Rowe en la actualidad, entre las generaciones de estudiantes que cursan arquitectura para seguidamente establecer algunas cuestiones consideradas de relevancia. La innovación en los mecanismos interpretativos de este autor, muy avanzados, que permiten una comprensión muy significativa en tiempos posteriores, tales como los conceptos de transparencia literal, transparencia fenomenal, son analizados como influencias en el curso del tiempo, apertura de nuevas posibilidades. El espacio geográfico y cultural de Italia, es otra de las fuentes en la obra de Rowe sobre la que se reflexiona en una perspectiva que introduce la *imagología* como un estadio previo de los mecanismos con los que diferentes culturas son visualizadas, interpretadas y recibidas. Una centralidad que no debía evitarse, es el concepto del aprovechamiento del manierismo como una metáfora que se traslada a lo contemporáneo, para de un modo perspicaz alumbrar comparaciones e interpretaciones arquitectónicas que resultan muy novedosas en su momento y alumbran su propio futuro. Una especulación comparada entre Rowe y Venturi, con la interpretación de algunas obras de éste último, nos sitúa en la continuidad y recuperación actual que el manierismo como heterodoxia puede aportar en el abordaje presente de la arquitectura. Finalmente, contextualizar a Rowe en el ámbito español, era necesario por enriquecer las teselas del mosaico de sus geografías transitadas.

Palabras clave: Colin Rowe, Manierismo contemporáneo, imagología, inteligencias reunidas, interpretación.

ABSTRACT

The article addresses the intellectual figure of the Anglo-American Colin Rowe, in a fragmented way, focusing on some aspects that have marked milestones in the historiography and architectural interpretation of the 20th century. A reflection is established on Rowe 's presence today, among the generations of students who study architecture, to then establish some issues considered relevant. The innovation in the interpretive mechanisms of this author, very advanced, which allow very significant advances in later times, such as the concepts of literal transparency, phenomenal transparency, are analyzed as influences on the course of time and opening of new possibilities. The geographical and cultural space of Italy is another source in Rowe 's work that is reflected on in a perspective that introduces *imagology* as a previous stage of the mechanisms with which different cultures are visualized, interpreted and received. A centrality that should not be avoided is the concept of using mannerism as a metaphor that is transferred to the contemporary, to illuminate in a perceptive way architectural comparisons and interpretations that are very novel at the time and illuminate their own future. A comparative speculation between Rowe and Venturi, with the interpretation of some of the latter's works, places us in the continuity and current recovery that mannerism as heterodoxy can contribute to the present approach to architecture. Finally, contextualizing Rowe in the Spanish context was necessary to enrich the tiles of the mosaic of his traveled geographies.

Keywords: Colin Rowe, Contemporary Mannerism, *imagology*, gathered intelligences, interpretation.

RESUMO

O artigo aborda a figura intelectual do anglo-americano Colin Rowe, de forma fragmentada, enfocando alguns aspectos que marcaram marcos na historiografia e interpretação arquitetônica do século XX. Estabelece-se uma reflexão sobre a presença de Rowe hoje, entre as gerações de estudantes que estudam arquitetura, para então estabelecer algumas questões consideradas relevantes. A inovação nos mecanismos interpretativos deste autor, muito avançados, que permitem avanços muito significativos em tempos posteriores, como os conceitos de transparência literal, transparência fenomenal, são analisadas como influências no curso do tempo e abertura de novas possibilidades. O espaço geográfico e cultural da Itália é outra fonte da obra de Rowe que se reflete numa perspectiva que introduz a *imagologia* como etapa prévia dos mecanismos com os quais as diferentes culturas são visualizadas, interpretadas e recebidas. Uma centralidade que não deve ser evitada é o conceito de utilizar o maneirismo como metáfora que se transfere para o contemporâneo, para iluminar de forma perspicaz comparações e interpretações arquitetônicas muito inovadoras na época e que iluminam o seu próprio futuro. Uma especulação comparativa entre Rowe e Venturi, com a interpretação de algumas obras deste último, colocamos na continuidade e na recuperação actual de que o maneirismo enquanto heterodoxia pode contribuir para a abordagem actual

da arquitetura. Por fim, contextualizar Rowe no contexto espanhol foi necessário para enriquecer os azulejos do mosaico das suas geografias viajadas.

Palavras-chave: Colin Rowe, Maneirismo Contemporâneo, imagologia, inteligências reunidas, interpretação.

“Tenemos que escribir peligrosamente, Beckett”
James Joyce dirigiéndose a Samuel Beckett

1. APERTURA

Se cumplen veinticinco años de la desaparición de Colin Rowe (García Carbonero 2000, 226). Expresado en la unidad de un cuarto de siglo, parece un tiempo mayor que de seguro ha hecho que su figura intelectual y su producción se hayan desvanecido en la memoria de los estudiantes actuales en muchas Escuelas de Arquitectura. Aunque en la biblioteca de mi escuela, los títulos más conocidos del angloestadounidense están etiquetados como bibliografía recomendada, no me he atrevido por pudor a solicitar el historial de préstamos, digamos, de los últimos cinco años, cuyas peticiones, posiblemente corresponderían más al cuerpo de profesores que al de los estudiantes. Por el contrario, en mi caso, fue en esa condición de aprendiz de la arquitectura en la década de los 80, cuando sus libros, artículos y su influencia estaban de alguna manera presentes y vivos, al menos entre aquellos estudiantes menos pragmáticos, o más virados hacia aspectos interpretativos del gran barco de la arquitectura. Lo cierto es que hoy en día, los programas de Historia de la Arquitectura Contemporánea —al menos, por lo que conozco de mi Escuela— se encuentran con retos difíciles de resolver: de un lado, la organización cronológica de los contenidos parece haber perdido sentido como organización del relato; por otro, el tiempo disponible para abarcar una cronología llena de sobresaltos e incertidumbres, es muy escaso. ¿Dónde situar este inicio?, ¿en el siglo XVIII?, ¿en el eco de la primera revolución industrial?, ¿en el Renacimiento como inicio de un gran ciclo cultural inspirado en el racionalismo? ¿Y cómo lidiar con el asunto después de golpes intelectuales tan arrolladores como los infligidos por Derrida y su deconstrucción? (Vidler, Eisenman 2011, 7-11) A la vista de cómo lo hizo Rowe se pueden despejar algunos interrogantes, a la vez que su pensamiento puede no tener cabida por dificultades de tiempo: conciliar una explicación de presente que se vea concernida —y a veces interpretada— por procesos del pasado, sin que éste obedezca a una temporalidad ordenada por cronología, es una tarea sofocante para cualquier docente que hoy imparta esa materia y el menor de los riesgos que se pueden correr, es obviar nombres imprescindibles, digamos por exigencia que impone el propio guion a la hora de repartir los tiempos de dedicación a las distintas materias de los estudios que componen la titulación de arquitectura y no por una obliteración intencionada. Es nuestro interés por otro lado, poner de relevancia la relación entre historia de la arquitectura y su influencia sobre el proyecto arquitectónico, esa cuestión que Vidler tildaba de “tópico estribillo” y que formulaba literalmente con los siguientes interrogantes: “¿cómo se “relaciona” la historia con el proyecto?, ¿es útil? Y si es así, ¿de qué maneras?” (Vidler 2011, 21) En cualquier caso, sea explícitamente o de forma soterrada, hoy no es viable

componer una historiografía contemporánea de la arquitectura sin que el pensamiento de Rowe aparezca por la cantidad de intersecciones artísticas y culturales que exploró, (también por su doble condición de historiador y docente del proyecto arquitectónico) con un arco de tiempos extremadamente ambicioso. Lo que sigue a continuación sólo puede ser fruto de ese ejercicio de memoria personal que ahora en el presente trato de completar e interpretar en clave de significado que en aquel momento no encontré, dado que el futuro estaba por acontecer. Lo primero que viene a mi memoria son las personas y las geografías que se encontraban entorno a Rowe: Stirling y Eisenman, por hablar apenas de dos arquitectos que realizaban proyectos en aquella época y que se hacían presentes a la hora de elaborar nuestros propios ejercicios de proyectos; de otro lado, el mundo anglosajón desdoblado entre el Reino Unido y los Estados Unidos, siempre trufados del suministro que Italia les proporcionó como experiencia del viaje y conocimiento de la arquitectura. Y la sugerente textualidad que supusieron las interpretaciones realizadas por Rowe estirando el arco temporal y cruzando siglos con cierta comodidad aparente: detrás de ello se escondía un trabajo de profundísimo dominio de la historia de la arquitectura practicado con igual intensidad con proyectos que no se construyeron y obras que aún hoy en día, se pueden visitar. Este balbuceo de estudiante ante sus escritos, no ha desaparecido a día de hoy cuando he regresado a volver a leerlos, en libros tan amarillos como el tiempo que ha pasado, o en escaneos digitales que parecen que han descubierto el ADN del siglo pasado.

2. TRANSPARENCIA AL PIE DE LA LETRA; VELADURA DE LOS FENÓMENOS

Uno de los artículos que quizá más huella dejó en aquel pasado de estudiante, fue el que definía los conceptos de transparencia literal y transparencia fenomenal (Rowe 1978, 155-178). Expresar la interpretación de la arquitectura moderna a partir de su mirada comparada con la pintura que le era contemporánea, suponía un marco de apertura creativa que, a la larga, en su futuro, se fue expandiendo de manera exponencial, por lo que abrió caminos y ello, ese desbroce, es realmente cuando se vislumbra en perspectiva, una operación de ingenio intelectual y de posibilidad de tránsito que sigue siendo admirable. Parece que en principio las distintas artes que coinciden en un determinado período de tiempo vienen, cada una mediante sus medios expresivos, a establecer una comunidad del tiempo que se atraviesa, por no decir que son distintas manifestaciones de un mismo espíritu del tiempo. Por tanto la interpretación parece estar legalizada gracias a la producción en determinadas circunstancias epocales. Sin embargo, Rowe no se acoge a este principio, donde sólo bastaría sugerir una seductora relación entre un determinado cuadro y un determinado proyecto o edificio –ya que el resto de la justificación, permanece legitimado. Su novedad estriba en la ruptura interpretativa de ambos campos de trabajo: tanto el de la pintura como el de la arquitectura. La precisión de los análisis espaciales es de tal complejidad, que se pone de relieve una nueva práctica del espacio interpretativo tanto en lo que se refiere al cuadro como en lo que respecta a la arquitectura. Raramente podrían haber llegado tan lejos si no se hubiera ido rítmicamente del uno al otro y viceversa. Y, sobre todo, la interpretación de cada objeto

de distinta naturaleza, no hubiera alcanzado ese grado de profundidad sin la presencia comparada, como coincidencias prodigiosas que no tienen explicación posible. Hablar de la diferencia de las obras —especialmente cuando todo es arquitectura o pintura moderna—, encontrar la justa correspondencia y las investigaciones que como caminos se bifurcan, es otra narrativa que obliga a la rescritura del proceso histórico. Y si Rowe en este ensayo establecía ese doble concepto de la transparencia en términos de literal y fenomenal, releído hoy en día nos sugiere también que en su sistema de interpretación de la realidad se da como una suerte de interpretación literal y en otro plano o derivada, una interpretación fenomenal, que ya no operan sobre el factor adjetivo de la transparencia, sino que afectan al conjunto sustantivo del abordaje interpretativo. De otro lado, contemplado en perspectiva, hoy apreciamos limitaciones de su abordaje, que como no podría ser de otra manera, están muy vinculadas y son dependientes del modelo clásico y de la relación del espectador y su posición espacial relativa frente a la obra. Situación que se ve exponencialmente subrayada, cuando la pintura es objeto de interpretación, dado que a pesar de que la complejidad del espacio sobre la superficie pictórica es elevado a su máxima potencia, la relación de más o menos frontalidad es inevitable en la visión del objeto artístico. Como ha destacado Vidler sobre Rowe, haciendo alusión a la obra de Stirling de la Staatsgalerie de Stuttgart, “...su primordial predilección por lo clásico y, por extensión, por el clasicismo moderno, hizo que la rechazara por la ausencia de aquello que tenían en común la villa de Palladio y la villa en Garches de Le Corbusier: una fachada.” (Vidler 2011, 115) Estas limitaciones no son justas destacarlas en el presente sin tener en cuenta cuál es el anuncio implícito que tuvo esta tecnología interpretativa: en el futuro que contiene anidado, ofrecerá la inclusión de sucesivos diámetros crecientes de relación que, aunque el propio Rowe no aprobaría (Fernández-Galiano 1999, 112), emanan de sus lecciones. Del cuadro y el edificio pasaremos una y otra vez en fugas crecientes, libres y creativas a un proceso comparado en primera instancia, luego propositivo, más adelante relacional y cargado de narrativa, donde el texto literario, el lenguaje filmico, la fotografía, la instalación o la performance artística serán compañeros de interpretación de la arquitectura y también de su ideación. Por poner un ejemplo relacionado con el texto literario basta contrastar la interpretación de Rowe sobre la propuesta del proyecto de Sociedad de Naciones y en paralelo hacer una lectura de la novela “Bella del Señor” de Albert Cohen (Benedetti 1988) donde toda una narrativa socioespacial de la diplomacia incide en las cualidades arquitectónicas, materiales y de mobiliario asignado simbólicamente acorde al estatus de una elitista sociedad diplomática que se organiza con preceptos claramente anclados en el siglo XIX (Cohen 1987). Frente a este mundo material descrito por Cohen en su narrativa, Le Corbusier será transparente en lo que se refiere a cifrar un nuevo estatus de la relación internacional y la diplomacia a través de una organización espacial de oficinas sin privilegios, prefigurando espacialmente lo que luego se plasmará en 1948 como Declaración escrita que reorganiza toda la funcionalidad de la diplomacia mundial. En cierta manera, aunque se suponga irónico, este mundo de comparatismo transversal lo podemos hacer en un plano literal o fenomenal —y, más allá, en una suerte de haz de planos—, pero no sólo, también como ecosistema de conocimiento y saberes, como proceso de inteligencia colectiva y compromiso social y como acto creativo de la propia arquitectura que tiende al bienestar común. Y ello, si hacemos el viaje

inverso en búsqueda de su mapa genómico, siempre iremos a encontrar líneas de filiación y trazas genéticas que pasan por estos ensayos y estas propuestas de Colin Rowe¹.

3. VIAGGIO IN ITALIA: INTELIGENCIAS REUNIDAS

Un tema céntrico no sólo en las investigaciones de Rowe, sino en su biografía, va a ser la geografía italiana. No parece nada excepcional si lo ponemos en relación con la vocación profesional de nuestro personaje: la arquitectura. Otra cuestión que es un deseo a abordar en este apartado es la articulación a través de la historia del carácter anglosajón en contraste con el italiano. Parece que merecería la pena hacer un alto y poner bajo observación este aspecto, en relación al enorme peso e impacto que este país —Italia—, su cultura, arquitectura, historia y paisaje tuvo en la obra y pensamiento de Rowe. Esto por otro lado es un abordaje incómodo, porque iré por un camino estrecho y mal señalado. Durante siglos en Europa —y ello se exacerbó aún más con los nacionalismos y la constitución de los Estados— se produjo un conjunto de interpretaciones, tipificaciones —en la mayoría de los casos, de carácter tópico— que proyectaban un conjunto de imágenes y características de los lugares vistos desde una condición extranjera o de plena alteridad. De esta cuestión trata la *Imagología* (Kundera 1990, 89-92) como campo de conocimiento derivado fundamentalmente del comparatismo literario. Los libros de viajes —una especialidad puesta en marcha a partir del siglo XVIII, pero con precedentes muy anteriores— y más adelante los llamados viajeros románticos acentuaron si cabe más, una distorsión interpretativa que se había ido reforzando progresivamente en la medida que las identidades de carácter nacional crecían: “la acepción psíquica y perenne del carácter, alma o genio nacional sólo triunfaría con el Romanticismo, haciendo posible, mas no siempre deseable, la coincidencia de la imagen con la de la literatura” (Guillén 1998, 367). Y —supongo que lo habrán adivinado ya— Italia estaba en el centro del viaje, y era más real en la *imagología* construida desde su frontera exterior, que desde los límites internos. Nos interesa pues este doblez de aspecto: de un lado, la condición de viaje y de otro, la producción cultural acumulada y condensada que en términos de *imagología* proyectaron los anglosajones sobre Italia y los italianos. No es extraño a la vista de esta relación problemática, que Vidler introdujera un epígrafe en el estudio sobre la figura de Rowe que tituló “Un Palladio inglés” (Vidler 2011, 81) La propia Inglaterra no sale indemne de este proceso y Rowe incorporará estas tensiones interpretativas —pérfida Albión, *Albion perfide* (Rowe 1993, 3-6)— como formando parte también de los viajes y desplazamientos que las arquitecturas y las ideas o códigos que las envuelven, desarrollan trasladándose intelectualmente de unos lugares a otros como fenómenos de recepción y tránsitos recíprocos. Lo interesante en Rowe es que este desplazamiento o recepción no sólo se produce a través de la geografía, sino fundamentalmente a través del tiempo. Y será justamente esta doble dislocación —como una luxación producida en la obra original— la que le permitirá comparar a Palladio y Le

¹ Colin Rowe también fomentó la coautoría y la colaboración como proceso formativo de investigadores, firmando artículos y textos conjuntamente, así como prologando algunas monografías.

Corbusier (Rowe 1978, 9-34) como procesos arquitectónicos que arrojan parentesco y consecuentemente, comprimen el tiempo de la arquitectura. No es justo atribuir en solitario a Rowe este procedimiento de geografías transnacionales; Wittkower comisarió junto con Saxl y publicó en el catálogo de la exposición de 1945 *“England and the Mediterranean tradición”* un artículo titulado *“Pseudo-Palladian elements in English neoclassicism”* en el que la figura de Íñigo Jones hace de rótula de ambas geografías —la inglesa e italiana— “con el que hizo surgir la cuestión de la transmisión y transformación como un campo legítimo” (Vidler 2011, 82) La situación estaba expedita para que Rowe estirase la geografía y el tiempo como sustancias maleables por la vía de la comparación. Viaje y escritura, por consiguiente, están en íntima combinación productiva en el caso de Rowe y en esa combinatoria hay que imaginar, como proceso previo, la conversación y la compañía² en esos viajes con coche mítico y volante a la derecha. Italia estaba suficientemente textualizada en el ámbito europeo, especialmente en el británico, en el francés mediante la figura de Stendhal —donde se sobrepone la guía de viaje y la literatura en una duplicación de perfecta simetría, con un gran impacto didáctico sobre la pequeña sociedad de viajeros de época que se dirigían a Italia— y en el alemán a partir de los viajes de Goethe —en ese momento, las guías Murray, Baedeker y Joanne se convierten en auténticos éxitos editoriales. En el caso británico nos resulta muy esclarecedor un pequeño fragmento que aparece en las primeras páginas de “El corazón de las tinieblas” de Conrad, que había adoptado el inglés como lengua sin que ésta fuera su lengua materna o de nacimiento. En ese fragmento (Conrad 1889, 7-8) el escritor, siempre transitando un mundo de riberas, muelles, atraques o altamar, especula —a través de su personaje Marlow— imaginando a un anónimo soldado de las legiones romanas a orillas del Támesis, que se siente especialmente alienado por el carácter de la geografía que está pisando y ocupando imperialmente:

I was thinking of very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred years ago—the other day. . . (...). Imagine the feelings of a commander of a fine —what d’ye call ‘em?— trireme in the Mediterranean, ordered suddenly to the north; run overland across the Gauls in a hurry; put in charge of one of these craft the legionaries—a wonderful lot of handy men they must have been, too— used to build, apparently by the hundred, in a month or two, if we may believe what we read. Imagine him here—the very end of the world, a sea the colour of lead, a sky the colour of smoke, a kind of ship about as rigid as a concertina—and going up this river with stores, or orders, or what you like. Sand—banks, marshes, forests, savages, —precious little to eat fit for a civilized man, nothing but Thames water to drink. No Falernian wine here, no going ashore. Here and there a military camp lost in a wilderness, like a needle in a bundle of hay—cold, fog, tempests, disease, exile, and death—death skulking in the air, in the water, in the bush. They must have been dying like flies here.³

² Peter Eisenman; más adelante Alvin Boyarsky.

³ —Estaba pensando en épocas remotas, cuando llegaron por primera vez los romanos a estos lugares, hace diecinueve siglos... (...) Imaginad los sentimientos del comandante de un hermoso... ¿cómo se llamaban?... trirreme del

El lugar de pertenencia y la identidad es algo que sin duda exige una traducción en el desplazamiento, una traducción que el propio Rowe hubo de hacer 20 siglos después que aquel soldado romano siguiendo la dirección inversa (e invirtiendo también las sensaciones que Conrad atribuía al legionario), donde el descubrimiento de una cierta Arcadia perdida y añorada (la *“Et in Arcadia ego”* de Waugh) y un imperio de la arquitectura se le revela como epifanía. Por desgracia, no todas las fuentes han estado constituidas por estos grandes de la creación literaria y lo que se intuye de muchas de esas ediciones bajo el formato de guía de viajes en los siglos XVIII y XIX es una visión “...forzosamente arbitraria, automatizada y entontecedora de aquellas complejidades —pueblos, ciudades, nacionalidades— que desconocemos” (Guillén 1998, 337) Guillén, para escapar de ese tópico interpretativo tan prodigado en suelo europeo, habla de un concepto que tiene validez tanto en escala social como en formato de individualidades, al que denomina “inteligencias reunidas”⁴ en favor de una “Europa no simplificada, ni trivializada ni uniforme” (Guillén 1998, 367) Y esa expresión —puede uno imaginar— se ajustaría con bastante exactitud a los viajes de Rowe por la geografía y la arquitectura italianas que tanto suministro de conocimiento le proporcionaron y que él devolvió a su tiempo presente como algo con capacidad de interpretar arquitecturas que se distanciaban siglos y millas, pero que se comunicaban mutuamente, como si en un momento de lapsus, hubieran tenido una reunión secreta de la que el propio Rowe levantara acta. Nos bastaría con esta cautela a la hora de entender la acomodación y la operación de índole intelectual que Rowe realiza sobre la arquitectura italiana y su interpretación, libre finalmente de esa proyección pastosa e inservible que proyecta el conjunto de prejuicios culturales lanzados contra la otredad geográfica. Pero nos parece que sería útil incorporar un aspecto más a esta condición viajera de Rowe sobre el suelo italiano y que vendría a explicar de alguna manera el rendimiento intelectual que esta experiencia tuvo en su obra escrita, en sus artículos y ensayos. Son apenas circunstancias materiales, en grado de hipótesis, pero que no deberíamos despreciar y que de una u otra forma, se traslucen en comentarios, entrevistas y demás declaraciones —en especial los relatos de Eisenman sobre anécdotas (Fernández 2020; Hernández 2019) y procesos de análisis de las arquitecturas italianas in situ—, que deben ser encuadradas como parte contextual de

Mediterráneo, destinado inesperadamente a viajar al norte. Después de atravesar a toda prisa las Galias, teniendo a su cargo uno de esos artefactos que los legionarios (no me cabe duda de que debieron haber sido un maravilloso pueblo de artesanos) solían construir, al parecer por centenas en sólo un par de meses, si es que debemos creer lo que hemos leído. Imaginadlo aquí, en el mismo fin del mundo, un mar color de plomo, un cielo color de humo, una especie de barco tan fuerte como una concertina, remontando este río con aprovisionamientos u órdenes, o con lo que os plazca. Bancos de arena, pantanos, bosques, salvajes. Sin los alimentos a los que estaba acostumbrado un hombre civilizado, sin otra cosa para beber que el agua del Támesis. Ni vino de Falerno ni paseos por tierra. De cuando en cuando un campamento militar perdido en los bosques, como una aguja en medio de un pajar. Frío, niebla, bruma, tempestades, enfermedades, exilio, muerte acechando siempre tras los matorrales, en el agua, en el aire. ¡Deben haber muerto aquí como las moscas! (Traducción de Sergio Pitlor)

4 Obsérvese que el término que utiliza Guillén habla tanto en el sentido de reunir varios aspectos de la inteligencia, como igualmente, la inteligencia emanada de la reunión. En este sentido, es insoslayable nombrar una cierta producción por parte de Rowe que se hace a partir de la pequeña comunidad compartida, la compañía, y la afinidad electiva como un estímulo de producir conocimiento a partir de lo compartido.

este complejo proceso interpretativo (sólo visitando, a partir de Milán, Renacimiento y Manierismo, y excluyendo de forma inflexible, el Barroco italiano). Si pensamos en una Italia turística de hoy en día, imaginémosnos por un momento la Italia de 1961 donde Rowe acompaña de forma tutelada a Eisenman, viajando en coche, sesiones de doce incansables horas de formación diaria. Pero desearía que hicieran un esfuerzo por imaginar el país apenas tres lustros después del paso de la guerra y la caída del fascismo. Baste recordar la producción de Rossellini “Viaggio in Italia”(Vila Matas 2004) de 1954 –curiosamente situada en las afueras del Nápoles de la época, sobre un caserón de función agraria y con diversas fugas hacia la isla de Capri, que incluye una épica visita a las ruinas de Pompeya, donde una escena de unos amantes descubiertos por arqueólogos durante la filmación en tiempo real, petrificados por el volcán, determinaron dicho fragmento filmico como formado parte indeleble de la historia del cine. Y no sólo vayamos al año 1954, en 1947 Rowe ya había escrito “La matemática de la vivienda ideal” a partir de las villas Palladianas, por consiguiente, ya visitadas en esa altura. Todo para subrayar un mundo que no existe, una experiencia que difícilmente, se puede volver a tener. Los 35° grados de temperatura a los que se refiere Eisenman frente a la Villa de Palladio, bajo el riguroso interrogatorio de Rowe, son circunstancialmente irreproducibles y de aquel ambiente material, de aquellas circunstancias temporales, vino una agudeza de abordaje que hoy carecería de la nitidez necesaria. Todo ello es bastante paradójico, porque la arquitectura tiene persistencias que ni siquiera el territorio puede conservar.

P.S.

Todo entre paréntesis, como post—scriptum de lo anterior:

(Hemos realizado un viaje en dos direcciones, de la Roma a la Inglaterra, añorando el buen vino sustituido por húmeda agua del Támesis y echando en falta el calor que desprende la tierra bañada por el sol, que ahora era pantanosa y gris; y de otro lado, siglos después, nos trasladamos de la Gran Bretaña a Italia, en viajes de estudios, auténticos Tours del conocimiento que venían precedidos de toda una producción cultural, una cautela por no simplificar, ni trivializar ni uniformar una diversidad que hay que tratar con inteligencias reunidas. Hagamos un desplazamiento más, antes de ingresar en otro aspecto de la obra de Rowe, y des-placémosnos al estado de Texas, con el consiguiente cambio de continente y cruce de océano. En la introducción de este monográfico de Astrágalo, firmada por Grahame Shane (A35, pág. 253 en la versión en español) —quien además de todo, realizó su tesis doctoral bajo la dirección de Colin Rowe—, se puede registrar una experiencia docente en Austin llevada a cabo con Rowe junto con varios ayudantes y docentes (Hoesli, Hejduk, Slutzky, entre otros, denominados irónicamente como Texas Rangers (Caragonne 1995) por el propio Alexander Caragonne). Shane en concreto cita dos ejercicios de proyectos con localizaciones en San Antonio y la

localidad de Lockhart, respectivamente. Me detengo un instante en esta última, donde Shane afirma que:

Rowe y Hejduk también construyeron una lectura de Lockhart, Texas como representación ideal y simbólica de la democracia jeffersoniana agrourbana estadounidense, con su palacio de justicia situado en una plaza central rodeada de tiendas, iglesias y edificios sociales. Un entramado de calles y un paisaje de granjas rodeaban este núcleo cívico. Lockhart se convirtió en esta interpretación cultural simbólica en una variación del modelo clásico del Renacimiento italiano.

¿Es posible en una operación docente, el planteamiento de un ejercicio como éste, en cuya cadena de razonamientos encontremos al final una tenue y ya lejana referencia al Renacimiento italiano? Lockhart, con algo más de 12.000 habitantes en la actualidad, capital de la Barbacoa a nivel estatal —lo cual no es para tomárselo a broma—, con un Palacio de Justicia con ciertos aires de Hitchcock —el director de cine— y en efecto, siendo mónada jeffersoniana —menos democrática que nunca, ahora— y agrourbana, raramente puede convocarnos una idealización del Renacimiento italiano, cuando parece que se presta a una fotogénica narrativa como escenario propio de una serie de *true crime* que comparte un genoma bastante distinto al europeo. Al poco, la mayoría de Texas Rangers, se dispersaron.)

4. CERVANTES, ROWE, VENTURI; MANIERAS...

El manierismo en el arte y la arquitectura ha sido un asunto céntrico en las investigaciones de Rowe. La pertinencia de no sólo haberlo estudiado desde el prisma del tiempo de su aparición, sino de haberle dado un traslado comparado con algunas situaciones acontecidas con la arquitectura moderna, tiene un doble efecto inmediato: de un lado rescata un período que había surgido con unas primeras interpretaciones oscurecidas y borrosas, las más de las veces inclinadas a una visión peyorativa y denigrada del fenómeno (Soriano y Palacios 2024, 326); del otro, venía a suplir una propia interpretación del lenguaje arquitectónico de la modernidad que había quedado simplificado como proceso de ruptura histórica —la llamada tabla rasa— carente de articulación con cualquier otro lenguaje o proceso que proviniese del tiempo pasado. Esta actitud ecológica con el saber que mantiene Rowe al establecer esta operación al borde de los años cincuenta del siglo pasado, es de vital importancia y de relevancia hasta nuestro presente. Aunque Hauser había ahondado en el manierismo (Saldaña 2021) desde su explicación social, es decir, un descontento generalizado sobre los efectos reales producidos por la Reforma luterana y su correspondiente traslado a la expresión artística (Hauser 1964) Rowe se centrará fundamentalmente en un análisis de carácter más formalista acomodado al lenguaje proyectual de la arquitectura. Para verificar el alcance y los efectos que el manierismo tiene en su prolongación y revisión contemporánea, desearíamos iniciar este apartado con una fuente de origen literario. Con ello queremos subrayar dos

aspectos fundamentales que resultan inmanentes al fenómeno original y que serían: de un lado, la multiplicidad interpretativa a la que se presta el manierismo; del otro, el mantenimiento de la tensión interpretativa cuando aún perdura como debate controvertido en nuestro tiempo actual. Por ello, nos dirigimos a un pasaje del Quijote de Cervantes — novela por otro lado que encarna el espíritu manierista de su momento a la perfección— que es dificultoso de interpretar tanto contextualizado en su tiempo de escritura como en la actualidad, a la vista de los numerosos debates bibliográficos que con fechas recientes siguen encontrando en la discrepancia el punto de mayor acuerdo, como si las posiciones contrarias no encontrasen espacio de síntesis alguno. Nos estamos refiriendo al capítulo 14 de la primera parte del Quijote, donde la pastora Marcela realiza un discurso exculpatorio de la acusación que se le atribuye de haber causado la muerte de Grisóstomo por razón de rechazar su oferta de amor y haberlo conducido a un suicidio desesperado. Sus reflexiones sobre la libertad de elección, sobre la soberanía de sus decisiones sitúan el rol de la mujer de la época en una posición excéntrica y sorprendente. No en vano la crítica actual se sigue dividiendo en el plano interpretativo entre un falso feminismo y un precedente extraordinariamente temprano de reivindicaciones precursoras del feminismo contemporáneo (López 2022; González 2021, 413-432; Maestro 2017). Sirva de reflejo de las prolongaciones que el manierismo —en este caso, mediante su espacio literario— suscita hasta nuestros días para abordar en su contexto las aportaciones de Rowe en el campo de la arquitectura. Para ello lo haremos enfrentando las figuras del propio Rowe y de Venturi. Con esta suerte de mirada especular esperamos alcanzar una mayor profundidad de campo. En su artículo “Manierismo y arquitectura moderna” (Rowe 1978) Rowe dispone al principio una nota al pie en la que se puede leer: “Desde que este artículo fue escrito, las iniciativas de Robert Venturi, han esclarecido en cierto modo la situación. (...) Venturi se ha mostrado desenfadado en su modo de utilizar elementos de origen manierista (...)” (Rowe 1978, 35). Ese desenfado hemos de entenderlo generosamente equivalente a una forma polifacética y compleja, con una gran diversidad de registro en las decisiones proyectuales y en las intenciones arquitectónicas. Más adelante, en su artículo, Rowe añadirá un concepto perfilador del uso manierista en términos de “(...) distorsionar el crisol interno de la coherencia clásica” (Rowe 1978, 39). En el caso de Venturi, hemos de entender que esta coherencia clásica es también aplicada a cualquier desvío en la costumbre y las prácticas arquitectónicas de la arquitectura local o regional, que marcarían la medida de su propio clasicismo en lo que respecta a la costumbre o el ejercicio consuetudinario y no sólo a la acepción clásica de un determinado movimiento en la cultura arquitectónica europea. En esta confluencia que proponemos de Rowe con Venturi es importante recurrir al prólogo que Vincent Scully prepara para la edición de “Complejidad y contradicción en arquitectura”, cuya tentativa de título anterior parece que fue “Manierismo en la arquitectura” (Soriano y Palacios 2024, 327). Scully destaca la influencia de Italia en la concepción del texto y su teoría pero, sobre todo, describe un cierto proceder que inevitablemente nos recuerdan a los viajes de Rowe por dicho territorio: “Venturi se inspiró inicialmente en un modelo opuesto arquetípica e históricamente al templo griego (en contraposición a Le Corbusier): las fachadas de las ciudades de Italia, con sus ajustes interminables a los requerimientos contradictorios del interior y el exterior y con su adaptación a todos los



Fig. 1. Casas Trubek y Wislocki, Nantucket 1970—72 Cortesía de “Venturi, Scott Brown and Associates, Inc.”.

aspectos de la vida cotidiana: no son esencialmente esculturas en amplios paisajes, sino contenedores espaciales complejos que definen a la vez calles y plazas” (Venturi y Scully 1974, 10). Es toda una tentación en estas líneas de Scully extraer aisladamente expresiones como “ajustes interminables”, “requerimientos contradictorios”, “vida cotidiana” o “contenedores espaciales” porque parecen aludir —como en el caso de la pastora Marcela— a un tiempo distinto al de su escritura —virado hacia su futuro—, más próximo al nuestro que vivimos en la actualidad, donde la habitabilidad contemporánea ha doblegado la autoridad impositiva de la arquitectura en un proceso mucho más negociado y menos concluido; más propio de una construcción elongada en el tiempo donde la disponibilidad del contenedor espacial se cede a la autogestión de una *customización* más personal, más biográfica de los habitantes que se establecen como coautores de cualquier intervención.

Revisamos a continuación dos obras de Venturi que recogen este espíritu enunciado por Rowe del traslado transhistórico del manierismo a la arquitectura contemporánea. La primera de ellas, las casas “gemelas” conocidas como Trubek y Wislocki, en la mítica isla de Nantucket —que no aparecen incluidas en el catálogo de “Complejidad y contradicción en arquitectura”— y la segunda de ellas, la conocida como Guild House o también como Friends House en la ciudad de Filadelfia, ésta sí, formando parte del catálogo que Venturi incluirá al final, como anexo de su libro. Al contemplar las casas de Nantucket, parece que estuviéramos leyendo esa afirmación de Rowe que incorporaba a su reflexión sobre el manierismo: “El elemento de deleite de la arquitectura moderna parece residir principalmente no en el hecho de proporcionar un placer inmediato a la vista, sino en la idea de turbarla (...) se ofrece un esquema laberíntico que frustra la vista al intensificar el placer visual de los episodios individuales, que en sí mismos, sólo serán coherentes como resultado de un acto mental de reconstrucción.” (Rowe 1978, 53). En efecto, en una primera visión, las casas se identifican en una línea de tradición, síntesis del *shingle style* y el *balloom frame* pero, rápidamente, la turbación acontece al observar el conjunto de anomalías que en su montaje de carpintería —entendiendo el conjunto de ambas casas como una obra de carpintería— aparecen una y otra



Fig.2. Otras casas “gemelas” en la isla de Nantucket. Google maps Street View, 2024

vez, en una dicción disléxica que contraviene las soluciones que la costumbre y el oficio (su propio clasicismo) ha venido decantando para este tipo de edificaciones. Cualquier carpintero perito en este tipo de casas, se sentiría extrañado de todo tipo de detalles, encuentros y posiciones relativas que los elementos poseen, pero sería más que capaz de construirla acorde a unos planos bien detallados y se le imagina satisfecho del resultado. Es curioso deducir de las palabras de Scully que un aprendizaje culturalmente tan distante y tan ajeno a la cultura local de la costa Este norteamericana indujera a Venturi a un resultado como éste, en que las tensiones entre interior y exterior llegan a tal punto que la arquitectura se concibe como un mueble habitable, preciso y aprovechado al milímetro donde nos imaginaríamos habitar una cómoda con cajones parcialmente abiertos que exhiben sus secretos hacia el espacio exterior sin abandonar el interior completamente o también, encontrarnos en esa arquitectura naval tan familiar en la isla ballenera (origen iniciático del *Moby Dick* de Melville) donde la cultura del camarote y la cubierta a cielo abierto en el océano inconmensurable, se resuelven sin solución de continuidad, en una suerte de sinfonía del espacio capaz de todas las escalas terrestres, incluidas las del campo de estrellas.

Por último, añadiremos algunos comentarios sobre la Guild House, Filadelfia 1960-63 (Robert Venturi, John Rauch, Cope & Lippincott, Denise Scott Brown) que viene a incorporar algunos aspectos más esquivos y menos evidentes de la revisión del manierismo en el espacio contemporáneo. Aunque esta obra se ha encuadrado por la crítica fundamentalmente a partir de su inserción en la cultura pop —por las evidentes citas icónicas y simbólicas que maneja—, desearíamos hacer una lectura de carácter más socioespacial que no merman por otro lado las consideraciones formalistas con las que habitualmente se analiza. Aunque Venturi incluyó esta obra dentro del anexo final de su “Complejidad y contradicción”, llama la atención los lacónicos comentarios de carácter formal que acompañan la descripción de los planos, atribuible también a una condición pudorosa de autor de la obra. Sí vale la pena destacar que las constricciones económicas con las que el proyecto arranca son tomadas por los autores

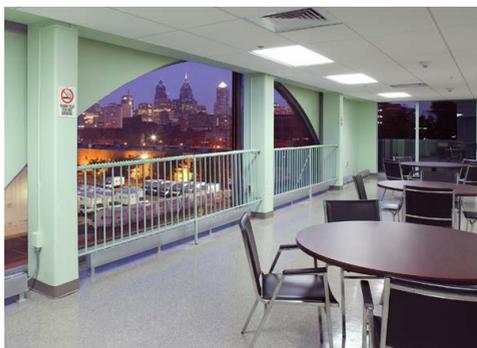


Fig.3. Planta superior, espacio comunitario. Guild House. Fuente: <http://www.vsba.com/>. Cortesía de Venturi, Scott Brown and Associates, Inc.

como un estímulo y una mayor auto-exigencia, que vendría a determinar ese lenguaje de hojas de ladrillo visto que tan determinante fue en el futuro como expresión genuina de las sucesivas burbujas inmobiliarias, conocidas genéricamente como “boom del ladrillo”, que se caracterizarían por un bajo mantenimiento, la aparición simbólica de los accesos principales y, en general, la exhibición de una musculatura económica de la clase media alta que encuentra en el bien raíz una inversión de alta y durable rentabilidad. La semilla estaba plantada y la representación social de la arquitectura, estaba llegando a sus

máximos a través de una codificación aparentemente sencilla y por tanto, esquiva en sus significados, es decir, plenamente manierista. Tras la rehabilitación llevada a cabo en el 2009 por VSBA (Venturi & Scott Brown asociados) la situación actual es, 60 años después de su edificación, de magnífica conservación. Estos apartamentos tutelados para mayores, en las proximidades de un lugar histórico vinculado a Edgar Allan Poe, dan una lección de arquitectura cruzando más de medio siglo y saliendo indemne del difícil trayecto.

Hay una imagen muy conocida de la zona común en la parte alta del edificio —la que desde el ventanal en forma de luneto tiene una prodigiosa vista sobre la ciudad de Filadelfia— en donde se condensa esta suerte de vulgaridad altamente digna: los techos de fluorescentes (esa fuente de luz que marcó la infancia y adolescencia del escritor David Foster Wallace) el sencillo mobiliario y ese ambiente lánguido que mil series televisivas nos ofrecen sobre la caracterización de la sociedad estadounidense, están aquí representadas con una precocidad y una brillantez propia de los grandes momentos de la historia de la arquitectura.

5. COLIN ROWE NUNCA ESTUVO EN ESPAÑA

En un monográfico de la revista A&V (Rowe 1992, 2-4) dedicado al arquitecto Rafael Moneo, Colin Rowe escribe una presentación al número que titulará “La España de Moneo”. Con unos comentarios a su contenido —como siempre, concentrado, denso, complejo pero muy sustancial para comprendernos en el curso del tiempo y tomar perspectiva de nosotros mismos—, concluiremos esta mirada fragmentaria hacia el arquitecto, crítico y pensador angloamericano que tanta riqueza de ideas y de miradas ha donado al mundo de la arquitectura de la que nos sentimos afortunados herederos. Rowe comenzará con una sorprendente afirmación que parece predecir el devenir político más de un cuarto de siglo



Fig. 5. Entorno de la plaza de toros de Vera, almería. Street view. 2024

después, ya que se inicia aseverando: “Voy a suponer que Cataluña no forma parte de España; y, por tanto, con toda la razón puedo decir que nunca he estado en España. Por otro lado, sí que he estado en Barcelona: fue en enero de 1985(…)” (Rowe 1992, 2). Barcelona —especial y exclusivamente Barcelona—, ha estado siempre en el imaginario de la sociedad española como un territorio cosmopolita, que nunca llegó a perder el contacto con la Europa democrática y que, en su seno, ya albergó una cierta cultura *underground* más o menos consentida por la dictadura (Calderón 2024). Aunque de los últimos grandes actos del régimen moribundo, el llamado espíritu del 12 de febrero (Arias Navarro a la cabeza) se celebraron simbólicamente en Barcelona (Pinilla García 2023), la intención de esta ubicación no estaba lejos de simbolizar el dominio de la cadavérica dictadura sobre su plaza más díscola en todo el territorio nacional. Ese eco precisamente percibió Rowe una década después, sentado en el bar del hotel con una copa entre las manos y admirando el tafilete rojo como material superviviente de un *charme* extinto, inexistente ya en las grandes cadenas multinacionales de la hostelería a lo largo del mundo (Statler-Hilton, entre otros) Pero lo que Rowe imaginaba como una construcción de los años 20, le sorprende al conocer que el hotel era cuarenta años posterior a esas fechas, por lo que concluye irónicamente:

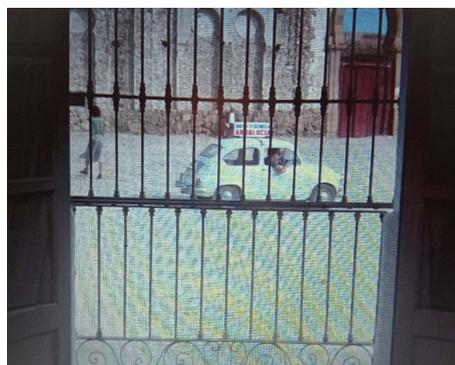


Fig. 4. fotograma de *The passenger* (1:52'59"). M. Antonioni 1975 (al fondo, la plaza de toros de Vera, Almería; a la izquierda, Romy Schneider)

Así pues, más cosas que pensar: no sólo sobre la distinción española, sino también sobre su retraso. Fue así, sentado en una de las sillas tafilete rojo y tomando una copa, como por primera vez en mi vida me encontré contemplando con una suave indulgencia el régimen represivo e intolerable del fallecido general Franco. Y es que, después de todo, el hecho de que yo pudiera estar sentado un rato en esta habitación modesta, escasamente española y suavemente elegante, ¿no era fruto de la pasmosa política del propio Caudillo, decidido como estaba a detener el curso de la 'historia'? (Rowe 1992, 3)

Esa indulgencia la reprime rápidamente y de forma pública Rowe en su interior y la extiende también de forma comparada al caso Italiano, del que es un gran conocedor. Pero lo curioso es que de esas circunstancias deduzca Rowe la excepcional calidad de las obras de Moneo de aquel momento, justificable por producidas “entre *deux economies*”, la del modelo de la dictadura —un incómodo eco resonante en la frágil transición—, y el libre mercado, abriendo la tendencia a consolidar una sociedad de consumo democrática. La síntesis que Rowe obtiene de esta foto provisional, es que la excelencia de las arquitecturas de Moneo, se deben a “(...) que tenéis un proletariado mal pagado” (Rowe 1992, 4). Fue 1992 un año de geometrías imposibles; de un lado, las Olimpiadas en Barcelona y del otro, la Expo Universal de Sevilla, que serviría de excusa para la articulación de las comunicaciones e infraestructuras del centro-Sur en el territorio peninsular. Y da vértigo pensar en esos apuntes de Rowe recordados a partir de su visita en 1985, porque sólo una década antes, Antonioni con su film “*The passenger*” presentaba una España que vista hoy es prácticamente inexistente: una Almería famélicamente conectada con carreteras propias de principios del siglo XX, con localidades plenamente adscritas a la cultura material y al nivel económico más deprimido del norte de África; una Barcelona, que quitando las mágicas azoteas de Gaudí, era sucia y ajada, como percibe nuestro personaje diez años después. Y sí, es cierto que a más del nombre de Moneo, una nómina creciente de nombres y obras ha ido incrementando el prestigio internacional de la arquitectura española hasta llevarla recientemente al MOMA de Nueva York como un filamento más de esa discutida expresión marca España. No se puede decir lo mismo de su territorio, ya que las obras y proyectos con su valor añadido y su calidad no suplen ni son bálsamo suficiente para el saqueo de la costa, las urbanizaciones desalmadas y la lupa que Bruselas pone una y otra vez sobre este descontrol y esta destrucción. Ya Chirbes, en su novela “*Crematorio*” dejó bien a las claras que la bondad de una única arquitectura, una casa por ejemplo, llena de belleza e inteligencia arquitectónica no alivia la presencia de las otras miles que a la larga han acabado con una forma de vida, con una cultura de relación con el territorio bastante equilibrada y sostenible, con un paisaje antrópico de gran belleza. Y sí, es cierto, Colin Rowe, a tu pregunta de “Pero, ¿cuánto falta para que el consumismo domine en España? (...) ¿Se prolongará mucho?” (Rowe 1992, 4) que tú mismo respondías en 1992, con un austero “lo dudo”, no hace falta añadir mucho más. Es el precio tal vez de un proletariado (digamos ahora, más actualizado, clase trabajadora) mejor pagado pero nunca suficientemente remunerado, de una convergencia europea más trabada y de una plena sociedad de consumo

que comparte cada día más, unas brechas sociales entre unos y otros que nunca debió ser divisa o equivalencia de los estados de libertad.

Iniciábamos este artículo con una medición del tiempo: un cuarto de siglo de la desaparición de Rowe. La sociedad española se ha acostumbrado a medir el tiempo que acumula de democracia —ya va a estar cerca del medio siglo— superando casi por una década el tiempo que sufrió de dictadura; imaginar ahora, hoy, a Rowe en un hotel de Barcelona y hacer audibles sus pensamientos interiores —que irían de la calidad de su copa, al mobiliario estándar e insulso de un alojamiento de cadena multinacional— sería toda un placer para cualquier lector, pero especialmente para nosotros, españoles —supongo— saber a través de él de nuestra arquitectura, sociedad y devenir en este tiempo presente es algo que añoramos y de lo que tendremos que privarnos.

REFERENCIAS

- Benedetti, Mario. 1988. "Una magistral provocación" https://elpais.com/diario/1988/05/22/opinion/580255206_850215.html
- Calderón, Manuel. 2024. *Hasta el último aliento: Puig Antich, un policía olvidado y una guerrilla contracultural en Barcelona*. Barcelona. Tusquets
- Caragonne, Alexander. 1995. *The Texas Ranger. Notes from the Underground Architecture*. Mit. Pr
- Cohen, Albert. 1987. *Bella del Señor*. Barcelona. Anagrama
- Conrad, Joseph. 1889. *Heart of Darkness*. Edinburgh, London 1902. W. Blackwood & Son Ed.
- Chirbes, Rafael. 2007. *Crematorio*. Barcelona. Anagrama
- Fernández Galiano, Luis. 1999. "Epitafios para un liberal" *A&V Revista* N° 68 (Octubre): 112
- García Carbonero, Marta. 2000. "Colin Rowe" *A&V Revista* N° 81-82 (Abril): 226
- González Díaz, María. 2021. "La pastora Marcela: un personaje recluso textualmente" *Revista Lemir* N°25: 413-432
- Guillén, Claudio. 1998. *Múltiples moradas*. Barcelona. Tusquets
- Hauser, Arnold. 1969. *El Manierismo, crisis del Renacimiento*. Ediciones Guadarrama
- Hernández, Alejandro. 2019. "El viaje de Eisenman y Colin Rowe". *Revista Arquine* <https://arquine.com/el-viaje-de-eisenman-y-colin-rowe/>
- Kundera, Milan. 2009. *La inmortalidad*. Barcelona. Tusquets
- López Navia, Santiago. 2022. "La pastora Marcela: una precursora del feminismo en el Quijote" <https://theconversation.com/la-pastora-marcela-una-precursora-del-feminismo-en-el-quiote-187037>
- Maestro, Jesús. 2017. "El mito de la pastora Marcela: la falacia de la libertad y la falacia del feminismo." <https://www.youtube.com/watch?v=ehqtk53A7KQ> Recuperado 20 Marzo 2024
- Pinilla, Alfonso. 2023. *Arias Navarro y la reforma imposible*. Los libros de la catarata Ed.

- Soriano, Federico, Palacios, Dolores. 2023: "Simultaneous Double Notions: Mannerist Elements in Contemporary Architecture" *Architectural Theory Review* VOL. 27, N° 3, 326–345 <https://doi.org/10.1080/13264826.2023.2277202>
- Rowe, Colin. 1978. *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*. Barcelona. Gustavo Gili Ed
- Rowe, Colin. 1992. "La España de Moneo." *A&V Revista* N° 36 (Agosto): 2-4
- Sabatini, Federico. 2013. *Sobre la escritura*. James Joyce. Alba Editorial
- Vidler, Anthony. 2011. *Historias del presente inmediato*. Barcelona. Gustavo Gili Ed
- Vila Matas, Enrique. 2004. "Dueños de nuestro propio ahora" *Letras Libres*, Año 6 N° 64: 66-67
- Venturi, Robert. 1974. *Complejidad y contradicción en Arquitectura*. Barcelona. Gustavo Gili

BREVE CV

José López-Canti, 1963, España. Doctor Arquitecto por la Universidad de Sevilla. Profesor Titular desde 1999 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, en el Departamento de Proyectos arquitectónicos. Director del Departamento desde 2002 a 2007. En ejercicio profesional de la arquitectura desde 1990 a 2005. Miembro del Grupo de Investigación Composite HUM-711 y director del mismo entre 2004-2023. Profesor del Máster de Arquitectura y Ciudad sostenible de la Universidad de Sevilla desde su primera edición, y Coordinador del Módulo de Investigación del mismo. Profesor del Máster audiovisual de la Universidad de Málaga. Ha dirigido una veintena de Tesis doctorales y ha publicado diversos artículos en diferentes revistas. Ha publicado diversos capítulos de libros en editoriales como Recolectores Urbanos, Athenaica, Ediciones de la Universidad de Sevilla. Ha participado en diversos Seminarios internacionales y estancias como en la Universidad de Talca, Valle Central, Chile.

**UN GIRO AL SUR-ESTE GLOBAL: RECONTEXTUALIZAR
LA CIUDAD *COLLAGE* PARA RECONCEPTUALIZAR
LA CIUDAD INFORMAL / A TURN TO THE SOUTH:
RECONTEXTUALISING THE COLLAGE CITY TO
RECONCEPTUALISE THE INFORMAL CITY / UM GIRO
AO SUL: RECONTEXTUALIZAR A CIDADE DA COLAGEM
PARA RECONCEITUAR A CIDADE INFORMAL**

LOLA MARTÍNEZ-FONS

Escuela Internacional de Doctorado-EIDUS, Programa de Arquitectura,
Universidad de Sevilla, España

lolamartinezfons@gmail.com  0000-0003-1841-8790

RESUMEN

Este ensayo presenta una relectura de las teorías de la ciudad *collage* de Colin Rowe y Fred Koetter desde la perspectiva del Sur-Este Global y, en concreto, desde sus ciudades y barrios informales, donde 'la aparente combinación de lo esquizoide y lo inevitable' encierra, en realidad, la experiencia de hacer ciudad de sus *bricoleurs*. Las ciudades informales representadas como estructuras colectivas que fluctúan del andamiaje al accidente cotidiano. Auténticas ciudades *collage* en un proceso de *continuum* experiencial: una pluralidad de prácticas moleculares, de acontecimientos impulsados por la imaginación colectiva y la adaptación. Hábitats urbanos de una densidad inmaterial que se captura y revela en sus fragmentos urbanos 'montados en colisión': entidades materiales o formas de expresión y conocimiento con las que sus habitantes, bajo formas diversas de relaciones y saberes, interactúan entre sí y con su entorno. Aproximarse a estos hábitats urbanos informales de estructuras complejas y autoorganizadas bajo un orden espontáneo nos enfrenta a una realidad enmarañada y elusiva, a una red de lugares 'experienciados', decodificable sólo si aunamos mito y logos. Aprender las lógicas o patrones que construyen estos artefactos colectivos requerirá cartografiar las interacciones del espacio geográfico y del espacio existencial de sus *bricoleurs* usando herramientas tecnológicas, científicas y metodológicas.

Palabras clave: ciudad informal, ciudad *collage*, *bricoleur* urbano, fragmento urbano, artefacto colectivo.

ABSTRACT

This essay presents a re-reading of Colin Rowe and Fred Koetter's theories of the *collage* city from the perspective of the Global South-East and, in particular, from its informal cities and neighborhoods, where 'the apparent combination of the schizoid and the inevitable' actually encloses the city-making experience of its *bricoleurs*. The informal cities represented as collective structures fluctuating from scaffolding to everyday accident. Authentic *collage* cities in an experiential *continuum* process: a plurality of molecular practices, of events driven by collective imagination and adaptation. Urban habitats of an immaterial density that is captured and revealed in its urban fragments 'assembled in collision': material entities or forms of expression and knowledge with which its inhabitants, under diverse forms of relationships and understandings, interact with each other and with their environment. Approaching these informal urban habitats of complex and self-organized structures under a spontaneous order confronts us with an entangled and elusive reality, a network of 'experienced' places, decodable only if joining together myth and logos. Apprehending the logics or patterns that construct these collective artifacts will require mapping the interactions of the geographical space and the existential space of their *bricoleurs* using technological, scientific and methodological tools.

Keywords: informal city, *collage* city, urban *bricoleur*, urban fragment, collective artifact.

RESUMO

Este ensaio apresenta uma releitura das teorias de Colin Rowe e Fred Koetter sobre a cidade *collage* na perspectiva do Sudeste Global e, especificamente, das suas cidades e bairros informais, onde "a aparente combinação do esquizoide e do inevitável" encapsula, de facto, a experiência de criação de cidades dos seus *bricoleurs*. Cidades informais representadas como estruturas colectivas que oscilam entre o andaime e o acidente quotidiano. Autênticas cidades *collage* num processo de *continuum* experiencial: uma pluralidade de práticas moleculares, de eventos impulsionados pela imaginação colectiva e pela adaptação. Habitats urbanos de uma densidade imaterial que é captada e revelada nos seus fragmentos urbanos "montado em colisão": entidades materiais ou formas de expressão e de conhecimento com as quais os seus habitantes, sob diversas formas de relação e de saberes, interagem entre si e com o seu ambiente. A aproximação a estes habitats urbanos informais de estruturas complexas e auto-organizadas sob uma ordem espontânea confronta-nos com uma realidade emaranhada e esquiva, uma rede de lugares "vividros", só descodificável se combinarmos mito e logos. Apreensão das lógicas ou dos padrões que constroem estes artefactos colectivos exigirá o mapeamento das interacções do espaço geográfico e do espaço existencial dos seus *bricoleurs* através de ferramentas tecnológicas, científicas e metodológicas.

Palavras chave: cidade informal, cidade *collage*, *bricoleur* urbano, fragmento urbano, artefato coletivo.

1. INTRODUCCIÓN: EL GIRO HACIA EL SUR-ESTE EN LOS ESTUDIOS URBANOS

... la opción de escabullirse, preferiblemente al desnudo, entre las coordenadas cartesianas o de auscultar las reacciones viscerales del gueto.... (Rowe y Koetter 1981, 99)

El ‘giro hacia el Sur-Este’¹ en los estudios urbanos, en gestación desde hace dos décadas, representa una perspectiva crítica a la hegemonía del conocimiento académico noroccidental —el denominado Norte Global— de vocación totalizante, universal y basado en asunciones contextuales y percepciones eurocéntricas, y plantea la resistencia a su “*locus* de enunciación privilegiado” (Mignolo 2007, 19) y a la dominancia de sus estructuras geopolíticas de producción. Se trata de un enfoque suroriental de la teoría y praxis urbana que, lejos de perpetuar o acentuar las dicotomías Norte/Sur —patrones de dominación económica— y Occidente/Oriente —tensiones culturales e ideológicas— (Yiftachel 2022), reivindica, sus-trayéndose del universalismo del *logos* occidental y abogando por el pluriversalismo de los sistemas de pensamiento², la puesta en valor del urbanismo, con sus lógicas y experiencias, desplegado en los contextos urbanos de ‘el Sur’ y ‘el Este’ Global: unas formas de hacer ciudad propias que condicionan sus sociedades urbanas. El ‘Sur-Este Global’ es un imaginario colectivo; un espacio conceptual de geografías relacionales (Bhan 2019) más allá del espacio físico y geográfico poscolonial de los pueblos colonizados por los europeos en África, Asia, América Latina y Próximo Oriente; es un compromiso ético-político con el lugar, el contexto (Porter 2022), y el conocimiento ‘endógeno’³.

La teorización urbana suroriental aspira, pues, a crear un espacio de conceptualización en el que presentar alternativas a los paradigmas, teorías y epistemologías dominantes desde las racionalidades y particularidades locales y contextuales de los escenarios geográfica, cultural y políticamente diversos de las ciudades contemporáneas ‘periféricas’. Se trata de un proceso colectivo en construcción (y, por tanto, inconcluso) sin un marco institucional establecido (y, por tanto, todavía desarticulado) que, desde ‘otros’, ‘desordenados’ y ‘densos’

1 En este giro hacia el Sur-Este en los estudios urbanos —que ya desde los años 1970-1980 se da en otras disciplinas como los estudios culturales y literarios, la psicología, la pedagogía o el derecho—, la urbanista sudafricana Vanessa Watson (1950-2021) será una de las primeras en abordar el “choque de racionalidades” (2003) que el planeamiento urbano fundado sobre teoría y praxis del Norte Global (con sus asunciones contextuales y su filosofía moral) genera al implantarse en contextos urbanos del Sur-Este Global. El volumen recientemente publicado *TheoriSE. Debating the Southeastern turn in urban theories* (2022), editado por Oren Yiftachel y Lisa Mammou, y publicado por el African Centre for Cities (ACC), recoge algunos de los enfoques más significativos a nivel académico del ‘giro al Sur-Este’ de los estudios urbanos.

2 Puesto que “no hay un Sur Global, sino muchos” (Robinson 2016).

3 El antropólogo camerunés Francis B. Nyamnjoh (2012) propone el término ‘endógeno’, en lugar del término ‘indígena’, para denominar los conocimientos africanos, asignándoles así el dinamismo que les corresponde y liberándolos de los límites precoloniales: “no necesitan del racionalismo colonial para cobrar vida” (Nyamnjoh 2012, citado en Winkler 2022, 64).

contextos urbanos, ya ha desarrollado nuevos conceptos, teorías y vocabulario —ciudad autoconstruida, urbanización periférica, urbanismo subalterno, *messiness* urbana, intensidad urbana, ciudadanía insurgente, ciudades ordinarias, movimientos territoriales urbanos, urbanismo de fronteras— derivados de la práctica urbana emergente en estos escenarios y, generalmente, vinculada a experiencias ‘de abajo-arriba’, a redes de solidaridad y a las formas de vida cotidiana y los saberes de sus habitantes (marginales en el hacer teórico urbano dominante).

Pero lejos de quedar atrapados de nuevo en una categoría residual geográfica o una dicotomía cartesiana, se trata de un desaprender para reaprender otras formas de teorizar la ciudad o, como propone la arquitecta e investigadora colombiana Catalina Ortiz (2022a), practicar una ‘insubordinación cardinal’ de justicia restaurativa en la producción de conocimiento urbano (que nos remite a la ‘desobediencia epistémica’ del semiólogo del pensamiento decolonial Walter Mignolo (2010). Una descolonización onto-epistemológica y axiológica de los estudios y la práctica urbana desde el Sur-Este Global que no tiene por qué rechazar o ignorar el conocimiento generado por el Nor-Oeste Global, emular su carácter hegemónico, estipular bienes abstractos o (re)producir constructos limitantes o coercitivos. ¿Cómo abordar este proceso de descolonización o desprendimiento no sólo desde (mi) una posición norteada sino desde cualquier posición cardinal? ¿Cómo reaprender las formas de conocer, ser y actuar? El abordaje puede resultar esquizofrénico si no aunamos aprendizaje cognitivo-afectivo, teórico-práctico y conocimiento popular-científico.

Este ensayo de recontextualización de las teorías de la ciudad *collage* de Colin Rowe y Fred Koetter ([1978] 1981) pretende ser una suerte de consiliencia⁴, un ejemplo de cómo otro nivel de racionalidad, otros marcos de entendimiento son posibles si se tejen e hibridan teorías académicas de diferentes disciplinas, avances tecnológicos y científicos y saberes colectivos del día a día con los que millones de habitantes *bricoleurs*⁵ ‘experiancian’, construyen y transforman sus hábitats urbanos. Hábitats que la racionalidad cartesiana y binaria occidental⁶ categoriza como informales. Un enfoque *collage* (consiliente) de fragmentos, de ideas, de aprendizajes, para el que la procedencia del conocimiento no es crucial, acomoda toda “una gama de *axes mundi*” (Rowe y Koetter 1981, 17) y formas diversas de hacer, mirar, sentir e imaginar la ciudad.

4 El concepto de consiliencia se debe al influyente y destacado científico y filósofo de la ciencia del siglo XIX William Whewell que la define en 1840, en *The Philosophy of the Inductive Sciences: Founded Upon Their History*, como el hallazgo de una explicación a fenómenos en apariencia diferentes, provenientes de hechos y naturalezas variados. Podríamos entenderlo como una retrospectión en la que fenómenos precedentes son reinterpretados retrospectivamente de forma relacional. No se trata, pues, de una demostración, sino de una verdad provisional que mejora la comprensión y la coherencia. Una simplificación, una armonización de fenómenos aparentemente distintos bajo una misma interpretación (Landa, 2009).

5 El *bricoleur* que opera con una colección de sobras que han quedado de las actividades humanas (Lévi-Strauss citado en Rowe y Koetter 1981,102). Los términos *bricolage* y *bricoleur* fueron desarrollados por Claude Lévi-Strauss en su ensayo *La Pensée sauvage* (1962).

6 En las formas de conocimiento de otras civilizaciones (como la azteca, la inca o la maya) algunas de las categorías dicotómicas de la lógica racional europea coexisten sin negarse mutuamente, se complementan, expresan, en definitiva, otras formas de conocer la realidad.

[*] Este ensayo consiliente está deliberadamente ‘pespunteado’ con numerosas citas textuales, que además introducen cada apartado, extraídas de *Ciudad Collage* (Rowe y Koetter 1981). Su relectura, recontextualización y reconceptualización desde la ciudad informal del Sur-Este Global es el hilo conductor. Espero que el lector sepa disculpar las numerosas interrupciones que provocan las citas entre paréntesis para identificar apropiadamente la autoría de éstas y permitir su localización para seguir en paralelo (en el texto original de la edición en español de 1981) las sugerentes ideas argumentadas por Rowe y Koetter.

2. CIUDAD COLLAGE: UNA MIRADA DESDE EL NOR-OESTE GLOBAL

Las honduras históricas y las profundidades de Europa (o dondequiera que se supusiera que la cultura estaba ubicada) frente a la exótica insignificancia del ‘resto’. (Rowe y Koetter 1981, 143)

La visión morfológica de Colin Rowe y Fred Koetter de la ciudad de la arquitectura moderna de sólidos primarios —“orgullosos objetos, que no son objetos, con vocación de orgullo indisimulable” (Koetter y Rowe 1980, 115)— erguidos sobre un vacío continuo, separados física y simbólicamente de su entorno generando estructuras espaciales en ‘espléndido aislamiento’ que promueven sociedades atomizadas y privadas, se encuentra con la visión inversa de la ciudad tradicional de acumulación de vacíos contenidos en una matriz continua y sólida virtual —una estructura colectiva— que acomodando y confinando el espacio público —plazas y calles— lo hacen legible (Koetter y Rowe 1980, 109). El fondo como el dato primario de la experiencia sobre el que se dibuja la figura. Fondo y figura: una representación diagramática en la que el fondo categoriza dos figuras diferentes, la figura objeto y la figura espacio (la masa y el vacío)⁷ (64).

Reconciliar estas dos ciudades —la ciudad moderna y la ciudad tradicional— en las ciudades del siglo XX sin tener que hacer desaparecer el (orgulloso y aislado) objeto o emular artificialmente una matriz sólida espacial (Koetter y Rowe 1980, 140), lleva a Rowe y Koetter a la formulación del contextualismo como herramienta procesual de análisis y diseño urbano que, primando la experiencia del proceso sobre la imagen final pura, trata de explicar la acomodación o la coexistencia de las formas o fragmentos en función del contexto. El contextualismo opera en el equilibrio de la dialéctica sólido-vacío: un debate sostenido, del que los componentes salen invictos, que permite “la existencia conjunta de lo abiertamente planificado y lo genuinamente espontáneo” (Koetter y Rowe 1980, 140), de lo permanente y lo azaroso, del estado y el individuo, de lo público y lo privado, de la retrospectión y la predicción.

⁷ Para Rowe y Koetter, esta categorización de figura-objeto o figura-espacio sobre fondo-vacío o fondo-sólido se hace patente, la primera, en la *Unité d’Habitation* de Marsella (Le Corbusier, (1945) 1951) y, la segunda, en la *Gallerie Degli Uffizi* de Florencia (Girogio Vasari, 1560-1580): el prisma rectangular, alargado y sólido en el vacío, y el prisma rectangular, alargado y vacío en el sólido (Rowe y Koetter 1981, 70).

Estrategias de acomodación y coexistencia en una condición de interdependencia, independencia e interpretabilidad múltiple que Rowe y Koetter observan en la que denominan ciudad de colisión, con la Roma del siglo XVII (o la Roma Imperial⁸) como su paradigma. Una colisión acomodaticia que combina lo esquizoide y lo inevitable.

Así, en el aparente caos, en la combinación de objetos e imágenes dispares, en las semejanzas ocultas en cosas aparentemente desiguales, en la mezcolanza de normas y recuerdos (Rowe y Koetter 1981, 140), en la “fusión inextricable de imposición y acomodación” (Rowe y Koetter 1981, 105), reconocen Rowe y Koetter la ciudad *collage* que, con sus particularidades intrínsecas y sus diferencias relacionales, crea un marco conceptual para ‘experimentar’ lo urbano (Shane 2000, 191). Fragmentos ‘montados en colisión’ que al yuxtaponerse se recontextualizan y fluctúan del andamiaje al objeto exhibido, de la necesidad a la eventualidad, del referente al accidente —la doble metamorfosis que Pablo Picasso anhelaba para su obra Cabeza de Toro: de la bicicleta al minotauro y del minotauro a la bicicleta—, conservando una identidad que el intercambio enriquece: “la ilusión fluctuando sobre el eje de la realidad” (Rowe y Koetter 1981, 134). La ciudad *collage* abraza espacial y temporalmente la multiplicidad de significados, estímulos y formas emergentes urbanos: una “amalgama aparentemente incoordinada de entusiasmos discretos” (Rowe y Koetter 1981, 91). Una ciudad que se comporta a la vez como teatro de profecía y teatro de memoria (Rowe y Koetter 1981, 52).

Este recorrido de la utopía al *collage* urbano que transitan Rowe y Koetter sin abandonar el Nor-Oeste Global⁹ —de la utopía de parrilla abstracta cartesiana a la utopía Disney (ambas versiones *kitsch* de la muerte¹⁰) o del andamiaje omnipresente al andamiaje sepultado; de la ciudad moderna a la tradicional (con paradas en la *townscape* y la *townscape* con traje espacio); de la ciudad en el parque (que se convierte, en su versión reducida, en la ciudad en el aparcamiento) a la ciudad masiva y sólida de vacíos sustraídos; de la ciudad construida por la ciencia y el ‘científico mesiánico’ a la ciudad construida por la gente o el *bricoleur* urbanita (del zorro al erizo); de la lógica (derrotada) de lo racional a la lógica del organismo; del ‘moderno maravilloso’¹¹ y su “estado mental de felices certidumbres” (Rowe y Koetter 1981, 134) a la emancipación genuina y la deslumbrante multiplicidad de experiencias inciertas; de la definición de los hechos comprobables a la interpretación de los hechos escurridizos; de la exhibición coordinada total a la acumulación de piezas en colisión— podemos descaminarlo en el Sur-Este Global y sus paisajes urbanos donde también coexisten (si acaso ‘hipertextuadas’¹²)

8 O la ‘Roma en miniatura’ de la Villa de Adriano (Rowe y Koetter 1981, 94).

9 Roma, Versalles, Nueva York, Florida, Amsterdam, Harlow, Saint Dié, Marsella, Florencia, Moscú, París, Asplund, Atenas, Berlín, Chicago, Londres, Las Vegas... son algunas de las ciudades, todas del Nor-Oeste Global, con las que Rowe y Koetter ilustran sus argumentos en *Ciudad Collage*.

10 Esta expresión, que en el original aparece como “*The kitsch of death*”, parafrasea, como aclara el traductor en una nota al pie, la conocida expresión ‘*the kiss of death*’, o sea el beso de la muerte (Rowe y Koetter 1981, 51).

11 La expresión pertenece a una cita textual de Renato Poggioli citada en Rowe y Koetter 1981, 142.

12 La ciudad es una estructura comunicante que emite información topológica, plástica y social que el habitante lee y decodifica. Desde este enfoque, las capas semióticas de la ciudad del Sur-Este Global, en transformación continua y socialmente heterogénea, se puede interpretar como un ‘hipertexto’ urbano conformado por diferentes sistemas

la ciudad utópica del intelecto abstracto con todas sus coerciones y la ilegítima metrópolis de simpatías y entusiasmos escasamente organizados.

3. CONSILIENCIA: LA CIUDAD *COLLAGE* EN Y DESDE EL SUR-ESTE GLOBAL

Pero, si la utopía es una idea necesaria, ni menos ni más debería ser esa otra ciudad de la mente [...]. Utopía como metáfora y *collage city* como prescripción. (Rowe y Koetter 1981, 176-177)

El enfoque *collage* de Rowe y Koetter —que reclama la atención en “los sobrantes del mundo” (Rowe y Koetter 1981, 140) y no toma en consideración la procedencia de los objetos— sería hoy pertinente para las ciudades del Sur-Este Global —donde memoria y futuro se encuentran física, experiencial y fenomenológicamente—, muchas de ellas ciudades en colisión o ciudades *collage* donde los fragmentos urbanos fluctúan temporal y espacialmente de la necesidad a la contingencia transformando y revitalizando el espacio físico y social en el día a día de sus habitantes. Pero, si Rowe y Koetter sustentaron sus análisis urbanos sobre “la normalidad escrita con grandes caracteres” (Rowe y Koetter 1981, 93) del centro de la historia y la cultura europea, ¿cómo translocar este sugerente enfoque *collage*, generado desde la perspectiva de la teoría y práctica urbana de las ciudades del Nor-Oeste en la década de los años 80 del siglo XX, a ciudades del mundo que nada o poco tienen que ver con la cultura e historia europea? Quizás la translocación requiera también de un cambio diagramático en la iconografía fondo-figura —una ampliación del espectro formal/espacial— en esos ‘otros’ contextos (culturas e historias) urbanos donde el fondo es el dato primario de la experiencia, donde la creatividad de los ciudadanos (¿la ‘mente salvaje’ del *bricoleur*?) genera una masa monolítica invadida de fragmentos urbanos de encuentros y materialidades, de “estructuras creadas por medio de acontecimientos” (Rowe y Koetter 1981, 102). Recontextualizar la ciudad *collage* para reconceptualizar el conocimiento urbano de millones de *bricoleurs* que construyen ciudades.

La recontextualización es posible. Ya el arquitecto y matemático japonés Kazuo Shinohara (1925-2006) —practicante de una ‘desobediencia crítica’ ante la arquitectura y la ciudad moderna que se imponían a nivel internacional¹³—, desde el contexto urbano de

semióticos que se transforman a diferentes velocidades.

13 La obra arquitectónica de Kazuo Shinohara no es muy extensa, mayormente se trata de viviendas unifamiliares, que el arquitecto japonés consideraba pequeños espacios de experimentación, desarrolladas en paralelo a sus investigaciones y reflexiones. Para Shinohara la relación entre edificio y ciudad es recíproca: la casa es la expresión de una composición estática que recoge la vida diaria, mientras que la ciudad refleja la belleza del caos en la suma esas individualidades inconexas.

la ciudad de Tokio¹⁴ (epicentro del rápido desarrollo económico y tecnológico de Japón) y considerando incompatible e inviable la lógica del planeamiento moderno en la ‘anarquía progresiva’ de las ciudades ‘abiertas’ japonesas, definía, a mediados de los años 1960, ‘la belleza del caos’: aparente desorden que coexiste con un orden invisible. La superposición, en un espacio urbano intersticial, de múltiples interacciones y procesos simultáneos a micro-escala, no jerarquizados, que alimentan la vitalidad y viabilidad de una nueva forma de ciudad que se desarrolla (en apariencia) caótica e irracionalmente sobre las bases de la tradicional estructura de pequeñas parcelas de la ciudad japonesa. Shinohara identifica la cualidad ‘salvaje’ de la ciudad japonesa, donde el caos es una herramienta de diseño (Müller y Niggli 2015); donde la falta de control (de plan), la accidentalidad o el azar generan formas urbanas. La formación como matemático de Shinohara permea su visión de la ciudad como un sistema complejo abstracto determinado por un número infinito de funciones en constante cambio y operado por el caos. Si hacemos una reinterpretación retrospectiva (consiliente) podemos vislumbrar, a través de esta belleza caótica y vital de contrastes y desuniones de Shinohara, la ciudad *collage* japonesa; la mentalidad de *bricolage* (de crear estructuras por medio de acontecimientos¹⁵) ilustrada en sus “colisiones abruptas, sus disyunciones agudas, sus extensas piezas de repertorio, su matriz radicalmente diferenciadora y su carencia de sensibilidad inhibitoria” (Rowe y Koetter 1981, 105). Un despliegue continuo de espacios, materiales y detalles superpuestos en un *continuum* experiencial: una realidad intermedia de “experiencias enmarañadas” (Holl 2011, 17). Realidad liminal —entre el espacio geométrico y el topológico— de acontecimientos, de prácticas moleculares que cualifican y producen ciudad de forma más efectiva que el plan.

Estos ‘espacios enmarañados’ o *collage*, donde predominan los flujos inestables y caóticos que Shinohara identifica en algunas ciudades japonesas, se pueden reconocer también en otras culturas y contextos de Asia, África y América Latina: lugares donde los opuestos se encuentran (colisionan), donde se acomodan y coexisten lo planificado (formal) con lo espontáneo (informal), la lógica con la emoción, la innovación con la tradición, lo permanente con lo temporal, lo público con lo privado, lo local con lo global, lo legal con lo ilegal, lo artesanal con lo tecnológico. Un equilibrio dialéctico adaptativo y multicapa, que involucra a multitud de actores e instituciones y que fundamenta las lógicas urbanas de la mayoría de las ciudades del Sur-Este Global. Lógicas que construyen hábitats urbanos de densidad inmaterial —“intensificados”¹⁶— y patrones socioespaciales complejos, “en los que la coexistencia favorece la adaptación en lugar de la imposición, la reutilización en lugar de la eliminación y la heterogeneidad en lugar de la homogeneidad” (Chang 2003, 58). Auténticas ciudades *collage* en un proceso de *continuum* experiencial.

14 Tokio, que había sufrido el gran terremoto de Kanto de 1923 y un devastador bombardeo durante la II Guerra Mundial (con más de 100.000 víctimas mortales, más de 260.000 edificios destruidos, más de 1.000.000 de japoneses sin hogar y 41 km² calcinados), se reconstruía y renacía en las décadas posbélicas en una nueva forma.

15 Frente a la mente del científico que crea acontecimientos por medio de estructuras (Rowe y Koetter 1981, 102).

16 Haciendo referencia al concepto de ‘intensidad urbana’ desarrollado por el arquitecto hongkonés Gary Chang (1962): un hábitat urbano intensificado funciona a partir de un modelo más improvisado que estructurado y condicionado por el cambio continuo, las conexiones o interrelaciones, las elecciones individuales o colectivas y la coexistencia (Chang, 2003).

Una intensidad, o densidad inmaterial urbana, de situaciones volátiles, impredecibles, cambiantes y en proceso que, a modo de fotografías instantáneas, se capturan y revelan en los fragmentos urbanos. Esta intensidad urbana despliega una geografía de fragmentos urbanos en proceso que se manifiestan como entidades materiales o formas de expresión y conocimiento, sin una única o necesaria materialidad física, que interactúan con los habitantes bajo formas diversas de relaciones y saberes (McFarlane 2021): un mundo urbano múltiple e incompleto de lógicas ‘desordenadas’, fuera de la norma dominante incorporada al diseño urbano y la normativa urbanística.

Así, la completitud urbana —la idea de ciudad integrada y conectada funcionando como un todo, utopía del proyecto de modernidad, que sustenta el urbanismo globalizado contemporáneo y a la que en las últimas décadas aspiran modelos urbanos imbuidos de la retórica de la sostenibilidad—, construida sobre experiencias, saberes y valores urbanos dominantes (estéticos, políticos, económicos, de gobernanza, energéticos y sanitarios), convive (cuando no alimenta) en la gran mayoría de ciudades de Asia, África y América Latina con el crecimiento de la multiplicidad y fragmentación de espacios, vidas, actividades y objetos ordinarios que dan lugar a formas de vida urbana impredecibles. Son ciudades donde la concomitante densificación y des-densificación (“compulsiones de fraternidad”¹⁷) (Rowe y Koetter 1981, 107)) genera geografías de exclusividad y geografías de exclusión y marginalidad. Sin embargo, si la normativizada completitud urbana —traducida a un urbanismo de enclave multinuclear de centros financieros, de trabajo o de ocio, de *gated communities*, de campus tecnológicos o de ‘burbujas’ turísticas—, gestionada y producida por instituciones políticas y económicas, desplaza las relaciones sociales y la vida social hacia interiores privatizados, los fragmentados márgenes informales de estas ciudades —hábitat de uno de cada tres urbanitas en el mundo— son micro-contenedores de constantes interrelaciones entre la gente y el entorno construido, donde el individuo ordinario adquiere la capacidad de actuar y transformar la ciudad a partir de su espacio cotidiano generando morfologías urbanas orgánicas, inestables, cambiantes y predisuestas a la transgresión (McFarlane 2021). La racionalidad de la completitud de la ciudad densificada, hiperconectada y de ‘lógica neo-haussmanniana’¹⁸ del urbanismo globalizado (y generalmente especulativo¹⁹) colisiona con la irracionalidad y accidentalidad de la fragmentación (y sus muchas ‘patologías’²⁰) de la ‘intensidad’ de la vida ordinaria en los márgenes espaciales y económicos urbanos.

17 La tensión entre un todo casi integrado y unas partes casi segregadas.

18 La lógica neo-haussmanniana entendida aquí como la define el teórico urbano Andy Merrifield: una lógica que une los principios de la re-urbanización del París del siglo XIX con implicaciones especulativas inmobiliarias y un capitalismo financiero que operan a escala global (Merrifield 2014, citado en McFarlane 2021, 41).

19 Un urbanismo especulativo impulsado por la producción de escasez de suelo y convenientemente justificado bajo formas de estetificación urbana, creación de nuevos espacios de acumulación de capital o fines ecológicos.

20 UN-Habitat utiliza tres criterios (occidentales) vinculados a patologías para definir un *slum* o barrio informal: 1) barrios con falta servicios e infraestructuras, 2) los habitantes no ostentan derecho de tenencia sobre la tierra o la vivienda; 3) las viviendas no cumplen las regulaciones edilicias y de planificación y suelen estar ubicadas geográfica y ambientalmente en áreas peligrosas. Un ‘hogar’ queda definido como perteneciente a un *slum* cuando presenta patologías en tres o más de esas categorías.

Estos márgenes urbanos —operados por distintas subjetividades políticas, económicas, culturales, religiosas, raciales, de género, de derechos— contienen una multiplicidad y yuxtaposición de gentes, de infraestructuras, de experiencias y de formas de conexión e interacción incesantes (sociales o políticas, individuales o colectivas) que son vitales en el día a día para la ocupación del espacio urbano, para el mantenimiento o la provisión de infraestructuras, servicios y vivienda, para el sustento humano y para la organización de colectivos y movimientos sociales en las ciudades o barrios informales del Sur-Este Global. Una multiplicidad e incerteza plural y provisional de “condiciones epistemológicamente ingobernables” (McFarlane 2021, 16), una inmaterialidad que se vive y se entiende como entorno y recurso, y que caracteriza “la ontología de lo informal” (Rao 2007, 239).

Si la ciudad informal es una ciudad *collage* hiperintensificada, en la que todo ocurre de forma rápida e impredecible impulsado por la imaginación colectiva y la adaptación; donde la vida urbana y el espacio se transforman, revitalizan y generan nuevas relaciones operando desde la estructura del *becoming*, del acontecimiento azaroso sin un contenido definitivo; donde la posibilidad es norma...; entonces, ¿cómo aprehender estas condiciones epistemológicamente ingobernables?

4. CONOCER CON BASE EN EL ESTUPOR...

Mientras efectuamos la expulsión pública del mito a través de la puerta principal, incluso mientras lo estamos haciendo (y debido a que lo hacemos), el mito entra de nuevo, insidiosamente, por la puerta de servicio. (Rowe y Koetter 1981, 119)

Incluso si “la razón es siempre razonable” (Rowe y Koetter 1981, 119) (y en parte exigible), para aproximarse a los paisajes urbanos informales desde el acontecimiento ingobernable —eventual e impredecible—, se hace necesario revelar la subjetividad elusiva —“el material totémico y obstinado” (Rowe y Koetter 1981, 119)— de su realidad enmarañada y sus estructuras simbólicas infundidas de significado, emociones, sentimientos, percepciones, pensamientos y sensaciones. Una subjetividad multicapa, elusiva y obstinada que impregna cualquier realidad espacial.

La ‘primera capa’ de esta subjetividad elusiva la ejemplificaría el paisajista francés Bernard Lassus²¹ (1929) de manera rotunda en su primera clase a los alumnos del posgrado de estudios políticos de la Universidad de París-Dauhine en 1982. Para introducir su asignatura, Lassus se presentaría en el aula con decenas de carruseles de diapositivas²². Antes de iniciar

²¹ Bernard Lassus se forma y desarrolla como un reconocido artista de vanguardia en Francia hasta que en 1968 reconsidera su participación en el mundo del mercado del arte, las galerías y los museos e inicia su carrera como paisajista.

²² Recuerdo, de mis tiempos de ‘estudiante analógico’, que los carruseles para diapositivas tenían una capacidad de ciento cuarenta diapositivas y nos entraban temblores ante la visión de aquellos profesores que se presentaban en el aula con dos carruseles completos para ilustrar sus clases de dos horas... Imagino el estupor inicial de aquellos

la proyección explicaría a sus estudiantes que, de forma aleatoria y con una secuencia de veinte segundos, iba a proyectar cientos de fotografías tomadas a menos de dos palmos del suelo completando una superficie de playa de ciento cuarenta y cuatro metros cuadrados. La proyección a un ritmo constante, ni siquiera alterado por el cambio de carruseles, duraría tres horas. Ninguna imagen era igual a la anterior. Al finalizar la proyección, Lassus daría por terminada la clase con un único comentario: “dense cuenta de la variedad que presenta un pequeño espacio de la realidad, nos vemos la semana entrante” (Arbesú 2020, 103).

Bernard Lassus proyectaba ‘instantaneizado’²³ para sus alumnos un marco espacial (un paisaje de 12x12 metros) de objetos en mutua relación y valorización. Pero este paisaje (de micro-paisajes) fotografiado por Lassus y compuesto de objetos sobre una trama —captados en ese determinado instante y no en otro— se complejiza cuando a la realidad se le superpone el mito ‘insidioso’ de las interrelaciones, las intervenciones o la subjetividad del observador o habitante del paisaje. Un habitante al que Lassus califica de ‘paisajista’²⁴, puesto que, relacionándose con su entorno físico y social o interviniendo mínimamente en él, transforma los micro-entornos de su ciudad en espacios táctiles, sonoros, visuales y olfatorios. Haciendo una analogía con la ciudad informal (ciudad *collage* de fragmentos urbanos) podríamos identificar al *bricoleur* urbano practicante espacial de lo cotidiano como ‘habitante urbanista’ que en su vivencia, experiencia y percepción del espacio urbano geográfico y tangible crea fragmentos, micro-relatos o micro-paisajes sobrepuestos de sistemas simbólicos complejos. Estos fragmentos codificados se convierten así en portadores de imaginarios intangibles que representan, evocan, usan, interactúan e interiorizan espacios y vivencias volátiles e impredecibles en proceso. Un *collage* de fragmentos urbanos arraigados en el lugar y en la imaginación para ser leídos y descubiertos: arquitecturas, relatos, objetos, formas, fotografías, arte, rituales, grafitis... Manifestaciones sensibles construidas por los habitantes que, sincronizando territorio, cuerpo, mente y afectos, revelan las estructuras y significados del espacio informal.

Aprender estas manifestaciones que humanizan, estructuran y significan el espacio informal, requiere superar el pensamiento binario occidental razón-sentimiento, cuerpo-mente, materialidad-espiritualidad, sensibilidad-consciencia, naturaleza-sociedad (Ortiz 2022b); practicar, como propone Lassus, una observación ‘des-medida’, una actitud flotante libre de pre-conceptos que nos permita impregnarnos de la naturaleza del paisaje, dejando

alumnos de la París-Dauhine en 1982 con la llegada del profesor Bernard Lassus cargado de decenas de carruseles, sin ser conscientes de que su estupor iría creciendo a medida que las imágenes se proyectaran en la pantalla, para quedar totalmente mudos de asombro con la reflexión y cierre final de tal ‘clase magistral’.

23 El instante de un paisaje captado en instantáneas. La riqueza narrativa que ofrece una escena cotidiana cambia según la luz, el tiempo atmosférico y cronológico, la estación del año, el viento, la lluvia, el tráfico, las actividades humanas, los viandantes, etc. ,etc. del preciso instante en que se toma la fotografía. Es decir, que incluso el instante de la realidad captado en una imagen, abstrayéndonos del mito multicapa (si esta operación fuese posible), fija unas capas concretas y no otras.

24 Bernard Lassus estudia durante 15 años, en los suburbios de París, estos mecanismos plásticos de la estética popular de los jardines-paisaje en miniatura que ‘habitantes paisajistas’ anónimos crean en el interior de lugares cerrados o enrejados o, incluso, en pinturas sobre muros.

que se muestre sin anteponerle conceptos²⁵. Exige desplegar, ante la singularidad de sus micro-paisajes, sus escalas perceptivas y sus ‘memorias’, otro nivel de racionalidad que nos permita leer la realidad liminal y elusiva de la ciudad informal (“la cara no visible de lo visible” (Lassus 2015, 2)); abstraer su *continuum* experiencial de espacios enmarañados; determinar las formas de ser, relacionarse y comportarse con las que los habitantes informales re-crean su paisaje vivencial transformando las morfologías de sus ciudades. Se trata, en definitiva, de practicar un conocimiento con “con base en el estupor más que en el método” (Arbesú 2020, 103). Pero, ¿cómo acomodar la mente salvaje del *bricoleur* con la mente domesticada del (zorro) investigador urbano? ¿Cómo aunar estupor y método...?

5. AUNAR ESTUPOR Y MÉTODO...

Ante un cientifismo prevalente y un *laissez-aller* conspicuo, se supone la posibilidad y la necesidad de un juego doble bipolar. Porque la tarea consiste en salvar a la ciudad mediante amplias infusiones de metáfora, de pensamiento analógico y de ambigüedad (Rowe y Koetter 1981, 113-116).

Transitar “un camino cognitivo no lineal, incierto y co-creado” no necesariamente implica abandonar “la lógica de las metodologías de investigación cartesianas”²⁶, pero sí desplazar la mirada a otro nivel de racionalidad, la de las acciones afectivas, las emociones y las sensibilidades. Con ‘actitud flotante’ aunar estupor y método —*mythos* y *logos*— integrando la visión externa y objetiva de la realidad urbana espacial con el análisis de la conciencia subjetiva que de ella tienen sus habitantes. Porque la ciudad —formal e informal— es un espacio tangible y cuantificable, pero a la vez es un espacio afectivo, existencial, que se experiencia individual y subjetivamente a través del cuerpo humano —miro, toco, oigo, huelo, subo, bajo, giro, ando...— y se conecta a nuestro mundo interior con emociones y pensamientos que pueden condicionar o no nuestras interacciones con otros y con el mundo exterior.

Estudiar y decodificar el espacio existencial requiere, junto con el análisis de datos urbanos cuantitativos, abstractos y objetivos, de herramientas propias de las ciencias sociales en general y de la antropología en particular, como son la geografía humanística (que incluye los postulados de la geografía de la percepción y el comportamiento ambiental) y las metodologías cualitativas de la práctica etnográfica —observación participante, entrevistas cualitativas, transcripciones, notas y diarios de campo, etnografías móviles. Metodologías que se complejizan, y no están exentas de crítica, por ser el lugar de estudio parte del objeto de estudio, entrar en juego la subjetividad del propio etnógrafo y constituir la presencia de éste un factor modificante del ambiente de estudio: “*the writer’s subject becomes the writer’s object and the writer’s object slides gently away*” (Pile y Thrift 1995, 16).

²⁵ Observar sin ‘pre-juicios’ un pequeño espacio de la realidad a través de cientos de diapositivas para ‘descubrir’ los micro-paisajes que encierra.

²⁶ Paráfrasis de: “Troppi, inoltre, sono talmente dentro la logica dell’offerta formativa e dell’applicazione lungo metodologie di ricerca cartesiana che la stessa idea di muoversi lungo un percorso cognitivo non lineare, incerto, co-creato, suona straniante” (Di Campli y Boano 2022, 140).

Estas metodologías para abordar la realidad urbana ya fueron utilizadas en los años cincuenta del siglo XX por los situacionistas y sus propuestas psicogeográficas para analizar la influencia del entorno y las situaciones urbanas en las emociones y el comportamiento de los habitantes de las ciudades; aplicadas por Kevin Lynch (1960) en los años 1960 en sus investigaciones urbanas y de construcción de estructuras simbólicas; defendidas en esa misma época por Jane Jacobs (1961) para la comprensión de la ciudad como un organismo producto de intensos procesos y sinergias socioespaciales; y sistematizadas en la década de los sesenta y setenta por los urbanistas Jan Gehl y Alan Jacobs como base para propuestas de mejora del espacio público. En la actualidad, las nuevas tecnologías digitales —sistemas de geolocalización, sistemas de información geográfica (SIG), plataformas de observación terrestre (OET), software de código abierto (OSS) y tecnología móvil de información y comunicación (TIC)— nos abren todo un mundo de posibilidades para, mediante el análisis y visualización del *big data* urbano, generar cartografías y repositorios de información digitalizados de acceso libre que puedan complementar la comprensión del espacio existencial urbano colectivo.

En la ciudad informal, las interacciones del espacio geográfico con los espacios psicosociales individuales y colectivos se ven sobrestimuladas por las acciones e interrelaciones de los *bricoleurs* y la ‘intensidad’ de su día a día. Así, la abstracción de estos contextos urbanos hiperintensificados y autoconstruidos (y de escala humana) se sustentará sobre una cartografía que fusione el conocimiento abstracto de la realidad objetiva (y objetivable) —modelizada, geometrizada, clasificada, cuantificada— y la percepción sensible y subjetiva de la experiencia cotidiana que el ‘habitante urbanista’, en clave interna y mediante estructuras simbólicas, construye para interpretar sus interacciones, su comportamiento y sus desplazamientos en el espacio urbano. Una experiencia consciente o inconsciente del espacio a través de los sentidos, los estados de ánimo, las intenciones o motivaciones, el movimiento y el pensamiento, y condicionada o distorsionada (e incluso anulada) por el componente cultural de la propia percepción y los procesos cognitivos: “mientras los ojos captan [...] y la inteligencia categoriza, nuestras manos sienten [...] y subliminalmente [...] almacenan en nuestra memoria” (Santmyer 1962, 50)²⁷ usando nuestra cognición e inducción sociocultural.

Hoy en día son posibles formas de representación externa colectiva en formatos multimedia y dispositivos interactivos que, ofreciendo una relectura y resignificación de los lugares, sean claves para entender la producción y reproducción del espacio urbano. Las nuevas tecnologías, la ciencia computacional y los avances en la teoría de sistemas complejos nos permiten cartografiar las múltiples capas del espacio existencial abriendo todo un mundo de posibilidades de integración y visualización de resultados cuantitativos y cualitativos: un *big-data* urbano con múltiples aplicaciones que puede ser fundamental para analizar, comprender y gestionar el espacio existencial colectivo de los hábitats urbanos.

Un ejemplo, seleccionado de entre muchos por su potencial aplicación en los entornos informales urbanos, es la metodología desarrollada por el investigador y diseñador Christian

27 La paráfrasis por omisión es mía. El texto original —citado por Yi-Fu Tuan (1974) en Nogué 2018, 86— es el siguiente: “Mientras los ojos captan una bonita escena de amor callejera y la inteligencia la categoriza, nuestras manos sienten el acero en la verja del colegio y subliminalmente almacenan su frialdad y su resistencia en nuestra memoria”.

Nold²⁸ que interseca el mundo de las emociones con el tecnológico digital en *Bio Mapping*: herramienta metodológica con la que visualizar ‘lo que no habla’, las reacciones internas de la gente con su entorno exterior. *Bio Mapping* representa las emociones en relación con su localización geográfica. La metodología combina la información generada por un sensor conductual (GSR) y un sistema de geoposicionamiento (GPS) que, acoplados en personas que recorren la ciudad, registran los estados internos del individuo proyectados en una representación del entorno exterior: una ruta emocional o ‘cardiograma espacial’. Cada ruta emocional es analizada posteriormente por su ‘protagonista’ quien transcribe verbalmente —tiende una nube sobre el procedimiento lógico²⁹— los eventos e interacciones que han tenido lugar en su deambular urbano y que el sensor ha reflejado en forma de picos y valles. Una experiencia que ‘obliga’ al participante a tomar conciencia de la relación entre su mente, su cuerpo, sus afectos y su entorno. Nold aúna la tecnología y las técnicas narrativas (método y estupor): la primera, que objetivamente abstrae la realidad física geográfica y corporal —registros gráficos obtenidos mediante herramientas matemáticas— la superpone a las segundas, que reconstruyen subjetivamente cada experiencia individual espacio-temporal —el narrador mediante el lenguaje (re)crea el lugar³⁰—. Esta metodología aplicada en la ciudad informal nos permitiría analizar, a través de los relatos de sus rutas emocionales, cómo piensan y sienten el espacio los *bricoleurs*, cómo entretejen sus afectos con sus dinámicas cotidianas en el territorio informal.

Por otro lado, el estudio desde las Ciencias de la Complejidad de la ciudad³¹ (al que ya se aproximaban, como hemos visto, Jane Jacobs y Kazuo Shinohara³²) —como un sistema complejo compuesto de agentes urbano-humanos conectados entre sí por múltiples interacciones descoordinadas en el espacio y en el tiempo que generan un desequilibrio constante y llevan a nuevos comportamientos y estructuras imprevistos e inesperados (Batty 2009)— parece oportuno para abordar la ‘red de lugares vividos’ (Tuan 1974) de los espacios enmarañados de la ciudad informal: complejas estructuras autoorganizadas de crecimiento orgánico. Para el geógrafo humanista Juval Portugali (1996, 2011) —que establece en sus investigaciones la vinculación en entornos urbanos entre las teorías de la complejidad y la cognición³³— la ciudad es un sistema complejo dual pues integra la complejidad del entorno socioespacial emergente por la interacción de sus partes y la propia complejidad de los

28 Christian Nold: *Bio Mapping/ Emotion Mapping*

29 “Y es que, para repetir la intuición primaria de [Ernst] Cassirer, por mucho que aspiremos a la lógica, nos vemos enfrentados a la circunstancia de que el lenguaje, el primer instrumento del pensamiento, inevitablemente se adelanta y tiende una nube sobre los programas elementales del simple procedimiento lógico” (Rowe y Koetter 1981, 119).

30 “El lenguaje crea el lugar” (Tuan 1991, en Nogué 2018, 139).

31 Innes and Booher 1999; Batty 2005; Sanders 2008; de Roo 2010; Bettencourt 2014; Batty and Marshall 2010; et at.

32 Y que también abordaron Patrick Geddes en *Cities in evolution* (1915) y Christopher Alexander en “A city is not a tree” (1965).

33 Juval Portugali desarrolla la teoría de la Red de Inter-Representaciones (IRN) que considera tanto el sistema socioespacial como el individual elementos integrantes del proceso de cognición que se extiende fuera de la mente individual. Teoría que reformularía en términos sinérgicos como SIRN.

agentes urbano-humanos que forman parte de él. Así, tanto el entorno socioespacial como el individual son estudiados como sistemas abiertos, complejos y autoorganizados.

Para Portugali, la cognición opera como una red autoorganizada que se extiende fuera de la mente individual: en el cerebro se encuentran las representaciones internas producto de la actividad neuronal; en el entorno exterior, las representaciones externas producto de las actividades corporales del ser humano en él. Ambas responden a capacidades humanas innatas: las internas, a la capacidad del cerebro de codificar, almacenar y recuperar el entorno exterior o elementos de éste —desde información visual, olfativa, acústica, táctil, gustativa, de propiocepción e interocepción, hasta emociones— en forma de imágenes o mapas cognitivos; las externas, a las diferentes capacidades sociales y culturales del ser humano de representar su ‘entorno interior’ codificado y sus ideas, emociones y pensamientos en el entorno exterior socioespacial mediante acciones o comportamientos (miméticos o léxicos).

Las representaciones externas individuales también se pueden presentar en forma de artefactos portadores de datos y conocimiento —desde textos, cartografías, esculturas, edificios... hasta paisajes urbanos— y, a la vez, transmisores de información sobre formas sociales, culturales, ambientales o urbanas. Cuando estos artificios pasan al dominio público posibilitan la construcción de representaciones externas colectivas. Este proceso de transformación de la subjetividad interna-externa individual cognitiva al artefacto cognitivo colectivo es un proceso secuencial, del que los participantes no son conscientes y, durante el cual, a medida que la representación externa individual se va haciendo más colectiva también lo hace cada representación interna individual. La construcción del artefacto colectivo externo, o estabilización del proceso, se alcanza una vez se establece un patrón, determinado por un parámetro de orden colectivo, que ‘esclaviza’ o estabiliza la interacción secuencial de representaciones internas y externas. El proceso secuencial inconsciente que lleva a la colectivización, y, por tanto, a la construcción o producción de un entorno, implica la transformación de la propia mente del individuo, alterando su forma de interactuar, percibir y comprender ese entorno. Se trata de un proceso de (re)construcción proactivo y recíproco que supone la interconexión entre artefactos y paisajes (artificiales y naturales). Porque no sólo el entorno (social, cultural o natural) modela y condiciona los procesos cognitivos, también la cognición, que se filtra, se escapa y se vuelca hacia el entorno, modela el mundo que producimos.

Mediante sus *city games*, Portugali explicará como este proceso interviene también en la generación de artefactos colectivos de gran escala como las ciudades. En estos experimentos, a cada jugador, al iniciarse el juego, se le reparte una maqueta de un edificio que deberá, siguiendo un orden secuencial, colocar en el tablero de juego de una ciudad virtual. Los jugadores observan el desarrollo del juego a la vez que aprenden el orden espontáneo que va surgiendo. La interacción secuencial de los jugadores autoorganiza espontáneamente una estructura o patrón. Después de varias interacciones aparece un orden colectivo determinado. Los *city games* de Portugali son un ejemplo lúdico y sugerente de aunar los procesos cognitivos y la teoría de sistemas complejos (estupor y método) que puesto en práctica con los habitantes urbanistas informales podría arrojar pistas sobre los patrones que subyacen en ese artefacto a gran escala que es la ciudad informal.

Siguiendo esta teoría dual, el espacio cotidiano de la ciudad informal —de fragmentos urbanos conformados por millones de actos creativos y relaciones espaciales, sin orden aparente, repetidos incesantemente para dar respuesta a necesidades inmediatas— estaría impulsado y posibilitado por la combinación de las imágenes mentales y las acciones, comportamientos y artefactos individuales con las que los *bricoleurs* vinculan territorio, cuerpo, mente y afectos. La colectivización de estas representaciones individuales (internas y externas) son las que estabilizan el proceso secuencial de (auto)construcción a pequeñas dosis³⁴ que se materializa en un entorno urbano informal. Tanto el entorno como los objetos materiales que construyen los habitantes informales, sus demostraciones artísticas y sus lenguajes, actúan como señales ambientales que actualizan sus representaciones internas del mundo (informal) y van cambiando las formas de relacionarse con él y los artefactos y objetos que construyen. Recolectar estas señales ambientales de pequeña escala, que traslucen otras formas de ser, estar y actuar, nos permitiría ‘escuchar’ a esa otra alteridad (del Sur-Este Global) que nos habla a partir de su espacio, sus objetos y sus acontecimientos.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN. EL (DES)CAMINO CONCEPTUAL: DE LA CIUDAD INFORMAL A LA CIUDAD *COLLAGE* DEL SUR-ESTE GLOBAL

“Tendemos a creer que la aldea global extendida a escala del globo, el pueblo global, sólo criará tontos del pueblo globales”, pero es posible el acto equilibrante entre la supervivencia de la imaginación y la insurrección de los sentidos, entre la dependencia completa y el alborotamiento de la libido (Rowe y Koetter 1981, 144).

Si bien desde el Sur-Este Global se recogen ya colectivamente otras formas de teorizar y experimentar la ciudad, la justicia restaurativa en la producción de conocimiento urbano no puede derivar en otro encapsulamiento geográfico y asimétrico anclado cardinalmente a otro locus enunciativo. El conocimiento urbano existente, aunque mayormente eurocéntrico, puede ofrecer un (des)camino de reconceptualización recíproca, un desaprendizaje que no implique necesariamente descartar, sino recontextualizar para reaprender.

Así, translocando el concepto eurocéntrico de ciudad *collage* de Rowe y Koetter a los contextos urbanos contemporáneos del Sur-Este Global, podemos identificar en ellos el intrincado *collage* urbano formal/informal que caracteriza (e incluso distingue) la morfología urbana de estas ciudades: fragmentos urbanos formales, abiertamente planificados, obra del intelecto abstracto (el objeto/figura sobre el vacío/fondo), acomodados y coexistiendo independiente e interdependientemente con fragmentos informales, genuinamente espontáneos

³⁴ En referencia a la reflexión de Christopher Alexander sobre el fracaso de los planes generales totalitarios —mapas de futuros congelados— para crear un orden orgánico adaptable a la “acumulación gradual de actos constructivos a pequeñas dosis” (Alexander 1978, 18), a los cambios naturales e imprevisibles que, inevitablemente, se producen en una comunidad” (20).

y autoconstruidos, obra de la mentalidad 'salvaje' (el espacio/figura sobre el sólido/fondo). Si la representación diagramática fondo/figura de la ciudad formal es fácilmente asimilable a la de la ciudad moderna de Rowe y Koetter, la difícil representación de la densidad inmaterial y en continuo cambio de la matriz sólida virtual invadida de fragmentos urbanos, aparentemente desorganizados, de la ciudad informal revela la multiplicidad de significados y formas de una ('otra') realidad que requiere des-cubrirnos de pre-conceptos para incorporar otros saberes, otras formas de habitar, de mirar y de imaginar la ciudad.

Un reaprendizaje que sugiere la reconceptualización de las ciudades o barrios informales del Sur-Este Global como las auténticas ciudades *collages* africanas, asiáticas o latinoamericanas. Aquellas donde las mentes 'salvajes' de millones de *bricoleurs* urbanos, con su alta tolerancia a la incertidumbre, a la provisionalidad y a la eventualidad de sus realidades liminales cotidianas, son capaces de concebir una vía de ida y vuelta entre el andamiaje y el objeto, la necesidad y la contingencia, operando en un *continuum* experiencial enmarañado, adaptativo y multicapa, donde se superponen sin complejos la innovación y la tradición, lo formal y lo informal, lo permanente y lo temporal, lo local y lo global, lo público y lo privado, lo legal y lo ilegal, el orden y el caos... Fragmentos urbanos en *collage* impulsados por la imaginación colectiva, con los que el habitante urbanista informal, en su día a día, transforma y revitaliza su espacio físico y social.

Decodificar las entidades materiales o formas de expresión y conocimiento que constituyen estos *collages* urbanos informales requiere integrar el mito y el logos (aunar estupor y método), transitar un camino subjetivo y elusivo sobre trazas de 'coordenadas cartesianas' abiertas a las reacciones viscerales de otras formas de conocer la realidad; sincronizar territorios (formales e informales), teoría (occidental y oriental), cuerpos (científicos y *bricoleurs* —erizos y zorros—), y niveles de racionalidad (razón y emoción). Contamos con las herramientas tecnológicas, científicas y metodológicas para cartografiar las diversas interacciones proactivas y recíprocas entre sus espacios geográficos y sus espacios existenciales; para 'recolectar' y analizar sus señales ambientales, las descargas de operaciones motoras y mentales en su entorno que pautan sus capacidades cognitivas; para aprehender las lógicas o patrones de orden colectivo y espontáneo con los que, a pequeñas dosis, conforman sus *collages* espaciales.

Así, si la decodificación 'científica y poética' de sus fragmentos urbanos puede hacer(nos) legible la estructura comunicante (cognitiva y semiótica) que los *bricoleurs* superponen a sus morfologías urbanas, la reconceptualización de la ciudad informal como ciudad *collage* del Sur-Este Global puede preservar su integridad urbana, disminuir el sesgo cognitivo confirmatorio ('su exótica insignificancia') y equiparar con dignidad el papel del *bricolage ad hoc* en una planificación urbana que no aspire a ser una ciencia unificada y globalizadora. En el mejor de los casos, el 'viaje' puede haber contribuido a la producción híbrida de conocimiento. En el peor, no pasará de ser un (¿sugereente?) ejercicio de elucubración. En ambos casos, contributivo o elucubrativo, "el (des)camino" nos habrá obligado al juego doble bipolar y equilibrante de enfrentar desnudos "una re-narración de espacios, símbolos y códigos fuera de la dimensión auto-absoluta" (Di Campi y Boano 2022, 140), a adaptar la mirada a esa 'otra' maraña inaprehensible de llenos y vacíos.

REFERENCIAS

- Alexander, Christopher et al. 1978. *Urbanismo y participación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Arbesú Verduzco, Luis Ignacio. 2020. Presentación del traductor a "Bernard Lassus: una práctica 'des-medida' para el paisaje" de Massimo Venturi Ferrollo. *Metafísica y Persona*. Filosofía, conocimiento y vida. Año 12, n.º 24 (julio):101-13.
- Batty, Michael. 2009. "Cities as Complex Systems: Scaling, Interaction, Networks, Dynamics and Urban Morphologies". En *Encyclopedia of Complexity and Systems Science*, editado por Robert A. Meyers, 1041-1071. New York, NY: Springer Reference.
- Bhan, Gautam. 2019. "Notes on a Southern Urban Practice". *Environment and Urbanization* 31 (2): 639-654.
- Chang, Gary. 2003. "In the Age of Indeterminacy: Towards a Non-Visual Pragmatism". En *Urban Flashes Asia, New Architecture and Urbanism in Asia*, editado por Nicholas Boyarsky y Peter Lang para *Architectural Design Journal* Vol 73 No 5: 58-59.
- Di Campi, Antonio y Camilo Boano, ed. 2022. *Descamino. Decoloniare l'Urbanistica*. Siracusa: Lettera Ventidue.
- García Landa, Jose Angel. 2009. "Consiliencia y retrospectión" ("Consilience and Retrospection"). Ibercampus 16 Nov. <https://ssrn.com/abstract=2513969>
- Holl, Steven. [2011] 2018. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili Ed.
- Jacobs, Jane. 1961. *The death and life of great American cities*. New York: Random House.
- Koetter, Fred y Colin Rowe. 1980. "The Crisis of the Object: The Predicament of Texture". *Perspecta* 16:109-141.
- Lassus, Bernard. 2015. "La transversalité, une démarche essentielle à la conception paysagère". Conferencia pronunciada en 16ª Réunion du Conseil de l'Europe des Ateliers pour la mise en oeuvre de la Convention européenne du paysage. Andorra, 1 Octubre. <https://rm.coe.int/168048d89d>
- Lévi- Strauss, Claude. 1966. *La pensée sauvage*. Paris: Presses Pocket
- Lynch, Kevin. 1960. *The image of the city*. Cambridge, MA: MIT Press.
- McFarlane, Colin. 2021. *Fragments of the City*. California: University of California Press.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Mignolo, Walter. 2010. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones de Signo.
- Müller, Mathias y Daniel Niggli. 2015. "The Beauty of Chaos". *Werk, bauen + wohnen*, 2015. Kazuo Shinohara Zurich: Verlag Werk AG. <https://www.wbw.ch/en/online/original-texts/2015-12-the-beauty-of-chaos.html>
- Nogué, Joan. Ed. 2018. Yi-Fu Tuan. *El arte de la geografía*. Barcelona: Icaria Espacios Críticos.
- Nyamnjoh, Francis. 2012. "Potted plants in greenhouses: A critical reflection on the resilience of colonial education in Africa". *Journal of Asian and African Studies* 47(2):129-154.
- Ortiz, Catalina. 2022a. "Cardinal Insubordination". En *TheoriSE: debating the southeastern turn in urban theories*, editado por Oren Yiftachel y Nisa Mammon, 16-25. Cape Town: African Centre For Cities.

- Ortiz, Catalina. 2022b. "Sentipensante: il centro di un'urbanistica decoloniale?". En Descamino. Decoloniare l'Urbanistica, editado por Antonio DiCampli y Camilo Boano, 100-115. Palermo: Lettera Ventidue
- Pile, Steve y Thrift, Nigel. 1995. Mapping the subject. London y New York: Routledge.
- Porter, Libby. 2022. "Theorising from Stolen Land". En *TheoriSE: debating the southeastern turn in urban theories*, editado por Oren Yiftachel y Nisa Mammon, 31-36. Cape Town: African Centre For Cities.
- Portugali, Juvel. Ed. 1996. *The Construction of Cognitive Maps*. Israel: Kluwer Academic Publishers, Departament of Geography, Tel Aviv University.
- Portugali, Juvel. 2011. *Complexity, Cognition and the City*. Berlín: Springer-Verlag.
- Rao, Vyjayanthi. 2007. "Proximate Distances: the Phenomenology of Density". En *Mumbai, Built Environment* 33, N.º.2: 227-248.
- Robinson, Jennifer. 2016. "Thinking Cities through Elsewhere: Comparative Tactics for a More Global Urban Studies". *Progress in Human Geography* 40 (1):3-29.
- Rowe, Colin y Fred Koetter. 1978. *Collage City*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Rowe, Colin y Fred Koetter. 1981. *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili Ed.
- Santmyer, Helen. 2000. Ohio town. Columbus: Ohio State University Press.
- Shane, D. G. 2000. "Colin Rowe, 1920-1999". *Journal of Architectural Education (1984-)* 53, no. 4: 191-93.
- Tuan, Yi-Fu. [1974] 2018. "Space and Place: humanistic perspective, Progress in Geography". En Yi-Fu Tuan. *El arte de la geografía*, editado por Joan Nogué, 211-252. Barcelona: Icaria-Espacios Críticos.
- Watson, Vanessa. 2003. "Conflicting Rationalities: Implications for Planning Theory an Ethic". *Planning Theory and Practice*, Vol. 4, 395-407.
- Winkler, Tanja. 2022. "Contemplating Planning Knowledges and Ethics". En *TheoriSE: debating the southeastern turn in urban theories*, editado por Oren Yiftachel y Nisa Mammon, 60-66. Cape Town: African Centre For Cities.
- Yiftachel, Oren. 2022. "Where/ why/ when the global southeast? Reflections on the need to theorise". En *TheoriSE: debating the southeastern turn in urban theories*, editado por Oren Yiftachel y Nisa Mammon, 16-25. Cape Town: African Centre For Cities.

BREVE CV

Doctoranda en el Programa de Arquitectura de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Sevilla (EIDUS), con tesis doctoral en fase de investigación sobre las lógicas del urbanismo informal en África Subsahariana. Master en *Cooperación y Desarrollo Internacional* por la Universidad de Lleida (UdL). Postgrado en *Sociedades Africanas y Desarrollo* por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (UPF). Arquitecta por la Escuela de Arquitectura de Madrid (ETSAM), Universidad Politécnica de Madrid (UPM).

José Luis Bezos. Paper 16, 2024.



INFLUENCIAS SIN NOTAS AL PIE: SIBYL MOHOLY-NAGY & COLIN ROWE / INFLUENCES WITHOUT FOOTNOTES: SIBYL MOHOLY-NAGY & COLIN ROWE / INFLUÊNCIAS SEM NOTAS DE RODAPÉ: SIBYL MOHOLY-NAGY E COLIN ROWE

IGNACIO URBISTONDO ALONSO

Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación, Barcelona, España

ignacio.urbistondo@upc.edu  0000-0003-4797-5641

RESUMEN

Colin Rowe es considerado como uno de los pensadores más relevantes en el campo arquitectónico desde la década de los 60. Su complejo andamiaje teórico muestra a una persona capaz de reconciliar críticamente gran variedad de las corrientes y discursos de su época, de ahí la riqueza y complejidad de sus textos. En el caso de *Collage City*, su propuesta se enmarca en un periodo crítico en relación a las doctrinas urbanas resultantes del pensamiento adscrito a la arquitectura moderna. La publicación se deriva del trabajo realizado en el *Urban Design Program*, dirigido por Rowe, en la Universidad de Cornell a partir de 1965. La teoría perceptiva de la Gestalt, la crítica estructuralista de Claude Levi-Strauss, la utopía política de Judith Shklaar o el método anti-historicista de Karl Popper, se puede rastrear de manera más o menos directa entre sus fuentes.

Recientemente, la publicación de *the letter of Colin Rowe: five decades o correpondence* (2016), editada por Daniel Naegele, nos permite adentrarnos en la intrahistoria más privada del profesor. Entre toda esta correspondencia infraestructural, una mención en particular abre un nuevo camino de interpretación de la obra. *Matrix of Man* (1968) un libro dedicado a la historia urbana, escrito por la historiadora Sibyl Moholy-Nagy, parece haber sido uno de los libros guía que Rowe consultaba durante el proceso editorial de *Collage City*. Sin embargo, no existe ninguna mención de esta publicación en la obra de Fred Koetter y Colin Rowe. Este artículo intentará analizar hasta qué punto el libro de Sibyl Moholy-Nagy pudo influir en Colin Rowe, proponiendo nuevas aristas de interpretación de *Collage City*.

Palabras clave: historia, urbanismo, ciudad, Colin Rowe, Sibyl Moholy-Nagy.

ABSTRACT

Colin Rowe is considered one of the most relevant thinkers in the architectural field since the 1960s. His complex theoretical framework shows a person capable of critically reconciling a wide variety of currents and discourses of his time, hence the richness and complexity of their texts. In the case of *Collage City*, its proposal is framed in a critical period in relation to urban doctrines derived from the thinking of modern architecture. The work done in the Urban Design Program at Cornell University, under Rowe's direction, beginning in 1965, served as the foundation for the publication. The perceptual theory of the Gestalt, the structuralist criticism of Claude Lévi-Strauss, the political utopia of Judith Shklaar or the anti-historicism method of Karl Popper, can be traced more or less directly among its sources.

The recent release of Daniel Naegele's edited book, *the letters of Colin Rowe: five decades of correspondence* (2016), gives us access to the professor's most intimate history and sheds light on the editing process. Among all this infrastructural correspondence, one mention in particular opens a new path of interpretation of the work. *Matrix of Man* (1968), a book dedicated to urban history written by historian Sibyl Moholy-Nagy, appears to have been one of the guide books that Rowe consulted during the editorial process of *Collage City*. However, there is no mention of this publication in the work of Fred Koetter and Colin Rowe. This article will attempt to analyse to what extent Sibyl Moholy-Nagy's book could have influenced Colin Rowe, proposing new interpretations of *Collage*.

Keywords: history, urbanism, city, Colin Rowe, Sibyl Moholy-Nagy.

RESUMO

Colin Rowe é considerado um dos pensadores mais relevantes na área da arquitetura desde a década de 1960. O seu complexo enquadramento teórico mostra uma pessoa capaz de conciliar criticamente uma grande variedade de correntes e discursos do seu tempo, daí a riqueza e complexidade dos seus textos. No caso de *Collage City*, a sua proposta enquadra-se num período crítico em relação às doutrinas urbanas derivadas do pensamento da arquitetura moderna. A publicação deriva do trabalho realizado no Programa de Design Urbano dirigido por Rowe na Universidade Cornell a partir de 1965. A teoria perceptual da Gestalt, a crítica estruturalista de Claude Lévi-Strauss, a utopia política de Judith Shklaar ou o método anti-historicismo de Karl Popper, pode ser rastreado mais ou menos diretamente entre suas fontes.

Recentemente, a publicação da *the letters of Colin Rowe: five decades of correspondence* (2016), editada por Daniel Naegele, permite-nos mergulhar na história mais privada do professor e compreender o processo de edição do livro. Entre toda esta correspondência infraestrutural, uma menção em particular abre um novo caminho de interpretação da obra. *Matrix of Man* (1968), livro dedicado à história urbana escrito pela historiadora Sibyl Moholy-Nagy, parece ter sido um dos guias que Rowe consultou durante o processo editorial de *Collage City*. No

entanto, não há menção a esta publicação nos trabalhos de Fred Koetter e Colin Rowe. Este artigo tentará analizar até que punto o livro de Sibyl Moholy-Nagy pode ter influenciado Colin Rowe, propondo novas interpretações de *Collage City*.

Palavras-chave: história, urbanismo, cidade, Colin Rowe, Sibyl Moholy-Nagy.

1. INTRODUCCIÓN

Colin Rowe y Fred Koetter escribieron el texto que se publicaría en *Collage City* entre agosto y diciembre de 1973, es decir, casi cinco años antes de su publicación definitiva. Previamente aparecería por primera vez como artículo en agosto de 1975 para la revista *The Architectural Review*, presentado por una aclarativa editorial introductoria titulada *Cities of the mind*. A través de las cartas escogidas para su publicación por Daniel Naegele en *The Letters of Colin Rowe: five decades of correspondence* (2016) podemos entender en parte el que parece un complejo proceso de edición del libro. Inicialmente comprometido para publicarse con *Warehouse Publishing* se traspasó su edición *MIT Press* tras sucesivos años de retrasos. Las preocupaciones escritas por Rowe denotan su especial atención a la maquetación del libro. Se discute, por ejemplo, el inusual formato de revista que este adquirirá “We are, for instance, sad that the book, with its present typeface, can only assume the format of an elegant and rarefied magazine”, o el número final de páginas, “it is going to be very hard to expand the book beyond 130-140 pages” (Rowe [1977¹] 2016, 197). Justo en 1976 se publicó su primer libro, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, y queda claro que el autor inglés no estuvo satisfecho con la edición, calificándola como una “graphically depressing little anthology” (Rowe [1977] 2016, 196). Es en una carta escrita al primer diseñador gráfico de *Collage City*, Lyndon N Haywood (posteriormente sustituido por Roger Davies), donde Rowe nombra los dos libros que están utilizando como comparativa para discernir un número adecuado de palabras por página:

Simply we began to look at others books (Siegfried Giedion, *Mechanization*; Sibyl Moholy, *Matrix of Man*) only to discover that where their maximum pages run at about 490-550 words, ours tend to run at slightly over 600 (Rowe [1977] 2016, 197).

Mechanization takes command: a contribution to anonymous history (Giedion, 1948) y *Matrix of Man: an illustrated history or urban environment* (Moholy-Nagy, 1968). Una rápida mirada a estas dos publicaciones mencionadas delata un punto formal en común: la amplia utilización de imágenes en acompañamiento discursivo con el texto. Tanto Giedion como

1 La carta en la que aparecen estas frases está fechada el 14 de febrero de 1977, pero no ha sido publicada hasta la edición ya mencionada Rowe, Colin, y Naegele, Daniel. (2016). *The Letters of Colin Rowe: five decades of correspondence*. London: *Artifice books on architecture*.

Moholy-Nagy encajan generosamente las ilustraciones interrumpiendo el cuerpo del texto cuando es necesario. Acompañan además a las mismas de extensas notas aclaratorias que conforman prácticamente una lectura paralela al escrito principal. Una cuidada composición comparativa que se conoce perfectamente desde su astuta utilización operativa por parte de Giedion en su canónico libro *Space, Time and Architecture* (1941) y bebe de las raíces de Heinrich Wölfflin. En el caso de *Collage City* sus más de 200 imágenes a lo largo de 186 páginas demuestran también un especial interés por el argumento visual constante, con momentos de protagonismo exclusivo como en el reportaje fotográfico central de la maqueta *Plastico di Roma Imperial* encargada por Mussolini en 1933. Si ahora intentásemos estipular lo que parece una relación directa de influencia entre los libros de Giedion, Moholy-Nagy y Rowe acabaríamos por presuponer que dicha referencia es exclusivamente en términos de diseño editorial, ya que ni *Mechanization* ni *Matrix of Man* aparecen en las notas referenciadas de *Collage City*. Sin embargo, la hipótesis que aquí se plantea es que efectivamente *Matrix of Man*, cuyo subtítulo es *An Illustrated History of Urban Environment* pudo ser una pieza importante en la construcción de *Collage City*, dada su evidente coincidencia temática (no es el caso de *Mechanization*) y su igualmente elaborada edición visual.

2. METODOLOGÍA OBLICUA

El único comentario directo de Rowe sobre la obra de la autora se centra en la reseña que este escribió para *The New York Times* cuando *Matrix of Man* fue publicado en 1968. Actualmente, este escrito se conoce gracias a su inclusión dentro la selección de textos que Colin Rowe publica en 1996, editada por Alexander Caragone y dividida en los tres volúmenes titulados *As I Was Saying: Recollections and Miscellaneous Essays*. Rowe recupera esta reseña, 28 años después, para incluirla en el segundo volumen de dicha colección. *Volume Two: Cornelliana* es, según su introducción, la recopilación de escritos a partir de 1962 que reflejan aquellos otros intereses (que no urbanísticos, recogidos en el tercer volumen): “Modern architecture, Architectural education, and italian maniera” (Rowe 1996, 4). Sabemos entonces que Colin Rowe conoce el libro de Sibyl Moholy-Nagy desde 1968. Presuponemos también que lo ha leído atentamente para poder escribir la reseña publicada en el periódico neoyorkino y, además, considera ese análisis relevante dentro de su producción escrita ya que lo incluye en su selección de 1996.

No obstante, como ya hemos visto, no hay referencia ninguna a *Matrix of Man* entre las notas de *Collage City* y la única posible conexión se encuentra en la correspondencia privada del autor. Una aproximación directa, académicamente basada en las notas referencias o citas entre los dos textos se antoja insuficiente para explicar la posible vinculación entre ambas publicaciones. Se propone entonces un paso previo metodológico que analice la relación general entre los dos autores, sus posibles intereses comunes, momentos compartidos y otras menciones al margen. Esta lectura oblicua de las influencias del autor, en el caso de Colin Rowe, no se ha de interpretar como una herramienta menor, sino necesaria.

Las recientes ediciones y análisis de sus escritos no publicados han descubierto importantes conexiones intelectuales difícilmente rastreables en sus textos académicos, como es el caso de Lilian Priuli-Bon. Daniel Naegele explica también, en la publicación *I almost forgot: Unpublished Colin Rowe* (2022), como las conferencias, cartas y charlas de Rowe presentan otra faceta del autor que contrasta (y complementa) con la erudición y complejidad de sus escritos publicados oficialmente.

Antes de precipitarnos pues, *in media res*, a una comparación frontal entre las dos publicaciones, intentemos rodear el asunto principal (metodológicamente Rowe). Una vez reconstruido este espacio histórico compartido entre nuestros protagonistas el momento será mas propicio para una posible interpretación conjunta de *Matrix of Man* y *Collage City*.

3. SIBYL MOHOLY-NAGY Y COLIN ROWE. PARALELAMENTE CONTEXTUALIZADOS

Sibyl Moholy-Nagy y Colin Rowe comparten un mismo contexto académico dentro de la universidad americana durante los años 60. Moholy-Nagy comenzó a dar clases de historia de la arquitectura como profesora a tiempo parcial en el *Pratt Institute* de Nueva York en 1951. Para 1960 ya había obtenido el cargo de *Full Professor* encargándose de la organización de todos los cursos de esta disciplina dentro de la institución. Dicha posición de prestigio sumada a su extensa producción escrita contribuyó a su asidua participación en los debates arquitectónicos de la década, centrados en la revisión crítica de la arquitectura moderna y la revalorización del estudio histórico. Colin Rowe afianzará precisamente su posición dentro de la academia americana en esta misma época. Tras finalizar su tesis dirigida por Rudolf Wittkower en el Warburg Institute acudirá a estudiar a Norteamérica en la universidad de Yale, territorio de Henry Russell-Hitchcock, obviando la recomendación de su director de tesis de acudir a Harvard. Desde 1953 sucederá varios contratos como profesor en la Universidad de Austin-Texas hasta 1956 que aceptará un cargo como docente en la *Cooper Union* (Nueva York) durante un solo curso. Tras cuatro años de *impasse* británico trabajando en la Universidad de Cambridge volverá definitivamente a Estados Unidos como profesor asociado en la Universidad de Cornell. En 1966 será nombrado *Full Professor* en esa misma institución y organizará el famoso *Urban Design Studio* desde 1965, embrión de *Collage City*.

Este contexto de proximidad entrelaza a nuestros protagonistas en varios eventos importantes que se suceden durante los sesenta y de los que tenemos constancia escrita. Joan Ockam y Rosemarie Haag Bletter con Nancy Eklund Later han publicado en 2014 el libro *MAS: the Modern Architecture Symposia, 1962-1966: a critical edition*. Esta edición recopila la transcripción de los tres encuentros que se llevaron a cabo en la Universidad de Columbia promovidos por Henry Russell-Hitchcock (y financiados por Philip Johnson) centrados en la revisión del desarrollo de la arquitectura moderna previo a la Segunda Guerra Mundial. Sibyl Moholy-Nagy y Colin Rowe coincidirán en los simposios de 1964 y 1966. El encuentro de

1964, centrado en la revisión del periodo acotado entre 1929-1939, es de especial interés en nuestro análisis contextual paralelo por varios motivos.

Primero, permite entender la posición aún relativamente poco consolidada de Rowe dentro de los profesores asistentes, ya que acude al evento como oyente y sin tener clara su posible intervención. Así se lo explica en una carta dirigida a Henry Russel-Hitchcock tras el evento:

Even though (in my view) the symposium did take quite a time to get warmed up I find myself a week later discovering that I was awarded a number of perhaps quite significant arpecus. When you invited me I didn't wish to talk because I had no idea of the style of the pitch of the group which was to be gathered together, hadn't tasted them, had no clue how microscopic- or alternatively- grandly synoptic they might be going to be (Rowe [1964] 2014, 147-148).

Ciertamente, entre la lista de participantes puede entreverse un relevo generacional que se hizo evidente en alguna de las cuestiones metodológicas debatidas durante el simposio. Podemos así diferenciar una *primera generación* de académicos afincados en Estados Unidos que ocuparon cargos de renombre en las universidades norteamericanas. Pensemos en Harvard y Giedion (que no asiste al evento, pero cuya contribución en la historia de la arquitectura moderna será ampliamente discutida), en Columbia y Wittkower o en la ya mencionada Yale y Russell-Hitchcock. Sibyl Moholy-Nagy pertenece por tanto a esta construcción clasificatoria, aunque en una situación menos privilegiada, debido a su ausencia de formación reglamentaria y su aprendizaje autodidacta. Rowe formaría parte de una *segunda generación* que incluye otras figuras relevantes como Vincent Scully. Es interesante explicitar esta jerarquía académica para introducir el siguiente punto que hace relevante detenernos en el análisis de este encuentro. Colin Rowe intervendrá en la jornada final de debate (en contra de su deseo de no hablar expresado en la carta antes citada) para defender explícitamente los argumentos expuestos por Sibyl Moholy-Nagy. Algunas de las conclusiones aportadas por la autora en su conferencia fueron puestas en duda, entre otros, por uno de los maestros de Rowe, Henry Russell-Hitchcock.

El simposio se organizaba en dos jornadas. El primer día una lista de autores invitados exponían una breve ponencia sobre un tema asignado previamente. Sibyl Moholy-Nagy, como emigrada tras el ascenso totalitario en Europa, será la encargada de explicar qué posible efecto tuvo esta diáspora en los arquitectos europeos re-afincados en Estados Unidos.

El segundo día se reservó para un debate abierto en el que ponentes y oyentes discutieron algunas de las temáticas que se había presentado en la jornada anterior. Es en la transcripción escrita de esta discusión dónde probablemente se refleja el momento *interesante* que para Rowe tardó en aparecer. *The Diaspora*, la corta presentación realizada por Sibyl Moholy-Nagy ya suscitó algunos comentarios críticos en la primera jornada. Moholy-Nagy intentó argumentar la decadencia que las ideas originarias del movimiento moderno sufrieron en su traspaso a suelo americano, señalando posibles culpables. Para la autora, este malentendido fue promovido por la publicación *The International Style (1932)*, la presentación

de la *arquitectura moderna* en Estados Unidos. Muchos de los principios fundacionales del movimiento fueron contradichos por el catálogo elaborado por Henry Russell-Hitchcock y Philip Johnson (que estaban en la misma sala cuando Moholy-Nagy dijo estas palabras):

Taking a firm, disdainful stance against –not for– functionalism, Hitchcock and Johnson slew the anti-aesthetic, expedient, economic, and socially conscious tendencies of the day with argument that would have expelled them instantly from Le Corbusier’s CIAM, Gropius’s Bauhaus, Mies’s Werkbund and Oud’s De Stijl. It is hilarious to read in 1932 about the necessary separation of architecture and building (on whose absolute unity the whole Bauhaus idea was founded); about a hierarchy of aesthetic significance (against the fierce renunciation of “taste and form” in all the patristic utterances) ... (Moholy-Nagy [1964] 2014, 153).

Antes de continuar con la siguiente conferencia programada, Philip Johnson pidió a Henry Russell-Hitchcock que comentase semejante afirmación. Hitchcock intenta entonces defenderse de la acusación de la historiadora:

It has been suggested by some unkind people that the very fact that we wrote the book helped, at least in this country, to produce the later situation, that if we had kept quiet there wouldn’t have been such a spread of mediocre imitations of the great monuments in the 1930s. I am afraid that I myself can’t believe that writers about arts influence history to that extent. (Russell-Hitchcock [1964] 2014, 155).

Esta discrepancia fue el preludeo de la discusión en la que participa Colin Rowe durante la segunda jornada. Moholy-Nagy, visiblemente molesta por las respuestas negativas que generó en el día anterior, paró el debate para elaborar un argumento acompañado de diecisiete imágenes comparativas que mostraban la idea de cuán importante fue el efecto psicológico causado por la diáspora. Entre sus reflexiones propone un cambio historiográficamente metodológico, considerar la Bauhaus no como un *nuevo comienzo* de un movimiento sino como su final. Criticará también la influencia de *Space, Time and Architecture* (1941) de Sigfried Giedion en Norteamérica. El libro del historiador, que entró a formar parte de la Universidad de Harvard a petición de Gropius, se convirtió en el manual por excelencia en la academia americana. Junto con el catálogo de *The International Style* contribuyó, según Moholy-Nagy, en la simplificación americana hacia un funcionalismo moderno carente de los compromisos sociales e ideológicos definitorios de arquitectura moderna en Europa. Además, en su construcción escrita, según la historiadora, omite importantes influencias y autores como Mendelsohn.

Las observaciones de Sibyl Moholy-Nagy fueron nuevamente criticadas por varios de sus compañeros en la jornada de debate, aludiendo Henry Russel-Hitchcock a que era bastante inútil “to look for automatic connections between political movements and architecture” (Russel-Hitchcock [1964] 2014, 211). Rowe, sin embargo, defenderá la importancia de

algunas de las cuestiones ideológicas expuestas por Sibyl Moholy-Nagy. Sabiendo ahora a posteriori, por su correspondencia personal, que no quería hablar; sorprende la convicción de su intervención:

I identified when Mrs. Moholy-Nagy was speaking about the emotional tone of an era and its psychological aura. (...) In the most laconic way I think one could insist that there was somewhere some rapport between modern architecture and millennial politics, or if you like between modern architecture and Marxism. I think one can make no sense of the 1930s without bringing into the picture something of this relationship. Now it is inevitable because of the climate of the present time that this sort of thing is going to be evaded. (Rowe [1964] 2014, 209).

Se presenta aquí la primera prueba escrita de una cierta afinidad temática entre Sibyl Moholy-Nagy y Colin Rowe. El *clima* invernal de aquellos años, marcado por la guerra fría y la campaña anti-comunista que Estados Unidos venía desarrollando desde la década anterior, bien podía hacer incómodas este tipo de alusiones directas. No obstante, Rowe encuentra en este debate resonancias cercanas a algunas ideas e intereses apuntados en sus textos desde finales de los años 50 y que vendrían a reforzar su intuición. Por ejemplo, es evidente que en la reseña del libro de Hitchcock *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries (1958)*, recogida en el primer volumen de *As I Was Saying*, se plantea dudas sobre la importancia de los ideales asociados a los arquitectos y omitidos por el autor.

For while his superb account of stylistic manifestations, running on as it does without references to ideas, is entirely suited to the elucidation of the Anglo-American tradition, which we are often told makes little reference to ideas itself, one cannot for instance successfully present Le Corbusier in this way. He is inseparable from his ideology; and so surely was the European Modern movement (Rowe [1958] 1996, 183).

Rowe defiende por tanto la importancia de entender las ideas generales de las que deriva la producción arquitectónica, para completar un análisis estilístico centrando únicamente en el objeto. Sabiendo de su interés por esta *historia de las ideas*, queda claro que se sintiese identificado con la hipótesis planteada por Sibyl Moholy-Nagy.

For the American designer functionalism meant, and still means, building as economically and as technologically as possible, with minimum consideration of personal or esthetic principles. To the diaspora architect's functionalism meant pure ideology, visualizing self-evident truths of ethical, esthetic and social Weltanschauung. (Sibyl [1964] 2014, 153).

El diferente significado ideológico del término funcionalismo que Moholy-Nagy asocia a europeos y americanos también puede leerse en la introducción escrita por Colin Rowe para la presentación de *Five Architects* (1972).

European modern architecture, even when it operated within the cracks and crannies of the capitalist system, existed within an ultimately socialist ambience: American modern architecture did not. And it was thus, and either by inadvertence or design, that when in the Nineteen-Thirties, European modern architecture came to infiltrate the United States, it was introduced as simply a new approach to building and not much more. That is, it was introduced largely purged of its ideological or social content (Rowe 1972, 3).

Esta dupla de notas extraídas no intenta establecer una relación de casuística directa entre ambos autores en este aspecto concreto. Como ya se ha anotado (y como bien explica Joan Ockman²) el andamiaje intelectual de Rowe bebe de múltiples y variadas influencias. Su intuición ideológica ya está presente en textos anteriores al *Modern Architecture Symposia*. Lo que sí pone de relevancia este emparejamiento operativo es que, probablemente, Rowe vio reforzada una teoría propia aún en desarrollo a través de las palabras de Moholy-Nagy.

Si Russell-Hitchcock fue el principal objetor de Moholy-Nagy en el encuentro de 1964, Wittkower expresó su preocupación ante el método histórico propuesto por la autora en 1966 añadiendo tímidamente en su crítica a su pupilo Colin Rowe. El simposio en esa ocasión centró su análisis en la década de 1907-1917. Esta vez Colin Rowe sí formó parte de los conferenciantes y propuso un atrevido análisis de la Vila Schwob de Le Corbusier en relación a la obra de Miguel Ángel para la basílica de San Pedro. Moholy-Nagy centró su discusión en la preferencia por el análisis histórico de los conceptos pasados que preceden a los problemas arquitectónicos contemporáneos. Para concluir las ponencias Rudolf Wittkower defendió el objetivo de un simposio centrado en la historia de la arquitectura, en favor de una *imagen objetiva del pasado*:

I'm always delighted to listen to Mrs. Moholy-Nagy because she brings a fresh approach, and she has the real makings of a prophet, a propagandistic, a great critic. And when she talks it all sound very convincing, but my own feeling, if I may just say a word about my reaction to what happened yesterday, is that I felt it was a very profitable day. Not only did I learn a lot, but it was the kind of historical, objective approach we like (Wittkower [1966] 2014, 310).

El trabajo de Sibyl Moholy-Nagy no era entendido por Wittkower como una aproximación objetiva al estudio histórico. Tampoco el subjetivo análisis de Colin Rowe, que según el historiador de arte alemán se equivoca al no incluir entre las influencias de Le Corbusier a Auguste Perret:

2 Ockman, Joan. 1998. Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe. *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 57, no. 4, 448-456.

I pulled out the book on Perret that I had and found that the garage, which you all know, is probably more important to the Villa Schwob than a number of things that have been here in the extremely stimulating talk that we had last night. And this kind of thing, I feel, we indulge in and that we as historians have to discuss and probably rectify. We have to find our way through a great deal of evidence and try to get an objective picture of the past. (Wittkower [1966] 2014, 310)

La utilidad de la historia en el campo de la arquitectura fue uno de los temas de controversia centrales durante la década de los años 60. Una recuperación evidente de ejemplos históricos y su vigencia para con la disciplina (crítica también a la doctrina de la *arquitectura moderna*) es el argumento principal de la obra de Robert Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966). Es sintomático pues que Colin Rowe esté desarrollando su labor docente en Cornell durante estos años, indudablemente atravesado por esta polémica. Igualmente notable es que las aportaciones de Rowe en el MAS estén más próximas *al fresco enfoque* de Sibyl Moholy-Nagy que a las opiniones de sus dos mentores Rudolf Wittkower y Henry Russell-Hitchcock.

La figura de la historiadora debió de causar alguna impresión en Colin Rowe, o por lo menos representar cierto papel en su entendimiento de los personajes pertenecientes a la academia norteamericana. Tras el fallecimiento de Henry Russel-Hitchcock, Rowe escribe en 1988 un texto en conmemoración de su profesor. En un ingenioso primer párrafo mezclando dos citas inventadas con otra real de Bernard Berenson se sirve literariamente de las figuras de Philip Johnson y Sibyl Moholy-Nagy.

Said Phillip Johnson one day: "Oh, if only Russell had the gift of clarity and if only Nikolaus had an eye." Said Sibyl Moholy-Nagy slightly later: "Well, if Pevsner is the telephone book of architecture, then surely Hitchcock must be the yellow pages". (Rowe [1988] 1996, 11).

¿Qué posición podría simbolizar por tanto Sibyl Moholy-Nagy para Colin Rowe dentro del contexto académico estadounidense del que él es partícipe y participante?

4. REFERENCIAS SIN NOTAS AL PIE

Un hecho diferencial de la obra escrita de Sibyl Moholy-Nagy (y que probablemente contribuyó al limitado reconocimiento posterior de la autora) es la construcción poco ortodoxa de sus textos, sin herramientas propiamente académicas que respalden sus justificaciones. No es algo que se oculte y Sibyl lo explicita en varios de sus textos. En la introducción de *Matrix of Man*:

In the following history there are no footnotes to absolve the author from criticism by proving that his statements were made before with greater authority, or that what he has to say has various degrees of relevance. (Moholy-Nagy 1968, 18).

Hilde Heynen ha escrito recientemente el único libro existente dedicado a la autora. *Sibyl Moholy-Nagy: Architecture, Modernism and its Discontents* (2019) analiza en profundidad la biografía y trabajo de la historiadora afincada en EE. UU. y plantea, entre otros temas, su controvertida posición como académica. Heynen rescata una crítica carta escrita por Moholy-Nagy quejándose a la revista de la Sociedad de Historiadores de Arquitectura (*Journal of the SAH*) sobre su criterio de selección:

nothing I have to offer could pass the footnote test. The footnote test demands that at least half of the article be printed out of context, and that at least half of the footnotes prove that what the author has to say has been said already by someone else...Footnotes are an old man's disease which, like other old man's diseases, can be cured by surgery (Moholy-Nagy 1970, 61).

Sibyl Moholy-Nagy, efectivamente, no provenía del mismo contexto altamente académico que muchos de sus compañeros. Al finalizar el instituto se le prohibió estudiar una carrera universitaria, solo su hermano pequeño tuvo el permiso de su padre para hacerlo. Decidió entonces trabajar dentro del ámbito de la compra-venta de libros. Después, en Berlín, su profesión fue la de actriz de teatro y cine antes de conocer a Laszlo Moholy-Nagy. Este contexto de formación anti-universitaria y autodidacta probablemente influyó en su manera de plantear sus escritos e investigaciones. Pero que no referencie académica y rigurosamente sus fuentes no quiere decir que estas no existan. En *Matrix of Man* utiliza puntualmente notas al pie cuando se refiere a trabajos específicos y acompaña el libro con un índice final en el que aporta fuentes esenciales agrupadas por temáticas. A pesar de ello, durante el texto se utilizan frases o conceptos a veces no referenciados y ninguna de las ilustraciones utilizadas esta correctamente acreditada.

Una posible profundidad intelectual oculta tras su escrito no académicamente reglamentario sale a la luz definitivamente en su correspondencia personal. Este hallazgo se debe también a la excelente investigación realizada por Hilde Heynen.³ Como ha descubierto Heynen, *Matrix of Man* (1968) está íntimamente ligado con la filosofía de Hannah Arendt en su obra *The Human Condition* (1958). Tras la publicación del libro Moholy-Nagy envía una copia a Hannah Arendt calificando su obra como una “overelaborated fan letter” (Heynen 2021, 163). Su especial interés por encontrar en la arquitectura griega helenística los valores fundamentales de la urbanidad se lee entonces en paralelo al ejercicio de Arendt sobre la *esfera pública* y su análisis de la Grecia clásica.

Colin Rowe es consciente de la polémica construcción de la obra de Sibyl Moholy-Nagy y dada la precisión intelectual del autor y su figura formativamente universitaria no parece lógico que se permita su uso. Sabemos, eso si, que la práctica de Rowe se caracteriza ya en sus inicios por comparativas inusuales y alternativas al rigor histórico ortodoxo. En una pequeña aclaración en las notas de una conferencia transcrita para el primer número de la revista universitaria *The*

3 Hilde Heynen ha encontrado en su investigación de archivo la correspondencia personal entre Sibyl Moholy-Nagy y Hannah Arendt demostrando una conexión teórica entre la filósofa y la historiadora. Consultar las páginas 163-165 de su libro referenciado anteriormente.

Cornell Journal of Architecture (1981), Colin Rowe admite que Moholy-Nagy no referencia sus fuentes; pero esto no le importa, de hecho, está gratamente dispuesto a seguir su ejemplo:

(8) Le Corbusier: these three quotations have been 'lifted; from Sybil Moholy-Nagy Matrix of Man, New York, 1968. Mrs Moholy-Nagy did not specify their origins (Urbanisme, La Villa Radieuse etc., etc.?) and myself, am gladly disposed to follow her example. (Rowe, 1980).⁴

Esta conferencia, titulada “*The Present Urban Predicament*”, fue impartida en 1979 en el *Royal Institute* de Londres. Es, en buena parte, un resumen del texto propuesto en *Collage City*. Siguiendo el mismo orden discursivo que en su libro, primero presenta los problemas urbanos derivados del movimiento moderno para después argumentar posibles curas alternativas representadas visualmente en ejemplos históricos. Con el objetivo de ilustrar la preferencia moderna por el objeto aislado, en contra de la calle continua y urbana, citará extensamente a Le Corbusier. Tres de las frases utilizadas por Colin Rowe y atribuidas al arquitecto suizo-francés han sido extraídas del libro de Sibyl Moholy-Nagy.

La primera cita que utiliza Rowe prestada de Moholy-Nagy corresponde a: “We must kill the street! We shall truly enter into modern town planning only after we have accepted this preliminary determination”. Probablemente la historiadora hiciese una propia mala traducción del original “*Il faut tuer la rue-corridor!*” que se puede encontrar entre los dibujos que acompañaban a la novena lección que Le Corbusier impartió en Buenos Aires en 1929. El resto de la frase parece también traducida del texto en francés publicado y que recoge dichas conferencias conocido como *Precisions*.⁵ Rowe, de quien nadie podría dudar que tiene un conocimiento extenso sobre la obra de Le Corbusier, decide aquí emplear parte del argumento de Sibyl en su favor. Las otras dos citas sirven a Rowe para incidir en la *stradaphobia* asociada al movimiento moderno que el autor intenta demostrar.

However, attack upon facade and permeation of building as object can only become attack upon street: (...) ‘Against all sense the present practices [are]: alignment on the streets and enclosed courts and light wells, two forms entirely contrary to human well-being and to which the Athens Charter has opposed the principle of architectural development from within to without.’ And, ‘We must destroy the impenetrable web of streets, passages, houserows, courts... avenues or boulevards, adjoined by pedestrians walks, traffic lanes, full of noise and smell of cars, buses, motorcycles.’ (Rowe [1979] 1996, 184).

⁴ La cita está tomada de la publicación online de dicha conferencia en la página web <https://cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/issue/issue-1> que reproduce el texto original publicado en primer número de la revista universitaria *The Cornell Journal of Architecture* (1981). Este texto también está recogido en el tercer volumen de *As I was Saying en las páginas 165-220*. Sin embargo, en esta ocasión la nota que hace referencia a *Matrix of Man* ha perdido la frase “and myself, am gladly disposed to follow her example.”.

⁵ Este escrito apareció originalmente en francés con el título *Précision sur une état présent de l'architecture et de l'urbanisme* publicado por Crès et Cie en París; reimpresso en 1960 por Éditions Vicent Freal et cie., París.

En su poco rigurosa utilización de estas frases atribuidas a Le Corbusier, Rowe no se molesta ni en especificar en qué páginas del libro de Sibyl Moholy-Nagy se encuentran las mismas. Parece asumir la escritura antiacadémica de la autora y, al estilo de Moholy-Nagy, incumple el formalismo académico en beneficio de su argumentación. Esta permisibilidad del autor probablemente solo se manifiesta, como hemos defendido en nuestra metodología de lectura oblicua, en los textos más informales de Rowe. Pero desde luego nos da pistas, junto con el contexto histórico de proximidad descrito, sobre el posible interés del británico en la obra de Sibyl Moholy-Nagy. La ambición de la publicación de *Collage City*, sin embargo, representa la faceta más académica y erudita del profesor. Las circunstancias que llevaron a Fred Koetter y Colin Rowe a exponer su teoría urbana por escrito pueden entenderse en defensa de la situación que Oswald Mathias Ungers desencadenó en Cornell al despedir parte del profesorado que colaboraba en el *Urban Design Program*. Teniendo en cuenta, por tanto, todos estos condicionantes, podemos ahora interpretar con mayor conocimiento de causa la posible relación entre *Matrix of Man* y *Collage City*.

5. MATRIX OF MAN COMO OBJECT TROUVÉ PARA COLLAGE CITY

La obra de Rowe y Koetter se organiza en una clara estructura dividida en cinco capítulos precedidos por una explicativa introducción y que culminan en un propositivo *excursus*. Ya desde el inicio se plantea el fracaso de la ciudad moderna. En los dos primeros capítulos se presentan, primero, la caída (psicológica y material) de la utopía moderna y, después, sus actuales alternativas urbanas post-milenarias. En los tres últimos capítulos se desarrollan progresivamente estrategias urbanas de la mano de interesantes (y complejos) conceptos como objeto, textura, colisión, fondo-figura, ambigüedad, bricolaje, *poché* y finalmente la ciudad collage. *Matrix of Man*, en cambio, es una obra de historia del entorno urbano, inteligentemente organizada fuera de una ordenación cronológica o estilística, ampliamente basada en analogías perceptivamente visuales (muy al estilo de la Gestalt) y con especial énfasis en la forma y la importancia de la arquitectura en el desarrollo de la ciudad. El libro de Sibyl (que recordemos, es una historiadora no una arquitecta) plantea también, a través de su discurso en defensa de la ciudad histórica, una contundente crítica a la fallida ciudad moderna. Este carácter históricamente anacrónico, ampliamente antropológico e igualmente formalista sí es una manera eficaz, subjetiva, de presentar un material urbano desde la importancia arquitectónica. Este resultado bien puede estimular, y así se defiende en este texto, proposiciones innovadoras como las de Rowe y Koetter.

Retomemos ahora la reseña escrita por Colin Rowe para entender los posibles puntos de interés entre las dos publicaciones. No hay duda que el autor comprende, y comparte, la crítica que el libro de Sibyl Moholy-Nagy plantea.

Her apparent argument is with such personages such as Constantine Doxiadis, Buckminster Fuller, Christopher Alexander, members of the English Archigram Group, and probably other whom she feels to be a little ludicrous. For, if the historical city is built up as something various, contradictory, illogical,

interesting, unassessable, and very specific, it is also presented as something which is being destroyed by the well-intentioned but irrelevant activities of those who suffer from “the technocratic illusion that man-made environment can ever be the image of a permanent scientific order”. (Rowe 1996, 45).

Es precisamente *science* la categorización que junto a *people* forma la antagónica pareja de conceptos que Koetter y Rowe utilizan para clasificar las derivas del planteamiento urbano contemporáneo contra las que se posicionan. Más adelante también, *science-fiction* será el término que utilicen para englobar a alguno de los mismos personajes que Moholy-Nagy esta atacando en su texto. La otra crítica latente en el libro y que Rowe valora positivamente se centra en la historia del arte académico. Todas las cuestiones metodológicas discutidas en los simposios anteriormente analizados están presentes en este comentario. Rowe aprecia la decisión de Sibyl Moholy-Nagy de centrar su discusión no en términos de evolución estilística sino en tipos de configuración urbana que considera ubicuos y arquetípicos.

The result is stimulating; and, if it acts to inhibit any very adequate presentation of the Renaissance tradition, it does permit a great deal of interesting material to be brought into the picture which a simple history of styles would have been obliged to disregard. (Rowe 1996, 46).

Está claro que el libro de Sibyl es una “historia” aplicada, en un sentido heurístico; su hipótesis plantea encontrar ciertas características prototípicas en los patrones urbanos que se repiten a lo largo de la historia. Esta “ciudad histórica” es la respuesta a los problemas causados por planeamiento del CIAM, los tecnócratas y los científicos. En cambio, *Collage City* es un análisis y propuesta teórica de diseño urbano que se sirve, eso sí, de ejemplos históricos. El último capítulo del libro es el gran error para Rowe.

Matrix of Man, however, has a final chapter called “Options” in which its author is not exactly at her perceptive best (...) Options is an anthology of possible strategies for future development, but if what is here anticipated is some more comprehensive model for the future than any which the idealization of numbers or technology can provide, then it is not too easy to discover traces of such a model in the selection of building and projects here exhibited. Which is a pity because at this stage it almost seems that Mrs. Moholy-Nagy, who has been so consistently both brilliant and pointed, is suddenly denying her own arguments (Rowe 1996, 46).

Se puede interpretar cierto paralelismo entre *Options* y *Excursus*, el último capítulo de *Collage City*. Ambos funcionan como apéndices, basándose en un catálogo visual de proyectos que se interpretan como *alternativas* en palabras de Moholy-Nagy, y como *estimulantes, a-temporales y necesariamente transculturales objets trouvés* para Rowe y Koetter. Todas las propuestas presentadas por Moholy-Nagy como *opciones* son contemporáneas, desde 1957 hasta justo antes de la publicación del libro, 1967. Contrariamente, el *estímulo* más reciente que Rowe se permite en cuanto a proyecto

arquitectónico es de 1925, incluye también eso sí el Strip de Las Vegas, pero, en su conjunto, sus proposiciones son claramente históricas. Si Rowe aplaude la decisión de Moholy-Nagy de no organizar su historia en términos de evolución estilística ni progreso, se lamenta de que finalmente su propuesta intente una predicción del futuro históricamente determinista.

Los estimulantes de su *Excursus* son, por esta razón, *a-temporales*. Obviemos ahora el capítulo final de *Matrix of Man*, no existe. “The result is stimulating” (1996, 46) dice Colin Rowe. Fijémonos solamente en la sucesión de numerosos planos, ilustraciones, formas, mapas e imágenes que se concadenan en el libro de Moholy-Nagy ¿no pueden interpretarse, acaso, como una demasiada extensa (no abreviada) “list of stimulants, a-temporal and necessarily transcultural, as possible objects trouvés in the urbanistic collage” (Koetter y Rowe 1978, 151)?

En una detenida mirada a la parte gráfica de las dos publicaciones encontramos interesantes coincidencias. Para comenzar su capítulo final *Collage City and the Reconquest of Time*, Koetter y Rowe emparejan una fotografía del óculo del *Pantheon* con un *mandala*, que bien podrían representar un típico ejercicio de la Gestalt de fondo-figura (Fig. 1) Según la lista de créditos el *mandala* esta extraído de una publicación titulada *Tantra, the indian cult of Ecstasy* (Rawson, 1973). No sé qué posible interés podrían tener Rowe o Koetter en las teorías del *tantra*, pero parece compartido por Sibyl que utiliza el mismo *mandala* en la página 71 de su libro (Fig. 1). En su caso, como ya sabemos, no especifica el origen del dibujo. Moholy-Nagy, atrevida, coloca esta imagen junto a un plano de Scamozzi sobre fondo negro, un signo cabalístico de una mezquita y el diseño para el *Campidoglio* de Miguel Angel. Interesantemente en *Collage City* aparecerán tres *mandalas* más hacia el final de este mismo capítulo (p.146-147), preludio para terminar con una fotografía aérea de la Piazza del Campidoglio (p.150).

Intentemos ahora a analizar el uso de dichas imágenes por parte de los autores. Koetter y Rowe comienzan su apartado final con el mencionado emparejamiento entre “un mandala” y el óculo del Panteón. No encontraremos mención ninguna a estas imágenes hasta el final de este capítulo, treinta páginas más tarde.

And particularly we think of the Pantheon, of its oculus. Which may lead one to contemplate the publicity of necessarily singular intention (keeper of Empire) and the privacy of elaborate personal interests—a situation which is not at all alike that of ville radieuse versus the Villa Stein at Garche. (Koetter y Rowe 1978, 149).

El interés se manifiesta en la representación simultánea de valores aparentemente enfrentados, publicidad e intimidad, que no se encuentra en la dualidad de la obra de Le Corbusier respecto al planeamiento urbano y su arquitectura, sin aparente capacidad de coexistir. Es entonces cuando se introduce la idea del axis mundi o axis istoriae: la utopía (cualquiera, ya sea platónica o marxista) se concibe como centro del mundo o de la historia. En la página anterior a esta calificación podemos ver como Koetter y Rowe presentan tres mandalas como “axis mundi”. Para escapar del totalitarismo políticamente inherente en la utopía como único centro, la técnica del collage permite “acomodar toda una gama de axes mundi (todos ellos utopías de bolsillo: cantón suizo, pueblo de Nueva Inglaterra, Cúpula de la Roca, Place Vendôme, Campidoglio, etc.)”. Sin duda alguna, el Panteón y el Mausoleo

de Augusto también estarían en esta lista. Se entiende entonces que el mandala y el diseño del Miguel Ángel están unidos por esta acomodación de imágenes. ¿Por qué Moholy-Nagy presenta también un mandala budista y la planta del Campidoglio relacionados? En su caso forman parte de apartado titulado *Abstracción concéntrica*, que muestra “la creación arquitectónica con esquema utópicos de constelaciones planetarias”. La autora también explica estas imágenes desde su identificación como utopías. Queda clara la adhesión del urbanismo de Le Corbusier (como bien coincidirían Rowe y Koetter) dentro de este apartado al hablar del plano circular de la ciudad de Badgad que “vino a ser un experimento de “tipo científico”, por lo menos tan utópico como la Ville Radieuse de Le Corbusier en nuestros tiempos”.

Como bien se sabe, el texto de *Collage City* quedó escrito en el verano de 1973. Sin embargo, el trabajo de selección de las imágenes que aparecen en la publicación se realizó a posteriori, y parece ser, según lo que se destila de las cartas personales de Rowe, que fue un trabajo largo y concienzudo. Sabiendo también, por esta correspondencia personal, que *Matrix of Man* estaba siendo utilizado por Rowe durante el proceso de diseño de *Collage City*, no debería sorprender que el posible estímulo visual de la selección de imágenes de Moholy-Nagy pudiese haberse filtrado en el libro de Koetter y Rowe. Es por esto quizás que en el texto no aparece mención ninguna a la figura del mandala, que se añade exclusivamente como acompañamiento visual, y que por lo tanto necesita de la aclarativa calificación como axis mundi a pie de la imagen, lo que lo acumula a lista entre paréntesis de axis mundi que Koetter y Rowe sí enumeran en su escrito. Hablo solo de estímulo visual, no textual, ya que esta es la clave para interpretar esta posible influencia. La cita de Samuel Johnson utilizada para definir la técnica de collage que Rowe y Koetter aspiran a utilizar en el diseño urbano es definitoria:

Wit, you know, is the unexpected copulation of ideas, the discovery of some occult relation between images in appearance remote from each other; and an effusion of wit, therefore, presupposes an accumulation of knowledge; a memory stord with notions, which the imagination may cull out to compose new assemblages. (Koetter y Rowe 1978, 148).

La relación oculta entre imágenes aparentemente alejadas entre sí parece una descripción pausable para entender por qué puede ser de interés que Sibyl Moholy-Nagy coloque en la misma página un mandala, un símbolo de una mezquita y el Campidoglio. La imagen es aquí lo importante. Y su acumulación. Recordemos que en *Matrix of Man* aparecen más de 300 imágenes. Eso sí, Koetter y Rowe se distancian conscientemente del gran error que Rowe detecta en su reseña del libro de Moholy-Nagy, el detalle histórico:

It is an important book and an impressive one. Between its covers a good many fireworks are exploded; but because, deriving from a collision between history and polemics, there also remains something inclusive, some admirers of what she has been done are going to hope that, sooner or later, Mrs. Moholy-Nagy will set down her basic argument in a manner less involved with historical detail. (Rowe 1996, 46).

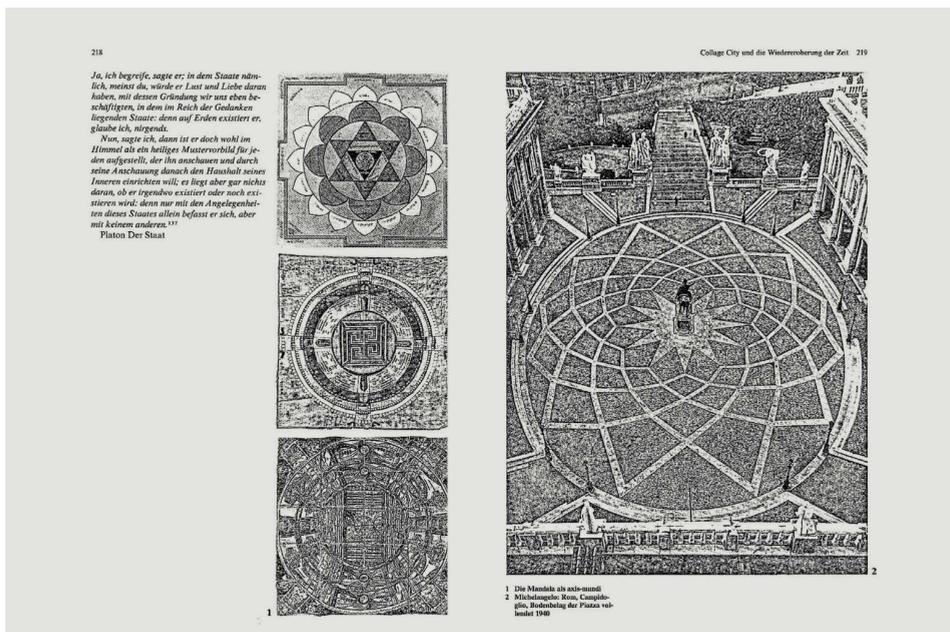


Fig. 2 Páginas 218–219 de la edición alemán de Collage City publicada en 1984.

Por ello, el collage propuesto es “a strategy which can allow utopia to be dealt with as image, to be dealt with in fragments without our having to accept it in toto” (Koetter y Rowe 1978, 149). Lo que aquí se defiende es el valor intrínseco de la cuidada selección de imágenes que Sibyl utiliza en su obra, así como las asociaciones planteadas entre estas. No debe de haber duda alguna de la importancia que Rowe, a lo largo de toda su carrera, ha otorgado al análisis visual comparativo. Como demostración clara de esta actitud, Rowe termina una carta dirigida a E.H. Gombrich sobre algunas dudas en el planteamiento del libro que está escribiendo centrado en la arquitectura italiana del siglo XVI con la siguiente frase: “Which is all to say what we both know that carefully presented visuals may serve to propound very simple but very important questions.” (Rowe [1995] 2016, 445).

Esta importancia de las imágenes en la construcción de *Collage City* queda nuevamente evidenciada en el texto que Rowe preparó la re-edición alemana del libro publicada en 1996. Su análisis se centra en la revisión de los gráficos que Bernhard Hoesli preparó para la primera traducción alemana en 1984, elogiando su disposición y montaje. Hoesli introduce importantes variaciones, cambia el formato del libro y reorganiza las imágenes de una manera en la que “their collaboration with the text is close; they become argument rather than decoration” (Rowe [1996] 2022, 125). Si revisamos las páginas anteriormente analizadas

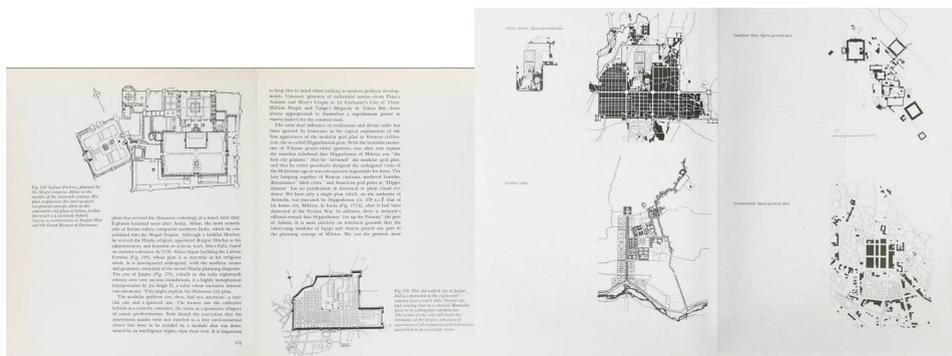


Fig. 3 Páginas 172-173 de *Matrix of Man* (Moholy-Nagy, 1968), frente a las páginas 170-171 de *Collage City* (Koetter y Rowe, 1978).

en la que aparecen las ilustraciones de los mandalas, ahora su conexión con la Piazza del Campidoglio es aún más evidente. En esta edición, se presentan en páginas contiguas.

En *Collage City*, entre una mayoritaria selección de arquitectura de tradición clásicamente occidental sorprende la inclusión en la categoría de *Ambiguous and Composite building* de los planos fondo-figura de las ciudades indias de Jaipur y Fatehpur Sikri. Este estímulo proviene del trabajo realizado por Klaus Herdeg (profesor en Cornell) tras su viaje a India, con dibujos al más puro estilo fondo-figura publicados en *Formal Structure in Indian Architecture* (1967). Aunque es hilarante ver como Sibyl Moholy-Nagy (que sí mezcla referencias occidentales y orientales constantemente) utiliza también el plano de la ciudad de Jaipur (p.170) acompañado de la planta de la fortaleza de Lahore. Tanto Lahore como Fatehpur Sikri fueron erigidas por el mismo emperador, Akbar, y guardan una clara similitud geométrica. Moholy-Nagy describe la fortaleza como “the result is a curiously hybrid layout- a combination of Angkor Wat and the Great Mosque of Damascus.” (Moholy-Nagy 1968, 172), *Híbrido y combinación* parecen adjetivos no alejados de la categoría escogida por Rowe y Koetter como *ambiguo y compuesto*.

5. AN ILLUSTRATED HISTORY OF URBAN STIMULANTS

La selección de imágenes, ilustraciones y dibujos escogida por Sibyl Moholy-Nagy para estructurar el argumento de su libro es de crucial importancia. Es posiblemente la principal influencia que *Matrix of Man* puede haber ejercido en *Collage City*. La recepción general del libro fue mayoritariamente positiva, aunque también contó con duras críticas por la estructura antiacadémica y levemente difusionista del texto. En términos de su exitosa comercialización sus traducciones al español *Urbanismo y Sociedad. Historia ilustrada del entorno urbano* (1970) y el alemán *Die Stadt als Schicksal: Geschichte der urbanen Welt* (1969) fueron casi inmediatas.

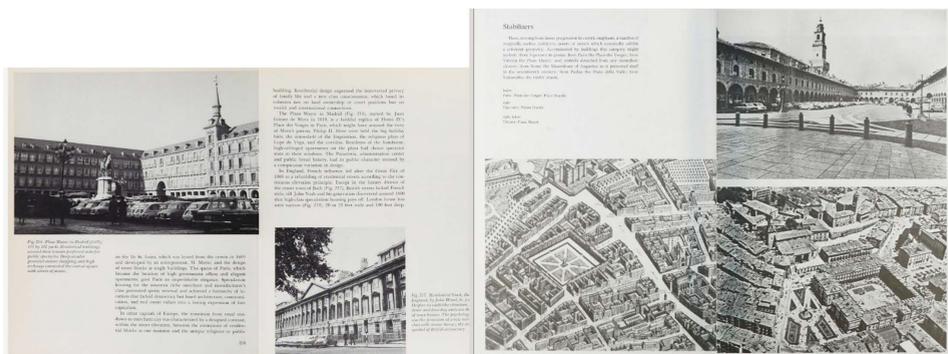


Fig. 4 Páginas 216-217 de *Matrix of Man* (Moholy-Nagy, 1968), frente a las páginas 156-157 de *Collage City* (Koetter y Rowe, 1978).

Hilde Heynen, en su estudio de las distintas reseñas publicadas en medios especializados destaca los comentarios positivos en favor de la cuidada edición visual.

The book’s visual appeal on the other hand was something that was repeatedly mentioned in its reception. Many reviewers of *Matrix of Man* commented favourably on the wealth of images that the book had to offer, recognizing it as a major effort to offer insight in the history of city and admiring the breadth of its author’s knowledge. (Heynen 2019, 162).

Los ejemplos expuestos anteriormente no son los únicos gráficos que coinciden entre las dos publicaciones y en otras ocasiones, aunque la imagen no es la misma, bien podrían ser intercambiables. En *Matrix of Man* volverá a presentar otro *mandala* fotografiado esta vez relacionado con un dibujo en planta y sección del sepulcro de Augusto (p.135). El mausoleo de Augustuo será uno de los *estabilizadores* que se proponen en *Collage City*, pero en este caso en su disposición del siglo XVII como un vacío y no un lleno. También como *estabilizadores* se proponen la *Place des Vosques* en París y la plaza Mayor de Vitoria. Para Sibyl la referencia española se manifiesta en una fotografía de Plaza Mayor en Madrid (p.216) que como bien apunta es “una réplica fidedigna de la *Place des Vosgues* de París” (Sibyl 1970, 216). Las utopías representadas por la comunidad ideal de André y el proyecto para La Saline de Ledoux (p.18) propuestas por Koetter y Rowe destilan la influencia francesa en los reformadores ingleses con el ejemplo propuesto en *Matrix of Man*, la “colonia feliz” de Robert Pemberton (p.74).

Este ejercicio de influencias desordenadamente cruzadas espero demuestre el posible estímulo visual que *Matrix of Man* ejerció sobre *Collage City*. Podría extenderse con otros emparejamientos equivalentes que se suceden entre las páginas de los dos libros. Un exhaustivo análisis de archivo centrado en la procedencia de las mismas se plantea entonces como un ejercicio a futuro, aunque de una complicación que excede las posibilidades actuales de este



Fig. 5 Páginas 74-75 de *Matrix of Man* (Moholy-Nagy, 1968), frente a las páginas 18-19 de *Collage City* (Koetter y Rowe, 1978).

artículo. Del mismo modo que en las películas “se basan en hechos reales” pero se permiten la dramatización de algunos hechos en favor de la narración; aquí nos hemos “basado en escritos e imágenes reales” permitiéndonos la especulación razonada en favor de nuestra hipótesis. No debería sorprender este intento de ampliar el campo de influencias que contribuyan a comprender el complejo sustrato intelectual del legado de Colin Rowe. El británico dejó su último libro inacabado, *Footprints and Footnotes*, avisando, quizás, que no solo debemos fijarnos en las notas al pie sino también en las huellas.

REFERENCIAS

Bletter, Rosemarie, Ockam, Joan, y Eklind, Nancy. 2014. *MAS: the Modern Architecture Symposia, 1962-1966: a critical edition*. New York: Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture.

Heynen, Hilde. 2021. *Sibyl Moholy-Nagy: architecture, modernism and its discontents*. London: Bloomsbury Visual Arts.

Jacobs, Stephen W. 1965. “History: an Orientation”. *The History, Theory and Criticism of Architecture: papers from the 1964 AIA-ACSA Teaching Seminar*, edited by Marcus Whiffen, Cambridge, MA: M.I.T. Press: 60-69

Moholy-Nagy, Sibyl. “Maass for Measure.” *Journal of the Society of Architectural Historians* 29, no. 1 (1970): 60–61. <https://doi.org/10.2307/988578>.

Moholy-Nagy, Sibyl. 1968. *Matrix of Man: Illustrated History of Urban Environment*. New York: Frederik A. Praeger

Moholy-Nagy, Sibyl. “The Diaspora.” *Journal of the Society of Architectural Historians* 24, no. 1 (1965): 24–26. <https://doi.org/10.2307/988275>.

- Moholy-Nagy, Sibyl. "Sunday Session." *Journal of the Society of Architectural Historians* 24, no. 1 (1965): 79–93. <https://doi.org/10.2307/988289>.
- Moholy-Nagy, Sibyl. 1970. *Urbanismo y Sociedad: Historia ilustrada de la evolución de la ciudad*. Barcelona: Editorial Blume
- Ockman, Joan. "Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe." *Journal of the Society of Architectural Historians* 57, no. 4 (1998): 448–56. <https://doi.org/10.2307/991461>.
- Rowe, Colin. 1972. "Introduction" en *Five Architects: Eissenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York: Wittenborn.
- Rowe, Colin. 1976. "Robert Venturi and The Yale Mathematic Build Competition". *Oppositions*. Fall 1976/6.
- Rowe, Colin. "Sunday Session." *Journal of the Society of Architectural Historians* 24, no. 1 (1965): 79–93. <https://doi.org/10.2307/988289>.
- Rowe, Colin, y Caragonne, Alexander. 1996. *As I was saying: recollections and miscellaneous essays*. The M.I.T. Press.
- Rowe, Colin, y Daniel Joseph, Naegele. 2016. *The Letters of Colin Rowe: five decades of correspondence*. London: Artifice books on architecture.
- Rowe, Colin, y Daniel Joseph, Naegele. 2022. *I almost forgot. Unpublished Colin Rowe*. Cambridge: The MIT Press
- Rowe, Colin, y Koetter, Fred. 1978. *Collage City* (1st ed. paperback). The MIT Press.
- Russel-Hitchcock, Henry. "Sunday Session." *Journal of the Society of Architectural Historians* 24, no. 1 (1965): 79–93. <https://doi.org/10.2307/988289>.
- Vidler, Anthony. 2020. "Introduction". En *Collage City – Η πόλη ως κολλάζ, ΠΑΠΑΖΗΣΗΣ*, 11-42
- Whiffen, Marcus. 1965. *Theory and Criticism of Architecture: papers from the 1964 AIA--ACSA Teaching Seminar*. Cambridge, M: M.I.T.Press
- Wittkower, Rudolf. "Sunday Session." *Journal of the Society of Architectural Historians* 24, no. 1 (1965): 79–93. <https://doi.org/10.2307/988289>.

BREVE CV

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) en 2019. Máster en Teoría, Historia y Cultura de la Arquitectura en 2022, también por la ETSAB (Matrícula de Honor en su Trabajo Fin de Máster, Lugar y Espacio Público: Sibyl Moholy-Nagy, Vincent Scully, Charles Moore). Actualmente contratado como investigador y profesor en el Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación de la ETSAB-UPC gracias a una beca FPU (Formación Profesorado Universitario) financiada por el Banco Santander. Como doctorando desarrolla su investigación sobre los intercambios arquitectónicos transatlánticos entre Barcelona y Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial.

REDESCRIPCIONES CREATIVAS: LA PRESENCIA OPERATIVA DEL PASADO

JACOBO GARCÍA-GERMÁN VÁZQUEZ

The Mannerist Mind
An Architecture of Crisis

Francisco González de Canales

Uno de los principales desplazamientos en el campo de intereses académicos y de las prácticas arquitectónicas con militancia cultural de la última década, principalmente en el contexto europeo joven, ha sido el que ha extendido una definición de la arquitectura basada principalmente en el programa y el rendimiento hacia la incorporación de una revisión sobre lo figurativo, el lenguaje, la expresión y el carácter de lo construido. Una revisión que se ejerce como posicionamiento crítico frente a la predominancia de la economía de mercado en el terreno de la arquitectura, y la homogeneización de lo construido que esto ha supuesto, tanto como una mirada actualizada hacia arquitecturas de anteriores décadas en las que el aparente protagonismo del lenguaje se reinterpreta hoy desde actitudes más libres y menos dogmáticas. Revisión,

The
Mannerist
Mind

An Architecture
of Crisis

Francisco González de Canales

asimismo, de determinadas técnicas de proyecto vinculadas con operaciones tanto tipológicas como materiales y de expresión formal, actualizadas y pasadas por el filtro de los sistemas digitales de producción de arquitectura. Técnicas manejadas con desenvoltura, dotando de una nueva ligereza a una redescrición de anquilosados discursos de antaño, muchos de ellos en el núcleo de lo que se llamó la posmodernidad en arquitectura.

El reciente libro de Francisco González de Canales, *The Mannerist Mind*, se puede considerar una importante aportación a dotar de trasfondo conceptual y de argumentación a partir del estudio de casos a este amplio conjunto de intereses y revisiones, que definen gran parte del trabajo de mayor valor producido por las generaciones intermedias actualmente trabajando en Europa. Prácticas formadas sobre los residuos de finales del siglo XX de la arquitectura llamada diagramática (definida en su interés por el programa y la infraestructura) pero que, como reacción, han desplegado una mirada polémicamente disciplinar, en la que la presencia de la historia y la puesta en práctica de dispositivos de proyecto heredados de casos precedentes o textos paradigmáticos de la postmodernidad en adelante, conviven con mecanismos de producción (copia, repetición, urgencia), que dotan a estas arquitecturas de un carácter contemporáneo.

Con un prefacio a cargo de Rafael Moneo, *The Mannerist Mind* se incorpora con voz propia al análisis de este posible cambio de paradigma, cuyo primer indicio fue hace ya una década larga a la vuelta a las agendas de un renovado interés por los textos y proyectos de, entre otros, Venturi-Scott Brown, Rossi, Stirling o el primer Koolhaas, recuperando de ellos desde la mirada sobre la ciudad consolidada, hasta citas literales a sus arquitecturas. Es de hecho la reflexión acerca de *Complexity and Contradiction in Architecture*, el libro de Robert Venturi publicado en 1965, y cuyo título preliminar fue, no por casualidad, *Mannerism in Architecture*, el que arma la primera parte de la investigación de González de Canales. Una primera parte que se apoya en la filiación literalmente manierista que para la arquitectura moderna proponía Venturi trazando hilos entre su momento y precedentes renacentistas, barrocos o directamente manieristas. Reverdeciendo, por tanto, una cierta tradición latente en el programa ideológico y operativo del Movimiento Moderno como es la continuidad de cierto espíritu atemporal (bien por clásico bien por sus derivadas a partir del Renacimiento), en los temas, las codificaciones formales y la capacidad de comunicación de la arquitectura a través de la forma, el lenguaje o la figuración.

El libro se organiza simétricamente entre dos partes, la primera dedicada a actualizar esta tradición Moderna “formalista”, edificada alrededor de Venturi y su instrumentalización del pasado, y con extensión natural hacia el trabajo de Siza o Moneo, y una segunda mitad en la que la investigación se centra en el trabajo de arquitectos del panorama europeo reciente y de edad similar a la del autor del libro. Así, y desde un punto de vista que bebe tanto de la capacidad analítica del González de Canales profesor como de su faceta de proyectista en práctica, se desgranar obras de estudios como Office KGDVS, 6a Architects, Ted'A, MAIO, de vylder vink taillieu o Lütjens Padmanabhan. Estudios que, tal y como aclara el texto, nunca se han alineado explícitamente con una actitud manierista en su trabajo, y que pertenecen además a tradiciones diversas y muy específicas en su definición local-global y en sus filiaciones singulares. Todo lo cual incide en el argumento del autor y en su perspicacia para englobar a

estos en una cierta comunidad que comparte más cosas de las que los separan, en la creencia común de que la arquitectura es un asunto más de transformación que de invención, de que se puede ejercer una posición crítico-práctica desde el ejercicio convencional del arquitecto que proyecta y construye, incluso a escala menor, y que hacer explícita la condición cultural asociada a la obra construida es una responsabilidad del arquitecto más allá del cumplimiento de programas y necesidades, o el plegamiento profesional al statu-quo imperante.

Lo que lleva a pensar que este libro contiene así una posición política en cuanto a la actitud del arquitecto comprometido más profunda de la que podría esperarse de un trabajo centrado en un análisis disciplinar. Algo que se entiende mejor en el contexto de *The Mannerist Mind* como una investigación que continúa algunas de las preocupaciones mostradas por Francisco González de Canales en *A Minor Architecture*, reciente exposición de arquitectura en la que como comisario ha sacado a la luz obras del panorama joven europeo que, desde la pequeña escala y modestia de los encargos, representan posturas singulares en su relación con antecedentes tipológicos o con una materialidad a medio camino entre lo artesanal y lo artístico. O *The Mannerist Mind* como una investigación que se puede entender también como la otra cara del libro de González de Canales *El arquitecto como trabajador. Profesión y crisis*, publicado en 2018 y en el que se analizan con crudeza clínica las condiciones, realidades y expectativas del arquitecto que trabaja hoy día en oficinas de arquitectura corporativas de todo el mundo.

De nuevo la palabra crisis, que también aparece en el subtítulo de *The Mannerist Mind. An Architecture of Crisis*, como si en realidad, y frente a las evidencias de la realidad, González de Canales apostase por una posición de resistencia del arquitecto a partir de una nueva modestia, lúdica y descreída, capaz de asumir y negociar en su trabajo las contingencias y limitaciones del presente, tanto como establecer diálogos operativos con el pasado de la disciplina, rescrito creativamente y sin atisbo de nostalgia.

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

DIRECTION BOARD

Roberto Fernández / Carlos Tapia

ASTRAGALO is a publication that aims to analyse the thought of experimentation and critique of the current state of the construction of cities and the craft of architecture, eluding the more or less sacralised theories that formalise the evanescent condition of the contemporary metropolitan scenario in accordance with the mercantilist ravages of advanced capitalism and gathering marginal critical reflections specifically those produced today both in America and in Europe.

In the face of the abuse of digitalised images and the excessive manipulation of illusions or appearances, ASTRAGALO aims to summon discourses that attempt to recover the essential conditions of inhabiting and in it, the framework of values in which the tasks of Urbanism, Urban Art and Architecture and in general the critical activities and management of urbanity can and should be deployed.

It will therefore be a project based on texts rather than illustrations, a space for reflection rather than mirages.

The initial and current purpose of the publication is to disseminate the work of a group of American and European intellectuals capable of offering contributions that propose a critical analysis of Architecture in its insertion in urban cultures.

Therefore, the aim is not only to question the banal or ephemeral nature of habitual practices in international metropolitan contexts, but also to explore alternatives. Alternatives that evaluate the validity of the building trade and the mechanisms of the rigorous technical and social project, but also of the aesthetic, technological and cultural knowledge that can be considered to recover the social quality of urban and metropolitan life.

The name of the publication -ASTRAGALO- alludes to a piece of the architectural order that articulates the vertical and the horizontal, the supported and the supporting, the real and the imaginary. It is a small but fundamental piece that unites and separates, that distinguishes and connects. It also suggests clusters of flowers, sometimes solitary.



ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

DIRECTION BOARD

Roberto Fernández / Carlos Tapia

ASTRAGALO es una publicación que se propone analizar el pensamiento de experimentación y crítica del actual estado de la construcción de las ciudades y del oficio de la arquitectura eludiendo las teorías más o menos sacralizadas que formalizan la condición evanescente del escenario metropolitano contemporáneo en acuerdo con los estragos mercantilistas del capitalismo avanzado y recogiendo reflexiones críticas marginales específicamente las que hoy se producen tanto en América como en Europa.

Ante el abuso de las imágenes digitalizadas y de manipulación desmesurada de ilusiones o apariencias, ASTRAGALO pretende convocar discursos que intenten la recuperación de condiciones esenciales del habitar y en ella, del marco de valores en que pueden y deben desplegarse las tareas del Urbanismo, el Arte Urbano y la Arquitectura y en general las actividades crítica y de gestión de urbanidad. Será por lo tanto un proyecto basado en textos más que ilustraciones, un espacio más de reflexión que de reflejos.

El propósito inicial y actual de la publicación es difundir trabajos de un grupo de intelectuales americanos y europeos capaces de ofrecer aportes que propongan el análisis crítico de la Arquitectura en su inserción en las culturas urbanas. Por ello la pretensión será no sólo el cuestionamiento de lo banal o lo efímero de las prácticas habituales en contextos metropolitanos internacionales, sino la exploración de alternativas. Alternativas que evalúen la vigencia del oficio de la construcción y los mecanismos del proyecto riguroso en lo técnico y en lo social, pero también de los conocimientos estéticos, tecnológicos y culturales que pueden considerarse para recuperar la calidad social de la vida urbana y metropolitana.

El nombre de la publicación—ASTRAGALO—alude a una pieza del orden arquitectónico que articula lo vertical y lo horizontal, lo soportado y lo soportante, lo real y lo imaginario. Es una pieza pequeña pero fundamental que une y separa, que distingue y conecta. También sugiere racimos de flores, algunas veces solitarias.



ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

DIRECTION BOARD

Roberto Fernández / Carlos Tapia

ASTRAGALO é uma publicação que visa analisar o pensamento da experimentação e da crítica do estado atual da construção das cidades e do ofício da arquitetura, eludindo as teorias mais ou menos sacralizadas que formalizam a condição evanescente do cenário metropolitano contemporâneo de acordo com a devastação mercantilista do capitalismo avançado e coletando reflexões críticas marginais especificamente aquelas que hoje são produzidas tanto na América como na Europa.

Diante do abuso das imagens digitalizadas e da manipulação excessiva de ilusões ou aparências, ASTRAGALO pretende convocar discursos que procurem recuperar as condições essenciais de habitar e, nele, o quadro de valores em que as tarefas de Urbanismo, Arte e Arquitetura Urbana e, em geral, as atividades críticas e de gestão da urbanidade podem e devem ser implantadas.

Será, portanto, um projeto baseado em textos em vez de ilustrações, um espaço de reflexão em vez de miragens.

O objetivo inicial e atual da publicação é divulgar o trabalho de um grupo de intelectuais americanos e europeus capazes de oferecer contribuições que proponham uma análise crítica da Arquitetura em sua inserção nas culturas urbanas. Portanto, o objetivo não é apenas questionar a natureza banal ou efêmera das práticas comuns nos contextos metropolitanos internacionais, mas também explorar alternativas. Alternativas que avaliam a validade do comércio da construção e os mecanismos do projeto rigoroso nos aspectos técnicos e sociais, mas também do conhecimento estético, tecnológico e cultural que pode ser considerado para recuperar a qualidade social da vida urbana e metropolitana.

O nome da publicação –ASTRAGALO– alude a uma peça da ordem arquitetônica. alude a um pedaço da ordem arquitetônica que articula o vertical e o horizontal, o suportado e o de apoio e o suporte, o real e o imaginário. É uma peça pequena, mas fundamental, que une e separa e separa, que distingue e conecta. Também sugere cachos de flores, às vezes solitários.

