



EL TIEMPO DEL AION

UNA LECTURA DE MANFREDO TAFURI COMO RIZOTOPÍA DE LA HISTORIA



Universidad
de Navarra

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA

TESIS DOCTORAL

EL TIEMPO DEL AION

UNA LECTURA DE MANFREDO TAFURI COMO RIZOTOPÍA DE LA HISTORIA

JORGE LEÓN CASERO

DIRECTOR
PROFESOR DR. CARLOS CHOCARRO BUJANDA

PAMPLONA, JUNIO DE 2011

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

ISBN 84-8081-129-3

“La storia provoca una inversione dei tempi, ne mette in gioco il concetto, fa diventare presenti problemi passati, li sconvolge, li rinnova, accorcia improvvisamente distanze enormi o divarica, al contrario, spazi molto ravvicinati”.¹

¹ Tafuri, Manfredo. Entrevista con Fulvio Irace, *Domus* n. 653, 1984, p. 28.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	p. 9
-La tríada crónica y el Aion como paradoja. (p. 9)	
-Cuestiones metodológicas. (p. 16)	
-Estructuración del pensamiento tafuriano y estructura del presente texto. (p. 29)	
-Breve iconología del Aion (p. 32)	
LABERINTO I: LA HISTORIA MATERIAL	p. 41
Capítulo I: Renacimiento y ciudad.....	p. 43
-La arquitectura como espacio simbólico: Panofsky, Wittkower, Rowe. (p. 43)	
- <i>Vers une lecture de l'architecture comme Aion</i> : Brunelleschi, Massacio, Alberti. (p. 57)	
-Historia como arqueología: Di Giorgio, Raffaello, G.Romano, Sansovino. (p. 74)	
-Desarrollos urbanos I: Roma, Venecia, y las ciudades “ideales”. (p. 89)	
Capítulo II: Ilustración y Estado.....	p.103
-Historia como catálogo y arqueología como primitivismo: Borromini y Zuccari. (p. 103).	
-El descubrimiento de la autonomía del lenguaje: Palladio, Jones, Wren. (p. 118)	
-El buen arquitecto salvaje de Laugier y la ideología del origen puro. (p. 124)	
-Piranesi y el origen poliperspectivista del Aion. (p. 129)	
-Desarrollos urbanos II: Destrucción del concepto de ciudad como forma orgánica. (p. 134)	
Capítulo III: Vanguardia y Metrópoli.....	p. 141
-Las raíces ocultas del Movimiento Moderno y el desafío Dadá. (p. 141)	
-Respuestas teóricas al desafío Dadá. (p. 165)	
-Desarrollos urbanos III: Respuestas prácticas al desafío Dadá. (p. 171)	
-Crítica historiográfica de los orígenes del Plan.	
-El capitalismo americano vs la planificación soviética	
-La socialdemocracia centroeuropea: a) Weimar	
b) Vienna	
c) Holanda	
Capítulo IV: Democracia y empresa.....	p. 209
-El giro estético de la historiografía arquitectónica. (p. 209)	
-Realineaciones históricas I: Terragni, Eisenman, y el juego de los abalorios. (p. 221)	
-Realineaciones históricas II: Aldo Rossi y la hora del gran silencio. (p. 229)	
-Desarrollos urbanos IV: Las mutaciones del plan como respuesta al desafío dadá en la 2ª/2 del siglo XX. (p. 234)	

LABERINTO II: HISTORIOGRAFÍA Y HERMENEÚTICA.....	p. 245
Capítulo V: Intermission.....	p. 247
-Los 4 mitos de la historia de la arquitectura moderna. (p. 250)	
-Historia, crítica, y teoría. (p. 263)	
-Adorno y Benjamin, Lefebvre y Marcuse. (p. 272)	
-La posición estructural del intelectual en el sistema. (p. 278)	
-Estructuralismo, Arqueología, Genealogía. (p. 289)	
Capítulo VI: Análisis y disección del proceso de creación de un personaje ficticio.p.	310
-La lectura disciplinar: <i>Oppositions</i> y <i>Arquitecturas Bis</i> 1972-1980. (p. 311)	
-La lectura teórica: Cacciari, Llorens, Jameson. (p. 321)	
-ANY (Vs Casabella). (p. 338)	
-La re-lectura histórica: Sherer, Tournikiotis, Hoekstra, Leach, y Vidler. (p. 358)	
CONCLUSIONES: EL TIEMPO DEL AION Y LA RESPUESTA HISTORIOGRÁFICA.....	p. 377
APÉNDICES:	
-Apéndice fotográfico al capítulo I.	
-Apéndice fotográfico al capítulo II.	
-Apéndice fotográfico al capítulo III.	
-Apéndice fotográfico al capítulo IV.	
-Apéndice fotográfico al capítulo V.	
BIBLIOGRAFÍA.....	p. 401

INTRODUCCIÓN

La tríada crónica y el Aion como paradoja:

Entre 1934 y 1938 Lewis Mumford esbozó uno de los primeros intentos en relacionar directamente el desarrollo técnico-económico de una civilización con su propia experiencia y producción del tiempo y del espacio. Concretamente, Mumford sitúa los inicios de la producción mecánica del tiempo y la consiguiente imposición de Cronos sobre Aion, con todas las exclusiones de cualquier lógica que no atienda a las reglas de sucesión lineal y de causa-efecto que ello conlleva, en la rutina del monasterio.² Según él, esta imposición de Cronos obedecía, antes que a una imposición sobre el Aion, (tiempo hace mucho dejado atrás y que Mumford ni siquiera nombra), a un olvido progresivo de la eternidad.³ De este modo, el reloj, “por su naturaleza esencial disocia el tiempo de los acontecimientos humanos y ayuda a crear la creencia en un mundo independiente de secuencias matemáticamente mensurables”.⁴ El inicio del problema radica en que, como el mismo Mumford afirma inmediatamente después, “el tiempo no se mide por el calendario sino por los acontecimientos que los llenan”.⁵ Fuera como fuese, la cuestión es que, de algún modo u otro, al final, “alrededor de 1345, según Thorndike, la división de las horas en sesenta minutos y de los minutos en sesenta segundos se hizo corriente [...] ser tan regular “como un reloj” fue el ideal burgués”.⁶

De modo análogo, Mumford comenta los efectos paralelos que la perspectiva tiene para el espacio y los que la contabilidad por partida doble (Debe y Haber), significativamente teorizada por Luca Pacioli, tiene para el dinero como medida universal de valor, que cuenta a partir de ahora con un método de contabilización perfectamente racionalizado. De este modo, según Mumford, “espacio”, “tiempo”, y “dinero”, comienzan a formar parte de un “sistema mecánico” caracterizado por ser entendido en tanto que autónomo, homogéneo e isótropo.⁷ Y, como no podía ser de otra

² “El nuevo concepto mecánico del tiempo surgió en parte de la rutina del monasterio. Alfred Whitehead ha recalcado la importancia de la creencia escolástica en un universo ordenado por Dios como uno de los fundamentos de la física moderna [...] bajo la regla del orden quedaban fuera la sorpresa y la duda, el capricho y la irregularidad”. Mumford Lewis, *Técnica y Civilización*, Alianza Editorial, Madrid, 1977, pp. 29-30. Edición original, Mumford, Lewis, *Technics and Civilization*, Harcourt, Brace & World, New York, 1934.

³ “Las campanas del reloj de la torre casi determinaban la existencia urbana [...] al ocurrir esto, la eternidad dejó poco a poco de servir como medida y foco de las acciones humanas. El reloj, no la máquina de vapor, es la máquina-clave de la moderna era industrial”. Idem, p. 31

⁴ Idem, p. 31

⁵ “El pastor mide según el tiempo que la oveja pare un cordero; el agricultor mide a partir del día de la siembra o pensando en el de la cosecha: si el crecimiento tiene su propia duración y regularidades, detrás de éstas no hay simplemente materia y movimiento, sino los hechos del desarrollo: en breve, historia. Y mientras el tiempo mecánico está formado por una sucesión de instantes matemáticamente aislados, el tiempo orgánico, lo que Bergson llama duración, es acumulativo en sus efectos”. Idem, p. 32.

⁶ Idem, p. 33.

⁷ Opinión que mantendrá cuatro años después: “The abstractions of money, spatial perspective, and mechanical time provided the enclosing frame of the new life”. Mumford, Lewis, *The Culture of Cities*,

manera, para Mumford, el objeto predilecto de estudio donde pueden verse los efectos directos de este “sistema mecánico”, no son sino las ciudades.⁸ En estas, cuyos primeros efectos “mecánicos” según Mumford pueden observarse a partir de los desarrollos urbanos de las ciudades del siglo XVII,

“time expressed itself, not as cumulative and continuous, but as disjunctive: it ceased to be life-time. The social mode of baroque time is fashion, which changes every year; and in the world of fashion a new sin was invented, that of being out of date. Its practical instrument was the newspaper, which deals with scattered, logically incoherent “events” from day to day: no underlying connection except contemporaneity [...] As for the archaeological cult of the past, it was plainly not a recovery of history but a denial of history. Real history cannot be recovered”.⁹

Como podemos observar en los análisis de Mumford, el tiempo propio de la modernidad desarrollado en las ciudades culmina propiamente con el olvido de la historia y, más allá aún, con el olvido del pasado y la reificación del presente como consecuencia directa de esa cronologización de las categorías espacio-temporales.¹⁰ Concretamente, la “historia real” desaparece diluída en el periódico en tanto que único

Harcourt, Brace and Company Inc, New York, 1938, p. 92. Por otra parte, respecto a la definición concreta que Mumford da de “sistema mecánico”: “Se puede definir un sistema mecánico como aquel en que una muestra al azar del conjunto puede servir en lugar del conjunto: un gramo de agua pura en el laboratorio se supone que tiene las mismas propiedades que un centenar de metros cúbicos de agua igualmente pura en la cisterna y se supone que lo que rodea al objeto no afecta a su comportamiento”. Mumford, Lewis, *Técnica...*, op. Cit., p. 61.

⁸ “Cities are product of time [...] In the city, time becomes visible: buildings and monuments and public ways, more open than the written record, more subject to the gaze of many men than the scattered artifacts of the countryside, leave an imprint upon the minds even of the ignorant or the indifferent. Through the material fact of preservation, time challenge time, time clashes with time: habits and values carry over beyond the living group, streaking with different strata of time the character of any single generation. Layer upon layer, past times preserve themselves in the city until life itself is finally threatened with suffocation: then, in sheer defense, modern man invents the museum. By the diversity of its time-structures, the city in part escapes the tyranny of a single present, and the monotony of a future that consists in repeating only a single beat heard in the past. Through its complex orchestration of time and space, no less than through the social division of labor, life in the city takes on the character of a symphony”. Mumford, Lewis, *The Culture...*, op. Cit., p. 4. Del mismo modo, Gregotti en su artículo de 1995 sobre Manfredo Tafuri volvía a sintetizar esta antigua opinión como también válida para la obra del historiador italiano: “Ma la questione della città e del territorio rinvia anche al problema dei tempi e della loro stratificazione con cui il progetto si confronta [...] è relativo alla pluralità dei tempi”. Gregotti, Vittorio, “L’architettura del compimento” en *Casabella* n. 619-620, 1995, p. 8.

⁹ Idem, p. 77. Por otra parte, no es ocioso el recalcar que, también para Mumford, pese a que este sitúe los efectos a escala urbana de la mecanización de la tríada espacio-tiempo-dinero en el siglo XVII, estos no son sino la realización de lo que ya se intuyó en tiempos de Alberti. En sus propias palabras: “This did not occur until the seventeenth century. It was then that the insitutions of precursors like Alberti were finally expressed in the baroque style of life, the baroque plan, the baroque garden, and the baroque city [...] None of this makes sense if one thinks of the baroque as a single moment in the development of architectural style”. Idem, 77.

¹⁰ “Puesto que toda evolución orgánica es acumulativa y llena de sentido, que el pasado está todavía presente en el futuro, y que el futuro como potencialidad ya está presente en el pasado, el progreso mecánico existe en una sola dimensión del tiempo, el presente. Bajo la idea de progreso mecánico sólo cuenta el presente y se necesitó un cambio continuo para poder evitar que el presente se convirtiera en passé [...] pero este antitradicionalismo impuso una penalidad sobre la arquitectura moderna, y es que fue privada por sus propias presunciones de reconocer su continuidad esencial con el pasado o de construir sus propias tradiciones”. Mumford, *La carretera y la ciudad*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1966, p. 220. Edición original, Mumford, Lewis, *The Highway and the City*, 1963.

medio adecuado para dar testimonio de la sucesión crónica de eventos. De esta manera, y avanzando un poco más en la línea del tiempo, el historicismo positivista desarrollado durante el siglo XIX se configura como la tendencia primigenia de una historiografía “mecanicista” según Cronos dado la relación causal, homogénea, directa, y lineal que supone entre pasado, presente, y futuro. En el ámbito de la historiografía arquitectónica en concreto, como muchas veces se ha afirmado, son las historias de Pevsner, Giedion, Zevi o Benévolo entre otros, aquellas que aplican directamente al tema de estudio que aquí se trata los mismos principios cronológicos que el positivismo del siglo anterior.¹¹ Frente a esta concepción reductivista de la historia en tanto que sucesión lineal de eventos con un nexo causal, no tardó en proponerse de manos de una concepción ingenuamente estructuralista, la noción de sincronía o “estructura sincrónica” como el modelo propio para explicar un acontecimiento cultural, fuese este la existencia del “Movimiento Moderno”, o cualquier otro.

Ahora bien, un mínimo momento reflexivo tanto sobre el “historicismo” como sobre el “estructuralismo” en tanto que metodologías historiográficas, nos permite comprender cómo ambos dependen de esa misma “tríada mecánica”, ya sea que se prevalezca los efectos crónicos del tiempo (historicismo) o los perspectivistas del espacio (estructuralismo). Frente a esta bipolar situación, el final de los años sesenta y comienzos de los setenta queda delimitado como un hito fundamental en la revisión de los presupuestos ontológicos que ambas posturas, estructuralismo e historicismo, conllevan. Así por ejemplo, el trabajo de Althusser a partir de 1967¹² o el de Deleuze a

¹¹ Por solo citar un ejemplo, en palabras de Alan Colquhoun: “Los historiadores de este movimiento, desde Pevsner y Giedion a Benévolo, Collins y Frampton, siempre han intentado proveer el movimiento moderno de una genealogía, remontando sus orígenes a algunas conjeturas surgidas en el s.XIX, o incluso en el XVIII. Al hacer esto han ido reforzando la noción positivista de que la historia es una progresión continua, coherente y, en conjunto, beneficiosa”. Colquhoun, Alan, *Modernidad y tradición clásica*, Ediciones Júcar, Madrid, 1991, p. 13. Edición original, Colquhoun, Alan, *Modernity and the classical tradition*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1989. Pero lo que no suele ser tan comentado es que, frente a esta crítica a la historia operativa en tanto que tergiversadora del pasado, Tafuri también se refirió de forma crítica en varias ocasiones a la historia de la arquitectura obsesionada por la novedad como forma pagana de la escatología apocalíptica: “In earlier centuries time was not calculated but was considered a gift from God. Knowledge was also considered to be God-given and thus teachers in the Middle Ages could not be paid; only later was their payment justified as a compensation for time [...] the way for us to gain distance from our own times, and thus perspective, is to confront its differences from the past [...] acceleration time, a process that began with 19th century industrialization; it keeps continually disposing of things in expectation of the future, of the next thing [...] This anxiety for the future represents a secularization of the Book of the Apocalypse, things only have meaning in relation to the eschatology of their final goal. This is the basic parameter. This continual destruction of the present contributes to the nihilism of our times. What you would call an “architectural critic” serves as a truffle dog looking for the new to get rid of the old. Scully is a good example”. Tafuri, Manfredo, en Ingersoll, Richard, “There is no criticism, only history”, Entrevista con Manfredo Tafuri, en *Casabella* n. 619-620, 1995, p. 97. Publicado originalmente en *Design Book Review*, 1986. Tesis principal de la argumentación aquí desarrollada es que ambas tipologías de historia son deudoras de la misma cronologización orientada del tiempo en tanto que las dos caras de una misma moneda.

¹² Althusser, Louis, *Para Leer el Capital*, Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, 2006. Edición original Althusser, Louis, *Lire le capital*, librairie François Maspero, Paris, 1967.

partir de 1968¹³ indagan, en tanto que críticas paralelas a historicismo y estructuralismo, la posibilidad de nuevas formas de temporalidad modernas, denominadas finalmente por Deleuze en 1969 como deudoras del antiguo tiempo griego del Aion. De este modo, nuevos análisis y aproximaciones a las obras de Marx, Nietzsche, Lewis Carroll, o Artaud estarán encaminadas a asentar en un primer momento las bases modernas de esta nueva temporalidad.

Es dentro de este contexto crítico respecto a los fundamentos de la modernidad como conjunto que debe ser situada la obra de Manfredo Tafuri. En concreto, dos hitos fundamentales señalan claramente la proximidad de la obra del historiador italiano a los replanteamientos postestructuralistas del país vecino. Por una parte, la publicación en 1971 de *Teorías e Historia de la Arquitectura* (escrito según el autor entre 1966 y 1968), además de hacer constante referencia a Barthes o Foucault entre otros, supone un primer análisis histórico de toda la arquitectura moderna entendida esta como el lapso cronológico que lleva desde el siglo XV al XX, y situando la ruptura con la tradición ejercida por Brunelleschi como el origen de una compleja intersección temporal que rompe la línea de causalidad crónica dando lugar a una nueva forma de temporalidad que llegará hasta el siglo XX. Consecuencia directa de dicho planteamiento serán las críticas ejercidas en el capítulo V del mismo libro tanto a la metodología estructuralista como a las historiografías teleológicas “operativas” en tanto que una de las posibilidades del historicismo positivista. Por otra parte, la colaboración con Massimo Cacciari en la revista *Contropiano* a partir de 1969 supone, además del contacto directo con el revisionismo marxista (Tafuri llega a escribir un artículo en 1970 en el que critica explícitamente las posiciones de Althusser),¹⁴ el comienzo de la investigación de los efectos de esa nueva forma de temporalidad moderna como propiamente metropolitana (en contraposición directa al tiempo lineal de la ciudad que la obra de la *Tendenza* en general y Aldo Rossi en particular proponían en tanto que *traditio*).

Ahora bien, dicha investigación no se produce de un modo terminológicamente consciente en tanto que indagación consciente sobre la temporalidad aiónica por parte de Tafuri. En su lugar, la profundización de Tafuri en sus estudios sobre la temporalidad aiónica tiene que ser vista como un proceso de examen crítico sobre las historias cronológicas de la arquitectura hasta ese momento producidas, de modo que es a partir de las aporías y paradojas descubiertas en dichos planteamientos, que la temporalidad aiónica comenzará a hacer su aparición. Así por ejemplo, el análisis de las distintas formas de temporalidad renacentista polarizadas en las distintas opciones que se plantean

¹³ Concretamente en Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006. Edición original Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1968, *El Bergsonismo*, Editorial Cátedra, Madrid, 1987. Edición original, Deleuze, Gilles, *Le Bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, y *Lógica del Sentido*, Editorial Paidós, Barcelona, 2005. Edición original Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.

¹⁴ Tafuri, Manfredo, “Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico”, *Contropiano* n. 2, 1970.

entre Roma y Venecia, concretamente el intento de salida del tiempo hacia la eternidad (Roma) y el intento de la integración de la novedad en la tradición sin necesidad de una ruptura con esta última (Venecia), no son investigadas propiamente como formas “aiónicas” del tiempo, sino, en un principio, como temporalidades no comprensibles desde los planteamientos ontológicos que las historiografías cronológicas presuponen. Razón última en la que se apoya Tafuri para abogar por la necesidad de nuevas metodologías historiográficas y sus replanteamientos ontológicos consecuentes.

Pero para poder ser capaces de percibir siquiera dichas aporías o paradojas de las historiografías crónicas en tanto que tales, es condición indispensable el armarse en primer lugar con un bagaje conceptual concreto en lo que se refiere a ciertas nociones tanto epistemológicas como historiográficas. A este respecto consideramos necesario el advertir desde el inicio que, para Tafuri, la historia no tiene que ser comprendida bajo el paradigma de la representación sino bajo el de la construcción o producción. Es decir, para Tafuri es de crucial importancia que la historia no se reduzca a re-presentar lo pasado en tanto que “factum” completamente cerrado sobre sí, de modo que, finalmente, no exista un concepto de “hecho histórico” natural. Para él, el “hecho histórico” mismo, se construye. En otras palabras: La historia no re-presenta algo que ha ocurrido de forma indudable, más bien, la historia, en tanto que disciplina científica, construye (produce), a partir de documentos, un “discurso”.

Así pues, es condición indispensable para poder seguir la argumentación elaborada a lo largo de estas páginas el tratar de prescindir desde este mismo momento del prejuicio cronológico por el cual el pasado “es”, o “son”, los “hechos fácticos” naturales (no artificiales en tanto que no contruidos) e inmutables con respecto a los cuales solo cabe su re-presentación (veraz o falaz). Pues únicamente de este modo es como podremos empezar a pensar un rol para el historiador que no reproduzca los presupuestos que el paradigma de la representación conlleva para las historiografías cronológicas, es decir, las consecuencias ya nombradas del “sistema mecánico”. Frente a estas, un nuevo rol afín a las nociones de “constructor” de sistemas, estructuras, o disciplinas, es la nueva figura que comienza a aparecer en el horizonte historiográfico abierto por Manfredo Tafuri.

Como es lógico, esta nueva figura del rol historiador-constructor, conlleva ciertas repercusiones sobre la metodología historiográfica, de modo que, una vez llegados a este punto, podemos avanzar nuestra convicción de que el núcleo principal de la metodología histórica de Manfredo Tafuri consta de dos momentos principales: Un primer momento de fuerte influencia estructuralista, centrado en la construcción de los discursos atendiendo a una filología estricta en la selección e interpretación de los documentos históricos, y un segundo en sintonía con las críticas postestructuralistas al estructuralismo más rígido (el orientado a la teoría de sistemas y/o el funcionalismo de

McNamara), dedicado, una vez construidos dichos discursos, a hacerlos “chocar” entre sí con el objeto de descubrir las *aporías* crónicas. Es pues en estas últimas donde las contradicciones históricas se muestran en tanto que paradójicas y que, además de mostrar el carácter construido de la historia y/o el contradictorio de la realidad, evidencia precisamente los principales nodos donde esta última se muestra tal cual es en su aspecto óntico-temporal, una vez despojada del armazón histórico-crónico que le confiere sentido y causalidad. Se establece de esta manera un ámbito delimitado de forma precisa al que Tafuri se refiere con la denominación de “lo real”, y que se distingue netamente de todo otro ámbito gnoseológico o disciplinar en tanto que “construcción” teórica. En otras palabras: Tafuri trata de desmontar el prejuicio por el cual la realidad tiene *en sí misma* un orden temporal causal y lineal según la acción causa-efecto. Para él, dicha concepción es fruto de una identificación de la realidad con el discurso de una historiografía construida en clave cronológica. De este modo, dichos prejuicios crónicos sobre la realidad son caracterizados como el fundamento último y condición de posibilidad misma de las tan criticadas historiografías teleológicas que encuentran su primer precursor en Hegel y el historicismo. Por ello, es precisamente frente a las aplicaciones en el ámbito de la historia de la arquitectura de dichas historiografías, ya criticadas en un primer momento por Nietzsche o la primera generación de los *Annales*, frente a lo que Tafuri reacciona. De este modo, toda su famosa denuncia de la “crítica operativa” por parte de Pevsner, Giedion, Zevi o Benévolo, debe ser visto como el punto de partida para una toma de conciencia de las condiciones crónicas de ciertas historiografías y la consiguiente apertura de un nuevo horizonte disciplinar.

Por otra parte, en lo que se refiere a las consecuencias historiográficas de esta nueva forma de temporalidad alternativa a la “tríada mecánica” está, en primer lugar, la ruptura de la ley lineal de causalidad que propicia interpretaciones unidireccionales de la realidad histórica. Así, el Tafuri de comienzos de los años setenta se vuelve progresivamente consciente de que ninguno de los compartimentos estancos en los que la lógica cronológica ha dividido la realidad disciplinarmente es capaz de posibilitar por sí solo el nivel de explicación que la historia no cronológica requeriría según el historiador italiano. Es decir, y en el tema que nos ocupa, la concreta explicación o comprensión de una obra de arquitectura es algo que supera tanto a la catalogación crónica de las obras construidas (o proyectadas) en función de estilos o movimientos, como a las intenciones subjetivas del autor individual o del *Volkgeist*.¹⁵

¹⁵ Es precisamente por esto que el Tafuri de los años 60 aspiraría a la creación de un departamento de historia general que aunara todas las “historias” disciplinares. Una intención que respondería también, a nivel de gestión académica, a la aplicación de su metodología estructuralista-postestructuralista apenas mencionada más arriba.

Además, dicha ruptura causal que evidencia la salida de la historiografía cronológica supondrá una necesaria inmersión en la filosofía de la historia como materia de estudio por parte de Tafuri. Así, una vez separadas historia y realidad, y negadas todas las relaciones teleológicas o lineales, emergen las interrelaciones temporales de presente, pasado y futuro que, a partir de ahora no deberán ser entendidos más como “factums”. Respecto al pasado, ámbito primordial para el historiador, este ya no es estudiado bajo el prisma del “descubrimiento” de una verdad metahistórica a la que accedemos desde el presente sino que, con objeto de llegar a estructuras más profundas de realidad, el pasado es entendido como presente-pasado. Ahora bien, ¿cuál es la diferencia primordial entre un pasado entendido como “factum” y el presente-pasado? La respuesta no es complicada. Hemos afirmado que el pasado como “factum” es una consecuencia de las historiografías cronológicas que ven el pasado como algo inmutable y cerrado sobre sí. Además, este pasado como “factum” adquiere sentido únicamente en función de lo que ha sucedido con posterioridad, dando a su vez un horizonte de sentido al futuro por-venir. Pero si rompemos esta causalidad pasado-presente-futuro y entendemos el pasado como presente-pasado, es decir, como un presente que sin saber lo que va a ocurrir después evita dichos horizontes de sentido creados a partir de documentos del pasado, entraremos en una noción que entiende 1) el futuro en tanto que definido *a priori* como aquello imposible de preveer, es decir, como aquello que no depende de la ley de causalidad de modo que 2) el presente pasa a ser aquel instante de posibilitación de la entrada de la novedad absoluta imposible de preveer, o la apertura infinita de todo horizonte de sentido hasta su autoaniquilación; y por último 3) el pasado comienza a ser visto en tanto que presente-pasado como instantes no actuales que posibilitaban cada uno de forma distinta la entrada de lo absoluto imposible de preveer en cada momento de la historia. Así, en lo que se refiere a la labor propia de la nueva figura esbozada por Tafuri para el historiador, éste debería intentar reconstruir el pasado en tanto que construcción del contexto pasado como presente-pasado y, evitando todo conocimiento deducido a partir de datos ocurridos con posterioridad, re-construir el ámbito de indeterminabilidad e inestabilidad propia de todo presente-acontecimiento.

Es por todo ello que el presente trabajo se plantea como una tesis sobre arquitectura, sobre historia de la arquitectura, sobre metodología de la historia de la arquitectura, y como núcleo último de explicación, sobre filosofía de la historia de la arquitectura, siendo la figura de Manfredo Tafuri el catalizador que, dada la amplia apertura interdisciplinar de sus numerosas fuentes e intereses, mejor explicita las contradicciones de la encrucijada historiográfica que se vivió en el ámbito de la historia de la arquitectura a partir de los años 60. Cuatro ámbitos de estudio irrecusables si queremos poder abarcar de un modo consistente el pensamiento y la obra de este autor y, con ello, superar definitivamente todas las deformaciones y adaptaciones que la recepción anglosajona ha hecho de su pensamiento durante los últimos treinta años. Cuatro ámbitos además que, al tratar de modo unitario la arquitectura y el pensamiento

arquitectónico comprendido entre los siglos XV y XX, supone finalmente la atribución a Manfredo Tafuri de una teoría temporal de la modernidad alternativa a las esbozadas por Weber, Mumford, o Virilio, realizada esta vez desde el específico ámbito de la historia de la arquitectura.

Cuestiones Metodológicas:

Entrando en materia, el Renacimiento es considerado por Manfredo Tafuri (sintomáticamente al igual que el Aion es considerado por Massimo Cacciari) como el “momento-crisis” por antonomasia. De esta manera, la postura tafuriana se sitúa por consiguiente en las antípodas del pensamiento de Mumford en tanto que este último consideraba el Renacimiento únicamente como el inicio de la imposición de la racionalidad crónica sobre el mundo. En cambio para Tafuri, el siglo XV es visto como un momento de ruptura con la tradición en el que la arquitectura se emancipa de la misma, identificando paradójicamente el “antico” en tanto que “manera moderna”.¹⁶ Es pues durante el Renacimiento donde Tafuri identifica por vez primera el inicio de la simultaneidad pasado-presente que, rompiendo con la linealidad causal que el mismo concepto de tradición (de *traditio* en tanto que transmisión) conlleva, exige una

¹⁶ Sobre la noción de modernidad, conviene aclarar que en el contexto arquitectónico se suele emplear el término “moderno” de una forma alternativa al resto de las disciplinas. Así, por ejemplo, si en filosofía el nacimiento de la modernidad se sitúa en el siglo XVII con la obra de Descartes, mientras que en literatura por ejemplo el inicio comúnmente se retrotrae a la obra de Dante y el Trecento, en la disciplina arquitectónica, el hecho de que se bautizara con el término “Movimiento Moderno” a una serie de obras en principio reunidas en torno a la Bauhaus y los CIAM, ha llevado a una identificación de “moderno” con “modernidad”. Así, “moderno” en el contexto arquitectónico hace normalmente referencia, en tanto que “arquitectura moderna”, a los inicios de dicho Movimiento, originalmente situado en la Inglaterra de final de siglo XIX con William Morris, y en plena “etapa de esplendor” en la República de Weimar durante los años 20 del pasado siglo. Pero más allá de esta inicial transmutación de significados, el posterior hecho de que los principales historiadores de la “arquitectura moderna”, entendiéndola por ella la arquitectura de comienzos del siglo XX, hayan situado sus orígenes en la Inglaterra del siglo XIX (Pevsner, De Fusco), en la Francia de la Revolución Francesa (Kaufman, Collins, Benévolo, Zevi), o en la Roma Barroca (Giedion, Vincent Scully, Joseph Rykwert), ha contribuido a que, por extensión, la “arquitectura moderna” pase a designar, de forma genérica, la arquitectura desarrollada a partir de la Revolución Francesa en paralelo desarrollo a esa supuesta Revolución Industrial que Giedion o Benévolo afirmaban como razón material. De esta forma, se produce dentro de la disciplina arquitectónica una asimilación del término “moderno” al que en cualquier otra disciplina suele estar categorizado como “contemporáneo”. Por su parte, lo que en el resto de disciplinas suele, con sus pequeñas diferencias, denominarse propiamente época moderna (comúnmente desde el Renacimiento a la Ilustración), en arquitectura suele denominarse con el denominativo de “arquitectura clásica” o “clasicismo”; término cuya complejidad no es momento de discutir aquí. Basta por ahora con saber que el empleo que Tafuri hace del término “modernidad”, o “moderno” en tanto que adjetivo de “modernidad”, refiere al lapso continuado que va de los siglos XV al XX y que es en ese sentido en el que, si no se señala lo contrario, lo utilizaremos también nosotros. Debido a ello, emplearemos las comillas cada vez que nos refiramos al “Movimiento Moderno” sin que ello implique el entrar en discusión o negar la existencia del mismo, aún defendida por muchos otros historiadores. Por otra parte, como muestra de la conciencia de dicha problemática por parte de Tafuri, citamos sus sintomáticas palabras: “moderno no significa contemporáneo, ma bisogna ricordarlo in una facoltà di architettura”. Tafuri, Manfredo, *La dignità dell'attimo. Trascrizione multimediale di Le forme del tempo. Venezia e la modernità*, IUAV, 1994. Prolusione letta il 22 Febbraio 1993 per l'inaugurazione dell'anno accademico 1992-93 dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

conceptualización aiónica de la temporalidad óptica en tanto que condición de posibilidad a la vez que consecuencia de la imposición de la “tríada mecánica” cronológica.¹⁷ De esta manera, a las nuevas relaciones aiónicas temporales que Tafuri identifica al comienzo mismo de la modernidad, hemos de añadir las relaciones anti-perspectivísticas de espacialidad en su mediación con los elementos urbanos preexistentes, y finalmente, en el *laissez faire* del XIX, el concepto mismo de capitalismo como la versión desequilibrante (en tanto que redistribución constante del dinero ahora convertido en capital en circulación permanente) del perfecto equilibrio que el mercantilismo atribuía al dinero en tanto que medida (razón) universal de valor. Se establece así una nueva conceptualización de la “tríada mecánica” que, a modo de su doble perverso, fundamenta a la vez que imposibilita la misma posibilidad de la racionalidad crónica. Para dar razón de esta nueva “anti-tríada mecánica”, Tafuri recurrirá de forma paralela a su estudio del Renacimiento, a la identificación de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX en general y el dadaísmo en tanto que forma concreta del arte en el contexto aiónico-metropolitano en particular, como nuevo ejemplo paradigmático de otro nodo de intensidad histórico en el que su aparente intento de “negación de la historia” es interpretado como un nuevo epígono de la ruptura con la tradición que la nueva “tríada aiónica” conlleva.¹⁸

De esta manera, podemos ya asentar como enfoque primordial del presente escrito, el estudio y estructuración de los análisis que Tafuri realiza de las principales obras arquitectónicas de la modernidad en tanto que apertura y consolidación de una forma alternativa de entendimiento de la historia, la espacialidad perspectiva, y el sistema de producción arquitectónico. Es con este concreto marco teórico como podremos apreciar que la mayor parte de los análisis tafurianos sobre Giulio Romano en su “arqueología” del rústico, de Raffaello en sus motivos egipcios, o de Borromini, Piranesi, Rossi, o el mismo dadaísmo, contienen un *espesor* histórico que, llenando más allá del mero “factum artístico-arquitectónico”, delinean un hilo constante de apertura aiónica de las condiciones espacio-temporales que, desde el ámbito propio del arte, irán ejerciendo su posterior influencia sobre la historia y la filosofía. Es pues imprescindible el recalcar, advertencia dirigida a arquitectos, que la concepción temporal subyacente a la historia de la arquitectura escrita por Tafuri no debe confundirse de ninguna manera con el concepto de “temporalidad arquitectónica” en tanto que movimiento espacial en el interior de un edificio (temporalidad por otra parte excasas veces analizada por el historiador italiano); es decir, que el análisis de la temporalidad de la arquitectura en

¹⁷ Dicha paradójica relación entre Aion y Cronos en tanto que recíproca condición de posibilidad a la vez que consecuencia, será tratada por extenso a lo largo del presente escrito es su conjunto. Razón por la cual consideramos preferible el retrasar un análisis en profundidad de dicha relación.

¹⁸ Tal y no otro es, según el mismo autor, el objetivo de uno de sus principales libros cuando afirma que “debemos probar la ‘historicidad’ del antihistoricismo de las vanguardias”. Tafuri, Manfredo, *Teorías e Historia de la arquitectura*, Editorial Laia, Barcelona, 1972, p. 33. Edición original, Tafuri, Manfredo, *Teorie e storia dell'architettura*, Editore Laterza, Bari, 1970. (Escrito en 1968).

Manfredo Tafuri hace referencia únicamente al tema de la cognición y empleo de la historia por parte de los arquitectos y los diversos encargados de la construcción de las ciudades, y desde allí, al aspecto propiamente ontológico del mismo. De esta manera, quedan descartados del presente escrito todos aquellos análisis que se dirigen a caracterizar la arquitectura de vanguardias como creación de la experiencia “temporal” de la arquitectura en tanto que *promenade architecturale* de Le Corbusier, o superposición de distintas perspectivas sobre el mismo plano a modo del “topos” cubista.

A este respecto, en aras de mostrar la originalidad de los planteamientos temporales tafurianos dentro de la historia de la arquitectura, no está de más el comentar cómo mientras en el resto de disciplinas humanísticas, la práctica totalidad del siglo XX ha estado marcado por la preocupación temporal (Baudelaire y Verlaine en crítica literaria, Heidegger y Bergson en filosofía, o Sombart y Simmel en sociología, por solo citar algunos) el discurso arquitectónico en cambio, por lo menos hasta la crisis de finales de los años sesenta, ha estado marcado por la primacía del espacio, cuando no de la mera forma, en tanto que objeto propio de la historia de la arquitectura. Así, frente a las innovadoras reflexiones sobre el tiempo de Nietzsche, Bergson, o Heidegger, únicamente dos de los escritos fundamentales en la gestación de la historiografía “oficial” del “Movimiento Moderno” en arquitectura, se refieren nominalmente a nociones temporales.¹⁹

Por otra parte, la proliferación de textos que desde los años setenta hasta la actualidad hacen referencia a la concepción, social o estética, de la arquitectura como

¹⁹ Tales escritos son Giedion, Sigfried, *Space, Time, & Architecture, The Growth of a new tradition*, Harvard University Press, Cambridge, 1941 y, Banham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, Londres, 1960. Concretamente, en Banham, todas las relaciones temporales del futurismo son básicamente teorías cinéticas del movimiento vistas bajo los paradigmas tecnológico-científicos desarrollados por la ingeniería automovilística y aeronáutica de vanguardia. En Giedion, dicha concepción temporal de la arquitectura, como bien mostrará veinte años después Colin Rowe, es reducida a la superposición de diferentes lógicas espaciales sobre el mismo plano sea planta o fachada (efecto denominado “transparencia fenomenal” en el artículo de Rowe: Rowe, Colin, “Transparencia: literal y fenomenal”, en Rowe, Colin, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 155-177. Publicado originalmente junto a Robert Slutzky en *Perspecta*, 1963), o bien a la superposición visual de distintos espacios separados por el nuevo material del vidrio (denominado “transparencia literal” en el famoso artículo de Rowe). De esta manera, si respecto a la “transparencia literal” el tiempo es simplemente reducido a una superposición de percepciones anteriormente separadas por la opacidad de los muros, en la “transparencia fenomenal”, la denominada por Giedion cuarta dimensión de la arquitectura es reducida a lo que ya en un trabajo anterior (Giedion, Sigfried, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Klinhardt & Bierman, Leipzig, 1928) se había referido como “*Durchdringung*” (*interpenetration*): proceso por el cual interior y exterior de los “objetos” arquitectónicos son constantemente interrelacionados y los límites tradicionales de la arquitectura se difuminan en un movimiento espacial continuo. Es por ello que el verdadero tema de la historiografía de Giedion no es lo que su ambiguo título anuncia, sino más bien lo que Heynen identifica como la verdadera aportación de Giedion a la arquitectura moderna: “He suggests implicitly that architecture no longer has anything to do with objects but spatial relations”. Heynen, Hilde, *Architecture and Modernity. A Critique*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts Institute of Technology, 1999, p. 35.

“habitar” extienden sus raíces sobre una concepción espacial de la arquitectura moderna que ansían criticar, pero cuyas herramientas no se muestran muy útiles para tal fin. Así, la introducción de la fenomenología de Merleau Ponty por Steven Holl, la de Bachelard por Iñaki Ábalos,²⁰ la colaboración de Jean Nouvel con Baudrillard,²¹ o el *Critical Regionalism* de Kenneth Frampton,²² además de reafirmar la experiencia temporal de la arquitectura como espacio-movimiento cuando no de mera temporalidad interior del sujeto observador, no son capaces de proporcionar un bagaje teórico eficiente en lo que se refiere a una superación del discurso de la arquitectura como arte del espacio. Des otro punto de vista, los escritos sobre la temporalidad propia de las actuales metápolis en Saskia Saasen²³ o Ignasi de Solá Morales,²⁴ pese a constituir uno de los intentos más famosos de introducir el tiempo como categoría de los análisis urbanos, la mera importación desde las filosofías de la diferencia de términos no desarrollados desde el interior de la disciplina arquitectónica, y su aplicación exclusiva como instrumentos de análisis urbano sin referencia alguna a las relaciones históricas tanto de las ciudades como de la disciplina desde la que son analizadas (sociología en Saasen, estética en Solá-Morales), conducen tales análisis a una mera labor constatativa de un fenómeno metropolitano cuyas explicaciones de fondo, óntico-temporales, se dejan sin plantear.

Por todo ello, entendemos que falta aún por realizar un análisis sistemático del aspecto óntico-temporal de la historia de la arquitectura moderna que no mistifique este ni con la noción de movimiento espacial (o superposición espacial según exista continuidad o no), ni con la de experiencia fenomenológica del espacio en la temporalidad individual del yo. Identificado pues este concreto ámbito temporal como el punto de vista idóneo desde el que analizar la historia de la arquitectura construida por Manfredo Tafuri, y puesto de relevancia la ausencia de su estudio desde la disciplina arquitectónica, estamos en condiciones de esbozar un criterio de elección de los temas seleccionados para su análisis consistente con el enfoque propuesto. Es decir, si bien el lapso cronológico abarcado engloba, como no podía ser de otra manera, los textos que tratan la arquitectura que se desarrolla desde el siglo XV en adelante (lo cual

²⁰ A tal respecto ver Ábalos, Iñaki, *La buena vida: Visita guiada a las casas de la modernidad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

²¹ Nos referimos a Baudrillard, Jean y Nouvel, Jean, *Los Objetos singulares. Arquitectura y Filosofía*, Editorial fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2001.

²² Por ejemplo Frampton, Kenneth, “On Reading Heidegger”, en *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*. Kate Nesbitt Editor, Princeton Architectural Press, New York, 1996. Publicado originalmente en *Oppositions* 4, October, 1974. Y especialmente Frampton, Kenneth, “Prospects for a Critical Regionalism”, en *Theorizing...* op. cit. Publicado originalmente en *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, n. 20, 1983.

²³ Saasen, Saskia, *Territorio, autoridad y derechos. De los ensamblajes medievales a los ensamblajes globales*, Katz Editores, Buenos Aires, 2010. Edición original, Saasen, Saskia, *Territory. Authority. Rights. From Medieval to Global Assemblages*, Princeton University Press, 2000

²⁴ En especial los artículos reunidos en Solá-Morales, Ignasi, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, y Solá-Morales, Ignasi, *Diferencias*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003

implica el estudio de la obra tafuriana en su conjunto)²⁵ existen ciertas “ausencias” que deben ser justificadas. En primer lugar, y puesto que esta tesis doctoral está planteada desde el punto de vista de la historia de la historiografía, toda la labor filológico-crítica de las temáticas concretas analizadas por Tafuri deben ser dejadas de lado en aras de reducir a lo estrictamente necesario la materia aquí expuesta. En palabras de Hélène Lipstadt, “rewrite his oeuvre, [is] something that could be done only at the cost of stripping the

²⁵ Respecto a la necesidad de un estudio de la obra al completo de Tafuri para que las partes de esta tengan sentido, afirma Daniel Sherer que “if Tafuri has so often been misunderstood, this is at least partly due to the fact that specialists have tended to focus on isolated aspects of his historical inquiries without connecting, as Tafuri himself did, their diverse areas of implication”. Sherer, Daniel, “Book Review: Manfredo Tafuri: Choosing History”, *The Journal of Architecture*, n. 14: 6, p. 732. De este modo, continúa Sherer, “those who exclusively studied modern architecture could not see how Tafuri’s investigations of the Renaissance, the Baroque and Enlightenment architecture were all of a piece, in that they registered, from their own standpoint and without compromising their historiographical specificity, the emergence of modern uses of representation and the architectural, cultural and epistemological crises this entailed”. Idem. pp. 732-733. Por su parte, el mismo Tafuri ya se había referido como a un problema académico el hecho de la hiper-especialización de los doctorados en las disciplinas humanísticas. Afirma Tafuri: “En el actual sistema se tiende a convertir al estudiante en un monomaniaco precoz: cualquier tema que le deslumbra en un curso monográfico tiende a convertirse para él en su mundo histórico absoluto, recorriendo de este modo el camino de una falsa, en cuanto miope, especialización [...] Esto, además, es un *handicap* considerable, porque el estudiante de arquitectura está expuesto a las más lamentables invenciones historiográficas de algunos profesores de proyectos, y no sólo en lo que concierne a la arquitectura contemporánea”. Tafuri, Manfredo, “Historia, Conservación, restauración”, Entrevista a cargo de C. Baglione y B. Pedretti, *Architettura* n. 307, 1996, p. 15. O, años atrás: “La historia presenta hoy precisamente esta paradoja: exige una actitud totalizadora como única garantía de validez relativa”. Tafuri, Manfredo, *Teorías...* op. Cit. p. 279. Del mismo modo, en una entrevista realizada publicada en 1994, Tafuri repite: “Nella storiografia dell’architettura dei nostri giorni, si avverte la crisi delle grandi narrazioni [...] i due direttori della biblioteca Hertziana a Roma, prima Lotx e poi Frommel, per quali si può dire veramente che Dio sia nei dettagli [...] ai nostri “sentieri interrotti”, per usare un’espressione di Heidegger, se la possono permettere solo i gradi storici [...] con ricerche su un piccolissimo periodo, insistendo in maniera monomaniacale su quel periodo dal momento della laurea al momento dell’esaurimento delle loro forze intellettuali. C’è un grande rampantismo accademico, un forte spostamento degli studi su aree cronologiche che vengono molto spesso abbracciate per la facilità di accesso alle fonti, a discorsi già fatti [...] Per produrre alla fine una monografia di quattrocento pagine su cui non ci può essere polemica o dissenso. Corsi, Pietro, “Per una storia storica”. Entrevista a Manfredo Tafuri, en *Casabella* n. 619-629, 1995, p. 150. Publicada originalmente en *La Rivista dei Libri*, 1994. Y más adelante, caracteriza el ámbito académico de escolasticismo: “Una nuova scolastica da cui è difficilissimo sbrogliarsi perché quando il giovane è molto intelligente ed è molto serio, si aggrappa al dato documentario come ad una specie di ultima àncora di salvezza [...] iconografico-iconologiche, che invece di rifarsi all’origine warburghiana, molto spesso, si sono rifatte al tardo Panofsky, quindi diciamo a un’iconologia già molto annacquata e, scusi il termine, americanizzata, dico scusi il termine perché so benissimo che questo rende molta ingiustizia alla scuola americana”. Idem. 150. En resumen, la hiperespecialización humanística es vista por Tafuri como “di una decadenza incredibile, dovuta al fatto che una classe di mediocri è salita in cattera dagli anni Sessanta in poi, la quale non ha più segni che la contraddistinguano: quello che la caratterizza è il dilettantismo senza freni [...] il tentativo di scoop, il tentativo di creare una sintesi quando non è ancora necessario, o quando è prematuro, o insegnando ai giovani anche un modo totalmente approssimativo di legare la storia dell’arte alle altre storie”. Idem. p. 150. Dicha postura no es sino conclusión evidente de la oposición de Tafuri a dar por sentado las periodizaciones históricas establecidas que ya hacía patente en 1968: “Toda estructura histórica (referencia al tipo ideal de Weber) sólo revela la coherencia de las propias relaciones internas a la luz de parámetros definidos por las elecciones críticas del historiador. La periodización se convierte de este modo en instrumento disponible para una lectura “intencionada” de la Historia”. Tafuri, Manfredo, *Teorías...* op. Cit. p. 265.

historical demonstrations from the themes and, moreover, of isolating the polemicist Tafuri from the philologist”.²⁶

Por otra parte, si bien la selección de autores presentes en este trabajo se acerca a la totalidad de los tratados por Tafuri existen ciertos artículos o “casos” a los que no se ha hecho una alusión pormenorizada. Entre ellos es destacable la ausencia de Bramante, de Antonio da Sangallo il Giovane, de Peruzzi, de Michelangelo, y, dentro de la arquitectura del siglo XX, de Adolf Loos y la “Kultur” vienesa de la *Secession* por una parte, y del eje Kahn-Venturi por otra. Comenzaremos por justificar las ausencias renacentistas. En primer lugar, respecto a Bramante, la respuesta es doble. Por una parte, el espacio de análisis destinado exclusivamente al mismo por parte de Tafuri es notablemente inferior que al resto de arquitectos renacentistas: existen únicamente dos artículos dedicados en exclusividad al arquitecto italiano,²⁷ junto a ciertas referencias breves hechas en *L'Architettura del Umanesimo* (1969) así como un curso monográfico aún no disponible.²⁸ Por la otra, creemos que no es la síntesis de la gramática

²⁶ Lipstadt, Hélène, y Mendelshon, Harvey, “Pshilosophy, History, and Autobiography: Manfredo Tafuri and the Unsurpassed Lesson of Le Corbusier”, *Assemblage* n. 22, 1993, p. 62.

²⁷ Tafuri, Manfredo, “Studi Bramanteschi”, *Roma nel Rinascimento*, 1989, pp. 85-101 y “Il chiostro di S. Abbondio a Cremona. Un’interpretazione eccentrica del modello bramantesco del Belvedere”, *Arte Lombarda*, n. 79, 1986, pp. 85-98. Evidentemente, el segundo no trata directamente de Bramante, mientras que el primero es en realidad una crítica sistemática a la monografía de Francesco Borsi sobre el arquitecto italiano: “L’autore inizia con l’istituire alcuni “paralleli” fra Bramante e vari protagonisti del rinascimento italiano, Brunelleschi, Alberti, Leonardo, Raffaello, i Sangallo, trasladando il più probelmatico ed essenziale: quello con Francesco di Giorgio”. Tafuri, Manfredo, “Studi...” p. 85. Y más adelante “Dal linguaggio di Francesco di Giorgio provengono le cornici trabeate dei piedritti, l’arco di fondo su pilastri indipendenti, stilema che otrna nella “piazza” di Loreto, e, principalmente, la sovrapposizione dell’arco stesso all’architrave della soprastante trabeazione”. p. 87. Por otra parte, si bien es cierto que Tafuri dedicó un curso monográfico a Bramante durante el año 1986-87 aún no publicado, la reiterada negativa de Luca Scappin (compilador privado de los cursos de Tafuri redactados por distintos alumnos del mismo) a concedernos permiso para su consulta durante nuestra estancia de investigación en Venecia, debido a la publicación por parte de Andrew Leach de Leach, Andrew, “Francesco Borromini and the Crisis of the humanist Universe, or Manfredo Tafuri on the baroque origins of modern architecture”, *The Journal of Architecture*, vol. 15, n. 3, 2010, pp. 301-335; publicación en la que aparecían fotografías del curso de 1978-79 sin el supuesto permiso de Luca Scappin, nos ha llevado a la decisión de evitar una atención pormenorizada centrada en su figura. En su lugar, hemos preferido conceder la “titularidad” al proyecto de *Via Giulia* que realiza junto al papa “della Rovere”, como parte del interés creciente de Tafuri por los proyectos y estrategias urbanas del Renacimiento y que hemos situado en la sección “Desarrollos urbanos I” del primer capítulo. Por ello, el hilo discursivo pasa, en tanto que sucesión de autores, de la experimentación de Di Giorgio, a las experimentaciones de Giulio Romano, Raffaello o Sansovino, dando por sentado que entre ambas experimentaciones se sitúa la síntesis bramantesca como intermediaria.

²⁸ En él, afirma Tafuri que en Bramante, “al tema albertiano de la colaboración del orden y de la pared y de la concatenación de los espacios, equilibrados entre sí por la correspondencia métrica del conjunto de los miembros, se une un nuevo uso del instrumento de la perspectiva, ya no como ‘condición’ determinante de la forma, sino como ‘imagen’ espacial”. Tafuri, Manfredo, *La architettura del humanismo*, Xarait Ediciones, Madrid, 1978, p. 31. Título original Tafuri, Manfredo, *L’architettura dell’Umanesimo*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1969. De forma concreta, respecto a Santa María sopra San Satiro, afirmaba cómo el “falso coro en perspectiva denuncia la equivalencia del espacio real y el espacio representado”, de modo que se produce un “poli-centrismo perspectivo multiplicando los organismos de la planta central en un complejo agregado”. p. 32. Es pues este especial interés en los ejemplos que abren y continúan la experimentación de Di Giorgio, antes que la sistematización de la

bramantesca la que centra fundamentalmente el interés de Tafuri sino más bien, la palladiana. Esto es, mientras que la síntesis bramantesca procede fundamentalmente de la reelaboración de los motivos y articulaciones ensayados por Alberti y Di Giorgio, y su influencia se dirigió de forma primordial a la obra de Peruzzi, Raffaello, Giulio Romano, Antonio da Sangallo y Sansovino, es decir, todos arquitectos italianos que reexperimentan con las posibilidades de dicha sintaxis incipiente; la síntesis palladiana, experimentará una difusión mucho mayor a lo largo de los siglos. Comenzando por el palladianismo inglés de Jones y Wren, hasta el palladianismo americano de Jefferson o el presoviético y soviético-stalinista de Stchussev, Sholtovski, Fomin, o Stchuko, en definitiva, es la versión palladiana la que devendrá norma clásica, y no la bramantesca. De esta manera, la síntesis bramantesca, independientemente de su valor estético-arquitectónico, quedará como una posibilidad no realizada, limitándose de esta manera sus relaciones con el futuro. Algo parecido sucede con Michelangelo: La ausencia de comentario a los pocos textos de Tafuri sobre Michelangelo²⁹ se argumenta en función de la opinión vertida por Tafuri sobre el mismo en tanto que otra de las posibilidades de la arquitectura del humanismo que quedó sin desarrollo inmediato y posterior.³⁰

Por otra parte, en lo que se refiere a los comentarios sobre Peruzzi y Antonio da Sangallo, si bien son continuos a lo largo de la obra de Tafuri, se suelen insertar normalmente como contraposición o variación de los de Giulio Romano, Raffaello o Sansovino en artículos y/o capítulos dedicados principalmente a estos últimos.³¹ Por

gramática clásica posteriormente re-elaborada por Palladio, lo que Tafuri, en aras subrayar la apertura del arquitecto de Urbino a Giulio Romano y Raffaello, recalca dentro de la obra bramantesca.

²⁹ A Michelangelo, Tafuri dedica tres artículos principales, además de los comentarios realizados en *L'Architettura del Umanesimo*. “La Lezione di Michelangelo”, *Comunità*, 1965 es un comentario a las obras de Zevi, Argan, Bonelli, y Bettini, sobre Michelangelo. “Una lettura settecentesca del modello di Michelangelo per S. Giovanni dei Fiorentini”, *Palatino*, anno XII, n. 3, 1968, no se centra específicamente en la figura de Bounarroto, en cambio “Michelangelo architetto”, *Civiltà delle macchine*, n. 3-6, 1975, pp. 49-60, es una reelaboración de dos conferencias impartidas por Tafuri en Junio de 1975 en Leningrado y Moscú con ocasión de la “mostra michelangiotesca organizzata presso l’Ermitage e il Museo Pushkin dall’Associazione Italia-URSS e dalle locali organizzazioni culturali sovietiche”. Como Manuela Morresi ha comentado, “In realtà questo saggio è frutto della rielaborazione di alcune pagine di L’architettura dell’Umanesimo (pp. 140-148) unite ad altre provenienti da Via Giulia (pp. 106-108)”, en Morresi, Manuela, “Il Rinascimento di Tafuri”, en Di Marino, Orlando (ed), *Oltre la storia*, Clean Edizioni, Napoli, 2009.

³⁰ A parte de esto, tampoco hemos considerado necesario hacer especial hincapié en la exposición “Michelangelo Architetto”, comisionada por Bruno Zevi y Paolo Portoghesi, y a la que Tafuri refirió grandes críticas a lo largo de toda su obra, por estar estas suficientemente comentadas por la crítica internacional mediante el lugar común de la “historia operativa”. Aparte de esto, dado que dicha temática de la “historia operativa” ha sido tratada de forma teórica por el mismo Tafuri en *Teorías e Historia de la arquitectura*, hemos preferido referir directamente a dicho texto, en lugar de a casos prácticos concretos.

³¹ Si bien es cierto que no existe ningún artículo o escrito de Tafuri dedicado explícitamente a Baldassarre Peruzzi, existe por el contrario un curso lectivo, el de 1989-90, en el que se dedica la mitad del temario al mismo. De este modo, el curso titulado “Francesco di Giorgio Martini e Baldassarre Peruzzi”, pese a lo prometedor de la relación, es en realidad un curso impartido por Tafuri sobre Di Giorgio hasta el momento que tuvo que abandonarlo por razones de salud. Momento en el cual, Howard Burns terminó el curso, prefiriendo impartir el resto del año lectivo sobre Peruzzi. Para acceder al índice general de los cursos conservados de Tafuri ver, Rosa, Federico, *Progetto e critica dell’urbanistica moderna: I primi anni di attività di Manfredo Tafuri 1959-1968*, vol II. Apparati. Tesi di laurea, Università IUAV, Venezia,

ello, pese a que sus influencias son ampliamente reconocibles a lo largo de la historia, hemos preferido, en aras de respetar la preeminencia de los autores en torno a los cuales giran las monografías escritas por Tafuri, centrarnos en las obras de los últimos. Pero situándonos en la otra cara de la moneda, frente a dichas ausencias, se hace hincapié en el significado no sólo espacial de la perspectiva, en el problema de la identidad (principio de identidad incluido) como problema propio de la modernidad, en la “varietas” albertiana frente a la “harmonía”, o en el primitivismo como horizonte constante de una historia del origen según Cronos y las inesperadas consecuencias que ello conlleva. De este modo, de la mano de Brunelleschi, Massacio, Alberti y Di Giorgio, por una parte, y Raffaello, Giulio Romano y Sansovino por otra, Tafuri construye una visión del Renacimiento en amplio contraste con aquella de Burckhardt, Michelet, o Wittkower.

Respecto a las ausencias propias del siglo XX, iremos por partes. De forma general, teníamos dos grandes temáticas alrededor de las cuales poder organizar las arquitecturas de comienzos de siglo. Por una parte, la alianza dadaísmo-constructivismo que Tafuri, a partir de 1966, anuda conscientemente en la separación explícita del dadaísmo respecto al expresionismo en tanto que actitudes distintas en lo que se refiere a la problemática metropolitana. En segundo, todo el universo de la Viena fin de siglo desde el punto de vista del momento final de la ruptura de la *epistème* clásica y la crisis de la subjetividad y del conocimiento “armónico” que ella conllevaba. Si bien cualquiera de las dos temáticas en Manfredo Tafuri, dada su complejidad, podría haber sido objeto de una tesis, la elección final del dadaísmo obedece a varias razones.

En primer lugar, tenemos el hecho por el cual Tafuri consideraba el *Art Nouveau* y sus análogos como la última expresión de un mundo que se acaba antes que una posible respuesta al mundo que se anuncia.³² En segundo, la precedencia cronológica dentro de la obra de Tafuri del dadaísmo como respuesta inicial al problema de la “negatividad” metropolitana en tanto que acumulación de contradicciones con imposibilidad de una síntesis a modo de solución armónica.³³ En tercero, la estrecha

anno academico 2002-2003. Relatore: Bernardo Secchi. Ahora bien, dado que dicha tesis aún no está publicada, una transcripción de dicho índice se encuentra en la bibliografía de Leach, Andrew, *Manfredo Tafuri. Choosing History*. A&S books, Department of Architecture and Urban Planning, Ghent University, Belgium, 2007.

³² “¿No es, quizá, el *Art Nouveau* en todas sus facetas y articulaciones europeas la tentativa extremadamente grande de la cultura altoburguesa de construir su espacio ‘propio’ en una coine presentada como generalizable a toda la situación y a todas las clases?”. Tafuri, Manfredo, Dal Co, Francesco, *Arquitectura contemporánea*, Aguilar Ediciones, Madrid, 1989, p. 7. Edición original Tafuri, Manfredo, Dal Co, Francesco, *Arquitettura Contemporanea*, Electa Editrice, Milano, 1980. Y más adelante: “Se trata del último baluarte en el que se afirma la defensa a ultranza del ‘trabajo concreto’; de una proyección, es decir, que une a la recuperación de la semántica la recuperación de la ‘calidad del trabajo’. Último fulgor de la Sehnsucht romántica”. Idem. p. 10.

³³ A tal respecto, en 1964 Tafuri ya da muestras de esta consideración de la “negatividad” de la metrópoli a propósito del contexto urbano en el que debe actuar Ludovico Quaroni. Afirma Tafuri que “Il recupero della storia andava compiuto all’interno delle complesse problematiche della realtà italiana; intendendo,

afinidad que el dadaísmo-constructivismo mantuvo con la Bauhaus a partir de 1922, y el reorganizamiento final del “arte abstracto” como experimentación formal tendente a la teoría de sistemas, y la relación que todo ello guarda en tanto que respuesta a la versión inicial dada por Benévolo sobre los orígenes del Plan de desarrollo urbano desde el socialismo utópico del siglo XIX. Frente a dichos potenciales análisis del dadaísmo, la versión de la Viena fin de siglo, además de su posterioridad cronológica dentro de la obra de Tafuri, se relaciona mucho más con el universo de la crisis del sujeto analizada en profundidad por Franco Rella o Massimo Cacciari,³⁴ y menos, o nada, con los desarrollos del Plan en la primera mitad del siglo XX, temática esta, de radical importancia para Tafuri entre los años de colaboración con *Contropiano* y los inmediatamente siguientes.

En lo que respecta a las ausencias propias de los textos relativos a la segunda mitad del siglo XX, existe una que puede llamar poderosamente la atención, y es la de Louis Kahn. La justificación de dicha ausencia es que, dada la publicación del libro del profesor Marco Biraghi en 2005,³⁵ frente a cuya lectura de Kahn no tenemos nada que

per realtà, non quella del tecnico indifferente che accetta ogni situazione o programma, che si atteggia a risolutore e razionalizzatore di problemi che egli ritiene posti dalla società, confondendo per società le classi monopolistiche al potere, ma dando alla parola “realtà” il suo significato storico, di situazione contraddittoria ed instabile in cui la scelta è inevitabile anche se, spesso, drammatica”. Tafuri, Manfredo, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell’architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964, pp. 9-10. Y más adelante: “il riconoscimento della realtà della contraddizione, del senso e del valore di ogni situazione contraddittoria. Assumere su di sé la contraddizione, che è del mondo e della società, caratteristica e dramma del momento storico in cui siamo immersi, significa in sostanza obbligarci ad una coscienza sempre viva del presente, significa non permettersi nessuna idealizzazione nell’azione come nel pensiero, significa non riporre le proprie speranze o le lotte che si compiono in nome della società, in un rimando più o meno idealistico ad un imprecisato e catartico futuro”. Idem. pp. 13-14. Pero si bien en 1964, este “asumir sin ideales todas las contradicciones” se refería a la obra de Quaroni, a partir de 1966, esta imposibilidad de una síntesis de las contradicciones comenzará a ser cada vez más referida al dadaísmo por una parte (Tafuri, Manfredo, “Per una critica dell’ideologia architettonica”, *Contropiano*, n. 1, 1969), y a Piranesi por otra (Tafuri, Manfredo, “Giovanni Battista Piranesi: L’architettura come utopia negativa”, en VVAA, *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e Barocco nel Settecento. Atti del Convegno internazionale promosso dall’Accademia delle Scienze di Torino nella ricorrenza del secondo centenario della morte di Bernardo Vittone, 21-24 Settembre 1970*, Accademia delle Scienze di Torino, 1972, pp. 265-313). Es pues Tafuri quien introduce a Cacciari (filósofo colaborador habitual en los seminarios del departamento de Historia del IUAV del que Tafuri era director, y director junto a Alberto Asor Rosa de la revista *Contropiano* donde Tafuri publicaba con regularidad) en la “negatividad” de la metrópoli y no viceversa.. Por otra parte, en lo que respecta a su interés por la Viena fin de siglo, esta se desarrolla principalmente durante el curso monográfico de 1977-78: “La Grande Viena: dalla formazione del mito asburgico alla crisi dell’austromarxismo”, y los artículos Tafuri, Manfredo, “Ordine e Disordine”, *Casabella*, 1977, n. 421, pp. 36-42 y Tafuri, Manfredo, “Am Steinhof. Centralità e “superficie” nell’opera di O. Wagner”, *Lotus*, n. 29, 1980, pp. 72-91. Además, la visión de la Viena 1900, como ya hemos afirmado, tiende a ser considerada más como exponente-paradigma de la crisis y la negatividad de la metrópoli que como respuesta a la misma.

³⁴ A tal respecto ver Rella, Franco, *Il mito dell’altro. Lacan, Deleuze, Foucault*, Feltrinelli Editore, Milano, 1978; *Il Silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Feltrinelli Editore, Milano, 1981; “Il paradosso della ragione”, *Aut Aut*, n. 161, 1977; “Krisis e Critica”, *Aut Aut*, n. 159-160, 1977, y Cacciari, Massimo, *Dialettica e critica del Politico. Saggio su Hegel*, Feltrinelli, Milano, 1978; *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli Editore, Milano, 1976.

³⁵ Biraghi, Marco, *Progetto di Crisi. Manfredo Tafuri e l’architettura contemporanea*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2005.

objetar o añadir, preferimos remitir directamente a dicho texto en lugar de repetir las opiniones en él vertidas. Además, dado que el hilo fundamental de la presente tesis son las relaciones temporales de carácter aiónico y no, como ocurre en el del profesor Biraghi, las nostálgicas o de “revival” histórico de las formas en un nuevo contexto marcado por la problematicidad de lo real, no resulta estrictamente necesario el discurso creado por Tafuri a propósito de la obra de Kahn. En su lugar resulta más provechoso para nuestros propósitos pasar directamente al análisis de las obras de Eisenman y Rossi como respuestas paralelas al problema reintroducido por las vanguardias de cómo mediar con las relaciones aiónicas en arquitectura.

Por último, en lo que se refiere a los escritos de Tafuri dedicados exclusivamente a la obra de Le Corbusier nos remitimos al análisis ya efectuado por Hélène Lipstadt en 1993,³⁶ cuyas ideas y argumentos compartimos de forma general, mientras que respecto a los publicados por Tafuri con anterioridad a 1966 (fecha en la que aparece por primera vez el interés de Tafuri por el dada  simo)³⁷ hacemos lo propio con la “tesi di laurea” escrita por parte de Federico Rosa. Esta última, comenzando por la labor de Manfredo Tafuri como arquitecto-urbanista³⁸ estudia los escritos de este hasta 1964, fecha en la que, según el autor, Tafuri decide dedicarse por entero a la labor de historiador y crítico de la ideología del Plan que él mismo había conocido en la práctica. Afirma Rosa, “da qui le profone critiche di Tafuri, a partire dal 1964, volte al “superamento della metodologia” razionalista, ovvero, a quel particolare approccio dell’urbanista volto al “controllo totale della città, come fosse un unico edificio”.³⁹ No por nada, las opiniones vertidas sobre el “reale” como imposibilidad de superación de las contradicciones a propósito del libro sobre Quaroni, también son de 1964. De esta manera, podemos finalmente concluir que entre 1964 y 1966⁴⁰ Tafuri comienza a establecer los parámetros básicos de la crítica a las historias operativas que,

³⁶ Lipstadt, Hélène, y Mendelshon, Harvey, “Philosophy, History, and Autobiography: Manfredo Tafuri and the Unsurpassed Lesson of Le Corbusier”, *Assemblage* n. 22, 1993, pp. 58-103.

³⁷ Concretamente en Tafuri, Manfredo, *Las estructuras del lenguaje en la historia de la arquitectura moderna*, en VVAA, *Teoría de la proyectación arquitectónica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1969. (Trascripción de la conferencia tenida en Venecia durante el curso lectivo de 1966).

³⁸ Dicha labor fue mantenida desde 1959, último año de carrera de Manfredo Tafuri, hasta 1964, año en que se produce el cese del estudio AUA (Architetti Urbanista Associati). De forma paralela, Tafuri también había formado parte del organismo ASEA (Associazione Studenti e Architetti) que se dedicaba fundamentalmente al asesoramiento de los jóvenes estudiantes de arquitectura respecto a las asignaturas de la carrera. Una biografía explícita de los primeros años de esta actividad docente-arquitectónica de Manfredo Tafuri puede consultarse en Leach, Andrew, *Manfredo Tafuri... op. Cit.*, y Hoekstra, Rixt, *Building vs Bildung. Manfredo Tafuri and the construction of a historical discipline*, Tesis doctoral defendida el 8 de Septiembre de 2005 en la Rijksuniversitet Groningen. Pendiente de publicación. ISBN: 9036723094.

³⁹ Rosa, Federico, *Progetto e critica... op. Cit.* p. 51.

⁴⁰ Los artículos contenidos en este breve lapso, frente a los principales anteriores a 1964 que trataban fundamentalmente (obviando los primeros temas sobre la arquitectura del Renacimiento) sobre los planes de ordenación territorial o de desarrollo urbano, estarían comprendidos por el primer artículo sobre Kahn publicado en *Comunità*, y la citada conferencia dada en Venecia en 1966 donde aún se ensayaban los famosos “parámetros de control” del proyecto a través de la historia.

dentro del mar de incertidumbre metropolitano, buscaban los seguros valores negados por esta en la historia. En palabras de Rosa:

“Ciò che è importante stabilire a questo punto, è il fatto che l’idea di città, nell’orientamento del discorso critico tafuriano, sembra essere fondamentale. Tafuri prima urbanista e da qui critico storico. È soprattutto a partire dalla indefinibilità del nomos della città, dal suo essere incontrollabile, che, secondo Tafuri, la cultura architettonica e urbanistica, sperimenta la sua crisi. La città come luogo della crisi. Per questo l’impostazione storicista, che cerca di recuperare valenze all’interno di una tradizione che ha scoperto la propria insostenibilità, è a sua volta insostenibile, ideologica. Di fronte ad una città che smette di essere idea, síntesis, e si rivela fenómeno, la storiografía deve smettere di essere síntesis essa stessa, per diventare fenómeno, storia tout-court”.⁴¹

Es por todo esto que nuestra indagación en tanto que análisis del pensamiento histórico-aiónico en Manfredo Tafuri comienza en 1966, una vez que la determinación de la realidad en tanto que conjunto de contradicciones sin posibilidad de síntesis se empieza a alinear con la introducción del recurso a la historia por parte de la arquitectura, derivando en el análisis conjunto de vanguardias y Renacimiento como momentos clave de dicha unión. Exponente primordial de ello son tanto las referencias al dadaísmo que aparecen por primera vez en la conferencia dada en Venecia en 1966, como los análisis sobre el recurso a la historia por parte de Brunelleschi que comienzan en *Teorías e historia de la arquitectura* en 1968.⁴²

Cambiando de ámbito, en lo que se refiere a la necesidad por parte de nuestro estudio de recurrir a disciplinas externas a la estricta historia de la arquitectura dado el continuo interés del autor en el recurso a textos de carácter filosófico-literario,⁴³

⁴¹ Rosa, Federico, *Progetto e critica...* op. Cit. pp. 206-207.

⁴² Frente a dicha sumaria periodización de la obra de Tafuri, están la más tradicional efectuada, en primer lugar, por Rafael Moneo, y ya criticada por Manuela Morresi, que propone un giro a partir de la publicación de *La esfera y el laberinto* (1980) desde el estudio de la “arquitectura moderna” hacia la arquitectura del Renacimiento. Giro imposible, argumenta Morresi, puesto que el estudio de Tafuri sobre el Renacimiento siempre fue continuo. En segundo lugar, Peter Eisenman, divide a título personal, la obra de Tafuri en tres etapas. Una primera en la que se dedica fundamentalmente a criticar la historia operativa de Bruno Zevi (1965-1971), una segunda en la que “el crítico ya no cree que su labor recaiga en el objeto arquitectónico. Es más, la labor de la crítica es su propio objeto”, Eisenman, Peter, Prólogo a Solá Morales, Ignasi, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 12, que estaría comprendida entre 1975 y 1980 con la publicación de los textos más metodológicos de Manfredo Tafuri, por ejemplo, Tafuri, Manfredo, “Architettura e storiografía: Una proposta di metodo”, *Arte Veneta* n. 29, 1975, Tafuri, Manfredo, “Problèmes de méthode dans l’histoire de l’architecture”, en *Histoire et théories de l’architecture, Rencontres pédagogiques* 17-20 Juin, 1974, Institut de l’Environnement, Paris, 1975, Tafuri, Manfredo, “Il progetto storico”, *Casabella* n. 429, 1977, pp. 11-19; y finalmente, una tercera etapa a partir de 1980 caracterizada por el “apartarse de la teoría crítica y dirigirse hacia una historia pura”. Eisenman, Peter, Prólogo... op. Cit. p.12. Obviamente, frente a esta simplista visión que diferencia a golpe de cuchillo entre una historiografía crítica y una historia práctica como completamente independientes, nuestra postura trata el problema de la temporalidad aiónica para la historiografía como presente en todos los textos históricos de Tafuri escritos a partir de 1966, de los cuales la crítica a la “historia operativa” no es sino una entre las muchas consecuencias que una aproximación de tales características a la historiografía provoca.

⁴³ A este respecto, el texto introductorio a la Bibliografía de su *Arquitectura Contemporánea* es clarificador: “Los tratadistas alemanes del siglo XIX, textos como los de Bloch, Sombart, Simmel, Weber, Nietzsche, Nizan o de Benjamín tienen un valor clarificador de las más luminosas investigaciones de la arquitectura moderna. Ni, en lo que responde al problema del lenguaje, creemos posible poder

concretamente a la obra de autores como Barthes, Foucault, Derrida o Deleuze por una parte,⁴⁴ y de Marx, Simmel, Weber, Benjamin, Lukács, o Adorno por otra, resulta obvio el afirma que las aproximaciones efectuadas a dichas obras ha sido realizadas siempre desde el exclusivo punto de vista desde el cual Tafuri o sus allegados (Asor Rosa, Dal Co, Cacciari y Rella principalmente) lo concibieron, sin que en todos los casos la introducción de tales textos se produzca desde un punto de vista filosófico. Así por ejemplo, el recurso a los escritos sobre la metrópoli de Benjamin o Simmel se injertan en el texto sobre la metrópoli dadaísta a modo de descripción de la misma, mientras que otros como los de Foucault o Deleuze serán objeto de ciertas críticas en referencia directa a la historiografía por parte del mismo Tafuri. De cualquiera de las maneras, un estudio sistemático de la influencia, positiva o negativa, de tales textos en la metodología historiográfica de Manfredo Tafuri era algo que desde luego quedaba por hacer, dado que la principal crítica de la obra de Tafuri (la norteamericana) mantiene aún una concepción del marxismo identificada con la obra de Adorno, y una del postestructuralismo reducida a mero fetiche derrideano.⁴⁵

De la misma manera, a parte de la relación entre Tafuri y Wittkower estudiada por Daniel Sherer,⁴⁶ o la ya clásica referencia hecha a los *Annales* desde la crítica norteamericana, el estudio de una gran parte de las influencias en Tafuri de los historiadores del arte como por ejemplo Argan, Chastel, Francastel, Lucien Febvre, Frommel, o el mismo Panofsky ha sido eclipsada por el interés exclusivamente arquitectónico de los críticos estadounidenses, centrados únicamente en las comparaciones con las obras de Pevsner, Giedion, Kaufman, Zevi, Benévolo, Banham, o Peter Collins.⁴⁷ Si bien es cierto que los dos primeros capítulos del presente escrito,

prescindir de las aportaciones de Freud, Heidegger, de la escuela formalista, de Foucault, Derrida o de Cacciari. De tales autores hemos sacado claves de interpretación e hipótesis que han enriquecido nuestra fundamental convicción que, aún hoy, el ‘informe metropolitano’, sobre el que tanto hemos insistido, corresponde en su estructura al analizado por Marx en *El Capital* y en las *Grundrisse*”. Tafuri, Manfredo, y Dal Co, Francesco, *Arquitectura Contemp...* Op. Cit. p. 409.

⁴⁴ Por nuestra parte, dicho estudio del postestructuralismo francés fue comenzado durante el primer año de doctorado (año que en nuestro caso coincidió con el último curso lectivo de la Licenciatura en Filosofía), mediante la realización de un trabajo académicamente dirigido por la profesora Julia Urabayen sobre la obra de Deleuze y Derrida en referencia al dadaísmo que dio término a la Licenciatura.

⁴⁵ Ya respecto a uno de los primeros análisis sobre Tafuri que intentan una visión global, el citado libro de Andrew Leach, Sherer comentaba que “Although Leach is careful to trace Tafuri’s reception of the work of seminal figures outside of architecture who elaborated potent critiques of the continuing cogency not only of Marx’s conception of ideology, but of other aspects of leftist political and social thought (eg, Foucault, Derrida, Deleuze), it is striking that he makes no attempt to relate Tafuri’s position to those of other historians and critics within the field except in passing (Zevi, Argan, Portoghesi), and then only with an Italian focus. One wonders, for instance, why Leach eschewed a comparative assessment of Tafuri’s historical analysis of the ideological aspect of modern architecture and rival accounts advanced by contemporaries such as Kenneth Frampton, Alan Colquhoun or Reyner Banham”. Sherer, Daniel, “Book Review...” op. Cit. p. 737.

⁴⁶ Sherer, Daniel, “Tafuri vs Wittkower: The Harmonic Thesis and the Crisis of Modernity”, en *The Critical Legacies of Manfredo Tafuri: A Conference At Columbia GSAPP and Cooper Union*, April 20-21 2006, Yale University Press, 2007.

⁴⁷ A este respecto, Sherer de nuevo, a propósito del libro de Leach comenta que “To a large extent the same criticism applies to Leach’s refusal to address Tafuri’s critique of lines of inquiry initiated by the

aquellos que tratan sobre los textos de Tafuri dedicados a la arquitectura comprendida entre el siglo XV y el XVIII, se han organizado de forma global en tanto que contraposición de la lectura de Tafuri a aquella realizada alrededor de los años 50 por Rudolf Wittkower,⁴⁸ mientras que el capítulo III dedicado a las vanguardias, se ha organizado por su parte como respuesta y revisión de las lecturas de Pevsner-Giedion-Zevi-Benévolò; ello no es obstáculo para que hayan sido tenidas en cuenta de forma particular aquellos puntos donde Tafuri sigue o se enfrenta a las lecturas de Argan principalmente, pero también de Chastel, Francastel, Panofsky, o Ackerman.

A este propósito, hemos dedicado explícitamente un capítulo, el quinto, a profundizar mínimamente en la lectura que Tafuri hace de ciertos filósofos. El estudio de los mismos, leídos en parcialidad por el historiador italiano, y siempre con un horizonte historiográfico, supone la necesidad de conocer bien qué obras son las resaltadas por Tafuri y cuáles no, si queremos poder establecer unas relaciones satisfactorias y mínimamente consistentes. Así por ejemplo, un gran número de textos, casi todos ellos provenientes de la Facultad de Columbia, han afirmado (siguiendo un texto de Fredric Jameson)⁴⁹ la influencia de Adorno sobre Tafuri de forma general sin tener presente que las referencias positivas del autor italiano a la obra del alemán han sido siempre a *Minima Moralia*,⁵⁰ y no a los comúnmente mencionados *Teoría Estética*,⁵¹ *Dialéctica de la Ilustración*,⁵² o sus escritos sobre composición atonal. Si además tenemos en cuenta que *Minima Moralia* es un libro escrito en clave aforística y leído por Tafuri durante la adolescencia se comprenderá mejor lo que queremos decir.

Creemos pues que es esta falta de profundidad en las referencias a la disciplina filosófica hechas por gran parte de los comentaristas de la obra tafuriana la que ha llevado, más allá de simples equívocos, a la construcción de un Tafuri-anglosajón durante los años 80 que poco, o nada, tiene que ver con los textos originales; la mayoría

protagonists of the study of Renaissance architecture and, in particular, by Rudolf Wittkower [...] ambitious in its aims yet inconsistent in its focus". Sherer, Daniel, "Book Review..." op. Cit. p. 738.

⁴⁸ En realidad, esta lectura del Renacimiento de Tafuri como opuesta a la de Wittkower ya fue hecha notar en 1995 por Francesco Paolo Fiore, antes de que Daniel Sherer comenzara sus investigaciones sobre el tema. Así, por ejemplo, afirmaba Fiore en el número dedicado por *Casabella* en memoria de Tafuri, que en *L'architettura dell'Umanesimo* (1969) "i risultati dell'analisi ribaltano le precedenti ricostruzioni di un'architettura umanista rigorosa, quali quelle emerse dal pur fondamentale Principi architettonici dell'età del Umanesimo, di Rudolph Wittkower". Fiore, Francesco Paolo, "Autonomia della storia", *Casabella* n. 619-620, 1995, p. 104.

⁴⁹ Jameson, Fredric, "Architecture and the Critique of Ideology", en Hays, Michael, *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts-London, 1998. Paper presented at the Institute for Architecture and Urban Studies, New York, 1982.

⁵⁰ Adorno, Theodor, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Editorial Akal, Madrid, 2004. Título original Adorno, Theodor, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1951.

⁵¹ Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Ediciones Akal, Madrid, 2004. Título original Adorno, Theodor, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970.

⁵² Adorno, Theodor, *Dialéctica de la Ilustración*, Ediciones Akal, Madrid, 2007. Título original Adorno, Theodor, *Dialektik der Aufklärung. Philosophie Fragmente*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981.

de ellos por cierto (normalmente los que no han sido traducidos al inglés) nunca mencionados hasta bien entrado el siglo XXI. De este modo, si bien el análisis y crítica de este proceso de creación de un Tafuri-anglosajón ha sido desarrollado en el capítulo VI, como decíamos, hemos dedicado el capítulo V al análisis de las concretas y específicas referencias a las obras de Lukács, Marcuse, Adorno, Benjamin, Lefebvre, Barthes, Nietzsche, y Foucault (dejando para las conclusiones las propias de Althusser y Deleuze). Así por ejemplo, prescindiendo de la *Estética* de Lukács, nos centraremos sobre *El alma y las formas*, *Teoría de la Novela*, e *Historia y lucha de clases*, además de tener presente que la principal lectura que Tafuri recibe de ellas es la hecha por Franco Fortini y Alberto Asor Rosa durante los años 60. Respecto a Walter Benjamin, serán los textos de *El Autor como Productor* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, las que adquieran importancia para Tafuri y no, pese a tratarse aquí de una tesis sobre el tiempo, las *Tesis sobre filosofía de la historia*. De la misma manera, prevalecerán la influencia de los escritos de Foucault sobre Nietzsche y/o Magritte en lugar de la común referencia a *La arqueología del saber*, marcando de este modo una neta distinción entre genealogía y arqueología, o aquellos de Heidegger sobre la Técnica, incluido *Ser y Tiempo*, frente a su tradicional inserción en la disciplina arquitectónica a través de los comentarios de Norberg-Schulz o Kenneth Frampton a *El origen de la obra de Arte*. Por último, a propósito de Barthes, una de las más tempranas referencias de Tafuri al pensamiento francés de los años 60, se ha de distinguir explícitamente entre aquellos textos como *Mythologies*, alabados por el historiador italiano frente a aquellos más posteriores como *Crítica y Verdad* o *El placer del texto*, comúnmente criticados de forma negativa.

Estructuración del pensamiento tafuriano y estructura del presente texto:

A la luz de lo expuesto, hemos considerado necesario articular el contenido del pensamiento tafuriano mediante la demarcación de límites netos (fase estructuralista del presente texto). Para ello, si como ya hemos dicho, el interés primordial de esta tesis es el estudio de cómo la temporalidad aiónica investigada por Tafuri (y también Cacciari) afecta tanto a la historia material-arquitectónica por él realizada, como a sus reducidos textos sobre historiografía, el principal problema con el cuál nos encontramos es que dicha influencia de la predominancia de Aion sobre Cronos en los intereses temporales de Tafuri no es la única. Es decir, que, en otras palabras, es indispensable situar correctamente este ámbito óntico-temporal dentro del contexto intelectual del historiador italiano si queremos poder ex-poner la concreta influencia de dicha temporalidad.

Concretamente, es indispensable distinguir por una parte entre arquitectura-urbanismo, e historia de la arquitectura o del urbanismo en tanto que distinción base para poder criticar la “historia operativa” que traduce, ilegítimamente según Tafuri, las

técnicas de la proyectación arquitectónica a la metodología historiográfica. Por otra parte, se debe de igual modo marcar prístinos límites a tres bandas entre 1) la disciplina arquitectónica y la disciplina histórica por una parte (entendidas en tanto que sistema cultural), 2) el sistema de producción intelectual (arquitectura e historia como trabajo intelectual), y 3) las condiciones de producción materiales tanto de la historia como de la arquitectura (sistemas editoriales o sistemas de construcción y gestión de la ciudad). Mediando tales distinciones y como ámbito propio del nivel decisional en la gestión de la ciudad o de las academias (universidades), Tafuri sitúa el ámbito político en tanto que sector público con capacidades sancionadas para poder organizar eficazmente las decisiones puramente privadas. Por último, y aquí reside el núcleo de nuestra tesis, existe un ámbito óptico espacio-temporal que condiciona de forma directa las condiciones de producción material de las ciudades y por lo tanto, de forma indirecta, tanto las disciplinas arquitectónica como histórica.

Pero si bien esto es simplemente el esquema estructural que hemos deducido de los principales ámbitos introducidos por el pensamiento tafuriano, el esquema estructural del presente trabajo, su modo de exposición, posee un desarrollo alternativo. En él, al igual que en el método hermeneúutico de Gadamer, hemos optado por ir procediendo por círculos concéntricos no viciosos. De este modo, hemos dividido la tesis en bloques de diferente extensión. La primera parte trata exclusivamente sobre el material histórico estudiado por Tafuri desde el Renacimiento al siglo XX, marcando en cada momento qué relaciones temporales de la arquitectura obedecen a una lógica crónica y cuales a otra aiónica. Para ello, en lugar de seguir paso a paso la cronología bibliográfica de Tafuri en dichos textos, opción que nos obligaría a estar continuamente dando saltos hacia delante y hacia atrás entre el Renacimiento y las vanguardias, hemos optado, dada la homogeneidad de posturas que la obra de Tafuri presenta desde 1968, por ordenar sus textos de forma “histórica”. Es decir, dividiremos la primera parte en cuatro capítulos dedicados respectivamente a El Renacimiento, Barroco e Ilustración, Vanguardias, y Arquitectura y Urbanismo en la segunda mitad del siglo XX.

En aras de no dispersar las ideas innecesariamente, hemos intentado organizar cada capítulo en tanto que sucesión no lineal de autores, hecho este fundamentado en la misma forma de producción literaria de Tafuri, quien normalmente dedicaba cada artículo a un autor o una obra específica del mismo, un movimiento, y en algunas ocasiones un concepto o temática que englobe varios autores relacionados. De esta manera se van formando algunas líneas de sucesión alternativas a ciertas lecturas (por ejemplo, la línea Di Giorgio-Peruzzi-Raffaello-Giulio Romano, la línea Palladio-Jones-Wren-Piranesi, o la alternativa Zuccari-Borromini-Piranesi), se crean algunos puntos de encuentro de esas líneas (Piranesi, el dadaísmo), o se establecen ciertos paralelismos y referencias puntuales al pasado o al futuro (por ejemplo, los saltos Piranesi-dadaísmo, o Giulio Romano – Ledoux – Richardson). Además, se dedica un apartado de cada

capítulo a la relación concreta que, en cada momento, dicha producción arquitectónica tiene con su sistema de producción económico-político mediante el estudio de los “desarrollos urbanos” elegidos. Dentro de este ámbito se puede observar cómo la temporalidad histórica empleada por los proyectos de los arquitectos estudiados va tornándose hacia una temporalidad vista en tanto que fuente y condición óptica de las ciudades, entendidas estas últimas como fenomenizaciones espaciales de la misma.

Con esto, teniendo en cuenta que el esquema de los capítulos 1 al 4 es similar, estaremos en mejores condiciones de poder observar las similitudes y divergencias de los efectos de un tipo de temporalidad del cual, dado su bajo nivel de experiencia consciente en la actualidad, sería infructuoso intentar una comprensión directa. Por otra parte, una vez que tengamos asimilados dichos efectos arquitectónico-urbanísticos, antes de entrar propiamente con el Aion en tanto que Aion, deberemos reconstruir el contexto intelectual con el que opera Tafuri a modo de condiciones de posibilidad de la historia por él producida, marcando las diferencias y los límites entre disciplinas precisos para ello, a la par que corregir los errores de interpretación cometidos hasta el momento. A dicha tarea está dedicada la segunda parte, que hemos dividido en 2 capítulos.

En el primero, partiendo del material analizado en la primera parte, se procederá al establecimiento de los límites interdisciplinarios establecidos por Tafuri y la explícita forma de relación que ellos mantienen entre sí, a la par que se aprovechará para establecer cuál es la concreta influencia de ciertos autores exteriores a la disciplina histórica o arquitectónica, y dónde y cómo debe situarse. Por su parte, en el segundo, a modo de aplicación práctica y puesta a prueba del trabajo hasta allí realizado, se procederá al examen de las principales lecturas hechas sobre la obra del historiador italiano señalando aquellos puntos en los que dichas lecturas entran en especial contradicción con la nuestra, de modo que ello sirva, antes que para “criticar al adversario”, para identificar los principales puntos de divergencia entre las lecturas de Tafuri, como camino indirecto que nos permita analizar el porqué de ellas en tanto que síntomas de la forma de producción cultural capitalista descrita por Tafuri bajo la influencia explícita de *El Autor como productor* de Benjamin.

Por último, como conclusiones de todo ello argumentamos la conveniencia de referirnos a ese concepto de temporalidad mantenido por Tafuri, como esencialmente análogo al antiguo tiempo griego del Aion, ya rescatado en 1968 por Deleuze y comentado en 1990 por Cacciari. Obviamente, dada la estructura de la tesis aquí presentada, sería altamente contradictorio intentar dar, por mínimas que sean, ciertas “orientaciones” sobre dicha temporalidad aiónica, o intentar escapar a la paradoja del

pró-logos ya expuesta por Derrida.⁵³ En lugar de ello, y para evitar innecesarios malentendidos desde el principio, preferimos abordar el concepto de Aion tal y como ha sido desarrollado en Manfredo Tafuri. De esta forma evitamos adjudicar una temporalidad construida por nosotros y surgida como resultado de otras lecturas, a la obra de Tafuri. Así pues, el Aion será, no lo que los filólogos griegos digan que era, sino, propiamente, lo que deduzcamos al final de esta tesis. Naturalmente, uno de los puntos fuertes de nuestra argumentación es que ese tiempo, cuyo análisis vamos a iniciar de la mano de la arquitectura y el arte, es altamente similar al tiempo aiónico de los griegos. Ahora bien, si dicha tesis es consistente o no, es algo que corresponde valorar al tribunal que juzgará este trabajo y a sus posibles lectores. Aún así, antes de dar comienzo al análisis de los textos de Tafuri queda por aclarar de manera sumaria la forma concreta en que a lo largo de la Edad Media Cronos fue imponiéndose progresivamente sobre Aion y cómo llegan ambos a comienzos del siglo XV .

Breve iconología del Aion:

Según Panofsky,⁵⁴ en el principio (nos referimos aquí a la antigüedad griega) había dos tipos distintos disponibles para la representación icónica del tiempo. El tiempo como “Kairós” (καῖρός), momento breve y decisivo, y el tiempo como “Aion”, principio divino de creación eterna e inagotable. El primero de ellos se refiere a una determinada noción del instante como punto crucial en el aparente desarrollo de un proceso, sea este una vida humana o el movimiento temporal del cosmos. Es importante hacer notar desde el principio que tanto la noción de “Kairós” como la de “Aion” son conceptualizaciones no coincidentes con el concepto de “Chronos”⁵⁵ y que, debido a ello, *el instante como punto crucial* que lleva consigo la noción de “Kairós” no debe ser entendido como el de un punto de inflexión en una secuencia tempo-lineal determinada en su trayectoria por una función matemática o vectores de movimiento. Tanto “Kairós” como “Aion” deben ser entendidos como ajenos fundamentalmente a las nociones de sucesión, secuencia, o proceso uni-lineal. Es más, antes que eso, el *punto crucial* al que refiere el antiguo concepto de “Kairós” se relaciona con aquel por el cual la línea cronológica se disyunta y el tiempo se escapa de forma fugaz e in-aprehensible. Dicha

⁵³ Nos referimos a Derrida, Jacques, “El pozo y la pirámide. Introducción a la semiología de Hegel”, en Derrida, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Editorial Cátedra, Madrid, 2006. Versión original Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Les Editions de Minuit, Cambridge University Press.

⁵⁴ Panofsky, Erwin, *El Padre Tiempo*, en Panofsky, Erwin, *Estudios en Iconología*, Alianza editorial, Madrid, 1972, pp. 93-117. Título original, *Studies in Iconology*, Harper & Row, Inc. New York, 1932.

⁵⁵ En realidad, la relación filológica entre Chronos, Kairós y Aion es ambigua en grado sumo. Al tiempo existencial los griegos lo denominaban Kairós y creían en él para enfrentarlo al cruel tirano Chronos. Habitualmente, aquél era considerado hijo menor de Zeus y Túje, pero en la genealogía de los dioses Kairós parece estar asociado a todos ellos como manifestación, avatar o *acontecimiento* de uno u otro: Kairós, además de hijo de Zeus, puede ser Zeus mismo; Kairós es Chronos (Tiempo) pero también Eternidad (*Aevum*); Kairós es Atenea (Inteligencia) y también es Eros (Amor); incluso Dionisio puede ser Kairós. Por otra parte, mientras que Chronos es engendrado por la unión del cielo y la tierra, Aion no es un dios genético, siempre está. No nace. Tan solo da.

lectura es apoyada por la tradicional representación del “Kairós” en la antigüedad a través de la figura de la Oportunidad.

Con alas en los hombros y en los tobillos, la figura de la Oportunidad era comúnmente representada con una balanza originalmente en equilibrio sobre un cuchillo. Oportunidad pues, no en el sentido de un *carpe diem* romano que permita iniciar la serie causal que lleve cronológicamente a un bien o disfrute, sino precisamente oportunidad de escapar a la determinación crónica del destino como *fatum*. En otras palabras, “Kairós” como oportunidad *en sí*, aparición-acontecimiento como acto puro. Nos encontramos entonces frente a un equilibrio frágil y siempre inestable ante la posibilidad de esta ruptura, que ya en el siglo XI tendió cada vez más a entretenerse con la figura de la Fortuna, tradicionalmente representada por la disyunción de lo uno en tres caras. Sobre el significado renacentista en la representación de la figura de la Prudencia, Manfredo Tafuri, basándose en las investigaciones aquí analizadas de Panofsky, afirmará a propósito del bajorrelieve de la pilastra izquierda del portal del Palazzo Vendramin (finales del siglo XV y comienzos del XVI) en Santa Fosca:

“The emblem of this ‘prudence’ is well known: the tricupitum, or ‘three ages of man’, which offers a simultaneous consideration of the past, present and future, analyzed by Erwin Panofsky in his interpretation of the famous painting ascribed to Titian [...] The meditation on the cyclic nature of time is resolved in the rebirth or renaissance assured by the sacrifice of Christ: circular, classical time is composed of the linear and teleological time of Christianity. This transfer of public symbols into a private emblem is undoubtedly significant, however: the coexistence of epochs, which guarantees human justice, connects the loyalty to tradition, represented by the head of the old man toward the origin, with the future, the novus, implicitly alluding to an eternal return. But within this age, the new root is Christ [...] The prudentia contained in the tricupitum partakes of a cosmic and ineffable time”.⁵⁶

Tenemos por lo tanto, cómo en el Renacimiento el significado del “Kairós” original muta de nuevo a través de la figura de la *Prudentia* en una alegoría donde “prudence sanctions the harmony of mixtures, which in turn guarantees the stability of the State. Prudentia, universal time, and novitas confronted with origine”.⁵⁷ Simultaneidad de tiempos resueltos mediante la prudente *coccinitas* de la teoría albertiana en su aplicación no espacial. Pero una vez aquí, debemos analizar cómo el camino iniciado en tanto que noción del instante como acontecimiento puro, termina siendo estandarte de la proliferación aiónica de la simultaneidad de tiempos.

⁵⁶ Acto seguido, Tafuri concluye la reflexión sobre la “armonía de los tiempos” estableciendo la relación del significado renacentista de las representaciones de la prudencia con el cuadro de Giorgione, “Three Philosophers”: “The ‘Three Philosophers’ do not stand in opposition: in a silent and serious dialogue, they clearly form an indissoluble whole in which the ‘youth’ reads the book of nature, showing that he is paying close attention to the lesson of the first word, confirmed and universalized by the ‘old man’, the sage who is custodian of tradition. All antitheses have been removed, exactly as they are in the emblem of prudence”. Tafuri, Manfredo, *Venice and the Renaissance*, Massachusetts Institute of Technology, 1989, p. 12. Publicado originalmente como *Venezia e il Rinsacimento*, Giulio Einaudi editore, Turín, 1985.

⁵⁷ Idem. p. 13.

Retomando el hilo argumental de Panofsky descubrimos que, pese a que la noción clásica de la Fortuna era entendida como altamente “caprichosa” en sus medios, dando a unos la gloria y a otros no, para después quitársela a los primeros, este paso del “Kairós” como Oportunidad al de “Kairós” como Fortuna supone el primer paso en una unión de intereses explícita con la ya mencionada visión crónico-romana del *carpe diem*, en lo que dará finalmente lugar a la visión racional-economicista de la optimización mediante cálculo diferencial y la aparición del concepto de sinergia, una vez identificados el placer epicúreo del *carpe diem* con el disfrute futuro de la potencia como capital.⁵⁸ Simultáneamente, esta alianza de intereses en la unión de los conceptos de “Kairós” y “Chronos” producirá la concepción lineal positivista de la historia como sucesión de etapas, o estilos, sancionada en sus cambios de paradigmas por “instantes” de revolución, reflexión que no deja de ser significativa.

Frente a esta alianza *Kairo-crónica*, Tafuri, en aras de proporcionar una explicación satisfactoria de la relación entre la *cocinnitas* y la *varietas* del Renacimiento en su aplicación temporal, defiende intrínsecamente una alianza paralela, precedente a la anterior. Esta unión precedente de conceptos recalca en un primer momento el carácter “caprichoso” de la *varietas* de la Fortuna, principio creador, para posteriormente sancionar la *cocinnitas*, propiamente renacentista. Estamos pues, ante la alianza *Kairo-aionica* como principio y fundamento de la noción moderna de lo cronológico.⁵⁹ De esta manera, vemos aquí ocasión propicia para dar inicio a una breve indagación arqueológica de las representaciones históricas del Aion.

En lo que respecta a su representación original, es lugar común afirmar que sus imágenes más antiguas estaban relacionadas con el culto de Mitra,⁶⁰ caso en el que por lo general una figura alada con cabezas y garra de león aparecía rodeada por una gran serpiente llevando una llave en cada mano. Otra variante figurativa del mismo concepto

⁵⁸ Esta unión del “Kairós” con el “Chronos” científico será posteriormente analizada en lo que a sus manifestaciones en la teoría arquitectónica se refiere. Respecto a la relación de “Kairós” con la sucesión lineal de Cronos, en 1938, seis años después de la publicación del artículo de Panofsky, Wittkower nos muestra cómo en ciertas representaciones pictóricas del Renacimiento “Kairós asume el sentido de *χρoνoς*. El primitivo dios *Kairós* pervive como *ευκαιρία*, concepto que significa un momento propicio dentro de un intervalo de tiempo [...] El tiempo es para él la Eternidad, y la Ocasión es la oportunidad de una vida cristiana”. Wittkower, Rudolf, *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 314.

⁵⁹ En aras de no complicar al lector con novelísticos “giros sorprendentes” a lo largo del escrito, anunciamos desde el principio que una de las tesis que se defenderán a lo largo de este trabajo será el origen renacentista de la diferenciación entre un tiempo aiónico fundador de las relaciones históricas y otro crónico-racionalista que culmina en la medida positivista de la historia y la económica de las artes.

⁶⁰ Conocido ampliamente el origen oriental de los ritos órficos y dionisiacos, no sorprenderá el hecho de que, originalmente, Mithra sea un dios védico de la India. Más concretamente es uno de los Aditiás, los hijos de la diosa Aditi. Según el *Rig Vedá*, Aditi es una deidad femenina, *madre de todos los dioses*, esposa de Kashapa e hija de Daksha, un dios menor progenitor del universo. Se dice que ella *lo contiene todo* y se le podría considerar como “naturaleza” o “diosa primigenia creadora”. Algunas lecturas evidencian la posibilidad de la existencia de Mithra como reminiscencias de tiempos anteriores, incluso, al establecimiento del vedismo.

la constituía la asociación de la noción de “Aion” a la divinidad órfica conocida normalmente como Fanes.⁶¹ También aquí las imágenes muestran a un joven alado rodeado por los círculos de una serpiente, solo que en este caso la figura está rodeada por el zodiaco y otros atributos de poder cósmico. En ambos casos, debemos resaltar aquí la significativa imagen de la serpiente que se muerde la cola asociada desde el origen a la figura de “Aion”, imagen con la que, como no podía ser de otra manera se relaciona directamente con la serpiente de Zaratustra y las lecturas del eterno retorno de Nietzsche, no como la idéntica repetición de lo mismo (noción que abandona después de *Humano, demasiado humano*), sino en tanto que un tiempo progenitor circular, idéntico en su cambiar, pero eternamente cambiante en sus efectos.

Por el momento, y siguiendo a Panofsky, es suficiente con comentar cómo este “equilibrio inestable” y “fertilidad infinita” de las concepciones originales del tiempo nada tienen que ver con símbolos de destrucción y decadencia. Cómo llegaron estas significaciones a fundirse con la figura del Padre Tiempo es comentado por Panofsky mediante el parecido de la expresión griega “Chronos” con la del dios romano “Kronos” (paralelo del Saturno griego), patrón de la agricultura que, por lo tanto, era común representarlo con una hoz. Posteriormente, en los escritos a partir del siglo V se comienza a atribuir a Kronos, además de la hoz, también la serpiente que se muerde la cola. Será Plutarco la primera fuente donde se reúnan explícitamente la identificación de “Kronos” con el tiempo y de éste pasará a las especulaciones de carácter neoplatónico como “padre de todas las cosas”.

Ahora bien, si dicha explicación es satisfactoria desde un punto de vista iconográfico como la confusión que lleva a introducir en las representaciones figurativas del tiempo el motivo de la hoz, nada soluciona respecto a las alianzas conceptuales. El “Chronos” griego era ya destructivo y violento en la sucesiva ingestión de todos sus productos aunque dichos productos fuesen expresión de creación inagotable o fertilidad infinita. Lo que a nivel conceptual se irá produciendo en un dilatado proceso de tiempo con *ocasión* de la identificación “Chronos-Kronos”, es la fusión de “Chronos” con “Aion”, y la consecuente desaparición de este último en tanto concepto separado y existente de por sí. En otras palabras, desde ahora, la creación inagotable de lo múltiple se va encuadrando progresivamente bajo una cierta mirada de connotaciones teleológica-apocalípticas abocada a la destrucción final.

⁶¹ Deidad primigenia de la procreación y la generación de nueva vida, con frecuencia se le equipara al más antiguo Eros, que servía la misma función en la *Teogonía* de Hesíodo. También recibía los nombres de Ericapeo, Metis y Protogono. Fanes era el gobernante de los dioses, y cedió el cetro de su reinado a Nix, su única hija (según la tradición órfica), quien a su vez lo dio a su hijo Urano. El cetro le fue arrebatado por la fuerza por su hijo Crono, quien a su vez lo perdió a favor de Zeus. Se dice que Zeus devoró a Fanes para apoderarse de su poder primigenio sobre toda la creación y repartirlo entre una nueva generación de dioses: los Olímpicos. Fanes aparecía como una hermosa deidad de alas doradas pero era incorpórea por naturaleza e invisible incluso entre los dioses.

A partir de aquí, el discurso de Panofsky se orienta a las múltiples variaciones medievales de las representaciones del Padre Tiempo hasta el abandono de las pinturas carolingias debido a su sustitución por representaciones no clásicas. Tras la identificación exclusiva de esos dioses abandonados con los planetas, el tema pasará a las ilustraciones astrológicas. Se hará responsable a Saturno de toda clase de desastres hasta el punto de marcar a los nacidos bajo su signo como a “los más desgraciados e indeseables de entre los mortales”.⁶² Esta visión maléfica de Saturno no podrá ser totalmente erradicada cuando la recuperación, en el siglo XV, de los conceptos de Plutarco sea efectuada. El “padre de todas las cosas” será entonces identificado con la inteligencia (Νούς) y, en su desarrollo manierista, con la melancolía y el genio, también éste, de nuevo, principio creador.

De su recuperación Renacentista, Panofsky cita las primeras ediciones ilustradas del *Ovidio moralizado* y las homólogas de los *Trifonti* de Petrarca. A través de ellos una nueva serie de motivos iconológicos son añadidos a los expuestos hasta ahora: Las alas que señalan su “andare leggiero dopo la guida sua, che mai non posa”,⁶³ o el reloj de arena que ha llegado hasta nosotros, entre otros. Levedad inaprensible de la sucesión cronológica “origen de la figura del Padre Tiempo que nosotros conocemos”.⁶⁴

A esta primera codificación de efervescencia lineal del tiempo, la valoración moral propia de todas las relecturas renacentistas de los dioses antiguos añade una incipiente noción de acceso a la verdad como desvelamiento,⁶⁵ sancionado por la conocida frase *veritas filia temporis*.⁶⁶ Así, la noción del Padre Tiempo que

⁶² Panofsky, Erwin, *Estudios...* op. Cit. p. 101.

⁶³ Petrarca, *Triumphus Temporis*, I, 46. Citado en Idem. p. 103. La alusión a Petrarca es la primera según Panofsky en introducir una valoración moral de la acción del Tiempo sobre la vida de las personas. Panofsky comenta: “La castidad, como todo el mundo sabe, triunfa sobre el amor, la Muerte sobre la Castidad, La Fama sobre la Muerte, y el Tiempo sobre la Fama, para ser derrotado solo por la Eternidad.”, constituyendo así el inicio de una lectura suprahistórica del propio tiempo, de acceso prominentemente moral, a través de la puesta en escena de la Eternidad cristiana asociada, en sus asociaciones neoplatónicas, a la eternidad de las Ideas”. Idem. p. 103.

⁶⁴ Idem. p. 105.

⁶⁵ Para no incitar a posteriores confusiones, aclaramos aquí que el vocablo empleado “desvelamiento” no se emplea con intención alguna de entrar en relación con las nociones de desvelamiento en Heidegger y la verdad como aparecer, sino en simple referencia a la iconología renacentista sobre el tema donde habitualmente, el Padre Tiempo aparta un velo para descubrir la verdad de un hecho. Ejemplos de ello son *La venganza de la inocencia*, de Giovanni Rost o *El descubrimiento de la lujuria* de Bronzino. Evidentemente, el concepto de Verdad propio del Renacimiento nada tiene que ver con una aproximación hermenéutico-fenomenológica, sino que evidencia una doble relación con esquemas gnoseológicos basados en las teorías de la representación, por una parte, y en la Verdad como trascendental por otra, ambas heredadas de la tradición filosófica medieval.

⁶⁶ Respecto a esta relación del Tiempo con la Verdad, Wittkower se muestra de acuerdo con Panofsky en lo fundamental cuando afirma “Poussin y Rubens emplearon esta fórmula para mostrar al ‘Tiempo llevándose a la Verdad’ [...] La Verdad y la Ocasión, ambas mantienen una relación similar con el Tiempo, en el sentido de que en el transcurso del Tiempo se revela la Verdad y se aprovecha o pierde la Ocasión”. Wittkower, Rudolph, *Sobre la arq...* op. Cit. pp. 317-318. De este modo, la visión de la fusión de Kairós-Chronos es mantenida como continua en el paso del Renacimiento al Barroco.

supuestamente conocemos es realmente aquella que desvela y da a conocer la Verdad suprahistórica última del ciclo de procreación y destrucción que termina con un marcado énfasis sobre la última, propia ya del Barroco.

Por último, ya al final del escrito, Panofsky comenta el *Ballo della Vita Humana* de Poussin, cuadro en el que a través de una mente “más apacible, casi cartesiana”,⁶⁷ se ilustra la reificación final de la iconología clásica del Padre Tiempo. Aquí, de mano de una “Rueda de la Fortuna humanizada”, la Pobreza se une al Trabajo, el Trabajo a la Riqueza, la Riqueza al Lujo y el Lujo a la Pobreza de nuevo, bailando los cuatro al son de la música del Padre Tiempo, mientras un niño en la esquina inferior derecha juega con un reloj de arena, y otro en el margen inferior izquierdo hace lo propio con unas burbujas de jabón, símbolo de transitoriedad. Así, tras una reiterada defensa de las aportaciones del método iconológico, Panofsky concluye:

“Es característico del arte clásico representar al Tiempo como la Oportunidad fugaz (Kairós) o la Eternidad creadora (Aion), y es característico del arte del Renacimiento haber producido una imagen del Tiempo Destructor mezclando una personificación de “*Temps*” con una variedad de nuevos sentidos [...] Solo como principio de cambio puede mostrar su poder verdaderamente universal. En este sentido, incluso las interpretaciones poussinianas del Tiempo se diferencian de las clásicas, ya que no niega los poderes destructores del tiempo a favor de su poder creador, sino que funde las dos funciones opuestas en una unidad. Incluso en él la imagen del Tiempo sigue siendo una fusión del Aion clásico con el Saturno medieval”.⁶⁸

Una vez terminada la exposición de Panofsky, vemos cómo él mismo concluye por diversas vías la fusión del “Aion” griego con el “Saturno-Kronos” medieval en tanto proceso que se orquesta durante el Renacimiento y deviene paradigma con Poussin. Una unión concreta y precisa que identifica a “Kronos” con los males y destrucciones de la humanidad y a “Aion” con la creación inagotable de la misma, que deviene finalmente en la conocida y abstracta *síntesis de los contrarios* barroca, entendida ahora como principio del cambio o movimiento. Por lo tanto, una explícita toma de postura en la visión temporal del Renacimiento es evidenciada: Tanto “Aion” como “Chronos-Kronos” son vistos como principios equiparables, en sí, sin ninguna prevalencia o jerarquía de uno sobre el otro, versión esta de maniqueísmo temporal que oscurece más que aclara ciertas nociones fundamentales que serán retomadas en el quehacer histórico de Tafuri.

Como ya anunciamos a propósito del “Kairós-Fortuna” en el Renacimiento según Tafuri, para éste la prevalencia del “Aion” sobre “Cronos” (de *varietas* sobre *cocinnitas* en la terminología albertiana) es una concepción necesaria para la correcta comprensión de los procesos arquitectónicos que aparecerán en dicho periodo. Aparece entonces un evidente enfrentamiento entre la concepción temporal del Renacimiento

⁶⁷ Panofsky, Erwin, *Estudios...* op. Cit. p. 116.

⁶⁸ Idem. p. 117.

según Panofsky y Wittkower, y la propia de Tafuri, concepciones que, y he aquí una de las principales tesis del presente escrito, determinarán de forma fundamental las respectivas lecturas del espacio, la armonía, y la teoría y práctica del quehacer arquitectónico que dichos autores sostendrán como propias del Renacimiento.

Por otra parte, anunciamos ya que, paradójicamente, y pese a la inicial apariencia de un orden de principios temporales contrapuestos en Panofsky y otro jerarquizado en Tafuri, las lecturas espaciales resultarán invertidas, siendo así que la propia de Tafuri resultará en un complejo y continuo proceso de puesta en crisis de la armonía espacial mediante el recurso a la historia (entendida como “Aion” en sus relaciones temporales) y la de Panofsky, y sobre todo Wittkower, como el imperio de la *perspectiva como forma simbólica*. Es más, la tradición medieval es afirmada por Panofsky como declaradamente Krónica, elemento pues fundamental de la muerte como revelación y desvelamiento final de las ilusiones de la vida (evidenciado por los bailes de la muerte tan habituales en las representaciones figurativas del período) al que le sobreviene como añadido inicial en el Renacimiento el redescubierto principio del Aion.

En conclusión, antes de que la síntesis de contrarios barroca llegue a su plenitud con Poussin, todo el proceso renacentista ha de ser visto como una predominancia del ordenamiento cronológico de los males al que se la añade un “suplemento”⁶⁹ aionico, inicialmente asociado a las “melancolías contemplativas” de los genios (tema reconocido por Panofsky como completamente saturniano), posteriormente descentradas bajo la imagen de la “melancolía creativa” del genio creador atormentado por su obra, y sólo finalmente reconocido como co-principio temporal que muta los bailes destructores de la muerte en los bailes de la vida como proceso creador-destructor, movimiento y sustancia única de connotaciones spinozistas, que en el fondo se opone a las significaciones morales propias de la temática de la Contrarreforma y que les subyace. Debido a ello, es importante no aplicar las categorías finales de formación barroca al proceso renacentista. Si es cierto que en ambas posturas, la de Tafuri y la de Panofsky, el Renacimiento es visto como fase de cambios y procesos, la forma de entender la perspectiva en el último se produce bajo las categorías ordenadoras del Kronos-Chronos, mientras que en el primero se produce bajo las propias del Aion. Cronos y Aion, orden y desorden, *cocinnitas* y *varietas*, razón legisladora y razón crítica, son pues pares de conceptos cuyas alianzas múltiples, evidenciadas a través de la arquitectura en su historia y en su forma, no deben ser omitidas por más tiempo.

⁶⁹ Usamos aquí el término “suplemento” conscientes de todas las implicaciones derrideanas que conlleva. Otros términos equiparables en su acción serían fundamentalmente los de injerto, virus, o párragon.

Agradecimientos:

Más que un deber o una muestra de educación, es para nosotros un placer el agradecer a Carlos Chocarro Bujanda, director de la presente tesis, el tiempo empleado no únicamente durante los cuatro años de duración de este doctorado, sino desde nuestros primeros contactos mientras realizaba los estudios de Arquitectura Superior allá por 2003, y cuyo curso monográfico sobre el Construtivismo Ruso fue una de las principales influencias que me motivó a realizar la Licenciatura en Filosofía de forma paralela, Licenciatura sin la cual, esta tesis, para bien o para mal, no habría podido ser lo que hoy es. Del mismo modo, quisiera mostrar mi agradecimiento a María Antonia Frías, directora del Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura, del que he tenido la suerte de poder formar parte desde 2005, así como Andrew Leach, Marco Biraghi, Giovanna Curcio, Luka Skansi, Luca Scappin, y Francesco Dal Co por su ayuda recibida durante mi estancia de investigación en el IUAV (2011), y a los compañeros, Ismael Martín, Jesús Soberón, Julen Carreño, Rafael Dawid, Luis Pozo, David Guajardo y Egoitz Telletxea, por las continuas conversaciones sobre marxismo, situacionismo, teoría de sistemas, postestructuralismo, o dadaísmo, cuando no sobre “simple” literatura, que han contribuido a conformar los parámetros intelectuales básicos desde los que abordar la ingente producción tafuriana.

Del mismo modo queremos agradecer la ayuda prestada por la Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra por la confianza depositada en que este proyecto haya podido llegar a donde está, al personal de la Bibliotecas de Humanidades de la Universidad de Navarra, de la *Biblioteca del Dipartimento di Storia dell'Architettura* del IUAV, de la *Biblioteca Centrale* del IUAV, de la *Biblioteca del Dipartimento di Progettazione Architettonica* del IUAV, de la *Biblioteca Giovani Astengo*, del *Ateneo Veneto*, de la *Biblioteca Nazionale Marciana*, y de la *Biblioteca de la Fondazione Querini* por su amabilidad y ayuda durante estos cuatro años de investigación, y de forma especial durante mi estancia de investigación en Venecia, financiada por el PIUNA durante mi participación en el proyecto de investigación “El discurso de la monderinidad” a cargo del profesor Carlos Chocarro Bujanda.

LABERINTO I: LA HISTORIA MATERIAL.

“Bajo el capitalismo, la medida del tiempo no es solamente un medio de coordinar e interrelacionar funciones complicadas: es también como el dinero un producto independiente con un valor propio”.⁷⁰

“El hombre y el espacio no son los únicos que se muestran manipulables por la nueva *epistème* figurativa, también el tiempo ha sido puesto en cuestión. Organizado con perspectiva, permite el distanciamiento necesario de la filología; pero provoca un ansia específica de dominio sobre la acción impecable de Cronos”.⁷¹

⁷⁰ Mumford Lewis, *Técnica y Civilización*, Alianza Editorial, Madrid, 1977, p. 290. Edición original, Mumford, Lewis, *Technics and Civilization*, Harcourt, Brace & World, New York, 1934.

⁷¹ Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renacimiento, Principios, ciudades, arquitectos*, Editorial Cátedra, Madrid, 1995, p. 38. Edición original, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1992.

CAPÍTULO I: RENACIMIENTO Y CIUDAD⁷²

La arquitectura como espacio simbólico: Panofsky, Wittkower, Rowe:

Es lugar común en los círculos de recepción de la obra tafuriana considerar su lectura del Renacimiento como directamente contrapuesta a la visión del mismo mantenida por Wittkower en *La arquitectura en la edad del humanismo* (1949).⁷³ Esta comparación, básicamente, consiste en proponer las visiones sobre Brunelleschi y Alberti que Tafuri realiza mediante la introducción de la famosa *Novella del Grasso Legnaiuolo* y los textos albertianos del *Momus*, *De Irarchia* o el *Theogonius*, como muestra de un Renacimiento en crisis y, lo que es aún más importante, consciente de estar en crisis desde su mismo inicio. Es decir, que frente a la lectura wittkoweriana que asociaba Brunelleschi y Alberti como ejemplos paradigmáticos de la influencia neoplatónica sobre la arquitectura en tanto que proporcionada respecto al hombre, a su vez armónicamente proporcionado con la naturaleza, el cosmos, y el todo; Tafuri propone una lectura mucho más problemática que aludirá desde la extrema violencia del mundo descrita en el *Momus* o los *Intercenali* (frente a la definición de la armonía dada por Alberti en el *De Re Aedificatoria*) hasta la crisis de la misma noción de identidad, y por tanto de unidad, presente en un Brunelleschi mucho más irónico, e incluso cínico, como muestra la *Novella del Grasso*. Una lectura que, por consiguiente, evita aludir a toda influencia directa de una supuestamente unitaria teoría humanista centrada en Ficino y, más allá aún, a toda argumentación que conlleve el presupuesto de un fundamento último trascendente a la problematicidad del mundo como fundamento de la armonía de este, el hombre, o la arquitectura.

Pero si hasta aquí todo ya ha sido más o menos dicho con anterioridad, lo que no se ha explicitado es el punto del que Wittkower parte, así como las consecuencias que su visión conlleva más allá de la historia centrada alrededor del Renacimiento. En otras palabras, Wittkower ha sido postulado como el punto aislado al que Tafuri refiere sus críticas sin tener en cuenta lo que estas re-toman de Warburg o Panofsky, y sin

⁷² Si bien en la “Breve iconología del Aion” hemos mantenido la diferencia entre el “Chronos” griego y el “Kronos” romano, durante el presente escrito utilizaremos el término “Cronos” en tanto que concepto derivado a partir de la fusión de ambos al comienzo de la Edad Media, por ser este mismo el que llega al Renacimiento, punto origen del que parten los análisis y textos de Tafuri.

⁷³ Concretamente es mérito de Daniel Sherer haber profundizado sobre dichas concepciones en su conferencia presentada en 2006, Sherer, Daniel, “Tafuri vs Wittkower: The Harmonic Thesis and the Crisis of Modernity”, *The Critical Legacies of Manfredo Tafuri: A Conference At Columbia GSAPP and Cooper Union*, April 20-21 2006, Yale University Press, 2007. Ahora bien, hemos de decir que esta comparación es reducida exclusivamente al Renacimiento, sin ampliarla hasta las consecuentes visiones sobre Piranesi que ambos autores desarrollan y que aquí analizaremos en el capítulo II. Del mismo modo, hemos de afirmar también que esta comparación Wittkower-Tafuri es una de las constantes de la obra de Sherer. Así, ya en 1996 afirmaba a propósito de Tafuri que “the Renaissance world of representations in which architecture unfolds is constantly changing, and is not confined to the stable ordering principles Wittkower sought to illuminate”. Sherer, Daniel, “Progetto and Ricerca: Manfredo Tafuri as Critic and Historian”, en *Zodiac*, n. 15, 1996, p. 43.

investigar las consecuencias que el discurso de Colin Rowe, en su continuación y simplificación de las propuestas de su mentor, supone para la historia de la arquitectura del siglo XX. De este modo, nuestra lectura va a proponer frente al desarrollo de la interpretación historiográfica tradicional Warburg-Panofsky-Wittkower-Rowe, un desdoblamiento mediante la recuperación de una visión más nietzscheana del Renacimiento en la línea Nietzsche-Warburg-Panofsky-Tafuri.⁷⁴ Esta nueva relación se basa, fundamentalmente, en la recuperación del aspecto conflictivo del Renacimiento.⁷⁵ Así, en directa oposición con la interpretación de Burckhardt, Warburg establecía que este se limitaba a ver

“el arte en sus producciones individuales más bellas, no preocupándose en absoluto en saber si le habría sido todavía consentida la posibilidad de contemplar una presentación unitaria de la entera civilización”.⁷⁶

⁷⁴ Las alusiones tanto de Warburg, quien directamente presentó a Nietzsche como su precursor, como de Tafuri a Nietzsche son explícitas. Si bien las relaciones entre Tafuri y Nietzsche serán analizadas en el capítulo V, las de Warburg están centradas en una visión dionisiaca de ciertos elementos del primer Renacimiento propuestos como complementarios a las visiones armónicas e idealmente apolíneas mantenidas por Burckhardt. A tal respecto afirma, por ejemplo, que “opuesta a la todavía hoy viva concepción de Winckelmann sobre la esencia de la Antigüedad, el conferenciante invitó a los presentes experimentar libres de prejuicios la doble naturaleza del legado antiguo [...] el trágico ‘desasosiego clásico’ pertenece por esencia a la cultura de la Antigüedad grecorromana, la cual debe ser contemplada bajo el símbolo de ‘un hermes doble Apolo-Dionisos’. Warburg, Aby, “Aparición del estilo ideal a la antigua”, en Warburg, Aby, *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza editorial, Madrid, 2005, p. 219. Publicado originalmente en 1914. Respecto a las referencias de Tafuri a Warburg, estas, también explícitas, pueden rastrearse principalmente en las entrevistas realizadas al historiador italiano. Así por ejemplo afirmaba en 1985 que “Cassirer, Panofsky, Warburg han ya conducido en su momento análisis sistemáticos sobre lo profundo, indagando sobre el mundo simbólico, pero si bien han llegado a resultados notables en el plano teórico, han transformado estas estructuras profundas en estructuras de una superficialidad total”. Tafuri, Manfredo, “Entrevista con Manfredo Tafuri”, *Materiales* n. 5, Buenos Aires, Marzo 1985, disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/materiales/entrevista2_tafuri.htm, p. 12. Pero frente a esta crítica de los desarrollos últimos de la iconología, Tafuri siempre consideró a Warburg como una de sus principales referencias en lo que se refiere a la adecuación de la metodología elegida para cada caso material concreto de investigación. A tal propósito ver Tafuri, Manfredo, “Introducción” a Tafuri, Manfredo (ed), *La piazza, la chiesa, il parco*, Elceta, Milano, 1991. Por otra parte, no está de más resaltar cómo esta necesidad de una ampliación de la metodología artística era punto común en Alemania entre los historiadores del arte inmediatamente posteriores a Burckhardt. Así, en Septiembre de 1904, interviniendo en el Internacional Congress of Arts and Sciences en Sant Louis, también Franz Boas, como Lamprecht, y más tarde Warburg, sostenían la necesidad de unir disciplinas y métodos antes separados.

⁷⁵ Este aspecto de lo “problemático” es resaltado por Kurt Foster cuando afirma que “A menudo, Warburg, no sin pizca de autoironía, se burlaba de la burguesía por su idealización del hombre renacentista [...] El Renacimiento, lejos de ser celebrado como un momento de incomparable esplendor en la historia europea, viene a parecerse cada vez más a un campo de batalla de ideas y de fuerzas, en otras palabras, una edad de transición y conmociones culturales. El aspecto conflictivo del Renacimiento había aparecido ya en Burckhardt pero sólo esporádicamente”. Foster, Kurt, “Introducción” a Warburg, Aby, *El Renacimiento...*, op. Cit., p.17. Y más adelante “pero donde Burckhardt había intuido un cuerpo compacto de ‘vidas nobles y fuertes’, Warburg vislumbró las grietas, las resquebrajaduras del cristal, es decir, las fracturas culturales del ambiente de los banqueros florentinos”. Idem, p. 22.

⁷⁶ Citado en Idem, p. 33. En la misma página comenta Foster al respecto que “la concepción que Warburg tenía del pasado, de su destrucción y descubrimiento era muy distinta del *continuum mental* de Burckhardt. Warburg no podía considerar la tradición como una herencia sólida, un patrimonio en progresivo incremento, y, por ello, comenzó a buscar los mecanismos subterráneos de rechazo, de distorsión y de abatimiento que dan forma a la memoria”. Idem, p. 33. Esta concepción de la historia de Warburg frente a la de Burckhardt es de nuevo referida a los orígenes nietzscheanos de tal lectura. Así,

Y en 1902 afirmaba que “Jacob Burckhardt describió en su *Die Kultur der Renaissance in Italien* la psicología del individuo social prescindiendo de las artes plásticas y, por otro, en su *Cicerone* quiso ofrecer una ‘guía para el disfrute de las obras de arte’. Burckhardt se ocupó en cumplir con su deber más inmediato: primero observar con serenidad al hombre del Renacimiento en su tipo más perfecto y desarrollado, y el arte en sus más bellas creaciones, sin preocuparse por si llegaría a lograr una presentación sintética de la cultura en su totalidad”.

Frente a dicha concepción establecía Warburg que “no sólo en el artista debemos buscar las fuerzas que determinan la evolución del arte del retrato [...] Uno de los aspectos cardinales de la cultura del primer Renacimiento florentino es que las obras de arte nacen de la responsabilidad compartida entre comitente y artista [...] fruto del compromiso entre quien encarga el cuadro y el maestro que lo realiza [...]El historiador puede devolver el timbre a estas voces si acomete el esfuerzo de reestablecer la natural correspondencia entre la palabra y la imagen”.⁷⁷

Tenemos, de este modo, afirmada explícitamente la necesidad imperiosa para la Historia del Arte de recurrir a las relaciones que su objeto de estudio mantiene no sólo con la literatura -como a Warburg le gustaba explicitar- sino también con las concretas relaciones de producción del arte en una época. La investigación de cuál sea el proceso de creación “social” de una obra de arte más allá del proceso autor-idea-representación, es decir, de qué modo están establecidas las condiciones sociales bajo las cuales un obra de arte llega a su aparición (formas de encargo y/o mecenazgo, delimitación del ámbito de libertad manejado por el autor, técnicas especializadas empleadas en la construcción material de la obra, o la concreta división del trabajo tanto intelectual como material) adquieren por lo tanto una importancia primordial. Para ello, Warburg no duda en recurrir al análisis de ciertas profesiones “ambiguas” en tanto que evidencian la forma de producción artística de una época más allá de la mitificación de los genios. Astrólogos o mercaderes, cada uno por su cuenta, suponen para Warburg la prueba de una elástica delimitación y cruce de las funciones, política y religiosa en el primer caso, o de la artístico-intelectual y la artístico-manual en el segundo.⁷⁸ Pero más allá aún, junto a esta necesidad de ampliación del contexto productivo del arte para su comprensión, Warburg clama, como ya es sabido, por una ampliación paralela de la metodología historiográfica que permita el correcto estudio de los nuevos materiales

afirma Foster que mientras “Burckhardt había definido el trabajo del historiador como una ‘obligación hacia el pasado como *continuum* mental [...] que es una de nuestras supremas propiedades espirituales’, Friedrich Nietzsche, colega de Burckhardt en la facultad de Basilea, era, sin embargo, muy crítico precisamente hacia ese concepto en el que el pasado era visto como propiedad de los vivos”. Idem, p. 49. Y más adelante, con respecto a las concepciones propias del filósofo alemán, cita el fragmento extraído de *Sobre la utilidad y perjuicio de la historia para la vida*: “El saber histórico brota siempre renovadamente de manantiales inagotables en todos los lugares; lo que es ajeno e incoherente se agolpa, la memoria abre todas sus puertas y, sin embargo, no está abierta todavía suficientemente; la naturaleza se esfuerza al máximo por recibir estos huéspedes extraños, por encontrarles un lugar y honrarles pero estos mismos están en lucha entre ellos, y parece necesario que el hombre los desarrolle y los domine todos para no perecer él mismo en la lucha”. Idem, p. 49. (El subrayado es nuestro).

⁷⁷ Warburg, Aby, “El arte del retrato y la burguesía florentina”, en Warburg, Aby, *El Renacimiento...*, op. Cit., pp. 148 y 149 respectivamente. Publicado originalmente en 1902.

⁷⁸ A este respecto comentaba Wind el gusto de Warburg por las “posiciones ambiguas, como, por ejemplo, los mercaderes, que eran al mismo tiempo aficionados al arte y que unían las propias inclinaciones estéticas a los intereses de su profesión, o los astrólogos, que combinaban la política religiosa con la ciencia y eran capaces de crear una ‘doble verdad’ propiamente suya, o finalmente los filósofos en los que una fértil imaginación se oponía al deseo de una lógica ordenada”. Citado en Foster, Kurt, “Introducción” a Warburg, Aby, *El Renacimiento...*, op. Cit., p.36.

empleados para el análisis histórico. Una ampliación que, según Warburg, tiene dos grandes enemigos que la retrasan: El “esteticismo moderno” que busca en el Renacimiento el “placer de una ingenuidad primitiva o el gesto heroico de una revolución consumada” por una parte,⁷⁹ y, como consecuencia directa, el mito creado durante la Ilustración sobre un Renacimiento humanista ideal al cual poderse comparar, y que nutre las concepciones del propio Burckhardt.⁸⁰ Es por lo tanto frente a estas dos concepciones del Renacimiento que Warburg construye tanto su ampliación temática como metodológica:

“Con la investigación completamente provisional de un tema concreto, pretendía salir en defensa de una ampliación metodológica de las fronteras de nuestra Historia del Arte, tanto por lo que se refiere a su ámbito material como al espacial. Hasta el momento, una serie de categorías evolutivas generales, del todo insuficientes, han impedido a la Historia del Arte disponer de su propio material para construir una ‘psicología histórica de la expresión humana’ que aún no ha sido escrita. Nuestra joven disciplina se cierra a sí misma la posibilidad de una visión panorámica histórico universal, debido a que su actitud básica es demasiado materialista o demasiado mística. Intenta buscar a tientas su propia teoría de la

⁷⁹ El texto completo es el siguiente: “Analizados históricamente, semejantes intentos de alcanzar el equilibrio sirven para explicar los elementos de resistencia a la evolución orgánica del estilo. Hasta ahora no se les ha prestado atención porque el esteticismo moderno ha buscado en la cultura del Renacimiento el placer de una ingenuidad primitiva o el gesto heroico de una revolución consumada [...] Resulta imprescindible alcanzar una sinopsis que reúna sentimiento vital y estilo artístico. Y aunque mis ideas psicológicas sólo tengan el valor de conceptos auxiliares, espero haber mostrado a partir de la inagotable riqueza del archivo florentino de lo humano que es posible reconstruir el trasfondo de una época con la suficiente claridad como para corregir de forma histórica una aproximación unilateralmente estética”. Warburg, Aby, “La última voluntad de Francesco Sassetti” en Warburg, Aby, *El Renacimiento...*, op. Cit., p.199. Publicado originalmente en 1907.

⁸⁰ La coincidencia entre Warburg y Tafuri en lo que se refiere a la crítica histórica de este mito humanista no deja lugar a dudas. Así, si por parte del primero se afirma que “desde Winckelmann, el mundo mitológico ennoblecido por el clasicismo ha caracterizado hasta tal punto la Antigüedad, llegando a simbolizarla, que olvidamos que este retrato es una creación de la cultura humanista ilustrada” (Warburg, Aby, “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero”, en Warburg, Aby, *El Renacimiento...*, op. Cit., p. 446. Publicado originalmente en 1920, (el subrayado es nuestro)), por parte de Tafuri se afirmará de manera paralela la misma concepción unitaria y racional del Renacimiento tanto en Voltaire o Felibén como en Burckhardt. La única diferencia es que si bien para los primeros el proceso iniciado en el Renacimiento es un proceso aún abierto cuya cumbre está situada en el siglo XVIII, para Burckhardt en cambio, el Renacimiento es considerado como una época dorada concluida y ya cerrada sobre sí misma, en un giro que ya anuncia la crisis de la *Zivilisation* que Spengler propondrá en breve. De cualquiera de las maneras, lo importante aquí es que tanto para Warburg como para Tafuri, la concepción que Burckhardt mantiene sobre el Renacimiento repite y multiplica el mito creado desde Vasari a Voltaire. Así, afirma Tafuri en 1969 que “el concepto *Rinascimento* figura sin duda entre los más equívocos y gastados de la historia [...] tal vuelta a lo antiguo se considera como la única fuente de aproximación a la verdad de la naturaleza, y la *restauratio* del clasicismo llegará a ser sinónimo de *restauratio* humana. Tanto Felibén en sus *Entretiens* (1666-68) como Voltaire en sus *Remarques de l'Essais*, siguen esa interpretación, tratando de considerar al Renacimiento como un ciclo todavía abierto o mejor, como primer momento de una revolución de la Razón contra los mitos y la esclavitud medievales, que tiene su desenlace natural en la era de las Luces”. Tafuri, Manfredo, *La arquitectura del humanismo*, Xarait Ediciones, Madrid, 1978, p. 9. Edición original Tafuri, Manfredo, *L'architettura dell'Umanesimo*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1969. Y más adelante continua con respecto a Burckhardt afirmando que en “*Kultur der Renaissance in Italien* (Basilea 1860), obra capital y determinante de toda la historiografía sucesiva, el Renacimiento es visto aún como una estructura unitaria, pero limitada en el tiempo y caracterizada por el descubrimiento de la naturaleza y el hombre”. Idem, p. 9. Por todo ello, años más tarde, el historiador italiano sacará las conclusiones pertinentes, es decir: “There is a good reason to abandon the universe constructed by Michelet and Burckhardt, and to dedicate ourselves to the ‘particular’: The Renaissance, in the end, lies only in the title of this book”. Tafuri, Manfredo, *Venice and the Renaissance*, Massachusetts Institute of Technology, 1989, p. ix.

evolución entre los esquemas de la historia política y las teorías del genio. [...] El nuevo gran estilo que nos ha deparado el genio artístico italiano estaba arraigado en la voluntad social de liberar la humanidad griega de la ‘práctica’ medieval y latino-oriental. Con esta voluntad de restauración de la Antigüedad, el ‘buen europeo’ dio comienzo su lucha ilustrada”.⁸¹

El siguiente paso de importancia en la cadena que nos llevará a la reconstrucción del ideal del Renacimiento por parte de Wittkower radica, como es fácilmente imaginable, en *La perspectiva como forma simbólica* (1928) de Panofsky. Respecto a este, si bien su famoso desarrollo del método iconológico es visto como una continuación de parte de las metodologías ensayadas por Warburg -especialmente las que se refieren al cruce de la forma artística con el contenido literario- la concepción de la estructura perspectiva como forma privilegiada de entender la creación de una nueva concepción gnoseológica durante el Renacimiento será la vía metodológica que con más fuerza influirá en el famoso libro de Wittkower. Pero no nos adelantemos todavía. Tres años antes de la publicación de *La perspectiva como forma simbólica*,⁸² Panofsky publica su primer libro de importancia, *Idea*. En este, redactado bajo la influencia directa de los presupuestos gnoseológicos de Ernst Cassirer,⁸³ se muestran las mutaciones y cambios del sentido conceptual de dicho término producidos en el ámbito artístico-filosófico desde Platón hasta Kant. Mérito suyo es, además, haber diferenciado claramente en fecha tan temprana entre un primer Renacimiento y una posterior crisis de éste bajo el concepto de Manierismo.⁸⁴ En lo referente al primer periodo, Panofsky defiende el cambio de sentido tan drástico que se ha producido desde el concepto platónico de idea, exclusivamente conceptual, entendido como única medida siempre más allá de la realidad sensible, y una concepción renacentista típicamente sensible, donde la idea pasa a ser la objetividad misma de la cosa material. Tras señalar los cambios de sentido que dicho concepto atravesó durante la Antigüedad y la Edad Media, Panofsky afirma que el

⁸¹ Warburg, Aby, “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara”, en Warburg, Aby, *El Renacimiento...* ,op. Cit., p.434. Publicado originalmente en 1912.

⁸² Es cierto que con anterioridad a Panofsky, teóricos como G.Hauck, G. I. Kern, K. Doehlmann y J. Mensil ya habían comentado entre 1904 y 1912 las implicaciones que el método perspectivo tenía para la teoría del conocimiento. Ahora bien, no es menos cierto que una vez que Panofsky escribió su famoso texto, la discusión en torno a la perspectiva dio un cambio radical hacia una problematización de la relación sujeto-objeto.

⁸³ El reconocimiento de dicha influencia es explicitado por el propio Panofsky en el prólogo del libro, donde afirma que: “El presente estudio está en estrecha relación con una conferencia pronunciada por el profesor E. Cassirer en la Biblioteca Warburg, “*La Idea de lo Bello en los Diálogos de Platón.*” Panofsky, Edwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, p. 9. En referencia a la a veces sobreestimada influencia de Cassirer sobre Panofsky, hay que decir que la conferencia a la que se refiere Panofsky fue dictada en el mismo año de la publicación de su libro, (1924), fecha por cierto coincidente con el último año de estancia de Aby Warburg en el psiquiátrico, y que con anterioridad a dicha conferencia, el conocimiento de las obras de Cassirer por parte de Panofsky es un tema que ningún documento hasta la fecha permite avalar. Es por ello que, si bien esa conferencia pudo actuar como catalizador del sentido global de la obra de Panofsky, la metodología y el trabajo investigador precedente siguen estando bajo la influencia directa de Aby Warburg.

⁸⁴ Para un resumen detallado de la discusión sobre el concepto de “manierismo” iniciada por el artículo de Panofsky “La primera página del libro de Giorgio Vasari”, ver Tafuri, Manfredo, *L’architettura del manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina Edizioni, Roma, 1966. pp. 17-42.

“Renacimiento se separa de la Edad media extrayendo en cierto modo al objeto del mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un “mundo exterior” sólidamente fundamentado, de tal forma que se establece una distancia que al mismo tiempo objetiva al objeto y personifica al sujeto”.⁸⁵

Esta identificación de la “esencia” renacentista con la creación del mundo como objeto, y la consiguiente aparición de la relación sujeto-objeto (relación a su vez causa de la crisis manierista) es puesta en contacto desde su mismo inicio con una aproximación pragmático-funcional a la realidad. En palabras del autor, esta objetivación del mundo

“supone una interpretación en sentido funcional: al no estar ya preconstituida la Idea a priori en la mente del artista, anticipándose a su experiencia, sino que, generada en base a ésta, es producida a posteriori, resulta que, por un lado, la Idea no aparece ya como rival o incluso como prototipo de la realidad sensible, sino como derivado de esta”.⁸⁶

Por lo tanto, tenemos una clara primacía de la realidad empírica sobre la Idea platónica, la cual ha dejado de entenderse como absoluto trascendente al mundo y fundamento de este, para pasar a ser simplemente una producción del sujeto a partir de la empiria. Con esto, la objetivación del mundo se interrelaciona necesariamente con su construcción “ideal” desde el sujeto a partir de unas “estructuras racionales de objetivación” que, antes de ser consideradas como innatas, son precisamente entendidas como producto mismo de la técnica de la visión (el dibujo) desarrollada durante los siglos XIV y XV. Ahora bien, ¿cuáles son concretamente esas estructuras racionales? ¿Cómo, si la Idea no es un modelo meta-físico a imitar en tanto que fundamento de la realidad, se produce esa objetivación? ¿Qué es pues aquello que ha “aparecido” en el horizonte gnoseológico renacentista que permita la aparición de la relación sujeto-objeto? Para Panofsky, la respuesta a esta pregunta es, obviamente, la perspectiva, ya que, con anterioridad, la representación plástica de los cuerpos no se resolvía en un homogéneo e ilimitado sistema de relaciones de dimensión, sino que más bien estaba constituida por simples contenidos contiguos en un espacio limitado, donde todo intento de delimitación del objeto como separado del resto estaba gnoseológicamente destinado al fracaso. Así, tras un rápido análisis de los sistemas de representación espacial hasta el Renacimiento, Panofsky defiende que

⁸⁵ Panofsky, Erwin, *Idea...*, op. Cit., p. 50. Fruto de esta objetivación del mundo según Panofsky es la consecuente transformación del mismo en un Ideal, contribuyendo de este modo a la tradicional lectura del Renacimiento como la época de los grandes ideales. Así, unas páginas después, Panofsky continúa “el Renacimiento interpretó ya el concepto de ‘Idea’ en el sentido de aquella nueva visión artística cuya esencia consistía precisamente en transformar el concepto de la Idea en el mayor Ideal, identificando así el mundo de las Ideas con un mundo de mayor realidad y verdad.” Idem, p. 64.

⁸⁶ Idem, p. 60.

“Por variadas que fuesen las teorías antiguas del espacio, ninguna de ellas logró nunca definirlo como un sistema de meras relaciones entre la altura, la anchura y la profundidad [...] y la totalidad del mundo permanece siempre como algo fundamentalmente discontinuo”.⁸⁷

De este modo, es con el inicio del Renacimiento cuando el arte se eleva a ciencia de la percepción y se produce la “objetivación del subjetivismo” mediante la creación de un espacio matemático de dimensiones precisas. Ahora bien, para Panofsky, esta objetivación de la realidad, a parte de implicar la constitución por vez primera de los entes materiales como “objetos” en el sentido moderno, (acontecimiento sobre el que Tafuri expondrá las consecuencias determinantes que llegan hasta la actualidad), conlleva consecuencias inesperadas:

“Por un lado reduce los fenómenos artísticos a reglas sólidas y exactas, pero por otro las hace dependientes del hombre, del individuo, en la medida en que las reglas se fundamentan en las condiciones psico-fisiológicas de la impresión visual y en la medida en que su modo de actuar está determinado por la posición de un “punto de vista” subjetivo elegido a voluntad. Así, la historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo: Por eso la reflexión artística tuvo siempre que replantearse en qué sentido debía utilizar este método ambivalente”.⁸⁸

Índice y principio de la arbitrariedad en la orientación del espacio figurativo moderno, el nacimiento de la perspectiva en Panofsky es un acontecimiento al que se puede, y de hecho se hizo, aplicar distintos significados. De este modo, gracias a su capacidad de indeterminación simbólica, la perspectiva será uno de los instrumentos más fecundos de las artes modernas. Para decirlo de forma explícita, en Panofsky, la perspectiva únicamente refleja de modo necesario la instauración de una relación no unívocamente determinada entre sujeto y objeto. Objetivación del mundo pues, mediante una “distanciación” espacial de éste, que a la vez se pliega sobre el propio sujeto como punto focal de la fenomenización de los objetos.

Sin embargo, no hemos de perder de vista que según la forma en que Panofsky entiende la perspectiva, el pliegue del espacio sobre el sujeto nunca va más allá de la toma de conciencia de éste como centro del espacio en tanto “punto de vista”. Es decir, que las estructuras espaciales siguen siendo objetivas y derivadas de la realidad empírica mediante la técnica de visión del sujeto, y que este nunca las crea como condiciones de posibilidad de la experiencia estética innatas al mismo de forma absoluta. Ningún idealismo de tipo kantiano es afirmado por Panofsky en tanto que

⁸⁷ Panofsky, Edwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 1999, p. 27.

⁸⁸ Idem, p. 49. Páginas después, Panofsky volverá a insistir sobre el carácter empírico del origen de la perspectiva en tanto objetivadora de la realidad, afirmando finalmente que “esta polaridad es, en el fondo, el doble aspecto de una única y misma cosa y cada objeción apunta fundamentalmente a un único y mismo punto: la concepción perspectiva, bien sea valorada e interpretada en el sentido de la racionalidad y el objetivismo, bien en el sentido de la contingencia y el subjetivismo, se funda en la voluntad de crear un espacio figurativo a partir de los elementos y según el esquema del espacio visual empírico”. Idem, p. 53.

distinción entre *noúmeno* y *fenómeno*; aunque, obviamente, la aparición de la perspectiva como medida científica del espacio será uno de los pilares fundamentales de la estética kantiana. En su lugar, la centralidad del punto de vista ha de ser entendida como correlato del dominio del individuo sobre un espacio objetivo y científico *en sí*.⁸⁹ Por otra parte, y a diferencia de Wittkower, tampoco se produce en Panofsky ningún alineamiento de la perspectiva con las teorías neoplatónicas en tanto que referencia a un significado trascendente de carácter simbólico. Antes es más, Panofsky opondrá las condiciones estructurales de la perspectiva como instrumento a las propias del arte religioso en tanto que inefable, y por ello mismo inconmensurable. Así,

“La concepción perspectiva impide el acceso del arte religioso al reino de lo mágico, en el que la obra de arte misma produce el milagro, y al reino de lo simbólico-dogmático en el que ella predica y testifica el milagro”.⁹⁰

A partir de ahora, la obra en tanto que significante ya no podrá ser recipiente de la gracia divina como tal en tanto que significado, sino a lo sumo producto de la intercesión de ésta sobre el espíritu del artista. “Transformando la ούσία en Φαινόμενον, parece reducir (la perspectiva), lo divino a un mero contenido de la conciencia humana”.⁹¹ O lo que es lo mismo, se produce un paso del entendimiento de la Idea como absoluto trascendente (ούσία) a un entendimiento de la misma en tanto que derivada de la realidad (Φαινόμενον). Esto, como es lógico, supone una concepción de la perspectiva que impide por su misma concepción gnoseológica el acceso a un supuesto reino trascendente por medio de relaciones simbólicas con la obra de arte. Un simbolismo que, en cambio, será la novedad principal de la lectura que en 1949 propondrá Wittkower en sus *Architectural Principles in the Age of Humanism* y que sus seguidores establecerán como paradigma.⁹² Con ellos, una consciente fusión entre la literatura neoplatónica del siglo

⁸⁹ No será hasta la *crisis* manierista cuando el exacerbado individualismo con el que se leía el siglo XV en los años veinte y treinta, lleve a Panofsky a exponer una ligera acentuación de la relación sujeto-objeto hacia el primero de los términos en co-aligación con la noción de *Idea* en el manierismo. Las características apriorístico-objetivas de la Idea son encarnadas por el sujeto creador de formas en un espacio perspectivo que, por una posición directa frente a la objetividad de la Idea metafísica, ve transformar progresivamente la ‘objetividad’ de sus objetos de *ousia* a *phainomenon*. Así, en palabras de Panofsky se afirmará que “la perspectiva es un orden pero un orden de apariencia visuales. En el último extremo, reprocharle el abandono del ‘verdadero ser’ de las cosas a favor de la apariencia visual de las mismas, o reprocharle el que se fije en una libre y espiritual representación de la forma en vez de hacerlo en la apariencia de las cosas vistas no es más que cuestión de matiz”. Idem, p. 53.

⁹⁰ Idem, p. 53.

⁹¹ Idem, p. 54.

⁹² Entre todos ellos, el que más intensamente introducirá las argumentaciones simbólicas dentro de la historia de la arquitectura del siglo XX es, como ya hemos adelantado, Colin Rowe. Pero, a parte de él, es lectura común relacionar la influencia del libro de Wittkower con los desarrollos del brutalismo en general y los Smithson en particular en tanto que reproducción de las relaciones simbólicas de la de arquitectura, con la única diferencia que mientras en el Renacimiento de Wittkower el significado era el absoluto trascendente, en los Smithson será la representatividad social de la comunidad. Una nueva relación simbólica de la arquitectura que, si bien realizada como parte de la “tercera generación” del “Movimiento Moderno” supone la apertura a todas las teorías del significado desarrolladas una década después por los arquitectos “postmodernos”. Respecto a la relación de Wittkower con los Smithson, afirma De Fusco que “haciendo referencia al *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Tentori

XIV y el intento de sistematización arquitectónica de la antigüedad por medio de la perspectiva, serán establecidos como el carácter específico de la arquitectura del humanismo.⁹³ Alberti y Palladio junto a Marsilio Ficino y Luca Pacioli establecerán la simbología numérica de las proporciones armónicas de la arquitectura como mimesis de las del cuerpo humano; mimesis a su vez de las del cosmos y la música⁹⁴. En palabras del mismo Wittkower, “la identificación renacentista de los cocientes musicales con los espaciales solo fue posible sobre la base de una peculiar interpretación del espacio”.⁹⁵

Nueva interpretación que, como es de suponer, no puede ser otra que la perspectiva. Con dichos presupuestos como guía, se deducen del estudio de la iglesia de planta central en el Renacimiento la perfección armónica del esquema geométrico como representante del valor absoluto “independiente de nuestra percepción subjetiva y transitoria”,⁹⁶ la identificación de la posición del centro y su representación formal circular como símbolos de Dios, o la nueva visión de “Cristo como esencia de la perfección y armonía” del Pantocrator que reemplazó al Mártir del Calvario que “había sufrido en la cruz por la humanidad”.⁹⁷

Como resulta obvio, esta hipótesis de fusionar la arquitectura del Renacimiento con un significado neoplatónico explícito no se puede lograr mediante la interpretación de la perspectiva como mera “objetivización” del mundo en correspondencia de un “sujeto-punto de referencia”, exclusivamente visual. El espacio perspectivo es ahora interpretado fundamentalmente como medida humana y, desde ella, simbólica del cosmos y del mundo en tanto que perfecta y armónica creación divina. La arbitrariedad de la orientación en Panofsky y la consiguiente capacidad de poliperspectivismo, es de este modo anulada mediante la hipóstasis del sujeto como medida definida que relaciona la perspectiva arquitectónica con el *ordo mundi*. Esta misma idea de orden que en 1949 actúa como condición de posibilidad de todo el libro, será elevada a concepción gnoseológica de la realidad en un artículo publicado cuatro años más tarde.

escribe “el libro de Wittkower, como las ilustraciones de la tratadística del Renacimiento y sus lúcidos argumentos sobre la historia, sobre la simetría, los ‘principios’, la proporción armónica, etc., ha originado una situación cultural de la que surgieron, en primer lugar, proyectos como los Smithson para Hunstanton y Coventry, y posteriormente otros proyectos más libres e informales”. Tentori, F. *Quindici anni di architettura*, Casabella-Continuità, n. 65, 1958. Citado en De Fusco, Renato, *Historia de la arquitectura contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 1992, p. 428. Edición original De Fusco, Renato, *Storia dell’architettura contemporanea*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1975.

⁹³ Afirma Argan a este respecto que “casos típicos de una búsqueda consciente de relación entre la forma y un contenido ideológico son los del simbolismo de edificios religiosos de planta central del Renacimiento estudiados por Wittkower o del alegorismo arquitectónico barroco estudiados por Sedlmayr”. Argan, Giulio Carlo, *Proyecto y destino*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969, p.58.

⁹⁴ “Para Alberti, en la música se revelan los cocientes armónicos inherentes a la naturaleza”. Wittkower, Rudolf, *La arquitectura en la edad del humanismo*, Edición Nueva Visión, Buenos Aires, 1968. p. 111. Primera edición, *Architectural Principles in the Age of humanism*, The Warburg Institute, Londres, 1949.

⁹⁵ Idem, p. 114.

⁹⁶ Idem, p. 16.

⁹⁷ Idem, p. 37.

“Nadie negará que nuestra estructura psicofísica requiere el concepto de orden y, en particular, el de orden matemático [...] nuestra interpretación de la naturaleza es predominantemente matemática... todas las civilizaciones superiores creyeron en un orden basado en los números”.⁹⁸

Este orden de tipo propiamente numérico es especialmente remarcado por Wittkower para el Renacimiento, época donde las relaciones aritméticas de las fachadas de Alberti o las plantas de Palladio sustituyeron a las relaciones de tipo geométrico de las iglesias medievales construidas *ad quadratum* o *ad triangulum*. Se establece, según Wittkower un sólo sistema de cocientes matemáticos racionales mediante los cuales el edificio debe reflejar las proporciones del cuerpo humano. Dicho orden, “había sido inspirado en su origen directamente por el mismo Dios cuando encargó a Salomón que construyera el templo”,⁹⁹ afirmación mediante la cual, se elimina del consciente arquitectónico del Renacimiento la posibilidad de una relación *histórica* o contingente con el orden espacial, ahora devenido en aritmética de relaciones simples basadas en un absoluto trascendente respecto al mundo. En consecuencia, todo el sistema espacial perspectivo queda definido unívocamente a través de las relaciones proporcionales de los planos arquitectónicos.

Cumbre y desarrollo pleno de esta lectura espacial será la obra de Palladio, pues “la vinculación sistemática de una habitación con otra, mediante el uso de proporciones armónicas, fue la novedad fundamental introducida por Palladio”.¹⁰⁰ Con él, el espacio perspectivo es capaz de presentarse a los puros ojos del intelecto como un sistema de relaciones abstracto, símbolo del hombre y del cosmos, y representable además como diagrama. Pero esta total objetivación del espacio perspectivo en puro sistema aritmético nunca dejará de ser entendido por Wittkower como símbolo de lo divino, ahora extendido a la arquitectura profana de sus famosas villas.

“La idea de que el templo era una casa magnificada [...] ennoblecer la arquitectura doméstica aristocrática, utilizando el motivo principal de la antigua arquitectura sagrada [...] En efecto, él fue el primero en injertar sistemáticamente el frente del templo en la pared de la casa”.¹⁰¹

⁹⁸ Wittkower, Rudolf, *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 527.

⁹⁹ Wittkower, Rudolf, *La arquitectura...* ,op. Cit., p. 121.

¹⁰⁰ Idem, p. 129.

¹⁰¹ Idem, p. 78. Esta visión de un simbolismo divino en la obra de Palladio será reafirmada por Argan, profesor de historia del arte en la Universidad de Roma durante los años en los que Tafuri realizó sus estudios en arquitectura (1953-59), en un curso dictado en 1961, con lo cual, es probable que la elaboración de dicho curso coincidiera con los últimos años de la formación académica de Tafuri. La referencia a Wittkower como origen de dicha lectura es explícita: “El templo, la iglesia considerada como templo, como “templum”, o sea como edificio simbólico del dios, y como edificio simbólico del mundo en el sentido en que éste está relacionado con la idea de Dios, era una idea clásica que nuevamente es adoptada en los edificios del Renacimiento, como lo ha demostrado Wittkower en un estudio muy importante”. Argan, Giulio Carlo, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973. p. 36.

Cuatro años más tarde en su artículo de 1953 *Brunelleschi y la proporción en la perspectiva*,¹⁰² siguiendo los pasos de Argan y deformando unilateralmente las opiniones de Panofsky sobre el tema,¹⁰³ Wittkower profundiza su concepción espacial de la perspectiva a través de la obra práctica de Brunelleschi. Advirtiéndolo ya que, “en contraste con el trabajo de Argan, las notas que siguen tienen un carácter más técnico que filosófico”,¹⁰⁴ Wittkower muestra la necesidad de proyectar objetos del mismo tamaño, paralelos, y a la misma distancia entre sí, si queremos que la armonía de las relaciones arquitectónicas pueda ser apreciada por el ojo humano, que las percibe como el corte de un plano (el ojo) sobre triángulos visuales diferentes (uno por cada objeto). Sólo de esta manera puede existir una ley de la proporción no ya entre el objeto real y la imagen en la retina, sino entre imágenes diferentes.¹⁰⁵

De esta manera, la inversión conceptual del significado de la perspectiva expuesta por Panofsky llega hasta los fundamentos históricos de la arquitectura de Brunelleschi. Dicho de otra forma, si en Panofsky la perspectiva siempre nacía de una condición *empírica* de la realidad que primaba su objetivación como sistema espacial científico del cual podían derivar diversos significados; en Wittkower la condición de la *harmonia mundi* como condición simbólica de la arquitectura es antepuesta a priori como significado base de la perspectiva, hasta el punto de condicionar las relaciones planimétricas (objetos del mismo tamaño, paralelos, y a distancias constantes) que permitan su percepción por el ojo¹⁰⁶. Obviamente, la fundamentación por parte de Wittkower de dichas afirmaciones sobre la arquitectura de Brunelleschi no pueden ser más que en referencia a obras teóricas de otros artistas diversos a él. Con esto en mente, afirma que

¹⁰² Actualmente disponible en Wittkower, Rudolf, *Sobre la arquitectura...* ,op. Cit., pp. 543-556.

¹⁰³ Afirma Wittkower a este respecto que “el problema de la racionalización del espacio coincidió desde el primer momento con el problema de la armonización del espacio. Que yo sepa, fue E. Panofsky el primero en decir que ‘desde el punto de vista del Renacimiento, la perspectiva matemática no sólo era una garantía de corrección sino también, y quizá incluso más, una garantía de perfección estética’. Argan ha intentado situar esta verdad en línea con la práctica de Brunelleschi [...] Antes de Argan nadie había intentado relacionar seriamente el interés de Brunelleschi por la perspectiva con su obra como arquitecto.” Wittkower, Rudolf, *Sobre la arquitectura...* ,op. Cit., p. 543. El artículo referido por Wittkower es el publicado en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol IX, 1946, p. 103.

¹⁰⁴ Wittkower, Rudolf, *Sobre la arquitectura...* ,op. Cit., p. 543.

¹⁰⁵ “Sólo cuando existe en alzado una progresión o serie de razones iguales podremos esperar el descubrimiento de una ley que regule las razones de esos objetos que aparecen escorzados en la intersección”. Wittkower, Rudolf, *Sobre la arquitectura...* ,op. Cit., p. 548.

¹⁰⁶ Tan fuerte es la unión entre la simbología cósmica y la arquitectura a través de la armonía que el mismo Wittkower afirma que “Cuando los arquitectos empezaron a abandonar los principios formales de Brunelleschi sobre el muro homogéneo, el espacio y la articulación, se inició también la ruptura de la unidad renacentista entre proporciones objetivas y apariencia óptica subjetiva de los edificios”. Idem, p. 556. Esta concepción comenzará a resquebrajarse, según el historiador alemán, con el uso “escenográfico” de las relaciones métricas de Longhena, que ya no muestran interés en la percepción de la armonía por parte del espectador, sino en la creación de unos “marcos” pictóricos determinados en función de otros parámetros.

“Piero Della Francesca es aún más explícito. Identifica la perspectiva con la *commensuratio* [...] la perspectiva renacentista no era sólo la ciencia de la proporcionalidad entre objeto e imagen sino también la ciencia de la proporción entre imágenes diferentes [...] los puntos de vista subjetivos invalidarían o incluso anularían la percepción de las medidas absolutas si no era posible demostrar que unas leyes vinculantes de las proporciones reinaban también en el ‘espacio de perspectiva’”.¹⁰⁷

Supone Wittkower, pues, la preeminencia de la teoría sobre la práctica de modo que la ambigüedad mantenida por Panofsky entre la relación del sujeto con el objeto es redirigida hacia el establecimiento de unas leyes trascendentes que aseguren la objetividad del objeto en sí, y, lo que es más dudoso todavía, el conocimiento y confirmación de dichas teorías de base neoplatónica por parte de los arquitectos. Con ello, una vez transformada la perspectiva en teoría armónica de las proporciones, la relectura de Alberti y Palladio podrá ser definida de nuevo tal y como se defendió cuatro años atrás, buscando ahora nuevos apoyos en las obras teóricas de dichos arquitectos.¹⁰⁸

Asumiendo dicha reelaboración del significado de la perspectiva, su discípulo Colin Rowe trasladará al siglo XX, mediante una nueva lectura de la obra de Le Corbusier, la vigencia de la teoría clásica de las proporciones. A través de una comparación puramente formalista¹⁰⁹ entre la Villa Malcontenta de Palladio (1550-1560) y la Villa Garches de Le Corbusier (1927), Rowe aprovecha para explicar a los profanos en el tema, la posición de su maestro:

“En realidad lo que se sugería no era que las proporciones arquitectónicas derivasen de las armonías musicales, sino más bien que las leyes de la proporción eran establecidas matemáticamente, y aplicables a todos los campos [...] que un edificio fuese representativo, como en un microcosmos, del

¹⁰⁷ Idem, p. 544.

¹⁰⁸ “En sus *Diez Libros sobre Arquitectura*, escritos hacia 1450, Alberti se refiere a Pitágoras y dice que ‘los números por los cuales la concordancia de los sonidos afecta placenteramente a nuestros oídos son los mismos que agradan a nuestros ojos y nuestra mente’, dimensiones que dio Palladio a la planta de la Villa Thiene publicada en sus *Cuatro Libros sobre Arquitectura* (1568) y que constituyen un ejemplo típico. Todas las habitaciones están basadas en series armónicas 12-18-36 que representan las razones 1:2, 2:3, y 1:3”. Idem, p. 530.

¹⁰⁹ Esta comparación se realiza de forma sistemática en lo referente a *Piano nobile*, paredes, fachada de entrada, y cubierta. Posteriormente, tal vez consciente de las limitaciones del texto y frente a la formación fundamentalmente iconológica de sus inicios, Rowe defenderá en la *addenda* al artículo escrita en 1973 las virtudes del método formalista: “Una crítica que empieza con configuraciones aproximadas y que pasa luego a identificar las diferencias, que intenta establecer de qué modo el mismo motivo general puede ser transformado según la lógica de estrategias específicamente analíticas, debe tener, presumiblemente, un origen wölffliniano; y sus limitaciones deberían ser obvias. No puede tratar adecuadamente los problemas de la iconografía y contenido [...] Pero, aunque la intuición normal puede sugerir todo esto, un ejercicio crítico de estilo wölffliniano todavía puede poseer el mérito de llamar primariamente la atención hacia lo que es visible [...] Puede, por decirlo con otras palabras, poseer el mérito de la accesibilidad”. Rowe, Colin, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999. p. 23. Originalmente publicado como artículo separado como Rowe, Colin, “The Mathematics of the Ideal Villa”, *Architectural Review*, 1947. Con ello, no hace sino reafirmar las opiniones de Wittkower en referencia al significado de la perspectiva como instrumento que permita acceder al significado oculto, sea aquí el que fuere, a través de *lo que es visible*; es decir, de la forma y sus relaciones proporcionales.

proceso manifestado a mucha mayor escala por las obras del mundo [...] Le Corbusier impone modelos matemáticos a sus edificios”.¹¹⁰

Proveniente de una lectura del clasicismo autoreferencial mediada exclusivamente por el palladianismo inglés,¹¹¹ Rowe defiende la libertad de aplicación de las relaciones matemáticas referentes al cosmos y, lo que es aún más importante, junto a dicha disponibilidad de las teorías y/o significados relativos a las proporciones, Rowe añade un nuevo elemento pintoresco que permanecerá en la historia de la arquitectura del siglo XX hasta la actualidad. Si bien es verdad que Pevsner fue el primero en resaltar este aspecto pintoresco de la arquitectura moderna, también lo es que sus análisis del *Pioneers of Modern Movement* (1936) nunca profundizaron tales conceptos más allá del pintoresquismo inglés del XIX o del impresionismo francés. Es Rowe pues, el primero en el ámbito de la historiografía arquitectónica moderna en situar la crítica operativa de lo bucólico-pintoresco con referente primero en el clasicismo,¹¹² y más allá de eso, en mantener la defensa de un pasado mítico-nostálgico como modelo operativo de la actividad del arquitecto clásico:

“Todo ese aparato sirve, no para recrear la antigua vivienda, sino para algo todavía mucho más significativo: para producir una nostalgia creadora que evoca una manifestación de poder mítico en la que se igualan lo romano y lo ideal”.¹¹³

Fruto de esta concepción del Renacimiento como creación histórica de mitos absolutos y perfectos cual Arcadia reencontrada pero que no deja lugar a la libertad creativa,¹¹⁴ se desprende en un posterior artículo datado en 1950¹¹⁵ todo un discurso lineal de los diversos estilos arquitectónicos que, lugar común en la historiografía de la arquitectura moderna, sitúa en la filosofía empírica de la Ilustración (esta vez, como buen inglés, a través de Hume¹¹⁶) los orígenes de la arquitectura moderna como defensa

¹¹⁰ Rowe, Colin, *Manierismo...*, op. Cit., p. 15. En una nota a pie de página (la número 6) referida unas pocas líneas antes del fragmento citado, Rowe esclarece de forma explícita la procedencia de sus ideas: “Deseo expresar mi profunda deuda con Rudolf Wittkower, a cuyos *Architectural Principles in the Age of Humanism* (Londres 1949), debo estas observaciones concretas”. Rowe, Colin, *Manierismo...*, op. Cit., p. 23.

¹¹¹ Recordemos aquí que la tesis de Rowe, ya mencionada anteriormente, versaba literalmente sobre *The Theoretical Drawing of Inigo Jones: Theirs sources and Scope*.

¹¹² “Geoméricamente, puede decirse que ambos arquitectos (Palladio y Le Corbusier) se aproximaron un tanto al arquetipo platónico de la vivienda ideal, con el cual puede quedar emparentada la fantasía del sueño bucólico”. Rowe, Colin, *Manierismo...*, op. Cit., p. 20.

¹¹³ Rowe, Colin, *Manierismo...*, op. Cit., p. 21. (El subrayado es nuestro)

¹¹⁴ “El Renacimiento, en oposición a los siglos XVIII y XIX, concibe la naturaleza como forma ideal de cualquier especie, como un absoluto matemático y platónico a cuyo triunfo absoluto sobre la materia debe colaborar el arte”. Rowe, Colin, *Manierismo...*, op. Cit., p. 42.

¹¹⁵ Rowe, Colin, “Manierism and Modern Architecture”, *Architectural Review*, 1950. La versión utilizada para el presente texto será la incluida en Rowe, Colin, *Manierismo...*, op. Cit., pp. 35-61.

¹¹⁶ “Cuando Hume pudo decir que ‘todo conocimiento posible no es sino un tipo de sensación’, las posibilidades de un orden intelectual parecieron derruirse”. Idem, p. 42.

de la libertad formal y política.¹¹⁷ En la base de dicho planteamiento aparecen de nuevo las afirmaciones wittkowerianas relativas a la concepción de la perspectiva.

“La perspectiva científica reduce la realidad externa a un orden matemático y, en la medida en que pueden ser incluidas en este esquema, las propiedades ‘accidentales’ del mundo físico adquieren significado. En consecuencia el proceso artístico no es la reproducción impresionista de la cosa vista, sino más bien la conformación de la observación según una idea filosófica”.¹¹⁸

Vemos aquí cómo, al igual que en Wittkower, el origen *empírico* de la perspectiva según Panofsky es desviado hacia una concepción en la que las ideas “filosóficas” determinan a priori la *conformación de la observación*. Así, evitando arduos problemas, es posible conformar un manual de historia de la arquitectura que coincida con los de la historia de la filosofía uniendo “mito-platónico” y Renacimiento por una parte, y “libertad empírica” e Ilustración inglesa por otra, con toda la carga ideológico-política liberal que tal alineamiento conlleva y que en 1950, Rowe, sólo cinco años después del término de la Segunda Guerra Mundial, considera demasiado obvio como para hacer explícito en el texto. Sólo cuando la proporción se aleje de las ideas filosóficas que la determinan para convertirse en mero resultado de la deducción científica, “la forma” adquirirá “el derecho a existir independientemente”,¹¹⁹ y en reacción a ese nuevo tipo de anulación de la libertad creativa, surgirá por oposición el empirismo subjetivista derivado de las teorías del gusto de Hume. Por lo tanto son dos los dogmas espaciales de base renacentista contrarios al Movimiento Moderno defendido por Rowe: El del simbolismo cósmico que toma de Wittkower y que él llevará a un libre uso de los elementos codificados por Brunelleschi por una parte; y el de la autonomía de los objetos u *objetivación del mundo*, base de la ciencia moderna, por otra. Frente a ellos, la libertad exaltada del moderno creador cuya acción artística se basa en la “desintegración del prototipo”, será identificada con el manierismo de Miguel Ángel entendido como breve crisis del Renacimiento totalizante, y, por otra parte, abriendo la puerta a una nueva mitificación del Movimiento Moderno como la *historia de los héroes* y de los “genios creadores” al modo de la, también ilustrada, crítica del juicio kantiana.

De todo lo expuesto hasta ahora, podemos ya inferir sin lugar a dudas cómo la invención de la perspectiva en tanto que punto nodal en el paso de una espacialidad medieval a otra propiamente renacentista, fue ligada inexorablemente a la obra arquitectónica de Brunelleschi por Argan, y posteriormente a una “esencia” del Renacimiento como *harmonia mundi* por Wittkower, dando lugar en su aceptación acrítica a un doble equívoco: Por un lado, la desaparición automática de todas las

¹¹⁷ “El empirismo, a través de la emancipación de los sentidos, estaba proporcionando el estímulo y la defensa de la libertad total preconizada por el siglo XIX. El eclecticismo y la sensibilidad individual aparecieron como productos secundarios necesarios y la libertad personal fue instaurada en el mundo de las formas con la misma efectividad con que, en 1789, lo fue en el mundo político”. Idem, p. 42.

¹¹⁸ Idem, p. 42. (El subrayado es nuestro)

¹¹⁹ Idem, p. 42.

posibles significaciones que la perspectiva como instrumento daba a su usuario (y que Panofsky evidenció ya en 1927), a favor de la neoplatónica como propia y exclusiva. Por el otro, la asociación de la obra de Brunelleschi en tanto “fundador” de la perspectiva como inicio de dicha corriente. Con este doble entrecruzamiento, ya en la base de la fundación mítica del Renacimiento iniciado por el Estado como obra de arte de Burckhardt, se prosigue con una neta diferenciación entre la *ephisteme* renacentista como autonomía de los objetos y simbolismo cósmico frente a la *ephisteme* moderna del uso empírico y la libertad subjetiva.

Vers une lecture de l'architecture comme Aion: Brunelleschi, Massacio, Alberti:

Frente a esta lectura, una nueva investigación de las relaciones establecidas en el “salto histórico” producido entre Brunelleschi y Alberti que no se rinda *a priori* a una interpretación espacial, cuando no meramente formal, de la arquitectura, será el planteamiento establecido por Manfredo Tafuri como condición *sine qua non* de toda su trayectoria investigadora. Desde este punto de vista, Tafuri se opone al eje simbólico Brunelleschi-Alberti-Palladio establecido por Wittkower mediante el nuevo eje Brunelleschi-Massacio-Alberti definido mediante las relaciones espacio-temporales de carácter aiónico que subyacen a una lectura superficial.

Debido a ello, desde la unificación en Brunelleschi de la recuperación de lo antiguo, la invención tecnológica y la espacialidad perspectiva como “voces de un único código figurativo”,¹²⁰ toda la lectura arquitectónica que Tafuri abarca desde comienzos del siglo XIV a finales del XX conllevará un doble análisis simultáneo. De una parte, el intento de instauración de un código sintáctico cuyos significados irán cambiando con el tiempo, es decir, una interpretación lingüística de la arquitectura, punto de vista común en los críticos e historiadores de la arquitectura de los años sesenta y setenta. De otra, la insistencia en el elemento histórico en la arquitectura entendido no simplemente como referencia a un código lingüístico pseudo-espacial del sentido de lo antiguo, sino, propiamente hablando, como la relación de la arquitectura con el tiempo: la integración, ideológica o no, del pasado en el presente (la crítica operativa), su desvirtuación y/o anulación en función del futuro (la mayoría de vanguardias artísticas), la anulación de esa relación en un eterno presente metahistórico (las codificaciones lingüísticas como segunda naturaleza), o su coexistencia simultánea e indiscernible en una eterna fusión de tiempos con resultados análogos a los de su anulación por identificación (Manierismo y/o Dadá). De este modo, Brunelleschi ya no será leído únicamente como el fundador de la perspectiva sino más allá de ello, como el primero en plantear una relación temporal con la arquitectura. Así, tomando conciencia de la temporalidad arquitectónica, utiliza ésta para destacarse y separarse de la tradición gótico-milanesa

¹²⁰ Tafuri, Manfredo, *La arquitectura del humanismo...*, op. Cit., p. 12. Texto publicado originalmente como voz Rinascimento en el *Dizionario di Architettura e Urbanistica*.

del Trecentos entendida como una temporalidad lineal que ya nunca más será posible recuperar.¹²¹ Respecto a esto, afirma Tafuri que “sus alusiones a la antigüedad clásica no son, consecuentemente, más que un soporte... ideológico, más apto para destacarse del pasado que para reafirmarlo como tradición”.¹²²

Es en extremo significativo que el primer uso de la conciencia histórica de la arquitectura conlleve pues, una concepción de ésta como quebrada, fragmentada, e inevitablemente discontinua. Comienzo por lo tanto de una lectura aiónica de la arquitectura, origen último del problema de las vanguardias,¹²³ la cuestión temporal se revela como fundamento y única explicación consecuente de las distintas concepciones espaciales de los arquitectos. Hemos de destacar que, consecuentemente, ninguna teoría, neoplatónica o aristotélica, es defendida entonces como fondo gnoseológico de las diversas concepciones espaciales.

Pero, en lo que se refiere al orden argumentativo de Tafuri, la exposición será precisamente la inversa; es decir, que comenzando por un análisis espacial del uso de la perspectiva empleado por Brunelleschi en la Iglesia del *S. Spirito* en Florencia, el historiador italiano llegará a los planteamientos temporales como conclusión. Entrando por tanto en materia, Tafuri destaca una triple metodología espacial del proyecto brunelleschiano: En primer lugar está el empleo de un único módulo para todo el edificio, en segundo y fruto de ello, una yuxtaposición triple de secuencias estructurales de tipos espaciales puros (1. La nave central y el núcleo central del crucero “casi seguro resueltas, en el proyecto original, con cubiertas abovedadas”,¹²⁴ 2. Los espacios menores cubiertos con bóvedas vaídas, y 3. Los ábsides perimetrales cupulados), y, por último, en tercer lugar, la concepción espacial de los distintos elementos arquitectónicos como lo que Wittkower llamaría “armónico” desde un punto de vista referente a la percepción *visual*, y que en Tafuri pasa a ser consecuencia del módulo entendido como instrumento capaz de lograr la superposición de tipos espaciales. Con todo ello, la interpretación que Tafuri realiza de la perspectiva en Brunelleschi, al igual que ocurría en el caso de Panofsky, vuelve a entenderse como un instrumento de significación no *determinada a*

¹²¹ Se ha de aclarar aquí que esta separación de la tradición gótica antes que referirse explícitamente a un conocimiento exhaustivo de la arquitectura de la Antigüedad a la cual se imita, como sostienen Andrew Leach o Hélène Lipstadt (véase el primer apartado del capítulo V), está mucho más profundamente relacionada con una afirmación de la tradición toscana frente al estilo extranjero. A tal respecto, véase Chastel, André, *El mito del Renacimiento (1420-1520)*, Carroggio, Barcelona, 1959 y Chastel, André, *El Renacimiento meridional. Italia (1460-1500)*, Ediciones Auilar, Madrid, 1965.

¹²² Tafuri, Manfredo, *Teorías e Historia de la arquitectura*, Editorial Laia, Barcelona, 1972, pp. 36-37. Edición original, Tafuri, Manfredo, *Teorie e storia dell'architettura*, Editore Laterza, Bari, 1968.

¹²³ Esta es la misma relación afirmada por Tafuri en el primer capítulo de *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Allí, mantiene que “puesto que uno de los prejuicios más difundidos es el que ve el problema de la Historia arbitrariamente censurado por las vanguardias artísticas del Novecientos, será útil recorrer sintéticamente todo el proceso, volviendo a su verdadero origen: la revolución misma del arte moderno que llevaron a cabo los humanistas toscanos del Cuatrocientos.” Tafuri, Manfredo, *Teorías...*, op. Cit., p. 34.

¹²⁴ Tafuri, Manfredo, *La arquitectura...*, op. Cit., p. 14.

priori por ninguna teoría, cuyas consecuencias tienen que ver más con la equivalencia, indiferenciación, y continuidad neutra de todo tipo de espacio, que con una posición de dominio del sujeto, humano o divino, sobre este último.

“Desvinculándose a priori de una tipología del espacio [...] son sólo elementos disponibles para la invención de estructuras variables hasta el infinito. Y se comprende el porqué: se tiende a la demostración de la absoluta racionalidad del espacio y de su universalidad, el espacio central, el espacio longitudinal, las superficies planas, las superficies envolventes deben resultar equivalentes. El organismo arquitectónico, en este sentido, es el lugar de la síntesis de los espacios”.¹²⁵

Si recordamos de nuevo el enfoque lingüístico que Tafuri concede a toda lectura espacial de la arquitectura, y añadimos que el párrafo citado es de 1969, casi resulta superfluo constatar en su libro de 1968 *Teorías e Historia de la arquitectura* la referencia explícita a *La arqueología de las ciencias humanas de Foucault*,¹²⁶ para poder afirmar un paralelismo entre ambos autores (Tafuri y Foucault) en lo referente al lenguaje *estructural*, fonético o espacial, como heterotopía. Esta función lingüística niveladora de todo valor, al igual que la economía del dinero en la metrópoli del Novecientos, es pues el punto nodal donde se encuentran tanto la conciencia de la arbitrariedad absoluta de los espacios como la posibilidad del establecimiento de un código lingüístico unívocamente determinado, pero siempre al precio de una subyugante abstracción. De este modo, respecto al efecto heterotópico que un lenguaje cuyos significantes están estructurados fonéticamente mantiene sobre los significados, no hay mejor referencia que la citada por el propio Foucault al comienzo de su famoso libro:

“Los animales se dividen en a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelos de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, que de lejos parecen moscas”.¹²⁷

Con esto, podemos vislumbrar por ahora un poco mejor las consecuencias espaciales de la concepción que, para Tafuri, tiene la perspectiva en Brunelleschi. Concretamente, si en el caso anteriormente citado la estructura alfabética del lenguaje fonético se impone como un orden completamente cerrado sobre sí y por tanto enteramente consistente, de modo que la lógica de los significados se vuelve completamente independiente respecto tanto a la relación primaria con la estructura como a las múltiples relaciones secundarias que se generan entre ellos mismos (provocando precisamente por ello una heterotopía), la estructura perspectiva de los edificios de Brunelleschi se impone del mismo modo como una estructura omniabarcante que permite la superposición de tres órdenes significativos

¹²⁵ Tafuri, Manfredo, *La arquitectura...*, op. Cit., p. 14.

¹²⁶ Tafuri, Manfredo, *Teorías...*, op. Cit., p.19.

¹²⁷ Citado en Foucault, Michel, *Las Palabras y las Cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humanas*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 2005 p. 1. Un análisis detenido sobre las concepciones del lenguaje y la razón como fundamento de las diversas “filosofías de la historia” en Foucault y Tafuri será expuesto al final del capítulo V.

completamente dispares y yuxtapuestos en S. Spirito, de modo que se empiezan a generar un cruce de significaciones imprevistas. Con esto, queda patente de nuevo el doble carácter de la perspectiva, pues, si por una parte permite la ordenación matemática y homogénea de un espacio construido racionalmente que terminará constituyéndose como propiamente cartesiano-newtoniano, por otra, es ese mismo carácter homogenizante y nivelador de todos los valores el que permite el inicio mediante superposición, de toda una serie de relaciones no jerarquizadas ni estructuradas según el orden perspectivo pero que, al igual que en la relación razón-sin razón analizada por Foucault,¹²⁸ se constituye como la “parte oscura” imposible de expulsar de la misma razón pues, entre otras cosas, constituye, principalmente, su condición de posibilidad. En resumen, la paradoja consiste en que este supuesto espacio racional construido mediante la perspectiva a imagen de Cronos, crea a su vez el espacio aiónico en tanto que su misma condición de posibilidad. Ahora bien, aunque en un principio la lectura inicial que Tafuri hace de Brunelleschi termina aquí, el tema será retomado de nuevo más de veinte años después, conformando una profundización de la problemática brunelleschiana. Advertido ya por Argan en 1955 de que

“Vasari ve a Brunelleschi a través del humanismo literario albertiano y por poco no le convierte en el precursor de Vignola y de su ‘regla’. Es preciso, pues, referirse una vez más al biógrafo contemporáneo que, ciertamente, conoció de cerca a Filippo; y más aún que al testimonio de la *Vita*, al de la *novella del Grasso Legnaiuolo*, en la que Filippo es descrito como el florentino agudo, bromista y burlón, el tipo humano predilecto de Boccaccio”,¹²⁹

el estudio de Tafuri exalta la doble faz de la acción brunelleschiana. Así, sintomáticamente entendida la famosa *Novella del Grasso Legnaiuolo* como la historia de una conjuración destinada a minar la confianza en la propia identidad del sujeto como garante de la racionalidad del mundo, a la par que “rito de curación” de la propia ciega confianza respecto a la predominancia de la razón sobre la locura, Tafuri resume brevemente la trama que, pese a su profusa extensión, no nos queda más remedio que reproducir aquí. Afirma Tafuri que,

“Brunelleschi decide castigar al artista de la taracea, apodado *Grasso*, por no asistir a una cena dominical organizada por una hermandad de artistas florentinos: estos harán creer al *Grasso* que se ha convertido en otra persona. Con ayuda de cómplices se inicia la desrealización del leñador, al que todos saludan como Matteo Mannini. Da comienzo una serie de peripecias vividas de modo atormentado: Ammannatini (*Grasso*) es apresado por las deudas de su doble... Al principio Ammannatini se resiste, pero rápidamente pone en movimiento un proceso de simulación simétrico al del grupo: finge creer en la metamorfosis, condicionado por el miedo a perder el juicio y a convertirse en una fábula ciudadana. Pero la ejecución prosigue en un sádico *crescendo*: Aparece en el *Grasso* la incertidumbre acerca de la propia identidad, en una pavorosa oscilación de la conciencia. Es el momento en el que el proyecto de

¹²⁸ Nos referimos al análisis histórico efectuado en *Historia de la Locura en la época clásica*, Editorial Fondo de cultura económica, México D.F., 1967. Edición original Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, 1964.

¹²⁹ Argan, Giulio Carlo, *Brunelleschi*, Xarait Ediciones, Madrid, 1981, p. 13. Si bien Tafuri, en 1969, refiere en la bibliografía de su *Arquitectura del humanismo* a la citada monografía de Argan, sólo en su libro de 1992 dedicará atención a la mencionada *Novella del Grasso Legnaiuolo*, considerada ahora como *paradigma* de su visión sobre el Renacimiento.

Brunelleschi celebra su propia victoria. Tan sólo después de un encuentro con su madre el *Grasso* descubre el engaño. En vez de rebelarse, decide trasladarse a Hungría [...] El Grasso vuelve de vez en cuando a Florencia y es recibido con honores en el seno del grupo. Haciendo frente a Brunelleschi rememora su propia vivencia [...] El burlado es sometido a un análisis *post festum*. Sin esta explotación de las transformaciones sufridas por la conciencia del protagonista, la burla, podría decirse, no habría sido completa”.¹³⁰

Con este nuevo elemento de la obra de Brunelleschi donde la razón es llevada a su límite hasta el punto de dudar sobre su propia identidad, referencia esta vez no explícita a la relación sobre la dualidad razón-sin razón analizada por Foucault, Tafuri, completamente escéptico respecto a la identificación de las relaciones unívocas entre elementos arquitectónicos que aportaría una supuesta perspectiva “científica”, vuelve sobre las concepciones espaciales de la misma. Añadido a las consecuencias heterotópicas de la misma ya deducidas en el 69, lo absoluto de la representación perspectiva “retuerce, desvirtúa y disecciona la vida como en la burla brunelleschiana”. Dicha perspectiva es ahora comparada con una “sala de espejos deformantes” en el que el burlado está encerrado, un pequeño taller de taraceas perspectivas donde “la ausencia de ventanas sobre la realidad provoca una distorsión perversa de la visión y de la percepción intelectual”. Una máquina de representar que invade todo el proyecto humanístico de la *harmonia mundi* wittkoweriana dinamitándola desde sus primeros fundamentos hasta desembocar en una “re-paradigmatización” donde “la *Novella del Grasso legnaiolo* puede ser tomada como manifiesto de la naciente figura humanística”.¹³¹ Estamos, por lo tanto, en el otro extremo de la posición teórica del historiador alemán pero, aparte de una primera afirmación sobre el recurso al pasado para fundar su intento perspectivo, ¿dónde se encuentra esa caracterización temporal de la arquitectura que defendemos como fundamento de esta *discordia mundi*

¹³⁰ Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renacimiento...*, op. Cit., pp. 16-17. Dada la importancia concedida por Tafuri a dicha narración para el correcto entendimiento del Renacimiento, es exponencialmente significativo el diagnóstico sobre Wittkower que hace a continuación: “El ingenio avanza hasta proyectar un desposeimiento de la individualidad [...] al introducir una duda en el uso de la razón. Al reconstruir, en 1949, los principios arquitectónicos del humanismo, Rudolph Wittkower no tuvo en cuenta la *Novella* de Manetti”. Idem, p. 17. Es esta explícita dialéctica sobre la identidad cambiante y la imposibilidad de una definición absoluta del sujeto la que deberá ser tenida especialmente en cuenta a la hora de determinar la influencia concreta de los escritos de Foucault sobre Tafuri, más allá de simples “arqueologías” de carácter meramente nominal. Como ya hemos dicho, estos temas serán desarrollados en el capítulo V. Por otra parte, no está de más traer a colación en este momento la otra referencia básica que en 1992 Tafuri expone como paradigma contrario a una interpretación ideal y mítica del Renacimiento. En concreto Tafuri se refiere de nuevo a la lógica de la no-identidad mantenida en *El Cortesano* de Castiglione, esta vez desde el punto de vista de vista del desdoblamiento y multiplicación de las mismas desde un punto de vista práctico o, propiamente hablando, ético. Y nuevamente sintomático es que el mismo libro sea entendido por Colin Rowe como fundamento de la unidad contemplativa del Renacimiento: “La utopía clásica se ofrece como un objeto de contemplación. Su modalidad de existencia es apacible [...] Y al igual que la imagen que Castiglione da del cortesano, la ciudad ideal siempre se dejaba observar por sí misma y permitía que se disfrutara de ella”. Rowe, Collin, *La Ciudad Collage*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 19. Así, mientras que Tafuri ve en *El Cortesano* la imagen problemática y contradictoria de la gnoseología espaciotemporal renacentista, Rowe se conforma con utilizarlo como ejemplo de una ética burguesa del placer estético que, proponiéndola como modelo a seguir en los 1970s, la atribuye directamente al Renacimiento para utilizarlo como argumento de autoridad. Un análisis más pormenorizado sobre el aspecto ético de Rowe a este respecto está desarrollado en el capítulo IV.

¹³¹ Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renac...*, op. Cit., pp. 37-38.

evidenciada por la perspectiva como heterotopía? Una vez más, para poder responder a esta pregunta, deberemos acudir al *topos*, ya común en la historia del arte, de la lectura albertiana de Brunelleschi, pero esta vez, mediada por el supuesto “humanismo” de Massaccio como intermediario.

Aunque las referencias directas a Massaccio por parte de Tafuri son escasas y de no gran importancia,¹³² dos consecuencias son extraídas en un primer análisis de la

¹³² Si bien es cierto que escasas, en todas las ocasiones se refiere a él como intermediario entre los dos arquitectos. Así, mientras que en 1966, la breve referencia se limita a afirmar que “Come l’arte di Massaccio o diversamente di Piero della Francesca, l’architettura brunelleschiana si pone come *realtà attiva*” (Tafuri, Manfredo, *La architettura del Manierismo, nel cinquecento europeo*, Officina Edizioni, Roma, 1966, p. 114), en aras a recalcar el uso operativo por parte de ambos autores de un pasado reinventado en sus posiciones éticas, cuando no a considerar aún una lectura simbólica de las formas por parte del joven Tafuri: “Es, en realidad, con las experiencias de Brunelleschi, Massaccio, Donatello y Piero Della Francesca, que el problema de la institucionalidad del lenguaje empieza a fundarse sobre una metodología que eleve los parámetros de control del lenguaje figurativo a la dignidad de formas simbólicas”. Tafuri, Manfredo, “Las estructuras del lenguaje en la historia de la arquitectura moderna”, en VVAA, *Teoría de la proyectación arquitectónica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1969, p. 22. Curso lectivo dado en Venecia en 1966. Tres años más tarde, la referencia está destinada a reforzar la lectura del espacio perspectivo como sistema lingüístico absoluto, esta vez acompañada de valores subjetivos: “La coherencia lingüística de un Masaccio o de un Donatello, a pesar de sus aspectos innovadores, puede ser siempre leída en el ambiente artístico florentino como una nueva sistematización subjetiva del universo formal del gótico tardío”. Tafuri, Manfredo, *La arquitectura...* ,op. Cit., p. 18. Una incursión de extranjería que, al igual que en Brunelleschi pero con otros medios se dirige a socavar la misma unidad del espacio perspectivo y, mediante este, su paralelo temporal en tanto que una Historia construida como espacio perspectivo. Afirma de este modo Tafuri que, “por eso la Historia no puede ser representada, en esta concepción, según una línea continua. Más bien es una quebrada, determinada por un criterio arbitrario [...] Brunelleschi rompe la continuidad histórica”. Tafuri, Manfredo, *Teorías...* ,op. Cit., p. 36. Esta comparación entre la perspectiva espacial y una concepción de la historia según Cronos ya fue comentada por Chastel, quien, no por nada, aparece en los agradecimientos que Tafuri explicita en *Ricerca del Rinascimento* (1992). Afirma Chastel que “la visión panorámica de la historia humana supone la aparición de una ‘distancia histórica’ [...] Pero en esta construcción de la historia el tiempo está contraído del mismo modo que en la construcción perspectiva de los pintores está el espacio”. Chastel, André, *El Renacimiento...* ,op. Cit., p. 73. Y más adelante, en lugar de proponer a Brunelleschi (como hizo Argan) como el fundador de este orden espacial, el mérito cae sobre Massaccio: “La instauración de este nuevo orden del espacio se atribuye generalmente a Massaccio”. Idem, p. 76. Además, dada la predominancia de los análisis pictóricos sobre los arquitectónicos en la obra de Chastel, este sitúa también a Massaccio como el punto desde el cual esta concepción espacial influye sobre Botticelli, por una parte, y Miguel Ángel y Raffaello, por otra. “Por tanto, se puede sacar de esta lista una indicación útil sobre el momento de la boga máxima de Masaccio, que interesa a la vez a la generación de Verrochio, Botticelli y Perusino, y a la de Miguel Ángel, fra Bartolomeo y Rafael. El momento decisivo de la “vuelta a Masaccio” se sitúa netamente hacia 1490-1495”. Idem, p. 270. Por su parte, Tafuri ejemplifica la identidad entre espacio perspectivo e historia cronológica en una entrevista mantenida en 1981. Allí, haciendo referencia a *La flagelación de Cristo* de Piero Della Francesca, afirmaba el historiador italiano que “la perspectiva artificial con un solo punto de fuga no es para nada una representación objetiva de lo real, sino una representación construida. Pero en el cuadro de Piero yo quería demostrarles además que no se trata apenas de una representación racional, matemática del espacio, como dice Panofsky, sino que se trata de una representación matemática racional de la historia, que la racionalidad clásica se dispone sobre una línea, del mismo modo en que sólo una línea se dispone sobre un plano, porque sólo una línea y un plano se pueden poner en perspectiva” añadiendo posteriormente una preeminencia dual mediante la cual la realidad objetiva es construida por nosotros (al igual que en Panofsky) a la vez que esta yace fuera de nuestro control (a diferencia de panofsky): “Pero los sistemas de representación del mundo yacen fuera de nuestro control: son ellos lo que se expresan a través de nosotros, no somos nosotros quienes los hablamos. Esto significa que las representaciones son siempre verdaderas construcciones de la realidad, lo cual presupone que la realidad no existe sino en cuanto la construyamos”. Tafuri, Manfredo, “Entrevista a

relación Brunelleschi-Masaccio. El uso por ambos de la referencia al pasado antiguo como operación encaminada a fundar un nuevo presente, espacial en Brunelleschi y ético en Masaccio, en un primer lugar, y la consideración de dicho espacio como lingüísticamente coherente, o, por decirlo con términos propios de la Lógica, autónomamente *consistente*, en segundo. Esta consistencia lingüística de la arquitectura en los cuadros de Masaccio, se ha señalado varias veces, está unida a una nueva sistematización “subjetiva” de la naciente ética humanista que sería el puente que uniría, a la vez que deformaría, el lenguaje espacial de Brunelleschi con Alberti.¹³³ Pero no es en obras como *La Trinidad (Santa María Novella 1426-1428)*,¹³⁴ donde las representaciones de Cristo son enmarcadas por un arco sobre capiteles dóricos retranqueados respecto a las pilastras corintias (todo ello elevado triunfalmente sobre la muerte, reducida a pequeña escala) o el posterior San Agustín de Botticelli, donde debemos buscar las relaciones temporales subyacentes. Si bien dichas representaciones muestran de modo obvio una buscada alineación operativa de los nuevos valores cristianos con las formas arquitectónicas primeramente desemantizadas de la antigüedad, es en las estrategias narrativas empleadas en *La Adoración de los Magos* (Políptico de Pisa. 1426) y sobre todo en *El Tributo*, donde encontraremos los primeros indicios materiales del Aion moderno.

En primer lugar, lo más evidente en una descripción inicial de *La Adoración de los Magos* es el hecho de que dos de entre los presentes tienen trajes modernos: son los donantes, y visten el austero traje negro de la alta burguesía. En realidad, no forman

Manfredo Tafuri”, *Materiales*, Marzo 1983. La entrevista tuvo lugar en Buenos Aires, entre Julio y Agosto de 1981. También disponible www.bazaramericano.com/arquitectura/materiales/entrevista_tafuri.htm, p. 1 de la versión digital.

¹³³ Esta lectura es mantenida, entre otros, también por Argan, quien afirma que “para que Alberti, que formaba ya parte del grupo, abriera su grandioso horizonte humanístico, era necesaria la experiencia de Masaccio. Es Masaccio quien transforma los abstractos valores espaciales en concretos valores humanos; y es a partir de estos valores que se empieza a discernir en la arquitectura clásica, en los documentos supervivientes de su grandiosidad, no ya una perfección sino el testimonio vivo de una humanidad ejemplar.” Argan, Giulio Carlo, *Brunelleschi...*, op. Cit., p. 94. Más allá de la simple constatación de Masaccio como intermediario ético, el “humanismo” de Argan propone páginas después, la influencia del humanismo de Masaccio en el cambio de la proyección plana propia de *S. Spirito* a la central de la *Capilla Pazzi* o la cúpula de *Santa Maria dei Fiore* como “el concebir al hombre en el centro del espacio, actor y no espectador, y al espacio como dimensión de la acción humana, y no como visión” Idem, p. 96. Esta posición central del hombre es relacionada con un clasicismo histórico, es decir, recuperador de los valores clásicos del pasado propios de Cicerón, frente al clasicismo “ideológico” propio de la fase proyectiva de Brunelleschi: “fue también Masaccio, y nadie más que él, quien mostró a Brunelleschi que la historia lo era de hombres y de hechos”. Idem, p. 96. De este modo, la fusión de la arquitectura de Brunelleschi con los valores humanistas iniciada por Wittkower presenta en Argan su formulación definitiva en tanto que la centralidad ya no es símbolo de lo divino, sino, en primer lugar, de la posición del hombre en el mundo.

¹³⁴ Opinión generalmente mantenida en la historiografía renacentista de primera mitad del XX como canónica hasta la revisión de Argan en los años setenta, y de la cual un ejemplo iluminador es el de Francastel. “L’opera di Masaccio che sembra veramente ispirata alle ricerche del Brunelleschi è la Trinità di Santa Maria Novella di Firenze. Il Cristo in croce risalta, non piú in uno spazio neutro, ma in un’architettura, il che comporta un’illusione della profondità”. Francastel, Pierre, *Lo spazio...*, op. Cit., p. 34.

parte de ningún séquito: son los testigos actuales de un hecho antiguo, que es histórico porque conserva, después de siglos, su significación, en una primera fusión de pasado y presente a través del acontecimiento místico de la presencia divina.¹³⁵ De esta forma, el “acontecimiento” es la repetición temporal de un mismo acto, renovado cada vez.¹³⁶ Punto de inicio de importantes consecuencias para la posterior pintura del Renacimiento, *La Adoración* de Massaccio ya plantea, ajeno al espacio perspectivo, la narración politemporal. Interpretación de la inserción del tiempo divino en la historia humana, esta última no tiene más remedio que hacer valer el significado de tal acto a todo tiempo y lugar de forma simultánea. Fruto pues de la inserción de un tiempo metahistórico, Cronos deviene fragmentado y totalmente fecundo en todo tiempo y lugar. Tenemos de este modo una primera rotura de la narración secuencial de escenas contiguas según el avance lineal de los acontecimientos (cada uno en un tiempo distinto del anterior y el posterior) propia de los capiteles o frescos románicos. Pero si bien aquí podría parecer que esta rotura de las secuencias cronológicas depende de una idea trascendente del tiempo divino, *El Tributo* introduce ya sin la necesidad de la excusa del tiempo metahistórico, los diversos tiempos distribuidos espacialmente según intensidades. En palabras de Argan:

“Desde el punto de vista de la narración evangélica, en *el Tributo* hay tres tiempos: Cristo, a quien el recaudador exige el peaje, ordena a Pedro que vaya a tomar la moneda de la boca del pez; Pedro toma la moneda; entrega el óbolo al recaudador. En la representación, los tres tiempos se funden y sus duraciones son expresadas en medidas de espacio. Era frecuente en la narración continua románica y

¹³⁵ La continuidad temática de las adoraciones ha sido uno de los lugares más tratados por la historia del arte renacentista. Si bien existen referencias explícitas durante toda la Edad Media y en especial desde el siglo XI, todas ellas representan siempre un acto fuera del tiempo humano. Es con Massaccio donde el acontecimiento se produce por primera vez en el presente de forma continuada. La tradición del tema de *La Adoración de los Magos* posterior a Masaccio será objeto de profundas investigaciones. De entre todas ellas, tal vez la de Chastel sea una de las más propicias en lo referente al punto de vista de la inclusión del tiempo(s) desde el cual, aquí lo tratamos. Bajo el significativo epígrafe de “La historia” Chastel desarrolla las variaciones del tema realizadas por Gozzoli (1459), Boticcelli (1475), Ghirlandaio (1487), Leonardo (1481-82), Lippi (1496), y Boticcelli de nuevo (1492). Sin intención de repetir aquí su famosa exposición, debemos recalcar que todas ellas se analizan desde la relación entre el uso de una perspectiva rigurosa y la dispersión narrativa de tiempos simultáneos ajena normalmente a ella. De esta manera la dispersión narrativa de Gozzoli, contrarrestada por la fuerte perspectiva del primer Boticcelli, interpreta los Tres Magos como las tres edades de la vida características de la derivación del Aion en la Fortuna de tres caras, a las que añade un cuarto Mago de ropas florentinas contemporáneas como fusión de los tres tiempos en el actual. En el incipiente empirismo naturalista de Leonardo, de nuevo contrario a la perspectiva, los Tres Magos, representantes de la ciencia anonadados por el acontecimiento, pasan bajo el arco antiguo de Pompeyo con inscripción incluida, en una nueva “encrucijada de edades”. Es esta continúa interpretación del acontecimiento como superposición de tiempos la que llevará a Boticcelli a abandonar su lenguaje perspectivo, visto ahora como sistematización del milagro, y unificar el único tiempo divino metahistórico mediante ‘los movimientos y los gestos’. Como se puede apreciar, la perspectiva es interpretada en *Las Adoraciones* como opuesta a la proliferación temporal propia del Aion. Para más información, Chastel, André, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, pp. 239-250. Original *Art et Humanismo à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959.

¹³⁶ Las implicaciones que para la filosofía de la historia tiene dicha noción de acontecimiento serán tratadas al final del presente escrito, en la lectura del concepto de acontecimiento que Deleuze, a través del análisis de la obra de Duns Scoto, utiliza para invertir la jerarquía mimética entre “repetición” y “diferencia”.

gótica que la misma persona apareciera varias veces en la misma representación como en el *Tributo*. Pero, ¿por qué no hay aquí sucesión cronológica, y el primer tiempo se encuentra en el centro, el segundo a la izquierda y el tercero a la derecha? Es evidente que Masaccio no persigue la sucesión sino la simultaneidad, porque todos los hechos dependen del gesto imperativo de Cristo”.¹³⁷

Cuatro años antes de la publicación del citado análisis de la obra de Masaccio, Argan ya había estudiado las estructuras narrativas de la pintura del primer Cuatrocientos estableciendo una relación explícita con el nacimiento de la historia.¹³⁸ En dicha lectura, Argan establecía a Brunelleschi como el primero, una vez más, en proceder a la introducción de los sucesos metafísicos en la historia mediante su propuesta para el concurso de las puertas del Baptisterio de Florencia (nótese que este es anterior a la obra pictórica de Masaccio comentada por Argan).

Ahora bien, si según Argan, es por lo tanto de Brunelleschi la responsabilidad de una primera superposición temporal, ésta es propuesta, al igual que la perspectiva, como estructura objetiva capaz de asumir cualquier tiempo en un “espacio” homogéneo e indiferenciado cuyas relaciones tempo-espaciales (representación de las duraciones en distancias y tamaños) determinan la legibilidad de las concretas relaciones históricas. De este modo, se produce un primer nacimiento de la historia como estructura cronológica a través de su representación perspectiva. Y nótese aquí, que *El Sacrificio de Isaac* es una obra anterior a cualquiera de las construcciones arquitectónicas proyectadas o construidas por el arquitecto florentino. Es por ello que, aún reconociendo

¹³⁷ Argan, Giulio Carlo, *Renacimiento...Vol. I*, op. Cit., pp. 140-141. Y en otra ocasión, esta vez directamente a propósito de la relación Brunelleschi-Masaccio afirma que “la tarea específica de los pintores era la representación de la *historia* y la acción histórica en la era aquella que, al realizarse, revelaba y resolvía sus causas y manifestaba los efectos de éstas, resumiendo en la unidad de la representación espacial momentos lejanos en el espacio y en el tiempo. También en esto Brunelleschi fue el primero en plantear el problema; su teoría de la perspectiva no es la premisa sino el corolario de su nueva concepción de la *historia*. *El sacrificio de Isaac* que presentó al concurso para las puertas del Baptisterio, había representado como simultáneos, o al menos estrechamente concatenados, los diversos tiempos del acontecimiento, realizando la unidad de tiempo como la unidad de espacio, traduciendo las duraciones en distancias y tamaños; postulaba así ese concepto de la homogeneidad del espacio que es el fundamento de toda la teoría perspéctica. Configuró así como ‘histórico’ y delimitado en el espacio y el tiempo un hecho transmitido por las Escrituras con un significado puramente religioso. Pero el ejemplo más reciente y evidente de reducción de un texto religioso a la historia y de condensación del desarrollo temporal del acontecimiento a la unidad del espacio lo dio Masaccio en el Tributo de la moneda, representando como simultáneos, pero escalonados en la distancia de una misma visión perspéctica, a los tres tiempos del relato evangélico [...] Es entonces el hacer histórico que, con su eticidad fundamental, determina y configura el espacio, ordenando el mundo de los sucesos [...] Pero si Masaccio partió de Brunelleschi, interpretando en un sentido ético-histórico su concepción del espacio arquitectónico, Brunelleschi fue el primero en entender que Masaccio había trasladado su idea del espacio de la esfera especulativa a la de la vida como historia”. Argan, Giulio Carlo, *Historia del arte como historia de la ciudad*, Editorial Laia, Barcelona, 1984. p. 111. Ed. Original Argan, Giulio Carlo, *Storia dell’arte come storia della città*, Editori Riuniti, 1983.

¹³⁸ “La tarea específica de los pintores era la representación de la *historia* y la acción histórica era aquella que, al realizarse, revelaba y resolvía sus causas y manifestaba los efectos de éstas, resumiendo en la unidad de la representación espacial momentos lejanos en el espacio y en el tiempo”. Argan, Giulio Carlo, “El Tratado de Re Aedificatoria”, 1972, en Argan, Giulio Carlo, *Historia del arte como historia de la ciudad*, Editorial Laia, Barcelona, 1984, p. 111. Edición original Argan, Giulio Carlo, *Storia dell’arte come storia della città*, Editori Riuniti, 1983.

la originalidad brunelleschiana de la historia como superposición temporal, seguirá siendo Masaccio el primero en 1. Unir ésta a una concreta ética humanista y, lo que en este escrito nos interesa en mayor medida, 2. Ser el primero en plantear las estructuras histórico-narrativas propiamente aiónicas y, al menos en apariencia, opuestas a la cronicidad perspectiva de Brunelleschi.¹³⁹

De este modo, se produce por primera vez una concepción artística en que la *Historia* no es un desarrollo lineal cronológico desde el pasado al presente como consecuencia de un sistema de causa-efecto, sino más bien la realidad entendida como un bloque de tiempos simultáneos interrelacionados por una explícita lógica material. Si bien es cierto que en este primer momento, esta concepción aiónica de la historia se presenta como explícitamente opuesta a la espacialidad perspectiva, la extremada indeterminación heterotópica de esta última permitirá que, tras la difusión albertiana, Rafael o Peruzzi entre otros saquen a relucir a través de su *arqueología*,¹⁴⁰ las intrínsecas potencialidades aiónicas de ésta, ya anunciadas por la significativa unión en Brunelleschi de la defensa de la misma neutralidad valorativa de la perspectiva bajo argumento histórico.

Obviamente no fue Brunelleschi el primero en unir en un espacio bidimensional ciertas relaciones perspectivas junto a la narración de sucesos. En *La nascita di Santa Elisabetta* (1317-1325), de Giotto, por citar al “primer pintor moderno” (según Argan), ya se produce una yuxtaposición de dos espacios perspectivos en el que cada uno representa un momento del acontecimiento bajo la relación de sucesión temporal tal como se hacía, sin relaciones perspécticas, en los innumerables capiteles románicos.¹⁴¹

¹³⁹ En palabras del mismo Argan: “También en esto Brunelleschi fue el primero en plantear el problema; su teoría de la perspectiva no es la premisa sino el corolario de su nueva concepción de la *historia*. *El sacrificio de Isaac* que presentó al concurso para las puertas del Baptisterio, había representado como simultáneos, o al menos estrechamente concatenados, los diversos tiempos del acontecimiento, realizando la unidad de tiempo como la unidad de espacio, traduciendo las duraciones en distancias y tamaños; postulaba así ese concepto de la homogeneidad del espacio que es el fundamento de toda la teoría perspéctica. Configuró así como ‘histórico’ y delimitado en el espacio y el tiempo un hecho transmitido por las Escrituras con un significado puramente religioso. Pero el ejemplo más reciente y evidente de reducción de un texto religioso a la historia y de condensación del desarrollo temporal del acontecimiento a la unidad del espacio lo dio Masaccio en *El Tributo de la Moneda*, representando como simultáneos, pero escalonados en la distancia de una misma visión perspéctica, a los tres tiempos del relato evangélico [...] Es entonces el hacer histórico que, con su eticidad fundamental, determina y configura el espacio, ordenando el mundo de los sucesos [...] Pero si Masaccio partió de Brunelleschi, interpretando en un sentido ético-histórico su concepción del espacio arquitectónico, Brunelleschi fue el primero en entender que Masaccio había trasladado su idea del espacio de la esfera especulativa a la de la vida como historia” Argan, Giulio Carlo, *Historia...*, op. Cit., p. 111.

¹⁴⁰ Afirmamos claramente que el uso con el que empleamos el término “arqueología” se hace sin ánimo alguno de relacionarlo con el concreto significado que este adquiere en la obra de Foucault visto como una metodología precisa de análisis lingüístico de los discursos en tanto que praxis del lenguaje. En su lugar la referencia se hace con respecto a la acepción tradicional de dicha disciplina histórica desde su creación con Winckelmann como indagación material sobre los orígenes remotos de las formas artísticas.

¹⁴¹ Un primer análisis de esta relación entre perspectiva y estructuras narrativas es expuesto por Francastel en su obra de 1951. En ella, a propósito de la obra de Giotto traída explícitamente a colación, afirma que “I rapporti dei singoli spazi sono relazioni di passaggio o di successione. Gli spazi singoli non sono

Pero aún con dicha tradición que viene desde el Trecento, Brunelleschi sigue siendo el primer punto de referencia en el intento explícito de lograr una primera sistematización espacial representativa de las relaciones históricas, o lo que es lo mismo, un intento de sistematización que desde el punto de vista de Tafuri es mantenido como el carácter esencial, no únicamente de la perspectiva, sino del Renacimiento como un todo distinto del Medioevo. Según Tafuri,

“Lo antiguo, el numerus, la analogía antropomórfica, la proposición armónica, constituyen un conjunto unitario de referentes convencionales, para un sistema de representación necesitado de fundamento estable [...] el elemento nuevo, en comparación con todo el medioevo, es solamente uno, pero sustancial; la introducción de un sistema *perfectamente representativo*. Por tanto, los “contenidos” no son nuevos, pero sí el proceso, matemático y verificable, que permite su formalización en una sistematización del mundo puesta en imagen”.¹⁴²

En lo referente a la influencia de esta lectura de Massaccio en la obra albertiana, los referentes vuelven a ser escasos. Frente a ellos, una ingente cantidad de escritos defienden a la vez que postulan, el carácter “humanista” de la obra y escritos albertianos propia del humanismo ético de Massaccio, ajeno a toda concepción narrativa simultánea, y que significativamente, suelen tomar como escrito fundamental y único el *De re aedificatoria* en detrimento de los demás.¹⁴³ Es por ello que, antes de dar inicio a la

ancora concepiti come riduzioni in piccolo dello spazio totale dell’universo”. Francastel, Pierre, *Lo spazio...*, op. Cit., pp. 64-65. Dicho análisis es continuado con el de los pintores posteriores a Masaccio como Andrea dal Castagno o Paolo Ucello. Con respecto a *Il Diluvio* de este último, Francastel, tras explicar la nueva yuxtaposición a la misma escala de dos momentos sucesivos de la narración, y sostener que la unidad plástico-pictórica precede por ello a la unidad simbólica, se pregunta “chi potrà ancora sostenere la tesi dell’apparizione di una visione coerente del mondo, che avrebbe implicato necessariamente l’adozione di un sistema assoluto di rappresentazione del mondo sensibile?”. Idem, pp. 64-65. Años después afirmará explícitamente que respecto a la perspectiva “existen dificultades. No es evidente que la perspectiva renacentista fuese unitaria”. Francastel, Pierre, *Arte y Técnica en los siglos XIX y XX*, Editorial Debate, Madrid, 1990, p. 175. Edición original Francastel, Pierre, *Art et Technique aux XIX et XX siècles*, Editions Minuit, Paris, 1956. Esta consideración de la variedad de la perspectiva y la relación con el tiempo es defendida por Lewis Mumford como propiamente medieval frente a una consideración renacentista del espacio en tanto que espacio central homogéneo y crónico: “El espacio y el tiempo forman dos sistemas relativamente independientes. Primeramente: el artista medieval introducía otros tiempos dentro de su propio mundo espacial, como cuando proyectaba los hechos de la vida de Cristo en una ciudad italiana contemporánea”. Mumford Lewis, *Técnica y Civilización*, Alianza Editorial, Madrid, 1977, p. 35. Edición original, Mumford, Lewis, *Technics and Civilization*, Harcourt, Brace & World, New York, 1934.

¹⁴² Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renacimiento...*, op. Cit., p. 35.

¹⁴³ El origen de tales lecturas puede ser de nuevo identificado con la obra de Burckhardt en la que sin necesidad de recurrir a obras ni textos relativos a la práctica arquitectónica o literaria de Alberti, Burckhardt procede a su mera descripción biográfica directamente tomada de Vasari, para concluir que “comparado con Alberti, era Leonardo da Vinci lo que es la obra perfecta y concluida respecto del boceto, lo que es el maestro respecto del diletante”. Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Editorial Losada, Madrid, 1944, p. 120. Continuando en la estela de la historiografía de arte alemana, los primeros acercamientos a Alberti desde el *De re aedificatoria* no comienzan a hacer su aparición hasta 1911, con la deformante interpretación neoplatónica de I. Behn en L. B. *Alberti als Kunstphilosoph*, y la asombrosamente kantiana del *Die Begründung der modern Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti*, de W. Flemming en 1916 donde se redescubre en la obra de Alberti las categorías de cantidad, cualidad y relación.

reinterpretación de Tafuri, basada en la de Eugenio Garin,¹⁴⁴ expondremos en primer lugar la común identificación en la historiografía arquitectónica básica de la figura de Alberti con una lectura del *De re aedificatoria* orientada en exclusividad y que todavía en 1982, Portoghesi continuaba proponiendo como válida.¹⁴⁵

Comenzando por una propuesta en que la historia pueda “volver a ser una sirvienta”,¹⁴⁶ Portoghesi determina el objetivo del *De re aedificatoria* como el de “instituir los objetivos de un lenguaje universal [...] como la ‘superación de los antiguos’ realizable a través de la reintegración de su herencia y su desarrollo racional”.¹⁴⁷ Si bien hasta aquí coinciden la mayoría de autores, Tafuri incluido, las divergencias comienzan con el análisis de las causas, fundamentos, y posibilidades de ese indeterminado intento de establecer un lenguaje universal. La lectura común, expuesta por el mismo Portoghesi, hace referencia directa a la definición de lo bello como armonía. Así, con claras connotaciones wittkowerianas,¹⁴⁸ la percepción y valoración de la belleza “se identifican para Alberti con la

¹⁴⁴ “Eugenio Garín señaló como deber no diferible la lectura comparada del *Momus* y del *De re aedificatoria*”. Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renac...* .op. Cit., p. 67. Y más adelante, “*De re aedificatoria* se prestará a interpretaciones tranquilizadoras. Sobre la grandiosa y trágica conciencia de los límites de la *téchne* y de la arbitrariedad de las normas se extenderá un tupido velo”. Idem, p. 83.

¹⁴⁵ Denunciado ya por Tafuri en su libro de 1966 como autor de crítica ideológica tras la exposición y publicación de “*Michelanhiolo architetto*” a cura di B. Zevi e P. Portoghesi, Eiuunadi, Torino, 1964, la alineación ideológica de Portoghesi con Wittkower es hecha explícita por el propio autor al afirmar que “la más viva y penetrante de las contribuciones aportadas hasta ahora a la exégesis de *De re aedificatoria* es todavía la de Wittkower, quien, en *La arquitectura de la edad del humanismo*, a través de una lectura analítica, ha extraído del texto, como ya hemos visto, afirmaciones de capital importancia para la definición de los principios fundamentales que inspiran la visión renacentista de la realidad”. Portoghesi, Paolo, *El ángel de la historia*, Biblioteca básica de arquitectura, Madrid, 1985, p. 61. Edición original. *L'angelo della storia*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1982. Posteriormente, Tafuri no dudará en calificar la obra de Portoghesi como de “pésimos historiadores”: “No existe un ‘movimiento Post Modern’. Existe sólo un grupo de pésimos arquitectos que buscan destacar inventando fórmulas asociativas y apoyándose en pésimos historiadores (Jencks, Stern, Portoghesi) [...] La ‘fábula’ del movimiento moderno es sólo una construcción historiográfica, por otro lado hace mucho tiempo agotada [...] Es necesaria otra profundidad de estudios históricos y principalmente es indispensable no permanecer continuamente inmerso en la disciplina arquitectónica”. Tafuri, Manfredo, Carta 21/V/1984, publicada en *El Croquis* n. 26, El Escorial, 1986, p. 8. Por otra parte, pese a la focalización de las críticas sobre Portoghesi, la reproducción del Alberti neoplatónico de Wittkower no es únicamente asunto tratado por Portoghesi pues, una década antes, De Fusco volvía a proponer dicha lectura en relación con las herramientas conceptuales de Riegl: “En la posición neoplatónica renacentista, por la que en su programa ideal es ya, si no expresado, claramente indicado el plano poético del que parte la obra expresiva, típico es el caso de L. B. Alberti, que escribe un tratado entero antes de realizar sus construcciones más significativas. La susodicha síntesis preoperativa, a medio camino entre los condicionamientos culturales y la intención poética, se puede encontrar, como veremos, entre los varios significados del término *Kunstwollen*”. De Fusco, Renato, *Historia y estructura*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1974, p. 80. Edición original, De Fusco, Renato, *Storia e struttura. Teoria Della storiografia architettonica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Milano, 1970

¹⁴⁶ “La historia, destronada de su papel dictatorial, privada del hacha con la que separaba artificiosamente un tiempo de otro, puede volver a ser una sirvienta, dejando una vez más que el hombre revuelva recuerdos y cosas con la ingenua falta de prejuicios de la infancia feliz”. Portoghesi, Paolo, *El ángel...*, op. Cit., p.12.

¹⁴⁷ Idem, p.18.

¹⁴⁸ Punto clave en el paso de Wittkower a Portoghesi será la mediación de Argan orientada a difundir y profundizar el famoso texto del historiador alemán, en lengua italiana. Así, desde una visión sinóptica, Argan interpreta a Alberti en cuatro pasos de modo que para Alberti “1) el antiguo no es un modelo a

conciencia de una condición de armonía entre el sujeto y el mundo”.¹⁴⁹ De esta manera, aunque en algunos momentos el crítico italiano destaca cierta sensibilidad “vasta y poliédrica” como una doble cara albertiana en la que aparecen “el bien y el mal de la novedad”, en última instancia, como consecuencia de esa armonía preestablecida por la Idea entre hombre y cosmos, la fusión sin posibilidad de disyunción entre la forma y su significado metafísico es finalmente reafirmada.¹⁵⁰ Posteriormente, como argumento no desarrollado plenamente en el Wittkower del 49, se deduce de esa unión indisoluble entre forma y contenido metahistórico, eterno e inmutable, la propia inmutabilidad de la forma, o lo que es lo mismo, su autonomía, y, dando todavía un paso más, dado que el ámbito propio para percibir esa indisoluble unión es la de lo bello, se infiere, por último, la autonomía de la esfera estética, y su predominancia para el tiempo presente.

“En la esfera estética el juicio sobre una obra debe ser un juicio global, que identifique el organismo entendido como hecho autónomo, síntesis de partes que sólo por su conexión adquieren un significado estético”.¹⁵¹

Se afirma de tal manera la fundación del ámbito estético como la técnica de un saber a medio camino entre la ciencia y la filosofía, y que debido a su carácter tanto teórico como práctico está destinada a alcanzar las más amplias verdades. Así, se establece por tanto un método, o mejor, técnica reguladora de los demás saberes a través de la universalidad del dibujo, de modo que la estética aparece como el “juicio global”, y la belleza como una postura gnoseológica fundamentada en la *harmonia mundi* como hecho *a priori* y la capacidad del artista de diseñar con la concordia suficiente como para que la obra lo signifique de una forma imposible de disyuntar. Hasta aquí, la versión expuesta en el común de los manuales de Estética. Ahora bien, la lectura que emprende Tafuri traerá a colación como elementos fundamentales para una correcta interpretación del humanismo de Alberti diversos textos “adicionales” del autor. Para comenzar, según Tafuri, la legitimación teórica que Alberti intenta del nuevo lenguaje de Brunelleschi, su entrada en los círculos humanistas del Cuatrocientos,

“presupone una verificación histórica de la validez universal del clasicismo: justamente la operación que Brunelleschi había evitado realizar, Y a sabiendas, dado que allí donde el Clasicismo brunelleschiano es un instrumento disponible, que no admite más que verificaciones hechas en el interior de la propia lingüística, el Clasicismo albertiano [...] introduce voluntariamente todas las premisas de su crisis”.¹⁵²

priori sino una ‘causa’ profunda que hay que encontrar remontando la historia, 2) las formas geométricas, con su verdad, impulsan a meditar sobre las verdades de la fe, idea ésta que anticipa las corrientes estéticas neoplatónicas que serán dominantes en la cultura florentina a finales de siglo, 3) porque demuestra cómo, para Alberti, las formas visibles son portadores de significaciones ideológicas precisas; 4) porque la incrustación geométrica realiza el ideal de la reducción de la forma al puro ‘diseño’”. Argan, Giulio Carlo, *Renacimiento... Vol. I*, op. Cit., pp.189-190.

¹⁴⁹ Portoghesi, Paolo, *El ángel...*, op. Cit., p. 52.

¹⁵⁰ “La forma tiene valor en cuanto que tiene un significado humano del cual no se puede separar”. Idem, p. 38.

¹⁵¹ Idem, p.53.

¹⁵² Tafuri, Manfredo, *La arquitectura...*, op. Cit., p. 15.

Comienzo de un examen de la razón en busca de sí misma en tanto que mero proyecto¹⁵³, todos los posteriores desarrollos de la arquitectura *all'antica* que busquen una fundamentación en la historia no serán sino análogos intentos de agudizar una crisis iniciada en el mismo momento en que se intenta su propia justificación. En lo referente a su aplicación práctica, las dificultades “sintácticas” en la articulación de la perspectiva con los “órdenes-símbolo de la ética humanista” rastreados ya en Massacio, no hace sino profundizar el problema de la armonía albertiana. Así, la envoltura clásica como mampostería totalmente desvinculada de las preexistencias góticas que Alberti añade en *S. Francesco de Rímini* exaspera, mediante una simultaneidad temporal ineludible una vez que se ha iniciado el discurso histórico, la imposibilidad de articulación armónica de los tiempos. Esta investigación crítica del proyecto brunelleschiano repite los mismos problemas en la tentativa del proyecto de *San Sebastián en Mantova*, de fundir la *renovatio* clásica y su mito universalista con la tradición ciudadana toscana. Toda la indeterminación heterotópica del lenguaje perspectivo se resiste, al menos en un primer intento, a la determinación de unas formas plenamente armónicas garantes de la *harmonia mundi*.

Pero no nos adelantemos, por ahora basta con afirmar que el recurso a la historia, más que un modelo perfectamente ordenado y “situado cronológicamente” (que supuestamente es lo que se busca) empieza, en cambio, por provocar una capacidad de articulación y, por tanto de creación, infinita e inagotable; viéndose una referencia aquí a la inicial definición del Aion. Así, una vez convencido de la falta de capacidad explicativa del neoplatonismo como fundamento de la obra albertiana, Tafuri desestructura las posiciones de Wittkower desde sus propios escritos, exponiendo la primacía de la *varietas* albertiana en las mismas palabras del historiador alemán. Es *describiendo S. Sebastiano a Mantova* que Tafuri cita,

“un ‘amalgama [...] tra due tipi mutualmente incompatibili nella antichità classica’ di stampo profondamente anti classicistico [che] apre il camino alla concezione manieristica dell’architettura cinquecentesca”.¹⁵⁴

Constatado pues este primer “fracaso” de la perspectiva histórica humanista deberíamos preguntarnos, ¿es debido a una falta de conocimiento histórico por parte de Alberti el que se le resista el lograr esa perfecta armonía del *imago mundi*, o habrá que

¹⁵³ “Comienzan a darse cuenta de que su invocación del *principio de la Razón* es solo una tendencia ideológica, un mero proyecto”. Idem, p. 18.

¹⁵⁴ Wittkower, Rudolf, *Architectural principles in the Age of Humanism*, Alec Tiranti, London, 1962, trad. It. Eiuadi, Torino 1964, (p. 55 dell’ed. It.) citado en Tafuri, Manfredo, *La architettura...*, op. Cit., p. 38. Nota a pie 38. Dicha lectura sería coherente con las palabras de Wittkower “así pasó [Alberti], en una primera etapa, de un enfoque sentimental a una concepción arqueológica. Luego subordinó la autoridad clásica a la lógica de la estructura mural. Y por último repudió la arqueología y la objetividad, para utilizar la arquitectura clásica como arsenal de los motivos necesarios para una realización libre y subjetiva de la arquitectura mural”. Wittkower, Rudolf, *La arquitectura...*, op. Cit., p. 60.

deducir más bien la condición de un mundo no perfectamente armónico a imagen de la idea neoplatónica? Según la lectura que va de Wittkower a Portoghesi, hemos visto que esta segunda posibilidad no sería posible que pasara por la mente de Alberti en tanto humanista, pero en su obra construida, acabamos de ver que, como arquitecto, los problemas persisten a lo largo de su vida. Para poner a prueba este supuesto humanismo neoplatónico de Alberti del que ya en 1966 tiene muy serias dudas, Tafuri, en 1988, da un breve repaso a sus otros textos no específicamente arquitectónicos. En concreto, los libros analizados a parte del *De re aedificatoria* (1452) son cuatro: el *Libri della famiglia* (1434), *De Irarchia* (1469), *Momus* (1443-1450), y el *Theogenius*.¹⁵⁵

En el primero, Tafuri trae a colación la diferencia establecida en él entre Patria y Estado, en el contexto de la supuesta colaboración defendida por Westfall entre Nicolás V y Alberti en lo relativo a la renovación de Roma,¹⁵⁶ y que no es aquí de relevancia. Respecto al segundo, Tafuri recalca que el único fin de la vida humana defendido por Alberti no es “la integración de la *civis* en la *res publica*” en tanto que belleza urbana, sino únicamente “el orgulloso dominio de sí mismo”,¹⁵⁷ lo cual, es totalmente contradictorio con una defensa del hombre centro del mundo como imagen de la *harmonia mundi*. Antes de eso, se produce en el *Theogenius*, una contraposición explícita a la divinización neoplatónica de la naturaleza afirmando de forma unívoca “la violencia impía del hombre [...]

¹⁵⁵ En realidad el cambio de lectura de un Alberti neoplatónico a uno más estoico se produce en un texto de 1979 donde el teórico florentino es situado dentro de una lectura global que lleva directamente a través de Raffaello, Sansovino y Giulio Romano hasta la crisis manierista ejemplificada por Zuccari. Allí, afirmaba ya Tafuri que el mundo albertiano, antes que ser expresión de la armonía de un absoluto trascendente debería ser visto como “a world beyond redemption, a world devoid of certainties; reason and folly, masks and true faces, light and darkness interchange so that reality becomes ambiguous, evanescent, slippery, a tragic play of appearances and illusions from which any god is banned”. Tafuri, Manfredo, “Discordant Harmony: Alberti to Zuccari”, en *Architectural Design* n. 49 (Profile 21: Leonis Baptiste Alberti), 1979, p. 36. Y más adelante, como muestra de esta novedosa concepción de Alberti cita el sueño comentado por Alberti en los *Intercenali*: “Intercenali (IV,1) called ‘The Dream’ [...] a river [...] human faces flow in it instead of water [...] a second river, to be forded by riding obscenely on horrible naked old women [...] And how many gods in heaven I saw there lost in dreams, digging for I don’t know what roots which allow whomever eats them to seem wise and learned, though they are not so at all”. Idem, p. 36. Por último, tras un breve paso por el *Momus*, afirma que “‘What a splendid thing’, writes Alberti again in the *Momus*, ‘to know how to hide the most secret thoughts through the clever artifice of a painted and beguiling make-believe’ [...] Alberti architecture is a willed and therefore artificial defence which is in opposition to a subjective and provisional desire for reason, a defence against the absurdity of existence [...] when Alberti imposes it on himself not to make architecture speak, he slowly and secretly undermines the relationship between practice and theory existing about the middle of the 15th century”. Idem, p. 36. Con lo cual quedan ya perfectamente establecidas en 1979 las líneas generales de esta nueva lectura de Alberti en completa oposición con la de Wittkower. Ahora bien, dado que en el artículo de 1988 se añaden a dicho discurso las intervenciones de Alberti para la ordenación de Roma bajo el papado de Nicolás V, utilizaremos este último por suponer una visión más completa de la figura del teórico italiano, una visión que por otra parte, es reproducida casi literalmente en *Ricerca del Rinascimento* (1992).

¹⁵⁶ Fruto de esta investigación es un primer artículo traducido al castellano en 1988, Tafuri, Manfredo, “*Cives Esse non licere*”. *La Roma de Nicolás V y Leon Battista Alberti. Elementos para una revisión historiográfica*, en VVAA, *Leon Battista Alberti*, Editorial Stylos, Barcelona, 1988, pp. 102-118, y que será reelaborado e insertado en su último libro Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renacimiento...*, op. Cit.,

¹⁵⁷ Idem, p. 63.

la violencia del *homo faber* exaltada en el *De re aedificatoria*".¹⁵⁸ Teniendo en mente todo ello, no sorprenderá ya la lectura realizada por Tafuri de un Alberti "estoico", para el cual, la belleza armónica defendida en el *De re aedificatoria* como objetivo de la arquitectura queda condenada a no poder ser más que,

"medicina del alma, que, sin embargo, no tiene el poder de cambiar la irracionalidad fundamental de lo creado: ésta es invocada con el fin de 'distraer las acerbadas preocupaciones', no para tratar de imponer al mundo una *ratio* victoriosa [...] En la trama del *De re aedificatoria* se esconden, en efecto, los mismos principios pesimistas que animan el *Momus* y las *Intercoenales*".¹⁵⁹

Con todo ello en mente, casi a modo de nuevo paradigma en la interpretación del "humanismo" de Alberti, la postura que adopta Tafuri es definida por él mismo como explícitamente anti-neoplatónica, dado que "el hacer es reconocido, más bien, como actividad específicamente humana, aunque a ello no está añadido el poder de aprehender las verdades últimas. Un océano separa a Alberti de Luca da Pacioli";¹⁶⁰ y, consecuentemente, el "ajuste de cuentas" a la lectura hecha por Wittkower viene justo después.

"Es, pues, evidente que las hipótesis de Wittkower necesitan un ajuste. En primer lugar, los 'principios arquitectónicos del humanismo' parecen no contener innovaciones, es más, parecen una regresión teórica [...] ¿No habremos pecado, en el sentido idealista, sobrevalorando la vertiente teórica? [...] Lo antiguo, el *numerus*, la analogía antropomórfica, la proposición armónica, constituyen un conjunto unitario de referentes convencionales, para un sistema de representación necesitado de fundamento estable".¹⁶¹

Por lo tanto, a través del análisis de la obra tanto teórica como práctica en su conjunto y en relación con el salto histórico propuesto por Brunelleschi, el Alberti de Tafuri se perfila como aquel que, mediante las investigaciones arqueológicas¹⁶² se hace consciente de la terrible *varietas* que impregna toda la naturaleza, física y humana; de la violencia extrema que esa *varietas* ejerce de forma implacable, guste o no, contra toda posible "idealización" armónica del mundo, y, lo que es más importante, se hace "consciente" de modo casi profético de la *varietas* no sólo espacial, sino temporal, en la que la única posibilidad ética, y he aquí su humanismo propiamente entendido, es la

¹⁵⁸ Idem, p. 66. La lectura hecha por Garin, principalmente desde el *Momus* será la que más exacerbe la violencia del mundo y, comparando la actitud de *Momus* con la del propio Alberti, declare que "ningún arquitecto puede ayudar a Júpiter a rehacer un mundo inútil y absurdo; que por doquier arrecian locura y maldad; que la única evasión está en la fantasía y en la fugaz libertad de los muertos... El elogio del vagabundo en el que *Momus*, de alguna manera, culmina y concluye, con el rechazo de toda civilización y la llamada a la naturaleza, es la conclusión y el epígrafe de un largo trabajo." E. Garín, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XVI al XVIII secolo*, Roma Bari, 1976, p. 179-180. Citado en Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renacimiento...*, op. Cit., pp. 64-65, Nota a pie de página n. 75. Frente a esa concepción radicalmente opuesta a la neoplatónica, Tafuri se sitúa en un punto intermedio que permita la actividad arquitectónica que Alberti, de hecho, ejerció durante toda su vida.

¹⁵⁹ Idem, p. 68.

¹⁶⁰ Idem, p. 75.

¹⁶¹ Idem, p. 35.

¹⁶² Es un hecho comúnmente conocido los viajes de Alberti al foro romano como "guía turístico" de Leonardo de Médici entre otros. Para más información ver Chastel, André, *Arte y...*, op. Cit., o Tafuri, Manfredo, *Cives...*, op. Cit.,

lucha contra lo imposible por insertar dentro del empirismo natural unos fragmentos de orden que serán más apariencia que verdad. Pero es precisamente de este hecho del que se desprenden las dos consecuencias más importantes:

En primer lugar, los nuevos fragmentos “racionales” en tanto armónicos, quedarán condenados a su propia autonomía, aislados como silenciosos objetos que pagan el precio de su consistencia racional al costo de su ruptura con la ciudad y con el presente. Y, en segundo lugar, debido a esta misma ruptura con el presente provocada por el “objeto-ausencia”; el vacío, o, mejor, la otredad, crea la ruptura específicamente temporal: Cronos quiebra, la tradición se vuelve discontinua,¹⁶³ y debido a ello, las relaciones temporales (históricas) iniciarán su condición de extranjería respecto a Cronos. Toda una concepción del tiempo como un puzzle de fragmentos de los que sólo se puede suponer sin certeza alguna que formen un todo coherente, horizonte de la ética humanista, guía las arqueologías posteriores que, cuanto más profundamente investiguen en busca de la coherencia espacial, tanto más distancia histórica crearán entre el presente y el pasado actualizado, propiamente re-creado, consecuencia y a la vez principio de una historia que pese a su búsqueda de Cronos, desde la cual diferenciar en aras de ordenar, problematiza la continua e inagotable profusión de diferencias (*varietas*) en las que cada pequeño fragmento de orden establecido, conlleva una inagotable profusión de nuevas creaciones. A modo de cierre relativo y en palabras de Tafuri,

“El tratado albertiano no adopta principios metafísicos [...] bien leído el *De re aedificatoria*, Alberti es reticente. Del conjunto de su pensamiento surge un sentido de falta de fundamento del sistema arquitectónico teorizado por él mismo. El único modelo es la estabilidad de la naturaleza que conlleva, sin embargo, el principio de la variabilidad infinita”. Y más adelante, “¿Qué es la arquitectura sino teatro de racionalidad? [...] *numerus, concinnitas y finitio* [...] El culto del límite y de la *mediocritas* [...] no por azar, los herméticos objetos arquitectónicos albertianos ostentan su desesperada soledad”.¹⁶⁴

De esta manera, con la autonomía del objeto (condición *sine qua non* de la nivelación de valores perspectiva) como fruto de la infinita e inagotable creación de diferencias superpuestas que el Aion conlleva, anunciamos las dos líneas a las que las investigaciones de Raffaello conducirán desde el inicio albertiano hasta sus consecuencias manieristas. Ahora bien, puesto que dicha autonomía del objeto sólo es tal con referencia a una tradición cuya fenomenización formal es la ciudad, nuestro análisis del Renacimiento se disyuntará necesariamente en dos vías. La primera destinada al análisis de la historia como arqueología formal y su posterior intento de sistematización en el arco que pasa por Di Giorgio, Raffaello y Sansovino culminando en la nueva síntesis propuesta por Palladio, en el camino que llevará el discurso aquí

¹⁶³ “Por eso la Historia no puede ser representada, en esta concepción, según una línea continua. Más bien es una quebrada, determinada por un criterio arbitrario [...] Brunelleschi rompe la continuidad histórica”. Tafuri, Manfredo, *Teorías e...*, op. Cit., p. 36.

¹⁶⁴ Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renac...*, op. Cit., pp. 27 y 76 respectivamente.

propuesto hasta la Ilustración. La segunda, debida al análisis de las concretas intervenciones urbanas más allá de las utopías de las “ciudades ideales” con el objeto explícito de mostrar los fundamentos políticos del uso de la antigüedad y el humanismo por parte del poder en su papel de co-formador de la ciudad, lo que supondrá el reconocimiento de la fractura disciplinar ya desde sus mismos inicios entre la arquitectura y las “intervenciones urbanas”.¹⁶⁵

Historia como arqueología: Di Giorgio, Raffaello, Giulio Romano, Sansovino:

La obra de cuatro arquitectos renacentistas fue estudiada en especial por Tafuri desde un punto de vista monográfico en sus últimos años de vida. A los catálogos de las exposiciones de *Francesco di Giorgio architetto*¹⁶⁶ en 1993, el de *Giulio Romano*¹⁶⁷ en 1989, y el de *Raffaello architetto*¹⁶⁸ en 1984, se suman los múltiples escritos sobre Sansovino publicados entre 1981 y 1991. Respecto al último, es conveniente observar cómo la nueva relectura que Tafuri ejerce junto a Foscari durante la década de los 80 profundiza y reelabora el material ya tratado en su monográfico de 1969 de modo que se producen ciertos cambios de postura con respecto a la obra del mismo. supone aún ciertas contradicciones con los posteriores análisis del mismo.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Pese a que ciertos autores como Argan no dudan en señalar el Renacimiento como el origen de la misma disciplina urbanística (Ver Argan, Giulio Carlo, *Historia del arte...*, op. Cit., pp.196 y siguientes.) Tafuri prefiere reservar el término para la disciplina creada en el siglo XIX entendida como ciencia política de la organización de la ciudad, refiriéndose a los proyectos renacentistas de gran escala como “estrategias urbanas”: “Se nel ‘400 e nel ‘500 è impossibile scorgere gli inizi dell’urbanistica, “scienza politica” del XIX secolo, `w però lecito riconoscere il differenziarsi di molteplici strategie urbane”. Tafuri, Manfredo, “Roma instaurata”. *Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo ‘500*, en C.L. Frommel-S.Ray-M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano, 1984, p. 64.

¹⁶⁶ Fiore, Francesco Paolo y Tafuri, Manfredo, *Francesco di Giorgio architetto*, Electa, Milano, 1993.

¹⁶⁷ Tafuri, Manfredo, “Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti”, en VVAA, *Giulio Romano*, Electa, Milano, 1989. Completado posteriormente con Tafuri, Manfredo, “Giulio Romano e Jacopo Sansovino” en VVAA, *Giulio Romano*, Mantova, 1991, pp. 75-108.

¹⁶⁸ Tafuri, Manfredo, “Roma instaurata. Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo ‘500”, en C.L. Frommel, S.Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano, 1984.

¹⁶⁹ De este modo, si en Tafuri, Manfredo, *Jacopo Sansovino e l’architettura del 500 a Venezia*, Padova, Marsilio, 1969, el historiador italiano todavía interpreta negativamente la rendición de Sansovino ante las demandas retóricas (e ideológicas) del estado veneciano, a partir de 1981, fecha en la que los escritos sobre Sansovino se incrementan exponencialmente, Tafuri inicia el cambio de paradigma con respecto a la obra tardía de Sansovino desarrollada en Venecia. Este cambio de paradigma se puede observar a través del desarrollo cronológico de los textos Tafuri, Manfredo, y Foscari, Antonio, “Un progetto irrealizzato di Jacopo Sansovino: il palazzo di Vettor Grimani sul Canal Grande”, *Bolletino dei Civici Musei Veneziani* n. XXVI, 1981, pp. 71-87, Tafuri, Manfredo, y Foscari, Antonio, “Sebastiano da Lugano, i Grimani e Jacopo Sansovino nella chiesa di S. Antonio di Castello”, *Arte Veneta* n. XXXVI, 1982, pp. 100-123, Tafuri, Manfredo, y Foscari, Antonio, “Ecangelismo e architettura. Jacopo Sansovino e la chiesa di S. Martino a Venezia”, *Bolletino dei Civici Musei Veneziani*, nn.1-4, 1982, pp. 34-54, Tafuri, Manfredo, “Il problema storiografico” en VVAA, *Renovatio Urbis. Venezia nell’età di Andrea Gritti*, Roma, 1984, pp. 9-55, Tafuri, Manfredo, “Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo Sansovino: un conflitto professionale nella Roma medicea”, en Spagnesi, G. (ed), *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l’opera*, Roma, 1986, pp. 79-99, Tafuri, Manfredo, “Palazzo Dolfin a San Salvador: un’opera ibrida di Jacopo Sansovino”, en VVAA, *Venezia e la Roma dei Papi*, Milano, 1987, pp. 143-170, Tafuri, Manfredo, “Aggiunte al progetto sansoviniano per il palazzo di Vettor Grimani”, *Arte Veneta*, n. XVI, 1987, pp. 41-50, Tafuri, Manfredo, “Raffaello, Jacopo Sansovino e la facciata di S. Lorenzo a Firenze”,

Si bien los tres últimos arquitectos mencionados estuvieron en contacto a través del círculo de Bramante en Roma durante las primeras décadas del siglo XVI, la presencia de Francesco di Giorgio en esta investigación arqueológica de la arquitectura inmediatamente post-albertiana llevada a cabo por Tafuri como búsqueda de los fundamentos de la modernidad, tiene que ser entendida como la propuesta de un “origen” paralelo-alternativo al de los fundamentos humanistas de sabor wittkoweriano. Así, una vez desmontada la lectura tradicional de la obra de Alberti como fundamento de la arquitectura humanística, Tafuri analiza la obra concreta de los primeros arqueólogos. Todos ellos arquitectos prácticos que, si bien se movieron alrededor de los círculos humanistas, neoplatónicos o no, no realizaron ninguna labor ético-teórica a la manera albertiana, y que de un modo u otro, sus obras no se refieren tanto a las de Alberti como a los experimentos formales de Di Giorgio.¹⁷⁰ Por ello, un año antes de la prematura muerte del historiador italiano, Di Giorgio es ya propuesto como uno de los paradigmas renacentistas primigenios en lo referente a las relaciones de la práctica arquitectónica con la historia.¹⁷¹

Ahora bien, el interés de Tafuri por Di Giorgio data ya de 1968. En *La arquitectura del humanismo*, Tafuri estudia la principal obra civil del arquitecto de Urbino, el palacio del duque de Montefeltro. El análisis que entonces realiza ya estaba orientado a interpretar la obra de Di Giorgio como un primer intento de síntesis entre la ordenación perspectiva y la “empírica asimetría de la ciudad”. Una síntesis harto problemática por la cual Tafuri se preguntaba entonces si no era precisamente de este mismo modo como también Alberti y Brunelleschi habrían entendido el potencial empleo de la perspectiva. Defendido por Tafuri como una primera apuesta por una arquitectura realista preocupada por la tradición del lenguaje formal de las estructuras urbanas, es con Di Giorgio con quien

Annali di architettura, n. 2, 1990, pp. 24-44, y finalmente Tafuri, Manfredo, “Giulio Romano e Jacopo Sansovino” en VVAA, Giulio Romano, Mantova, 1991, pp. 75-108.

¹⁷⁰ “L’opera martiniana ha trovato come attenti eredi Raffaello, Baldassarre Peruzzi, Giulio Romano, Girolamo Genga e [...] Palladio”, Fiore, Francesco Paolo e Tafuri, Manfredo, *Francesco...*, op. Cit., p. 19. En lo referente a su influencia sobre los teóricos, podemos resaltar que Di Giorgio es citado por Vasari (1568 *Le vite*), Barbaro (1556 *I dieci libri di Vitruvio*), Vignola (1583 *Le due regole della prospettiva*), y Scamozzi (1615 *L’idea della architettura universale*). Junto a todo ello cabe también destacar la presencia en el cuadro de Rafael de 1505 *Piccola madonna cowper*, la iglesia de San Bernardino en Urbino proyectada por Francesco di Giorgio.

¹⁷¹ Recordamos aquí una vez más, que en su anterior libro *Sobre el Renacimiento*, de 1992, los paradigmas explícitamente propuestos habían sido la *Novella del Grasso Legnaiuolo* y *El Cortesano* de Baltasare Castiglione, ambas obras encaminadas a difuminar la contraposición razón-sin razón mediante la crítica de la identidad. Debido a ello, y pese a ser el más alejado del contexto histórico florentino-romano de los arquitectos mencionados (aunque también es verdad que hay que reconocer la influencia del círculo de Piero della Francesca en la corte de Federico da Montefeltro y un juvenil viaje de estudios a Florencia por parte de di Giorgio), es en este determinado contexto epistemológico desde donde debe ser leída la interpretación de Tafuri sobre Francesco di Giorgio.

“La perspectiva demuestra ser capaz de entrar en relación activa con la compleja fenomenología del espacio real, y en particular del espacio poliestratificado de la ciudad. Rigor geométrico y empirismo”.¹⁷²

Preocupación de “ida” que encontraremos de “vuelta” en Sansovino. El “éxito” sintético del palacio de Urbino es sometido a crítica por Tafuri debido a lo extraordinario de las circunstancias que hacen imposible la sistematización del método aplicado. Entre tales circunstancias Tafuri destaca las grandes dimensiones de la intervención frente a la pequeña dimensión de la ciudad, o el clima revisionista que imperaba en Urbino. Aún así, Di Giorgio es defendido en 1968 como el primero de los “realistas” en tanto que dicho intento de síntesis viene acompañado del descubrimiento del “carácter artificial y convencional de los códigos humanísticos”. En tanto que todo el sistema perspectivo es utilizado no para la creación de un orden espacial de relaciones homogéneo y autónomo en referencia exclusiva a la arquitectura antigua, sino como instrumento técnico de mediación de las nuevas estructuras con las antiguas en el continuo de la ciudad, y que incluyen no solo la arquitectura antigua sino, de forma primordial, la románica toscana o la gótica sienesa, la perspectiva ya no es empleada como instrumento de dominio espacial del mundo sino como lugar de deformaciones tipológicas a través de un primitivo *ars combinatoria* de las tradiciones que culminan en una “sovrapposizione ambigua”.¹⁷³

Estamos, por lo tanto, ante una *re-novatio* textual de lo antiguo sin preferencias ideológico-orientadas políticamente que permite hablar de la arqueología de Di Giorgio como de “protomanierista”. Continuando en esta interpretación sobre las consecuencias del uso de la perspectiva por parte de Di Giorgio, Tafuri, en 1993, al analizar las obras religiosas del mismo, expone el doble significado que intersecta la obra de Di Giorgio en particular, y la de toda reconstrucción histórico arqueológica de la arquitectura antigua desde el Renacimiento a la actualidad, en general. Por una parte,

“La fantasia di Francesco di Giorgio si esercita sul tema della combinazione di spazi centrici triabsidati, con mura ossesivamente scavate da nicchie rettangolari e semicircolari. Esperimenti, dunque, sull’ars combinatoria, in cui il riferimento all’antico sembra già osservato quanto l’antico stesso venga “sognato”, più che osservato, dal senese [...] Una sola opera di Francesco di Giorgio, ma con attribuzione di scussa, e radicalmente manomessa nel XVII secolo, rimane a testimoniare il suo interesse per la perfezione dello spazio centrico”. Por otra, “Accettando tale ipotesi, troveremmo Francesco intento a semplificare un suggerimento antichizante, riducendolo ad un’essenzialità analoga a quella che informa

¹⁷² Tafuri, Manfredo, *La architettura...*, op. Cit., p. 25.

¹⁷³ “L’astrazione, in tal senso, diviene strumento essenziale, condizione per non rimanere legati ai modelli stessi, per rimanere liberi da essi pur accettandone i principia. Tale lettura permette di spiegare ulteriormente la distanza fra architettura rappresentata e architettura reale”. Fiore, Francesco Paolo e Tafuri, Manfredo, *Francesco...*, op. Cit., p. 31. Por otra parte, y debido a la posición histórica de Di Giorgio en el siglo XV, (por ello de imposible catalogación cronológica dentro del Manierismo), Tafuri advierte en 1993 sobre el peligro de interpretar el “primitivismo” de Di Giorgio como falto de una decisión racional consciente y voluntaria: “Gli interrogativi relativi all’arcaismo del Martini, alla sua forma, all’isolamento del suo linguaggio non appaiono ben posti. Essi presuppongono una narrazione fatta dal punto di vista dei vincitori, all’ansiosa ricerca delle ‘conseguenze’ [...] A questa stregua, Francesco di Giorgio potrà apparire un “superato”. Idem, p. 64.

il duomo urbinato. Tale semplificazione è agli antipodi della complicazione che informa le ricostruzioni dell'antico e le forme centralizzate da lui dipinte: lo scarto fra architettura immaginata (o evocata) e architettura concreta ne risulta confermato”.¹⁷⁴

Experimentación por una parte y simplificación por otra establecen pues, el principio de diferencia entre antiguo-moderno (arquitectura imaginada) y antiguo-antiguo (arquitectura concreta), diferencia a la vez entre obra “teórica” en tanto que tratadística de las posibilidades, y práctica en tanto que reconstrucción histórica. Con Di Giorgio, la defensa ideológica de la arquitectura de la antigüedad que la lectura tradicional de Brunelleschi¹⁷⁵ hace para defender sus obras como un todo idéntico, queda, pues, diferenciada. Estamos por tanto ya desde los inicios de la investigación arqueológica completamente sumergidos en un mundo heredado que necesita de la combinación sintáctica por medio de la imaginación para cualquier re-ensamblaje de los fragmentos descubiertos a través de la historia, para lograr así la proyección de un todo. Pero será precisamente esta herramienta que permite la reelaboración de esos fragmentos la misma que dará lugar a las infinitas variaciones de los temas antiguos, trasladando al ámbito práctico esa *varietas* como condición de la naturaleza que Alberti había tratado inútilmente de conjurar mediante el concepto de armonía. Por ello esa concepción albertiana de la arquitectura como microcosmos *more harmonico*, medicina paliativa del alma, está puesta en peligro. La práctica arquitectónica es ejercida por Di Giorgio como deformación de los tipos armónicos disponibles en la incipiente disciplina en aras de 1. Adaptarse a las condiciones de la ciudad existente y sus tradiciones y 2. como exhibición del compromiso entre norma y variación, arquetipo y *accidens*, manifiesto de toda una nueva deontología de la praxis arquitectónica.¹⁷⁶ Ninguna analogía de la arquitectura como cura, ninguna apariencia en tanto que veladora de la terrible realidad serán desde ahora legitimadas. Sí que se producirá en cambio una legitimación de complejas experimentaciones formales en la búsqueda arqueológica de

¹⁷⁴ Tafuri, Manfredo, *Le chiese di Francesco di Giorgio Martini*, en Fiore, Francesco Paolo e Tafuri, Manfredo, *Francesco...*, op. Cit., p. 51. (El subrayado es nuestro)

¹⁷⁵ Nótese bien que decimos aquí lectura tradicional de Brunelleschi y no la propia de él o del mismo Alberti, investigada especialmente en profundidad desde los años sesenta. Como ejemplo de ello podemos citar los estudios de Argan: “Recuérdese, además, que el mismo Brunelleschi y Alberti insisten en que el artificio técnico de la cúpula sin armadura no fue ni hubiese podido ser deducido de los antiguos, aunque de algún modo esté en el espíritu de lo antiguo. En otros términos, el clasicismo mismo era una invención moderna o, más precisamente, una creación histórica, gracias a la cual el pensamiento moderno adquiriría una extraordinaria amplitud de horizontes”. Argan, Giulio Carlo, *Historia...*, op. Cit., p. 101. Frente a las lecturas de Tafuri o el último Argan, las interpretaciones anteriores, críticas o apologistas, resaltaban en cambio la falta de diferenciación entre historia y experimentación. Ejemplo de ello son las opiniones de una figura como Chastel en 1959: “El tercer rasgo característico del humanismo florentino es la ausencia de perspectiva histórica, o más bien la tendencia a abarcar el pensamiento y el arte antiguos en una elaboración ideal que culmina en el platonismo, y a ponerle frente por frente únicamente el mundo moderno, orientado por la revolución espiritual en curso”. Chastel, André, *Arte...*, op. Cit., p.104.

¹⁷⁶ “Para Francesco di Giorgio la perfección del objeto geométrico es un tipo ideal disponible para la deformación y para la manipulación ingeniosa, una vez que ha penetrado el espacio real. Acertadamente, esta dialéctica ha sido reconducida, con un razonamiento analógico, a aquella entre ‘virtud’ y ‘fortuna’, tan apreciada por el pensamiento humanístico. El compromiso entre arquetipo y *accidens* es acogido por Francesco di Giorgio como una realidad que hay que exhibir, no como una imperfección que hay que esconder”. Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renacimiento...*, op. Cit., p. 271-272.

la sintaxis de los antiguos, donde el problema de la historia será enfocado desde la misma perspectiva cuando se trate de analizar la obra de Raffaello Sanzio.

A propósito de este último, no estaría de más recordar que, sintomáticamente, se formó en el taller de Perugino como pintor de perspectivas arquitectónicas, y más tarde coincide con Bramante durante los últimos años del pontificado de Julio II en Roma. Con la misma formación que Raffaello como pintor, según lectura tradicional, Bramante había desarrollado la primera síntesis operativa de la antigüedad como un sistema cerrado y aparentemente consistente. No obstante, hay que decir que este primer creador del “clasicismo” había desarrollado sus investigaciones previas mediante el empleo de la perspectiva para usos poliperspectivísticos. Culminando esta primera fase en la equivalencia del espacio real y el espacio representado, como se evidencia en el falso coro de *Santa María sopra San Satiro*, la nueva síntesis final no se basaba ni sobre un sistema supuestamente completo dado por los antiguos ni sobre la interpretación en clave estoica de Alberti. Es únicamente como fruto de la *varietas* de fragmentos autónomos como Bramante se hace consciente de la necesidad de un sistema exclusivamente sintáctico que permita su articulación armónica.¹⁷⁷ Estamos pues de nuevo, en las antípodas de la lectura wittkoweriana del Renacimiento. Y es en este contexto donde se produce la estrecha colaboración entre un variado número de arquitectos alrededor de la figura de Raffaello. De este modo, Giulio Romano, Antonio da Sangallo el Joven e incluso Peruzzi, desfilarán por las estancias de la villa Madama, Sansovino exportará el clasicismo bramantesco a Venecia, y las interpretaciones anticanónicas de Vitruvio abrirán la puerta al manierismo.

Heredera de los estudios tipológicos desarrollados por Di Giorgio sobre el tema del círculo inscrito en un cuadrado, e inspirados probablemente por el estudio de Villa Adriana, se produce en Villa Madama una compleja articulación sintáctica que está en las antípodas de la lógica autónoma de Bramante. Si bien Ackerman se encargó de resaltar la continuidad histórica que el tema de la villa mantenía con la tradición arquitectónica de la Baja Edad Media en contraposición a las lecturas que identificaban la villa renacentista con el rescate del ideal de vida de los antiguos,¹⁷⁸ Tafuri precisa

¹⁷⁷ No por nada Tafuri se ha ocupado de buscar el nexo de unión entre estos dos primeros sistematizadores prácticos de la *varietas*, afirmando que “é probabile che Bramante abbia conosciuto il progetto di Francesco di Giorgio: si tratterebbe di un’ulteriore conferma delle molteplici relazioni intercorse fra i due artisti... il concetto rinascimentale di imitazione non vale per strutture che mettano a repentaglio la ‘sfericità’ dei tipi ideali. Eppure, Francesco di Giorgio è uno sperimentatore, come Bramante: le sollecitazioni provenienti dalle ‘eccezioni’ non potevano essere da loro ignorate”. Tafuri, Manfredo, *Le chiese...*, op. Cit., p. 47.

¹⁷⁸ “The possibility of an uninterrupted lineage from Rome to the Renaissance villa did not occur to me as I began this study... Our image of the Renaissance as an age of conscious revival is established so firmly that we tend to underrate evidence of unconscious survival in which the forms of art are handed down from generation to generation like myths, without evidence of their original sources... Renaissance studies are subject to another prejudice, that new Quattrocento forms tend to originate in and emanate from Florence... it suggests the hazards of taking the term Renaissance too literally. The ancient villa was

para Villa Madama la radical novedad de su articulación agregacional-yuxtapuesta de los espacios. Ninguna armonía en las relaciones lineales de las partes del plano, sea planta o fachada, como paradigma del orden es intentada en dicha villa. Antes que eso, toda una mezcla de lógicas es superpuesta; la yuxtaposición de las terrazas de los jardines o la sucesión de estancias cuya lógica no es ya proporcional como lo era en Alberti y lo será en Palladio, sino “agregativa” y determinada por los efectos de paralaje y movimiento del observador, son sólo unas pocas muestras de ello. Desde este punto de vista, Tafuri procede a afirmar que en el proyecto para Villa Madama, Raffaello

“procede al ‘montaje’ de diversas referencias arqueológicas: el espacio absoluto circular del patio, la articulación deducida del estudio de las termas y de la Domus Áurea, la referencia literaria a los elementos de la villa Laurentina de Plinio [...] La *varietas* de la naturaleza, exaltada por Alberti, todavía es objeto de mímesis, pero, llevada al límite, deja fuertes dudas acerca de la hipótesis relativa a la homogeneidad del espacio”.¹⁷⁹

Además, a esta superposición de lógicas espaciales hemos de añadir, si bien bajo la dirección general de Raffaello (sucedido a su muerte por Giulio Romano),¹⁸⁰ la existencia de una compleja trama de yuxtaposiciones de autoría de las partes de la obra¹⁸¹ que socavan aún más la pretendida “unidad” de toda obra renacentista. Una

not reborn, because it never died; and its medieval descendants could provide the Quattrocento with a more vital inspiration than the ruins of Rome”. Ackerman, James, “Sources of the Renaissance Villa”, en Ackerman, James, *Distance Points*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1991, p. 316. Publicado originalmente como Ackerman, James, “Sources of the Renaissance Villa”, *Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Millard Meiss ed., vol. II, Princeton University Press, 1963, 2, pp. 6-18. (El subrayado es nuestro)

¹⁷⁹ Tafuri, Manfredo, *La architettura...*, op. Cit., p. 52. (El subrayado es nuestro)

¹⁸⁰ Esta precedencia de la influencia de Raffaello sobre Giulio Romano es claramente resaltada por Tafuri en 1989 mediante la atribución al primero de las estrategias de los saltos de escala, de la intersección de los órdenes, y la atribución de la tan famosa “sprezzatura” atribuida siempre por los comentaristas de Tafuri (Scherer en particular) a Giulio Romano, con origen en Raffaello: “È allo stesso Raffaello che Giulio Romano deve i suoi spregiudicati salti di scala: siamo così portati a riflettere sul significato delle fonti raffaellesche nell’opera del Pippi. Il tema albertiano e bramantesco dell’intersezione degli ordini aveva trovato, nel progetto raffaellesco per San Pietro in Vaticano copiato nel codice Mellon, una declinazione paradossale. L’ordine gigante della loggia delle Benedizione è commentato da un ordine dorico continuo, in tutta la zona basamentale, cui si sovrappongono i giganteschi campanili stratificati. Il troppo piccolo e il troppo grande vengono forzati, con una tipica ‘sprezzatura’ raffaellesca, ad un colloquio da cui non sembra assente una certa dose di *humour*. Il quale, tuttavia, è del tutto estraneo alla mentalità di Antonio da Sangallo il Giovane, che si impegna, come ha dimostrato Frommel, ad eliminare dal progetto il paradosso che lo caratterizza in modo inequivocabile. Giulio, al contrario, accoglie, esasperandolo, il motivo di fondo che aveva condotto Raffaello a impostare la sua ‘macchina’ architettonica per San Pietro; ma quanto nella composizione del maestro rimane in equilibrio su un filo precario, nelle opere del discepolo precipita, divenendo arte della frattura e dissonanze evitano tonalità ‘terribili’. La facciata sul giardino del palazzo del Te viene alla fine riequilibrata con arguiti artifici. Si badi: la discontinuità fra gli ordini della loggia, delle serliane, delle loggette, appare accentiata, nel disegno di prospetto dell’Andreadi, dalle specchiature inserite fra gli archi delle serliane stese; un motivo che Giulio trae dall’originale cortiletto progettato intorno al 1524 da Baldassarre Peruzzi per palazzo Fusconi-Pichini a Roma”. Tafuri, Manfredo, “Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti”, en VVAA, *Giulio Romano*, Electa, Milano, 1989, p. 23. (El subrayado es nuestro).

¹⁸¹ Una completa taxonomía del desarrollo cronológico de Villa Madama ha sido estudiada por Frommel. Como resumen de todo ello se puede concluir que “(1) Sono opera esclusiva di Raffaello solo i locali del grande zoccolo, in sé frammentario, mentre la peschiera, la ‘cenatio’, (2) i muri di sostegno e le scale possono essere considerate il primo risultato della cooperazione con il Sangallo; la loggia del giardino e il

puesta en práctica, por lo tanto, de la ingente labor de rescate arqueológico llevada a cabo por Di Giorgio o Bramante bajo la explícita metodología de lo que se creía rigorismo histórico, y que culminará con Peruzzi en las más innovativas experimentaciones sin preocupación alguna por si los antiguos habían ensayado tales sintácticas o no. La discontinuidad de la obra de Peruzzi será entonces el precio pagado a un lenguaje que no logra salir del círculo vicioso de una autocrítica tan despiadada como para confinarse en la renuncia a operar. Para Tafuri no hay duda alguna de que,

“La premisa de esa nueva libertad está en relación con la historia introducida por Rafael y Peruzzi bajo el estímulo del revisionismo bramantesco. Puesto que la historia se convierte en arma ideológica en cuanto que legitimadora del programa político cultural romano, su rigurosa recuperación es tan necesaria como su absorción en síntesis ideales [...] y la libertad inventiva que, como paradoja solo aparente, deriva de tal arqueologismo”.¹⁸²

Con esta libertad absoluta derivada de un profundo arqueologismo crítico, por el momento, si bien el Raffaello de Tafuri y Frommel no va tan lejos en el plano sintáctico, sí que lo hace en el propiamente arqueológico, insertando como ya hicieron sus predecesores di Giorgio y Bramante, junto a las canónicas piezas “romanas”, referencias foráneas a la tradición que el discurso humanista pretendía instaurar. En concreto *la pirámide de la capilla Chigi en Santa María del Popolo*, la *cariátide dell'angolo* en la *stanza dell'incendio* en el Vaticano, o el proyecto para el obelisco de la plaza del Popolo (continuado por Sangallo) introducen claras referencias egipcias que actúan como *objects trouvés*, casi *ready-mades* sin relación sintáctica con el resto del sistema arquitectónico que les rodea. Y los “extranjerismos” del arqueólogo no acaban aquí; las columnas salomónicas del cuadro *la Guarigione dello Storpio*, en el *Victoria Museum* de Londres, o la introducción del orden toscano en la planta baja del *Palazzo Jacopo*, en Brescia -entre otros- son otras referencias que en el desarrollo de los siglos posteriores se volverán clásicas en sentido estricto y que, el orden toscano al menos, a través de la reutilización por parte de Ledoux en el XVIII, llegará a formar parte de la teoría de la adecuación de los órdenes a los usos institucionales conformando la mayor parte de los proyectos destinados a las instituciones panópticas del XIX.

Es entonces desde este contexto de investigación estrictamente arqueológica y de búsqueda crítica del original histórico, (dicho en términos filosóficos, de la investigación de una razón a la búsqueda de su propia consistencia mediante el

‘xisto’ invece ne sono l’ultimo. (3) le restanti parti del piano nobile con i due mezzanani e le facciate sul Tevere e sui giardini, come pure frammento della corte circolare datano, per contro, ell’epoca successiva alla morte di Raffaello e ricevertero l’aspetto definitivo da Giulio Romano e dal Sangallo [...] Dopo il 1521 i lavori si concentrarono sull’ornamento interno e sui giardini. Nel giugno 1520 il cardinale aveva invitato a Giulio romano e Giovanni da Udine a superare ogni controversia e provvedere insieme alla decorazione della loggia [...] A partire dall’inverno 1520-1521, Peruzzi aveva cominciato a disegnare le scene decorative della volta della loggia... incoerenze e sembri poco raffaellesca”. Frommel, Christoph Luitpold, *Villa Madama* en C.L. Frommel-S.Ray-M. Tafuri, *Raffaello...* ,op. Cit., p. 319.

¹⁸² Tafuri, Manfredo, *La architettura...* ,op. Cit., p. 54.

argumento de autoridad) de donde nace toda una tradición definida en un primer momento como “anti-clásica”, y cuyo culmen manierista tendrá lugar con Zuccari. Pero antes de Zuccari, será en Mantua donde Giulio Romano, tras el descubrimiento del orden toscano ya ensayado por Bramante y Raffaello, construya en el *Palazzo del Té*, sobre una isla apartada del contexto urbano, “arqueología, licencias, ‘extravagancias’, herejías y hermetismo”.¹⁸³ Herejías de la norma-mito que sería un error considerar como una simple manifestación de irracionalismo anti-clásico, pues el *palazzo del Tè*,

“no representa el Apocalipsis de las clases que habían sostenido el Humanismo, sino la cáustica corrosión de las mitologías intelectuales. La ironía aquí es sinónimo de un racionalismo tan intolerante con el mito que llega a hacerse autocrítico”.¹⁸⁴

Estamos entonces en los mismos albores de la “crisis” manierista, la cual, sólo de forma aparentemente paradójica, surge como el desarrollo lógico de los intentos de fundamentación histórica del proyecto humanista, de la oposición entre un concepto de racionalidad completamente imbuido en un pretendido simbolismo de la forma y la

¹⁸³ Tafuri, Manfredo, *La arquitectura...*, op. Cit., p. 58.

¹⁸⁴ Ídem. p. 60. El análisis que Tafuri hace sobre el *Palazzo del Té* de Giulio Romano ha sido ampliamente comentado por Daniel Sherer desde el comienzo de su carrera, quien en 1995 ya señalaba cómo la arquitectura de este era directamente relacionada por Tafuri con la “licencia” o el “exceso” de la literatura erótica de *I Modi* en tanto que dialéctica de la norma y la transgresión: “In his 1989 essay on Giulio Romano, Manfredo Tafuri compares the license of Giulio’s architecture to the ‘licentiousness’ of the print series titled, with provocative brevity, *I Modi*: portrayals of multiple variations of sexual activity executed by Marcantonio Raimondi after original designs by Giulio [...] discrepancy between the subject of *I Modi* and its figurative codes [...] a pervasive irony that, in the end, makes them ‘neither erotic nor pornographic’, but indicators of a precise purpose [...] the transgressive charge of these prints does not derive from their salacious content alone; it depends on the clash between their subject matter and a refined, classicizing style. Instead of articulating an explicit refusal of the humanist ideal decorum, the ‘fit’ of expressive means to expressed content, this strategy of internal contradiction exposes decorum to its limits [...] the ludic varieties of Giulio’s linguistic combinations [...] (whose serliane abruptly transform a series of columns into a series of pilasters) defies classical ratio by employing a curious admixture of classical elements [...] the meticulous ‘system of violations’ of Palazzo Te charts the emergence of antinormative impulses within a capricious all’antica style”. Sherer, Daniel, “Tafuri’s Renaissance: Architecture, Representation, Transgression”, *Assemblage* n. 28, 1995, p. 36. Pero al igual que en el caso de Alberti, no hace falta esperar al final de los años 80 para encontrar el germen de dichas lecturas. De nuevo, es en el ensayo de 1979 donde Tafuri localiza por vez primera la obra de Giulio Romano en camino directo hacia Zuccari resaltando el “animismo” y la “ironía” que en el pabellón de la fuente del *Palazzo Racani en Spoleto* desplaza a la experimentación de Peruzzi o, respecto a la *Villa Della Torre en Fumane en la Valpolicella*, la identificación del “comienzo de un naturalismo irracional; también quizás, una irónica mezcla de lo demoníaco, que es una excelente contraposición de la ambigüedad lingüística de la arquitectura de la misma villa”. Tafuri, Manfredo, “Discordant Harmony: Alberti to Zuccari”, en *Architectural Design* n. 49 (Profile 21: Rykwert, Joseph (ed), Leonis Baptiste Alberti), 1979, Nota a pie explicativa de las imágenes 7 y 8. Y en 1992, de nuevo al respecto de Giulio Romano, afirma que “el uso del lenguaje crea de manera autónoma, independientemente de los hablantes, sus propias reglas de transformación. Es más, la transgresión es saludada como condición de significado. De ahí trasciende la paradoja: la transgresión funda la regla y no viceversa”. Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renacimiento...*, op. Cit., p. 20. Por otra parte, con posterioridad al texto de 1989 Tafuri redactará un texto que, publicado en 1994, resume y justifica el proceso de restauración del *Palazzo del Té* en el que él participó. Tafuri, Manfredo, “Storia e Restauro. Il caso del *Palazzo Te* a Mantova”, en Guiducci Loredana, Francescone y Diana Valente, Elisabetta (ed), *L’Istituto centrale del restauro per Palazzo Te*, Número monográfico de *Bolletino d’arte*, Ministerio per i beni culturali e ambiente; Ufficio centrale per i beni ambientali, architettonici, archaeologici, artisti e storici, Rome, 1994, pp. 1-15.

racionalidad funcional, o lo que es lo mismo, de la oposición entre un naturalismo ideológicamente unificado con la historia por el discurso humanista y un naturalismo empírico por parte de los arquitectos-arqueólogos; posiciones todas ellas ya contenidas, por lo menos en potencia, en la *grande lezione classicista*, debido a sus intentos de legitimación histórica: “Alla crisi della fede nel valore univoco della storia corrisponde una analoga rottura nella struttura della forma e una reiterata serie di sforzi tesi a valutare il limite cui quella rottura poteva esser condotta”.¹⁸⁵

Pero si bien las bases del pensamiento manierista como crítica de concepto de armonía renacentista fueron establecidas por Tafuri desde finales de los 60, no será hasta finales de los 80 cuando el historiador italiano vuelva su mirada hacia el estudio pormenorizado de la obra del discípulo de Raffaello. De este modo, tras haber realizado ya la crítica a la lectura wittkoweriana de Alberti y establecido a este último como un exponente más de una concepción cuanto menos “problemática” de esa “armonía” renacentista, Tafuri se centra sobre el modo en que Giulio Romano retoma el concepto de “varietas” albertiano.¹⁸⁶ El caso concreto es el análisis sobre la fachada sur del Palacio del Té. Sobre ella, comenta Tafuri cómo

“si tratta di un uso paradossale del concetto di concinnitas. Si osservi la facciata sul giardino del palazzo del Te. Ai lati della loggia di Vadive, si distendono quattro serliane, la cui sequenza è difficilmente comprensibile a prima vista. Le prime due, verso i tre archi della loggia, sono regolari: una coppia di pilastri è disposta sulla mezzera del tratto rettilineo di trabeazione che le unisce. Ma l'intervallo che divide la seconda serliana dalla terza è contratto. L'arco di quest'ultimo si imposta al di sopra del secondo pilastro: risulta soppressa, vale a dire, una colonna. Le ultime due serliane adottano inoltre un dispositivo diverso: binati di lesene affiancano le campate maggiori, mentre una nicchia e una targa segnano l'intervallo fra gli archi. Ci si accorge allora che la facciata è formata da due coppie diverse di elementi, ognuna dotata di una sua “misura” ma connesse in modo arbitrario. Tale oscillazione ritmica trova una ragione nella disposizione interna dei vani: Giulio aveva creato a se stesso una difficoltà con la successione degli spazi, dato che la collocazione dei camini, nelle sale di Psiche e dei giganti, determina la bipartizione delle corrispondenti facciate. Pertanto, all'esterno egli riflette due frasi binarie artificiosamente accostate; la cadenza atipica accoglie un'acuta dissonanza nel punto di giunzione”.¹⁸⁷

Por tanto tenemos una lectura que, más allá de una interpretación únicamente lingüística de los ritmos y geometrías del Pippi, recurre al uso que de este se hace, un uso que, en directa relación con *Il Cortegiano* de Baldassarre Castiglione, transforma la “varietas” albertiana en abierta defensa de la disonancia como momento ineludible de un correcto uso de la armonía.¹⁸⁸ Pero que no se entienda mal, antes que como una

¹⁸⁵ Tafuri, Manfredo, *La architettura...*, op. Cit., p.107.

¹⁸⁶ La referencia a la obra de Alberti es explícita. Afirma Tafuri que “attraverso un concetto tipicamente albertiano, la naturalistica “varietà”, abbiamo toccato tre caratteristiche primarie dell'arte giulesca: la compiacenza per i ritmi spezzati o sincopati, la poetica dei contrasti, l'impasto di serietà e facezia”. Tafuri, Manfredo, “Giulio...” ,op. Cit., p. 20.

¹⁸⁷ Idem, p. 20.

¹⁸⁸ Sobre la disonancia afirma Tafuri que “il tema è proposto nell'ambito di una discussione sull'arte musicale, che si risolve in un aperto elogio della dissonanza. Per bocca del Magnifico Giuliano de' Medici, Castiglione condanna la successione degli accordi armonici. ‘il medesimo sentimento dell'auditio nostro, egli scrive, l'abborrisce e spesso ama una seconda o settima, che in sé è dissonanza aspera ed intollerabile; e ciò procede che quel continuare nelle perfette genera sazietà e dimostra una troppo

crítica “hereje” opuesta a la “norma” renacentista”, Tafuri propone una lectura de continuidad entre el primer renacimiento de Alberti y el primer manierismo de Giulio Romano.

“Molti grandi protagonisti di questa cultura, come Alberti, Erasmo o Rabelais, dimostrano che l’arma dell’ironia è specifica dell’umanesimo più autentico e impegnato. Il che ci dà modo di connettere in maniera anticonvenzionale le figure dell’Alberti e di Giulio Romano. [...] l’arte di Giulio, grazie alla sua eccentricità, può essere letta come pienamente umanistica: i suoi giochi linguistici, la dinamica dei contrari, i suoi stessi eccessi, relativizzano i miti cui la cultura congeuntesca si affida, o, meglio, aiutano a riconoscere come *fabulae* i principi primi di quella cultura”.¹⁸⁹ De esta manera, establece Tafuri una nueva lectura del Renacimiento y el Manierismo en su conjunto desde la cual “tutto lo splendore del Rinascimento è una gioiosa e solenne mascherata con i paramenti di un passato fantastico e ideale”.¹⁹⁰

Una crítica que, en última instancia termina por renunciar al carácter natural de su intento de legitimación histórica y que lleva a Tafuri a hablar de “corrosión del fundamento”.¹⁹¹ De todo ello resulta según Tafuri, no un movimiento anticlásico en tanto que irracional o apologista de la herejía por la herejía, sino una forma más profunda de conocimiento cuyo paradigma es la ironía. De la mano de los grotescos de Zuccari se fenomeniza una completa disolución de la utopía de la forma consistente como racionalidad absoluta cuyo origen discursivo es el mismo que el de la propia utopía. De esta manera, si bien tanto las posturas humanistas como las críticas nacen del estudio de la historia como arqueología, la postura manierista implica en cambio un fuerte posicionamiento crítico y escéptico en lo referente a la posibilidad de la completa sistematización de la forma. En contra del paradigma renacentista-ilustrado del origen como edad de oro de la que fuimos expulsados, el manierismo marca el inicio de las interpretaciones nietzscheano-foucaultianas del origen como lo primitivo y monstruoso, y que, en contra de las posturas evolucionistas de Piero di Cosimo y siguientes, no puede ser “curado” sino a lo sumo “ocultado” por la técnica, el arte, y la civilización. Es tarea del arqueólogo manierista no la simple experimentación a lo Di Giorgio o Peruzzi,

affettata armonia’... La dissonanza, nel Cortegiano e nell’arte di Giulio romano, è parte integrante della “grazia”: di quel “non so che”, come scrive Castiglione, che si insinua fra la perfetta armonia e l’insensata sciocchezza”. Tafuri, *Manfredo*, “Giulio...”, op. Cit., p. 58. Es pues mediante esta introducción de la “disonancia armónica” como Tafuri relaciona geometría, sprezzatura, y uso: “Fra la teoria della “sprezzatura”, dello scarto e della trasgressione, e l’esaltazione dell’uso come strumento di trasformazione e innovazione linguistica, esiste una stretta relazione. È in tale clima antinormativo che le poetiche di Raffaello e di Giulio affondano le loro radici: ma è specifico del secondo l’estremismo cui viene spinta la libertà sintattica”. Idem, p. 35.

¹⁸⁹ Idem, p. 53. Y continúa: “un umanesimo che sente necessario il ricorso all’autoironia, nel momento stesso in cui il suo savo filologico diviene più profondo. La declinazione giocosa della sintasi aulica é connaturata al maturarsi della “nuova maniera”, non è affatto sintomo di crisi”. Idem, p. 53. (El subrayado es nuestro)

¹⁹⁰ Idem, p. 59.

¹⁹¹ “Nel gioco, dunque, la cultura rinascimentale dice la verità su se stessa: attraverso il raapporto tra norma e trasgressione, essa si conosce e si mostra come universo artificiale, rivela a se stessa quanto i codici autoimpotisi siano tutt’altro che “naturalisti”, malgrado la tanto conclamata legittimazione naturalistica che li fonda. Si potrebbe, se ciò non generasse equivoci, parlare di una “corrosión del fundamento” attraverso il gioco rinascimentale”. Idem, p. 59.

sino un paso más allá, el desvelamiento de todos los presupuestos culturales promovidos por los humanistas de corte albertiano o castiglionesco.

Frente a dichos paradigmas sobre la duplicidad ética propia del humanista o el cortesano, el manierismo propone la imposible irreductibilidad de lo múltiple a lo uno (o a lo dúo), propia de los ensayos de Montaigne o los escritos de Rabeláis. Y sólo aparentemente paradójico de nuevo, resulta el hecho de que Tafuri considere los grotescos como la formalización (estrictamente no-forma) de la racionalidad propia de la cultura reveladora del mito de la ciencia y la razón, en tanto que mito. Tenemos por lo tanto una de las últimas entradas en escena de los defensores del pensamiento crítico no categorizado mediante la contraposición de sujeto y objeto, sino mediante la inclusión del sujeto en el propio objeto de estudio, y que en los inicios de su labor investigadora, Tafuri¹⁹² no dudaba, respaldado por Cassirer¹⁹³, en denominar como pensamiento mágico. Es decir, un saber reflexivo que, de vuelta de la indagación histórica, reclama el reconocimiento de la imposibilidad de la norma como *de facto*, sino que, a lo sumo, la considera aceptada como *de iure*, y que propiamente constituye la otra cara del Manierismo (Zuccari vs Vignola). Imposibilidad del origen y la absolutización de la norma mediante el tratado constituyen pues los dos extremos de la contraposición dialéctica mediante la polarización de dos de las posturas virtualmente inherentes al proyecto humanista desde sus comienzos.

“Il mito europeo della ragione [...] diviene quindi idea permeabile e quantitativamente estensibile proprio all’interno della crisi del classicismo: con il che erisulta dimostrato una volta di più che alla perfezione di una qualità incompenetrabile non corrisponde di per sè poteva essere peraltro più che valida di cui quella qualità di per sè poteva essere peraltro più che valida portatrice. Il dramma morale del Manierismo è dunque il prezzo pagato per assurgere ad una nuova qualità attraverso la quale per assurgere scopre la possibilità di quell’unità nella dialettica che preparerà a compiere le proprie successive rivoluzioni culturali: finalmente relazionate, senza mediazioni autoritarie, all’ariscoperta dell’uomo e della storia in quanto parametrici critici di azione razionale, che dalla Firenze del Salutati e del Bruni alle dichiarazioni dei dritti dell’uomo ad oggi, costituisce la struttura della moderna ricerca del senso del reale e degli strumenti atti a trasformarlo”.¹⁹⁴

De todo lo hasta ahora expuesto podemos deducir por lo menos tres ideas fundamentales, a saber:

¹⁹² “La filosofia della natura s’era sforzata di giungere a nulla meno che a fondare e a giustificare gnoseologicamente la magia [...] chè anche il “conoscere” sarebbe, per noi, impossibile se soggetto ed oggetto, uomo e natura non costituissero, origianeiamente ed essenzialmente, un’unità. Noi conosciamo veramente un oggetto solo quando ci fondiamo con lui; quando noi diventiamo, in certo qual modo, lui”. Tafuri, Manfredo, *La architettura...*, op. Cit., p.119. Y un poco más adelante, “ma le ricerche sulla dissoluzione della forma, sulla aprospettività dell’immagine, sulla policentricità dello spazio, sulle intersezioni dimensionali, sul colloquio fra narratività figurativa e afiguratività spaziale, portate avanti con tanta insistenza dagli architetti del Manierismo, non sono forse tentativi di annullamento di quella distanza, per altri aspetti ridotta, anche in merito alla storicità dell’esperienza estetica?”. Idem, p. 120.

¹⁹³ Cassirer, Ernst, *Individuo e Cosmo nella filosofia del Rinascimento*, La Nuova Italia ed., Firenze 1935. (original de 1927)

¹⁹⁴ Tafuri, Manfredo, *La architettura...*, op. Cit., p. 332.

1. La búsqueda del prototipo absoluto (inicio de la ideología política ilustrada del origen absoluto) es coherente con la “normalización” del lenguaje mediante el cual, el inquietante pluralismo de lo antiguo se exorciza y se censura.

2. Cronológicamente coetáneo de este antihistoricismo de la norma, el ambiente de la Contrarreforma establecerá, en Roma especialmente, una alianza provisional. Los ingentes tratados que comienzan a aflorar y la redefinición de una tipología concreta de planta en las iglesias de finales del quinientos y comienzos del seiscientos es buena muestra de ello.

3. No obstante, es necesario recalcar el hecho por el cual la normalización de los elementos primarios, órdenes, proporciones, plantas, es por sí misma liberadora del peso de los modelos, consintiendo una infinidad de combinaciones. Sintetizado en palabras de Tafuri:

“La ‘arquitectura sin tiempo’, que tiene en Sangallo su precursor, presupone, en cambio, el intento de unificar la multiplicidad de los modelos antiguos, previendo un proceso selectivo por sí mismo elocuente. El vitruvianismo en sí no es, pues, el responsable de la relegación de la investigación y de la experimentación”.¹⁹⁵

Por ello, antes que como una paranoica reacción contra la excesiva libertad que la investigación histórica conllevaba en tanto que confirmadora de la falta de fundamento, las principales causas de la erección de la norma como absoluto deberían comenzar a ser vistas como mera consecuencia, exclusivamente sintáctica, del intento de sistematización a base de elementos autónomos rescatados de un fragmentado pasado. En otras palabras, que la falocratización de la norma como entidad metahistórica en los inicios de la era moderna no es para Tafuri más que consecuencia de la organización de sistemas, y no fruto de un consciente descubrimiento de la falta de fundamento histórico (discurso de Alberti). Por ello, una vez definida la taxonomización de los elementos, la experimentación decae debido a su propio carácter arqueológico, pues si el pasado no puede ofrecernos más que elementos aislados en un discurso sin posibilidad de continuidad relegando a nuestra imaginación la concreta articulación de los mismos, una vez clasificados éstos, la investigación termina, y por ende, la experimentación aburre. Desde aquí estaríamos ya preparados para seguir la línea que, a través de Palladio, nos llevará previa mediación de Jones y Wren a las teorías ilustradas de Laugier o Ledoux. Sin embargo, hasta ahora únicamente hemos evidenciado uno de los caminos iniciados por Di Giorgio que comenta Tafuri, a saber, el de la imaginación arqueológica que culmina en la primera crítica de la razón absoluta. Es por ello ya ineludible el momento de comenzar a seguir el hilo que, partiendo también del círculo de Raffaello, llevará a Tafuri desde esa misma arqueología al contexto propio de toda indagación histórica, es decir, la ciudad. Para ello comenzaremos con el trabajo desarrollado por Sansovino en Venecia.

¹⁹⁵ Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renacimiento...*, op. Cit., p. 214.

Tafuri desarrolla su labor investigadora sobre Sansovino de forma casi ininterrumpida. Aparte de los breves comentarios en *L'architettura del manierismo nel cinquecento europeo* (1966) y en *L'architettura del umanesimo* (1969), el historiador romano divide sus investigaciones sobre el mismo entre *Venezia e il Rinascimento* (1985), *Ricerca del Rinascimento* (1992) y los artículos y libros publicados en colaboración con Foscarini entre 1981 y 1985, de especial interés para nuestro discurso el ya mencionado *L'armonia e i conflitti* (1983). Es en este último donde Tafuri, a través de un análisis exhaustivo de las fases de proyecto y construcción de la iglesia de *San Francesco della Vigna*, en Venecia, vuelve a refutar los argumentos wittkowerianos sobre la primacía de las teorías neoplatónicas en el *disegno* de los arquitectos del quinientos. Pues si según Wittkower, la legitimación neoplatónica de la iglesia de Sansovino estaba en la famosa memoria de Francesco Zorzi (1535) sobre las proporciones de la susodicha, por la cual el autor de *De Armonia Mundi* parecía intervenir para corregir el diseño original, proponiendo un edificio formado en base de armonías cósmicas y divinas, Tafuri en cambio resalta el hecho de que

“examinando con el microscopio, en *L'armonia e i conflitti*, las vicisitudes relativas a la iglesia veneciana, se ha podido demostrar que la memoria de 1535 no precede a sino que justifica el proyecto de Sansovino. Una compleja historia de terrenos, de ambiciones monásticas y patricias, de disputas hereditarias, de tentativas urbanas, de acciones antifraternales estalla a propósito de aquel documento y pierde así el protagonismo que el estudioso alemán le había otorgado”.¹⁹⁶

Con dicho texto, Tafuri inicia en 1983 la que desde entonces será una constante en el punto de vista desde el que afrontar su labor histórica. Sin perder la hasta el momento rigurosa lectura sobre los pliegues de la razón en la búsqueda de sí misma (*harmonia vs varietas*), Tafuri incrementa el peso de la ciudad en la determinación de la forma del edificio y la ideología del arquitecto desde varios frentes, de los cuales, el político en tanto que legitimación histórica de las ambiciones del poder (y no ya el económico, propio de todas las lecturas pseudos-marxistas a él atribuidas) será el de mayor peso en sus investigaciones sobre el Renacimiento. Con este nuevo elemento latente ya desde los primeros análisis de Tafuri, Sansovino es enlazado con la visión cívica de Di Giorgio, pero con una diferencia fundamental. Si bien con Di Giorgio el problema era su situación cronológica demasiado temprana en el desarrollo de las ideas que impedía considerarle como un manierista, el post-raffaellismo de la situación de Sansovino permite afirmar sin lugar a dudas el uso intencionado de la perspectiva como técnica adecuada para la aglutinación y ensamblaje de tradiciones, formas y tiempos todos ellos simultáneos en el tejido urbano de la ciudad:

“La aceptación del eclecticismo urbano como condición inalienable de la nueva especialidad y la aplicación del instrumento de la perspectiva como ‘sugeridor’ de imágenes abiertas [...] Si la dialéctica de las formas es exaltada de hecho hasta asumir las preexistencias medievales, la basílica, el campanil, el

¹⁹⁶ Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renacimiento...*, op. Cit., p. 32.

palacio Ducal, la torre del Reloj, las columnas de la Piazzetta, como enormes *objets trouvés* en el ámbito de un espacio que ‘alude’ a una ordenación perspectiva sin realizarla, la especificidad de las nuevas funciones urbanas de la Zecca y de la Marciana está comprometida por la renuncia a la coherencia entre invención urbanística e invención tipológica”.¹⁹⁷

De este modo, la arqueología ya no ofrece seguridades sino dudas, no se presta ya a servir de soporte tipológico sino que sugiere un inquietante laberinto en el que sumergirse, no apacigua la relación con la historia, sino que la convierte en problema a resolver en cada ocasión y en ausencia de una guía segura. Si bien a su reciente llegada a Venecia directamente desde Roma, las primeras obras de Sansovino como el proyecto para el palacio de *Vettor Grimani*, el Palacio de *Giovanni Dolfín* en San Salvador, o el famoso Palacio *Corner* en San Maurizio, intentaban la imposición o débil adaptación del sistema bramantesco a la estructura urbana de Venecia de manera más o menos exitosa, no será hasta después de un largo proceso de ejercer su labor como “arquitecto de Venecia” cuando Sansovino comience a resaltar la tradición de la ciudad como elemento de valor en el proyecto arquitectónico. Con esta nueva actitud, serán las casas de Leonardo Moro en San Girolamo donde Sansovino, al precio de aceptar el silencio anti-humanista del objeto arquitectónico, desarrolle los valores de las tradiciones vénetas, reduzca al mínimo la experimentación subjetiva y, por último, la *consuetudo* venza a la *inventio* de la *imaginatio* giorgionesca.

Un abismo se abre aquí, por lo tanto, entre el urbanismo cívico de Di Giorgio y el de Sansovino, abismo en el cual la experimentación cesa, y la salida del discurso y del tiempo reaparece de nuevo con un significado completamente diverso, pero con la coincidencia de que en ambas posturas (norma académica y *consuetudo* cívica) la vigencia de lo antiguo es puesta entre paréntesis.¹⁹⁸ Ahora bien, el criticismo de Tafuri no absuelve a Sansovino en lo que, si sucediera, habría que leer como una apología de la costumbre ciudadana como única y legítima política. En lugar de ello, infierno de la conciencia, tanto la infinita experimentación fruto de la arqueología, como la sistematización sintáctica consecuente o la presente actitud “cívica” de Sansovino, son interpretados por Tafuri como fruto de una consciente actitud reflexiva que, por ello

¹⁹⁷ Tafuri, Manfredo, *La arquitectura...*, op. Cit., p. 68. Y un poco más adelante afirma que “mientras que Sansovino verifica las posibilidades de deformación connaturales con la gramática clasicista una vez puesta en relación con un ambiente urbano ya parcialmente formado y por reinvertir de significados, Serlio especifica la posibilidad de saldar el nuevo lenguaje en un empirismo popular y burgués”. Idem, p. 69. (El subrayado es nuestro).

¹⁹⁸ “Al mito vivido es a lo que ‘se abandona’ en las casas Moro; rindiéndole homenaje acalla el orgullo del innovador, cediéndole espacio, la *ratio* se plasma en un hacer artesanal. Resulta imposible dejar de deducir que las certezas del *aurea aetas* romana no son nada sólidas”. Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renac...*, op. Cit., p. 307. Concretamente, el mito al que se abandona, el mito de Venecia, es datado por Tafuri exactamente en 1520, cuando “Gaspar Contarini [...] construye el mito político de Venecia, que no es república o monarquía, ni oligarquía, sino república, monarquía y oligarquía simultáneamente como gobierno mixto”. Tafuri, Manfredo, “Entrevista a Manfredo Tafuri”, *Materiales*, Marzo 1983. La entrevista tuvo lugar en Buenos Aires, entre Julio y Agosto de 1981. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/materiales/entrevista_tafuri.htm p. 1 p. 2.

mismo, implica una elección subjetiva. Pero más allá del ámbito decisional que dicha concepción exige por parte del arquitecto, lo que dicha introducción de la voluntad muestra no es sino el desarraigo propio de todo conocimiento con respecto a una fundamentación metahistórica, verificando la dicotomía sujeto-objeto con la consecuente apertura de una distancia infranqueable que, paradójicamente, crea el mismo proceso de objetivación del conocimiento, nunca más entendido como mágico.¹⁹⁹

“Una vez más, el comienzo y el fin de nuestras reflexiones se encuentran. La falta de fundamento que habíamos percibido entre las líneas de las páginas albertianas se une a la inmersión sansoviana en el lenguaje de la existencia, alternativo a la tradición artificial que aquellas páginas legitimaban. [...] vuelve a cuestionar, sin prefigurar las respuestas, el desarraigo con el que se enfrenta nuestra condición histórica”.²⁰⁰

Obviamente, como en numerosas ocasiones a través del análisis del pensamiento tafuriano, vuelven a coincidir el acontecimiento y sus condiciones de posibilidad. En tanto que el descubrimiento de las relaciones aiónico temporales subyacentes a la historia como arqueología son reafirmadas en la ciudad como forma visible (o, si se prefiere, no-forma visible) de la superposición de dichas relaciones, el desarraigo de la misma se hace inmediato cualquiera que sea la actitud escogida por el arquitecto sin posibilidad de apelación.²⁰¹ De todo ello, la pregunta adecuada que debemos hacernos en tanto que críticos de la arquitectura, no es qué hacer para volver al mito del arraigamiento originario, pues todas las soluciones propuestas estarán abocadas al fracaso en tanto que conscientes de dicho desarraigo y, por ello, incapaces de escapar de su condición de mito. Por el contrario, la pregunta adecuada que todo historiador debiera hacerse, según Tafuri, será que, si toda intervención urbana no puede sino mediar con el problema aiónico-crónico de la historia evidenciado mediante la objetualización de la ciudad a través de la técnica perspectiva en sus distintos usos, ¿cuál es el oculto proyecto de legitimación cultural-ideológica o política, que dichas intervenciones pre-(su)ponen y que sólo los arquitectos-arqueólogos buscaban? Únicamente situando nuestro análisis desde este punto de vista, podremos observar

¹⁹⁹ Afirma Tafuri a este respecto que, “en efecto, aquellas casas, a pesar de todo, son fruto de una actitud reflexiva de quien, aceptando el lenguaje de su comunidad de adopción, es y se siente un extranjero en la misma. Tan sólo una intensa meditación intelectual podía permitir aquella aceptación. Y es una postura subjetiva y profundamente humana que puede hacer posible la renuncia del Tatti a la representación humanística”. Idem, p. 308. (El subrayado es nuestro).

²⁰⁰ Idem, p. 308.

²⁰¹ Dando un salto hasta el siglo XX, merece la pena mencionar ahora cómo en Tafuri ese desarraigo propio de las metrópolis de comienzos de siglo no es adjudicado, como en cambio harán todos los arquitectos devotos de Heidegger o la escuela de Frankfurt, a la acción de la tecnología de masas, sino por el contrario, a lo que Tafuri señalará como el problema básico de la modernidad (entendida esta como el proceso que lleva desde el siglo XIV a la actualidad), es decir, “el eclipse de la historia”, ya sea por su olvido a través de la norma, por su eclipse mediante el descontrol absoluto de la creatividad aiónica, o por su condena a la continuación crónico-lineal a través de la *consuetudo*. De cualquiera de las maneras, el núcleo último de la crisis de la modernidad no es la técnica, sino el tiempo.

cómo el contexto urbano-sociopolítico, bajo específicas técnicas espacio-temporales de apropiación, ejerce una influencia directa sobre la labor proyectiva del arquitecto.²⁰²

Desarrollos urbanos I: Roma, Venecia, y las ciudades “ideales”:

“Medieval Rome had no centre”,²⁰³ escribió Ackerman en una ocasión; a lo cual, deberíamos epilogar que la renacentista tampoco. Comenzando con algunas imágenes panorámicas de principios del cuatrocientos como la *veduta di Roma* de los hermanos Limbourg (1408-16) conservada en el museo Condé de Chantilly, o la *veduta di Roma* de Masolino (1421-28) conservada en el Batipsterio de Castiglione Olona, vemos con claridad cuál podría ser un concepto aproximado de una gran ciudad durante el XV para el ciudadano que la habitaba. Pese a que la vista de los Limbourg, inscrita en un círculo astronómico, formaba parte de una “guía del peregrino”, no por ello deja de codificar la ciudad bajo el punto de vista de un conjunto de objetos extrapolados de su tiempo y acumulados en un recinto cerrado, amurallado, sin más jerarquía que las coordenadas espaciales imprescindibles para su localización. Una pionera arquitectura del espectáculo es, pues, la primera aplicación de la representación urbana a fines civil-culturales. Todo ello con el objeto de resaltar cómo la nueva arquitectura propuesta por Brunelleschi y Alberti, pese a sus teóricos discursos históricos, no podía tener otra interpretación primera que la de un *object trouvé* aislado de las estructuras urbanas y condenado al silencio propio de las estéticas post-dadaístas del siglo XX.

Si bien en el caso de Brunelleschi su concepción de la perspectiva parece incluir en potencia la capacidad de esta para el control absoluto de la ciudad,²⁰⁴ su visión urbana sigue estando caracterizada por la *varietas* de los tejidos existentes. *Varietas* explícitamente defendida por Alberti en tanto que experiencia de la vida urbana en sus

²⁰² A este respecto no es ocioso el comentar brevemente cómo, tanto en Roma, donde el Papa identifica en una misma persona, su faceta pública y privada, como en Venezia, donde se distingue entre el “duce” público y el privado, el exclusivo papel ejercido por el arquitecto queda reducido, según Tafuri, al de “specialista di linguaggi, anzitutto, e naturalmente anche di tecniche”. Tafuri, Manfredo; *L'armonia...*, op. Cit., p. 80.

²⁰³ Ackerman, James, *The Capitoline Hill*, en Ackerman, James, *Distance Points...*, op. Cit., p. 385. Publicado originalmente como Ackerman, James, *The Architecture of Michelangelo*, University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 136-170.

²⁰⁴ Es importante no identificar la potencialidad dominante de la perspectiva con respecto al espacio urbano con otro de los aspectos del dominio urbanístico propio de las ciudades diseñadas ex-nihilo, todas ellas herederas de la arquitectura militar de una forma u otra, y que en el Renacimiento se rodean de la ideología propia de las denominadas “ciudades ideales”. Por ello, aplicaremos a Brunelleschi exclusivamente la primera acepción, pues toda la obra del autor de *Santo Spirito* estuvo siempre orientada a la intervención concreta en determinadas partes de la ciudad sin inmiscuirse nunca en el diseño exhaustivo de la ciudad como objeto susceptible de planificación perspectiva en un todo, es decir, que no hay en Brunelleschi ningún rastro de interpretación de la ciudad como territorio planificable, sino a lo sumo como lugar susceptible de intervenciones perspectivas. Según Tafuri, “la revolución brunelleschiana, también aquí, repudia la utopía. El problema urbano se resuelve en el interior de la intervención arquitectónica... La *ciudad nueva* de Brunelleschi es la Florencia real, concreta”. Tafuri, Manfredo, *La arquitectura...*, op. Cit., p. 15.

espacios públicos, en contra de su postura “estoica” con respecto al diseño de la arquitectura. Alberti defiende, pues, junto al efecto médico de la arquitectura como simulacro de la racionalidad propia de la armonía, el cambio y rapsodia de lo múltiple como condición propia de la vida urbana; constituida por lo tanto como multiplicidad de armonías diferentes, es decir, de objetos aislados. Por ello no es extraño encontrar en el mismo *De Re Aedificatoria*, afirmaciones encaminadas a la defensa de la variedad de perspectivas en el deambular del transeúnte o de diversificación y mezcla de funciones y usos edilicios entre los tejidos residenciales.²⁰⁵

Es esta misma concepción de la *civitas* como yuxtaposición de silenciosos objetos antiguos, nuevos, y de mediana edad, la que Tafuri destaca de la obra pictórica Raffaellesca. En lugar de fijarse en las celeberrimas construcciones perspectivas a lo Perugino, con el diseño de un monumento de planta central como eje simétrico y punto de fuga del cuadro, dos diseños menores a los lados del mismo en algunas ocasiones, y la escena de turno en primer plano sobre un despiece telúrico completamente ortogonalizado, Tafuri elige referirse a *L'incendio del Brogo*. Más allá de la reflexión sobre la autonomía absoluta de los edificios de planta central de los primeros cuadros de Raffaello, o de la propia de las solitarias iglesias que aparecen en los fondos paisajísticos de ciertas madonnas, *L'incendio* muestra la superposición a-estructural de los mismos, representados exclusivamente de forma fragmentaria. Mezcla-montaje de restos de órdenes corintios en la parte inferior izquierda, jónicos en la inferior derecha, y despieces toscanos bajo la representación arquitectónica de la autoridad eclesiástica enmarcada por un arco sostenido por columnas dóricas; todo ello gobernado por el anuncio de un arco o bóveda sobre nuestras cabezas. Además, una pareja de ventanas góticas en el edificio del fondo, del que el punto de vista adoptado impide apreciar una presupuesta simetría culminan la composición, más cercana a uno de los collages alemanes de principio del XX sobre la vida metropolitana que a la tradición de pinturas perspectivas, en la conformación final de un auténtico *merzbau* arqueológico.

Si continuamos analizando la obra pictórica de Raffaello es fácil llegar a descubrir, si bien con el empleo de otras estructuras narrativas, una concepción temporal análoga a la de *las adoraciones* a partir de Masaccio. Así por ejemplo, en la *Misa de Bolsena* de 1512 en el Vaticano, podemos ver a la derecha, “el acontecimiento”, y a la izquierda el Papa en oración, y su corte. Una vez más, al igual que ocurría en *La Adoración* de Massaccio, no es un milagro que sucede *ex novo*, sino un milagro que se

²⁰⁵ “De hecho no poca importancia tiene que el que camina vaya descubriendo poco a poco, casi a cada paso, nuevas perspectivas de edificios”. Alberti, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, citado en Portoghesi, Paolo, *El ángel...*, op. Cit., p. 25. Sin embargo no podemos ocultar el hecho de que algunos años más tarde, cuando Alberti retoma el argumento en el octavo libro, la intuición de un espacio urbano íntegramente racionalizado acaba por prevalecer y nace la hipótesis de las grandes calles perspectivas, constituyendo el trasvase final de sus originarias ideas sobre el diseño de la arquitectura al de la percepción de la ciudad.

repite como historización de lo eterno, y ante el Papa como testigo. Si la reconstrucción histórica sigue siendo una proyección imaginaria del pasado, la repetición ritual del hecho se sitúa en el presente. Una vez más el supuesto acontecimiento, pasado o incluso a-temporal, es introducido en el tiempo histórico presente; introducción cuyas consecuencias aiónicas y su amputación crónica, ya nos son conocidas.²⁰⁶ Pero marcando las diferencias, si en Massacio esta introducción de lo a-temporal en la historia tenía por consecuencia práctica la consolidación y desarrollo de las técnicas aiónico-narrativas; en Raffaello por el contrario, el contexto político de la Roma de Julio II y Leon X alinearán esta concepción del tiempo a un discurso de legitimación meta-histórica por parte de las instituciones eclesiásticas que, en el presente escrito, analizaremos exclusivamente desde la perspectiva de las estrategias urbanas seguidas por los pontífices anteriormente mencionados en aras de manipular las aiónicas relaciones urbanas mediante operaciones de reestructuración institucional bajo la ideología humanista adoptada, entre otros, por el Papa mediceo.

Recordemos aquí que de Nicolás V hasta Paolo III, los proyectos ciudadanos de Julio II y Leon X se insertan en una tradición de renovación “ciudadina” que pasa por Pío II, Sixto IV, o Clemente VII, interpretada tradicionalmente como un hilo continuo cuyo objetivo último era el de crear un nuevo centro de toda la cristiandad alrededor de la basílica de San Pedro y las estancias vaticanas, y trasladar allí toda la administración y jerarquía central desde San Juan de Letrán.²⁰⁷ Ciertas nuevas avenidas y

²⁰⁶ Esta misma fusión de tiempos ya iniciada con Masaccio tendrá diversas líneas de desarrollo durante el quinientos y los últimos resquicios del cuatrocientos, de las cuales debemos destacar que la de Raffaello es solo una de entre todas ellas. Otros ejemplos típicos que se deberían traer a colación en aras de delimitar las diferencias serían la pérdida de todo sentido de la historia en Filipino, donde lo antiguo interesa exclusivamente en tanto que curioso, o incluso exótico, sin ninguna autoridad de tipo arqueológico, la completa abolición del tiempo histórico mediante una visión estrictamente mística de los acontecimientos religiosos en Piero della Francesca, o la línea que Tiziano abre al Manierismo en la que, a propósito de los frescos de la Escuela del Santo, en Padua, Argan comenta cómo “una novísima concepción de la ‘historia’ como suceso instantáneo, flagrante, cogido en su centelleante acontecer” que sólo ocurre en un instante preciso, marcando su extremada singularidad irreplicable. Argan, Giulio Carlo, *Renacimiento...* Vol. I, op. Cit., p. 145.

²⁰⁷ Chastel ofrece el clásico encuadre panorámico a dicha estrategia continuada situando los orígenes en la obra de Alejandro II. Así, fue este último el primero que “quebró las resistencias feudales [...] e intentó la reunión de las provincias centrales, aprovechando las conmociones provocadas por la invasión francesa [...] la idea de un gran pontificado, la monarquía fue establecida definitivamente en la ciudad; y, por una vuelta espectacular de la alianza con Francia, la Iglesia triunfó en la situación más difícil que había podido conocer desde hacía mucho tiempo Italia, poniéndose a la cabeza de la guerra de liberación nacional. En fin, en 1513 el advenimiento del cardenal Juan de Médicis consolidó el Estado y el orden romano, apoyándolo en una nueva sociedad de banqueros, de burgueses, de diplomáticos y de administradores, esta clase emprendedora y cultivada debía su prestigio a un despliegue de lujo y a manifestaciones brillantes, de lo que no se habría tenido idea en el Quattrocento [...] Roma se ampara entonces del “mito del Renacimiento” [...] la aspiración a un orden universal, bajo el signo de la Iglesia, que realizaría la *plenitudo temporum* y la renovación del mundo [...] la alternativa edad de oro o Apocalipsis está constantemente en las mentes”. Chastel, André, *Arte y humanismo...* ,op. Cit., pp. 444-445. (El subrayado es nuestro). En lo referente a la obra de Nicolás V y Sixto IV, Chastel concluye algo más adelante que “ya este Papa [Nicolás V] concibió, con una amplitud de miras que se impuso a todos los sucesores, y especialmente a Sixto IV, la necesidad de hacer de Roma una ciudad impresionante, con un dispositivo urbano convergiendo hacia el Vaticano como hacia una ciudad ideal, especie de nueva

reestructuraciones viales fueron leídas como deudas de la ritualística propia de las celebraciones del culto, a la vez que defendidas como el inicio de la urbanística moderna en tanto que primer plan general de ordenación de una ciudad-estado. En lo que se refiere a los temas tratados explícitamente por Tafuri, estos tienen un primer inicio concreto en la investigación realizada junto a Luigi Spezzaferro y Luigi Salerno en *Via Giulia* (1973).

En este trabajo, la idea inicial de un nuevo centro direccional del poder papal que centralizara los tribunales, hasta ahora dispersos por la ciudad, es entendida como creación de un “nuovo Campidoglio” destinado, mediante el proyecto de reconstrucción del antiguo “pons Neoronianus”, a controlar los burgos problemáticos y con aspiraciones a la autonomía como eran los de Trastevere y Ripa.²⁰⁸ Para ello, el proyecto se basa en “l’apertura di una seconda piazza, nel nodo corrispondente alla confluenza del ponte con via Giulia e via del Consolato”, de modo que, “nello stesso 1508, infatti, Giulio II dà in appalto ai Fugger la nuova Zecca, espropriando i Fiorentini”.²⁰⁹ En definitiva: “I Tribunali bramanteschi e il nuovo fóro di cui essi fanno parte, chiaramente alternativo al Campidoglio, colpiscono da vicino l’autorità del ‘popolo romano’, così come via Giulia si pone intervento esplicito dell’autorità pubblica”.²¹⁰

Pero junto a las intervenciones urbanas, no se ha de olvidar tampoco el conjunto de medidas estrictamente políticas tomadas por Julio II desde 1506. En ese año se sustituye la guardia del palacio (romana) por el cuerpo de la guardia suiza. Desde entonces, el Papa no elige “para llevar el color púrpura” a ningún miembro de familias aristocráticas romanas y, muerto Giovanni Colonna en 1508 y Giuliano Cesarini en 1510, ningún romano forma parte de la curia desde entonces. De este modo, la centralización institucional de poderes en Via Giulia no es sino la formalización urbana

Jerusalén [...] El ‘don al pueblo romano’ de obras famosas como la loba antigua, completada por la adición de los gemelos legendarios, y la cabeza de bronce colosal, que Sixto IV mandó colocar también en el Capitolio, creaba un museo nuevo, pero al servicio del “mito” de Roma. La colina se convierte para toda la época en un símbolo esencial. El acondicionamiento de la plaza, son el emplazamiento de la estatua ecuestre de Marco Aurelio en el centro de la plataforma en 1538, y la reconstrucción imperial de Roma bajo el signo de la libertad popular, que el poder pontificio pretende ser el único apto para preservar. La Roma imperial es restaurada dentro de la monarquía romana”. Idem, p. 446. (El subrayado es nuestro).

²⁰⁸ “Il progetto di ricostruzione dell’antico pons Neronianus, alla Lungara [...] Le strade “rectae et latae”, che Egidio da Viterbo riferisce alla diretta consulenza urbanistica di Bramante, hanno fra i loro compiti quello di un controllo militare ed economico di quartieri turbolenti e tendenti all’autonomia, come Trastevere e Ripa. La Lungara infatti, che viene risistemata sulla traccia di un’antica strada romana, congiunge i Borghi e San Pietro con Trastevere”. Tafuri, Manfredo, “Via Giulia: storia di una struttura urbana”, en Tafuri, Manfredo; Spezzaferro, Luigi, y Salerno, Luigi, *Via Giulia. Una utopia urbanistica del 500*, Casa Editrice Stabilimento aristide Staderini, Roma, 1973, p. 67.

²⁰⁹ Idem, p. 70. Esta expropiación por parte de Giulio II será posteriormente subsanada por Leon X mediante la bula pontificia del 20 de Enero de 1519 según la cual “Leone X sancisce definitivamente la fabbrica di S. Giovanni dei Fiorentini, stabilendo che la chiesa sarà parrocchia di tutti i fiorentini residenti a Roma, decreta lo spostamento degli interessi della speculazione ‘qualificata’ verso la testata settentrionale di via Giulia: si tratta di una esplicita rivincita presa contro i provvedimenti antiflorentini del 1508”. Idem, p. 72.

²¹⁰ Idem, p. 72.

de la toma de control por parte de Julio II sobre los restos de la propiedad terrateniente y feudal, a la vez que la centralización del poder económico-financiero en las manos de Agostino Chigi. En palabras de Spezzaferro: “La rinunzia che il papa fa di questo strumento, ultimo retaggio di una realtà medievale, è la prova non solo della fiducia che Giulio II riponeva nella nuova organizzazione che egli stava dando allo stato, ma anche del fatto che le forze cittadine erano ormai completamente fuori gioco”.²¹¹

Pero una vez llegados hasta aquí, sin necesidad de proseguir con las continuas variaciones en los proyectos papales referentes a Via Giulia hasta el siglo XVIII analizados minuciosamente a lo largo del libro de Tafuri, será suficiente con recalcar cómo con Julio II, la tradición de las estrategias urbanas como medio de controlar la ciudad²¹² se unen con la retórica de la nueva arquitectura en tanto que medio de legitimación del poder. Pues no es sino esta unión de estrategias urbanas y retórica de la manera moderna lo que interesa primordialmente al historiador italiano. Así, el siguiente nodo de intensidad de esta co-aligación de intereses arquitectónico-políticos no puede ser sino las intervenciones de León X. Para su análisis, Tafuri comienza su contextualización histórica comentando las bulas de expropiación promulgadas por Sixto IV. Concretamente,

²¹¹ Spezzaferro, Luigi, “La politica urbanistica dei Papi e le origini di via Giulia”, en Tafuri, Manfredo; Spezzaferro, Luigi, y Salerno, Luigi, *Via Giulia...*, op. Cit., p. 46.

²¹² Pues es cierto que las “estrategias urbanas” tienen una tradición previa a la obra de Nicolás V (la más antigua de las que analiza Tafuri) y que ascienden cuanto menos hasta Bonifacio IX. Además, como ya afirmaba Spezzaferro en su texto sobre los orígenes de Vía Giulia, los antecedentes nicolininos de la estrategia papales en realidad quedan reducidos a intervenciones sectarias y parciales (el Vaticano de forma primordial), o bien las intervenciones sobre la ciudad en su conjunto como la idea original de Via Giulia pretendía vista como resistemización completa de la ciudad, quedaban reducidas a los aspectos defensivos de la ciudad: “Sia per difficoltà interne che esterne, abbiano attuato i loro interventi urbanistici solo un modo sporadico e limitandoli praticamente, se non unicamente, soprattutto in direzione del ripristino dei punti neuralgici per la difesa della città e al restauro delle chiese di maggior importanza sia storica che ideale. Sarebbe solo con Niccolò V, dunque, che si elabora un primo piano per la ristrutturazione di roma articolato, secondo quanto narra Giannozzo Manetti, in cinque punti... È interessante notare come, in questo piano, mentre gli ultimi tre punti, quelli cioè che concernono la regione Vaticana, delineano un programma di ristrutturazione totale e organica, i primi due, ossia quelloi che riguardano la città vera e propria, precedono, al contrario, solo il ripristino delle mura e delle chiese principali. In altri termini sembrerebbe che Nicolò V veda Roma come composta di due città alternative: la prima, quella Vaticana, suscettibile di essere ordinata secondo uno schema razionale e funzionale; l'altra, quella storica, completamente al di fuori di tale possibilità”. Idem, p. 16. Por otra parte, las intervenciones realizadas entre los planes de Nicolás V y los de Julio II, planes tampoco analizados por Tafuri, son caracterizados por Spezzaferro en plena continuidad. Así, a la propuesta del tridente nicolino que este no pudo realizar en vida, se contesta con las intervenciones de Sixto IV: “Solitamente si afferma che Sisto IV, in questa sua opera di Restaurator Urbis, continui sostanzialmente quella già iniziata da Niccolò V differenziandola tuttavia da quella del suo predecessore per maggiore concretezza e realismo [...] Infatti la costruzione di borgo Sant'Angelo, la riparazione della strada Santa (borgo Vecchio), e di quella “intra portam pertusam” (borgo Santo Spirito) veniva praticamente a costituire quel tridente che era stato progettato nel piano nicolino”. Idem, p. 38. Posteriormente, Pablo II, mediante la creación del mercado de la Piazza Navona (1477) y el fortalecimiento del mercado de la piazza de Ponte delimita un área que comprendía el mercado del Campidoglio, el de la piazza Giudea y el del Panteón; es decir, los tres núcleos principales de poder de la “Roma comunal”.

“la bolla del 1 marzo 1476, *Quae conceditur ut ad frumentum*, i nuovi provvedimenti relativi all’edilizia e alla viabilità, con la bolla *Et si de cunctarum civitatum* che regola i principi dell’esproprio, tendono palesemente a mutare i rapporti di forza a favore del diretto controllo pontificio sia sull’esercizio della bovatteria che sullo sfruttamento del suolo urbano”.²¹³

Con esto, tras un breve análisis de la conveniencia entre la nueva síntesis arqueológica de Bramante como instrumento perfecto para proceder “alla conquista di un’egemonia ideologica e a un universalismo imperiale”²¹⁴ por parte de Julio II, Tafuri da paso a una comparación estructural entre la estrategia urbana de Lorenzo de Medici en Florencia y la Leonina en Roma. En ambos casos se produce un doble movimiento digno de *El Cortesano* de Castiglione, mediante el cual una aparente “preocupación social” por la presencia y desarrollo de instituciones populares en la ciudad es acompañado de la construcción de amplias villas para el disfrute privado en las afueras de la ciudad, a saber, la villa de *Poggio a Caggiano* en el caso de Lorenzo, y la villa *Madama* en el de Leon X.²¹⁵ Apoyados en el mito mediceo de una urbana edad de oro, los lugares comunes de la historiografía del arte hasta los años setenta estaban orientados a recalcar la preocupación social y filantrópica de los Medici en particular, y de los humanistas en general, por medio de la cual se desarrollaban las estructuras urbanas para el bien de la comunidad. Frente a ella, en una mezcla de presupuestos historiográficos entre el papel de “filósofo de la sospecha” y el de “rescatador de perlas”, Tafuri proclama su lectura sobre la política urbana leontina:

“La hipótesis que hemos adelantado es la de una estrecha relación, en los objetivos leontinos de 1514-15, entre la creación de un sistema urbano regularizado, con epicentro en el binomio plaza Navona-palacio mediceo, y la monumental reestructuración del Studio. Este último habría logrado significado, por primera vez, gracias a su localización en el nuevo corazón urbano”.²¹⁶

Si bien el proyecto no llegó a su completo término por la conjura de los cardenales truncada en abril-junio de 1517 junto a la concomitante crisis financiera²¹⁷

²¹³ Idem, p. 64. Nótese que la orientación propia de la bula es hacia un control edilicio antes que económico, en aras de disponer de la libertad que posibilite todo el programa urbano de legitimación.

²¹⁴ Idem, P. 88.

²¹⁵ En el caso de Lorenzo, el doble movimiento viene determinado además de por la construcción de su villa, por el decreto ley de Mayo de 1489 por el cual “la ley preveía una exención de cuarenta años para las tasas de las casas construidas o iniciadas durante el quinquenio: es evidente la preocupación por incrementar los inmuebles de alquiler, para hacer frente al nuevo empuje demográfico”. Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renac...*, op. Cit., p. 91. La interpretación de dicho acto legal ha sido normalmente entendida como ampliaciones destinadas a crear respiraderos para una aristocracia concentrada en un corazón urbano, superpoblado y caracterizado por la mezcla de clases, que había llegado a ser peligroso. Así pues, como medio de legitimación urbana, Lorenzo recurre a una inversión dirigida a mediar beneficios privados y públicos. Para auto-representarse de cara a la historia y la cultura sale de la ciudad. Con respecto a la legitimación urbana propia de Leon X, las lecturas clásicas vuelven al mito Medici, según el cual, León X es coherente con la imagen del *papa-medicus*, pacifista virtuoso, capaz de reconquistar la confianza y la amistad de Erasmo de Rotterdam, atento a las necesidades públicas y al bienestar de los ciudadanos. Si bien en este caso, según Tafuri, “es necesario observar los hechos más de cerca”. Idem, p. 101.

²¹⁶ Idem, p. 104.

²¹⁷ Si bien estas son las dos causas principales citadas en el libro de 1992, siete años antes el punto de inflexión en el cambio de la política leontina tenía que ver más con razones personales que de tipo

(lo cual llevó al abandono del intento de legitimación social de sus primeros años de pontificado, por una parte, y al consecuente giro hacia una política de la magnificencia mediante la alianza del papado con las clases más ricas, por otra), el significado de la misma no varía:

“Si noti. Il vasto palazzo mediceo si inserisce scenograficamente nella Roma ‘antica’ ed è dotato di un ampio spazio semipubblico: piazza Navona ne diviene metaforicamente il vestibulum, mentre il qualche modo e la Sapienza, restaurata da Leone X, formano in qualche modo sistema con esso [...] Una vera e propria cittadella medicea, come abbiamo già osservato, viene dunque progettata nel centro della città degli affari: l’identificazione del pontefice e della sua famiglia con l’urbs avviene in una sorta di ‘sposalizio archeologico’ da cui emerge l’intento di ‘conquistare’ con un’operazione di vasta scala, commentata da una serie di piazze aperte di fronte o a lato dei poli primari, il cuore della Roma imperiale. Si tratta di un programma di restituito, di un omaggio mediceo all’antica Roma”.²¹⁸

Y lo que es aún más relevante con respecto al significado operativo de las consecuencias del proyecto político, de lo que en última instancia se trata es de un proyecto político que persigue la reducción a “corte” del Senado cardenalicio, con las implícitas consecuencias en el comportamiento de la incipiente “clase burguesa” que implantan en la nueva Roma instaurada, sus propios palacetes, recurriendo a los más prestigiosos arquitectos de la ciudad medicea. Esta es la verdadera reforma urbano-civil de la política leontina que aparece tras el velo del mito mediceo:

“La *auctoritas* aparece disimulada en comportamientos curiales, nobiliarios y ciudadanos. De ahí procede la nueva importancia atribuida a las formas de poder. A la cultura se le asigna un papel primordial, que consiste en hacer de Roma la capital del humanismo como forma de ‘vivere civile’ mientras se procede a la reducción de toda la ciudad a corte”.²¹⁹

estructural. Así, “la coerenza del disegno urbano che connette piazza del Popolo alla cittadella medicea. Possiamo anzi pensare che un incidente imprevisto sia giunto a scompigliare tale piano organico. E in effetti, nel 1516 muore Giuliano de’ Medici. Con la scomparsa del fratello del papa, il palazzo pensato da Antonio il giovane, accettando la nostra ipotesi circa la sua destinazione, non ha più ragion d’essere. Con ogni probabilità, è a questo punto che Leone X muta i propri programmi”. Tafuri, Manfredo, “Roma instaurata...” ,op. Cit., p. 87. En cualquiera de los casos, y aunque sean las razones de tipo personal el verdadero punto de inflexión, es obvio que la ineludibilidad de la crisis financiera del 17 jugó un papel fundamental.

²¹⁸ Ídem. p. 88.

²¹⁹ Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renac...* ,op. Cit., p. 136. (El subrayado es nuestro). Howard Burns resumirá perfectamente la estrategia de Leon X investigada por Tafuri a propósito de una exposición en el Pompidou sobre los dibujos realizados por el historiador italiano en sus investigaciones sobre las estrategias urbanas renacentistas. En resumen, según Burns, Leon X quiere construir “la cittadella medicea tra piazza Navona e il Pantheon desiderata da Leone X Medici tra il 1513-15 sarebbe stata l’epicentro di un sistema urbano regolarizzato nel cuore stesso della città [...] La ‘nuova Roma’ di Leone X è dunque compresa dentro un bivio di strade: via Ripetta e via del Corso, il cui apice è piazza del Popolo”. Bedon, Anna; Beltrami, Guido; y Burns, Howard (ed), *Disegni e studi di Manfredo Tafuri per la ricostruzione di edifici e contesti urbani rinascimentali*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 1995, p. 41. Es decir, que “la strategia papale è ben chiara: mettere a disposizione della speculazione ampie aree libere attrezzate, sottolineare con un nuovo asse viario due opere di pubblica utilità, l’Ospedale di S. Giacomo in Augusta e lo Studio, sottolineando così un apparente atteggiamento paternalistico di Leone X. In realtà ciò che avviene è un controllo centralizzato sul pubblico insegnamento e sulle istituzioni caritatevoli su cui convergono molti interessi economici con una forma variata magniloquente che vuol esaltare gli effetti sulla città di un papato ‘illuminato’. La rinuncia al grande palazzo papale è un atteggiamento di ricercato understatement che cela l’aspirazione alla centralizzazione del potere”. Idem, pp. 42-43. Además, “appena eletto nel 1513, papa Leone X Medici chiede a Giuliano

La política leontina adquiere así, una *tonalità veramente "burckhardtiana"*, paradigma del empleo renacentista de la cultura humanista y las supuestas reivindicaciones sociales. Frente a ella, aparentemente, se contraponen las estrategias urbanas anti-romanas de la ciudad de Venecia, que, si bien la diferencian de la *instauratio* romana, no la libra de ciertos paralelismos estructurales con respecto al tema de la legitimidad. En primer lugar, se establece la creencia en la tradición (*consuetudo* a la que se adaptó Sansovino) como aquello que hace de Venecia una ciudad especialmente singular, portadora en el presente del propio mito de la perfección, buscado por romanos y florentinos a través del recurso a la arqueología de la historia antigua:

“Venice, the perfect city, in which constitutional balances seemed to realize the ancient political models, increasingly saw itself as the site of realized utopia. The concept of *renovatio*, consequently, assumed specific characteristics in Venice: the new was called upon to develop what had been present at the moment of its genesis; there was no appeal for a return to a perfection that had been destroyed by a repeated fall”.²²⁰

Idea que desde luego implica el fracaso que la ideología humanista de la *renovatio* encontrará a su llegada a Venecia, pero que por otra parte, no es la única causa ni tampoco la principal. Además de dicho mito superestructural sin eficacia operativa, como en el fondo cualquier otro mito, la estructura política de administración en la planificación urbana es ampliamente divergente entre Roma y Venecia. Si en Roma tuvimos ocasión de apreciar cómo a través de la actuación de Leon X se produjo la reducción a “corte” del principal organismo de toma de decisiones ciudadanas (el Senado cardenalicio) culminando en la centralización de poder en la figura del máximo pontífice iniciada ya por las bulas sobre la expropiación de Sixto IV, en Venecia existe por el contrario toda una compleja red de relaciones social-político-económicas que en sus distintas alineaciones determinan la trama de relaciones precisas que determinarían un proyecto:

“La costanza delle magistrature preposte al controllo urbano, quasi tutte di formazione medievale, è un sintomo di tale “culto della continuità”. L’attività dei Provveditori di Comune, delle magistrature del Piovego e del Sal, dei Provveditori di supra e de citra, più tardi dei Savi ed Esecutori alle Acque, forma una rete dalle cui maglie filtrano le volontà di un patriziato tutt’altro che immune da interni conflitti, ma intento a salvaguardare il mito della *concordia* su cui si fonda l’esemplarità dello *Stato armonico*”.²²¹

da Sangallo il progetto di un grande palazzo di famiglia su piazza Navona [...] Come il palazzo imperiale di Costantinopoli e la Domus Augustana a Roma davano su un circo maximo, così la grande dimora medicea si sarebbe affacciata sul circo di Domiziano (Piazza Navona). Questa idea ‘imperiale’ del nuovo papa Medici é senz’altro un manifesto politico tanto più significativo quanto inglobava in questa specie di cittadella mdicea il palazzo dell’Università di Roma”. Idem, 47. Ahora bien, según Burns, la suspensión de la construcción de los proyectos papales es debida exclusivamente a la crisis financiera: “La crisis financiera e política del 1516-17 cancelará questo grande progetto: Leone X comprende l’inopportunità di un così forte segno di politica imperiale”. Idem, p. 49.

²²⁰ Tafuri, Manfredo, *Venice...*, op. Cit., p. 15.

²²¹ Tafuri, Manfredo, “Strategie di sviluppo urbano nell’Italia del Rinascimento”, *Zodiac* n. 1, 1989, pp. 28-29. Junto a estas causas esenciales entre las diferentes políticas urbanas de Venecia y Roma,

De toda esta intrincada confrontación de intereses no exclusivamente económicos, resulta una visión “invertida” de la relación entre las formas clásicas y la ideología política que las utiliza en tanto que reestructuración urbana. Si en Roma, el clasicismo antiguo resultaba ser la ideología por medio de la cual el poder pontificio legitimaba su poder no ya sólo de forma meta-histórica sino, de acuerdo con las modas imperantes, también de forma histórico-arqueológica, el hecho de que exista una marcada rivalidad económica²²² y política²²³ entre Roma y Venecia contribuye a una oposición representativa por medio de la cual, la ideología conservadora véneta, del lado de la política pontificia romana apoyaba las nuevas formas importadas por el primer Sansovino, Serlio, o Sanmicheli, mientras que la fuerte burguesía liberal de la Laguna defendía la *consuetudo* urbana del Véneto bajo una apariencia de identidad comunal que, si bien pudo conquistar el sentimental corazón de Jacopo Sansovino mediante el recurso a la ética, en el fondo era defendida como medio de conservación privilegiada de las ventajas que los principales patricios de la ciudad mantenían.²²⁴

Ackerman señala el hecho de que los arquitectos colaboradores con las políticas romanas del primer quinientos solían ser entrenados en talleres de pintores, como ocurre por ejemplo con Bramante y Raffaello entre otros, mientras que “in Venice, the office of Proto, an architect employed as overseer of state projects, possessed greater power and greater control over major commissions than designers elsewhere; in contrast, master masons were more likely to become designers than in central Italy. (Boucher, Tafuri 1985 *Venezia e il Rinascimento*)” Ackerman, James, *Architectural Practice in Italian Renaissance*, en Ackerman, James, *Distance...*, op. Cit., p. 361. Publicado originalmente como Ackerman, James, “Architectural Practice in the Italian Renaissance”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 13, n. 3, 1954, pp. 3-11.

²²² Una de las explicaciones contextuales más comúnmente empleadas en la diferencia de Venecia con Roma en lo que respecta a su organización política siempre ha sido la obligada posición de exiliada al comercio marítimo de la primera por un amplio cúmulo de relaciones históricas que atraviesan toda la Edad Media. Sea cual sea el proceso concreto por el que Venecia fue expulsada a la Laguna, las consecuencias han sido la toma de poder incipiente de una burguesía mercantil que culmina en aristocracia financiera con el monopolio en la distribución europea de todo el comercio con Oriente. El ascenso al poder político mediante el tradicional control del sistema financiero es, pues, uno de los verdaderos orígenes de la República burguesa de Venecia, en oposición al ascenso imperial de Roma.

²²³ Es un suceso ampliamente conocido el hecho de que a la moda de la *re-inauguratio* política de una segunda Roma Imperial por parte de los pontífices cinquecentescos, continuó una serie de nuevas reclamaciones por medio del mito operativo de una Tercera Roma en diversas ciudades europeas que llegan hasta el Moscú de Iván III, de la cual Venecia no queda excluida; hecho éste que trabaja en contra de ciertas lecturas condescendientes en busca de un rápido contrario que oponer al Imperio Romano, en tanto que República perfecta de la vida comunitaria y, dado que las principales lecturas de este tipo provienen de escuelas anglosajonas, económicamente burguesa y liberal.

²²⁴ A este respecto afirma Ackerman que “I want to call attention, however, to one work, Tafuri’s *Venezia e il Rinascimento*, which has injected a starting hypothesis into discussions of the subject. Tafuri examines the motives and ideologies of Venetian patrician patrons in the sixteenth century. He poses the paradox that the political and religious liberals sided with tradition, understated native Venetian architectural styles since they symbolized opposition to the heavy hand of papal Rome, while the conservatives were proponents of the modern style, imported from Rome by Sansovino and Sanmicheli, because they were pro-Roman and revered the humanist tradition”. Ackerman, James, “The Geopolitics of Venetian Architecture in the Time of Titian”, (Postscript), en Ackerman, James, *Distance...*, op. Cit., p. 492. Publicado originalmente en Rosand, David (ed). *Titian: His World and His Legacy*, Columbia University Press, New York, 1982, pp. 42-71.

Así, bajo la política del miedo frente al “imperialismo romano” se legitimaba históricamente, una vez más, a la clase en el poder, sólo que esta vez, en lugar de dar paso a una incipiente monarquía papal, mantuvo la aristocracia financiera de la economía burguesa. Por ello debemos huir de cualquier tipo de confrontación entre Venecia y Roma y, sin desatender a las diferencias concretas de sus organizaciones político-económicas, poder vislumbrar el hilo común que subyacen en ambas en lo que compete a su relación con el discurso histórico, y del que tanto Raffaello como Sansovino quedaron presos. Como ya anunciamos en el anterior apartado, no existe ninguna diferencia de fondo en dicho plano con lo que respecta al tratamiento del tiempo. Que el olvido de la historia en los dos casos es algo patente tal como decía Tafuri,²²⁵ es algo que no debemos olvidar. No es legítimo entonces condicionar la objetividad estructural de las investigaciones históricas de Tafuri adosándole un compromiso político-ideológico que en su labor como historiador no ejerce.

Concretamente, en lo que respecta a las concretas reformas institucionales que se llevan a cabo antes y durante el gobierno de Andrea Gritti, los frentes de renovación son principalmente tres: La renovación de la gestión financiera, la renovación de las leyes, y la renovación militar. Respecto a la primera, la institución en 1524 de los “Provveditori” sobre los bancos asegura una “magistratura che sovrintende in modo minuzioso all’attività dei banchieri privati”,²²⁶ mientras que la medida que el Consejo de los Diez toma el 30 de abril de 1526 prohíbe a las empresas públicas de Venecia aceptar moneda extranjera. En lo que se refiere a la “renovatio legis”, tras la propuesta en 1524 de revisar la legislación veneciana al completo hecha al Senado por parte de los Consejeros, la Señoría y los “Capi” de los Cuarenta, en 1528 son designados senadores Daniele Renier (cercano al ambiente grittiano, amigo de Aldo Manuzio, de Domenico Grimani, y por tanto conocedor de la obra de Pico Della Mirandola y Erasmo de Rotterdam, y de Luca Pacioli, quien le dedica en 1509 el libro sobre Euclides), Francesco Bragadin (filoimperial y antigrittiano) y Giovanni Badoer (estrechamente ligado a Andrea Gritti y defensor de las propuestas de Francesco Maria della Rovere para el Arsenal de Venecia). Por último, en lo que respecta a la “renovatio rei militaris”, los planes de Francisco María Della Rovere para el Arsenal destacan, además de por la apuesta por la renovación tecnológica, por una consideración orgánica de la ciudad entendida como un todo.

De este modo, dos características son resaltadas específicamente por Tafuri en lo referente a las reformas de Gritti: el carácter filo-oligárquico de su política, y la división

²²⁵ “Hemos utilizado dos veces la expresión ‘intemporal’, con distintos significados: primero, a propósito de la escuela sangalesca; ahora con respecto a las casas de Moro [...] en ambos casos, la vigencia de lo antiguo es puesta entre paréntesis”. Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renac...*, op. Cit., p. 306.

²²⁶ Tafuri, Manfredo, “Renovatio urbis Venetiarum: il problema storiografico”, en Tafuri, Manfredo (ed), *Renovatio Urbis. Venezia nell’età di Andrea Gritti (1523-1538)*, Officina Edizioni, Roma, 1984, p. 13.

y especialización del saber y el poder en aras de sacar a estos de la élite aislada en el que hasta entonces estaban, y promulgar la difusión estatal.²²⁷ Una división de funciones en busca de la optimización de los saberes que es presentada como renovación del mito veneciano de la “*universalis concordia, luogo privilegiato Della charitas, sede di dialogo civile e di tolleranza*”.²²⁸ Dos estrategias políticas distintas las de Roma y Venecia, con dos ideologías políticas opuestas, pero cuya integración de las “estrategias urbanas” como técnica de control popular y de legitimación del poder reducen el papel del arquitecto al de mero retórico al servicio del Estado. Ahora bien, aunque la contraposición entre Roma y Venecia en el plano exclusivamente arquitectónico-urbanístico se diluya en lo que se refiere a la función estructural desempeñada por el arquitecto, no sucede así cuando nos acercamos a dichas ciudades desde el punto de vista de su concepción temporal de la arquitectura.

Desde este punto de vista, si bien ya hemos hecho notar el carácter atemporal tanto del racionalismo de Bramante como del de Sansovino, de modo que a la exclusión de la “*renovatio imperii*” romana se responde con la inclusión de la “*universalis concordia*” véneta, no estaría de más hacer un breve análisis sobre la concepción que Tafuri tiene de Venecia en tanto que heredera de una temporalidad propia que, como ya mostramos en la introducción, culmina en su conferencia sobre la *dignità dell’attimo*. Una concepción por la cual, según Tafuri, las novedades introducidas en la ciudad durante la época de Andrea Gritti,²²⁹ aumentarán su complejidad de modo que el binomio novedad-tradición adquiere relaciones no lineales, a diferencia de lo que sucede en Roma, donde eran entendidos como opuestos pese a las ambiguas relaciones entre moderno-antiguo. En palabras de Tafuri,

“The fact is that in Gritti’s Venice a new relationship between knowledge and power is experienced. The ‘new’ is hailed as an instrument of institutional renewal; certain well-defined fields remain assigned to ‘tradition’. For example, Doge Gritti insists upon formal silence for his own house, begun about 1527 near San Francesco della Vigna. In private the prince of the Serenissima does not adopt

²²⁷ “L’operazione iniziata a Venezia da Emolao Barbaro, da Aldo Manuzio, da Fra Giocondo, da Tullio Lombardo, da patrizi come Gabriele Vendramin, Pietro Contarini o Marcantonio Michiel, ha quindi una sua continuità negli anni 20 e 30. Con una novità di fondo: ora, quell’Umanesimo non è più patrimonio di un’élite più o meno isolata, ma tende a inormare di sé le forme dell’ambiente fisico e i modi di produzione del cantiere di Stato”. Idem, p. 28.

²²⁸ Idem, p. 30.

²²⁹ A este respecto, Tafuri, en oposición declarada a las opiniones vertidas por Paul Oskar Kristeller sobre la continuidad sustancial entre la Edad Media y el Renacimiento, responde con una defensa declarada de la novedad introducida durante los siglos XV-XVI, centrada en el avance de las antiguas ciencias y técnicas recuperadas por medio de los textos griegos y la tradición humanista: “Paul Oskar Kristeller has underlined the strong links of continuity connecting humanistic thought to the thought of the high Middle Ages and has pointed out, as have many other historians, the lack of originality in the mathematical, philosophical and technical researches of the Italian Quattrocento”. Frente a dicha concepción, Tafuri aduce “an entire tradition of humanistic studies, aimed at the recovery of Greek mathematics, of ancient techniques and of classical sciences, actually seems to challenge Kristeller’s interpretation”. Tafuri, Manfredo, “Humanism, Technical Knowledge and Rhetoric: the Debate in Renaissance Venice”, Walter Gropius Lecture, Harvard University, Graduate School of Design, April 30, 1986. Transcripción no paginada.

the oratorical ‘Latin’ required for St. Mark’s Square, but prefers anonymity instead, in keeping with the tradition of patrician modesty”.²³⁰

De este modo, frente al exilio del tiempo de la ciudad eterna, la temporalidad véneta intenta incluir la modernidad dentro de su propia tradición como un elemento más. Un hecho que, si bien todavía no es el momento de compararlo con la dialéctica de la vanguardia en tanto que tradición consistente en el renovamiento perpetuo, nos permite por lo menos afirmar con Tafuri que “between the road taken by Venice and that travelled by the Rome of Julius II, Leo X and Paul III, there is a bottomless abyss”.²³¹ Pero más allá aún de suponer una diferencia radical respecto a la salida del tiempo romana, el intento de introducción de la novedad dentro de la tradición tendrá unas consecuencias inesperadas. En primer lugar, el intento de mantener las novedades tecnológicas (organización perspectiva, replanteamiento urbanístico militar, racionalización y burocratización de las leyes) como restauración y no ruptura de la tradición ciudadana²³² supondrá, en lugar de la restauración esperada del carácter mítico y natural de la tradición de Venecia, la conciencia de esta última como artificio histórico. Por otra parte, y como consecuencia en cadena de esta destrucción del mito natural de la tradición conciliadora con la modernidad, la temporalidad véneta no podrá evitar llegar al mismo punto que el intento de salida del tiempo romano que, según Tafuri, no es sino el nacimiento del proyecto en tanto que “proyección” del futuro sobre el presente:

“In both cases, a new form of rationality is expressed, which its own theories beyond the contingent historical time. The ‘project’ understood in the philosophical sense of the term, is the most typical result of the age of Humanism. And characteristic of every project is a foretaste of the future at the expense of the present: many of these Renaissance innovations will require several centuries to mature. Nonetheless, it is certain that the paths of architecture and those of the new scientific episteme will not be long in branching out”.²³³

Ahora bien, ¿cómo es posible llegar a la eliminación del presente por parte del futuro tanto desde el tiempo romano como desde el véneto? En el primer caso, el razonamiento es simple: El intento de proyectar la ciudad definitiva que dure toda la eternidad se impone mediante *tabula rasa* rompiendo directamente con la tradición medieval y anulando el tiempo en un intento de identificación de antiguo y moderno.²³⁴

²³⁰ Idem, Transcripción no paginada.

²³¹ Idem, Transcripción no paginada.

²³² Pues este y no otro es, según Tafuri el significado propio que el conocimiento técnico-científico moderno adquiere en Venecia: “Thus the meaning of technical knowledge for sixteenth century Venice becomes explicit. This knowledge is not called upon to upset tradition by infringing upon us with innovations. On the contrary, it has the task of restoring, of returning Nature to its pristine state and reestablishing unity in the divine creation that has been corrupted by time and by man’s actions”. Idem, Transcripción no paginada.

²³³ Idem, Transcripción no paginada.

²³⁴ Obviamente esta descripción del nacimiento del proyecto moderno debe ser entendida en tanto que horizonte de una nueva racionalidad espacio-temporal y no como establecimiento de la misma *per se*. Es decir, tanto la perspectiva espacial como las estrategias temporales y urbanísticas aplicadas a la ciudad no producen, como hemos podido ver hasta ahora (Brunelleschi, Alberti, Di Giorgio, Raffaello, Giulio Romano, Sansovino) de por sí el establecimiento del proyecto moderno en tanto que anulación del tiempo

Por otra parte, en el caso de Venecia, la introducción de la modernidad como parte de la tradición, al mover radicalmente esta última desde una concepción natural a una artificial, fundamenta el predominio de la técnica y el artificio como controlador del tiempo, y, precisamente por ello, como anulación del mismo en tanto que sujeto de la acción. De esta forma, la arquitectura en tanto que técnica del espacio, exige su dominio sobre el tiempo desde un punto de vista cronológico, lo cual no es sino, como ya hemos dicho, el nacimiento del proyecto. Según Tafuri:

“The ‘harmonic’ hypothesis presupposed by the formal research of Humanism allows art and architecture to take their place as analogous structures, able to mediate the divine perfection of creation and the new instruments of human knowledge. But that harmonic hypothesis is unaccepting of any mediation: it speaks the language of absolutes, resistant to any compromise and rejecting the aging process brought on by Chronos”.²³⁵

Fruto directo de esta aspiración al control son, obviamente, las “ciudades ideales” y la exportación europea y transoceánica del mito humanista. Partiendo de una primera defensa de la arquitectura de Francesco di Giorgio, incluida la militar, como realista y extraña a la utopía, Tafuri sitúa lógicamente en la *Sforzinda*, la actitud propia de las ciudades ideales. La posibilidad concreta de un organismo urbano unitario y el carácter ideológico que conlleva como crisis del realismo eran características más propias del humanismo en general que de las ciudades ideales en particular. Es por lo tanto, con la crisis que se produce entre intelectuales y promotores urbanos durante el desarrollo del Manierismo cuando nace la vocación utópica que, paradójicamente, coincide con el acontecimiento mediante el cual la cultura descubre su propia vocación crítica. De este modo, mediante la autocritica que los propios intelectuales manieristas realizan a su legado humanista es como se produce el abandono por parte de los promotores urbanos -jerarquía eclesiástica o instituciones republicanas laicas es aquí indiferente- de una búsqueda de legitimación histórica por parte de la arqueología cultural. De ahora en adelante, realizado y asentado el mito legitimador de la norma-historia en Roma y el de la *consuetudo*-historia en Venecia, el desarrollo urbano pasará a ser competencia de los arquitectos militares.²³⁶ El sistema de dominio espacial homogéneo que nació como una de las posibilidades de la perspectiva es ahora erigido como paradigma de eficacia, todavía con algunos resquicios de legitimación estética, dando lugar a toda una serie de variaciones del tema de la retícula ortogonal que si en Italia no tendrán oportunidad de ponerse en práctica dado el alto desarrollo de sus

presente mediante la imposición de un futuro (ambos en relación cronológica), ya que las consecuencias que se derivan son también aiónicas. Lo que se anuncia es, propiamente, el horizonte de su posibilidad.

²³⁵ Idem, Transcripción no paginada. Aún así, volvemos a insistir en que este nacimiento del proyecto en tanto que dominador del tiempo, lo es únicamente como horizonte, y únicamente sobre la acción de Cronos. Cuáles sean las consecuencias aiónicas de ambas estrategias temporales (Roma y Venecia) es algo que aún no estamos preparados con el bagaje adecuado para poder acometer.

²³⁶ “Belluci podrá por tanto ironizar cruelmente sobre el papel de los arquitectos, invitándoles a limitar sus propios estudios a las superestructuras formales: ahora, es el teórico militar y sólo él, el nuevo ‘científico’ de los fenómenos urbanos”. Tafuri, Manfredo, *La arquitectura...*, op. Cit., p. 115.

ciudades, la exportación a Europa y las colonias evidenciarán sin ningún pudor el interés que permanecía oculto en Italia por culpa de las ideologías humanísticas.²³⁷ Así, resulta meramente anecdótico el intento de adaptación al terreno que Vasari pretende lograr mediante la introducción de elementos naturales que atraviesan las retículas como solitarias islas sin relación alguna con la colonización urbana, y que evidencia antes que palia, el espíritu de dominio interno a todo diseño urbano.

Por todo ello, eliminada de la perspectiva tanto la función histórico-temporal aiónica como la legitimadora humanista-cultural, el “urbanismo” manierista será exportado a Europa como una técnica libre de ideologías. Si bien es verdad que cada uno añadirá la ideología que corresponda según cuál sea el carácter político de los importadores, no es menos cierto que especialmente al norte de Europa se erige la ciudad funcional para los intereses de la alta burguesía financiera en contra de la “ciudad-símbolo” propia de los humanismos italianos. Con esto, si damos por fin el último paso y realizamos un mínimo encuadre de las primeras ciudades coloniales desde este punto de vista, nos daremos cuenta, tal vez con la sorpresa de la toma de conciencia de la realidad tras el sueño, que

“En América, la biunicidad entre praxis e ideología entra definitivamente en crisis. A las formas visibles no se les atribuye ya, como en Europa, el valor de un modo autónomo de conocimiento. Aquí su carácter ideológico se manifiesta completamente al desnudo: en cuanto que son puros instrumentos de apoyo a la violencia de la explotación, las formas artísticas son conducidas al más absoluto pragmatismo”.²³⁸

Pragmatismo urbano sin necesidad de ninguna ideología aplicada bajo el paradigma de la comunicación, el humanismo de intelectuales como Vasco de Quiroga no lo contradice en absoluto. Bajo el recientemente ensayado argumento de la educación de las masas, el colonialismo urbano de la ley urbanística de Felipe II (1573) que amplía el sistema de retícula en estructuras flexibles, libremente dilatables hasta el absoluto sin posibilidad alguna de control formal, será el primer atributo de toda operación sobre el territorio virgen que nos llevará directamente hasta las grandes metrópolis capitalistas de finales del XIX y comienzos del siglo XX como Chicago o New York. Ahora bien, durante el tránsito de ese camino, una nueva ideología de la disponibilidad ideológica de las formas recién descubierta por Palladio, y otra de la disponibilidad económica de la rentabilidad del suelo urbano descubierta por la Ilustración inglesa (piénsese en el momento en que Adam Smith aconseja al Estado inglés vender todas sus propiedades a manos privadas), serán las piezas claves para construir el arco que nos lleve hasta la actualidad.

²³⁷ “Los esquemáticos *quadrillages* y las organizaciones espaciales que se abren en su centro, en Nuevo México, en Santiago de Cuba, en Río, reducen la ciudad a mero soporte estructural, tan disponible como privado de forma: el prestigio intelectual de la forma es anulado [...] Al ocaso de la ciudad ideal responde el cínico realismo de las ‘ciudades-máquinas de defensa’ del Príncipe”. Idem, p. 115.

²³⁸ Idem, p. 112.

CAPÍTULO II: ILUSTRACIÓN Y ESTADO

Historia como catálogo y arqueología como primitivismo: Borromini y Zuccari:

En 1956, Pierre Francastel nos informaba ya que “en un libro recientemente dedicado al *Nacimiento de la civilización industrial*, John Nef trata de demostrar, en cuanto a él, que el punto de partida del movimiento que conduce a las crisis del mundo actual debería situarse, no ya a finales del siglo XVIII, sino mucho antes, en el siglo XVI”.²³⁹ Desde su ingenuo punto de vista, Nef argumentaba que mientras en el desarrollo artístico-económico de los siglos XI y XII, el impulso vital estaba ligado a la calidad y a las artes, a mediados del siglo XVI surgió una forma de expansión ligada principalmente a valores técnicos y cuantitativos. Si bien, y Francastel ya se encargó de evidenciarlo, la hipótesis así formulada era considerada más que dudosa debido a una falta de evidencia con respecto a que las formas antiguas de la civilización occidental hubieran establecido una separación absoluta entre las artes y las técnicas, el hecho de buscar en el desarrollo artístico del siglo XVI la razón estructural del origen de la crisis del siglo XVIII, origen a su vez de la crisis de las vanguardias del siglo XX, ha sido ensayado con éxito por Manfredo Tafuri. En su argumentación, estos tres nodos históricos aparecen ligados, más que por el desarrollo técnico en sí, por una *ephisteme* estructural típicamente moderna que aún sistematización científica, espacio perspectivo como condición de la heterotopía, y una tensión específica de las relaciones históricas oscilantes entre una visión aiónica y otra crónica, como las dos vías propias de la Ilustración.

Estas, en lo que al concreto desarrollo de la arquitectura se refieren, son identificadas por Tafuri por el eje Zuccari-Borromini-Piranesi, por una parte, y por el homónimo Palladio-Wren-Piranesi, por la otra. De esta manera, más allá de las dos líneas así establecidas, los desarrollos arquitectónicos del siglo XVII son de forma general obliterados por el historiador italiano de manera consciente, debido a la ausencia que, según Tafuri, la arquitectura de Vignola, Bernini, Pietro da Cortona, Carlo Rainaldi, o Longhena evidencian en lo que se refiere a un vínculo fuerte con las relaciones aiónicas histórico-arquitectónicas. Esta pérdida de interés en el criticismo manierista y sus indagaciones arqueológicas durante el Barroco es puesta directamente en relación con la crisis de la literatura teórica sobre la misma historia de la arquitectura, ya que, para Tafuri, la producción teórica desde finales del siglo XVI se centra de forma general en comentarios a Vitruvio, estudios de geometría aplicada, literatura de cuño preiluminista o colecciones iconográficas.²⁴⁰ Como excepción, es significativo que los

²³⁹ Francastel, Pierre, *Arte y...*, op. Cit., p. 20.

²⁴⁰ A tal respecto ver la segunda parte de Tafuri, Manfredo, *L'architettura del Manierismo...* op. Cit.

principales tratados que persistan en el carácter histórico-arqueológico se desarrollen fundamentalmente fuera de Italia (Fischer von Erlach y Christopher Wren).²⁴¹

Desde este punto de vista, a parte de Guarini (a quien Tafuri interpretará como una vía muerta imposible de continuar)²⁴² o ciertos coleccionistas iconográficos, la arquitectura crítica del XVI tendrá su hilo de Ariadna dividido en dos, de modo que por vez primera, este no estará centrado exclusivamente alrededor de la península itálica, sino que, mediante la importación del palladianismo por parte de Inglaterra (y Francia en menor medida) se producirá esa segunda línea de nuevos innovadores. Es decir, las escasas referencias que aparecen en los escritos de Tafuri sobre la tipología de iglesia congregacional de nave única que desde la construcción de *Il Gesù* se tornó paradigma de la iglesia barroca, sobre la tipología de fachada barroca fundamento de los análisis formales de Wölfflin, o sobre la admisión del paisajismo como “género” legítimo durante el siglo XVII y la influencia de Salvador Rosa en el Romanticismo, se introducen siempre como meramente “anecdóticos” o faltos de interés para la reelaboración aiónica del discurso sobre la arquitectura moderna que Tafuri lleva a cabo. Del mismo modo, se comentará la influencia de las *quadraturas* de los hermanos Bibiana en Piranesi tan remarcada por Wittkower o las referencias a la “superestructural” arquitectura Rococó. Como paradigma de esta toma de postura, es significativo el resaltar la pérdida de importancia en tanto que hito histórico que adquieren para Tafuri los análisis de la gestión urbana de la ciudad por parte de la Santa Sede y la ordenación de Roma por parte de Domenico Fontana durante el pontificado de Sixto V (1585-90), considerados por Giedion o Argan entre otros, como origen de la urbanística moderna.²⁴³

²⁴¹ De este modo no hemos hecho sino repetir la clasificación que Tafuri exponía en 1968: “Mientras en Europa se difunde el Barroco, la literatura teórica pierde el vigor especulativo que había tenido a lo largo del siglo XVI y se divide en a) tratados convencionales (comentarios a Vitruvio etc [...]); b) estudios de geometría aplicada a la arquitectura y de geometría proyectiva (Desargues, Guarini, Caramuel [...]); c) tratados históricos (Fischer von Erlach, Wren, etc.); d) literatura de cuño preiluminista (Perrault, Boffrand, Blondel, etc.); e) colecciones iconográficas (De Rossi, Specchi, Falda, Fürtenbach, etc.). Se puede probar, pues, de diversos modos la hipótesis de un lazo estrecho entre la crisis de la literatura teórica y la crisis del criticismo barroco”. Tafuri, Manfredo, *Teorías...*, op. Cit., p. 153, Nota al pie 27. Esta consideración del Barroco romano oficial como característico de una falta importante de literatura teórica innovadora es una opinión compartida, pese a posteriores diferencias que iremos exponiendo, con Wittkower, entre otros: “Durante la primera mitad del siglo XVII no se publicó ningún tratado importante que alabara las ideas nuevas”. Wittkower, Rudolf, *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*, Editorial Cátedra, Madrid, 1981, p. 39. Edición original Wittkower, Rudolf, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1958.

²⁴² La condición explícita que Tafuri extrae de su obra no es sino “la imposibilidad de seguir a fondo por este camino, dada la incapacidad de salir de un sistema demasiado arraigado en valores simbólico retóricos que no permiten una coherencia rigurosa en la búsqueda experimental”. Tafuri, Manfredo, *Teorías...*, op. Cit., p. 153.

²⁴³ Ver Giedion, Sigfried, *Espacio...*, op. Cit., Y Argan, Giulio Carlo, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, pp. 52-53.

Así pues, si consideramos la importancia que Tafuri concedía a las transformaciones urbanas de la Roma de Nicolás V y León X, o a las de la Venecia renacentista, guardando en cambio silencio sobre las propias de Sixto V, deberemos concluir que existe, desde su punto de vista, una falta de fundamento en la importancia operativa de esta última sobre las primeras, oponiéndose así a la tradicional lectura de los orígenes barrocos del urbanismo del siglo XX. En efecto, para Tafuri, desde el punto de vista ideológico, las grandes avenidas trazadas por Fontana, dirigidas a conectar entre sí las grandes basílicas cristianas (*Santa María Maggiore*, San Juan de Letrán, y San Lorenzo Extramuros), no adquieren más que un significado supraestructural repetido sobre el propio de los proyectos de reforma de los papas del Renacimiento. Reconociendo el papel de impulso económico que dichas avenidas suponían para la ciudad (peregrinaje), las obras de Sixto V no hacen sino repetir los objetivos de Nicolás V y León X. Es decir, se reafirma la legitimidad de la Iglesia (en estos momentos saliendo de la crisis de la Contrarreforma) mediante la función simbólica de las artes, a la par que se aprovechan dichas intervenciones para fortalecer la incipiente economía burguesa, en aras de obtener el control de la ciudad mediante la destrucción del papel político de los gremios (acción iniciada por Nicolás V), y restar de este modo poder a la nobleza civil y/o al senado eclesiástico (León X). Nada nuevo ha sucedido. Ninguna importancia tiene el hecho comentado por Argan sobre el fin de las obras de San Pedro como gran obra católica y la nueva consideración de la ciudad de Roma en tanto que un todo, como el nuevo icono del catolicismo.²⁴⁴ Ninguna validez, de igual modo, poseen para Tafuri las afirmaciones de Argan sobre el papel que ejercen las reformas de Sixto V como primera organización de la ciudad en tanto que sistema de producción y mejora de las circulaciones,²⁴⁵ proyecto que por otra parte ya podemos observar en la rehabilitación de la *Via Giulia* llevada a cabo por Julio II,²⁴⁶ o en el proyecto del tridente leontino. En otras palabras, tanto la arquitectura como la política económico-urbanista italianas de finales del XVI y todo el XVII siguen en lo fundamental las maneras de hacer renacentistas.

²⁴⁴ “Si pensamos que todo el siglo precedente ha sido dominado por el problema de la reconstrucción de San Pedro, sin duda es interesante notar que ahora el carácter sacro de la ciudad ya no se limita al monumento, San Pedro, sino que se extiende a las demás basílicas. Es decir que prácticamente toda la ciudad tiende a transformarse en ‘ciudad sagrada’, mientras que en la concepción del 500 Roma era una ciudad en la que existía un monumento extraordinario, con una importancia sagrada superior a la de cualquier otro, pero que quedaba, de todas maneras, aislado en un núcleo de la ciudad. Era entonces una ciudad como todas las otras”. Argan, Giulio Carlo, *El concepto...*, op. Cit., p. 53.

²⁴⁵ “Sixto V siente la necesidad de fundar una política católica; para ello siente la urgencia de organizar la economía del Estado a través de un sistema de producción, de condicionar todos los alrededores de Roma para una actividad productiva, de mejorar las circulaciones, etcétera, de organizar un sistema impositivo nuevo, y también de hacer de la ciudad sagrada la ciudad productiva, que tuviera una función económica”. Idem, p. 53.

²⁴⁶ Esta concreta obra de rehabilitación fue investigada sistemáticamente por parte de Tafuri en Tafuri, Manfredo; Salerno, Luigi, y Spezzaferro, Luigi, *Via Giulia. Un’utopia urbanistica del ‘500*, Staderini editore, Roma, 1973.

Por otra parte, en lo estrictamente arquitectónico, de Bernini a Vittone ninguna innovación de importancia es considerada por Tafuri, tanto en el plano teórico como en el práctico, respecto a la influencia de las relaciones aiónicas espaciotemporales sobre la arquitectura. En su lugar, el uso armónico de la perspectiva eclipsa durante aproximadamente un siglo (a excepción de Borromini) todo intento de reformar la experiencia espaciotemporal del manierismo. Un hecho que Argan no duda en relacionar con el reestablecimiento de “la norma” por parte de la Contrarreforma.²⁴⁷ Pero todo cambia con el “heredero nato de las elaboradas contestaciones manieristas”,²⁴⁸ tal u como Tafuri denomina a Borromini:

“Cualquiera de las innovaciones de Bernini, Cortona, Rainaldi, Longhi y los demás, no cambiaron nunca la esencia de la tradición renacentista. No así Borromini, a pesar de las muchas maneras en que su obra está unida a la arquitectura antigua y a la del siglo XVI [...] ya que el proyecto de un edificio, se argumentaba, dependía generalmente de las proporciones del cuerpo humano, Borromini había roto con esta tradición y había erigido fantásticas estructuras”²⁴⁹.

Pero ocurre con el Borromini de Tafuri que, al igual que su Sansovino, está dividido entre la visión que Tafuri tiene de él con anterioridad a *Progetto e Utopia* (1973) y la posterior,²⁵⁰ y en este caso, además dificultado por la carencia de material

²⁴⁷ A este respecto ver Argan, Giulio Carlo, *Renacimiento y Barroco Vol II*, Ediciones Akal, Madrid, 1987, p.5 y ss.

²⁴⁸ Tafuri, Manfredo, *Teorías...*, op. Cit., p. 41.

²⁴⁹ Idem, p. 197. El mismo argumento en lo referente a la falta de concepción antropomórfica en Borromini fue ya expuesto por Wittkower, quien diferencia entre el método de modulación aritmética renacentista y el de la subdivisión geométrica: “Borromini basó sus proyectos en unidades geométricas. Al renunciar al principio clásico de planificar en términos de módulos, es decir, en términos de multiplicación y división de una unidad básica aritmética Borromini renunció, realmente a una posición central de la arquitectura antropomórfica [...] en el primer caso, sobre todo el plano y sus divisiones están desarrollados al añadir módulo a módulo, y en el otro caso al dividir una coherente configuración geométrica en subunidades geométricas. El sistema geométrico de planificar de Borromini, era esencialmente medieval”. Wittkower, Rudolf, *Arte y...*, op. Cit., p. 201.

²⁵⁰ De este modo, con respecto a la primera, afirmaba acertadamente Llorens en 1982 que el hecho por el cual en el texto Tafuri, Manfredo, “Il metodo di progettazione del Borromini”, en Academia di San Luca (ed), *Studi sul Borromini*, vol. II, Roma, 1972, “el concepto de edificio como organismo remite a la síntesis indisoluble entre los distintos niveles (tecnología, concepto del espacio, rasgos estilísticos, función social y simbólica, etc) en los que la arquitectura se relaciona con su contexto cultural y social; como tal, recuerda de nuevo a Rossi, pero también a otros autores, como por ejemplo a Gregotti”; concluyendo por tanto que “es asombroso ver cómo Tafuri se las ingenia para encontrar en Borromini todos estos temas que estaban tan de actualidad en los años 60”. Llorens, Tomás, *Manfredo Tafuri: Neovanguardia e historia*, Escuela Técnica Superior de Valencia, Valencia, 1983. Publicado originalmente en *Architectural Design*, n. 51, 6/7, 1981, p. 26. Nota a pie n. 12. Como muestra de ello, Llorens cita textualmente del mencionado texto: “Para Borromini, la crisis de la tipología se compensa con la problemática de la ciudad como conjunto de fragmentos, la crisis del concepto de edificio como organismo se atempera mediante la recuperación de tipologías parciales, mientras que por medio del control geométrico, los tipos formales y las figuras geométricas se reflejan entre sí en la comunicación polisémica de los sistema simbólicos”. Citado en Idem, p. 26, nota a pie n. 12. Estos resquicios de la concepción expuesta en 1966 de la historia como parámetro de control del proyecto arquitectónico, es de una u otra forma repetida en Tafuri, Manfredo, ‘L’ampiamiento barocco del Comune di S. Gregorio da Sassola’, *Quaderni dell’Istituto di storia dell’architettura*, n. 31-48 (1959-1961), pp. 269-380, ‘Un fuoco urbano della Roma Barocca’, *Quaderni*, n. 61, 1964, pp. 1-20, ‘Borromini e l’esperienza della storia’, en *Comunità* n. 129, 1965, ‘Borromini e il problema della storia’, *Comunità: Giornale mensile di politica e cultura*, n. 129, 1965. Reeditado como “Borromini e l’esperienza della storia” en *Materiali per il corso*

publicado sobre el arquitecto barroco a partir de dicha fecha.²⁵¹ Centrados dentro de esta última en la que se erige a Borromini como profeta aislado de lo que supondrá ya en plena ilustración la obra piranesiana,²⁵² Tafuri recalca cómo es con Borromini cuando,

di Storia dell'Architettura IIA, Dipartimento di analisi, critica e storia, Istituto universitario di architettura di Venezia, 1978, pp. 9-30, "La poetica borrominiana: imto, simbolo e ragione", en *Palatino*, n. 3-4, 1966, "Borromini in Palazzo Carpegna: Documenti inediti e ipotesi critiche", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, XIV 79-84, 1967, pp. 85-107, 'Borromini in Palazzo Carpegna. Documenti inediti e ipotesi critiche', *Quaderni*, n. 79-84, 1967, pp. 85-107, 'Inediti borrominiani', *Palatino* vol.11, n. 3, 1967, pp. 255-62, Tafuri, Manfredo, Marconi, P., Portoghesi, Paolo, et al., 'Il rapporto tra Borromini e la tradizione', en G. De Angelis d'Ossat, (ed.), *Studi sul Borromini. Atti del convegno promosso dall'Accademia nazionale di S. Luca*, Roma, De Luca, 1967, vol. 2, pp. 5-34, o Id, 'Il metodo di progettazione del Borromini', en G. De Angelis d'Ossat, (ed.), *Studi sul Borromini. Atti del convegno promosso dall'Accademia nazionale di S. Luca*, Roma, De Luca, 1967, vol. 2, pp. 35-70.

²⁵¹ Por ello, para poder desarrollar correctamente la concepción que en Tafuri une Borromini a Piranesi durante los años 70 hemos de recurrir, preferentemente, a parte de las breves referencias expuestas en la introducción a *Ricerca del Rinascimento*, al curso dado sobre Borromini en 1978-79 disponible en Tafuri, Manfredo, "Borromini e Piranesi: La Città come ordine infratto", en Bettagno, Alessandro (ed), *Piranesi tra Venezia e l'Europa: Atti sul convegno internazionale di studio promossi dall'Istituto di storia dell'arte della Fondazione Giorgio Cini per il secondo centenario della morte di Gian Battista Piranesi*, Venice, 13-15 Octubre 1978, Florencia: Leo S. Olschki, 1983, pp. 89-101. Publicado con el mismo título en Tafuri, Manfredo, *Materiali per il corso di Storia dell'architettura IIA*, Dipartimento di analisi, critica e storia, IUAV, Venice, 1979, pp. 143-147. Además, dada la limitada accesibilidad de dicho texto, nos ayudaremos del análisis del curso efectuado por Andrew Leach en Leach, Andrew, "Francesco Borromini and the Crisis of the humanist Universe, or Manfredo Tafuri on the baroque origins of modern architecture", *The Journal of Architecture*, vol. 15, n. 3, 2010, pp. 301-335.

²⁵² Esta influencia de Borromini sobre Piranesi en Tafuri ha sido una de las opiniones más comentadas con posterioridad. Así ya en 1996, Sherer afirmaba al respecto que "the project's margins of autonomy are conceived as a sort of "disgeno interno" that resists its contemporary stylistic context while using the past as an indifferent ensemble of sources. In Tafuri's view, the linguistic transformation Borromini initiated, refined, and passed on to Piranesi and subsequent avant-gardes was massive". Sherer, Daniel, "Progetto and Ricerca: Manfredo Tafuri as Critic and Historian", en *Zodiac*, n. 15, 1996, p. 37. De este modo, Borromini es considerado "the first time that architecture became aware of its contingency in a world once thought stable and ordered", de modo que "history, like nature, is no longer a one-dimensional value: history may contradict the present, may put in doubt, may impose, with its complexity and variety, a choice to be motivated each successive time". Tafuri, Manfredo, Citado en Idem, p. 37. Ahora bien, pese a que inicialmente Sherer hace mención a la "multi-dimensionalidad" de la historia, inmediatamente después el acento sobre Borromini y su consiguiente influencia en Piranesi se limita a recalcar el método de composición tipológica como una metodología exclusivamente formal-geométrica sin referencia a las relaciones temporales. En palabras de Sherer, es en Borromini que "typological modifications which acquired new value at the level of combinatory relations [...] Yet he did become the most important architect of international stature (even more than Serlio) to inaugurate a 'critical' continuity with classical forms". Idem, p. 41. Y, sintomáticamente, como precedentes del método de Borromini, Sherer sitúa, sin saberse muy bien por qué, a Peruzzi: "Sixteenth century precedents characterized by spatial complexity (here Tafuri probably had Peruzzi in mind) and relations between figural articulation and formal unity. [...] newly autonomous 'figural typology' against the normative typological lexicon". Idem, p. 37. De este modo, lo más propio de la problemática borrominiana, su relación con la historia, queda diluido dentro de una concepción meramente formal-metodológica de su arquitectura. En cambio, por parte de Andrew Leach es precisamente esta relación con la historia la que es enfatizada como la principal influencia de Borromini sobre Piranesi. Así, en 2005, Leach rectificaba la interpretación de Sherer mediante una sistemática identificación de las "citas históricas" de Borromini en cada una de sus obras: "Medieval and humanist sepulchral monuments in S. Giovanni Laterano; Albertian memories in the interior of S. Carlino; gothic motifs in the fabric of the Oratorio dei Filipini; repressed memories of Imperial Rome in the superficial interplay of concavity and convexity in S. Carlino and S. Andrea delle Fratte", Leach, Andrew, "Borromini, Piranesi, Tafuri: Historical memory and programmatic uncertainty", *Proceedings of the 22nd Annual Conference of the Society of Architectural Historians Australia and New Zealand*, 2005, p. 193, concluyendo más adelante que "polyphonic narration, concrete in its complex compositions of autonomous and correlating parts. He exchanges a 'religione della trascendenza' over a 'religione dell'umano', paying careful attention to the 'history of man, of nature, of things', in which facts

por vez primera, la experiencia de la Historia, más allá de la búsqueda arqueológica de una supuestamente concreta verdad originaria que guiaba los primeros intentos manieristas, se vuelve de manera consciente, catálogo a disposición del libre uso por parte del arquitecto.²⁵³ Introducción por lo tanto del *collage* moderno²⁵⁴ como forma de composición, histórica en este caso, los antiguos fragmentos quedan inmersos “exactamente como objetos *ready-made*”.²⁵⁵ De esta forma, para Tafuri,

“los pastiches de Borromini destruyen más bien que construyen el valor histórico de las ‘cosas’ antiguas inmersas en los nuevos contextos [...] La Historia, como la naturaleza, ya no es un valor de una sola dimensión: la Historia puede contradecir el presente, puede ponerlo en duda, puede imponer, con su complejidad y su variedad, una elección que hay que motivar cada vez”.²⁵⁶

Precisamente, es esta reorganización del material histórico lo que diferencia la obra de Borromini de los pastiches manieristas precedentes. Borromini, en su práctica, supone la anulación de las investigaciones sobre la “autenticidad histórica” que iniciaron Di Giorgio, Raffaello o Giulio Romano y cuya estricta lógica llevó a la ineludible crítica (crisis si se prefiere) manierista. Así, en lugar de la arqueología renacentista, las tres partes de la torre de *San Andrea delle Fratte* conforman unidades completamente separadas cual estratos verticales de las secciones de Guarini; es decir, que la experimentación en busca del origen es sustituida rápidamente por la yuxtaposición de momentos históricos, ninguno de ellos considerado como originario. Pero a parte de esta conocida yuxtaposición temporal anti-originaria, Tafuri desarrolla con posterioridad a 1973 una nueva línea de investigación sobre Borromini centrada en el paso del símbolo a la alegoría como figura propia del barroco en tanto que sustitución de una relación semántica trascendente por una que, si todavía no es abiertamente social como lo será en la Ilustración,²⁵⁷ desde luego es inmanente a la historia. Para ello,

divest themselves of meaning to become profound mundanities [...] The difference between narrative tradition and fragment is that between myth and knowledge: for Tafuri, the domain of historical practice”. Idem, p. 193.

²⁵³ Disponibilidad afirmada también por Wittkower aunque, más que en Borromini, al que considera propiamente creador de formas, en el barroco tardío de Juvarra: “el artista del Barroco tardío era un hombre de mundo, racional, inmensamente versátil... que al sentirse parte de una tradición viva no tenía reparo en utilizar la herencia del pasado como un almacén en el que podía elegir. Juvarra y Tiépolo son buenos ejemplos de esto”. Wittkower, Rudolf, *Arte y...*, op. Cit., p. 367.

²⁵⁴ “En los términos del debate barroco lo que hemos llamado *experiencia de la Historia* sólo puede ser entendido como una anticipación profética de una actitud típica de las vanguardias del siglo XX: el *collage* de las *memorias* extrapoladas de sus contextos históricos encuentra una estructura propia y una nueva ubicación sistémica en el contexto de una organicidad del espacio construida independientemente de él”. Tafuri, Manfredo, *Teorías e...*, op. Cit., p. 44.

²⁵⁵ Idem, p. 42.

²⁵⁶ Idem, p. 44.

²⁵⁷ Este cambio en la función del símbolo desde el Renacimiento hasta la Ilustración ha sido una constante presente en toda la obra de Tafuri. Así, en 1964 ya afirmaba que “la revolución en la función del símbolo es, pues, consciente: de un papel inherente a las formas, a los organismos, al repertorio decorativo, el símbolo pasa a desempeñar un papel dependiente de la función social del edificio”. Tafuri, Manfredo, “Símbolo e ideología en la arquitectura de la ilustración”, en VVAA, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Ediciones Akal, Madrid, 1987, p. 97. Publicado originalmente en *Revista Comunità*, n. 124-125, Noviembre-diciembre, 1964, p. 98. Ahora bien, es únicamente durante los años 70 cuando Tafuri,

Tafari, en su curso sobre Borromini dado en 1978-89, se basará en los escritos de Walter Benjamin sobre el Barroco para analizar la obra de Borromini como desarrollo de las posiciones de Alberti en lo referente a las relaciones semánticas de la arquitectura, y su influencia sobre la obra piranesiana.²⁵⁸ A este respecto afirma Andrew Leach que

“The first lecture of Tafari’s course introduces Benjamin’s book, describing its themes (origin, representation, symbol, allegory), its structure, the circumstances under which it first appeared, and its later critical fortunes”. Y más adelante “Tafari concurs with Benjamin’s methodological observation that ‘philosophical doctrine is based on historical codification’ [...] the baroque as an historically contingent mentality”.²⁵⁹

Desde aquí, Tafari contrapone el símbolo durante el inicio del Renacimiento en tanto que “something impenetrable, that is imposible to penetrate” frente a la alegoría como “an effigy proceeding in sucesión, in the flor of time”.²⁶⁰ Es decir la alegoría en tanto que “representación en el tiempo” introducida por las obras de Borromini disminuye la importancia del símbolo como “representación más allá del tiempo”. Esta forma simbólica de significación es comentada por Tafari a propósito del Templo Malatestiano de Alberti, con respecto al cual afirma que un “symbol is something that saves, that redeems, because it allows us to reach the core of the first and principal truth. Allegory, in contrast, presents the facies Hippocratica of history to the eyes of the observer, like a purified landscape”.²⁶¹ De

profundizando sobre el desarrollo del símbolo introduce su mutación en alegoría a partir del siglo XVII como mediación hacia la Ilustración.

²⁵⁸ Esta posición atribuida a Borromini de mediador entre la crisis humanista del XV y la crisis de la razón del XVIII es explícitamente afirmada por Tafari: “We have to search for more clues, we have to ask ourselves if perhaps at the origins, at the beginning of the Humanist age, we might find something that inclines the humanist edifice and that explodes only in the seventeenth century, that concludes, in a way, with our prehistory, that is in the eighteenth-century age of Enlightenment”. Tafari, Manfredo, Curso 1978-79. Citado en Leach, Andrew, “Francesco...”, ,op. Cit., pp. 80.

²⁵⁹ Idem, pp. 310 y 311 respectivamente. Y más adelante, respecto a mismo concepto de Barroco en Walter Benjamin, Leach afirma, con el objetivo de acercarlo al “proyecto histórico” de Manfredo Tafari, que “the baroque in Benjamin is a project, not something that follows the analysis. The baroque is ‘original’ in a casual, rather than causal, sense, and, as such, it is constituted by a raft of multiple and interminable operations claiming equal authority over a term and an historical field re-cast with each iteration of the critic’s attention. Baroque is an Adamitic term for both writers: to name it is an act of creation”. Idem, p. 319.

²⁶⁰ Tafari, Manfredo, Curso 1978-79, Lectura 1. Citado en Leach, Andrew, “Francesco...” ,op. Cit., p. 312. Por otra parte, dichas afirmaciones son comentadas por el propio Leach en tanto que punto final del clasicismo humanista como representación de una antigüedad sagrada, juicio que, a nuestro parecer, en aras de marcar límites netos entre Alberti y Borromini simplifica en exceso al primero olvidando que, como el mismo Tafari afirma, la crisis del humanismo renacentista es un hecho originario y fundamental desde los mismos inicios del humanismo en el siglo XV. A este respecto, Tafari se refiere en el mismo curso a dicha crisis humanista como una crisis perenne de la razón durante la modernidad: “Perché ho scelto il barocco? Perché noi stiamo sceglierendo l’età umanistica, o meglio la crisi dell’età umanistica, per parlare di una crisi perenne, di una crisi del concetto di ragione, di una crisi del concetto di linearità della ragione?”. Idem, p. 316. En cambio, Leach, afirma que Borromini supone “the decline and conclusion of humanist classicism as the representation of a sanitised antiquity, Tafari asserts, announces the death of the architectural symbol and the rise of allegory in architectural composition. This represents a fundamental shift in western thought towards a conscious choice to pursue tradition into a new realm: a choice concerning confesión”. Idem, p. 312.

²⁶¹ Tafari, Manfredo, Curso 1978-79, Lectura 3. Citado en Idem, p. 314.

este modo, la alegoría, en tanto que “the residual fragments of a symbolic order that has fallen to pieces”, asume y desarrolla la función del símbolo en tanto que estructura narrativa de una nueva forma de significación. Con dichas mutaciones semánticas en mente, Leach, si bien es el primero en hacer referencia a los análisis de Tafuri sobre Borromini, el Barroco, y la modernidad de los siglos XV al XVIII en general, como una investigación esencialmente temporal, y no ya meramente formal o espacial, por la otra supone un excesivo énfasis en la posición que Tafuri atribuye a Borromini llegando a caracterizarlo como un “origen” a pesar de las continuadas críticas de Tafuri a una historiografía que utilice tal concepto. Si bien es obvio que Leach está intentando llegar a la supuesta paradoja de Borromini como “origen del no-origen”, en el fondo, supone una excesiva simplificación de arquitectos anteriores como Giulio Romano o Alberti en tanto que dependientes de un simbolismo trascendente (simbolismo que por cierto es, cuanto menos, ausente en el primero y ampliamente problemático en el segundo); esta supuesta paradoja no es sino un simple absurdo, pues la crisis del origen para Tafuri, además, se identifica, como ya hemos visto, con el mismo concepto de modernidad en tanto lapso temporal comprendido entre los siglos XV-XX. Aún así, Leach afirma que,

“the crisis that is Tafuri’s proper subject begins neither in the fifteenth century, nor in the eighteenth, nor in the twentieth: and yet, through Benjamin, he can present its baroque origins. This distinction between beginnings and origins is fundamental to Tafuri’s reading. He rejects the historical causality of this moment for the events of the twentieth century, while nothing that ‘the term Origin is not intended to describe the process by which that which exists comes into being, but rather to describe that which emerges from the process of becoming and the disappearance of that which is born’. This is a critical relationship within historical time, not a causal one. The critic-historian can identify traces of contemporary problems in the problems of the past, and can seek to understand how the treatment of one question might have given rise to others that gained currency in later centuries. The longer process is not teleological, ending in the modern as some kind of fulfilment, but pathological, genealogical, commencing with the modern and looking for the relationship between the casual and the causal, without any investment in causality as an explanatory force. It is a kind of butterfly effect, the results of which can only ever be hypothesised in relation to a knowledge of the present that remains at the core of the questions posed of history [...] a new consciousness of existing within the stream of history, and thus (following Benjamin) in an allegorical mode. ‘Origin is in the ending of becoming’, states Tafuri, and ‘we can capture no history if not in its stream of becoming’”.²⁶²

²⁶² Idem, p. 322. Esta focalización alrededor de Borromini como profeta solitario de Piranesi es posteriormente extrapolada directamente por Leach como la relación propia entre el Barroco y la Ilustración, con lo cual se niegan las diferencias establecidas por Tafuri entre Borromini y Bernini, Pietro da Cortona y Carlo Fontana por una parte (a este respecto Leach afirma que “Bernini and Borromini allow that artistic language can no longer simulate divine acts, or alchemically ‘transform matter’. Artistic creation ‘is no longer magic. Idem, p. 325), y entre Piranesi y Laugier, Milizia o Ledoux por otra. Afirma pues Leach que “that the baroque is an origin for the Enlightenment, and thus the twentieth century, it is only insofar as it ‘explodes’ a condition latent in the very origins of humanism: the end of which it witnesses with the death of the symbolic world. This explosion, in Benjamin’s terms (which Tafuri adopts) is, therefore, not a beginning, as such, but rather, the start of appreciating the place of the present in the stream of time”. 329. De este modo, paradójicamente, llegamos a una situación en la que se atribuye a Tafuri el situar a Borromini como origen de la arquitectura del siglo XX, una lectura que el mismo Tafuri criticó cuando fue realizada por Giedion en *Space, Time and Architecture* (1945). Esta centralidad única de Borromini es una constante a lo largo del completo análisis de Leach. Así, entre las múltiples referencias a esta concepción podemos resaltar como ejemplo que Borromini es “the first architect to invoke history, as such, and to use history against a humanist doctrine and its values” (Idem, p. 303.), que “Borromini, in the seventeenth century, gives full expression to a crisis of faith in these values” (Idem, p. 308), o que “the circumstances of Borromini’s work means that nothing is any longer

Pero como ya hemos dicho, no debemos exagerar el hecho de que Borromini haya sido el único autor barroco italiano (a parte de Guarini) que haya centrado las páginas de Tafuri. A la hora de la verdad, Borromini murió prácticamente sin seguidores. Bernini prevaleció. Bellori y los franceses de la época de Poussin hicieron apología del clasicismo. La Historia siguió entendiéndose como tradición sistematizada por los tratados del XVI, el de Serlio en particular, y, a diferencia del anti-historicismo crítico de Borromini, las otras dos tendencias del barroco europeo delineadas por Tafuri ignoraban la problemática histórica del caso Borromini.²⁶³ Tendremos que esperar hasta bien entrada la Ilustración para que las consecuencias históricas del descubrimiento de Borromini ejerzan su efecto sobre Piranesi, sin olvidar que, el mismo modo, el pintor véneto también fue un elemento aislado en la Ilustración italiana. Así, a parte de estas excepciones, afirma Tafuri que

“La revolución iluminista se vengará del historicismo barroco en todas sus formas. Por un lado, la recuperación arqueológica de la antigüedad explicita el valor ideológico que asume el recurrir a la Historia: la transposición de los valores se lleva a cabo a través de la resonancia de las formas como portadoras de contenidos laicos y revolucionarios. Por otro lado la destrucción del concepto clásico de objeto [...] la muerte del simbolismo tradicional, la desacralización de los contenidos [...] búsqueda de nuevos códigos lingüísticos [...] la resurrección heroica de la Antigüedad”.²⁶⁴

En realidad, a parte de los nodos Borromini-Piranesi, el paso a la Ilustración oficial es caracterizado mediante el fin de las relaciones simbólicas trascendentes y el inicio de las simbólico-sociales. Por otra parte, respecto al posterior rechazo de Borromini en la Ilustración italiana, hemos de recordar que, en concreto, Francesco Milizia, seguidor de los postulados del abate Laugier, cuando calificaba a los seguidores de Borromini de “secta delirante”, determinó el modelo de pensamiento que iba a prevalecer, según las principales historiografías arquitectónicas del siglo XX, durante más de cien años.

given”. (Idem, p. 309). Frente a este, Giulio Romano y Miguel Ángel son explícitamente reducidos a portadores de las “seguridades” de las teorías metafísicas del clasicismo: “Michelangelo and Giulio Romano hint at a lack of conceptual or metaphysical security in humanist classicism”. Idem, p. 308.

²⁶³ Sobre la primera de estas alternativas Barrocas, Tafuri delinea “*El eclecticismo crítico de Carlo Fontana o Fischer von Erlach*, es decir, de aquellos que quieren ignorar deliberadamente la antítesis dialéctica entre la discontinuidad introducida por Borromini en el material heredado de la Historia, y la continuidad con la tradición romana, típica de Bernini [...] Historia del clasicismo como un corpus lineal [...] sistematización crítica, racionalización y la eliminación de los puntos oscuros”. Idem, p. 46. Al respecto de la segunda, “*La contaminación experimental entre distintos códigos lingüísticos llevada a cabo por Wren primero, por Hawksmoor, por Thomas Archer, por Vanbrugh después, en un sentido netamente antihistoricista* [...] no tiene ninguna entonación polémica, no quiere proponer la historicidad de la forma como problema inquietante”. Idem, p. 46. (El subrayado es del autor). Para un análisis pormenorizado de Carlo Fontana y Fischer von Erlach realizado desde los presupuestos tafurianos remitimos a la obra de Giovanna Curcio, cuya colaboración con Tafuri durante la década de los años 80 atestigua este en los agradecimientos de *L'armonia e i conflitti* (1983). De especial interés resultan Curcio, Giovanna *Il Tempio Vaticano 1694: Carlo Fontana*, Editorial Electa, Milano, 2003, o Curcio, Giovanna y Contardi, Bruno, *In Urbe Architectus: Modelli, disegni, misure, la professione del architetto Roma, 1680-1750*, Editorial Argos, Roma, 1991.

²⁶⁴ Idem, p. 49.

Frente a esta forma oficial de entender la Ilustración como época de las Luces, del racionalismo arquitectónico institucional, de los grandes planes de reforma social urbanística, o de la creación de las academias técnicas que llevaría directamente a los intentos de reforma social del Movimiento Moderno, Tafuri indaga *otra Ilustración*. Una Ilustración que, opuesta también al clasicismo barroco, no nace del punto cero de un *cógito* cartesiano ni acude a los artificios propios de un origen puro, en tanto que negación del problema histórico que el Renacimiento trajo consigo.²⁶⁵ En su lugar, Tafuri investiga sobre una Ilustración que bebe del mismo problema del que bebió Borromini pero en un contexto gnoseológico diferente. Una Ilustración que, mirando hacia delante, será capaz de explicar los fundamentos de ese *otro Movimiento Moderno* que se explicita claramente con el dadaísmo. Una Ilustración, en fin, que no sólo será encontrada en Piranesi como complemento negativo de Milizia o Laugier, sino también en estos últimos como doble perverso de sus propios postulados y que, consecuentemente, “pervertirán” los del “Movimiento Moderno”.

Por otra parte, si queremos analizar en su totalidad la línea ya anunciada Zuccari-Borromini-Piranesi, se hace necesario retomar de nuevo la crisis manierista introducida en el capítulo anterior. Así, ya en 1966, Tafuri realizaba, tal vez aún de una forma algo ingenua, una apología del manierismo como arquitectura crítica en defensa de ciertas acusaciones de “irracionalidad” o “extravagancia” con las que ciertos autores manieristas habían sido caracterizados. Para ello, el discurso de Tafuri necesitaba establecer una clara distinción entre el Manierismo italiano como razón crítica, y el manierismo europeo, en especial el de los países bajos, como mero animismo mimético. Entre ellos, una tenue gradación desde el irracionalismo naturalista extremo hasta posturas ligeramente críticas ordenaban las arquitecturas de Rusia, Portugal, Polonia, España, Alemania, Francia e Inglaterra en *L'architettura dell'Umanesimo* (1969). Así, a diferencia del manierismo italiano, el propio de los Países Bajos estaban caracterizado por “la disposizione nordica per i temi connessi al fantastico, all'esaltazione ironizzazione della follia”.²⁶⁶ Las arquitecturas de Dietterlin son entonces interpretadas como una destrucción de la métrica perspectiva que nunca fue aceptada ni comprendida en sus implicaciones cognoscitivas. Es más, antes que una destrucción de la perspectiva, los fondos homogéneos e indiferenciados que causan la inconmensurabilidad espacial del naturalismo nórdico suponen, en su anti-antropomorfismo, la falta de toda estructura

²⁶⁵ De este modo, esta *otra Ilustración* de Tafuri no supone sino una crítica a toda la ideología del buen salvaje puesta de moda durante el XVIII, pero de largos antecedentes tanto iusnaturalistas como jesuitas, en tanto que intento de dar respuesta definitiva al problema de la concepción temporal del Aion. Intento, por otra parte, más agravante que el mismo problema, puesto que culminará con la contra-respuesta de Piranesi en tanto que primacía del Aion puro anclado irremediablemente en lo más profundo del mismo origen. Pero para poder desarrollar esta idea, deberemos volver atrás hasta el punto álgido de la crisis de la arqueología arquitectónica que dejamos en manos de Giulio Romano con su búsqueda de las fuentes primigenias del orden toscano, y que Zuccari llevará hasta su límite.

²⁶⁶ Tafuri, Manfredo, *L'architettura del Manierismo...* ,op. Cit., p. 296.

espacial capaz de medir. Es decir, que en la arquitectura manierista neerlandesa tenemos no tanto una crítica profunda de los problemas que se esconden bajo la ordenación del espacio estructurado con la perspectiva, como una completa ausencia del concepto de forma estructurada que esta conlleva,²⁶⁷ y, como consecuencia, una absoluta falta de capacidad crítica. En otras palabras, frente a la conciencia de pliegue de la razón en una crítica de sí misma que supondrá el Manierismo italiano, la Europa del 500 supone para Tafuri la falta misma de una razón completamente establecida, entendida esta en su sentido etimológicamente riguroso de medida. En palabras de Tafuri,

“Irrazionalità animale e impotenza della ragione umana, fallimento di ogni sforzo ordinatore, naufragio orrendo di ogni utopistica *humanitas* [...] natura presentata come *regno dell'orrido e dell'assurdo* vince completamente i deboli sforzi della costruttività umana”.²⁶⁸

Frente a este reino de lo monstruoso, en tanto que no antropo-mórfico, el Manierismo italiano se caracteriza por una proliferación sin igual de investigaciones teóricas, la mayoría de ellas desarrolladas a través de la doctrina de la Idea,²⁶⁹ base de la conceptualización de la *distancia* entre sujeto y objeto que posibilite la acción crítica:

“*La distanza*, che la concezione artistica rinascimentale aveva posto fra il mondo esterno e la sua esperienza da parte del soggetto, in opposizione alla tradizione medioevale, viene quindi di nuovo messa in dubbio aprendo, non casualmente, le porte a più di un compromesso sul piano espressivo”.²⁷⁰

Fruto de las diversas interpretaciones de esta teoría surgen un variado número de tratados. *Della maggioranza delle arti*, de Benedetto Carchi, *El Dialogo della pittura*, de Pino, los escritos de Vincenzo Danti, el *Aretino* de Dolce, el *Trattato dell'arte della pittura* (1584) e *Idea del Tempio della Pittura* (1590) de Lomazzo, o el comentario crítico a Vitruvio de Danielle Barbaro de 1556; todos ellos son analizados por Tafuri de forma más o menos pormenorizada, pero sólo uno, tal vez debido a las duras críticas recibidas por parte de la historiografía oficial hasta el momento, considerado con especial hincapié: la *teoría del Disegno* de Zuccari.²⁷¹

²⁶⁷ “Non è la forma che lotta contro l'informe che si verifica qui, come spesso è stato scritto, ma al contrario è l'informe, l'antistrutturale, le inibite insorgenze diabolico magiche che reagiscono all'introduzione di un principio ordinativo”. Idem, p.300.

²⁶⁸ Idem, p. 315.

²⁶⁹ Para una presentación más exhaustiva de la misma, remitimos, a demás de *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo* de Tafuri, el libro *Idea*, de Panofsky (,op. Cit.,), referencia base de los comentarios de Tafuri a la misma.

²⁷⁰ Tafuri, Manfredo, *L'architettura del Manierismo...* ,op. Cit., p. 130. Respecto al argumento de la *distanza*, Tafuri no oculta la fuente wittkoweriana de donde la toma: “La prima condizione è la *distanza* [...] lo scenografismo palladiano di cui parla il Wittkower è appunto un *modo* per *distanziare* la lettura”. Idem, p. 87. A partir de aquí, la valoración de la arquitectura manierista italiana en general, y la de Zuccari en particular, variará entre ambos historiadores desde un acercamiento como arquitectura de “academia”, de “manera” (a modo de analogía con la pintura), en el historiador alemán, y una acercamiento como desdoblamiento autocrítico de la razón, en Tafuri.

²⁷¹ “Superficial y rápido en su producción” es como Wittkower califica la obra de Zuccari, Wittkower, Rudolf, *Arte y...* ,op. Cit., p. 27, de la que, respecto de la *dottrina dell'Idea*, Wittkower también, en tanto que gran defensor del concepto humanista del Renacimiento, argumenta que: “Desde este punto de vista, - el clasicismo barroco, ni el concepto platónico de una idea de la belleza a priori en la mente del artista (el

Aunque parezca paradójico en un primer momento, la *dottrina dell'Idea* en Zuccari, interpretada como una defensa de la subjetividad del artista, del genio miguelangelesco, es garantía necesaria y suficiente del conocimiento objetivo de la realidad. Derivado de las teorías neoplatónicas del humanismo florentino, la Idea pierde las connotaciones de divino trascendente a la mente humana y comienza a ser garantía del derecho de expresión del sujeto creador (el artista) por una parte, y de la consecuente distancia frente al objeto. Es, por lo tanto, el reconocimiento de la propia subjetividad el que nos permite concebir que lo que nosotros percibimos como Idea es distinto del objeto mismo, que una cosa es el conocimiento y otra la realidad, y que sólo un conocimiento que se conciba como distinto de la realidad misma, es lo que nos podrá permitir el acceso al *conocimiento* de esa misma realidad. Es, en definitiva, el momento de la creación del concepto mismo de sujeto, como ser en sí; es decir, con autonomía cognoscitiva como ente separado del mundo natural. Para ello, obviamente la objetivación científica del espacio a través de la creación de la perspectiva ha sido un momento clave en el proceso: Objetivado el mundo, distanciado el sujeto.²⁷² Con esta garantía teórico-epistemológica, y entendiendo el antinaturalismo como la teoría del conocimiento que supone que el propio conocimiento no es natural sino creado, “producido”, la teoría del *disegno* de Zuccari,

“non è se non un tentativo di riportare il soggettivismo e l'antinaturalismo tardocinquecenteschi nell'ambito di una verificabilità che, non potendo essere empirico figurativa, diviene speculativo morale [...] sostanziale confusione fra una categoria psicologica ed una estetica”.²⁷³

Debido a esta confusión del carácter moral con el estético, derivado del pensamiento alegórico-simbólico del Renacimiento, Zuccari elige como mejor vehículo para la “representación” de la Idea a la pintura y, en contra de Varchi, relega la arquitectura a un segundo plano. Es pues con esta falta de certeza sobre la capacidad alegórico-moral del lenguaje arquitectónico, como Zuccari introduce la plástica figurativa de la *Accademia di San Luca*. Añadido a esto, el otro punto principal con el que poder explicar dicha obra no es sino la falta de certeza sobre la derivación de la arquitectura desde la naturaleza.²⁷⁴ Tenemos, por tanto, una contradicción evidente entre

disegno de Zuccari), ni la imitación exacta de la naturaleza imperfecta (Caravaggio), eran posiciones defendibles[...] la Idea de Zuccari, llamada en una feliz frase ‘el canto del cisne del misticismo subjetivo de la teoría manierista’ era despreciada por los viejos manieristas que crearon la leyenda del naturalismo desenfadado de Caravaggio”. Idem, pp. 38-39.

²⁷² “È nella sua produzione speculativa che è dato rinvenire la massima espressione di quella ricerca di *leggitimitazione metafisica della soggettività dell'artista* che l'intero pensiero manierista persegue come recupero di un rapporto razionale fra realtà e spirito individuale ormai definitivamente perduto nella sua sostanza umanistica”. Tafuri, Manfredo, *L'architettura del Manierismo...*, op. Cit., p. 165.

²⁷³ Idem, p. 166.

²⁷⁴ En esto la lectura de Tafuri es explícita: “Lo Zuccaro, alla fine del secolo, ribatì il giudizio varchiano sulla priorità della architettura [...] La difficoltà incontrata dallo Zuccaro ha, forse, una doppia origine: da un lato l'incertezza sulla possibilità di affermare con la antica sicurezza la derivazione dell'architettura

una teoría del conocimiento profundamente antinaturalista en defensa del sujeto creador y las reminiscencias del humanismo naturalista legado por la mimesis-moral renacentista.²⁷⁵ Desde aquí, todo un complejo aparato discursivo intentará en vano armonizar las contradicciones. La defensa de la espontaneidad propia del artista como una gracia divina se esgrimirá de este modo con la intención explícita de rebajar la autonomía del sujeto frente a Dios, solución ésta que, si no queremos caer en el panteísmo, mantiene el problema de la no-naturalidad del conocimiento y de las teorías de la mimesis. “L’intento dello Zuccaro è precisamente quello di salvare il principio di universalità dell’arte trasferendo dalla sfera del contingente rapporto fra uomo e natura, alla metafisica relazione fra *Idea divina e Disegno umano*”²⁷⁶.

De este modo permanece como problema abierto el de la naturalidad o no naturalidad de la relación entre objeto y sujeto, que motivará la investigación sobre los orígenes naturales, o no, de la arquitectura en su aplicación práctica en el palacio de la *Via Gregoriana*. Este último, diseñado con la voluntad explícita de “superare i dati del linguaggio tardomanierista”,²⁷⁷ expresa de forma alegórica la posibilidad de “ascendere dalla bruta naturalità dell’esistenza quotidiana a quel tempio dell’arte e dello spirito”.²⁷⁸ Alegoría en fachada, las indagaciones más “naturales”, “primigenias”, o “primitivas” se prefiere, aluden en la planta baja del palacio a una deformación del reencontrado por Giulio Romano orden toscano del que, por cierto, ya no queda orden alguno. La brutalidad de

dalla natura, dall’altro l’incertezza sulle capacità allegorico-morali del linguaggio architettonico”. Idem, p. 172.

²⁷⁵ En su joven defensa del Manierismo, tal vez con intención de distinguir claramente a este como período propio y diferente del primer Renacimiento, Tafuri, al contrario de lo que hará en obras sucesivas, simplifica en exceso la relación historia-naturaleza en Brunelleschi hasta el punto de identificarlas como una sola mientras que concede al Manierismo el privilegio exclusivo de una historia aiónica, heterotópica, y heterogénea: “È proprio Brunelleschi, infatti, che intuisce una relazione storia-natura sottoposta ad una focalizzazione prospettica nel tempo: la propria posizione di moderna si localizza esattamente, per la cultura architettonica che a lui si richiama, come *piano geometrico* riferito ad un fuoco unico [...] Spezzare tale prospettività, distinguere natura e storia, frammentare la storia stessa in modo da presentificarla come successione di momenti eterogenei e vari che si ripropongono ad una selezione non più garantita da quella mitica unificazione, è proprio l’operazione che l’architettura del Manierismo, *nella concretezza delle sue immagini*, compie, malgrado le evasioni, le distorsioni, i compiacimenti e le ambiguità cui si abbandona nel corso della sua ricerca”. Idem, p.101. Como ya hemos visto, sólo tres años más tarde, profundizará en el altamente indeterminado significado que la perspectiva tiene en la obra brunelleschiana. De modo que si en 1966 se funden historia y naturaleza como ideología de la forma perfecta, y lugar común de los “mitificadores” del Renacimiento, la posterior lectura de Brunelleschi se llevará a cabo como conteniendo en sí misma, tanto la posibilidad de una asociación unívoca de historia y naturaleza mediante la anulación de la primera en la segunda a través de una perspectiva de tipo científico, como el doble perverso que la misma perspectiva científica instaura en tanto que condición de posibilidad de una multiplicidad aiónica. Dado el lenguaje que a propósito de Zuccari estamos empleando, podemos proponer la posterior lectura de Brunelleschi como la monstruosidad ya no moral-alegórica, sino puramente sintáctica, como condición estructural del funcionamiento de un lenguaje fonético, que Piranesi llevará hasta sus últimas consecuencias.

²⁷⁶ Idem, p. 175.

²⁷⁷ Idem, p. 176.

²⁷⁸ Idem, p. 177.

lo rústico²⁷⁹ se exagera hasta el paroxismo de lo monstruoso, de lo no antro-po-mórfico. Tenemos así una indagación de lo natural que pretende llegar hasta el origen histórico de la razón arquitectónica y que, mediante un paradójico giro, nos devuelve al calderoniano tema de la cueva como verdad interior de la misma (y ya no exterior como en el mito platónico).

La “verdad”, si es que alguien todavía quiere usar este término, es más lo que creáis sombras que lo que no, también sombras, o, dicho de otro modo, en terminología postestructuralista, simulacros. Así, aparece nuevamente un pliegue de la razón que, en su excesiva búsqueda crítica del origen, termina en el mismo punto que la sinrazón más pura sin ningún tipo de uso de la razón; es decir, sin ningún tipo de crítica, o lo que es lo mismo, en el mismo punto del monstruoso adjudicado al manierismo nórdico. Con esto, finalmente llegamos a una primera afirmación sobre el origen absoluto, radicalmente opuesto a aquel arcádico de Rousseau o Laugier que nos remitirá hasta las antiguas edades de oro. Una lección en toda regla sobre lo monstruoso de la razón que Piranesi proseguirá y, lección también sobre el *sueño de la razón*, ya no únicamente como cese de su actividad en vigilia, sino como la ilusión propia de que en algún momento dicha vigilia fue “racional”: Sueño de la razón que se sueña a sí misma, la radicalidad del criticismo arqueológico de Zuccari, coincide también con el de la destrucción de la forma arquitectónica como estructura relacional organizada:

“L’affermazione di auto revolezza scientifica coincide quindi con un concetto di forma architettonica come pura costruzione mentale, definita di continuo come autonoma indagine della ragione nel materiale dell’esperienza: il suo carattere razionale avrà così modo di sottoporre quel materiale ad una struttura, tanto più valida e ricca quanto più nata dal confluire, nell’atto totalizzante della configurazione, dell’attività creatrice dell’intelletto ordinatore e delle sollecitazioni offerte dal più vario esplorare nelle premesse empiriche a quell’atto di consigurazione stesso”.²⁸⁰

Por último, en lo que respecta a Zuccari, hemos de afirmar que, obviamente, no todo lo que implicaba su obra y que hemos tratado de resumir aquí, era conscientemente defendido por él mismo, ni que, desde luego, arquitectos posteriores que indagaron sobre los mismos temas defendiesen la misma gnoseología. Es más, la obra teórica de Zuccari pasó más bien de forma silenciosa durante el clasicismo, y su práctica, como mera extravagancia de tipo “borrominiano”. Aparte de esto, no hay indicio alguno que pruebe el empleo de los escritos de Zuccari por parte de Piranesi, para el que la *dottrina*

²⁷⁹ En cambio, como ya sabemos, el orden rústico de los primeros palacios renacentistas estaba sometido a las reglas de la perspectiva, como alegoría de la capacidad de la razón para someter a la Naturaleza, capacidad que, en el manierismo, se pone en duda. “El paramento continuo almohadillado, que en los palacios florentinos se modula perspectivamente, tiene también un contenido simbólico: expresa la fe en la profunda inherencia de la razón humana en la estructura de la realidad natural; es por esto que el rústico, metáfora de la *opera di natura*, se somete a las leyes de la nueva visión unitaria del espacio. En el palacio Caprini, esta unidad entre razón y naturaleza se presenta escindida”. Tafuri, Manfredo, *Retórica y Experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1978, p. 21.

²⁸⁰ Tafuri, Manfredo, *L’architettura del Manierismo...*, op. Cit., p. 180. (El subrayado es nuestro).

dell'Idea debía resultar, cuanto menos, anacrónica. Antes que eso, la obra de Zuccari es en extremo reveladora para el propósito de este trabajo desde un doble punto de vista: Por una parte, esclarece suficientemente la gnoseología propia que Tafuri atribuye a la labor crítica de la razón consigo misma, y que podemos calificar en la terminología moderna como de empirismo estructural. Gnoseología que, por otra parte, defenderá como la propia de toda labor crítica, identificada con el método histórico en tanto que “construcción” de la realidad.²⁸¹ En segundo lugar, lo monstruoso del origen absoluto en el Quinientos se erige como hito profético de la obra del que será el principal exponente de la *otra* Ilustración, Giovanni Battista Piranesi. Por lo tanto, resaltamos de este modo el hecho por el que las dos vías de la Ilustración, la funcional-científica (en el manierismo aún sin valores sociales laicos), y el pliegue monstruoso o, propiamente, anti-humano, están ya concebidas en el Quinientos:

“Le opposizioni fra un concetto di razionalità tutto calato nella sintesi simbolica della forma e una razionalità funzionalistica, fra naturalismo come modello di configurazione spaziale razionalmente valutabile e naturalismo esplicitato nell'ostentato ricorso ai modelli contingenti offerti dal mondo organico, fino a sfociare nell'esaltazione-esorcizzazione dell'orrido e del mostruoso... sono tutte già contenute nella grande lezione classicista, insieme all'altra fondamentale bipolarità fra razionalità ed empiria sperimentale”.²⁸²

Posteriormente, en el ya varias veces citado artículo “Discordant Harmony: From Alberti to Zuccari” (1979), Tafuri situará explícitamente a Zuccari como último eslabón de la cadena iniciada por Alberti en lo que se refiere a las dudas y críticas sobre la concepción armónica del mundo. Allí, si bien Zuccari se distancia de Alberti en lo que respecta al énfasis que pone en la subjetividad del artista en tanto que poseedor de la Idea como base teórica para la libertad de este,²⁸³ ambos coinciden -si bien por medios diversos- en la continuidad de una puesta en jaque a la pretendida unidad de Naturaleza y Razón, que sólo durante la Ilustración terminarán finalmente por fundirse.²⁸⁴ Pero, a diferencia de en 1966, en 1979 Tafuri cambia el juicio respecto a la obra concreta de Zuccari. Así, si con anterioridad había situado la balanza del lado de una capacidad crítica llevada al extremo mediante la doctrina de la Idea, ahora considera

²⁸¹ El carácter “construido” de la historia es un tema que será analizado en el capítulo V.

²⁸² Tafuri, Manfredo, *La architettura del Manierismo...*, op. Cit., p.103-104.

²⁸³ Afirma Tafuri que Zuccari, “It is in some way a recognition of subjectivism and of a freedom from mimetics; yet it alludes to the naturalistic character of art and architecture, given that the divine origin of the Idea and the Plotinian and Neo-platonic colouring which this theory assumes, imply a subjectivity which is led back to a universal and, in the end, dogmatic conception. Indeed, it is possible to trace a very precise historical line of development of the Idea theme”. Tafuri, Manfredo, “Discordant...”, op. Cit., p. 39.

²⁸⁴ De este modo, si respecto a Alberti afirmaba que “the unity of reason and nature on which the precarious Albertian rationalism was based was only a dam, desperately put together to contain the pressure of the absurd, which dominates the world. This will to reason”. Respecto a Zuccari comentará directamente si “does not so such exaltation of the contrived, of the unreal, and contaminated, dangerously undermine the original unity of Nature and History in the artistic idea?” Idem, pp. 44 y 39 respectivamente.

a esta como mera excusa para unas aplicaciones “neoescolásticas y conformistas”,²⁸⁵ representando Zuccari de este modo la vía muerta de la historia como arqueología, precisamente en el momento en que los nuevos textos sobre Borromini (1978-79) y Piranesi (1977) consideran la historia como una yuxtaposición de fragmentos sin origen el primero, y como identificación plena entre lo racional y lo irracional en el mismo origen el segundo.²⁸⁶

El descubrimiento de la autonomía del lenguaje: Palladio, Jones, Wren:

Hasta aquí hemos podido ver el inicio explícito del desarrollo de la crisis de la forma como origen de esa *otra* Ilustración que Tafuri reconstruye a saltos, mediante los hitos de intensidad individual Zuccari-Borromini-Piranesi. Pero también hemos dicho que la crítica a la arquitectura ilustrada es ejercida por una doble vía: la oposición de una Ilustración alternativa, y la deconstrucción de la “oficial”. Queda por lo tanto, explicar los orígenes perversos de ese posterior análisis deconstrutivo. Para ello, es en extremo útil seguir una serie de artículos publicados en su mayoría entre 1967 y 1973, y posteriormente recopilados en forma de libro,²⁸⁷ y, de nuevo, hacer una comparación entre las concepciones de Wittkower y Tafuri, esta vez a propósito de Palladio.

²⁸⁵ Afirma Tafuri a este respecto que “the counter reforming precepts and theories of Carola Borromeo, and the astonishing, ambiguous synthesis of Zuccari or Scamozzi, who use the concept of an interiorised, wholly mental Design or Idea to legitimise the most absolute regress and the most radical exorcism of any residual wish for a secular view of the art. The theory of the Idea, derived from Neo-platonism to support the heresies of Michelangelesque subjectivism, henceforth becomes a mere instrument for the most neoscholastic and conformist uses”. Idem, p. 39.

²⁸⁶ Respecto a la atención sobre la importancia de Zuccari por parte de los críticos de la obra tafuriana, la verdad es que esta ha sido casi nula. Así, eclipsado por el énfasis dedicado a Brunelleschi, Alberti, Giulio Romano, Borromini y Piranesi, el interés sobre la obra de Zuccari, ha sido prácticamente dejada de lado con la consecuencia, como vimos en Sherer, de postular un acercamiento demasiado reducido entre la obra de Giulio Romano y la de Borromini de modo que esta última, más que en su relación con la historia terminaba siendo analizada como mero desarrollo de la arquitectura crítica bajo modelo tipológico. Ahora bien, si el paso por Zuccari es dejado a parte, es difícil comprender el modo concreto en que culmina la crisis de la historia como arqueología que llega hasta lo monstruoso. En otras palabras, Zuccari supone la primera experiencia donde, pese a sus intenciones, la búsqueda histórica de la racionalidad de la razón se descubre a sí misma como no racional, como no humana. Sin esto, el camino que lleva de Borromini a Piranesi quedaría únicamente reducido a la consideración de la historia como mero catálogo desde el que utilizar las tipologías formales ya ensayadas, velando de este modo una relación más profunda que dichas arquitecturas guardan con respecto al tema de la razón, de la historia, y de la modernidad. Así, hemos de esperar hasta 2008 para que el tema de Zuccari sea rescatado de los textos tafurianos. Concretamente, Francesco Starace comenta cómo para Tafuri, los estudios “sulle grottesche” no son “capricci decorativi, ma espressione dei ‘segreti allegorici della materia e del mondo organico, riconoscendo altresì due costanti di modalità nel rapporto forma-natura cinquecentesco: l’exasperazione naturalistica e l’elaborazione biomorfica della materia’”. Starace, Francesco, “Tafuri e l’architettura del manierismo”, en Di Marino, Orlando (ed), *Oltre la storia*, Clean Edizioni, Napoli, 2009, p. 84.

²⁸⁷ Tafuri, Manfredo, *Retórica y Experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1978. Los artículos son, Tafuri, Manfredo, “L’Idea di architettura nella letteratura teorica del Manierismo”, *Bollettino del Centro Internazionale di Studi d’Architettura A. Palladio*, vol. IX, 1967, pp. 369-384. Tafuri, Manfredo, “Il mito naturalistico nell’architettura del 500”, *L’arte* n. 1, marzo 1968, pp. 7-36. Tafuri, Manfredo, “Teatro e città nell’architettura palladiana”, en *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio*, vol X, 1968, pp. 65-78. Tafuri, Manfredo, “Committenza e tipologia nelle ville palladiane”, en *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio*, vol XI, 1969, pp. 120-136. Tafuri,

Es una vez más en *La arquitectura en la edad del humanismo* (1949), donde Wittkower sitúa a Palladio bajo la concepción de un continuador del Renacimiento de corte neoplatónico iniciado con Alberti. De este modo, las principales características de la forma armónica unitaria, mediante la aplicación de las teorías musical-cosmológicas de la proporción, son asignadas al último gran neoplatónico de la tradición humanista. Un mito que Tafuri ya refutó ampliamente en el caso de Alberti y que, ahora, refutará en el de Palladio. Según Wittkower, las grandes aportaciones de Palladio al desarrollo de la arquitectura humanista fueron el ennoblecimiento de la arquitectura doméstica mediante el uso del motivo principal de la arquitectura sagrada (el frontispicio triangular), y un preciso método de proyección proporcional planimétrica, o lo que es lo mismo, “la vinculación sistemática de una habitación con otra, mediante el uso de proporciones armónicas”.²⁸⁸ Según Wittkower, es el palladianismo así entendido el que llegará hasta Bernini por una parte,²⁸⁹ y el que será exportado a Inglaterra, por otra. Pero a diferencia de Bernini será exclusivamente el desarrollo del palladianismo inglés el que, en el contexto del pre-empirismo, terminará con “esa síntesis que había mantenido unidos microcosmo y macrocosmo, ese orden que todo lo abarca y esa armonía en que habían creído todos los pensadores desde los días de Pitágoras hasta los siglos XVI y XVII, comenzó a desintegrarse”.²⁹⁰ Ahora bien, en este paso de Italia a Inglaterra, ese supuesto perderse de la teoría cosmológica de las proporciones, no es suficientemente explicado por Wittkower, en opinión de Tafuri, quien a este propósito afirma que

“Wittkower no consigue explicar de un modo convincente el abandono de la teoría de los cocientes armónicos, ni siquiera llega a plantearse los problemas que resultan de las relaciones entre arquitectura y naturaleza, función y representación, etc”.²⁹¹

Son, pues, estos los problemas que Tafuri se propone investigar desde su reexamen de los presupuestos teóricos del Renacimiento, descubriendo en el mismo Palladio las bases de la pérdida de los valores clásicos del primer humanismo. Con esto, tiene lugar, en opinión de Tafuri “el descubrimiento tal vez más dramático realizado por la

Manfredo, “Retorica e sperimentalismo. Guarino Guarini e la tradizione manierista”, *Tai del Convegno su Guarini e l'internazionalità del barocco*, Turín, Academia delle Scienze, 1970, pp. 667-704. Tafuri, Manfredo, “Alle origini del palladianesimo. Alessandro Farnese, Jacques Androuet Du Creceau, Iñigo Jones”, *Storia dell'arte*, n. 11, 1971, pp. 149-161. Tafuri, Manfredo, “Architettura artificialis. Claude Perrault, Sir Christopher Wren e il dibattito sul linguaggio architettonico, Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino”, *Tai del Congresso internazionale sul Barocco*, Lecce, 1972, pp. 375-398. y, por último, Tafuri, Manfredo, “Sansovino versus Palladio”, *Bolletino del centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio*, vol. XIV, 1973, pp. 149-165.

²⁸⁸ Wittkower, *La arquitectura en...*, op. Cit., p. 129.

²⁸⁹ Ver Wittkower, Rudolf, *Palladio y Bernini*, artículo publicado en 1966 recopilado en Wittkower, Rudolf, *Sobre arte...*, op. Cit.,

²⁹⁰ Wittkower, Rudolf, *La arquitectura...*, op. Cit., p. 142.

²⁹¹ González, Ángel, “Dos o tres observaciones sobre la obra de Rudolf Wittkower por Ángel González García”, Prólogo a Wittkower, Rudolf, *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979. p. 10.

arquitectura del Manierismo: el carácter ficticio y convencional del postulado que había ligado, en el pensamiento humanista, las últimas razones del cosmos a la creación del hombre”.²⁹²

Ahora bien, ¿cómo es que se ha producido la conciencia plena de este carácter convencional de la teoría cosmológica? La respuesta hay que buscarla en la sistematización morfo-(unidades de composición)-sintáctica(métodos de composición) del lenguaje arquitectónico resucitado de las antigüedades desde Brunelleschi hasta Zuccari. Es entonces cuando mediante dicha sistematización, la tipología interviene para unificar formalmente solicitudes contradictorias de los propios clientes de las villas, de las normas de la *adequatio* al uso, e incluso de las propias condiciones estructurales del propio lenguaje arquitectónico; hechos todos ellos que, al igual que en Borromini, presuponen el poder usar de forma ideológicamente libre el léxico clasicista. Ninguna teoría neoplatónica acerca de la estructura metafísica del mundo condiciona las proporciones de las obras de Palladio. Nuevos argumentos en la forma de justificar las elecciones formales aparecen pues con él: el uso y la función de las villas, el tamaño de las caballerizas, la situación de los accesos verticales, o las condiciones estructurales, son todas razones que implican la destrucción del simbolismo lingüístico arquitectónico pasado:

“Palladio clasifica un complejo de elementos planimétricos, de uniones compositivas, de matrices espaciales, que le permiten controlar con el máximo rigor una serie tendencialmente infinita de variantes formales [...] El paisaje y la ciudad no pueden unificarse ya mediante un sencillo acto proyectual. La invención de tipologías verificables, desvinculado de las teorías neoplatónicas, sustituye a la manera realista por consiguiente a las hipótesis utópicas. Lo que determina una función diversa de los modelos arquitectónicos. La arqueología ayuda a definir ‘los tipos’, pero no configura las articulaciones. Los propios tipos están ligados entre sí por un método de combinaciones sintácticas y la actividad del proyectar deviene sólo valorable en la sucesión y en el conjunto de sus aplicaciones”.²⁹³ Y un par de años más tarde afirma que “ahora ello está falto de implicaciones neoplatónicas o alegóricas [...] nuevos valores formales de la estructura de la tipología arquitectónica, la repetibilidad de las soluciones gramaticales, la verificabilidad de la sintaxis y su concreta respuesta a fines mundanos y prácticos”.²⁹⁴

En este contexto de autonomía sintáctica Tafuri reinterpreta la relación entre arquitectura y teatro que la lección palladiana legará al Barroco. En este caso, la *distanza* entre sujeto y objeto, entre creador y obra creada no es tanto garantía del

²⁹² Tafuri, Manfredo, *Retórica...*, op. Cit., pp. 64-65.

²⁹³ Tafuri, Manfredo, *La arquitectura del hum...*, op. Cit., p. 70.

²⁹⁴ Tafuri, Manfredo, *Retórica...*, op. Cit., p. 107. Y no contento con esto, más allá de la lectura de la arquitectura palladiana como simple pragmatismo mundano, la reinterpretación de Palladio en Tafuri continua su lógica crítica hasta el punto de llegar al carácter explícitamente anti-neoplatónico de los círculos ideológicos en los que se movía Palladio: “No seremos tan ingenuos como para identificar herejía artística y herejía religiosa. Pero no puede sorprender que, hasta hoy, esté tan poco valorada la posibilidad de una influencia ideológica, en las opciones palladianas, ejercida por el vasto estrato del patriciado vicentino [...] Herejía de la nobleza vicentina como ataque directo contra la autoridad del Estado. Si la hipótesis avanzada por nosotros, de alguna relación entre la arquitectura palladiana y las vanguardias religiosas vicentinas, pudiera ser verificada con mayores elementos documentales, existiría una base objetiva para explicar mejor que nunca que la difusión del palladianismo interesase exclusivamente a las áreas de la religión protestante”. Idem, pp. 107-110.

correcto conocimiento del mundo como mera conciencia del convencionalismo lingüístico. Como afirma Tafuri, con Palladio se llega a la conclusión de que “el único modo de realizar la ciudad del humanismo es, ahora, el artificial”.²⁹⁵ Hemos de darnos cuenta, y Tafuri se encarga de recalcarlo, que la conciencia de la autonomía del lenguaje no conlleva en Palladio una mera ideología pragmatista de la disciplina arquitectónica como ámbito autónomo –lo que también sucede– sino más importante aún, la opción de Palladio produce un giro en la concepción de la historia. Ésta no es ya investigación de los orígenes, instrumento de conocimiento, o del conocimiento de nuestra imposibilidad de conocimiento si se prefiere. En Palladio no hay que sobreentender ninguna arqueología ni mezcla de tiempos y/o ideologías en el uso de la historia. En cambio, el catálogo, la historia como almacén ordenado de recursos, es lo que adviene por primera vez al imaginario colectivo del arquitecto. Además, esta desvalorización de la historia, que supone la primera quiebra explícita entre *las palabras* y *las cosas*, implica por ello la posibilidad de la asignación intencionada de ideologías a las cosas. Ciertamente es que antes existía la teoría de la *adequatio* entre forma y usos, pero los significados entraban en un mínimo rango de variación dependiendo completamente de la relación historia-origen que se entabla desde Brunelleschi hasta Zuccari. Ahora en cambio, mediante el empleo de conceptos como el “decoro”, o, mejor aún, “la retórica”, se intenta la atribución de una ideología completa sin relación directa con el contexto socio-político y económico:

“Al mismo tiempo la historia es privada de todo valor ideal y reducida a ‘instrumento proyectual’ [...] Al ideologismo le sustituye la teoría ciceroniana del decoro [...] el único que trata de restituir un nuevo valor al proyecto [...] es Palladio: La ideología historicista es llevada por él a sus extremas consecuencias, con la realista demolición de todas las mitologías que bajo ella estaban acumuladas. Con Palladio el 500 expresa la íntima esencia de una ideología arquitectónica autónoma”.²⁹⁶

Es pues este y no otro el inicio de las estrategias ilustradas tanto en Europa como en América, donde, independientemente de las condiciones de producción de la arquitectura se produce una falsa ideología formal de valores humanistas mediante el empleo del clasicismo de corte palladiano. Falsa ideología que, por otra parte, ya estaba presente en las propias villas de Palladio, vendidas al público como representantes de los valores humanistas de perfecta e incorrupta armonía entre arquitectura y naturaleza por parte de la nobleza, cuando, como fue reconocido hace ya tiempo, las verdaderas causas de esta vuelta al campo, dadas las reformas legislativas de Roma y Venecia comentadas en el capítulo I, eran principalmente de corte económico.²⁹⁷ Por último,

²⁹⁵ Idem, p. 85.

²⁹⁶ Tafuri, Manfredo, *La arquitectura del hum...*, op. Cit., p. 116.

²⁹⁷ “La crisis del mercado de Rialto, la revolución internacional de los precios, las opciones conservadoras asumidas en Cambrai y Agnadillo, la crisis de la burguesía y la consiguiente crisis del comercio, la conversión de los capitales en rentas agrícolas, y los procesos intensivos de aprovechamiento de la tierra (con todas las contradicciones inherentes a los procesos en marcha), son ahora reconocidos como antecedentes lógicos del florecimiento de la ‘civilización de las villas vénetas’”. Tafuri, Manfredo, *Retórica...*, op. Cit., p. 99.

hemos de destacar el principio, ya anunciado como mera posibilidad en la teoría formal del Renacimiento, y acentuado ahora debido a la condición sintáctico sistémica del lenguaje arquitectónico, de la autonomía silenciosa del objeto en cuanto tal. De esta manera, sistematizada la historia como recursos morfo-sintácticos, el significado ideológico -siempre añadido y convencional- no nos dirá nada sobre la estructura formal íntima del objeto, sancionando así el continuo problema del silencio de las formas: “El rigor sintáctico de Palladio es un instrumento que aísla la ‘pieza’ arquitectónica en su propia y absoluta autonomía”.²⁹⁸

Ahora bien, descubierto todo esto en Palladio, la pregunta es ¿qué giros produce el palladianismo inglés con respecto al propio palladio? ¿Produce alguno? ¿Cuáles son las contribuciones de Iñigo Jones y/o Christopher Wren? Para Tafuri, la respuesta se encuentra en la disolución de la consistencia lógica de la argumentación tipológica como nuevo significado del valor autónomo de la arquitectura. Por lo tanto, si bien es Palladio el que produjo la pérdida de todos los antiguos significados dando lugar a la posibilidad de un mercado de ideologías arquitectónicas, que fue lo que efectivamente se produjo, también hay que afirmar a Palladio como primer ideólogo de la autonomía de la arquitectura en tanto valor-significado propio del edificio. Es decir, para Tafuri, tal vez aún demasiado influenciado por sus años de formación en *Casabella* junto a Rogers y Rossi,²⁹⁹ Palladio propone una “recuperación de significado propio” para la arquitectura desde el punto de vista del empleo de la tipología (creación-variación-integración) en el proceso de proyectación de la obra:

“A través de la crítica tipológica, Palladio ofrece un nuevo horizonte de significados a los objetos de una gramática formal privada de valores autónomos, vaciada de toda referencia simbólica, reducida a repertorio disponible de signos vacíos. Rechazando la búsqueda tipológica, Iñigo Jones rechaza exactamente esa extrema *recuperación de significados*. Aislando cuidadosamente los temas de los propios organismos, Jones niega, en substancia, el último residuo utópico presente en la investigación palladiana”.³⁰⁰

De esta manera, el palladianismo inglés es el único que, más en vanguardia aún que el mismo Palladio, sabrá ver las ineludibles consecuencias de la obra palladiana y

²⁹⁸ Tafuri, Manfredo, *Retórica y Experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1978, pp. 122-123.

²⁹⁹ Nos referimos a la intención de la *Tendenza* en general y de Rossi en particular (especialmente en *La arquitectura de la ciudad*) por determinar el significado de la arquitectura de una forma completamente autónoma respecto a otras disciplinas, basándose esta vez en la determinación de lo que es un “hecho urbano”. Así, pese a la ausencia de una consideración urbana por parte de Palladio, las lecturas tafurianas de ambos autores coinciden sintomáticamente en proponer a ambos como sistematizadores de una gramática arquitectónica delimitada (tipológica en el caso rossiano, elemental en el de Palladio) que únicamente se refiera a sí misma como otorgadora del significado exclusivamente arquitectónico. Como es bien sabido Tafuri estuvo como profesor en el Politécnico de Milán bajo la dirección de Rogers a mediados de la década de los 60, empleando el método histórico de proyectación de Rossi en su conferencia de 1966 en el IUAV bajo el concepto de los “parámetros de control” del proyecto. A tal respecto ver Tafuri, Manfredo, *Las estructuras del lenguaje en la historia de la arquitectura moderna*, en VVAA, *Teoría de la proyectación arquitectónica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1969.

³⁰⁰ Idem, p. 165. (El subrayado es nuestro).

las impulsará. Completamente ajeno al método proporcional como combinatoria morfosintáctica-tipológica de unos morfemas dados por el catálogo histórico, Jones defenderá el simple empleo de la mera métrica como método válido de control formal. Se establece así un científicismo objetivo que entiende las relaciones espaciales descubiertas por la perspectiva no ya como proporciones entre elementos sino bajo los tres ejes de referencia de un triedro de definición objetiva del espacio, fuera de los mismos elementos. Es pues ésta, finalmente, la posibilidad escogida de las varias que ofrecía la perspectiva. Ya no será la primacía del objeto que, en sus relaciones proporcionales, define un determinado espacio racional, sino que ese mismo espacio se torna hipóstasis de sí mismo definido como una estructura abstracta numérica donde cabe cualquier objeto. Dicho en clave aforística: Catalogada la historia, hipostasiado el espacio. O, en palabras de Tafuri:

“Llegando a ser forma e hipóstasis del lenguaje científico, la arquitectura se obliga así a renunciar a sus propios papeles tradicionales. Ahora, ella es portadora de valores externos todos a sí misma: como mucho, podrá traducir aquellos valores en indicaciones de comportamiento social. Por tanto es exacto ver en Jones aquel que renueva, en la Inglaterra del primer 600, la operación desarrollada por Brunelleschi en la Florencia humanista. Sólo que ahora esa operación no insiste ya sobre la fundación de un puro espacio ideológico para una burguesía en involución, sino sobre el desarrollo histórico que ve el despegue de un saber científico directamente conectado con la fundación de las estructuras tecnológicas del moderno universo capitalista-burgués”.³⁰¹

Pero queda todavía un paso más que dar al pragmatismo de Jones para llegar por fin al ámbito de la venta de ideologías, y este es precisamente el dado por Wren. Concibiendo su arquitectura al modo de los aglomerados borrominianos o guarinianos (sólo que esta vez sin ninguna concesión al simbolismo o la mera retórica), Tafuri recalca en la obra del arquitecto de San Pablo, el uso de la arquitectura como “instrumento que asegura la comunicación social”.³⁰² A este respecto, si hay algo de lo que estar seguros según Tafuri, es que el cambio que se produce con Wren desde la arquitectura como forma compuesta hacia la arquitectura como mera imagen publicitaria, cuando no propagandística, es consecuencia directa de la angustia declarada que produce el absoluto silencio final de la forma al que ha conducido la investigación arqueológica en la búsqueda del origen, ya sea en la línea de investigación de Zuccari-Borromini-Guarini, o la de Brunelleschi-Palladio. “Del ruidoso descubrimiento de las imágenes se llega, en ambos casos, al más riguroso silencio”.³⁰³

Pero con esto estamos ya en situación de comprender, fuera de los discursos ideológicos que la Ilustración utilizó en su propia defensa, los verdaderos postulados de la misma. El principal de ellos, razón de las más serias críticas dirigidas contra Tafuri desde el ámbito práctico arquitectónico, es el que hace referencia a la completa ausencia

³⁰¹ Idem, p. 170.

³⁰² Idem, p. 249. “Al simbolismo como modo de conocimiento le sustituye lentamente el simbolismo como mera retórica”. Tafuri, Manfredo, *La arquitectura del hum...*, op. Cit., p. 118.

³⁰³ Tafuri, Manfredo, *Retórica...*, op. Cit., p. 224.

de un verdadero humanismo político en todo el desarrollo de la arquitectura ilustrada hasta el siglo XX. En su lugar, se produce una adaptación de las instituciones a las necesidades de la economía capitalista en su fase industrial, es decir, el logro de la aceptación y legitimidad de las nuevas instituciones laicas orientadas a promover el desarrollo del capital. La arquitectura, desde su ámbito estrictamente propagandístico, venderá la ilusión de un origen mítico, arcádico, y por tanto fuera del tiempo, de la historia (por derecho natural), de dichas instituciones mediante su recurso a la simbología clásica, y no importa ahora si es mediante Jefferson o Ledoux. Es decir,

“Ni la atención a principios absolutos, ni de legitimaciones metafísicas o cosmológicas, deriva por tanto la aspiración de la arquitectura a la estabilidad de sus propias leyes, sino de exigencias connaturales a su papel de institución política en sentido preciso”.³⁰⁴

El buen arquitecto salvaje de Laugier y la ideología del origen puro:

De forma general, Tafuri considera la mayoría de los problemas elaborados por la teoría iluminista como aquellos que dejó sin resolver la cultura barroca, y sus consecuencias, que sistematiza en 5 puntos principales, son:

- “1. La identificación de naturaleza y razón pasa de nuevo a primer término, pero privada de los contenidos metafísicos con que la postuló el Humanismo [...] más bien la razón reduce la naturaleza a cultura.
2. La introducción del parámetro de control historiográfico no cede en nada ante la definitiva pérdida del sentido histórico de las estructuras semánticas.
3. Entre el arqueologismo mítico de un Piranesi y la fundación de la historiografía científica del siglo XVIII no hay contradicción alguna.
4. La crisis semántica de la arquitectura, en cuanto crisis de los contenidos aceptados hasta esa época, provocó inicialmente un recrudescimiento de los aspectos alegóricos y simbólicos.
5. El declinar del concepto barroco de género es sustituido por un nuevo concepto de tipo”.³⁰⁵

Como puede deducirse de lo anterior, en 1966, aparte de la consideración de la continuación del problema mantenido desde el Renacimiento entre Naturaleza y Razón, Tafuri esboza un contexto de la arquitectura iluminista caracterizado principalmente por una interpretación de la arquitectura como lenguaje, ya sea esta concebida como crisis semántica, o en tanto que nueva aparición del tipo como historiografía científica de la arquitectura. Cuatro años más tarde, en 1970, Tafuri critica esta excesiva importancia dada al aspecto lingüístico de la arquitectura de la Ilustración, de la mano de una crítica demoledora efectuada a las lecturas propuestas por Emil Kaufman.

“Por otra parte, sobre el plano puramente lingüístico, tampoco es casual la recogida de motivos típicos de Giulio Romano, de Serlio, de Palladio y del naturalismo manierista, por parte de Ledoux, Lequeu, Desprez, Soane, o George Dance el joven [...] En este sentido, las conocidas interpretaciones sintácticas de Kaufman resultan hoy, a la luz de análisis más profundos, al menos filológicamente,

³⁰⁴ Tafuri, Manfredo, *Retórica...*, op. Cit., p. 253.

³⁰⁵ Tafuri, Manfredo, “Las estructuras...” ,op. Cit., pp. 33-35.

totalmente sin fundamento. La rotura iluminista de las jerarquías internas del objeto arquitectónico es el último eslabón de una larga cadena que ha tenido su origen en las experiencias tardo-cuatrocentistas”.³⁰⁶

Así pues, si la novedad propia de la arquitectura ilustrada no está ni en la supuesta originalidad formal *ex-nihilo* defendida por Kaufman, ni en la ilusa ideología de un supuesto papel del arquitecto como organizador social, en realidad recluido a mero propagandista panfletario, ¿dónde está? ¿Cuál es la razón de fondo que hace que Tafuri considere la Ilustración como el punto final del Clasicismo y el inicio de una nueva fase de desarrollo de la arquitectura moderna entendida en sentido amplio? La respuesta radica en el paso de la arquitectura crítica a de la crítica operativa.³⁰⁷ Afirma Tafuri que:

“La respuesta a la arquitectura crítica, es decir, a un arte que busque hacerse con instrumentos propios del análisis crítico, es la crítica operativa: una crítica que realiza el proceso contrario, que tiende a absorber en sí el momento de la proyección. A la arquitectura como crítica se contraponen la crítica como proyecto”.³⁰⁸

Respuesta, por otra parte, completamente lógica, pues tras la igualitaria reducción a cero de todos los valores que el simbolismo clásico entendía como naturales mediante la actuación de los ingleses del XVII y la completa disposición de las formas, ahora totalmente mudas, a recibir cualquiera de las ideologías, ¿qué iba a resultar sino el inicio del arquitecto como demiurgo moderno que asocie las ideas a las formas? El resultado inmediato es, como ya sabemos, la atribución de los caídos valores humanistas a las formas ilustradas. Acción que se prolongará hasta bien pasada la

³⁰⁶ Tafuri, Manfredo, *Retórica...*, op. Cit., p. 225.

³⁰⁷ Es cierto que existe un múltiple conjunto de características propias de la arquitectura ilustrada y que Tafuri comenta, como son la “individuazione del campo adeguato di intervento nella fenomenologia urbana, ruolo persuasivo della forma nei confronti del pubblico e autocritico nei confronti della propria stessa ricerca, dialettica, al livello dell’indagine formale, fra ruolo dell’oggetto architettonico e ruolo dell’organizzazione urbana: queste sono le costanti che ricorrono all’interno della “dialettica dell’Illuminismo”. Tafuri, Manfredo, *Progetto e utopia...*, op. Cit., p.7. Pero, como trataremos de demostrar a lo largo del presente escrito, la crítica operativa, como respuesta ilustrada a la crisis que produce la introducción de las relaciones aiónico-temporales en la historia de la arquitectura, es causa y no consecuencia de dichas características.

³⁰⁸ Tafuri, Manfredo, *Teorías e...*, op. Cit., p. 176. El origen del concepto de crítica operativa lo encuentra Tafuri en los análisis históricos del propio Marx, en concreto en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, del que cita explícitamente la definición original de crítica operativa: “La tradición de todas las generaciones desaparecidas oprime como una pesadilla, escribe Marx, el cerebro de los vivos. Y cuando éstos se disponen precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear aquello que nunca ha existido [...] cuando conjuran temerosos en su auxilio a los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para representar, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, la nueva escena de la Historia. Así, Lutero se disfrazó de apóstol Pablo; la revolución de 1789-1814 se vistió alternativamente con el ropaje de la República romana y del Imperio [...] En aquellas revoluciones, la resurrección de los muertos servía, pues, para glorificar las nuevas luchas y no para parodiar las antiguas”. Idem, pp. 49-50. Un poco más adelante, Tafuri dará su propia definición adaptada de crítica operativa, definición que será la que pase tal cual al conjunto de la historiografía arquitectónica del siglo XX: “Por crítica operativa se entiende comúnmente un análisis de la arquitectura (o de las artes en general) que tenga como objeto no una advertencia abstracta, sino la ‘proyección’ de una precisa orientación poética, anticipada en sus estructuras y originada por análisis históricos dotados de una finalidad y deformados según un programa”. Idem, p. 177.

segunda mitad del siglo XX tanto por los propios arquitectos como por los historiadores de arquitectura, (piénsese en Kaufman, Pevsner, Giedion, Zevi o Benévolo, desde ahora dedicados a descontextualizar ciertos fragmentos de la arquitectura pasada y proponerlos como ideal a alcanzar por las “nuevas” formas del “Movimiento Moderno”). De este modo las formas ilustradas de Kaufman, las vistas pintorescas en Pevsner, la organicidad de las arquitecturas primitivas de Wright en Zevi, o los valores sociales ilustrados en Benévolo es indiferente. Lo importante es que, a nivel de concepción histórica, se ha pasado de un uso de esta como búsqueda del conocimiento original al de mero catálogo, no ya sólo de recursos formales como ocurría con Palladio, sino también de ideologías y valores a disposición de un uso cuyo horizonte, como es fácil adivinar, no es sino la tradición pragmatista e instrumentalista. Con ello, la historia pasa de ser objeto de investigaciones a objeto de deformaciones, concretamente, de las precisas en cada caso para poder armonizar los periodos pasados con las acciones presentes que se quieren defender. ¿Pero no se nos contra-argumentará acaso, como hace Anthony Vidler, que la crítica operativa estaba ya presente en el mismo Renacimiento desde el momento en que Brunelleschi defiende la *manera nuova*, rescatada de la antigüedad del imperio romano, como forma de hacer arquitectura? En efecto, para Vidler, la *Novella de Manetti* extrapolada a precepto arquitectónico, revela, según él, la existencia de un Brunelleschi “unscrupulous manipulator of human ‘identities’ in the service of destabilizing identity itself”,³⁰⁹ es decir, como manipulador de identidades (léase valores simbólicos) que apuesta por la propia manera de los antiguos como *nuova*. Según Vidler, en Brunelleschi, “Tafuri argues, the invention of a new symbolic system and its investment in autonomous objects”.³¹⁰ O lo que es lo mismo, para Vidler, Tafuri sitúa en el mismo Brunelleschi como de facto lo que únicamente se encontraba en potencia en tanto que creador de la perspectiva como sistema; es decir, que Vidler propone a Brunelleschi como consciente crítica operativa que usa el recurso al mito de la antigüedad para defender su *manera nuova*. El problema es que si consideramos a Brunelleschi y Alberti los creadores de la crítica operativa, entonces no se entiende nada del papel de la arquitectura ilustrada ni de la crítica de la ideología arquitectónica en el siglo XVIII; pues, si Vidler tuviese razón en esto, los análisis de Tafuri no tendrían

³⁰⁹ El texto completo argumenta como sigue: “The fiction of the “humanist” Brunelleschi is unmasked in the retelling of the ‘cruel and unreal comedy’ that reveals the architect-perspectivist as an unscrupulous manipulator of human ‘identities’ in the service of destabilizing identity itself. Similarly we realize, in Tafuri early essays on Alberti, that it is the troubled, nightmare-ridden figure of a sociopath attempting to use architecture to steer his way through imminent chaos that takes hold over the serene mathematical and harmonious visions of a Wittkowerian analysis”. Vidler, Anthony, *Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism*, MIT Press Books, Massachusetts, 2008, pp. 188-189. Tal vez Vidler no haya tenido suficientemente en cuenta que el argumento de la *Novella del Grasso* es utilizado por Tafuri en aras de contraargumentar, como él mismo reconoce, la visión armónico-cosmológica de carácter neoplatónico mantenida por Wittkower, y no con el objeto de postular a Brunelleschi como inicio de la crítica operativa entendida como propuesta de la arquitectura de los antiguos en tanto que *manera nuova*.

³¹⁰ Y unas pocas líneas más abajo, Vidler continúa que “Tafuri casts Alberti as a ‘restorer’ seeking to reinvent the code of antique unity, who nevertheless compromises with the code of pre-existing system”. Idem, p. 173.

porqué distinguir entre arquitectura crítica como búsqueda de la verdad original y crítica operativa como instrumentalización de un origen creado *ex profeso* como mítico. Para zanjar la cuestión a nuestro favor, hemos de traer a colación un esclarecedor texto donde el mismo Tafuri se plantea dicho problema, a propósito de la crítica operativa a favor del neoclasicismo que Bellori ejerce en contra del Barroco:

“¿Cuál es la diferencia entre la negación del Barroco por parte de Bellori y el seco rechazo de la Edad Media y del Gótico por parte de teóricos del Humanismo y del Clasicismo, como se expresa, por ejemplo, en la famosa carta de Raffaello a Leon X? [...] La parcialidad y el *engagement* del artista [Raffaello] no pueden siquiera definirse operativos, en cuanto que nada brota de ellos en relación con las elecciones a realizar en el futuro: la carta a León X sanciona y teoriza una revolución llevada a cabo en el siglo anterior y tiene, a lo más, valor de testimonio de la continuidad de la nueva tradición fundada por el Humanismo”.³¹¹

En cambio Bellori, portavoz y promotor universalmente aclamado de la causa neoclásica, como Wittkower lo describe,³¹² a diferencia de Raffaello, Brunelleschi, o Alberti supone “la coincidencia, en su teorización y proyección de valores hacia el futuro, entre juicio de valor y análisis de los fenómenos”, o lo que es lo mismo, “la semilla de la antihistoricidad”³¹³ como instrumento cognoscitivo propio de la arquitectura crítica. Es pues evidente ahora, que Vidler ha mezclado la crítica operativa, necesariamente consciente y mitificante en tanto que anulación del valor cognoscitivo de la historia, con la aionización de las estructuras temporales que la arquitectura de Brunelleschi en adelante conlleva. Por ahora, un nuevo problema se nos plantea, a saber, reconocido que la crítica operativa únicamente se produce una vez extraídas todas las consecuencias de la arquitectura crítica y no antes, ¿cómo es posible que se dé dicho tipo de crítica operativa en tanto que deformación de las ideologías del pasado, si el arquitecto, desde Palladio, ha pasado a ver su propia disciplina como mero almacén de silenciosos recursos formales ajenos a cualquier ideología? Frente a este problema, Tafuri recurre a la distinción, exclusiva de la Ilustración en adelante, entre el rol del arquitecto como técnico del análisis racional (tarea reservada por Laugier a los arquitectos-filósofos o a los “teóricos” de la arquitectura), y el rol del arquitecto como técnico de la forma que se lleva a cabo de mano de Lodoli y Laugier:

“Los libros de arquitectura, escribe Laugier en 1765, polemizando con Blondel, exponen y detallan las proporciones usadas [...] El uso tiene un dominio innegable en las cosas convencionales y de fantasía; pero no tiene ninguna fuerza en las cosas de gusto y de razonamiento [...] Los filósofos son quienes han de llevar la antorcha de la razón en la oscuridad de los principios y las reglas” y respecto a la postura de Lodoli, Tafuri cita sus famosas palabras, “Infeliz el artista, si no es filósofo, y más infeliz todavía si, no siéndolo, no quiere siquiera dejarse guiar por el filósofo”.³¹⁴

³¹¹ Tafuri, Manfredo, *Teorías...*, op. Cit., p. 179.

³¹² Ver Wittkower, *Sobre arte...*, op. Cit., pp. 266 en adelante.

³¹³ Tafuri, Manfredo, *Teorías...*, op. Cit., p. 180.

³¹⁴ Idem, p. 183.

Y con esto ya tenemos todos los elementos necesarios para comprender cómo surge el famoso “eclipse de la historia” mediante el empleo de la ideología del origen puro, causa antes que consecuencia de la propia crítica operativa en tanto que supone la respuesta a las consecuencias de la aionización de las estructuras temporales, de forma paralela a como la crítica operativa suponía la respuesta a la arquitectura crítica, consecuencia de dicha aionización. En forma de razonamiento proporcional, podemos enunciar, por tanto, que la crítica operativa es a la ideología del origen puro lo que la arquitectura crítica es a la aionización de las estructuras temporales. Tenemos, por tanto, explicitadas las consecuencias para la historia de las distintas concepciones temporales. Así, en el caso de entender el tiempo como Aion, se postula una multiplicación de los tiempos que posibilita la indagación histórica en forma de arquitectura crítica; mientras que en el caso de entenderlo como Cronos, la indagación histórica termina por postular la anulación de todo tiempo histórico por mediación del mito que permite el empleo de la crítica operativa. De esta forma, en coincidencia con Panofsky,³¹⁵ Tafuri proclama su famosa máxima de la identificación de Naturaleza y Razón en los ideólogos de la arquitectura ilustrada, identificación cuyo máximo exponente se produce en el relato de Laugier a propósito de la personificación de la Arquitectura y la cabaña primitiva, paralelo de la tradición del buen salvaje.³¹⁶ Tenemos así una nueva reformulación del

³¹⁵ Nos referimos a su aseveración: “Dos conceptos históricos originalmente dispares, la vuelta a la naturaleza y la vuelta a la antigüedad, habían llegado a fundirse”. Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza editorial, Madrid, 1986, p. 71.

³¹⁶ Recordemos aquí parte del conocido discurso de Laugier en *su Essai sur l'architecture* de 1753, por cierto dos años anterior al relato del buen salvaje de Rousseau en su *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (1755): “El hombre, en sus primeros orígenes, sin otra ayuda, sin otra guía que el instinto natural de sus necesidades. Quiere un lugar para asentarse [...] piensa sólo en disfrutar en paz de los dones de la naturaleza, no le falta nada; no desea nada; pero el calor del sol empieza ahora a molestarle, y se ve obligado a buscar un refugio. Un bosque vecino le ofrece la frescura [...] y una temible lluvia descarga en torrentes sobre el bosque delicioso [...] Al fin ve la cueva [...] vive en oscuridad, ha de respirar aire malsano [...] El hombre quiere una morada que le albergue, no que le entierre. Algunas ramas desgajadas que encuentra en el bosque sirven para sus fines. Elige las cuatro más fuertes y las coloca perpendicularmente al suelo para formar el cuadrado. Sobre estas cuatro apoya otras cuatro transversales; sobre estas, coloca en ambos lados otras inclinadas de modo que lleguen a un punto del centro. Cubre esta especie de techo con hojas lo bastante gruesas para protegerle del sol y la lluvia: ahora el hombre está alojado. Ciertamente que el frío y el calor le harán sentir sus excesos en esta casa, abierta por todos los lados; pero después rellenará los espacios intermedios con columnas y así se encontrará seguro”. Citado en Rykwert, Joseph, *La casa de Adán en el Paraíso*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974. A este respecto antes que destacar las similitudes de Laugier con Rousseau, coincidentes como la mayoría de los ilustrados en la identificación entre razón y naturaleza, será más productivo resaltar ciertas diferencias. Para el Rousseau de 1755, a diferencia de para Laugier, el buen salvaje no quiere un lugar para asentarse, sino que es nómada. Esto será de especial importancia, dado que es el darse alojamiento y vestimenta (“cosas poco necesarias porque había prescindido de ellas hasta entonces”) según él, lo que constituye el primer paso en la salida del estado salvaje hacia el estado bárbaro. La metalurgia y la agricultura, por su parte, supondrán la salida del estado bárbaro al civilizado. Rousseau, Jean Jacques, *Discurso sobre las ciencias y las artes. Discurso sobre el origen y fundamento de la desigualdad entre los hombres*, Editorial Losada, Madrid, 2005. pp. 90, y 127-128. Es obvio, entonces, que ningún tipo de arquitectura puede ser completamente natural para Rousseau, razón por la cual no tiene sentido hablar de una influencia rousseauiana en la formación de la ideología arquitectónica ilustrada; mientras que para Laugier, que ha de unificar la completa naturalidad de la arquitectura con la arquitectura racional, identificada esta con la antigüedad grecorromana, existe una y sólo una arquitectura natural. Debido a esto, ningún pensamiento de reforma urbana en aras de volver a la libertad del estado salvaje puede salir de Rousseau como sí que saldrá de Laugier. Así, mientras que el último propondrá la identificación de la

mito de la “edad de oro” que, en la versión jesuita de Laugier, mezcla la influencia del paraíso arcádico de corte neoplatónico en tanto mítico origen, con la necesidad, dada la existencia de la arquitectura, de un mínimo nivel de progreso y civilización defendido, que a diferencia de en épocas pasadas, es considerado como plenamente natural. Pero no hemos de olvidarnos de que es precisamente este carácter mítico el que Tafuri denunciará como enemigo constante de la Historia, y que si bien en abstracto (en tanto que ideología del origen puro), es causa de la crítica operativa, cada determinación concreta de un caso específico, es decir, cada mitificación que se produzca de una parte de la historia que se desvirtúa ideológicamente, es consecuencia de la propia crítica operativa, o lo que es lo mismo, lo que en último término implica que no existe ningún mito inocente, sino que todo mito es cómplice de un consciente intento teleológico de proyección al futuro del mito creado.

Piranesi y el origen poliperspectivista del Aion:

Por otra parte, en lo que se refiere a Piranesi, punto de encuentro tanto del eje Giulio Romano-Zuccari-Borromini como del Giulio Romano-Palladio-Wren, la lectura tafuriana está completamente orientada a evidenciar el fundamento de esa *otra* vanguardia que en él está prefigurada, o, como Tafuri lo suele denominar, “la utopía negativa de Piranesi: es decir, la primera expresión completa de la ‘dialéctica de la vanguardia’”.³¹⁷ Se va a proponer por tanto, un origen de la *otra* vanguardia con Piranesi como elemento fundamental en la lógica del doble perverso que mina sus propios fundamentos, y que Tafuri enfrenta a la Ilustración “oficial”. Así, estableciendo relaciones no sólo con las filosofías maquinistas de La Mettrie, Condillac o D’Holbach,³¹⁸ sino también con los aspectos menos oficiales de un Diderot que rompe con los acostumbrados clichés sobre

ciudad con el bosque natural, el primero en cambio propondrá directamente la huída de la ciudad al campo, razón por la cual escribía “adiós, pues, París, ciudad célebre, ciudad de ruido, de estiércol y de barro, donde las mujeres ya no creen en el honor ni los hombres en la virtud. Adiós, París: buscamos el amor, la felicidad, la inocencia; nunca estaremos lo bastante lejos de ti”. Rousseau, Jean Jacques, *Emilio, o de la educación*, Alianza editorial, Madrid, 2007. p. 531. Posiciones que, si bien parecidas tendrán unas consecuencias completamente distintas. En el caso de Laugier la disolución del concepto de forma como medio de intervención en la ciudad se continuará en un discurso que llegará hasta el actual *landscape urbanism* y demás informalismos de dudoso valor artístico; en el de Rousseau, por el contrario, la influencia ha de ser vista en la ideología anticívica que puede tomar tanto las formas antifederalistas de Jefferson, como las anárquicas de Kropotkin, el futurismo ruso, o incluso las utópicas del socialismo de Fourier.

³¹⁷ Tafuri, Manfredo, “El arquitecto loco. Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje”, en Tafuri, Manfredo, *La Esfera y el Laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años '70*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p. 98. Edición original Tafuri, Manfredo, *La sfera e il laberinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1980.

³¹⁸ Comenta Tafuri que “la atmósfera de la cultura maquinista del siglo XVIII, y pensamos, además de en La Mettrie, en Condillac y en D’Holbach, con su antinaturalismo y su escepticismo, aparece filtrada de alguna manera en Piranesi”. Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 38. Nota a pie de página n. 18. Los contactos de Piranesi con los escritos franceses de la Ilustración quedan reforzados por la tradición de la Academia Francesa en Roma, ciudad donde Piranesi realiza la mayor parte de su obra, fundada en 1666, y con importancia creciente a lo largo de todo el siglo XVIII.

la Ilustración³¹⁹ al respecto de su persona, Tafuri crea el contexto intelectual donde entender la oposición de Piranesi a las concepciones racionalistas de Laugier,³²⁰ Milizia, o Chambers. Relación de rechazo explícito por parte de estos últimos³²¹ y que Tafuri aprovecha para poner en contacto directo la obra de Piranesi con Borromini y Zuccari³²² lanzándoles hacia el futuro, sin comentar nada sobre sus características más propiamente Barrocas. Visión esta última, ampliamente comentada por Wittkower,³²³ realizada en aras de poner freno a la exaltada evocación por parte de sus contemporáneos de la “originalidad” de Piranesi. Nada aparece en Tafuri sobre la relación de Piranesi con el resto de autores de las “racionalistas” *quadraturas*, de la que Wittkower en cambio nos proporciona la exhaustiva genealogía que conecta a Piranesi con el inicio del mismo Barroco a través de la influencia de los hermanos Bibiana en Panini.³²⁴ Argumento este el de las *quadraturas* que uniría a Piranesi con una tradición

³¹⁹ “No es casual que la Naturaleza, invocada por la Ilustración para legitimar el dominio de la burguesía, esté representada por Piranesi como elemento corrosivo, diabólico, antihumano. Pero también esta contestación de un orden trascendente y providencial de la naturaleza está dentro de la crítica ilustrada”. Idem, p. 40. Y Tafuri cita *El sobrino de Rameau*, escrito por Diderot entre 1761 y 1774, en el que la desarmonía entre individuo y sociedad se considera como inevitable.

³²⁰ “El ataque sin duda va dirigido a las primeras experiencias del neoclasicismo francés e inglés y a las teorías de Laugier, Piranesi defiende la libertad inventiva de Borromini”. Idem, p. 53.

³²¹ Las declaraciones de los mismos respecto a la obra de Piranesi, no deja lugar a dudas. Así, Chambers afirmará en su *Treatise on Civil Architecture* de 1791 que en los proyectos de Piranesi “no hay un solo orden correcto; ni entablamentos, ni cornisas ni molduras se aplican como es debido o en su lugar tradicional”. Citado en Wittkower, Rudolf, *Sobre...*, op. Cit., p. 238. Milizia, por su parte, calificará en general a todos los seguidores de Borromini de “secta delirante” (Idem, p. 372). Por último, Strazzulo afirma que “en verdad que si dejan construir algo a Piranesi veremos qué puede dar de sí la cabeza de un chiflado, sin fundamento alguno. No es un loco lo que se necesita para terminar la tribuna de San Juan de Letrán, y eso a pesar de que Borromini, quién restauró la Iglesia, no estaba precisamente muy cuerdo, y de que si lo hace Panini la cosa vendrá a ser parecida a Piranesi”. Strazzulo, F. *Le Lettere di Luigi Vanvitelli nella biblioteca Palatina di Caserta*, Editorial Galatina, vol. III, 1976, p. 82. Citado en Dal Co, Francesco, *Piranesi*, Editorial mudito & Co., Barcelona, 2006, p. 5.

³²² Es con esa “inherencia de lo aberrante en lo real” propia del Palacio de Zuccari, comentada por Tafuri a propósito de las *Carceri*, donde “la construcción de una utopía de la forma disuelta constituye la recuperación de aquel negativo, el intento de utilizarlo”, de forma que “Piranesi puede aparecer como un crítico de las hipótesis ilustradas: despojándolas de su secreta aspiración a la formación de nuevas síntesis”. Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 88

³²³ A este respecto caracteriza Wittkower a Piranesi como un “profundo simpatizante de las nuevas tendencias [...] abogado beligerante de la gran variedad del arte y la arquitectura romana, su visión, su método, y técnica lo unen a los maestros del Barroco tardío [...] jugase con la escala contrastando sus pequeñas y raras figuras, derivadas de Salvador Rosa [...] de acuerdo con la tradición Barroca, predomina el esfuerzo fiel de las diagonales. Es el pintoresquismo Barroco”. Wittkower, Rudolf, *Sobre...*, op. Cit., p. 364. Y un poco más adelante, continua: “En las *vedute*, Piranesi unía dos tradiciones que parecen totalmente incompatibles; las del Barroco y las de las interpretaciones topográficas del ‘paisaje arquitectónico’. El caso de Piranesi, sin embargo, no era ni mucho menos el único, ya que, en el curso del siglo XVIII, las ideas y concepciones del escenógrafo invadieron numerosos sectores de las otras artes”. Idem, p. 366.

³²⁴ “En el curso del siglo XVIII, los artistas de la *quadratura* alcanzaron el cenit con la familia de los Bibiana que logró todos los triunfos de un arte internacional”. Idem, p. 476. Y luego, “Panini, formado primeramente por las impresiones de Bibiana y otros artistas escenográficos [...] tuvo mucha influencia sobre las visiones majestuosas de Piranesi así como sobre el mundo arcaico creado por Hubert Robert”. Idem, p. 498. Por otra parte, es cierto que Wittkower continúa exponiendo la diferencia que existía en el siglo XVIII entre “*vedute esatte*, expresiones precisas de situaciones topográficas y la *vedute ideate* o *di fantasía*, vistas imaginarias que ofrecían la posibilidad de penetración en los sueños del pasado y, sobre todo, de expresar imágenes románticas y nostálgicas de ruinas”. Idem, p. 498. Dentro de esta última sitúa

de sistematizadores del lenguaje perspectivo de la visión hasta el punto de ver en él uno de los abogados ilustrados de la razón natural en defensa del racionalismo. Así, Wittkower llega a afirmar que:

“Le Roy y Piranesi: Los dos creen en las leyes objetivas, y los dos luchan por la razón, la necesidad, la verdad y la sencillez en arquitectura. Ambos hunden sus raíces en puntos vitales de la doctrina clasicista del Siglo de las Luces. Le Roy parece inspirar sus ideas en Cordemoy y el Abbé Laugier, mientras que Piranesi está claramente sometido a la influencia de Carlo Lodoli [...] de ahí procede la aproximación racionalista de Piranesi a la arquitectura en general”.³²⁵

Es esta visión de Piranesi como abogado del racionalismo ilustrado la que ha llevado a ciertos autores a ver en él un antecedente del *modern engineer*,³²⁶ héroe de los apologistas del carácter técnico del Movimiento Moderno. Por su parte, la visión de Tafuri va encaminada en un sentido completamente contrario hasta el límite de ver en Piranesi al heredero de la arquitectura crítica que, a base de querer llegar al origen natural mismo de esa supuesta razón, vuelve a descubrir su completa falta de fundamento, iniciando con ello una dialéctica de razón-sinrazón donde los términos acaban resultando intercambiables. Pliegue de la razón sobre sí misma en la búsqueda del origen puro una vez más, pero esta vez, al contrario que en Zuccari, no existe la posibilidad de una ascensión espiritual desde lo monstruoso de los orígenes hasta los ámbitos de un mundo racional, estable, en tanto que civilizado por la acción productora del hombre. En Piranesi no existe ninguna esperanza de redención por el progreso ni posibilidad tampoco de ninguna especie de equilibrio entre técnica y naturaleza a la manera de Piero di Cosimo. Es con Piranesi pues donde, al igual que con sus críticos, el origen puro se implanta en el presente anulando así la historia, sólo que esta vez ese origen está en las antípodas del buen salvaje rousseauniano o del buen arquitecto de Laugier. Esta falta absoluta de coherencia racional en el mismo origen es comentada por Tafuri a propósito de las opiniones de Piranesi sobre la arquitectura de los romanos, quienes, en opinión de este, “no pudiendo sanar las reglas de una arquitectura infectada en sus raíces”; es decir, que “si los mismos fundamentos del lenguaje se reconocen como precarios”, entonces, “no cabe buscar ‘salvación’ de ninguna clase en el retorno a su estado originario”.³²⁷

por tanto a Piranesi y al resto de los autores de *quadraturas*, introduciendo así un elemento de “fantasía” en las racionalistas creaciones de ambos.

³²⁵ Wittkower, Rudolf, *Sobre la arquitectura...*, op. Cit., p. 235. Opinión esta de la confluencia de las posturas de Lodoli y Piranesi atacada explícitamente por Tafuri, quien apuesta, en cambio, por una relación de oposición explícita: “En el *Parere su l'architettura* Piranesi ataca explícitamente los principios de la coherencia lingüística absoluta, basados en el naturalismo. Blondel, Cordemoy, Laugier, Lodoli, Algarotti, son discutidos cáusticamente [...] el objetivo es la demostración de la absoluta arbitrariedad de la escritura arquitectónica, que es ajena a cualquier origen ‘natural’”. Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 54. (El subrayado es nuestro).

³²⁶ “But it is the modern engineer, wholly released by his nineteenth century materialism and positivism from the humanist tradition, who has, on his own terms, constructed Piranesi’s world at its appropriate scale. Paxton’s Crystal Palace of 1851 overthrew the old stabilities of mass and compression, and the skeleton structure of thin iron members was seen by his contemporaries as a delightful maze”. Scully, Vincent, *Modern Architecture...*, op. Cit., p. 14

³²⁷ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 53.

Es por ello que, en su anulación de la historia, la denominada egiptomanía de Piranesi accesible a éste a través del conocimiento del libro de Fischer von Erlach supone, según Tafuri, “el fin de los preceptos teóricos de Alberti, de *concinnitas* y de *finitio*”.³²⁸ Toda una lógica de la acumulación propia tanto de sus láminas sobre *Le antichità romane* como de sus decoraciones egipcias publicadas en el *Diverse maniere d’adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizzi*, asumen la imposibilidad tanto de una razón original capaz de dar una forma consistente y *de-finita* a los objetos como, lo más importante, de una razón capaz de ensamblarlos en algo que no sea un mero *collage* de elementos dispares. La anulación de la historia, el montaje de mudos objetos-imagen sin ningún tipo de tiempo o lugar supone entonces, no únicamente el fin de la *concinnitas* y la *finitio* de la forma, sino, más allá incluso, la imposibilidad de la metodología combinatoria y la disciplina morfosintáctica de Palladio; o, en otras palabras, el fin de todo sueño sobre la posibilidad de fundar la arquitectura como una ciencia autónoma consistente. Antes que eso, es precisamente ese intento el que se ha llevado a sí mismo a su propia crisis, es decir, la creación de esa *otra* Ilustración como consecuencia de llevar hasta sus últimas consecuencias a la propia Ilustración, argumento de no gustosa aceptación para los enemigos de Piranesi ya que, como afirma Tafuri a propósito del *Parere su l’architettura*:

“En la segunda mitad del siglo XVIII, ésta no puede aparecer más que como dominio de lo irracional [...] *el rigorismo es anulado solamente porque es insuficientemente riguroso*. Al final de su razonamiento, Didáscalo descubre que la absoluta presencia de la razón conduce por sí al silencio, al vacío semántico, a la nada geométrica”.³²⁹

Por lo tanto, hay en la interpretación de Piranesi hecha por Tafuri toda una visión de ruptura de la lógica de la forma y la armonía, una “disgregación absoluta del orden formal, de lo que queda del *Stimmung* humanista, de sus valores sagrados y simbólicos”,³³⁰ en oposición directa a la lógica de la unidad en la variedad barroca que, mediante una discutible relajación como “variedad de grados”, era defendida por Wittkower.³³¹ Así

³²⁸ Idem, p. 50. Años después, Dal Co, continuando las lecturas tafurianas de Piranesi, nos dará los datos históricos concretos sobre el conocimiento del libro de von Erlach por parte de Piranesi al “reconsiderar la relación que mantiene con Antonio Corradini (el colaborador de Fischer von Erlach que ya en 1740 pertenecía al séquito de Marco Foscarini y con quien Piranesi, según Legrand, viajó a Nápoles en 1743)”. Dal Co, Francesco, *Piranesi...*, op. Cit., pp. 24-25.

³²⁹ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 56. (Las itálicas son del autor)

³³⁰ Idem, p. 49.

³³¹ “El arquitecto puede ser tan caprichoso (bizarro) como quiera, pero con una condición: ‘no puede deformar la arquitectura y cada elemento debe tener un carácter apropiado’. La irreflexiva ‘multiplicidad de ornamentos’ es igualmente reprochable. Piranesi exige ‘cierta variedad de grados’ en la aplicación del ornamento”. Wittkower, Rudolf, *Sobre la arquitectura...*, op. Cit., p. 243. Y luego, a propósito del *Parere*, a pesar de que reconoce el anti-humanismo y el anti-palladianismo de Piranesi, continúa apostando por una lectura armónica en sus composiciones: “Didáscalo, hombre de Piranesi, defiende sus diseños con argumentos inesperados. Niega que haya de buscarse la severidad, la razón y la obediencia a la norma por sí mismas. Y no sólo rechaza la arquitectura griega sino también las reglas de Vitruvio y el clasicismo de Palladio [...] Los griegos, los vitruvianos, los rigoristas y los puristas dictan a la arquitectura leyes que nunca son inherentes a ella [...] Pero la libertad que defiende Piranesi no equivale a

pues, mientras este último ve en Piranesi a uno de los últimos arquitectos clásicos, Tafuri descubre al primero de una nueva *ephisteme* arquitectónica que tendrá lugar de forma plena durante las vanguardias, y de manera especial en el dadaísmo suizo y berlinés. Culmina así toda una forma alternativa de mirar a ese mito del clasicismo perpetuado por Wittkower y que se produjo como el estudio orientado a descubrir, bajo las ideologías superpuestas al Renacimiento desde la Ilustración en adelante, el desarrollo inicial de las bases sobre las cuales poder comprender esa *otra* vanguardia que termine a su vez con el mito del Movimiento Moderno. Es pues este fin y no otro el que constituye esa “good reason to abandon the universe constructed by Michelet and Burckhardt”.³³² Referencias explícitas del anti-wittkowerianismo de la lectura que Tafuri hace de Piranesi aparecen ya en 1970.³³³ Entonces, además de hacerse continua referencia a los escritos de Wittkower sobre Piranesi,³³⁴ se afirma explícitamente que “Noi abbiamo cercato di dimostrare, però, la coerenza che lega il progetto di ‘ampio e magnifico Collegio’ alle Carceri, al Campomarzio, e alle opere successive, in parziale polemica con l’interpretazione del Wittkower”.³³⁵ Además, esta “parziale polemica” con la lectura wittkoweriana tiene como consecuencia una neta separación entre el universo piranesiano en tanto que prefiguración de la negatividad de las vanguardias, y las obras de los hermanos Bibiena que Wittkower había postulado como fundamento de Piranesi.³³⁶

Pero si bien el recurso al texto de 1970 nos sirve para consolidar las intenciones “anti-wittkowerianas” de Tafuri, fundamenta a su vez el hecho por el cual hemos situado a Piranesi en el cruce de una apertura de la vanguardia como utopía negativa que, no solo de constituirse como crítica y crisis irremediable de la lectura armónica del humanismo y de la forma, se propone a su vez, además de como heredero de las críticas de Peruzzi, Raffaello, o Giulio Romano,³³⁷ como consecuencia directa de la

confusión. Las partes deben guardar armonía con el todo, la ornamentación tiene sus propias leyes de gradación y volumen”. Idem, p. 236.

³³² Tafuri, Manfredo, *Venice and...* op Cit. p. ix.

³³³ Nos referimos a Tafuri, Manfredo, “Giovan Battista Piranesi: L’architettura come utopia negativa”, en VVAA, *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e Barocco nel Settecento*. Atti del Convegno internazionale promosso dall’Accademia delle Scienze di Torino nella ricorrenza del secondo centenario della morte di Bernardo Vittone, 21-24 Settembre 1970, Accademia delle Scienze di torino, 1972, pp. 265-313.

³³⁴ Concretamente a Wittkower, Rudolf, “Parere su l’architettura”, *Journal of the Warburg Institute*, 1938, vol. 2, pp. 147-158, en la nota a pie 1, p. 270 y a Wittkower, Rudolf, “Piranesi e il gusto egiziano”, VVAA, *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, vol. II, pp. 659-674, en la nota a pie 1, p. 278

³³⁵ Tafuri, Manfredo, “Giovan...” ,op. Cit., nota a pie 3, pp. 288-289.

³³⁶ Según Tafuri, en Piranesi, “la loro disarticolazione, superano polemicamente le fonti delle Carceri stesse: la ‘scena per angolo’, le invenzioni scenografiche dello Juvarra, del Bibiena, del Valeriani, la stessa Carcere d’Amadis, del marot, così spesso citate come precedenti diretti o indiretti delle Carceri, valgono in realtà come testi di riferimento con i quali aprire una spietata polemica”. Idem, p. 268.

³³⁷ Afirma Tafuri que, de forma general, Piranesi incluido, “I legami fra lo Juvarra, il Le Geay, il Piranesi, il De Wailly, il Peyre, e in genere l’ambiente dell’Académie, recentemente istituiti dallo Harris attraverso l’esame dei progetti del Le Geay stesso e delle copie eseguite dal Chambers, rivelano esplicitamente il ruolo decisivo del revival neocinquecentesco nei suoi aspetti più utopistici e anticlassici. Va solo notato che ciò che nel 500 è per Peruzzi, per Serlio, o per il Montano, utopia nel senso più pieno del termine, anticipazione di avanguardia, risulta, nel 1740, perfettamente attuale”. Idem, p. 270

gramatología establecida por Palladio y continuada por Wren, Jones o Perrault y cuyo límite objetivo será Durand. Afirma Tafuri a este respecto que

“La ‘segnicita’ dell’architettura palladiana non sfugge al Piranesi, come è dato verificare agevolmente nelle incisioni delle Prima Parte di Architetture: la disponibilità assoluta dei ‘segni’ architettonici è premessa al libero comporsi dell’invenzione”.³³⁸ Y más adelante, “è ‘l’uso che fa legge’. L’uso piranesiano è del tutto affine, concettualmente, al principe arbitraire della bellezza architettonica che il Perrault aveva riconosciuto nell’Autorité e nell’Acoutumance, e che il Wren aveva a sua volta chiamato Customary Beauty”.³³⁹ De este modo, “Il Précis del Durand è il limite estremo di una secolarizzazione dell’architettura profetizzata e temuta a un tempo. ‘La democratizzazione’ del lavoro intellettuale compromette lo stesso valore di quel lavoro”.³⁴⁰

Queda con esto perfectamente fundamentado cómo en Tafuri, la doble línea de ataque a la armonía clásica, el análisis de las críticas arqueológicas manieristas, y la misma consideración de la geometría y la perspectiva en su condición dual de razón-sin razón, se unen en Piranesi como origen de la crisis de la vanguardia. Y en esta doble vía no hay una relación de oposición sino, como ya hemos visto, de fundamento. Pues en el mismo momento en que se intenta establecer a la perspectiva como orden racional del espacio y el tiempo se posibilita la apertura a la relaciones aiónicas sin causalidad lineal, o estrictamente “racional”. Y aquí, de nuevo se sitúa la “relazione fra storia e presente. Da un lato lo studio attento, scientifico, dei reperti archeologici; dall’altro la più assoluta arbitrariedad nella loro restituzione. La storia non offre più valori di per sé. Sottoposta a selezione essa si rivela come un nuovo principio di autorità che va contestato. È l’esperienza del Soggetto che fonda i valori: in ciò è già tutta l’aspirazione alla polemica negativa della Romantik”.³⁴¹

Desarrollos urbanos II: Destrucción del concepto de ciudad como forma orgánica:

Es cierto que, para Tafuri, “el descubrimiento, en los siglos XVII y XVIII, del carácter arbitrario y convencional de las normas no es una novedad absoluta”, que esta “ya aparecía en el *De re aedificatoria* y en el *Libro del cortesano*”,³⁴² de tal modo que se podría poner en duda el carácter revolucionario de Piranesi, lo cual, al fin y al cabo, serían las conclusiones que se extraerían de la lectura (ya criticada) hecha por Vidler. Pero una interpretación tal pasaría por alto el hecho de que Piranesi es el primero en cambiar por completo de actitud frente a ese carácter arbitrario y convencional de las normas, pues para el mismo Alberti, como ya vimos en el capítulo I, dicha falta de fundamento normativo llevaba a una ética estoicista de bondadosa “creación de apariencias” como si de un San Manuel Bueno Mártir se tratase. De la misma forma, hemos afirmado la intención en Palladio de, precisamente por la misma falta de fundamento histórico del lenguaje clasicista, proponer toda una combinatoria gramática que se auto-fundamentase a sí misma como

³³⁸ Idem, Nota a pie 2, p. 288.

³³⁹ Idem, Nota a pie 2, p. 291.

³⁴⁰ Idem, p. 295.

³⁴¹ Idem, p. 285.

³⁴² Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renacimiento...*, op. Cit., p. 27.

“teoría de la geometría proporcionada”. Incluso el recién descubierto monstruoso de Zuccari tenía por consecuencia una especie de huída-refugio en las espiritualidades de la divina *dottrina dell’Idea*. Por su parte, los experimentos yuxtaposicionales de Guarini, aunque no hemos considerado oportuno darles un espacio propio en el presente texto debido a su consideración por parte de Tafuri como de una “vía muerta”,³⁴³ seguían presos de la necesidad teórica de un centro seguro hasta el punto de llegar a negar las doctrinas heliocéntricas de Copérnico y Galileo en defensa del geocentrismo. Y por último, en lo que respecta a Laugier o Milizia, estos recurrían a la directa creación del mito originario, argumento encaminado a posicionar la propia razón como centro fundamental del hombre, en un icárico intento de conjurar las temibles consecuencias de la historia para la razón. Es únicamente Piranesi el que acepta las consecuencias poliperspectivistas del origen tanto en su forma espacial (*Carceri*) como temporal (*Le antichità romana* y *Diverse maniere*), y, renunciando a un intento de síntesis propio de la Ilustración, decide enfrentarse de lleno al problema de la acumulación de objetos en el que se transforma la perdida teoría de la forma.

Por otra parte, si bien proponer a Piranesi y Laugier como nodos centrales del desarrollo urbanístico del siglo XIX puede parecer cuanto menos paradójico, dada la existencia de proyectos concretos de ordenación urbana tan explícitos como *La Salines des Chaux*, la razón que lleva a Tafuri a realizar dicha elección radica en que el punto de vista con el que se enfoca los futuros desarrollos del incipiente urbanismo de principios del XIX no es tanto el del Estado sobre el individuo, como el de las estructuras sistémicas de la economía sobre la capacidad de acción eficiente del arquitecto. Por su parte, la concepción que Tafuri requiere para la función de este último debe ser no tanto la de un organizador social externo en una sociedad de control, sino la de un profesional capaz de elaborar un plan coherente a escala territorial en una situación concreta que intente armonizar el conjunto de relaciones contradictorias que se entrecruzan, intento este último propio de las vanguardias arquitectónicas. Para esto, el camino que se ha de seguir no es entonces el de Ledoux y los socialistas utópicos tan criticados por Engels, sino antes bien, como ya hemos dicho, el de Piranesi, Laugier, y el pintoresquismo anglosajón.³⁴⁴

³⁴³ En efecto, ninguna de las estrategias proyectuales guarinianas es continuada con posterioridad según Tafuri. En su lugar, la vía guariniana únicamente tendrá repercusión como paradigma de aquello a lo cual oponerse. En sus propias palabras: “Del ruidoso descubrimiento de las imágenes se llega, en ambos casos [Guarini y Palladio], al más riguroso silencio. Por este camino, la corriente guariniana contribuirá a abrir la puerta, como por una trágica ironía de la historia, a un criticismo de signo opuesto: el iluminista. Tafuri, Manfredo, “Guarino Guarini y la tradición manierista”. En Tafuri, Manfredo, *Retórica y Experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1978, p. 224. Publicado originalmente en 1970.

³⁴⁴ Obviamente, Tafuri no niega la influencia del Estado en el desarrollo de la ideología del Plan durante el siglo XIX (tema que veremos en el siguiente capítulo). Lo que Tafuri quiere resaltar en este momento mediante la elección de Piranesi y Laugier es la influencia y utilidad de su pensamiento-ideología como modo de concebir las relaciones urbanas en el siglo siguiente y la aceptación de estas como naturales debido a toda la tendencia a identificar Naturaleza y Razón durante el siglo XVIII. Es decir, frente a una

A este respecto, si, como ya hemos visto, las ideologías de Piranesi y Laugier en su búsqueda del origen puro son diametralmente opuestas, la pregunta que obviamente hemos de hacernos una vez aquí, no puede ser sino, ¿cuál es el hilo que los une en las consecuencias urbanas que ambos derivan del origen? La respuesta que Tafuri descubre a tal aparente contradicción es la ya anunciada identificación en ambas líneas de la Ilustración entre Naturaleza y Razón. Si bien en el caso de Piranesi tanto Naturaleza como Razón eran entendidos como la imposibilidad de autofundamentación consistente del lenguaje arquitectónico, razón por la cual la única posibilidad que le queda al arquitecto es la de jugar a ser el demiurgo trágico de una acumulación ingente de objetos sin más relación entre sí que su mera yuxtaposición espaciotemporal; en Laugier, en cambio, la identificación entre ambos términos fundamenta la gramática arquitectónica como un lenguaje puro y perfecto sin influencia alguna de la contingente experimentación crítica. Pero si esto es así, ¿cómo deriva Laugier en una aplicación práctica de la ciudad, al modo del *collage* piranesiano? Para poder ofrecer una respuesta satisfactoria, debemos incidir en el hecho por el cual, para Tafuri, Laugier actúa siempre en el nivel ideológico. Es decir, que todo el discurso del buen salvaje, convertido ahora (en tanto que reformador social) en la identificación entre campo y ciudad, se resuelve en la analogía entre la ciudad y el bosque, o, entre la ciudad y el jardín paisajista de tipo anglosajón.³⁴⁵ De este modo, es precisamente por intentar entender la ciudad como un organismo artificial producido por el hombre por lo que Laugier atribuye todos los males de la civilización; a las ciudades hasta ahora planificadas. En otras palabras, según el abate jesuita, para que la ciudad no oprima las necesidades humanas, esta debe parecerse cuanto más sea posible a un bosque y conformarse de un modo análogo a este. De este paradójico modo,

ideología Estatal-humanista de Ledoux orientada a paliar por medio de la Razón los males que una sociedad no organizada conlleva, a Tafuri le interesa aquella ideología específica que será empleada por la burguesía capitalista que desembocará en el *laissez-faire*. Así, junto a la ideología social-intervencionista que Benévolo propondrá como los orígenes del urbanismo del siglo XIX, Tafuri prefiere añadir la otra cara de la moneda cuyo origen, al igual que el de Benévolo, también se sitúa en pleno centro del pensamiento ilustrado.

³⁴⁵ Esta alusión al jardín o el bosque como el lugar propio de los montajes y *collages* piranesianos será posteriormente profundizada por Tafuri en tanto que “dialéctica negativa” característica de la metrópoli como el lugar donde las contradicciones se superponen sin posibilidad de una síntesis final. Así, si traemos de nuevo las “heterotopías” de Foucault, tenemos asociado gracias a la imagen del jardín 1. La perspectiva como estructura construida y productora tanto de un espacio cartesiano como de su doble aiónico. 2. La dialéctica piranesiana que al igual que el *Marat-Sade* de Peter Weiss diluye y funde la pareja razón-sin razón. 3. El concepto ilustrado de ciudad en Laugier como preconcepción de la metrópoli vanguardista. 4. El dadaísmo en tanto que forma artística que implica una aceptación tácita de la nueva lógica metropolitana y su empleo como la herramienta predominante del nuevo rol del artista y, finalmente, 5. Todas las demás heterotopías que la sociedad ilustrada va creando fundamentadas en un entendimiento cartesiano del espacio y que Foucault localiza en el jardín, los puertos, los museos, los hospitales, o los psiquiátricos. A este respecto ver Foucault, Michel, “De los espacios otros”, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.5, 1984. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/filosofia/espacios_foucault.htm. p. 4.

“La ‘ciudad como selva’ teorizada por Robert Castell y más tarde por Laugier, y recogida por Milizia, tiene un valor específico para la Ilustración. Está llamada a promocionar una justificación formal al iusnaturalismo y a la ideología fisiocrática [...] La ruptura de las leyes de la visión en perspectiva pasa, con Laugier, Piranesi y más tarde con Milizia, a ley ‘compositiva’ de la ciudad moderna”.³⁴⁶

En otras palabras, la misma lógica de la acumulación se establece como “intento implícito de reunificación de toda la experiencia lingüística de la humanidad”,³⁴⁷ opinión por cierto que Tafuri toma de Argan a propósito del jardín paisajista inglés.³⁴⁸ De este modo, por tres vías en principio dispares (Inglaterra, Francia e Italia), se llega en todos los casos a la reducción de la ciudad a fenómeno natural, lo cual implica en este caso el fin de todo esquema preestablecido de orden y, finalmente, el consiguiente resignado aceptar el carácter no planificable del espacio urbano. Una apertura completa de puertas al futuro *laissez-faire*. De forma concreta en Piranesi, la completa disolución de la forma aparecida bajo la atenuante cobertura onírica de las *Carceri*, contamina en el *Campo Marzio* a la propia estructura urbana para identificarse, en sus resultados, con el exceso de objetos formales según el naturalismo de Laugier. De este modo, tanto Laugier como Piranesi, desde dos actitudes totalmente dispares traducen la ciudad en mero catálogo tipológico de modelos que, en función de los presupuestos crítico científicos de ambos, va mucho más allá que esa antigua *varietas* albertiana destinada a suplir el simple aburrimiento de una posible ciudad demasiado formalizada. Pues el tipologismo de Piranesi y Laugier suponen, ya lo hemos dicho, una consideración a-histórica de la ciudad: en el primero por exceso de crítica histórica y en el último por ideología cronológica aplicada desde el exterior.

Y es con esta des-historificación de la ciudad y su forma con lo que toda crítica queda imposibilitada. A partir de ahora, para su propia comprensión, la forma de la ciudad nada reclamará sobre los procesos socio-políticos que han llevado hasta ella. No será necesario ya explicar los intentos de Nicolás V por reducir el poder de los gremios, protegidos entre sus estrechas callejuelas, para comprender sus reformas urbanas. Nada tampoco será investigado al respecto de los intereses familiares del Papa mediceo en la Roma del primer quinientos al respecto de sus proyectos de reforma urbana. Desde ahora en adelante se acepta la ciudad como un conjunto de silenciosos objetos que nada

³⁴⁶ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 46. (Fragmento del texto principal y nota a pie de página n. 36)

³⁴⁷ Idem, p. 50.

³⁴⁸ “Quienquiera que sepa dibujar bien un parque –escribe Laugier en sus *Observations*- trazará sin dificultad el plano según el cual una ciudad deba edificarse, de acuerdo a su tamaño y situación”. Tafuri, Manfredo, “Para una crítica de la ideología arquitectónica”, en *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Editorial GG, Madrid, 1972, p.17, Publicado originalmente en *Contropiano* n. 1, 1969. En lo que respecta a Milizia, un poco más adelante Tafuri afirma que “una ciudad es como un bosque –escribe éste en sus *Principi*- con lo que la distribución de una ciudad es como la de un parque. Se necesitan plazas, cruces importantes, calles anchas y rectas en cantidad. Pero esto no es suficiente; es necesario que la planta esté dibujada con gusto y con brío, para que se encuentren juntos orden y desorden, Eufonía y variedad: aquí las calles se separan en estrella, allí en pata de oca; en un sitio en espiga, en otro en abanico, más lejos, en paralelo, por todas partes ‘Trivj’ y ‘Quadrivj’, en diferentes posiciones, con un sinfín de plazas de forma, dimensión y decoración todas distintas”. Idem, p. 26.

nos dicen y de los cuales ninguna lógica hay que buscar para otorgarles un sentido, pues, como Piranesi demostró, la forma, en tanto que tal, ni ahora ni en el más puro de los orígenes ha podido tener nunca una consistencia estructural determinada que la justifique. Si en cambio elegimos, a gusto de Laugier, que la consistencia estructural de todo objeto formal aislado está dada a priori desde siempre como un conocimiento innato de la razón, obviamente, tampoco ningún argumento de carácter histórico-político, y por lo tanto contingente, podrá añadir nada a esa perfecta inteligibilidad muda del objeto. La ciudad, en este caso, se explicará como silenciosa yuxtaposición de objetos mudos en tanto que perfectamente consistentes y completos al modo de la auto-contemplación divina. Sea como fuere, la consecuencia en ambos casos es la perfecta disponibilidad para los poderes efectivos de intervenir en la ciudad a su libre disposición sin necesidad de una coherencia histórica con las acciones pasadas y, además, con la ventaja añadida de poder atribuirse libremente la ideología que más beneficie a sus propios intereses, a saber, en este momento, el liberalismo individualista en los países de influencia anglosajona, o el humanismo socialista burgués que instaura la Revolución Francesa y llegará hasta el “arquitecto-salvador de la humanidad”³⁴⁹ de las vanguardias. Tafuri es explícito al respecto:

“Cosa significa, sul piano ideologico, assimilare la città a un oggetto naturale? Da un lato, in tale assunto traspare una sublimazione delle teorie fisiocratiche: la città non è letta come struttura che determina, con i propri meccanismi di accumulazione, la trasformazione dei processi di sfruttamento del suolo e delle rendite agricole e fondiarie. In quanto fenomeno assimilabile ad un processo “naturale”, storico perché universale, essa viene svincolata da ogni considerazione di natura strutturale. Il ‘naturalismo’ formale serve in un primo momento per persuadere circa la necessità *oggettiva* dei processi messi in moto dalla borghesia prerivoluzionaria”.³⁵⁰

Frente a esta situación, Tafuri nos da únicamente un ejemplo de resistencia primera a esta concepción de la ciudad y una defensa de la vuelta a la antigua teoría de la forma como medio de intervención urbana mediante la propuesta de Antolini para el plan napoleónico de Milán. Propuesta altamente cargada de nuevos significados ideológicos que en nada tenían que ver con las teorías arquitectónicas que defendían, el plan de Antolini, pasó, debido a las condiciones socio-económicas del siglo XIX, como un mero arcaísmo falto de toda eficiencia activa en los nuevos problemas de la ciudad, ahora en vías de disolución. Son estas mismas condiciones socio-económicas ligadas principalmente al primer intento de industrialización por parte de Inglaterra y Francia las que, gracias a la crisis de la teoría de la forma ejercida por parte de Laugier y Piranesi, tienen vía libre para desarrollar plenamente su propia concepción de la ciudad en conflicto perpetuo durante todo el siglo XIX entre dos posturas antagónicas: la organización racional industrial de la ciudad como almacén de la fuerza de trabajo por parte del sector productivo, y la desvirtuación de la ideología demócrata de la

³⁴⁹ ¿Es acaso otro el papel que Le Corbusier se otorga a sí mismo en su ya celeberrima sentencia *Arquitectura o Revolución?*

³⁵⁰ Tafuri, Manfredo, *Progetto...*, op. Cit., p. 11.

disposición libre y humanista de la ciudad como posibilidad de elevar las rentas (fruto de la hiper-densificación por parte del sector financiero). En ambos casos, el método de proyección del arquitecto ha variado desde una teoría armónica de la forma a un montaje técnico de características de tipo taylorista en el primer caso, o de tipo aiónico en el segundo. De cualquiera de las maneras, lo que ha quedado patente es la muerte última de la concepción tradicional de la ciudad como forma organizada.³⁵¹

Queda por último anunciar el giro que se produce en América con respecto a la arquitectura ilustrada debido a la importación y transformación ideológica de la obra jeffersoniana. Giro que Tafuri, con vistas a la crítica de la arquitectura americana del siglo XX, registra en su famoso *Proyecto e Utopía* de 1973, fecha coincidente con la publicación de *La città americana*. Si bien en el segundo, Tafuri se dedica a evidenciar a través de la figura-icóno del rascacielos como supuesto triunfo del sistema de producción americano la ideología de la metrópoli estadounidense del siglo XX, es en cambio en el primero donde sienta las bases de esta última en el mismo origen que adjudicará también a las vanguardias europeas, a saber, la Ilustración.³⁵² De esta manera, se produce en manos de Jefferson, a opinión de Tafuri, una mezcla de las ideologías neopalladianistas inglesas e institucionales francesas de modo que el sistema propuesto por el gobernador de Virginia se resuelve, en lo que respecta al planeamiento urbano, en un soporte funcional lo menos obstructivo posible. Así, el argumento es que si el gobierno no debe ser sino un instrumento elástico y modificable en cualquier momento, puesto al servicio de los inalienables derechos humanos, con mayor razón un plan regulador debe proporcionar la máxima garantía de elasticidad y debe ofrecer la mínima resistencia a la iniciativa productiva. Garantía de elasticidad que si bien en Jefferson se identifica con la menor incursión posible del Estado representado por la ciudad en la vida política de las comunidades agrarias,³⁵³ la solución de compromiso será el uso de mallas regulares de arterias infraestructurales como soporte simple de una estructura urbana compatible con el cambio continuo de los individuos. Modelo básico de la ciudad americana hasta la segunda guerra mundial, que articula al máximo los elementos secundarios que la configuran manteniendo rígidas las leyes que como

³⁵¹ “Pero la arquitectura, al menos según la concepción tradicional, es una estructura estable, que da forma a los valores permanentes y consolida una morfología urbana. Para quien quiera romper con tal concepto tradicional e intente ligar la arquitectura al destino de la ciudad, no queda otro camino más que concebir la ciudad como ámbito específico de la producción tecnológica, y producto tecnológico a su vez, reduciendo la arquitectura a simple momento de la cadena de producción”. Tafuri, Manfredo, *Para una crítica...*, op. Cit., p. 32.

³⁵² De esta manera, Tafuri ejerce una crítica implícita a todos aquellos que, entre los que se sitúa Frank Lloyd Wright como figura más destacada, defendían la tesis de un origen independiente del viejo mundo al respecto de los valores democráticos americanos según la línea jeffersoniana.

³⁵³ La extrema ideología antiurbana de Jefferson queda patente en su carta a James Madison del 20 de diciembre de 1787: “Creo que nuestros gobiernos seguirán siendo virtuosos durante muchos siglos, al menos mientras sean principalmente agrícolas, y esto sucederá mientras existan terrenos libres en toda América. Cuando se aglomeren en las grandes ciudades, como sucede en Europa, se corromperán como en Europa”. Citado en Idem, p. 306-307.

conjunto la rigen, constituye pues la más explícita declaración de una escisión plena entre arquitectura y urbanismo. Nos encontramos entonces de forma explícita frente a una concepción de la labor del arquitecto completamente opuesta a la que se reclamará por parte de la Ilustración europea y de las vanguardias como organizador social de la ciudad. Allí en América, la planificación de la ciudad (y mediante ella del territorio), en aras de evitar futuras disputas entre los organizadores sociales, ya está dada a través del empleo masivo de la malla bidimensional. Repartido el suelo de forma racional taylorista sin ningún tipo de concesión de tipo topográfica, el papel del arquitecto se reduce a extruir la parcela de la forma más eficiente posible teniendo en cuenta factores de tipo económico, lumínico, y estructural. Cierto que habrá movimientos que intentarán reclamar un control global de la ciudad y el territorio por parte de las instituciones civiles como el RPAA de Lewis Mumford o el decimonónico formalismo de la *City Beautiful*; pero más cierto aún son para Tafuri el fracaso rotundo del primero, ejemplificado por el triunfo de gestión del *Rockefeller Center*, y el carácter absolutamente superestructural y falto de efectividad operativa del segundo, al respecto del cual Tafuri afirma que aunque

“Il modello è ancora l’Europa ‘accademica’ [...] La Park Commission deve portare a compimento non una città disponibile e strumentale al business, bensì un simbolo collettivo volutamente astratto, un’ideologia realizzata in immagini urbane, l’allegoria di un ordinamento politico che vuole, ora, presentarsi immobile nei principi, quanto in rapida e mobile evoluzione nelle conseguenze socioeconomiche [...] La nuova dimensione di quelle città in termini di valore formale. In realtà essi stanno anticipando, al livello della più astratta e ingenua sovrastrutturalità, le esigenze di un controllo unitario dello sviluppo”.³⁵⁴

De este modo, el Clasicismo como ideal de una Razón no contaminada, heredero de la Ilustración Francesa importada por Jefferson, se repliega sobre sí mismo en “un patetico omaggio a valori inoperanti”.³⁵⁵ Símbolo ideológico o, utilizando otra terminología, mero fetichismo de la mercancía entendida a nivel urbano como conjunto, la ciudad de Washington, planificada originalmente por el propio Jefferson, es a la vez la ciudad menos necesaria de los Estados Unidos de América desde un punto de vista económico y la más configurada y “racionalizada” desde un punto de vista meramente formal. De este modo, con Washington como paradigma inicial, la cultura de las formas del “assolutismo e del dispotismo euopei” son importados a la capital orgullosa de su fundación como verdadera institución democrática por excelencia.

³⁵⁴ Tafuri, Manfredo, *Progetto...*, op. Cit., pp. 35-36.

³⁵⁵ Idem, p. 37.

CAPÍTULO III: VANGUARDIA Y METRÓPOLI

Las raíces perdidas del “Movimiento Moderno” y el desafío Dadá:

Si excluimos a Emil Kaufman, la mayor parte de los historiadores de la arquitectura del siglo XX anteriores a los años sesenta, recurrieron a los movimientos pictóricos y/o artísticos, desde el impresionismo a las vanguardias, para fundamentar las características del nuevo “estilo” de un presuntamente unitario “Movimiento Moderno”. Comenzando por el *Pioneers of Modern Movement* (1936) de Pevsner que no dudaba en recurrir a un hilo más o menos lineal con principio en el *Arts & Crafts* de Morris, pasando por el *Art Nouveau* belga y mezclándose con los pintores postimpresionistas franceses y holandeses, hasta el ya mencionado recurso al cubismo efectuado por Giedion en *Space, Time, and Architecture* (1945), Zevi, Francastel, Banham, o Collins llevaron a cabo estrategias paralelas. Respecto al primero,³⁵⁶ es por todos conocido el rescate del expresionismo que efectúa como corriente siempre latente durante la primera fase maquinista del Movimiento Moderno, fundamento de una totalizante arquitectura orgánica que constituiría la segunda fase del mismo.

En lo que se refiere a Francastel, en *Art et technique aux XIX et XX siècles* (1956), el historiador francés, en contra de la excesiva importancia dada al *Art Nouveau* belga en general y a Van de Velde y Horta en particular, por parte de los primeros escritos de Zevi y Giedion, defiende la centralidad del impresionismo francés como momento principal de la nueva concepción espacial atribuida por Giedion exclusivamente al cubismo. Por su parte, el *Theory and Design in the First Machine Age* (1960) de Banham colocó al Futurismo italiano y al De Stijl holandés como fuentes imprescindibles en una historiografía orientada a describir un hiper-tecnológico Movimiento Moderno verdadero, del cual los años veinte y treinta solamente fueron un pequeño anticipo. De cualquiera de las maneras, aparte de las distintas lecturas que cada uno haga de la influencia de las diferentes corrientes pictóricas en la arquitectura, el hecho distorsionador común a todos detectado por Tafuri es la ausencia del dadaísmo como movimiento clave en la toma de postura de la arquitectura de vanguardia ante el mundo metropolitano. Y aún más, la relación establecida no es únicamente de ausencia, sino que, incluso después de los primeros escritos de Tafuri proponiendo al dadaísmo como momento clave del desarrollo de la arquitectura de vanguardia,³⁵⁷ permanecerá todavía la confusión del dadaísmo como parte del expresionismo en Zevi, o la negación de una verdadera influencia en la arquitectura de vanguardia según De Fusco.³⁵⁸

³⁵⁶ Zevi, Bruno, *Storia de l'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1950.

³⁵⁷ Tales escritos, obviamente conocidos en el universo arquitectónico italiano de la época, son los ya mencionados *Teorías e Historia de la arquitectura* (1968), el ensayo *Para una crítica de la ideología arquitectónica* (1969), y *Progetto e Utopía* (1973).

³⁵⁸ En realidad, dicha negación ya se produjo antes de los primeros escritos de Tafuri por parte de Leonardo Benévolo, una de las fuentes principales de De Fusco junto con Argan y Zevi. Allí, podemos

Respecto al primero, es de nuevo en su *Storia dell'architettura moderna*, esta vez en la versión ampliada (1975), donde Zevi realiza un intento de visión sincrética de la influencia de las vanguardias artísticas en la génesis del Movimiento Moderno. A este respecto comenta sistemáticamente cubismo, purismo, neoplasticismo, constructivismo, futurismo, y expresionismo, interpretando la obra de Kurt Schwitters como parte de este último, del que afirma que “en una decoración de Hannover de 1924, despanzurra la envoltura para conseguir un conjunto siniestrado, en tanto que se diluye en la matericidad desbordante y corrompe el proyecto para una casa de la cultura de los hermanos Luckhardt”.³⁵⁹ A parte de dicha alusión y alguna otra opinión marginal a propósito del mismo Schwitters algo más adelante, la influencia de cualquier dadaísta es completamente omitida. En lo que se refiere a la lectura de De Fusco, también italiano y al igual que Zevi, también ardiente defensor de Persico, su *Storia dell'architettura contemporanea*, también de 1975, afirma explícitamente que:

“El dadaísmo no afectó directamente a la arquitectura, pero su carácter desmitificador, irónico y nihilista y sus actitudes más provocadoras, si cabe, que las futuristas, desempeñaron un importantísimo papel en la evolución de la vanguardia internacional, encarnando algunos de sus aspectos más típicos”.³⁶⁰

De Fusco, por tanto, aunque reconozca una influencia del dadaísmo dentro del complejo mundo de las vanguardias artísticas, vuelve a no diferenciar claramente al mismo con respecto al expresionismo, esta vez concretizado en el *Novembergruppe*,³⁶¹

leer que “el dadaísmo [...] recoge las experiencias artísticas más destructivas, surgidas como reacción a los acontecimientos bélicos en la posguerra, Tzara se establece en París donde el movimiento tiene un desarrollo fundamentalmente literario, mientras que, en Alemania, Hulsenbeck y Ernst buscan una participación directa en la lucha política, hasta que el grupo principal se disuelve en Colonia, en 1922. En 1924, Ray, Ernst y otros entran a formar parte del movimiento surrealista lanzado por Breton, que se agota definitivamente en el clima de los años 30, después de un fracasado intento, entre 1930 y 1933, de desembocar en el comunismo”. Benévolo, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 445. Edición original ampliada Benévolo, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Casa Editrice Gius, Laterza & Figli, Roma-Bari, 1978. Primera edición 1960. Para Benévolo, al igual que para Giedion, la influencia primaria de las vanguardias artísticas sobre la arquitectura no corresponde pues al dadaísmo, exclusivamente destructivo (y que al igual que para Alfred H. Barr culmina en el Surrealismo), sino en el cubismo. Este, heredero del carácter constructivo de la pintura de Cézanne, supone según Benévolo “una modificación del concepto tradicional del arte como actividad representativa” (Idem, p. 435) desde unos nuevos presupuestos espaciales completamente contrarios a la perspectiva renacentista.

³⁵⁹ Zevi, Bruno, *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1980, p. 21. Edición Original, Zevi, Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Roma, 1975.

³⁶⁰ De Fusco, Renato, *Historia de la arquitectura contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 1992, p. 236. Edición original De Fusco, Renato, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1975.

³⁶¹ En realidad, dicha confusión es bastante común dado que la primera fase de muchos dadaístas berlineses comenzó precisamente dentro del *Novembergruppe*. Así, Tafuri ya nos informa que “Raoul Hausmann, Hannah Höch, Hans Richter, George Grosz y Hans Arp se adhieren al *Novembergruppe*, junto a los pintores del “Sturm”, a Enrico Prampolini, a Kurt Schwitters”. Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 155. En lo que De Fusco no entra es en la inmediata ruptura y fragmentación del grupo, en la diferencia entre los posteriores racionalistas y dadaístas dentro del mismo, ni en el nuevo círculo formado por los dadaístas al año siguiente con la llegada del ruso Puni alrededor del *Café León* de Berlín; círculos ambos donde no entran los posteriores racionalistas de la Bauhaus, y con los que no se encontrarán de nuevo hasta el Congreso Constructivista Dadaísta celebrado en la misma Bauhaus en 1922.

al que el autor, continuando la defensa del expresionismo “orgánico” comenzada por Zevi, sitúa como origen y fundamento de la verdadera arquitectura racional de los años veinte. De este modo,

“El encuentro entre la vanguardia expresionista y la *Neue Sachlichkeit* desemboca en el racionalismo y aquellas imágenes de la vanguardia dieron lugar a una auténtica producción de edificios expresionistas [...] Si nos referimos al tiempo brevísimo que transcurre entre el llamado utopismo del *Novembergruppe* y las primeras teorizaciones del racionalismo riguroso y si tenemos presente que los líderes de este movimiento son los mismos que los del *Novembergruppe*, podemos deducir que entre el llamado utopismo de la arquitectura “fantástica” del expresionismo y el racionalismo riguroso alemán no existe una contradicción, sino una continuidad”.³⁶²

Con esto, pues, queda consagrada la lectura expresionista de Zevi y su confusión de expresionismo y dadaísmo como antepasado lineal inmediato del propio racionalismo. De esta manera, el eje Zevi-De Fusco construye una lectura del Bauhaus completamente opuesta a la que Argan había realizado en 1951 con su *Walter Gropius e il Bauhaus*,³⁶³ contradicción basada precisamente en la no distinción por ambas partes del punto de ruptura que se produce en el centro de la misma Bauhaus, aún en Weimar, con ocasión del Congreso Constructivista-Dadaísta de 1922. Tafuri busca la solución a esta contradicción.³⁶⁴ Ahora bien, también hemos de resaltar que no siempre identificó

³⁶² De Fusco, Renato, *Historia...*, op. Cit., p. 258. Además, De Fusco afirma explícitamente seguir la línea iniciada por Quaroni y Zevi en Quaroni, Ludovico, Introducción a Taut, Bruno, *La corona della città*, Mazzotta, Milán, 1973, pp. XIX-XX, y Zevi, Bruno, “L’eredità dell’espressionismo in architettura”, *Marcatré*, julio-agosto-septiembre 1964, ns. 8-9-10.

³⁶³ Argan, Giulio Carlo, *Walter Gropius y el Bauhaus*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1961. Primera edición en italiano, Argan, Giulio Carlo, *Walter Gropius e il Bauhaus*, Giulio Einaudi Editore, Turín, 1951.

³⁶⁴ Para los que pudieran albergar alguna duda sobre el explícito conocimiento de dicha cuestión desde los primeros años de investigación de Manfredo Tafuri, existen testimonios por escrito del mismo que nos dan la razón. De este modo, en una entrevista realizada en 1985 al respecto de la evolución intelectual de su pensamiento Tafuri contestaba: “Entré en la facultad de Arquitectura en los años 53-54 y tenía frente a mí dos textos: La *Historia de la Arquitectura Moderna* de Bruno Zevi que había sido publicado en el 50 y *Gropius y la Bauhaus* de Giulio Carlo Argan publicado en el 51, que a mi juicio es un libro de respuesta a Zevi. Creo que los dos son grandes textos de historia, grandes construcciones históricas que tienen una característica común, que constituye además su grandeza: la absoluta ausencia de análisis filológico”. Tafuri, Manfredo, “Entrevista con Manfredo Tafuri”, *Materiales* n.5, Buenos Aires, Marzo 1985. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/materiales/entrevista2_tafuri.htm p. 7. Además, se ha de hacer especial hincapié en que esta oposición establecida entre Argan y Zevi es una de las constantes mantenidas por Tafuri a lo largo de toda su trayectoria. Así, aparecen referencias a la misma tanto en 1982 como en 1994. Concretamente, afirma Tafuri que “nel ’51, Giulio Carlo Argan risponde implicitamente al disegno contenuto nella *Storia zeviana* con un volume pubblicato anch’esso da Einaudi, dedicato a Walter Gropius e la Bauhaus. Non si tratta di una contrapposizione di linee normative. Il Gropius ricostruito da Argan è erede dell’etica protestante così come viene interpretata da Weber e da Troeltsch, è portatore di un mito europeo della ragione ‘che reca in sé i germi del dubbio e del disinganno’, è protagonista di un salvataggio in extremis ‘di un’idea di civiltà dall’inevitabile collasso della classe dirigente’... Considerate con un rispetto proporzionale all’incomprensione, le pagine di Argan formano un’élite di giovani storici, ma, come quelle di Zevi, non modificano sostanzialmente la vicenda architettonica”. Tafuri, Manfredo, *Storia dell’architettura italiana, 1944-1985*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1982 e 1986, p. 30. Mientras que en 1994 insiste de nuevo en que “Argan’s position, of the same years, contrasts Zevi’s. In the book *Walter Gropius e la Bauhaus*, published by Eunadi in 1951, Argan reaffirms the path of pure rationality, which he considered the last resort of European rationality, already a loser. From this argumentation, which then not everyone understood, Zevi appeared clearer and more incisive, and had a strong immediate effect upon architects, while Argan’s language was clearer to

Tafuri la solución al problema de los orígenes del racionalismo del Bauhaus con los del dadaísmo berlinés, ni, por otra parte diferenció siempre con claridad el propio dadaísmo de otras corrientes de vanguardia operantes en la ideología arquitectónica de los años 20. Así, aún en 1966, en un ciclo de conferencias impartidas en el *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* (IUAV), los alineamientos que Tafuri ensayaba en su reorganización de las vanguardias, todavía eran deudores de la visión de Zevi, pues si bien esta interpretación era profundizada en una lectura de la angustia metropolitana y la pérdida de valores que posteriormente le llevarían a las lecturas de los sociólogos alemanes anteriores a la Primera Guerra Mundial primero, y de Walter Benjamin después, el reconocimiento del dadaísmo como grupo operante autónomo separado de las actitudes de los primeros surrealistas no pictóricos, puristas, o cubistas, aún no se había efectuado. De este modo, más que una explícita división entre expresionismo y dadaísmo como actitudes distintas respecto al problema metropolitano, lo que se lee es una oposición del expresionismo como explosión en contra de toda regla lingüística formal.

“En este sentido, el expresionismo es un antilinguaje. Quien sabe por experiencia la oposición expresionista y vive hasta el fondo el drama moral es impulsado a exasperar el molde antilingüístico cambiando la actitud en las confrontaciones con la realidad a la que el expresionismo se había opuesto, frustrándose por interna ambigüedad. El que, más libre psicológicamente, vive en un filón cultural que no ha puesto en duda, sino marginalmente, la racionalidad de lo real, se halla en cambio dispuesto a iniciar bastante confiadamente la obra de construcción de nuevas instituciones lingüísticas, permitiéndose sondear, lo que es más importante, la posibilidad de un rescate del objeto, del mito, del valor simbólico de la forma en el interior de la nueva realidad tecnológica. En otras palabras, de un lado están la *Neue Sachlichkeit*, Thomas Mann, Max Weber, Gropius, Taut, la Bauhaus; de otro lado Tzara, Aragon, Picasso, Lèger, Le Corbusier”.³⁶⁵

Nada mejor para comprobar esta inicial confusión en los realineamientos de las vanguardias efectuados por Tafuri, que avanzar primero las conclusiones sintetizadas en

philosophers than architects”. Corsi, Pietro, “Per una storia storica”. Entrevista a Manfredo Tafuri, en *Casabella* n. 619-629, 1995, p. 147. Publicada originalmente en *La Rivista dei Libri*, 1994.

³⁶⁵ Tafuri, Manfredo, “Las estructuras del lenguaje en la historia de la arquitectura moderna”, en VVAA, *Teoría de la proyectación arquitectónica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1969, pp. 41-42. Recientemente traducido al inglés en Hoekstra, Rita, *Building vs Bildung. Manfredo Tafuri and the construction of a historical discipline*, Tesis doctoral defendida el 8 de Septiembre de 2005 en la Rijksuniversitet Groningen. Pendiente de publicación. ISBN: 9036723094. Esta concepción primera del Espresionismo ya había sido tratada en los cursos de 1964-65 en tanto que polo contrario al constructivismo. Así, en 1964 afirmaba Tafuri que “Espressionismo è, innanzi tutto, un atteggiamento nei confronti della realtà [...] esso vuol agire, vuole trasmettere una carica vitalistica e protestataria che emana dalla soggettività l'atto creativo alla società intera [...], esso rappresenta il polo opposto e complementare dei movimenti costruttivisti, laddove essi, sospendono il giudizio sulla realtà per 'costruire' nuove realtà capaci di catartici significati e ricolme di speranza”. Tafuri, Manfredo, “La storia dell'architettura moderna alla luce dei problemi attuali”, dispense del corso 1964-65, Università degli studi di Roma, Facoltà di Architettura, Corso di Composizione architettonica B (II) Prof. L. Quaroni, p. 14. Nel 1966, Tafuri, oltre al carattere di opposizione e complementarietà definirà anche quello di contemporaneità nello sviluppo storico dei due atteggiamenti. Rosa, Federico, *Progetto e critica dell'urbanistica moderna: I primi anni di attività di Manfredo Tafuri 1959-1968*, Tesi di laurea, Università IUAV, Venezia, anno accademico 2002-2003, p. 218. Relatore: Bernardo Secchi.

su *Arquitectura Contemporánea*³⁶⁶ (1975). Allí, una vez efectuada la investigación sobre el dadaísmo berlinés que aparecerá posteriormente en *La esfera y el laberinto*, Tafuri afirmaba con toda rotundidad una neta distinción entre el cubismo, el futurismo, y el dadaísmo, adjudicando al primero de ellos (en contra de toda interpretación anterior del mismo como nuevo espacio de la modernidad en absoluta ruptura con el espacio perspectivo pasado), una continuidad con toda la tradición que desde los mismos inicios del Renacimiento buscaba una síntesis formal que elevara al sujeto moderno a una posición de dominio sobre el caos de la forma medieval entonces, o, en el caso presente, metropolitana. A tal propósito, Tafuri afirma que

“Objeto y sujeto, en el cubismo posterior a 1910, tienden, en realidad, a una síntesis, acogiendo estímulos bergsonianos y afirmando la posibilidad de una ‘reconquista’ del mundo. Toda la tradición cubista tiende a tal expresión ‘monumental’ del sujeto, que se apropia intelectualmente del fraccionamiento metropolitano. Pero tal reconquista no puede ‘actuar’ en la realidad: solo puede fluctuar sobre ella imponiendo la propia síntesis como suprema voluntad de la Forma”³⁶⁷.

Por lo tanto, en 1975, serán únicamente el Futurismo y el Dadaísmo los movimientos que, verdaderamente, intenten romper con toda la tradición moderna de la suprema síntesis armónica de un hombre totalmente realizado en su dominio sobre la naturaleza. Respecto al Futurismo italiano, Tafuri reconoce su precedencia cronológica respecto al dadaísmo, los paralelismos con el formalismo y el futurismo rusos a través de las técnicas del “extrañamiento” (posterior técnica del *object trouvé* dadaísta), pero, a diferencia del formalismo ruso, esta última no es entendida ya como medio de una búsqueda del significado original de los abstractos entes lingüísticos más elementales (búsqueda dirigida a lograr una nueva refundación controlada del lenguaje por parte del hombre), sino, más bien, como una afirmación dionisiaca de los supuestos “males” de la metrópoli por parte de las masas. Una llamada a la realidad donde ningún angustioso grito expresionista que lleve al refugio interior en la “Selva Negra” o la “Montaña encantada” debe aparecer; pero donde tampoco se exponen ningún programa o ética frente a la nueva realidad, que no sea un pasivo aceptar y amoldarse, encubierto por una vaga “llamada a la acción” posteriormente puesta de relieve por *El hombre sin atributos* de Musil. Así, afirma Tafuri que,

“El manifiesto del Futurismo, publicado originalmente en 1909 en *Le Figaro*, se contrapone implícitamente a la olímpica autorreflexión cubista [...] ninguna nostalgia por los viejos valores [...] el problema es cómo dominar la revolución de las máquinas [...] la máquina es la que determina ahora las formas de la comunicación [...] el lenguaje tecnológico se basa en el choque [...] lugar de las discordias

³⁶⁶ Tafuri, Manfredo, Dal Co, Francesco, *Arquitectura contemporánea*, Aguilar Ediciones, Madrid, 1989. Edición original Tafuri, Manfredo, Dal Co, Francesco, *Arquitectura Contemporanea*, Electa Editrice, Milano, 1975. Pese a que se afirma en la introducción al libro la esencial comunión de todos los capítulos en una visión unitaria por parte de los dos autores respectivamente, excepto el primer y último capítulos, escritos “literalmente a dos manos”, la adjudicación del resto de temas a cada uno de los autores, es, cuanto menos, sintomática. Por ello, y dado que lo que en el presente escrito se está analizando es la obra explícita de Manfredo Tafuri, anunciamos ya que todas las referencias a dicho libro, a menos que se afirme lo contrario, corresponderán a capítulos redactados exclusivamente por Manfredo Tafuri.

³⁶⁷ Tafuri, Manfredo, *La Esfera...*, op. Cit., p. 108.

interiorizadas [...] al público burgués se le presenta, desnuda, la falta de sentido de la situación en la que está inmerso inconscientemente”.³⁶⁸

Será entonces dentro del dadaísmo donde, enfrentados sin nostalgia alguna por los valores pasados a la nueva realidad material, se efectúe la plena “inversión de los valores” nietzscheana y una nueva ética, estrategia, o “actitud” frente al universo metropolitano sea continuamente reensayada desde las distintas ciudades dadaístas.³⁶⁹ En palabras de Tafuri:

“Dadaísmo y futurismo concuerdan en su intento de apropiarse de la casualidad que domina el universo metropolitano. Pero en Dada la protesta contra la guerra y el horror por el ‘orden’ burgués asumen tonos éticos extraños al grupo italiano. Disfrazados de sacerdotes payasos, Ball y sus amigos intentan dar forma a la doctrina nietzscheana: se ríen de sí mismos para inducir a los ‘hombres superiores’, que saben aún horrorizarse ante el mundo, a que también se rían, a que se liberen del horror de una alegría pánica, en un ‘arte de las fiestas’ que lleva a aceptar el flujo del puro existir en un extremado ‘canto del sí y del amén’. De nuevo, la alienación metropolitana se considera inevitable. Para salvarse, es necesario perderse, es necesario aceptar el hundimiento en el caos, hacerse signo entre signos [...] La demanda del dadaísmo va a las raíces del pensamiento nietzscheano. Si el viento de la comercialización global ha hecho anacrónico todo valor, y ridícula toda demanda de Forma, profundizar en lo informe puede tener como resultado ‘salvar el alma’ [...] Con las poesías hechas de palabras en libertad, cuadros dictados por el automatismo del gesto, o *collages* fotográficos como hará Raoul Hausmann, o de objetos, como hará Kurt Schwitters, Dadá no muestra solo la indiferencia con la que el hombre tiene la valentía de mirar cara a cara la realidad de la mercantilización que mira las cosas, sino también el vacío que el fin de los valores deja dentro de sí. Arp, Hausmann o Schwitters anulan la angustia que asalta a quien se percata de que el significante ha perdido todo significado. Los objetos indiferentes ‘que flotan suspendidos en el flujo de la corriente monetaria’, ahora están disponibles; reducidos a signos, pueden insertarse en un proceso de metamorfosis continuo [...] Toda la realidad es *ready-made*, ya dada”.³⁷⁰

Ahora bien, hasta aquí, el dadaísmo promueve una nueva actitud que, en cuanto único movimiento junto al Futurismo que no se refugia en ideológicas nostalgias del pasado, está justo por ello capacitado para actuar en lo real. Por ello, “el sí dicho a lo real de ella (de la metrópoli) consiente las transformaciones, consiente, precisamente, actuar en ella. La obra destructiva de las vanguardias ‘negativas’ revela, de ese modo, su rostro constructivo”.³⁷¹ Transmutación, por tanto, de la acusación de las vanguardias negativas como únicamente capaces de destruir el pasado sin posibilidad de promover una veta constructiva o “positiva”, o lo que es lo mismo, de la imposibilidad del dadaísmo denunciada por De Fusco de poder influir directamente en la arquitectura, completamente “positiva” según él. Si bien este es un tema que sigue abierto todavía, aún un paso más ha de complicar el recurso al dadaísmo, y este no es otro que la puesta en duda por parte de Tafuri de una verdadera y completa falta de nostalgia dentro del

³⁶⁸ Idem, p. 109.

³⁶⁹ Al respecto de las investigaciones historiográficas efectuadas desde los años 70 sobre el dadaísmo, actualmente se considera como historia cerrada la identificación de los centros dadaístas en seis ciudades. Así, a los clásicos centros dadaístas identificados desde los años 30 en Zurich, París, y New York, mientras se consideraba al resto de los dadaístas no afincados en dichas metrópolis como meras excepciones, se añadieron en la década de los setenta los de Berlín, Hannover, y Colonia.

³⁷⁰ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 111.

³⁷¹ Idem, p. 111.

dionisiaco “sí y amén” del mismo. Y la afirmación al respecto no puede ser más explícita: “mucha nostalgia por los viejos valores vive dentro de la iconoclastia dadaísta o futurista [...] del caos emerge el silencio perfecto”.³⁷²

Por lo tanto tenemos, dentro del mismo párrafo, separados únicamente por un par de líneas que 1. El dadaísmo es la única de las vanguardias capacitada para poder actuar en lo real dado que no tiene ninguna nostalgia por los valores del pasado y que 2. mucha nostalgia por los viejos valores vive dentro de la iconoclastia dadaísta. Paradoja por lo tanto, si no contradicción, que se desplegará a lo largo de toda la lectura de la forma arquitectónica como lenguaje que efectuará Tafuri en lo sucesivo de su obra crítica. Pero dicha paradoja, ¿es meramente aparente o propiamente real? ¿Es el dadaísmo, en su iconoclastia respecto a la iconología del pasado, la única forma de volver a dotar al sujeto moderno de su perdida posición de dominio sobre la realidad en lo que constituiría el ideal de un nuevo hombre “armónico” total; o, por el contrario, supone el dadaísmo en su mismo aceptar lo real, la transmutación al superhombre nietzscheano interpretado como un nuevo horizonte, de dis-armonías fragmentarias atonales capaces de disfrutar estéticamente, y no ya mediante la mediación intelectual, de las in-humanas músicas de Xenakis o Cage? En el fondo, la pregunta sin respuesta que Tafuri se plantea al final de su incursión dentro del laberinto Dadá no es otra que esta: ¿Es el nuevo superhombre dadaísta una “nueva síntesis” de dis-armonías que manteniendo su carácter dis-armónico aspiran a ella (Lukacs-Adorno), o una mera yuxtaposición de fragmentos diseminados sin posibilidad de síntesis en el horizonte y sin siquiera existencia de este último (multiplicidades moleculares sin posibilidad de reterritorializaciones molares en Deleuze)? En aras de avanzar una posible respuesta, diremos que el juicio de Tafuri queda abierto, aunque bien es cierto que, fuertemente orientado hacia la opción de la síntesis lukàcksiana, cada vez que denota al dadaísmo de último bastión, punto límite, del ideal burgués del hombre total. Por otra parte, y dado que es la misma opinión (la del punto límite del ideal burgués) la que mantiene respecto a las vanguardias rusas y al ideal soviético en su conjunto,³⁷³ podemos avanzar que, efectivamente, el intento de una transmutación del hombre burgués en propiamente metropolitano, el sueño dadaísta, es algo que, desde luego, no se produce en las propias vanguardias.

Aún así, después de este paréntesis de posibles lecturas del dadaísmo, lo que ahora interesa y todavía no está explicado es precisamente cómo, el dadaísmo, distinguido ya del resto de vanguardias artísticas, produce e interfiere en el giro que la

³⁷² Idem, p. 111.

³⁷³ Afirma Tafuri que “el Productivismo y el Constructivismo concuerdan en un punto principalmente: el universo de los objetos, que en el sistema burgués es fuente de angustia, condición alienante, en el sistema socialista se reconduce a funciones humanas, a una positiva e inédita síntesis hombre-máquina”. Tafuri, *Manfredo, Arquitectura contemp...*, op. Cit., p. 180. (El subrayado es nuestro)

Bauhaus efectúa desde el expresionismo de Itten al Constructivismo de Moholy-Nagy, tema clave, como ya hemos dicho, de *La esfera y el laberinto*. Pero antes de entrar de lleno en él, debemos recorrer primero el camino que lleva a Tafuri a identificar al dadaísmo como el punto clave a investigar, camino que recorre a través de sus principales escritos entre 1968 y 1973. A este respecto comenzaremos analizando cómo es visto el dadaísmo en *Teorías e Historia de la arquitectura*, para después comprobar el cambio producido en su lectura mediante la introducción de la sociología alemana como herramienta interpretativa en *Para una crítica de la ideología arquitectónica*.³⁷⁴

En él, Tafuri trae a colación la conocida comparación establecida por Walter Benjamín entre el hechicero y el cirujano.³⁷⁵ Desde esta óptica, inicialmente, Tafuri acusa tanto al futurismo como al dadaísmo, ahora ya separados del cubismo y el purismo, de “perpetuar la figura del artista hechicero” sustituyendo simultáneamente la Naturaleza del Clasicismo y el “culto iluminista del hombre, e incluso de la razón” por “las cosas industriales”. Pero para poder entender plenamente el significado adjudicado inicialmente al dadaísmo hemos de poner de relieve que dicha caracterización es una de las tres actitudes que Tafuri identifica en 1968 respecto al problema de “las cosas industriales”, todavía no identificado con el de la metrópoli. En lo que se refiere a las dos posiciones restantes, Tafuri señala la de los “indecisos” como Tesenow que, sin resultar plenamente “hechiceros” no terminan de adscribirse al grupo de los “montadores”, y el propio de los “montadores” de elementos como Gropius, Le Corbusier, o Mies, que “no aceptando como dato externo la nueva naturaleza industrial, pretenden entrar a formar parte de ella como productores y no como intérpretes”.³⁷⁶

Existe por lo tanto una lectura del dadaísmo como “naturalismo maquinista, propio de tantas experiencias de vanguardia europeas” cuya esencia continuaría siendo el tradicional “principio de la mimesis”, sólo que en esta ocasión, “pasando de la imitación de la naturaleza a la imitación de la nueva naturaleza tecnológica”, y cuya superación la constituiría la línea de “montadores” definida por los grandes maestros del racionalismo de los años 20. Con respecto a 1966, tenemos una efectiva distinción de las posiciones del dadaísmo, además de con el expresionismo, con respecto a Le Corbusier y el racionalismo de la Bauhaus interpretado en las claves de Argan. Ahora bien, el movimiento Dadá es visto como completamente nostálgico y burgués, en tanto que “últimos destellos de una ética burguesa profundamente europea”,³⁷⁷ y aún más, al igual que para De Fusco, totalmente incapaz de

³⁷⁴ Exponemos en primer lugar las afirmaciones vertidas en *Teorías* pese a que su publicación (1970) es posterior al artículo publicado en *Contropiano* (1969), ya que es conocido por todos los lectores de Tafuri la primacía cronológica de *Teorías*, redactado por Tafuri en 1968.

³⁷⁵ “El hechicero y el cirujano se comportan respectivamente como el pintor y el operador. En su trabajo el pintor observa una distancia natural ante lo que le es dado, mientras que el operador penetra profundamente en el tejido de los datos”. Walter Benjamin. Citado en Tafuri, Manfredo, *Teorías...*, op. Cit., p. 57.

³⁷⁶ Idem, pp. 58-59.

³⁷⁷ Idem, p. 61.

definir una arquitectura nueva, plenamente dadaísta, dado sus expresiones absolutamente destructivas de todo código lingüístico. Tenemos, por tanto, el dadaísmo, como nueva ética subjetiva de síntesis que permita hacer frente al caos formal de la revolución de las cosas, condenadas a permanecer en la mera ambigüedad de la falta de valores precisos, sin incidir en sus relaciones de producción.³⁷⁸ En tal situación, Tafuri se pregunta directamente “¿por qué no se puede comprobar ninguna aportación substancial del dadaísmo a la evolución de la arquitectura moderna?”. A lo cual se responde de forma sistemática que 1) El dadaísmo es demasiado destructivo formalmente, 2) Es cierto que existió una toma de contacto entre Le Corbusier y Loos por una parte y Georges Besson, Paul Dermée y Tristan Tzara por otra, 3) el *Merzbau* de Schwitters como ejemplo de arquitectura dadaísta es una excepción y además, es leído aún, al igual que en Zevi, bajo marca expresionista, y 4) en última instancia, Dada se resuelve en acción y reconoce que el único lugar válido para la acción es la ciudad.³⁷⁹ (¿En contraposición a la arquitectura, hemos de suponer?).

Pese a concluir de la anulación dadaísta de la forma, la conocida “coincidencia entre muerte de la historia y crisis del objeto” -conclusión sobre la que volveremos en los capítulos siguientes- lo que ahora nos interesa subrayar no es esto, sino el hecho resaltado por Tafuri de la íntima relación que existe entre el dadaísmo y la ciudad, propiamente hablando, la metrópoli. Como ya hemos hecho notar, existe una supuesta diferenciación implícita en *Teorías e Historia* entre arquitectura y ciudad que nunca más desde entonces volverá a darse,³⁸⁰ y es precisamente en la discusión acerca del dadaísmo (anterior a las mantenidas al respecto de la sociología alemana sobre la *Grosstadt* en al menos un año), que dicha problemática aparece. Por todo ello no nos parece desproporcionado el proponer como una de las principales claves interpretativas de la extensa obra de Tafuri, la identificación primero en el dadaísmo de la problemática metropolitana de la pérdida de valores frente a la tradicional interpretación del carácter meramente mecánico de la revolución industrial ensayada por la historiografía

³⁷⁸ A tal propósito, Tafuri describe explícitamente el dadaísmo como “destrucción de todo código lingüístico, pero principalmente destrucción radical de la historicidad de los procedimientos artísticos [...] un nuevo código de valores [...] la necesidad desesperante de destrucción que caracteriza el movimiento no es más que un realismo lúcido, sólo aparentemente escéptico [...] Está claro que lo que Dada quiere institucionalizar es exactamente la ambigüedad de la experiencia cotidiana, el predominio de las cosas sobre el hombre” (Idem, p. 62), basándose para ello en el propio Manifiesto Dadaísta de 1919 de donde toma el axioma “cualquier obra pictórica plástica es inútil”. Citado en Idem, p. 62.

³⁷⁹ Idem, p. 63 y ss.

³⁸⁰ En efecto, desde que Tafuri escribe en 1969 *Para una crítica de la ideología arquitectónica*, la profunda relación entre arquitectura y ciudad se mantendrá de forma inseparable no sólo en sus investigaciones sobre la historia de la arquitectura del siglo XX, sino también en las propiamente renacentistas como ya vimos a propósito de las intervenciones urbanas durante el 500’ en Roma y Venecia y cuyo penúltimo libro *Ricerca del Rinascimento. Principii, architetti, città*, ejemplifica de forma explícita en su mismo título. Dicha, en última instancia, no diferenciación entre arquitectura y urbanismo por la que apuesta Tafuri, es llevada al ámbito institucional de Venecia en su oposición junto con Aymonino, a la propuesta de crear un “Doctorado en Urbanismo” por parte de Astengo, oposición, por otra parte, finalmente fracasada. A tal respecto, ver Tafuri, Manfredo, “Entrevista...” ,op. Cit., p. 1 de la versión digital.

arquitectónica del siglo XX con anterioridad. Dicha problemática metropolitana identificada por Tafuri con el dadaísmo sería la que hubiese llevado entonces al historiador italiano al alineamiento de intereses con Cacciari y el grupo de *Contropiano*, y de allí a los resultados mostrados en su artículo de 1969 y *Progetto e Utopia* como conjunto de respuestas teóricas dadas por los arquitectos de vanguardia a dicha problemática, cuyos orígenes ilustrados están, como no podía ser de otro modo, en el “jardín de Laugier” y la dialéctica piranesiana.

Quiere esto decir que 1) el problema de la metrópoli no es aplicado de forma exterior al de la arquitectura de vanguardia mediante la lectura de los sociólogos alemanes,³⁸¹ sino que procede de una problemática anterior identificada con el dadaísmo y que es posteriormente profundizada y, 2) todo el conjunto de propuestas teórico-prácticas aglutinadas bajo lo que podríamos denominar *la ideología del plan* tan defendida por Argan, se interpreta entonces como distintas “respuestas” a dicho problema metropolitano leído en clave dadaísta, y no únicamente (que también) como respuesta de Tafuri frente a Argan con respecto a la posibilidad de seguir manteniendo dicha *ideología* en el momento en que se escribe el texto.

Aclarada dicha precedencia interpretativa, es momento de introducir las nuevas herramientas de lectura que, principalmente a través de Simmel, Tafuri emplea en 1969. Y hay que subrayar además, la precedencia de dicho artículo con respecto al ya clásico de Cacciari “Dialéctica de lo negativo en las épocas de la metrópolis”, publicado por primera vez en 1971 en *Angelus Novus*.³⁸² Allí, Cacciari, siguiendo el *nervenleben* simmeliano, señalaba como característica propia de la metrópoli la antítesis entre ésta, y el *Verstand* (Intelecto), de tal forma que la intensificación de la vida nerviosa continuamente experimentada por el continuo *shock* de imágenes constantes sin relación perceptible entre ellas, es causa de una profunda angustia que el sujeto metropolitano debe asumir mediante la técnica de la indiferencia. De este modo, según Cacciari (y en esto le sigue Tafuri), “Simmel sigue leyendo los mismos fenómenos como afirmación de la Libertad y del desarrollo del Hombre”,³⁸³ en lo que constituiría una nueva versión de la síntesis armónica del hombre total, esta vez mediante la “necesaria” indiferencia. Pero, al igual

³⁸¹ Caso más difícil de definir sería el de la aplicación externa de los escritos de Walter Benjamin, pues como vimos, la primera diferenciación explícita del dadaísmo con respecto al racionalismo se produce a partir de la aplicación de las ideas desarrolladas en “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936).

³⁸² Versión castellana disponible en VVAA, *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Editorial GG, Madrid, 1972.

³⁸³ Idem, p.89. Unas páginas más adelante, Cacciari desarrolla este pensamiento. Así, “la ideología de la Metrópoli propuesta por Simmel todavía es ideología de la Síntesis. Su forma expresa el triunfo de la extrema individualidad en la totalidad de la sociedad y, al mismo tiempo, la constante interiorización de esta totalidad [...] En adelante, la Metrópoli simmeliana ya no puede presentarse como símbolo de las relaciones sociales capitalistas. Está dominada por un Intelecto que sigue arrastrando hacia los ‘valores’ de lo individual, hacia la búsqueda de lo ‘humano’. No podría darse una mayor distancia entre esto y la *Entwertung* (desvalorización) de lo negativo”. Idem, pp. 90-91.

que veremos un poco más adelante con respecto a la problemática dadaísta, esta *Nervenleben* generada por la “revolución de las cosas”, es únicamente la “apariencia” de la Metrópoli. Bajo esta superficial máscara de supuesto irracionalismo, late tanto para el primer Cacciari como para Tafuri, el problema de las relaciones racionales de producción capitalistas, y, precisamente por ese carácter puramente racional, se llega nuevamente a la estrecha relación que se deriva entre el pliegue producido por el binomio racional-irracional (orden-caos si se prefiere), tanto a nivel metropolitano en su acepción económico-social, como en la inversión-deconstrucción de los valores propuesta por el dadaísmo:

“La metrópoli”, escribe Cacciari, “es la forma general que adopta el proceso de racionalización de las relaciones sociales. Es la fase, o el problema, de la racionalización de las relaciones sociales en su conjunto, que sigue a la fase de racionalización de las relaciones de producción”.³⁸⁴

Desde este nuevo contexto interpretativo, el papel de las vanguardias en general, y de Dadá en particular, ha variado sensiblemente respecto al rol de hechicero adjudicado sólo un año atrás. Ahora, inscrito dentro de una profunda “afinidad de fondo entre técnica del *shock* y el juego de azar”, Dadá debe hacer frente a nuevas tareas que exceden en mucho la de fundar una nueva ética burguesa que capacite la síntesis total del yo. Así, Dadá deberá “1) eliminar cualquier automatismo de la experiencia del *shock* elevando por esto mismo la experiencia a un nivel consciente, dando lugar a la diferenciación entre maquínico y mecánico [...] 2) fundar nuevos códigos visuales y de acción sobre dicha experiencia en lo que respecta a la velocidad de los tiempos de transformación o la organización y simultaneidad de las comunicaciones [...] 3) envolver al público con ideología interclasista, y por ello, anti-burguesa, [y por último] 4) reducir a puro objeto la estructura de la experiencia artística”.³⁸⁵

Por lo tanto, en un año, desde la indagación precisa del problema de la metrópoli, el dadaísmo pasa de ser la vieja técnica del “hechicero-pintor” burgués, nostálgico de la técnica de la imitación, a manipulador de la técnica del *shock*, técnica propia pues, del montador cinematográfico afín al extrañamiento de los formalistas rusos, en aras de formar con ella una nueva codificación visual de tonalidades semántico-comunicativas que, en tanto que dirigida a las masas metropolitanas, diluya las distinciones de clase, ya que, finalmente, dentro de la metrópoli, todos deben interiorizar la niveladora economía del dinero cuya principal característica es tornar todo valor de uso en valor de cambio. Con esto, el *Merzbau* de Schwitters nunca más será interpretado bajo lecturas exclusivamente formalistas o “estilistas” que lleven a desvirtuarlo como construcción expresionista, sino como referente arquitectónico principal de una nueva lógica de la proyectación identificada con la lógica metropolitana. De este modo, comenta Tafuri la *filosofía del dinero* de Simmel:

³⁸⁴ Cacciari, Massimo, “Dialéctica...” op, Cit. p.81.

³⁸⁵ VVAA, *De la...* op. Cit., pp. 40-41. (El subrayado es nuestro).

“Los objetos flotan todos a un mismo nivel, con idéntico peso específico, en el movimiento constante de la economía monetaria: ¿no nos parece estar leyendo un comentario literario a una *Merzbild* de Schwitters? (Y no se olvide que el propio término “Merz” no es más que una extrapolación del término “Com-merz”).³⁸⁶

Es cierto que antes del *Merzbau* de Hannover y las primeras *merzbilds* de Schwitters, consideradas como el principal punto de referencia respecto a la posibilidad de una arquitectura absolutamente dadaísta, Johannes Baader, único de los dadaístas que era arquitecto junto con Golyscheff,³⁸⁷ había construido su famoso *Dío Dada* en 1920. Ahora bien, como se desprende del texto que acompañaba la obra,³⁸⁸ pese a estar obviamente construida con objetivo de diferenciar definitivamente al grupo Dada de Berlín de los expresionistas del *Novembergruppe* (como muestra por ejemplo las sentencias de Baader “también Paul Scheebart avanza en un carruaje de cristal transparente y se coloca una bomba al lado de la cesta polvorienta de la arquitectura”), la estratificación ascendente en cinco niveles hasta la última verdad del nuevo Dadá introduce un orden tajante, racional-matemático y disciplinar que impide identificar al *Dío Dada* con la lógica de la metrópoli. A esta dificultad se suman las no menos problemáticas connotaciones abiertamente simbólicas que la obra, en su crítica al expresionismo y la ascensión de niveles, mantiene y ratifica como herencias propias de la *architettura parlante* ilustrada. Si frente al expresionismo como arte para el espíritu, el Dadaísmo propone una lógica exclusivamente material, carente de todo significado incluso en el de sus relaciones sintácticas (diferencia principal con el formalismo ruso), obviamente, el *Dío Dada* de Baader no es capaz de lograr aquello a lo que aspira.

Si en cambio, desde esta misma óptica material dirigimos nuestra mirada al *Merzbau* de Schwitters, el juicio emitido es radicalmente diferente. Documento viviente del propio Schwitters, de su arte, y de sus amigos (había cavernas dedicadas a Arp, Gabo, van Doesburg, Lissitzky, Malevich, Mies van der Rohe o Richter), el artefacto era una colección de materiales encontrados al azar por el vagar metropolitano, uno

³⁸⁶ Tafuri, Manfredo, “Para una crítica de la ideología arquitectónica”, en VVAA, *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Editorial GG, Madrid, 1972, p.42.

³⁸⁷ Es precisamente Golyscheff el que es caracterizado por Tafuri como “el polo vitalista y positivo de las tendencias dadá”, y el que además, expone en la muestra de los *Arquitectos Desconocidos* un sistema urbano con edificios residenciales para dos mil familias, hospitales, salas de concierto de vidrio y puentes a distintos niveles, de modo que, en términos de Tafuri, “encarna entre 1919 y 1922, una figura intelectual totalmente acorde con la tipología del artista ruso”. Ahora bien, pese a la explícita defensa que Hausmann hace de Golyscheff en 1919 como el más dadaísta de todos, (y cito de nuevo a Tafuri) “atestigua Raoul Hausmann: Un día, en la primavera de 1919, me encontré con un joven que se llamaba Jefim Golyscheff. Si hubiera alguna duda de que los dadaístas fueran verdaderamente Dadá, pues bien, Golyscheff lo era del todo. No tenía necesidad de informarse sobre las opiniones del círculo Dadá, tenía en sí mismo todas las cualidades de que estaba dotado un auténtico dadaísta”, Tafuri, Manfredo, *La Esfera...*, op. Cit., p. 160, no se puede negar el carácter constructivista-populista de su propuesta arquitectónica, completamente jerarquizada además, y que su posición dentro del grupo Dadá es totalmente ocasional.

³⁸⁸ Una traducción al castellano del mismo puede encontrarse en el apéndice al libro póstumo de Yago Conde *Arquitectura de la indeterminación*, Editorial Actar, Barcelona, 2000.

colocado encima del otro, donde se mezclaban objetos con un significado personal (la parte dedicada a sus amigos) junto a elementos banales sin significado que se iba encontrando por la calle, en una superposición sin jerarquías ni órdenes perceptibles. Es este empleo anárquico e indiferenciado del establecimiento de las relaciones entre los objetos el que marca una clara diferencia con el dadaísmo ideológico-militante de Baader. Como afirma Yago Conde a propósito de tal diferencia entre los dos dadaístas:

“Por más que la apariencia visual de la *Merzsäule* (la columna Merz) y la obra de Baader pueda parecernos similar, existe una clara diferencia en su estatus de manipulación objetual. Por más que exista este impulso apocalíptico y rupturista en Baader, en el fondo, si nos fijamos bien, el uso que hace de los objetos continúa respondiendo a un estatus representativo orgánico, mientras en el caso de la *Merzsäule* sucede esa situación, que ya existía en el collage cubista, de transformación esencial de la obra de arte, al admitir en su seno fragmentos de la realidad pero sin admitir a la realidad como signo, sino siendo realidad y comportándose como tal día a día”.³⁸⁹

En el fondo, Baader fracasa en el desarrollo de un estado desjerarquizado de relaciones objetuales, (algo que Schwitters sí consigue), ya que no se libera de ciertas jerarquías compositivas. La construcción es de alguna manera como una pirámide con base y punta, tiene principio, desarrollo y apoteosis final, incluso hasta un cierto eje compositivo. En realidad no se libera de aquello que en el texto nos promete liberarse, es decir, de sus antecedentes como arquitecto partícipe de una disciplina sancionada históricamente. Por otra parte, la cuestión de la indistintividad de las artes, postura compartida por la mayoría de los dadaístas, adquiere en la obra de Schwitters una de sus máximas encarnaciones. Poeta, escultor, o actor, Schwitters realiza con su *Merzbau* “un proceso de desterritorialización de la máquina, y la posición de lo mecánico como la parte más desterritorializada”.³⁹⁰ Posición que se reafirma cuando la obra de Schwitters empieza a

³⁸⁹ Idem, p. 132.

³⁹⁰ Nótese la terminología de corte deleuziano adoptada por Conde a lo largo de todo el escrito en su afán por explicar la lógica del *Merzbau*. En efecto, tanto para el dadaísmo alemán como para el esquizoanálisis ensayado en el *Anti Edipo* de Deleuze es imprescindible una neta distinción entre lo maquínico (la propia lógica aparentemente caótica del *Merzbau*), y lo mecánico, concepto persistente en la historia de la arquitectura desde el Renacimiento y que, tanto entonces como en su herencia en el XX proponía la máquina “territorializada” como analogía del orden armónico del mundo, como hecho indiscutible en el Renacimiento, y como utopía a conseguir mediante la ideología del Plan en el siglo XX. De este modo, por mostrar un ejemplo, Chastel nos informa que “en 1475 Ficino examinó en Florencia una máquina articulada, un artificio de autómatas, que le pareció un excelente símbolo del orden cósmico: ‘*Figuras de animales hechas solidarias de una sola bola, por un sistema de equilibrio, se movían diversamente en función de ésta: unos corrían a la izquierda, otros a la derecha, hacia arriba o hacia abajo, otros se levantaban, se bajaban; unos rodeaban a otros; algunos, en fin, golpeaban a otros. Se oían también trompetas y cuernos, el canto de los pájaros y otros fenómenos del mismo género que se producían en gran número, por el sólo movimiento de esa única bola*’. Toda la época tuvo pasión por los juguetes mecánicos, máquinas de sorpresas, que propiamente parecen maravillas, *miracula*; el interés de Ficino por el ‘tabernáculo’ del fabricante alemán demuestra en qué sentido se orientaba entonces la filosofía de los autómatas. Representan el mundo y testimonian el poder del hombre que lo domina. Son idénticos a la naturaleza, porque es también ella un mecanismo perfectamente articulado, donde el detalle de las formas cuenta menos que la solidaridad y el movimiento, es decir, el gran juego del conjunto”. Chastel, André, *Arte y humanismo...*, op. Cit., p.216. (El subrayado es nuestro). Dos posiciones radicalmente opuestas, y que también Tafuri se encarga de delimitar cuando a este propósito cita la frase de Lissitzky “la máquina antimecánica tiene como función el no ser funcional”. Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 132. Por lo tanto, existe una nueva concepción de la máquina tanto en el primer Schwitters, como en Raoul

abandonar su condición de objeto frente al sujeto que la ha creado, y comienza a invadir todo el espacio de su casa hasta llegar a la indiferenciación con esta. Objeto de arte total que transforma la propia forma de vida metropolitana en materia en constante cambio y re-formación nunca finalizada. A este respecto, Rubin, amigo de Schwitters ya afirmaba que

“En 1919 las paredes de la casa de Schwitters ya rebosaban de *collages* y relieves, y los suelos estaban repletos de objetos sueltos que empezaban a fusionarse con el mobiliario. Pronto no hubo distinción entre el *collage* o el relieve independiente y la pared de soporte de la basura que instalaba Schwitters”.³⁹¹

La evolución del *Merzbau* a lo largo de varios años, como trabajo sin fin, donde se pone la atención en todos los elementos de la realidad y se los incluye, acaba siendo la voluntad, no de una intención de querer ordenar el mundo desde planteamientos reflexionados anteriormente como terminaría siendo para De Stijl o el Constructivismo ruso, sino más bien la postura de una simmeliana indiferencia que acepta el caos metropolitano, y cambia, no únicamente su actitud frente a los valores perdidos (actitud que ya nada tiene que ver con una supuesta nostalgia de la posición dominante del sujeto) sino propiamente las categorías de percepción y pensamiento de dicho mundo. Una nueva lógica entonces, se debe presuponer a toda la propuesta dadaísta para poderla diferenciar claramente, tanto del expresionismo como del racionalismo con los que convive y se entremezcla sin llegar nunca a fundirse.

Tenemos entonces perfectamente diferenciado el dadaísmo en su concepto y la posición que ocupa dentro de las otras vanguardias, los contactos ocasionales de ciertos dadaístas con Loos o Le Corbusier, y las construcciones más propiamente arquitectónicas dentro del propio movimiento a través de Golyscheff, Baader, y Schwitters. De este modo, esa supuesta “crítica nihilista” formulada por Dada, “acaba siendo instrumento de control para la proyección, y no nos debe sorprender encontrar muchos puntos de tangencia entre los movimientos de vanguardia más ‘constructivos’ del Novecientos y el más destructivo”.³⁹² Ahora bien, como ya hemos afirmado, aunque su potencialidad proyectiva esté teóricamente asentada, todas estas contribuciones revisten un carácter meramente ocasional. Aún no se sabe cómo esa potencia positiva de Dadá para proyectar la metrópoli termina en el *design* del Bauhaus, en la ideología del Plan, en el método de organización de la producción. Por ahora, en lo que respecta a 1969, Tafuri se quita el problema de encima afirmando simplemente que Dadá, “demuestra por reducción al absurdo,

Hausmann, George Grosz, Max Ernst, Johannes Barrgeld, o Hannah Höch (consultar el apéndice fotográfico al capítulo III), diametralmente opuesta a la del constructivismo ruso y racionalismo alemán heredera de la de Ficino, basada en la tipificación y el taylorismo esta vez, propia de Guinzburg, Gropius, los hermanos Vesnin, o el primero dadaísta I. K. Bonset, pero finalmente fundador de *De Stijl*, Theo van Doesburg.

³⁹¹Citado en Conde, Yago, *La arquitectura...*, op. Cit., pp.133-135.

³⁹²Tafuri, Manfredo, *Para una crítica...*, op. Cit., p.46.

sin nombrarlo, la existencia del planeamiento”. A este respecto, la opinión de Tafuri sobre Dadá es completamente contraria a la de un año atrás. Así pues, en 1969, convencido de que Dadá constituye la única propuesta posible de actuación positiva en la metrópoli que no está medida por posiciones nostálgicas, Tafuri cree en la posibilidad de una planificación urbana propiamente dadaísta, al menos en principio. De este modo,

“La utopía reside en la obstinación en esconder que la ideología de la planificación puede desarrollarse en la producción constructiva sólo si indica que un verdadero Plan podrá tomar forma cuando deje atrás a la producción constructiva; de este modo, una vez aceptado el objetivo de la reorganización de la producción en general, la arquitectura y el urbanismo serán objetos, y no sujetos, de la planificación”.³⁹³

De este modo, la posibilidad de un Plan que no venga impuesto desde fuera de la arquitectura y el urbanismo, y que los trate como objetos se contrapone a la posibilidad de un Plan donde el nuevo urbanista-dadaísta adopte posiciones de sujeto activo. Esto y no otra cosa es lo que supone el desafío Dada para Tafuri en 1969: el plan abierto, el *work-in-progress*, el *design* de Gropius según Argan, pero vistos todos ellos bajo relaciones aiónicas de producción. Ideas todas ellas destinadas a perderse como meras utopías una vez que, en las investigaciones para *Progetto e Utopia* y *La Esfera y el Laberinto*, se compruebe su pretendida puesta en práctica en la efectiva planificación urbana de Weimar. Es en estos dos libros, entre 1973 y 1980, donde se estudia la imposibilidad de las pretensiones de autonomía de la disciplina urbanística frente a la política. Aquí, y en la nota a la segunda edición italiana de *Teorías*, es donde se concluye como punto nodal de la discusión sobre la metrópoli, la necesidad por parte de los arquitectos-intelectuales de introducirse en la gestión política de la ciudad. La imposibilidad para el intelectual de permanecer autónomo, y por tanto, el irremediable fracaso de la utopía Dadá en tanto que urbanista-aiónico. En efecto, las premisas introductorias y conclusiones finales a/de *Progetto e Utopia* no dejan lugar a dudas:

“Dalla critica della ideologia è necessario passare all’analisi delle tecniche di programmazione e dei loro concreti modi di calarsi nel vivo dei rapporti di produzione. La riflessione sull’architettura, in quanto critica della ideologia concreta, ‘realizzata’ dall’architettura stessa, non può che andare oltre, e raggiungere una dimensione specificamente politica”.³⁹⁴

No entendamos mal lo que esto significa. El dadaísmo continúa siendo visto como el único que se enfrenta a la realidad metropolitana,³⁹⁵ que conoce sus métodos y

³⁹³ Idem, p.49.

³⁹⁴ Tafuri, Manfredo, *Progetto...* .op. Cit., p. 4. y p. 169. respectivamente.

³⁹⁵ A este respecto, *Progetto e Utopia* vuelve a insistir en que “Futurismo e Dada hanno, come fine specifico, tale desacralizzazione dei valori [...] liberazione delle energie, potenziali ma inibite, di quella stessa borghesia. O meglio: di una borghesia rinnovata, capace di accogliere in sé il dubbio [...] Liberazione dal valore, in tal senso, significa porre le premesse per agire in quel reale, in quel campo di forze indeterminato, labile, ambiguo. È per questo, che ogni interpretazione dei fenomeni dada o futurista come ermetici autoriconoscimenti dell’irrazionale o come *cupio dissolvi* in esso va considerata del tutto errata”. Idem, p. 55.

necesidades, y desarrolla nuevas estrategias, pero ya no capacitadas para un posible plan urbanístico; sino únicamente como efectivos medios de comunicación, es decir, como investigaciones lingüísticas no formales. Toda posibilidad de elevar el *Merzbau* de Schwitters a modelo urbanístico no es sino evasión de la realidad en tanto que huída al arte que evita una gestión efectiva de las fuerzas de la metrópoli, de forma que el propio Schwitters o los “bricolages de Rauschenberg” aunque tomen su punto de partida de la denuncia de la comercialización del “valor”, al final

“sólo para asumir, para ingresar y sublimar aquella comercialización, darle un rostro “social”, volverla disponible para una función sagrada, resolver finalmente el problema de la reintegración de lo ‘negativo’ a nivel de masa”.³⁹⁶

Juicio definitivo sobre el dadaísmo como nostálgico también él, es hora por tanto de identificar cuál es su efectivo referente con el pasado. Indudablemente, dada la complejidad del problema de la trasgresión, o destrucción si se quiere, de la forma, el referente no puede ser el mismo que el del racionalismo o el constructivismo que, en última instancia, no hacen sino volver a releer “la arquitectura del orden” de la Forma Clásica. Así pues, el referente será ese “otro clasicismo” que ya avanzamos iba a ser la base de la identificación de los problemas propuestos por esta “otra modernidad”. Esa “otra” lectura heterotópica que Tafuri realiza desde la perspectiva de Brunelleschi, inicio de los dos clasicismos, pasando por el “otro” Palladio, hasta la “otra” Ilustración, representada fundamentalmente en Piranesi, es de nuevo traída a colación.

“Sade y Piranesi [...] allí donde se instala como soberana la lógica del asesinato, el placer más grande es ser a la vez torturador y torturado [...] ¿Por qué maravillarse, por tanto, si en los primeros años de la década de los veinte se intenta confrontar la lógica, en sí misma perfecta, de lo ilógico, con estructuras institucionales?”³⁹⁷

¿Por qué maravillarse, entonces?, ¿acaso sorprende a alguien el extenso y profundo sentido histórico de esa pretendida a-historicidad de las vanguardias? ¿Es que no lo había afirmado de forma genérica en 1968?

“Debemos probar la “historicidad” del anti-historicismo de las vanguardias [...] volviendo a su verdadero origen: la revolución misma del arte moderno que llevaron a cabo los humanistas toscanos del

³⁹⁶ Tafuri, Manfredo, Nota a la segunda edición italiana de *Teorías...* ,op. Cit., p. 26. Al respecto de esta toma de postura del dadaísmo como último baluarte de la burguesía en la defensa de la autonomía del intelectual respecto a las fuerzas políticas, se demuestra fácilmente el carácter definitivo de dicho juicio, reafirmado en 1975: “Al fondo de la vanguardia se descubre así, la nostalgia por una época de infancia [...] encontrarse ante una nueva infancia de la Humanidad, en la que la tecnología que ha provocado la “revolución de los objetos” puede también conducir a un dominio global del hombre sobre su ambiente. La provocación, la inextricable maraña de mistificaciones y valores que de ahora en adelante informará el arte contemporáneo, es solo la piel exterior de un proceso altoburgués de toma de posesión del universo tecnológico [...] la esencia ‘política’ de la vanguardia está en su profecía de la liberación total del ‘alma’, una vez vencida la materia. Sería absurdo atribuir otros valores políticos a movimientos que se aproximan a la realidad de las luchas sociales solo para testimoniar la superioridad de su proyecto ideológico”. Tafuri Manfredo, *Arquitectura Contemp...* ,op. Cit., p. 113.

³⁹⁷ Tafuri, Manfredo, *La esfera...* ,op. Cit., p. 151.

Cuatrocientos [...] arco histórico que va del Cuatrocientos hasta los umbrales del mundo contemporáneo³⁹⁸.

Es por lo tanto esta “profezia piranesiana della città borghese come macchina assurda”,³⁹⁹ de la lógica del jardín inglés también resaltada por Foucault como espacio clásico de la heterotopía (y que no por nada será una de las tres líneas de doctorado del IUAV desde el inicio de los años 80),⁴⁰⁰ la que se re-historiza nuevamente en la toma de conciencia metropolitana del dadaísmo. Ahora bien, aunque más de modo anecdótico que estructural, Tafuri propone el artículo de Eizenshtéin, “Piranesi o la fluidez de las formas” (1946-47) como uno de los concretos nexos de unión de Piranesi con la vanguardia.⁴⁰¹

³⁹⁸ Tafuri, Manfredo, *Teorías...* .op. Cit., pp. 33-34.

³⁹⁹ Tafuri, Manfredo, *Progetto...* .op. Cit., p. 42.

⁴⁰⁰ Las otras dos líneas propuestas eran “Roma y Venecia entre el 400 y el 500” y “Mito y mitología del clasicismo”.

⁴⁰¹ A este respecto, no debemos olvidar que el artículo de Eizenshtéin es de 1946 y no ya de los años 20, que pese a la compartida interpretación de Piranesi por parte tanto de Tafuri como de Eizenshtéin, es únicamente Tafuri el que afirma que la lectura que Eizenshtéin hace de Picasso es “en realidad” dadaísta, y que, por último, en ningún escrito del director soviético se hace referencia explícita al dadaísmo, cosa lógica, dada la desaparición de dicha vanguardia en el mundo editorial hasta su recuperación americana en los años 60 y la lejanía por parte de un Eizenshtéin, que ya no repite sus viajes de finales de los años 20 por América, y permanece recluido en Moscú. Fuera como fuese, el hecho objetivo es que la identificación de Piranesi como referente histórico del dadaísmo no es originaria de Tafuri. En efecto, ya en la exposición de 1936 *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, celebrada en el MOMA de New York a cargo de Alfred H. Barr, primer director del museo, se había colocado una lámina de las *Carcieri* piranesianas al lado precisamente de las fotografías del *Merzbau* de Schwitters. “In one instance, for example, Barr juxtaposed documentary photographs of Kurt Schwitters’s Hannover Merzbau with Alberto Giacometti’s Palace at 4 a.m. and eighteenth century etchings by Giovanni Battista Piranesi, folding differences in the times, places, and intentions that produced these disparate works into a transhistorical narrative concerning ‘fantastic’ architecture”. Umland, Anne, “Dada in the Collection. A Permanent Paradox”, en Umland, Anne, Sudhelter, Adrian (Editors), *DADA, in the Collection of the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 2008, p. 18. Ciertamente, hemos de constatar dicha exposición como la primera propuesta documentada de una visión del dadaísmo enraizada en las mismas búsquedas que la obra piranesiana. Pero una vez reconocida tal primacía, sería más provechoso realizar un breve análisis del montaje de la exposición y su comparación con la anterior organizada también por Barr, *Cubism and Abstract Art*, en aras de concretar cuál es el significado concreto que se atribuye al dadaísmo, y por tanto a Piranesi. De este modo, si en *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, el dadaísmo es leído como muestra de “the fantastic, the irrational, the spontaneous, the marvelous, the enigmatic, and the dreamlike” y, por el contrario, el propio Barr reconocía que “the first of the retrospective series, *Cubism and Abstract Art*, was, as it happens, diametrically opposed in both spirit and esthetic principles to the present exhibition”, (Barr, Alfred H, Catálogo de la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, citado en Idem, p. 19) las conclusiones son bastante obvias: Tanto Piranesi como el dadaísmo son interpretados como completamente anti-rationales e informales, no tanto preocupados por los límites de los problemas de la forma y su imposibilidad dentro del “jardín metropolitano”, sino como mera *expresión* de las formas no geométricas de la espontaneidad de la vida. Una lectura tal vez sugerida por la importante presencia de Arp en Estados Unidos, y que se yergue como estandarte de la posterior confusión entre dadaísmo y expresionismo realizada por Zevi, cuyos estudios de arquitectura, no lo olvidemos, fueron realizados en aquel país. De cualquiera de las maneras, la referencia o puesta en relación de Dadá con los nuevos problemas generados por la presencia de la metrópoli son completamente omitidos cuando no desconocidos. En su lugar, Barr nos ofrece una politizada lectura de ideología humanista-demócrata, en tanto se llega a caracterizar la “modernist rationality” del cubismo y la “modernist irrationality” de Dadá como “forms of resistance to an emergent totalitarian culture”.

Por otra parte, la obra de Tafuri, que postula el papel predominante de la metrópoli en la concepción dadaísta del arte, no duda en tender lazos hacia la concepción urbana del teatro barroco mediante el recurso al “espectáculo total” de Leibniz.⁴⁰² Así, en contraposición al perfectamente jerarquizado *Gesamkunstwerk* de Wagner, Tafuri lee la infinita acumulación barroca como reino incontaminado de lo heterotópico, un ensayo del caos metropolitano “suavizado” bajo la visión de su aspecto “teatral”, y por lo tanto “diferente” de la realidad. Toda una lógica del *como si* no fuese real, destinada a controlar el potencial crítico de las heterotopías es desarrollada hasta la toma de conciencia vanguardista pues, no solo los teatros son cómplices de la ascensión de lo metropolitano. Exposiciones internacionales, museos, bibliotecas, hospitales, prisiones, y por supuesto teatros, la mayor parte de las nuevas tipologías desarrolladas durante los siglos XVIII y XIX no son sino fracasados intentos de ordenación armónica de lo que exige una yuxtaposición fragmentaria. Con este horizonte de fondo, la alusión teatral posee un enlace directo con el nacimiento del *performace* por parte de Ball, Tzara, Arp y Picabia allá por 1916 en el Cabaret Voltaire, con los desfiles dadaístas por las calles de Berlín con ocasión de la exposición de su primer “gurú” ruso Ivan Puni en 1921, con las escenografías de los formalistas rusos, con el *Café Pictoresque*, con las representaciones expresionistas de Behrens y Fuchs en Darmstadt y, en definitiva, con la Bauhaus. Con todo esto en mente, Tafuri comenta las ideas teatrales de Leibniz:

“El proyecto de espectáculo total de Leibniz que reúne en un lugar único representaciones teatrales, parques de atracciones, instrumentos mecánicos, ‘maravillas’ científicas, modelos, objetos deformados, espacios de ilusión. El *théâtre des machines* barroco familiariza con las ingeniosas invenciones; el ‘teatro total’ del siglo XX tiene un objetivo no diferente, respecto a la socialización del nuevo universo productivo”.⁴⁰³

Controlar la producción y por lo tanto la metrópoli en tanto creación directa de las actuales condiciones de producción. Y puesto que de lo que en el fondo se está hablando es de teatro y no de escenografía, nada tiene que ver la Forma Clásica como técnica del orden, sino la acción, el comportamiento:

⁴⁰² A este propósito debemos recordar también que las relaciones entre arquitectura como teatro y ciudad ya fueron tratadas por Tafuri en el artículo de 1968 “Teatro e città nell’architettura palladiana”, (en Tafuri, Manfredo, *Retórica...*, op. Cit.,) mediante el análisis de los proyectos de Palladio para Venecia en referencia con el didáctico-moralismo del humanismo véneto. Entonces, afirmaba Tafuri que “Palladio reacciona frente a los juegos escénicos [...] pero sólo para afirmar otro tipo de intercambio entre arquitectura y teatro. Un intercambio que prevea una identificación de sus papeles específicos y no la superposición epidérmica de elementos superestructurales [...] El único modo de realizar la ciudad del humanismo es, ahora el artificial”. Idem, p. 85. Una concepción de la arquitectura como teatro totalmente opuesta a la dadaísta pues, si la de Palladio era básicamente la proyección de un mundo ideal, el humanista clásico, que sólo encuentra posibilidad de realizarse *como si* fuera “teatro” y no ya “ciudad” real, el dadaísta en cambio acepta la realidad tal cual es como el teatro moral que debe enseñarnos a actuar. Entre estas dos posiciones, la ingente acumulación barroca, pese a presentarse a sí misma *como si* fuese teatro, tiene más que ver con la educación de las masas a la infinita acumulación que con la proyección de un mundo finito ordenado desde el teatro a lo real.

⁴⁰³ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 136.

“La metrópoli justiciera de todo ‘hogar’ se impone a sí misma como único lugar de acción: ninguna ‘forma’ puede ya conciliarse con ella. El mismo lugar teatral deberá disolverse en ciudad [...] El cabaret expresionista, futurista o dadaísta es así la célula en la que lo grotesco metropolitano, el choque entre objetos en ebullición, es asumido y representado”.⁴⁰⁴

Por lo tanto tenemos dos filones principales en la lectura del dadaísmo: 1) La utilización de la lógica metropolitana para la construcción de nuevos “objetos” formales que nada tienen que ver con los tradicionales conceptos de orden, o lo que es lo mismo, la Lógica *Merzbau* y 2) La utilización de la lógica metropolitana como nuevas categorías de acción humana. Lógica *Merzbau* fuera y Lógica *Merzbau* dentro, el sujeto dominante moderno se pierde entre las cosas, se vuelve signo entre los signos, y enmudece. Un poder intervenir en lo real a costa de no hacer nada parece ser la consecuencia irremediable a la que avocan las posturas más radicales del dadaísmo de Zurich y el primer Schwitters. Ahora bien, mientras que Suiza permaneció neutral durante la primera guerra mundial, y Schwitters fue el único de los dadaístas berlineses que no se adhirió a un partido político prefiriendo mantenerse en posiciones a-políticas, el resto del dadaísmo berlinés pronto se alineó en una concreta intención de influir en la metrópoli mediante la acción política.⁴⁰⁵

Es desde este giro dadaísta a la política que Tafuri, en el cuarto capítulo de *La esfera y el laberinto*, endereza el camino de Dadá hacia la Bauhaus con llegada en 1922. De este modo, el rastreo de acontecimientos, fechas, nombres, y su puesta en orden resultan frenéticos: En 1919 Arp, Baumann, Eggeling, Giacometti, Janco, y Richter fundan el movimiento Dadá Radical. Su programa reivindica “la participación en la evolución ideológica del Estado”.⁴⁰⁶ Del mismo año es la publicación del manifiesto Dadá de Huelsenbeck, Hausmann, y Golyscheff que propugnan la eliminación directa del trabajo mediante el empleo de máquinas, la expropiación de las riquezas, el establecimiento de 150 “circos para la iluminación del proletariado”, e incluso la reglamentación estatal de las prácticas sexuales de sus ciudadanos según explícitos “artículos de fe” dadá. En 1920 llega a Berlín Ivan Puni proponiendo “una liberación del objeto de todo significado”. Eggeling, Richter, Ehrenburg, Shklovsky, Hausmann o Nell Walden, serán asiduos contertulios en su taller. En 1921 llegan a la ciudad Lissitzky y Gabo.

⁴⁰⁴ Idem, p. 128. (El subrayado es nuestro).

⁴⁰⁵ A este respecto, Hausmann se encargará de criticar en el primer número de *Der Dada* esta “ola de conversiones”, en su mayor parte, como mera moda entre los artistas de Berlín, a la vez que se encarga de diferenciar entre el materialismo dadaísta y el propiamente mercantil-liberal: “Ya no se encuentra un puerco literato que no sea independiente, comunista. El comunismo como betún de los zapatos, a diez pfenings el litro, y con ello se asegura el certificado de buena conducta. Es la masa lo que obliga a esos bellacos, que en el pasado hacían la manicura y la pedicura a la ascesis. Cierto que la masa es materialista, no es espiritual. Nosotros estamos contra el espíritu. Gracias en nombre de los gusanos [...] A la masa, el arte, el espíritu le importan un comino. Y a nosotros también. Pero sin que por ello nos presentemos como una compañía comercial transitoria del comunismo. El clima de feria de ganado (la revolución alemana) no es el nuestro”. Citado en Idem, p. 163. Nota al pie n. 35.

⁴⁰⁶ Idem, p. 165. Nota a pie n. 38.

Un ingente número de personalidades soviéticas desencantadas, que Tafuri cita con la obsesión del coleccionista, continúan engrosando las tertulias berlinesas con epicentro en el *Café León*. En 1922, la Exposición en la galería *Van Diemen* recoge obras de Lissitzky, Altman, Gabo, Pevsner, Rodzenko, Sterenberg, Mansurov y de otros suprematistas y productivistas, “organizadas como portadoras de una nueva técnica de comunicación, al margen de las divergencias y de los debates existentes entre las distintas corrientes y los diversos artistas”.⁴⁰⁷ Los diversos contactos de los portadores de las vanguardias rusas en Berlín con los propios alemanes no son menos numerosos, de entre los cuales, los producidos en la revista *G*, fundada por Lissitzky, Schwitters, Richter y Mies van der Rohe tal vez sean los más conocidos. Pero también están las referencias cruzadas entre Archipenko, Chaplin, Craig, Gleizes, Goll, Lèger, Romain, o Severino en *Vesc*, o las paralelas que se producen entre los colaboradores de la revista *Merz*, dirigida por Schwitters.

Todo un inmenso laberinto de referencias que sólo aparentemente están unidas por una aglutinación de intereses políticos, ya que, entre todo este inmenso magma de personalidades, existen palpables ejemplos tanto rusos como centroeuropeos de posiciones política e ideológicamente contrarias. Así, por ejemplo, en el Manifiesto Proletkunst de 1923, Schwitters, Arp, Van Doesburg, Spengemann y Tzara se declaran explícitamente en contra el arte político: “El arte es una función espiritual del hombre, y tiene como objetivo liberarlo del caos de la vida”. Las construcciones de Schwitters, al igual que las de Lissitzky, tienden cada vez más a “una producción de objetos formales concebidos como puro choque de signos neutros”,⁴⁰⁸ como se puede ver en las imágenes del apéndice. Dadaísmo político, dadaísmo ético-espiritual, materialistas dadaístas rusos, materialistas constructivistas, espiritualistas rusos, cambios de ideología a veces con el paso de meses en cada autor, permanencias, conversiones, manifiestos, alianzas y rupturas. Todo esto y más en el breve espacio de tiempo de tres años hace afirmar a Tafuri que “en el fondo, resulta ocioso seguir en sus peregrinaciones intelectuales a los artistas que convergen en Berlín, y la búsqueda de sus raíces políticas, sólo para obtener justificaciones de sus experimentos”.⁴⁰⁹ Tres años de profunda concienciación política del dadaísmo berlinés se sitúan entre la revolución de 1919 y la fracasada insurrección de 1923, punto este de la salida de Berlín de la mayor parte de los artistas rusos. Lo que ha quedado después no es sino únicamente una “teoría del signo” completamente a-política que ya estaba ensayando Schwitters. Así, para Moholy-Nagy, posterior gurú del Bauhaus post-22 en sustitución del místico expresionista Johannes Itten,

“el espíritu de la máquina se revela *per se* como portador de igualitarismo social: pero sólo en cuanto ‘todos pueden convertirse en dueños o en esclavos’ de la máquina. La ‘raíz del socialismo’, según

⁴⁰⁷ Idem, 169.

⁴⁰⁸ Idem, p. 177.

⁴⁰⁹ Idem, p. 179.

palabras del mismo Moholy-Nagy, está en la objetividad y en el colectivismo impuestos por las nuevas tecnologías [...] no hay tradición en la tecnología, no hay conciencia de clase o de grado”.⁴¹⁰

Siguiendo tal ideología fácilmente adaptable a cualquier tendencia política del momento en lo que concierne al axioma máquina=igualdad=socialismo, la resolución constructivista del Congreso de Dusseldorf que supone la alianza entre Lissitzky y Van Doesburg, no hace sino volver a proponer el tema de la autonomía del intelectual con respecto a la política como autonomía de la vanguardia.⁴¹¹ Vuelta al inicio de las posiciones que abogan por la superioridad del arte sobre la política, léase también de la cultura sobre la civilización, todos los intentos de Dadá en permanecer sobre lo real mediante la introducción en la gestión política son así perdidos en el mismo momento de llegada a la Bauhaus.

Pero existe una diferencia importante entre la autonomía del intelectual dadaísta y la autonomía del nuevo intelectual constructivista de Moholy-Nagy, Lissitzky y Van Doesburg. Mientras aquel fundaba su posición de guía de la sociedad en una toma de contacto de la lógica metropolitana y su empleo, una vez interiorizada, mediante la acción urbana; el intelectual de la futura Bauhaus se basa en una lógica elementarista completamente racional que se proyecta con violencia sobre la metrópoli dadaísta que, en última instancia, al igual que en toda la tradición que llega desde el s. XIX, se desea olvidar o destruir. Ahora bien, esa lógica elementarista que tan rápidamente se asocia a De Stijl, y a veces se suponía que pasó a la Bauhaus directa y exclusivamente desde el grupo holandés, es el principal elemento que el constructivismo ruso introdujo en el dadaísmo, y con posterioridad, en la Bauhaus. A este respecto no sorprenderá la alianza entre Van Doesburg y Lissitzky, pero lo más importante es que, pese a que Van Doesburg también pasara por la Bauhaus y desde 1921 mantuviera una amplia polémica con Itten y el resto de los expresionistas, no se logró el cambio definitivo hasta el Congreso en Weimar de 1922, punto nodal tras el cual Moholy-Nagy fue claramente defendido y promovido por Gropius.

Es pues de este modo y no de otro como se produce el cambio de intereses de la Bauhaus desde su formación completamente dependiente de las posiciones del *Novembegruppe* a la propia constructivista del *design*, y este el del papel concreto del dadaísmo como mediador de los artistas rusos en Alemania (y del propio Van Doesburg, pues no debemos olvidar su doble existencia como el dadaísta I. K. Bonset)

⁴¹⁰ Idem, p. 178.

⁴¹¹ “Esta internacional, escriben Van Doesburg, Richter, el belga Karen Maes, Max Burchartz y Lissitzky, no es el resultado de ningún sentimiento humanitario, idealista o político, sino que surge de los propios principios amorales y elementales sobre los que se basan tanto la ciencia como la técnica”. La vanguardia, reducida a sus principios elementales, se ve así obligada a enseñar todas sus cartas, a reconocer sus propios orígenes en el pensamiento negativo, a declarar de nuevo no solamente su apoliticismo propio, sino también su inmoralismo”. Idem, p.185.

hasta su entrada en la Bauhaus mediante el Congreso Dadaísta-Constructivista del 22 en general, y la entrada de Lissitzky y Moholy-Nagy en particular.

Pero más interesante aún que un improductivo debate sobre la preeminencia de las influencias elementaristas entre el constructivismo ruso o el neoplasticismo de Van Doesburg sobre la Bauhaus⁴¹² sería, en cambio, realizar una pequeña incursión en el significado intrínseco que tal elementarismo añade al dadaísmo alemán.⁴¹³ Desde esta perspectiva, Tafuri, después de hacer rápida referencia a la “palabra-objeto” de Khlebnikov o la “reducción al fonema” de los futuristas rusos en general, quiere ver un central nexo común entre formalistas y dadaístas en la reducción a cero, por parte de ambos, del significado del objeto hasta convertirse en pura lógica material. Acto que, por otra parte, avalaría la posterior alianza de intereses en Alemania entre 1919 y 1923:

“El arte, escribe Shklovski, no es una cosa, no es un material, sino una relación de materiales; y como toda relación, también ésta es de grado cero. Por tanto es indiferente la escala de medida de la obra, el valor aritmético del numerador o del denominador; lo importante es la relación. La obra cómica, trágica, universal o de cámara, las contraposiciones de un mundo al otro o de un gato a una piedra son iguales entre sí”. Pero ésta es exactamente la base teórica de la reducción del “material” a sí mismo operada por los contra-relieves de Tatlin, o por los *collages* de Hausmann o de Schwitters. (La comparación no es casual: confróntese por ejemplo las imágenes fotográficas que aún quedan del *Merzbau* de Hannover con las relativas a la decoración del *Café Pittoresque* realizada en 1917 por Iakulov, Rodchenko y Tatlin). En su grado cero el objeto es el material puro”.⁴¹⁴

⁴¹² De cualquiera de las maneras, bien se atribuya la primacía al Constructivismo bien al Neoplasticismo, las consecuencias que para Tafuri presupone tal giro hacia una teoría elementarista de la forma como herramienta primordial del arquitecto-urbanista es suficientemente conocida. Nos estamos refiriendo a los desarrollos de la teoría de sistemas y las teorías de la comunicación que durante la segunda posguerra terminarían redefiniendo el entero sistema de producción urbanístico. Afirma Tafuri a este respecto que, “analytical studies on the theory of communication, meanwhile, avoided complete elucidation of the indissoluble links between technological aesthetics, the theory of symbols, and the capitalistic theory of development, to take on the role of an ideology of compensation. Analyses of the relations between communications and consumption, between the theory of technological innovation and the theory of linguistic innovation, almost always contain a suggestion that, given the premises, is wholly gratuitous. As an extensive information system directly involved with the world of advertising, design stands out as one type of activity in which indeterminate efforts at semantic restructuring could successfully regain for the discipline itself a ‘social’, ‘humane’, and even revolutionary role, to counteract ‘distortions in consumption’”. Tafuri, Manfredo, “Design and Technological Utopia”, en Ambasz, Emilio (ed), *Italy: A new Domestic Landscape*, Catálogo de la exposición homónima, New-york, Florence, MOMA, Centro Di, 1972, p. 393-394.

⁴¹³ Hagamos notar antes de continuar que, con anterioridad a Tafuri, la “versión oficial” sobre el método de diseño de la Bauhaus había sido atribuido de forma exclusiva a Gropius tanto por Argan en el 51, como por Benévolo en el 60, reduciendo al mínimo la influencia tanto del Constructivismo ruso (que Benévolo ni siquiera menciona) como la de Van Doesburg. Por otra parte, tanto Argan como Benévolo seguían manteniendo la visión de un Gropius unitario antes y después de 1922, fecha en la que sintomáticamente, se publica el estatuto de la Bauhaus, determinando su estructura organizativa definitiva. A tal propósito no deja de ser significativo que Gropius escribiera dos textos radicalmente distintos sobre los propósitos didácticos del Bauhaus: El primero, de 1919, titulado *Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar* dedicaba sus páginas a la relación artesanado-industria en línea directa con las teorías del *Novembergruppe*, mientras que el segundo, de 1923, *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses in Weimar*, se focaliza preferentemente hacia el método de proyectar elementarista.

⁴¹⁴ Tafuri, Manfredo, “Formalismo y vanguardia entre la NEP y el primer plan quinquenal”, en VVAA, *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, p. 10. Publicado originalmente en VVAA *La città. L’architettura. URSS 1917-1978*, Officina Edizioni, Roma; L’Equerre, París, 1979, pp. 15-65.

Una característica común que, sin embargo, hay que ver como conclusión y no premisa, de dos caminos completamente dispares. Así, si en el caso del dadaísmo habíamos visto cómo, para Tafuri, el camino de llegada a la lógica material debía de pasar por la metrópoli simmeliana como causante de la anulación de los valores que, en última instancia, era creación de las formas racionales de producción capitalista; en el caso del formalismo ruso el camino seguido no es sino el ya presente desde la búsqueda del orden toscano por parte de Giulio Romano, es decir, el de la “regresión” primitivista en busca del significado originario del lenguaje.

“El tema de los orígenes recorre por lo demás todo el corpus de las investigaciones rusas y soviéticas, ya sea por la vertiente de las técnicas artísticas, como de la reflexión teórica [...] La reinención de la palabra oscila entre dos opuestos. Por un lado, el salto hacia formas capaces de autojustificarse, autónomas, que ejerzan ‘poder’ sólo sobre sí mismas. Por otro, la tensión hacia significados primarios, originarios, supuestos como preexistentes a cada juego lingüístico”⁴¹⁵.

La autonomía de la forma y el primitivismo de los orígenes, por lo tanto, vuelven a aparecer en las vanguardias. Tensiones presentes en los tres momentos claves investigados por Tafuri (Renacimiento, Ilustración, y Vanguardias) disimuladas en cada ocasión por una máscara distinta pero siempre, de una forma u otra, al lado de, y en contacto continuo con, las ideologías humanístico-sociales y el empleo del lenguaje arquitectónico como técnica comunicativa. Respecto a las vanguardias en concreto, “el tema del extrañamiento asume así un doble papel: oculta la búsqueda de nuevos significados con el ojo puesto en un impreciso momento originario, en el cual el significado queda sepultado”.⁴¹⁶

En este sentido, el formalismo ruso (y el neoplasticismo holandés del mismo modo), es de nuevo desenmascarado como profundamente nostálgico. Y no ya por proponer simplemente, y una vez más, las técnicas elementales como herramienta que permita al sujeto moderno recuperar su posición de dominio sobre las cosas, sino nostálgico en la forma de una huída de lo real hacia la búsqueda de un “sentido-como-perdido” mundo del espíritu a través de las formas, ahora abstractas.⁴¹⁷ De este modo, lo que yace en el fondo de la búsqueda de un supuesto significado originario de las relaciones formales primitivas, en el fondo sintácticas, no es más que la teosofía mística de los escritos de Van Doesburg cuando no el misticismo naturalista ruso. *Grammatología* sintáctica e ideología del significado originario demuestran ser así, desde Palladio a las vanguardias, los instrumentos primarios de acción del sujeto moderno. Únicamente necesitamos un paso más, y llegaremos por fin al pliegue del arte

⁴¹⁵ VVAA, *Constructivismo...*, op. Cit., p. 12.

⁴¹⁶ Idem, p. 12.

⁴¹⁷ Aquí, a diferencia de las primeras posiciones ambiguas al respecto del dadaísmo, Tafuri es explícito: “El extrañamiento, la deformación del dato, no es más que el último proyecto de dominio subjetivo *del alma sobre el mundo* a través de las formas”. Idem, p. 35.

de vanguardia sobre sí mismo y su reclusión en la torre de marfil que constituye el Letatlin. Respecto a éste, afirma Tafuri que,

“El pathos cósmico del suprematismo, en su tensión hacia la conquista de una reconciliación global del hombre con el universo, se transforma, en el Letatlin, no por casualidad proyectado en el interior de una torre monástica, en una advertencia irónica y desencantada a la vez, que sanciona, junto con la total recuperación del extrañamiento del arte respecto de la vida, la nulidad de él mismo. Porque es esto lo que el Letatlin expresa: que el arte, una vez separado de toda escoria ajena a sí, no es más que un ovillo de contradicciones subjetivas, carentes de solución”.⁴¹⁸

Ello da lugar al retorno del arte a sí mismo y el olvido de todo intento de incidencia en lo real pues, en el mismo corazón de las vanguardias que pretendían ser las más políticamente concienciadas del papel social del nuevo intelectual. Por todo ello, debido al inesquivable bagaje pasado que inexorablemente acompaña también a las vanguardias más radicales, todos los intentos de gestión política de la ciudad desarrollados desde Weimar a la URSS, pasando por Viena, estarán obligados a trabajar con unos instrumentos de control que ya estaban minados desde sus más profundos cimientos y que, opacos a las exigencias reales de gestión, demostrarán no ser más que, nuevamente y como siempre, lenguajes de control formal exclusivamente. Pero esto no es lo importante ahora. Lo que en este punto debemos resaltar es cómo, estos instrumentos sintácticos de control formal provenientes del formalismo ruso, perdida toda su mística del origen en su exilio alemán, se unirán a la conciencia dadaísta de acción metropolitana como única incidencia posible sobre lo real en su introducción en la Bauhaus. Una operación que más que un refuerzo de ambas posturas significará la anulación de las dos en la supuesta neutralidad de la tecnología como instrumento de control. Una concepción mecánica de la técnica formal donde ya nada queda de maquínico y que en su apariencia de potencial control total de la realidad, permitirá fácilmente el desarrollo de toda la armónica ideología del Plan, aunque sea en la forma de la “planificación abierta” tan defendida por Argan como el núcleo esencial del Arte Moderno desde el siglo XVIII.⁴¹⁹ De este modo, paradoja tras paradoja, el giro político del dadaísmo que intentaba evitar la Lógica *Merzbau* por su completa huída de lo real en su anulación de todos los valores, termina, tras unirse con el elementalismo de los valores originales, en la nueva falta absoluta de valores que promueve la técnica a lo Moholy-Nagy. Eso sí, este nuevo universo sin cualidades ya no es el de la metrópoli real, único de los elementos no nostálgicos que había perdurado en las vanguardias a través del dadaísmo, sino el de la ideología utópica de una técnica que se proyectará sobre la realidad con toda la violencia que la administración política guste utilizar:

“Aparente paradoja histórica: La vanguardia soviética, introducida en una Alemania impregnada del pathos expresionista como paradigma del arte del socialismo, en vías de realización, se ve en la obligación de revelar que la única ‘politicidad’ posible para la vanguardia es la de anunciar el

⁴¹⁸ Idem, p. 32. (El subrayado es nuestro).

⁴¹⁹ Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975. Edición original, Argan, Giulio Carlo, *L'Arte Moderna*, Roma-París, 1970.

advenimiento de un universo de no valores, a moral, elemental; exactamente el universo del desarrollo organizado por el gran capital, denunciado por Grosz como aterrador universo ‘sin cualidades’ [...] Toda la historia siguiente se refiere al fracaso y a las frustraciones sufridas por las vanguardias en su pretensión de ‘realizar la ideología’, tanto en el Occidente capitalista como en la Rusia Soviética”.⁴²⁰

-Respuestas teóricas al desafío Dadá:

En lo que respecta a toda propuesta que busque una incidencia sobre los medios de producción arquitectónica en la metrópoli, el camino de nuevo se bifurca. Más concretamente, en esta ocasión, dadas las grandes diferencias que existen entre ellas, hemos de diferenciar: 1) las propuestas que efectivamente se introducen en los medios políticos de gestión metropolitana (respuestas prácticas) renunciando a la primacía de arte sobre la política, y proponiendo, por tanto, toda una reformulación de la situación estructural del papel del intelectual en el sistema de producción, y, 2) las propuestas que insisten en mantener la posición del arte sobre la política, reafirmando el papel que el intelectual ha desarrollado siempre en las utopías burguesas como guía-profeta de la humanidad, y manteniéndose, por tanto, ajeno a la efectiva gestión política de la metrópoli. A estas propuestas las hemos denominado “respuestas teóricas”.

Respecto a estas, Tafuri las diferencia claramente del elementalismo de Moholy-Nagy y la ideología del *design*. Pues en el fondo, lo que propugnaban dichas enseñanzas de la Bauhaus era una teoría completa de la articulación de las formas aplicable tanto al diseño de un mueble, de un edificio o, claro está, de una intervención urbanística. Pero en ningún momento se propuso una respuesta concreta, práctica o teórica, sobre una determinada intervención en los medios de producción metropolitanos sino, a lo sumo, el diseño de tipologías edilicias para su posterior uso libre tanto en el plano formal como en el político. En cambio ahora, en las respuestas al problema metropolitano, en palabras de Tafuri,

⁴²⁰ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 185. Sin embargo, el empleo de la problemática dadaísta como herramienta interpretativa por parte de Tafuri no termina con la disolución de sus posturas políticas en 1922, o la huída de Schwitters hacia una sintáctica formal a lo Lissitzky. No. Si lo propio del dadaísmo según Tafuri había sido el identificar la metrópoli como el problema por excelencia “real”, dos consecuencias inmediatas se pueden extraer: 1) Todas las propuestas arquitectónicas que no busquen más que un desarrollo de instrumentos lingüísticos sin entrar en discusión con las relaciones de producción de la metrópoli serán automáticamente catalogadas como nostálgicas y 2) Toda propuesta que busque una incidencia sobre los medios de producción arquitectónica en la metrópoli o que incida en la misma metrópoli con su propia *Lógica-Merzbau*, posibilitará una lectura dadaísta de principio, aunque no estén explicitadas las conexiones concretas con artistas dadaístas. Respecto a la primera posibilidad, la incidencia en las relaciones de producción, el ámbito de investigación está claro: la gestión urbanística de la metrópoli en la socialdemocracia europea y la URSS de entreguerras. Respecto a la segunda, dada la disolución y diseminación que las posturas dadaístas sufren tras 1922, Tafuri se limita a sugerir nuevas lecturas en claves dadaístas respecto a arquitectos o intervenciones singulares, como por ejemplo Eric Mendelshon o el mismo Mies, amigo de Schwitters. Dichas relecturas serán estudiadas con posterioridad al margen del trabajo aquí presentado, dado su interés meramente tangencial en el desarrollo del presente escrito

“Non si tratta più di dare forma a singoli elementi del tessuto cittadino, nè, al limite, a semplici prototipi. Individuando nella città l'unità reale del ciclo di produzione, l'unico compito adeguato per l'architetto è quello dell'organizzatore di quel ciclo”.⁴²¹

Dichas respuestas teóricas son sintetizadas por Tafuri fundamentalmente en dos: el Hilberseimer de la *Großstadtarchitektur* y el Le Corbusier del plan de Argel.⁴²² En el caso de Hilberseimer, al igual que para el dadaísmo, la metrópoli, “no admite alternativas”. Y de nuevo, al igual que para los dadaístas, para Hilberseimer tal exigencia consiste en que “non c'è altra via che annullare il soggetto umano nel soggetto dello sviluppo”; pero esta vez, a diferencia del dadaísmo, dicha anulación del sujeto implica también “la neutralizzazione di ogni progetto di giustificazione etica della logica del sistema”. En su lugar, la razón y la acción deben adaptarse a “la forza del dato”.⁴²³ Por tanto, posición del intelectual como “alternative globali alla prassi politica” como en el dadaísmo, cierto, pero ahora, esta alternativa en ningún modo puede considerarse ética. Es más, según Tafuri, lo que propiamente se está postulando en la *Großstadtarchitektur* es una “rinuncia completa fatta dallo stesso Hilberseimer a leggere nell'architettura uno strumento di conoscenza”.⁴²⁴ La nueva tarea exigida al arquitecto en concreto, al artista en general, y al intelectual en sentido propio según Hilberseimer, no es otra que dejar de ser creador de formas para pasar a demiurgo de procesos.

Nuevo burócrata de la organización de la *Grosstadt*, los dos temas fundamentales de la propuesta de Hilberseimer, la célula elemental y el organismo urbano como conjunto, nada tienen que ver ni con las concepciones del Bauhaus ni con las de las Siedlungen alemanas. Con el primero coincide en entender las células primarias como elementos reproducibles al infinito, pero difiere del mismo al considerar tales elementos (antes que como objetos formales a articular espacialmente en la búsqueda de una calidad estética), como concepto que encarna las estructuras primarias

⁴²¹ Tafuri, Manfredo, *Progetto...* .op. Cit., p. 99.

⁴²² Pero antes de dar inicio al análisis de los mismos, Tafuri insiste de nuevo en 1973 sobre la imposibilidad para actuar sobre la realidad de una arquitectura directamente derivada de las vanguardias. Comentado anteriormente las razones de esta imposibilidad en los desarrollos del formalismo ruso y el Bauhaus, Tafuri hace lo propio con el expresionismo y el surrealismo. Respecto al primero, más allá de su simple categorización como movimiento plenamente nostálgico e inoperante, Tafuri saca a relucir cómo las únicas incursiones urbanas de las que fue capaz estaban caracterizadas por 1) ser posiciones de retaguardia incapaces por su propia naturaleza de proponer alternativas globales, 2) reducir la arquitectura a meros monumentos persuasivos al servicio del capital comercial y 3) propugnar una mera ideología antiurbana como acción propia, de los arquitectos concienciados. Respecto al segundo, Tafuri afirmaba en 1973 como, “Formalismo e Surrealismo concordano, in sostanza, nella difesa della “professionalità” del lavoro intellettuale. Il primo [...] riesce a confessare il proprio carattere tautologico, la propria inattualità, mentre il secondo sceglie di elevare se stesso a emblema della “cattiva coscienza” intellettuale”. Idem. p. 62. De este modo, disuelto el dadaísmo en el constructivismo, y concretados en ideologías antiurbanas tanto el expresionismo centroeuropeo como el futurismo ruso, quedan caducas todas las iniciativas de los movimientos de vanguardia como tales en su incursión arquitectónica en la metrópoli. Un profundo deseo de mantener la posición supra-política del intelectual permanece por doquier, y de ese ambiente, únicamente dos propuestas para Tafuri tienen la fortuna de enfocar correctamente la realidad y proponer soluciones reales, aunque claro está, destinadas a permanecer en el limbo de las utopías, dada la renuncia de ambos arquitectos a introducirse en la gestión efectiva de sus planes.

⁴²³ Idem, p. 72.

⁴²⁴ Idem, p. 99.

de la cadena de producción. Y prescinde, por tanto, del mismo concepto de espacio. La propuesta de Hilberseimer no es formal. No es ése el papel del arquitecto. Su nueva tarea es el diseño del abstracto proceso que entable las relaciones precisas entre todas las partes implicadas en el proceso de construcción de una ciudad. Algo más parecido a un programador de sistemas que a un proyectar tipologías. Por otra parte, en lo que respecta a las *Siedlungen*, coincide de nuevo con ellas en el empleo de células repetibles en potencia hasta el infinito, pero se separa radicalmente respecto a la intención que las *Siedlungen* tienen de fragmentar la metrópoli y controlar el territorio. Para Hilberseimer, en cambio, de lo que se trata precisamente es de optimizar la metrópoli como un todo con el objeto de extraer todas las sinergias posibles. Un control de funciones donde nada importa el territorio como forma, densidad, o límite, sino únicamente como mero dato económico. Desde esta posición, Tafuri podrá afirmar que

“Contra la fragmentación de las “islas cooperativas”, Hilberseimer plantea despiadadamente el problema de la ciudad-máquina de funciones integradas, medida al más alto nivel en el proceso de racionalización capitalista [...] Entre la *Grosstadt* anónima, densa y estratificada de Hilberseimer y el modelo orgánico del *Trabantenprinzip* no existen mediaciones: la primera se adentra en la despiadada lógica de las funciones reales de la metrópoli; el segundo parte de un proceso en cadena (del elemento mínimo estandarizado, a la célula, al bloque en línea, a la *Siedlung*, a la corona de *Siedlungen* proyectada hacia el territorio) para fraccionar la propia metrópoli, para recuperar, de ese modo, valores comunitarios perdidos”.⁴²⁵

Por lo tanto, como ya se habrá adivinado, no es el ingeniero el nuevo modelo a seguir propuesto por la arquitectura radical y que tanto gusta comentar a los defensores de la arquitectura moderna como la arquitectura de la técnica, sino, como ya hemos dicho, el programador de sistemas. Coetáneo del desarrollo de la teoría de conjuntos, el nuevo arquitecto de Hilberseimer como “organizador del ciclo” es el único capaz de evitar completamente la “crisis de objeto” y el primero en concebir la necesaria figura del “diseñador de procesos”. Una nueva posición estructural para el intelectual dentro del sistema es así reclamada por Hilberseimer a un alto precio. Pues a diferencia de Le Corbusier, que siempre exigirá el control absoluto del arquitecto como sujeto activo y no objeto servidor del “Plan”, en la respuesta dada por el teórico alemán, el arquitecto, al igual que el resto de los mortales, queda subsumido dentro de una lógica productiva por él mismo diseñada de forma necesaria, sin ninguna posible alusión a diversas contingencias. De este modo, “l’architettura e l’urbanistica saranno oggetti, e non soggetti, del Piano”.⁴²⁶ Y es precisamente esa “necesidad” de tal diseño de la lógica productiva la que diferencia a Hilberseimer de los May, Wagner o Schumacher que, reconociendo la supremacía de la política sobre el arte, intentarán domar la metrópoli. Para Hilberseimer, en cambio, toda acción política emprendida fracasará de forma necesaria si no se amolda a las exigencias que la metrópoli impone.

⁴²⁵ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contemp...*, op. Cit., p. 167.

⁴²⁶ Tafuri, Manfredo, *Progetto...*, op. Cit., p. 92.

De esta manera, la primacía del intelectual sobre la política, a diferencia de Le Corbusier, no se basa en las capacidades humanístico-creativas del hombre, nostálgica ideología en huída de lo real, sino en la capacidad de este para, alejado de distorsionadoras ideologías políticas, concebir correctamente la realidad y aceptar sus necesidades de manera automática y eficiente. Demiurgo-autómata pues, al mismo nivel que el resto de las partes implicadas en el proceso, todas ellas encerradas en la “jaula de hierro” weberiana. En consecuencia, la única posibilidad del intelectual para actuar sobre la realidad es reconocer su apodicticidad.

Pero si, por otra parte, en lugar de concebir la nueva tarea del arquitecto como organizador del proceso completo producción-distribución-consumo, la consideramos simplemente como únicamente organizador del ciclo de distribución y consumo, entonces nos encontramos directamente con Le Corbusier. A tal respecto, Tafuri lee en su participación en los CIAM, la “búsqueda de una autoridad capaz de hacer de intermediario entre la planificación constructiva y urbanística, y los programas de organización civil”,⁴²⁷ pero siempre mediante “propuestas de laboratorio”. Si bien es cierto que estos juicios se refieren en general a toda la obra urbanística de Le Corbusier, no lo es menos que desde el principio, el historiador italiano la divide en dos. Así, por una parte, tendríamos los modelos urbanos más “analíticos” ejemplificados por las propuestas de los años 1922-25 y la *Charte d’Athènes*, mientras que, por otra, estarían representados los planes de los años 30 fundamentados en las investigaciones pictóricas anteriores,⁴²⁸ de los cuales el Plan Obus es el ejemplo concreto elegido por Tafuri.

En este, al igual que en los de los años veinte, nos encontramos con la destrucción de la secuencia arquitectura-barrio-ciudad, con la aceptación de la nueva escala de diseño urbano, con la producción en serie como base de cualquier espacio jerarquizado, y con el intento de recuperación de una máxima flexibilidad, intercambiabilidad, y posibilidad de rápido consumo. Pero la principal diferencia estriba en la adaptación al lugar concreto como *leitmotiv* de todo el proyecto. Ya no se trata de una concreta propuesta-prototipo como podían ser la *Ciudad para tres millones de*

⁴²⁷ Tafuri, Manfredo, *Para una crítica...*, op. Cit., p. 65.

⁴²⁸ La división e imposible armonía entre estas dos visiones urbanas de Le Corbusier será mantenida por Tafuri a lo largo de toda su trayectoria. De este modo, aún en 1984 se sigue preguntando “ma qual é la “sintesi” di Le Corbusier? Quella schematica classificatoria, in definitiva ingenua dei modelli urbani del 1922 e del 1925, della Charte d’Athènes e deo trois établissements o quella dialettica che si fa strada attraverso la svolta pittorica del 1928-1932, che tocca un culmine nella villa Savoye, che si amplia a scala territoriale nel plan Obus?” (Tafuri, Manfredo, “*Machine et Mémoire*. La città nell’opera di Le Corbusier, 1”, *Casabella*, 1984, n. 502, p. 48), para un poco más adelante responder como elemento común a ambas posturas, la búsqueda última de unidad subjetiva en el proyecto por parte del arquitecto: “Piuttosto che riconoscere l’azione di una pluralità di flussi, di una pluralità di pratiche che eludono necessariamente una rappresentazione unitaria, Le Corbusier preferisce affidare all’ineffettualità del fantasma una garanzia effimera di totalità per le proprie proposte. Ciò spiega il significato del ricorso alle fonti ‘classiche’, la Grecia, il grand siècle o l’abate Laugier, per conformare ipotesi per l’età della macchina praticate tuttavia, o ‘sognate’, nel corso del XIX secolo”. Idem, p. 48.

habitantes o el *Plan Voisin*, y mucho menos de la organización abstracta de las relaciones de producción y construcción de tales prototipos como en Hilberseimer. Ahora, en cambio, el simple hecho de considerar la centralidad del lugar, implica tanto la negación de la posibilidad del diseño de un prototipo de ciudad global repetible en cualquier ámbito de la economía industrial, como la necesidad del arquitecto como creador y director del plan en cada ocasión concreta; posición que requiere tanto su supremacía sobre la política, como sobre las supuestas necesidades económicas metropolitanas.⁴²⁹ Por esta razón, en el Plan Obus,

“la posibilidad de generalización de sus hipótesis choca con las estructuras arcaicas que quiere estimular. Si las exigencias son revolucionar la arquitectura en sintonía con las tareas más avanzadas de una realidad económica y tecnológica, incapaz aún de darles forma coherente y orgánica, no parece extraño que el realismo de sus hipótesis fuese entendido como utopía”.⁴³⁰

Este choque de tecnologías y estructuras modernas y arcaicas que Tafuri analiza en 1969 a propósito de la respuesta que frente a ellas, Le Corbusier propone en la redefinición del rol del arquitecto, es comentado 24 años después en directa relación con el problema temporal que dicha posición del arquitecto implica. Así, en 1993, Tafuri afirma la intersección, en el Plan Obus de tres tiempos simultáneos: 1) El tiempo de la pura contemporaneidad caracterizado por la autopista que recorre la cubierta del bloque residencial en tanto que “tempo proprio della cronografia, il tempo di noi moderni”,⁴³¹ 2) el tiempo “anch’esso del tutto moderno e contemporaneo”⁴³² del consumo, y, finalmente 3) el tiempo “quasi immobile” de la Kasbah de Argel. Y a propósito de este último Tafuri afirma que “questo tempo quasi immobile, che non può entrare in contatto alcuno sol tempo dell’età della tecnica, Le Corbusier l’aveva sperimentato vent’anni prima, da giovane, sul monte Athos”.⁴³³ De esta manera, la propuesta de Le Corbusier para Argel, “nega ogni possibile relazione fra i nostri tempi accelerati e cronofagici e il tempo immobile di cui evidentemente Le Corbusier sente il valore”.⁴³⁴

⁴²⁹Pero pese a que, como hemos visto, la argumentación sobre la especificidad del lugar en el comentario de Tafuri al plan de Argel se hace en vistas a describir cual es el rol del arquitecto propuesto por Le Corbusier, la crítica posterior, centrada en la moda que durante los años 90 la crítica de arquitectura sufrió centrándose en las críticas a la arquitectura moderna desde posiciones anti-colonialistas, prefiere criticar a Tafuri el hecho de que considere la dialéctica Plan-lugar una nueva síntesis armónica en lugar de resaltar el aspecto violento que la dominación del Plan ejerce sobre el lugar. A este respecto véase Lipstadt, Hélène, y Mendelshon, Harvey, “Philosophy, History, and Autobiography: Manfredo Tafuri and the Unsurpassed Lesson of Le Corbusier”, *Assemblage* n. 22, 1993.

⁴³⁰Tafuri, Manfredo, *Para una crítica...* .op. Cit., p.67.

⁴³¹Tafuri, Manfredo, *La dignità dell’attimo. Trascrizione multimediale di Le forme del tempo. Venezia e la modernità*, IUAV, 1994. Prolusione letta il 22 Febbraio 1993 per l’inaugurazione dell’anno accademico 1992-93 dell’Istituto Universitario di Architettura di Venezia, p. 9.

⁴³²Idem, p. 10.

⁴³³Idem, p. 10.

⁴³⁴Idem, p. 11. Obviamente, frente a la directa crítica por imposición de una modernidad cronológica acelerada hecha al proyecto de Le Corbusier en 1993, se contraponen la alabanza hecha en 1967 en tanto que “plan abierto” frente al carácter cerrado de las *Siedlungen* o las “new towns” inglesas. A tal respecto, afirmaba Tafuri en las páginas de *d’Ars Agency*: “tre esperienze altamente positive: il progetto del gruppo di Quaroni per la urbanizzazione delle Barene di S. Giuliano a mestre, gli studi di Geoffrey Copcutt per il sistema territoriale di Glasgow (1956-64), il piano di K. Tange per la nuova Skopje (1965). Tre progetti

Pero más importante aún que esa imposición de la temporalidad cronológica moderna sobre la arcaica de la Kasbah es la actitud de Le Corbusier, que se niega a reconocer la falta de poder efectivo del arquitecto para gestionar los propios planes que propone, y más aún, la renuncia a conquistarlo prefiriendo refugiarse en los estrechos límites de una aparentemente omnipotente proyectación formal,⁴³⁵ que perdurará como ideología de postguerra en lo que respecta a una imposible “autonomía disciplinar”. De este modo, si bien es cierto que la proyectación de escala territorial se libera del rígido elementalismo del Constructivismo ruso no es sino al precio de entrar en el más nostálgico de los sueños:

“Recupero del caos, nella contemplazione di quell’angoscia che il Costruttivismo sembrava aver debellato per sempre, nella sublimazione del disordine [...] l’ideologia architettonica rinuncia a svolgere un ruolo propulsivo nei confronti della città e delle strutture di produzione, mascherandosi dietro una riscoperta autonomia disciplinare”.⁴³⁶

A partir de ahora, el arquitecto, visto como un pequeño “dios-creador” que debe mediar entre el orden y el desorden, renuncia por completo a toda intervención en la realidad de la civilización, convenciéndose a sí mismo, como venía haciendo de forma continua desde el siglo XV, del papel predominantemente cultural de su “arte”.⁴³⁷ Un proceso que ya en 1973 es caracterizado como la “sopravvivenza di anacronistiche ‘speranze progettuali’”.⁴³⁸ Pero mientras el arquitecto-creador giraba la cabeza a la búsqueda del arte

che proiettano nel futuro l’idea di u nuovo destino per la città, ma che indicano sul presente con una gravidanza ricca di sollecitazioni, tre progetti che si rifanno, anche se non del tutto consapevolmente, alla grande lezione metodologica del Le Corbusier del piano Obus. Alla forma chiusa delle Siedlungen, delle new towns o delle neighbourhoods units esse contrappongono una forma aperta. Invece di annullare l’architettura nel processo urbanistico esse la ricollocano in un giusto contesto e ne esaltano l’autonomia semantica; piuttosto che risolvere il planning nel disegno urbano esse accettano il frammentismo della realtà cittadina e geografica, imponendo una autonomia formale alla morfologia del territorio”. Tafuri, Manfredo, “Architettura, town design, città”, *d’Ars agency*, 1967, pp. 7-9. Entre ambas posturas, el artículo publicado en *Contropiano* en 1969 supone un primer cambio de signo respecto a la opinión que Tafuri mantiene respecto al proyecto de Le Corbusier.

⁴³⁵ Le Corbusier en el Tercer Congreso de los CIAM (1930): “por favor, no nos ocupemos aquí de política y sociología [...] los técnicos deben formular, la autoridad ya aparecerá”. Le Corbusier, “Le parcellement du sol des villes”. Citado en Benevolo, Leonardo, *Historia...*, op. Cit., p. 583. Exhortaciones que van directamente contra los alemanes Taut y May, presentes en el Congreso.

⁴³⁶ Tafuri, Manfredo, *Progetto...*, op. Cit., pp. 125-126.

⁴³⁷ A este respecto, el panorama que se abre después de la segunda postguerra mediante una completa lectura de la arquitectura como lenguaje, código, o estilo orgánico por parte de Zevi, las lecturas sobre las vanguardias de Rowe, Colquhoun, De Fusco, Scully, Eisenman, Frampton, o Helio Piñón por citar únicamente algunas, no hará sino reforzar este radical fracaso con apariencia de heroísmo disciplinar. El urbanismo como ámbito exclusivo de la forma (de una forma que milagrosamente contiene en los “hechos urbanos” los aspectos socioeconómicos y productivos históricos de la ciudad, claro está) por parte de la *Tendenza* en general y de Rossi en particular, por otra parte, no harán sino recolocar al arquitecto como decorador formal de los procesos económicos de la ciudad, en posesión de las grandes empresas constructoras, mientras la disciplina urbanística celebra la que se cree nueva posición de poder del arquitecto en el control de la ciudad.

⁴³⁸ Idem, p. 170.

Tafuri saca las conclusiones que el desarrollo productivo de la ciudad ha generado. De este modo, afirma Tafuri que

“La crisis de la arquitectura moderna se inicia en el preciso momento en que su destinatario natural, el gran capital industrial, hace suya la ideología de fondo, dejando de lado la superestructura (...) Las premisas más generales de racionalización de la ciudad y el territorio permanecen sin respuesta, actuando sólo como estímulo indirecto para realizaciones compatibles con los objetivos sectoriales que van siendo propuestos, paso a paso”.⁴³⁹

O lo que es lo mismo, frente a la renuncia por parte del arquitecto a implicarse en la efectiva gestión de la ciudad propuesta por Le Corbusier, el sistema productivo se deifica a sí mismo y toma el mando sin necesidad de recurrir a ningún demiurgo hilberseimeriano. A partir de aquí, cualquier discurso que, autodenominándose humanista, hable de la capacidad de la arquitectura como ámbito operativo con el que lograr una “sociedad liberada”, no será sino mera ideología al servicio del *status quo*, “mitología marcusiana” como lo denomina Tafuri.⁴⁴⁰ En este sentido, las conclusiones son obvias: “la ricerca di un’alternativa, tutta all’interno delle strutture che condizionano il carattere stesso della progettazione, è una palese contraddizione in termini [...] La riflessione sull’architettura, in quanto critica della ideologia concreta, ‘realizzata’ dall’architettura stessa, non può che andare oltre, e raggiungere una dimensione specificamente politica”.⁴⁴¹ Nada más hay que hablar. Todo intento de acción en/sobre la metrópoli que no presuponga la incursión del arquitecto en la efectiva gestión práctica de la metrópoli a través de su dimensión política está abocado al fracaso. Tales intentos, esperanzas últimas del arquitecto para poder continuar con su posición moderna de sujeto dominante sobre las cosas, son las que analizaremos a continuación.

Desarrollos urbanos III: Respuestas prácticas al desafío Dadá:

01. Crítica historiográfica de los orígenes del Plan:

Comentábamos al principio del capítulo cómo Tafuri consideraba el libro de Argan *Gropius e il Bauhaus* (1951) como una respuesta a la *Storia dell’architettura moderna* de Zevi (1950). Ahora bien, si ya hemos hecho ver cómo la propuesta del dadaísmo en tanto problemática fundamental en los orígenes de las arquitecturas de vanguardias y hemos diferenciado netamente entre dadaísmo y expresionismo, queda todavía por ver la revisión que Tafuri efectúa sobre la práctica concreta de esa “ideología del Plan” (que el historiador italiano entiende como respuesta de ciertos arquitectos de entreguerras a la problemática metropolitana). Para ello, hay que tener presente también que dicha revisión se ejerce como una respuesta directa por parte de

⁴³⁹ Tafuri, Manfredo, *Para una crítica...*, op. Cit., p.70.

⁴⁴⁰ Tafuri, Manfredo, *Progetto...*, op. Cit., p. 128.

⁴⁴¹ Idem, p. 169.

Tafuri a las concepciones del *design* que su maestro en Roma había propuesto en el 51. Pero los presupuestos desde los que se efectúa dicha revisión no acaban aquí, pues, cerrando el triángulo, el tercer vértice al que Tafuri se dirige es a la génesis historiográfica de los orígenes de ese *design* que Benévolo, en su *Storia dell'architettura moderna* (1960), concibe como dialéctica entre las servidumbres urbanas generadas por la Revolución Industrial (ferrocarril y deterioro higiénico principalmente) y las respuestas concretas que las instituciones, presionadas por las protestas sociales, van introduciendo mediante vía legislativa, una lectura que De Fusco resumirá sin variación alguna. Frente a esta génesis clásica del *design* del Bauhaus como origen y desarrollo de la disciplina urbanística, Tafuri se retrotraerá a inicios del siglo XVIII efectuando una lectura que ponga en paralelo el desarrollo de las disciplinas estadísticas, económicas y geográficas como instrumentos empleados por los Estados en su “racionalización” territorial, previa a la consiguiente “racionalización” de las ciudades.

Además, frente al doble eje social establecido por Benévolo (Pugin-Ruskin-Morris-Gropius por una parte y, Owen-Fourier-Godin-Cabet-Morris-Gropius por otra), Tafuri esgrimirá la crítica económica argumentada por Engels. De este modo, el plan de acción para el presente apartado queda del siguiente modo: 1. Exposición de los orígenes del Plan según Benévolo y la consideración del mismo como *design* abierto por parte de Argan. 2. Exposición de la crítica que Tafuri ejerce al *design* de Argan, y desde allí, como continuación del estudio de esa otra modernidad, los orígenes paralelos del Plan en la obra de Tafuri. Por último, 3. una vez explicitado lo anterior, podremos dar paso a los análisis concretos de los desarrollos efectivos de la ideología del Plan en la URSS, Alemania durante la República de Weimar, Viena, y Holanda, a la par que se considerarán las razones del fracaso del mismo en los Estados Unidos.

Comenzando por el principio, según Benévolo, el punto álgido que marca el inicio del proceso legislativo que llevará hasta el establecimiento de la ideología del Plan debe ser buscado en las novedades introducidas por la Revolución Francesa. Así, la posición final del urbanismo descrita por Benévolo como la secuencia Plan general-Plan parcial-Programa urbano, no es sino la respuesta final desarrollada por la disciplina urbanística en aras de rellenar el “vacío” que según Tocqueville (citado explícitamente por Benévolo) se había abierto entre individuo y Estado, una vez que toda asociación gremial o estamentaria que mediara entre ambas nociones había sido completamente suprimida. Dicho vacío se remonta, concretamente a la ley de junio de 1791, fecha en la que se prohibió, con el objeto de abolir las instituciones gremiales del sistema feudal

“tanto las asociaciones obreras para incrementar los salarios como las coaliciones de patronos para reducirlos”.⁴⁴²

Dicha prohibición trastoca exponencialmente el sistema de producción arquitectónico debido a dos hechos fundamentales que marcan una distancia neta respecto al sistema de producción arquitectónico del siglo XVII: 1) La diferenciación entre suelo y edificio como consecuencia fundamental de entender la disciplina arquitectónica como una empresa dirigida a la obtención de beneficio, y 2) la venta de terrenos públicos a particulares por parte del Estado para financiar sus presupuestos (estrategia ya recomendada por Adam Smith en 1776).⁴⁴³ De este modo, el Plan según Benévolo nace desde el principio como instrumento de intervención directa sobre la ciudad, ajeno a cualquier connotación de carácter propiamente territorial de connotaciones ajenas a la ciudad. En principio para Benévolo, el Plan, si bien estatal, lo es en tanto que control urbano, es decir, no territorial. A este respecto, el Plan General será entendido como un plan de carácter estatal en tanto que conjunto de las ciudades principales, y no como un plan integral del desarrollo de todos los recursos regionales como propondría Mumford en su Plan Regional para el Estado de New York.

⁴⁴² Citado en, Benévolo, Leonardo, *Historia...*, op. Cit., p. 16. Dicha prohibición tendrá su paralelo en la Inglaterra de 1800 cuando, a raíz también de la agitación de los obreros de la construcción, se publica la *Combination Act*, que prohíbe todas las asociaciones de clase.

⁴⁴³ Con estos dos acontecimientos en mente, Benévolo comenta que, tras la revolución industrial, “los edificios tienen significado distinto al que se tenía en el pasado: No se presentan ya como sistemáticas definitivas, producto del desembolso de un capital a fondo perdido, sino como inversiones paulatinamente amortizables, igual que los otros medios de producción [...] diferenciación entre edificio y suelo. Mientras un edificio era considerado como de duración indefinida y el solar quedaba utilizado de modo estable, su valor quedaba, por así decir, incorporado al del edificio; pero si consideramos limitada la vida del edificio, el solar adquiere un valor económico independiente”. Idem, pp. 35-36. Yuxtaponiendo dicho cambio de óptica en la gestión arquitectónica de la ciudad, a las consecuencias de la división del trabajo arquitectónico iniciada en el Renacimiento, y ahora agravadas por la diferenciación arquitecto-ingeniero a partir de la revolución industrial,⁴⁴³ Benévolo focaliza los orígenes del Movimiento Moderno en la respuesta que el arquitecto-urbanista dirige a tal situación. Pero por otra parte, si bien es cierto que el inicio de la crisis que el Movimiento Moderno se propone resolver, según Benévolo, tiene su origen en una concepción sobre la ciudad promovida por la ideología liberal, no lo es menos que su polo contrario; es decir, la ciudad de ideología neoconservadora propuesta por Napoleón III en Francia, Bismarck en Alemania, y la ascensión al poder de los *tories* dirigidos por Disraeli en Inglaterra, se adaptará rápidamente a la nueva situación legislativa, empleándola directamente como medio de control de las clases pudientes sobre la ciudad. Así, mediante la ley de reforma electoral inglesa de 1832 que suprime el antiguo vínculo que une los derechos políticos a la propiedad de bienes inmuebles (igualando, por consiguiente, industriales y comerciantes con los terratenientes), o las reformas legislativas francesas realizadas entre 1848 y 1851 que amplían los poderes de expropiación concedidos por las leyes napoleónicas de 1810 y la de 1833, se establecen los instrumentos adecuados que permitirán entender el Estado como una corporación que utiliza la urbanística como instrumento de poder. Concretamente en el París de Hausmann, dichos fines últimos de la incipiente ideología del Plan son entendidos por Benévolo como “una transferencia del dinero de los contribuyentes a los propietarios”,⁴⁴³ dadas las condiciones de expropiación que se establecen. Así, comenta Benévolo que “El Consejo de Estado, decide, el 27 de diciembre de 1858, que los terrenos destinados a la construcción, una vez expropiados y estructurados según los planes, deben ser restituidos a sus antiguos propietarios, lo que significa que el aumento del valor determinado por las obras municipales revierte enteramente en los propietarios, en vez de beneficiar a la Municipalidad [...] La ciudad de París, a causa de esta sentencia, debe soportar sola todos los gastos de los trabajos de Haussmann [...] con fondos necesarios por medio de crédito libre”. Idem, p. 106.

Por otra parte, ya en el mismo inicio del Plan en la ciudad neoconservadora, se produce por primera vez, al igual que ocurrirá con posterioridad en el Frankfurt de May, una concentración de las herramientas legislativas alrededor de una única figura entendida a fines urbanísticos como poder ejecutivo.⁴⁴⁴ En resumen, para Benévolo el urbanismo no nace como una imposición estatal al servicio de la comunidad, sino como respuesta progresiva a las necesidades urbanas mediante una continua promulgación de leyes urbanas encaminadas a controlar y promover los principales campos del flujo monetario por una parte, y tener pacificadas a las masas reivindicativas, por otra. De tal modo,

“Podemos decir que los métodos de la urbanística moderna arrancan de estos dos hechos: de las servidumbres impuestas por las nuevas realizaciones técnicas, el ferrocarril primordialmente, y de los servicios invocados por los higienistas para remediar las deficiencias sanitarias de las instalaciones paleoindustriales”.⁴⁴⁵

Por su parte, la ideología del Plan nace inicialmente como instrumento conservador para que los particulares propietarios, que vienen de la Restauración, puedan obtener beneficios a partir de las respuestas que el Estado se ve obligado a dar a dichos problemas: Los que derivan de las servidumbres físico-administrativas de la técnica, y los higiénico-sanitarios provocados por ella. En cualquiera de los casos, el Plan se interpreta como respuesta exclusivamente urbana y directa, a una ruptura técnica provocada por la Revolución Industrial. Interpretación que se hará clásica en las posteriores explicaciones sobre la génesis de la arquitectura del siglo XX.

Pero una vez llegados hasta aquí, es hora ya de reconocer el origen específico del Movimiento Moderno en los socialistas utópicos. De este modo, siguiendo a Pevsner, Benévolo sitúa a William Morris como antecesor directo de la Bauhaus,⁴⁴⁶ sólo

⁴⁴⁴ En concreto para Haussmann un decreto del Senado aprobado en 1852 modifica el procedimiento establecido en 1841 y permite la expropiación no sólo por medio de la ley, sino también por una simple deliberación del poder ejecutivo.

⁴⁴⁵ Idem, pp. 70-81. Y Benévolo continua “el ferrocarril [...] acarrea bastantes servidumbres [...] potentísimo medio de intervención para modificar la ordenación del territorio, y están obligadas a revisar, de modo cada vez menos liberal, las leyes sobre la expropiación, para poder procurarse, en condiciones favorables, los terrenos necesarios para la construcción ferroviaria [...] la exigencia de una coordinación de las iniciativas de edificación en la ciudad industrial”. Idem, p. 81.

⁴⁴⁶ La crítica a la lectura del “Movimiento Moderno” como heredero de Morris ya fue realizada por extenso desde Venecia con el libro de Manieri-Elia, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna* (1976). En él, se niega explícitamente tal planteamiento al afirmar que en la Alemania de la Bauhaus, “en 1923 no sobrevivirá nada de estos planteamientos, a partir de esta fecha, cuando ha llegado ya el capital estadounidense y se ha superado la inflación, se empezará a construir según los cánones de la nueva arquitectura, que será eminentemente profesional e industrial”. Manieri-Elia, Mario, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 103. Edición original Manieri-Elia, Mario, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Gius Laterza & Figli, Roma-Bari, 1976. Es cierto que con anterioridad ya se habían resaltado incongruencias parciales respecto a tal herencia ideológica, como por ejemplo la de Peter Collins en 1965 al afirmar que “La idea de ver en W. Morris el primero de los pioneros del Movimiento Moderno hubiera sido inconcebible antes de la época que los industriales conocen como época del *styling*”, Collins, Peter, *Los*

que ahora se añade a la línea social-medievalista Pugin-Ruskin-Morris, la socialista-utópica Owen-Fourier-Godin-Cabet-Morris. De la primera, en concreto de Ruskin, tomaría Morris el concepto de arte como directamente dependiente del contexto económico social en el que se produce. De la segunda, según Benévolo, la oposición directa a los extremos, liberal o comunista, que consideran que “de nada sirve comprometerse en resolver los problemas particulares, por ejemplo, los de asentamiento, si no se han resuelto antes los problemas políticos de fondo, y que las soluciones a todas las dificultades parciales llega como consecuencia natural, una vez resueltas las dificultades generales”.⁴⁴⁷

De este modo, Benévolo, en nombre del Movimiento Moderno, enuncia su ideología socialista morrisiana, define el concepto de “arquitectura moderna” desde los escritos de este,⁴⁴⁸ y concibe sus relaciones políticas como la efectiva y concreta propuesta de programas urbanísticos que, aunque necesiten de planes parciales y generales previos para su realización, no es labor del arquitecto el gestionarlos políticamente en lo que exceda su concreta proyectación. Consecuencias obvias de dicha programación de las nuevas funciones del arquitecto es la crítica del historiador italiano a las posiciones mantenidas por Engels. El principal problema para éste, según Benévolo, como para Le Play (católico antiliberal) o Cobden (liberal anti-estatal), es el descuido presentado a los problemas parciales:

“El mismo desprecio hacia los problemas particulares y la misma intransigencia doctrinaria puede observarse, por distintas razones, entre los escritores marxistas. Desde 1850 se estudian, por parte de los gobiernos o de los filántropos privados, varios sistemas para dar mejores viviendas a las clases obreras. Y, sin embargo, en 1872 F. Engels publica una serie de artículos en el *Volksstaat* de Leipzig, posteriormente recogidos en un volumen bajo el título *Wohnungsfrage*,⁴⁴⁹ para demostrar la imposibilidad de todos estos intentos. Polemizando con Proudhon y Sax (que habían propuesto transformar el pago de los alquileres en cuotas de amortización y permitir, así, a los obreros convertirse en propietarios de sus viviendas) Engels sostiene que esto no serviría para nada, puesto que, subsistiendo la relación de explotación entre obreros y capitalistas, ‘los salarios disminuirían en porcentaje correspondiente a la medida de los alquileres ahorrados, lo que significa que el obrero seguiría pagando el alquiler de su casa,

ideales de la arquitectura moderna. Su evolución (1750-1950), Gustavo Gili, Barcelona, 1973, p. 346. Edición original Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture*, 1965. De cualquiera de las formas, sigue perteneciendo a Manieri-Elia la primacía de la crítica a la ideología de Morris como precedente de la del Movimiento Moderno desde posiciones plenamente estructurales. Dicha posición se hace explícita en la parte final del libro cuando Manieri-Elia extrae sus conclusiones que son heredadas de las del Tafuri de 1968 y 1973, al que por cierto cita en la introducción junto a Dal Co, Ciucci y Teysso. Así, pues, citamos por extenso: “Aceptar la herencia de Morris ha significado, pues, aceptar en gran medida sus equívocos: el primero de todos, la errada toma de conciencia del propio lugar en el proceso de producción. Y, antes aún, la negativa a considerar la arquitectura como *producción*; cosa explicable, por lo demás, en la eufórica Italia del ‘boom’ económico [...] el papel real del sector de la construcción en el ciclo económico y sus mecanismos seguían, así, sin ser conocidos; al tiempo que se alimentaba el engaño de la planificación urbanística, sin que se diera el menor análisis sobre el uso capitalista del territorio en relación con los instrumentos de control del plan”. Manieri Elia, Mario, *William...* .op. Cit., p. 112. (El subrayado es nuestro).

⁴⁴⁷ Benévolo, Leonardo, *Historia...* ,op. Cit., p. 195.

⁴⁴⁸ En concreto como “el conjunto de modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre con objeto de satisfacer las necesidades humanas, exceptuando sólo al puro desierto”. Morris, William, *The Prospects of Architecture in Civilization*, conferencia pronunciada en la London Institution marzo 1881. Citado en Idem, p. 6.

⁴⁴⁹ Traducido al castellano como *Contribución al problema de la vivienda* (1873).

no como antes en dinero entregado al casero, sino en forma de trabajo no cobrado, retenido por el industrial para el cual trabaja' y concluye 'solamente la solución del problema social, es decir, la abolición del modo de producción capitalista, hará posible, al mismo tiempo, la solución del problema de la vivienda'.⁴⁵⁰

Una ideología pues, que atribuye al Movimiento Moderno una *política propia* capaz de trabajar con las distintas ideologías políticas con las que convive, pero sin identificarse con ellas, es la aplicada a la lectura del Bauhaus. Las sentencias de Benévolo al respecto son explícitas: "En 1925, durante la polémica suscitada por el traslado del Bauhaus de Weimar a Dessau, Gropius había sostenido la independencia de la nueva investigación arquitectónica frente a cualquier corriente política"; o, más adelante "ahora, las opciones artísticas contienen una indicación política, aunque sea indirecta, y no necesariamente coincidente con las posiciones de los partidos que se disputan el poder".⁴⁵¹ Y es precisamente esta *política propia* de la *Bauhaus*, identificada por Benévolo con el proyecto abierto, el *design*, o el carácter de *praxis in fieri* que Argan ya había leído en 1951 como la esencia de la obra de Gropius, la que se propone como núcleo central alrededor del cual se crea el Movimiento Moderno como unidad. Desde este momento, todo lo que viene después queda condenado a ser aplicación o perversión del mismo cuando no evasiones de la realidad como en el caso de las vanguardias artísticas, mientras que por su parte, todo lo anterior, se lee como una apertura del camino hacia la *Bauhaus*, pero siempre sin llegar. Benévolo comenta: "Mies, Mendelsohn, Le Corbusier, Oud, Dudok [...] La lección de Gropius se convalida precisamente por lo que sucede fuera de la escuela, apunta un método, no un estilo [...] Profundizando lo suficiente, las diferencias disminuyen y sale a la luz la unidad de propósitos, la común raíz cultura".⁴⁵²

Y dentro de la nueva ideología, como era previsible que ocurriese, todas las antiguas ideologías socialistas utópicas que soñaban con la autonomía y la autosuficiencia de una comunidad ajena a los males del mundo (desde Kropotkin a las *Garden Cities*), se transforman en la nueva estrategia del barrio, problema cuantitativamente distinto al de la ciudad burguesa, pero no en lo referente a lo cualitativo. La única diferencia es que ahora en cambio, se trata de localizar dentro de la ciudad una unidad menor de tamaño adecuado y determinar qué servicios y qué actividades conviene ofrecer a esta escala, y cuáles, por el contrario, a la escala propiamente urbana. Pero atención, para Benévolo, el mérito de Howard no radica en sus intenciones originarias (de carácter kropotkianas), sino en haber puesto de manifiesto este específico problema:

"Una forma de interpretar la ciudad jardín, más sencilla y quizá más justa, sería dejar a un lado la teoría de la autosuficiencia y considerar sólo el deseo ruskiniano de vivir en un ambiente físico más agradable y sosegado, con mucho verde y el campo a pocos pasos (todo lo demás puede considerarse, en

⁴⁵⁰ Benévolo, Leonardo, *Historia...*, op. Cit., p. 175.

⁴⁵¹ Idem, pp. 587 y 632 respectivamente.

⁴⁵² Idem, p. 514.

cierta medida, como una consecuencia, como una forma de arrinconar los problemas sociales y económicos para evitar que se interfirieran con los del paisaje). Los aspectos más importantes de las iniciativas de Howard son, quizá, los que conciernen al control paisajístico”.⁴⁵³

Respecto a Argan, al igual que Benévolo, considera la obra de Gropius como esencialmente unitaria, de modo que no pone 1922 como fecha de ruptura del Bauhaus en general y de Gropius en particular.⁴⁵⁴ En su lugar, una teoría del “hacer” en tanto que *praxis* que no diferencia la teoría de la práctica, es propuesta como clave interpretativa de toda su obra. Pero para poder entender el significado histórico de tal *praxis*, debemos recurrir primero al texto de Argan “Condiciones históricas del urbanismo”, escrito un año antes. En él, se plantea la diferencia entre el urbanismo barroco y el moderno, ya no desde las condiciones estrictamente económico-administrativas como en el caso de Benévolo (diferenciación entre suelo y edificio), sino desde un profundo cambio de la concepción del “espacio”. Es por ello que, aunque la cita es larga, consideramos necesario reproducirla en su totalidad:

“Lo que determina la actual medida económica del espacio no es entonces la cotización en el mercado de terrenos: dato indudablemente importante del problema urbanístico, pero que representado el *statu quo* de un sistema fundado sobre la propiedad privada, indica solamente el límite de un derecho adquirido o de una situación que ya es histórica. Cuando el espacio se concebía como naturaleza, el problema de la propiedad privada del terreno, era, a los fines del urbanismo, irrelevante, y cuando la propiedad de los privados se resume en la autoridad del Estado, que la puede quizá limitar en sus derechos pero la protege y garantiza en sus fundamentos, nacen aquellas soluciones unitarias y geométricas, concebidas con un acto de imperio y aprobadas por decreto soberano, típicas del período de los absolutismos monárquicos. Pero si se concibe el espacio como la dimensión de la vida social, tejido vivo y en continua renovación de la mutua cooperación y solidaridad humana, entonces la propiedad privada de los terrenos y la valorización artificiosa que ella implica, se transforman en un verdadero y propio derecho de interferencia o de veto concedido a los privados en relación al progreso colectivo: y un insalvable obstáculo al riguroso planteamiento de un problema de urbanismo. De hecho asistimos cada día a la defensa de un urbanismo *estético*, que consistiría en el componer edificios según consabidos cánones de perspectiva y de simetría, concebido cada uno de dichos edificios como un valor artístico en sí: Lo que significa que se pone en la base del urbanismo la simple unidad constructiva, suponiendo que solamente la propiedad definitiva estimule a construir bellas casas; y se concibe la ciudad como el conjunto de estos edificios, la imagen misma de la estabilidad del bienestar de sus habitantes y, en sus monumentales edificios públicos, de la eternidad y el poder del Estado: en fin, no como un hecho o un momento del progreso, interno y necesario de su historia, sino como un testimonio o representación externa. Es así como, en una tradición artística, se defiende una tradición de privilegios sociales”.⁴⁵⁵

Es por tanto en este nuevo espacio entendido como “dimensión de la vida social [...] en continua renovación” donde la obra de Gropius se introduce como aquella capaz de, en contra de la instrumentalización del urbanismo como herramienta de representación del Estado que sanciona los privilegios concedidos a unos pocos, retomar el progreso histórico colectivo de la mayoría y volverlo histórico, lo que, en palabras de Argan

⁴⁵³ Idem, p. 406.

⁴⁵⁴ A este respecto, Tafuri ya hacía notar cómo, en el libro de Argan existían “citaciones del ’19 siguiendo con otra del ’30, luego saltaba a otra del ’23, etc [...] como si en la obra de Gropius no existiera un desarrollo interno”. Tafuri, Manfredo, “Entrevista con...”, op. Cit., p. 7.

⁴⁵⁵ Argan, Giulio Carlo, “Condiciones históricas del urbanismo”, en Argan, Giulio Carlo, *Proyecto y destino*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969, p.78. (El subrayado es nuestro).

quiere decir operante, activo, práctico; y ya no teórico, como la función representativa. Una explícita diferencia entre Estado y Sociedad Civil⁴⁵⁶ se hace necesaria en dicha lectura para poder entender lo propio de la urbanística moderna como aquella que trabaja exclusivamente desde la segunda. Ninguna connotación política, ni como ideología ni como administración o gestión de los recursos ciudadanos por parte de un partido hay que asociar a la concepción del, (paradójicamente), posterior alcalde de Roma.

Lo que después Benévolo llamará la *política Bauhaus*, Argan lo ve a través de la figura de Gropius como “razón social”. Una razón que, precisamente por su carácter social, ya no se buscará relacionar como instrumento político de dominio sobre las cosas-individuos sino, dentro del plexo filosófico de su tiempo, con las nuevas ideas introducidas en Alemania por Husserl o Heidegger.⁴⁵⁷ Con ello, un conjunto completamente nuevo de ideas es añadido a la ya antigua discusión sobre la complementariedad del trabajo artesanal y el industrial. Ningún residuo expresionista o morrisiano existe en el Gropius de Argan. Al contrario, la relación con Ruskin y Morris es percibida ahora desde un punto de vista “material” en tanto re-situación de la arquitectura dentro del plexo de relaciones materiales de la sociedad: “Ruskin y Morris habían colocado la materia, como dato originario de la experiencia, en oposición al concepto clásico de naturaleza”.⁴⁵⁸ La nueva función del arquitecto en tanto intelectual específico dentro de ese plexo es la de ser técnico dirigente, cuya autoridad “no derive ya de la posesión del capital y de los medios de producción sino de la capacidad de producir del mejor modo”.⁴⁵⁹ Una visión, por tanto, que también rechaza el elementarismo formal de Moholy-Nagy, y cuya causa última está en el recurso a la noción hedigeriana de espacio:

⁴⁵⁶ Esta diferenciación será recalcada explícitamente por Argan en su artículo síntesis de 1965 “Proyecto y Destino”: “La realización global de un plan es un error, entre otras cosas porque implica un criterio de imperio político: la fijación monumental de una situación histórica en la figura de la capital, preocupación preeminente de los regímenes dictatoriales, sustituye la realidad social por la abstracción de Estado”. Idem, p. 48.

⁴⁵⁷ Argan afirma: “La racionalidad que Gropius desarrolla en los procesos formales del arte es afín a la dialéctica de la filosofía fenomenológica y existencial, sobre todo la de Husserl [...] Se trata en sustancia de deducir de la pura estructura lógica del pensamiento las determinaciones formales de validez inmediata [...] Es imposible, en la historia de Gropius, separar un momento teórico de un momento creativo o pedagógico”. Argan, Giulio Carlo, *Walter...*, op. Cit., p. 11. Nótese también cómo, la crítica que Tafuri realizó a Wittkower a propósito de Alberti y Palladio vuelve a ser aplicable aquí. Tanto el Wittkower de 1949 como el Argan del 51, en un intento de insertar a la arquitectura dentro del contexto cultural de su tiempo alinean de forma directa arquitectos con teorías filosóficas concretas (Ficino o Husserl es ahora indiferente) sin poder mostrar si quiera el conocimiento explícito de dichas teorías por parte de los arquitectos mencionados. De este modo, sin pruebas materiales que demuestren el conocimiento de Husserl o Heidegger por parte de Gropius ni viceversa, Argan afirmará a este último como precedente de la noción de espacio existencial de Heidegger. No olvidemos que según Argan, la noción de *design* que crea Gropius se desarrolla durante sus años en el Bauhaus, que abandona en 1928, mientras que las referencias que toma de Heidegger proceden todas de *Ser y Tiempo*, que se publica en 1927. Y no olvidemos tampoco que es esta orientada lectura de Argan el inicio primero de la posterior ideología del “plan abierto” que tanto se discutirá en los círculos arquitectónicos desde final de los años 50.

⁴⁵⁸ Idem, p. 39.

⁴⁵⁹ Idem, pp. 18-19. Y luego continúa: “Bauhaus que, en última instancia, fue un instrumento creado para producir una nueva clase de técnicos dirigentes”. Idem, p. 19.

“Es igualmente imposible explicar esas formas según un espacio preconcebido, inmutable, geométrico, porque el espacio efectivo de esa arquitectura se determina con la función. Puede parecerse más bien al espacio que Heidegger define en relación a la actitud originaria de nuestro ‘ser en el mundo’: un espacio que es al mismo tiempo distancia por superar (*Entfernung*) y disposición de las cosas en un orden dado (*Ausrichtung*), correspondiente a nuestro deseo de servirnos de ellas y, a saber, un conjunto de lugares, distancias y direcciones, en las cuales nosotros mismos estamos implicados y que modificamos en su valor con nuestro cambio de posición en el conjunto”.⁴⁶⁰

Desde aquí, la distancia a recorrer hasta la noción de proyecto en tanto “plan abierto”, es nula. En palabras de Argan, “la arquitectura no es más que la fenomenología de la planificación”;⁴⁶¹ es, en última instancia, “el principio de una forma que no es sino que se hace como mero *proceso*”.⁴⁶² Una concreta estética de la arquitectura es proyectada sobre Gropius con el objetivo último de, manteniendo la noción de arquitectura como proceso dentro del contexto socio-económico, permitir conservar la función del arquitecto como manipulador formal de los elementos materiales. De ello resulta que, lo *standard*, la célula base de la metodología urbanística del Movimiento Moderno, ya no es un objetivo que la sociedad se propone y en cuya realización aspira a eliminar ciertas contradicciones para alcanzar un grado mayor de integridad, como era interpretado bajo la ideología política de los utópicos. Al contrario, “es la expresión de un fundamento unitario, de un *ethos* colectivo [...] un inconsciente colectivo que llega a ser conciencia colectiva”.⁴⁶³ Una completa diseminación de la noción de proyecto como creación de Gropius es ampliada de este modo hasta convertirse en, propiamente hablando, la *ephisteme* del arte moderno⁴⁶⁴ desde la Revolución Francesa.

Pero como sabemos, las ideas de Argan al respecto no acaban aquí y no es ocioso por nuestra parte si, brevemente, mostramos cómo estas ideas llegan mediante el cambio de la noción de “standard” por la de “tipología” hasta la *Tendenza* italiana criticada posteriormente por Tafuri. A este respecto, la primera toma de posición crítica con respecto a la deformación del proyecto de Gropius, la realiza Argan tan sólo cuatro años después en su artículo “El diseño industrial”. Allí, Argan comenta que

“Obviamente, la producción, entendida como expresión de la interna creatividad social, no puede ser puramente repetitiva, debe renovarse, y no puede ser renovada sino a través de la invención de

⁴⁶⁰ Idem, p. 38.

⁴⁶¹ Idem, p. 129.

⁴⁶² Idem, p. 72.

⁴⁶³ Idem, p. 131.

⁴⁶⁴ Dicha nueva *ephisteme* continuará a lo largo de toda la obra de Argan estando directamente relacionada con la fenomenología de Husserl. Así, en su ya mencionado artículo de 1965, el historiador italiano ampliaba la influencia del filósofo judío sobre Gropius a la noción moderna de arte como proyecto: “Una obra de arte que está *hecha* en cuanto está *in fieri* [...] Dicho en otros términos, el plan no es el proyecto de una acción futura, sino un actuar en el presente según un proyecto. El plan es la forma específica de la *intencionalidad* [...] el planificar es una reducción fenomenológica, una *epoché*, una suspensión del juicio o un poner entre paréntesis todo lo que comúnmente se acepta, un acto riguroso de la conciencia como relación de *noesi* y *noema* [...] Estado de conciencia del hombre en situación”. Argan, Giulio Carlo, *Proyecto...* ,op. Cit., p.49.

nuevas formas. La simple repetición es el producto del régimen monopolista, es decir, de la involución capitalista; solamente renovando continuamente sus tipos, podrá la industria dar lugar a una producción de alto valor social, capaz de acelerar el ritmo de progreso o de identificarse con el espontáneo, continuo re-crearse de las estructuras de la sociedad”.⁴⁶⁵

Finalmente, si añadimos “Acerca del concepto de tipología arquitectónica” (1962),⁴⁶⁶ vemos como esta queda establecida como el instrumento conceptual capaz de unir el proyecto-plan abierto de Gropius y el Bauhaus a la historia en general, y a la disciplina arquitectónica en particular, entendidas también ambas como proyecto abierto. Este proceso de re-historización de las vanguardias y del Movimiento Moderno es analizado por Argan en su artículo “Proyecto y destino” (1965), tres años antes de que Tafuri escriba su famoso “La arquitectura moderna y el eclipse de la historia” como primer capítulo a *Teorie e storia dell’architettura*, de tal modo que puede llegarse a entender el segundo como una respuesta al primero. Así, mientras que Tafuri reconoce el intento de negar la historia por parte de las vanguardias como el único históricamente posible, consecuencia última de la introducción consciente de otros tiempos en la ciudad por parte de Brunelleschi, estableciendo así una profunda veta de continuidad histórica desde el 400 al 900, Argan en cambio se basa en un ruptura inquebrantable entre arte y proyecto. De este modo, el primero, anterior a 1750, se basa en la contemplación ideal y la representación de la naturaleza armónica, mientras que el segundo consistiría en el “hacer abierto” arriba comentado. Es exclusivamente este último el que, para Argan, introduce tiempos ajenos al propio, en la sociedad:

“Cada nueva invención nace de la crítica del pasado, a la cual se agrega un proyecto para el porvenir. Por esta implícita correlación de pasado y futuro, el acto inventivo es, en todos los campos, el acto histórico por excelencia, y tiene como campo la sociedad entera”.⁴⁶⁷

Con esto, Argan es el primero en avanzar la idea de que no es la distinción entre arte y tecnología aquella con la que hay que abordar la diferencia esencial de la arquitectura antes y después de 1750, ya que propiamente hablando, tanto el arte en tanto *techné* como la propia tecnología industrial son estrategias operativas de acción

⁴⁶⁵ Argan, Giulio Carlo, *Proyecto...*, op. Cit., p.107. (El subrayado es nuestro).

⁴⁶⁶ En dicho artículo podemos ver cómo Quatremere identifica el tipo con la lógica de la forma en base a la razón y al uso que le dan sentido, mientras que el simple standard sería algo cuya forma hay que imitar (forma como donante de sentido). El tipo, es, entonces, interpretado como una cierta estrategia para resolver un problema de uso, por ejemplo, las iglesias de más de una nave con deambulatorio para permitir varios usos simultáneos. El tipo, queda pues como un objeto simple y único, que manifiesta aquellas características que lo conectan con problemas análogos del pasado. Y finalmente, el tipo, no es la iglesia de peregrinaje de tres naves con deambulatorio sino la forma de resolver el uso simultáneo y múltiple de una iglesia, entre las cuales, tres naves con deambulatorio y girola era una concreción entre otras. De esta forma, bajo la perspectiva de Argan, opuesto al pensamiento de Quatremere, será Durand aquel que reduzca la noción de tipo, directamente al uso al que el edificio se destine. Pero mientras que para Quatremere la idea de tipo tenía todavía resonancias del idealismo manierista en tanto que idea *a priori* (ahora social y no divino) a concretar en su definición formal, para Argan ya no existe ningún resquicio de ese *a priori*, sino únicamente la definición formal de los problemas que darán *a posteriori* la creación de un tipo.

⁴⁶⁷ Idem, p. 23.

sobre la materia. Para él, lo propio de la arquitectura posterior a 1750 es que el arte pasa a entenderse como proyecto abierto que, precisamente por ello, incluye dentro de sí las relaciones históricas operativas, mientras que el arte anterior a 1750 era proyecto cerrado a-operativo. A esto, la crítica tafuriana añade la diferencia establecida entre arquitectura operativa (nacida, al igual que el proyecto de Argan, durante la Ilustración) y lo que hemos llamado relaciones aiónicas en arquitectura (nacida con la obra de Brunellechi).

Aparte de esta crítica de fondo, la crítica de Tafuri a la noción de *design* y planificación abierta se produce desde temáticas más cercanas al mundo de la arquitectura y la urbanística prácticas, de forma explícita desde el inicio de su obra. Así, mientras que en su citada conferencia de 1966 aún explicaba, acorde con las ideas del momento, que la organización abierta se estaba delineando cada vez con más claridad como respuesta a la crisis de la “ciudad racionalista”,⁴⁶⁸ dos años después se plantea, con el espíritu crítico de la filosofía de la sospecha, si tal concepción no implicaría la máscara que oculte el completo fracaso de ese supuesto “Movimiento Moderno”:

“¿No es quizá la difusión de la artísticidad en el mundo de la vida el principio teórico sobre el cual se funda el moderno *design*? ¿Y no es en la actualidad la *superación de la arquitectura por el planning*, entendida como abierta proyección de las cambiantes condiciones topológicas (y ya no de un espacio, al menos en el sentido clásico), un slogan al que nos agarramos continuamente como último acto de fe en el *design* mismo, a pesar de que su costo sea, abiertamente, la muerte de la arquitectura?”⁴⁶⁹

Radical respuesta a Argan, el proyecto abierto ya no es visto como el instrumento con el que el arquitecto puede hacer su labor social mediante el arte, sueño de toda la tradición artística del siglo XIX, sino que precisamente, ese intento social del arte al que Tafuri se refiere como la “difusión de la artísticidad en el mundo de la vida” es el que provoca, al igual que los primeros intentos dadaístas de vanguardia antes de su giro político, la huida del arquitecto de toda acción efectiva en lo que a planificación se refiere. Toda la metodología del *design*, toda la caracterización del proyecto como *ephisteme* moderna propuesta por Argan, es calificada como mera ideología que, por acción perversa, impide una visión clara de los instrumentos efectivos de planificación, contribuyendo por ello a todo lo contrario de lo que ella misma afirmaba pretender. Por esto, ya en 1973, Tafuri afirma a propósito del *design* como método de organización de la producción que “l’ideologia, ora, non si sovrappone alle operazioni ma è interna alle operazioni stesse”.⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ “La tensión hacia la organización abierta de la nueva ciudad, que había justificado al principio la crisis del objeto se disolverá a medida que la verificación de los resultados de la ‘ciudad racionalista’ provoca crisis y desilusiones, o a medida que los fallos de la urbanística crean sospechas sobre los mismos métodos de intervención”. VVAA, *Teoría...*, op. Cit., p. 46.

⁴⁶⁹ Tafuri, Manfredo, *Teorías e...*, op. Cit., p. 67.

⁴⁷⁰ Tafuri, Manfredo, *Progetto...*, op. Cit., p. 91.

Con estos presupuestos, Tafuri inicia el estudio de las acciones efectivas dentro de la concreta gestión política de la ciudad que realizan los arquitectos de vanguardia, acciones que ya denominamos como “respuestas prácticas” al desafío dadá. Pero antes de ello, hemos de explicitar aún sus presupuestos desde la nueva perspectiva que Tafuri propone, es decir, propiamente hablando, una reformulación completa de los orígenes del plan. Para ello hemos de guiarnos principalmente por la conferencia presentada en el Congreso *Architettura, programma, istituzioni nel XIX secolo* de 1980. En ella, la novedad introducida respecto al origen del plan como heredero de la reclamación de una política de higiene y control respecto a las servidumbres provocadas por la nueva tecnología, es radical. El plan, para Tafuri, no nace de exigencias sociales en contra de ciertas estructuras productivas a mejorar, sino, propiamente hablando, de las estrategias de control del territorio desarrolladas por los Estados en el corazón mismo de la Ilustración. Desde esta perspectiva en la que, nótese, la arquitectura juega ningún o ínfimo papel, Tafuri cuestiona abiertamente la Revolución Industrial como causa de la urbanística:

“¿Puede la revolución industrial ser verdaderamente reconocida como nodo central de la historia de la planificación? [...] Bruno Portier, por ejemplo, muestra que entre la sistematización de los dispositivos de gestión urbana, al final del siglo XVIII, y la revolución industrial no existen dependencias lineales”.⁴⁷¹

Como ya se habrá adivinado, Tafuri sitúa los orígenes estructurales del Plan en el pensamiento fisiocrático del siglo XVIII.⁴⁷² En él, limitación y descomposición analítica son los instrumentos principales de control de la ciudad, con origen en las

⁴⁷¹ Tafuri, Manfredo, “Las máquinas imperfectas. Ciudad y territorio en el siglo XIX”. En Morachiello, Paolo, Teysott, George, *Congreso “Architettura, programma, istituzioni nel XIX secolo”*, Officina Edizioni, Roma, 1980. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/tafuri/tafuri_macchine.htm, p. 1.

⁴⁷² Este origen del plan en el pensamiento fisiocrático es por tanto el punto de unión con toda la argumentación de la ciudad-bosque de Laugier y Milizia, y del intento de utopía negativa llevada a cabo por Piranesi, en tanto que justificaciones de dicho pensamiento, debido a la erradicación definitiva del razonamiento metafísico y la conversión de la Naturaleza en la “legisladora suprema de la libertad burguesa”. Según Tafuri, “la città come foresta, teorizzata da Robert Castell, poi dal Laugier, e ripresa dal Milizia, ha, nella cultura dell’Illuminismo, il valore di una legittimazione formale del giusnaturalismo e dell’ideologia fisiocratica: la Natura si ripresenta spoglia di attributi metafisici, in veste di suprema legislatrice delle libertà borghesi”. Tafuri, Manfredo, “Giovan Battista Piranesi: L’architettura come utopia negativa”, en VVAA, Bernardo... ,op. Cit., p. 282. Esta recuperación de la Naturaleza como legitimación del Estado Burgués una vez fracasados los intentos de legitimación histórico-arqueológicos de los siglos XVI y XVII mantendrá, como Tafuri ya hizo notar a propósito de las comparaciones entre Piranesi y La Mettrie un concepto “mecánico” del aparato de Estado ya ensayado en la Venecia de Andrea Gritti. A este resecto recordamos como “sotto il dogado di Andrea Gritti, l’uso dell’autorità diviene funzionale non solo a un progetto politico di natura aristocratica e oligarchica, ma anche, e principalmente, a una visione dello Stato come ‘macchina’, che chiede, per poter assumere un ruolo non secondario nel nuovo assetto europeo, rapidità decisionale, specializzazione dei saperi e delle funzioni di controllo e di direzione, riattrezzature mentali conseguenti. Il ‘nuovo’ espresso dalle ‘invenzioni’ del Fausto, dalla musica di Willaert, dalla scultura e dall’architettura del Sansovino, dalla pittura di tiziano, dalle relazioni di Frnacesco Maria della Rovere, è struttura o metafora di tale ‘progetto’, teso a strutturare lo Stato come organismo moderno, emergente non per la brutalità della forza o per l’ampiezza territoriale, ma per un uso controllato dell’innovazione”. Tafuri, Manfredo, “Renovatio Urbis...” ,op. Cit., p. 41.

obras de J. Guillermo y J. Sebestik. Dicha base teórica tiene su correlato práctico en “la reestructuración de las ciencias de administración estatal”, ocurrida por primera vez en Alemania en la primera mitad del siglo XVIII y, según Tafuri, “fundada sobre el conocimiento exacto de los sistemas de producción”. Por último, a este doble camino de los orígenes del plan, Tafuri añade el argumento de un empleo distinto durante el siglo XVIII de la palabra tecnología como “discurso que legisla sobre las técnicas”, hecho que explicaría la “confusión” establecida a propósito de dichos orígenes. La referencia concreta se sitúa en la obra *Aleitung zur Technologie*, escrito por J. Bechmann en 1777, tratado, según Tafuri, que

“no sirve a los mecánicos o al progreso industrial, sino sobre todo a los científicos insertos en las administraciones, al erario [...] esta tecnología es ya ciencia económica; una ciencia que insiste sobre un espacio que cubre dimensiones territoriales. Es el administrador el que debe conocer, no todavía transformar, los procesos integrados, las consecuencias de la máquina o de los oficios sobre la forma fiscal del territorio. Estamos en los inicios de la economía espacial”.⁴⁷³

Consecuencia de este nuevo discurso sobre las técnicas es el nacimiento de la topográfica moderna a partir de la obra de Verniquet⁴⁷⁴ realizada entre 1774 y 1791. Con ella presente, “conocimiento, registro y clasificación” se soldarán en técnicas operativas únicamente por formar parte de la centralización estatal, con el sistema y la norma presentes en las instituciones y la burocratización del trabajo intelectual. El hecho a resaltar es, precisamente, la falta de propuestas concretas o “intervenciones parciales” que Benévolo consideraba el origen propio de la urbanística. En el caso de Tafuri, por el contrario, es la determinación concreta de una estructura administrativa la que se postula como origen del Plan. Determinación que, en el caso de Francia, omite por completo el aspecto formal.⁴⁷⁵ Pero dicha administración únicamente se refiere a la reglamentación sobre la propiedad pública: Equipamientos administrativos, sanitarios, correccionales, recreativos, productivos y de trueque, servicios técnicos e infraestructura

⁴⁷³ Idem, p. 2. Discurso sobre las técnicas que, dicho sea de paso, es de nuevo interpretado por Tafuri como estructura lingüística cerrada al ponerlo en relación con el *Philosophical Transaction* de Babbage (1826) donde el lenguaje es “reducido a un código sígnico universal, compuesto por elementos geométricos, por líneas y puntos”. Idem, p. 2.

⁴⁷⁴ En la nota a pie de página n. 3, Tafuri aclara que “Portier ha mostrado que el Atlas de Verniquet es el primer relevamiento preocupado por conocer el interior de la ciudad de París, formando el fundamento cartográfico de los grandes trabajos parisinos del siglo XIX. El principal relevamiento anterior había sido de 1724-1728, propuesto como un ‘Plano de los límites de la Villa de París’, que medía minuciosamente los arrabales de la ciudad para poder controlarlos, impidiendo su crecimiento, pero que no se preocupaba por revelar la ciudad hacia el interior de las murallas, respondiendo a la típica preocupación por limitar el crecimiento urbano que orientaba a los fisiócratas, son su modelo de ciudad inmóvil”. Idem, p. 6.

⁴⁷⁵ Tafuri insiste en que tales condiciones de posibilidad del Plan únicamente se vuelven activas en el caso de Francia, por poseer el gobierno napoleónico la necesaria centralización. En palabras de Tafuri, una “estructura fuerte”. El caso de los Estados Unidos, “también resultado de la revolución burguesa”, con su “estructura débil”, pensemos en la *Land Ordinance* de 1785 (la “malla” de Jefferson), propone un uso completamente diferente de los mismos instrumentos geométrico-conceptuales. Según Tafuri, “una estructura geométrica extremadamente clara en su proyecto de formalización, pero que, en cuanto instrumento ex profeso arbitrario, no predetermina nada”. Idem, p. 3. Tenemos por lo tanto un uso aparentemente formal pero completamente indeterminado en Estados Unidos frente a una precisa determinación de la estructura administrativa sin necesidad de concreción formal en el caso de Francia.

son los que principalmente necesitan de la exactitud topográfica.⁴⁷⁶ En cambio, justamente donde no se ejercita ningún control, en las zonas “desconocidas” destinadas a vivienda, nace la especulación propia del *laissez-faire*. Ésta es ahora el negativo de la planificación estatal, que la precede, y ya no la causa de que se cree el mismo. Una completa inversión de las relaciones de consecuencia, por lo tanto y explicación última también de esa tan comentada anteriormente “negatividad” de la metrópoli.

A partir de aquí, una vez delineadas las relaciones estructurales del nacimiento del Plan, el concreto camino “histórico” hasta la situación de Weimar poco importa. Tafuri menciona el plan de Antolini para el foro Bonaparte de Milán frente al propuesto por la propia Comisión, como uno de los hitos que “tiende a eliminar, justamente las zonas ciegas, es decir, tiende a eliminar la ciudad como lugar de acumulación primitiva de capital, como nuevo instrumento de la renta inmobiliaria”.⁴⁷⁷ Después pasa brevemente por la relación renta-beneficio en los Estados Unidos, y el “jardín a la inglesa” como instrumento de revalorización del suelo urbano a la vez que inicia la ideología de la ciudad como servicio social. Lo importante aquí, es que son los tres tipos de ciudad (la francesa como “sujeto productivo”, la inglesa como “servicio social” y la americana como “lugar de acumulación del capital”) en su colisión, los que definen el contexto de la República de Weimar y las herramientas disponibles por los arquitectos de vanguardia que entran en la gestión urbana, y no exclusivamente la *Sozialpolitik* propuesta por Benévolo, o el proyecto social de Argan frente al Estado autoritario.⁴⁷⁸

Finalmente, a propósito de la preeminencia de la administración política sobre la social en los orígenes de la planificación urbana, Tafuri entra en discusión con el rechazo de las críticas de Engels a Proudhon, entendidas estas como crítica general a las propuestas socialistas, por parte de Mumford, Argan, y Benévolo principalmente. Dichos rechazos, recordamos, resolvían la discusión Engels-Proudhon en la caracterización como “inútil” por parte de Engels de toda intervención parcial que no presupusiera una reforma completa de la estructura económica, en lo que a la propiedad de los medios de producción se refiere. Ahora bien, dicha explicación respondía a la propuesta de Proudhon de eliminar los réditos de los bienes raíces aboliendo el tipo de

⁴⁷⁶ Dentro de tales equipamientos Tafuri incluye la red de aduaneros de Ledoux, la cual, por lo tanto es completamente reinterpretada. Novedad que el mismo autor se encarga de resaltar en la nota a pie de página n.5: “la historiografía arquitectónica tradicional los había interpretado como monumentos simbólicos, ejercicios utópicos típicos de los arquitectos revolucionarios, mientras que Portier descubre en ellos la voluntad de sistematizar las nuevas funciones administrativas de la ciudad moderna, el proyecto de verdadera ‘máquinas’ de racionalización de la burocracia y las actividades mercantiles. Para Portier, con los propileos nace en la arquitectura la separación de funciones y se inventa el edificio de oficinas”. Idem, p. 6.

⁴⁷⁷ Idem, p. 4.

⁴⁷⁸ Es con esta precisa reflexión con la que Tafuri concluye su artículo: “La Alemania de Weimar [...] conlleva una crisis de dos siglos de gestión urbana: el nuevo tema de la productividad de la estructura metropolitana entra aquí en conflicto con una consolidada tradición disciplinar y con la razón de una *Sozialpolitik* impotente frente a los procesos que ella misma ha alimentado”. Idem, p. 5.

interés del capital con el fin de facilitar el usufructo de la casa en propiedad, pero sin explicitar los porqués dados por Engels. Son estos los que Tafuri vuelve a traer a colación. Con esto, Tafuri, siguiendo paso a paso las tesis explayadas en *Contribución al problema de la vivienda*, argumenta que:

“1. La tesis de Proudhon, que considera un robo el canon de alquiler, puesto que el precio de construcción de la casa queda resarcido después de diez o quince años del pago del canon, es falsa. En realidad, Proudhon no tiene en cuenta que en el alquiler van comprendidas: la compensación al rédito de bienes raíces, de por sí acrecentados con el tiempo; los intereses del capital invertido y los beneficios industriales; los costes de mantenimiento y seguro; las cuotas relativas a la reintegración del capital.

2. La propuesta de abolir el tipo de interés no resolvería del todo el problema: solo se conseguiría la transferencia de los réditos especulativos a inversiones productivas.

3. La cuestión de las viviendas no es un tema específicamente obrero, sino genéricamente social.

4. La idea de la casa en propiedad no atañe a los beneficios capitalistas y es, además, un formidable instrumento anti-obrero, bloqueando la movilidad de la fuerza laboral al someterla a chantajes sistemáticos”.⁴⁷⁹

Desde la perspectiva engelsiana, la ideología de la propiedad tiene que ser vista en el determinado contexto en el que opera, es decir, en un sistema de asentamientos de “hotelitos extraurbanos”. En dicho sistema, la baja de los precios, necesaria para permitir el acceso a la propiedad de la casa a la clase obrera, no puede realizarse, en realidad, más que construyendo fuera de la ciudad. Además de dicho exilio de la ciudad, exilio que finalmente aunque por otros medios y en otro contexto se llevó a cabo, comenta Tafuri que

“en Alemania existe una razón específica para conservar y extender el trabajo a domicilio y ligarlo a una agricultura de subsistencia. En realidad, el trabajo a domicilio presupone la conservación del telar pedal contra los telares mecánicos: de ahí la proliferación de pequeños núcleos familiares pagados con salarios míseros; y de ahí, también, la necesidad de proporcionar pequeños terrenos agrícolas para el autoconsumo. Tal recurso es propio de la base del desarrollo industrial alemán; mientras las grandes industrias mecanizadas trabajan para el mercado interior, las manufacturas familiares producen para la exportación a precios de competencia en el mercado internacional. Por tanto, los salarios bajos son vitales para esa política económica, y también lo es la propiedad, para tales familias, la casa y la huerta; de ese modo, tales familias quedan vinculadas, en realidad, a esas casas y a esos trabajos, a la vez que se evita el peligroso aumento de oferta de fuerza laboral, genérica de la gran industria [...] Por consiguiente, la casa en propiedad no es solo un objetivo ideológico: en la Alemania de la segunda mitad del siglo XIX, era un instrumento de política económica”.⁴⁸⁰

A tal respecto, dirigiendo la crítica de modo explícito contra toda ideología socialista-utópica, Tafuri sentencia que “la idea antiurbana ya no es utopía, sino instrumento político en sentido propio”.⁴⁸¹ Lógicamente, el siguiente paso es la crítica de la ciudad jardín. A tal respecto, Copley, Saltaire, Akroydon, ejemplos que Engels cita como las fuentes

⁴⁷⁹ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contem...* .op. Cit., p. 20.

⁴⁸⁰ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contem...* .op. Cit., p. 21. Por otra parte, lo que finalmente ocurrió, fue que mediante la humanitaria construcción de viviendas por parte de los industriales ingleses, se eliminó la competencia, se establecieron precios de monopolio para sus obreros, y se utilizó dicha “planificación privada” como control de la movilidad y conflictividad de la mano de obra, del mismo modo que el régimen nazi, asustado por las revueltas en los Höfe vieneses, construyó viviendas unifamiliares en el campo con el fin de neutralizar y sacar de las ciudades a la población en paro.

⁴⁸¹ Idem, p. 24.

de los teóricos alemanes, no son sino sus precedentes: Ciudades construidas por las *Buildings Societies* inglesas, que recogen los ahorros de sus socios y emplean los fondos así acumulados para prestarlos a interés en la adquisición de viviendas, o lo que es lo mismo, “empresas de créditos hipotecarios”. Como instituciones especulativas, construyen casitas extraurbanas, las sortean entre los socios que quieren asegurarse la propiedad y venden o alquilan las restantes:

“Las *building Societies*, lejos de construir un instrumento de iniciativa obrera, sirven, por tanto, para procurar inversiones hipotecarias más rentables a ahorradores pequeñoburgueses [...] Engels, por consiguiente, pudo terminar negando la legitimidad de ‘una cuestión de las viviendas’ resoluble al margen de un global cambio de arriba abajo sociopolítico”.⁴⁸²

Las concretas causas históricas por las cuales las primeras *Garden Cities*, Letchworth y Welwyn, fracasaron son ya suficientemente conocidas.⁴⁸³ En lo que respecta a los planes de Berlage para Ámsterdam Sur (1915), de Saarinen para el gran Helsinki (1917-18) y de todos los realizados bajo la categoría de *City Beautiful* por Burnham, comentados habitualmente como predecesores de la urbanística moderna por la historiografía clásica, Tafuri se limita a resaltar su carácter de respuesta a una “demanda de forma” completamente alejada de cualquier contacto con la efectiva gestión de la ciudad que constituye el ámbito propio del Plan desde sus orígenes.

02. El capitalismo americano vs la planificación soviética:

“I have a strong impression that Tafuri and his co-thinkers hate architecture. They declare architecture dead. For him architecture is a set of corpses in the morgue. But once dead they do not leave the corpses in peace: they are vain enough to want to be the experts of the morgue. They do name-dropping in the morgue [...] In the articles of Tafuri about skyscrapers I have never seen a map. For him it is a kind of Totem of the bad side of capitalism and of course he is terrified to discover that there is something else going on”.⁴⁸⁴

⁴⁸² Idem, p. 27.

⁴⁸³ De todos modos, no estará de más volver a recordarlo a pie de página. En teoría, Howard trata de demostrar que la ciudad jardín es realizable dentro del ordenamiento libre cambista mediante la creación de una sociedad anónima que adquiera 2.428 Ha en una zona extraurbana, para evitar el elevado coste del suelo, emitiendo obligaciones hipotecarias a un tipo de interés superior al 4%. El terreno permanecerá propiedad colectiva de la nueva comunidad, que solamente cederá los derechos de superficie con cánones pagados a los fiduciarios, los cuales, después de haber previsto el pago de los intereses y la amortización del capital, consignarán los fondos remanentes al “consejo central” de la ciudad-jardín, para la creación y mantenimiento de obras públicas y demás servicios. En la práctica de Letchworth, los terrenos se arriendan, al modo inglés, por 99 años; no se consigue, por tanto, que cuaje la idea howardiana de un pago, por parte de los ciudadanos, de una suma global de alquiler y contribución, y durante muchos años no se pagan dividendos. Respecto a los habitantes, se instalaron gentes de clase media, intelectuales y pequeños industriales de tipo artesano, confirmando el carácter excepcional de la participación.

⁴⁸⁴ Koolhaas, Rem, “Interview with Hans van Dijk”, 1978. Citado en Biraghi, Marco, “Tafuri vs...” ,op. Cit., p. 1.

Con estas palabras, Koolhaas se resistía a ver los amados rascacielos de su *Delirious New York*⁴⁸⁵ (1978) por él interpretados cual esquizo-capitalistas contenedores sociales de servicios,⁴⁸⁶ como mera “fenomenología” pasiva del *laissez-faire* neoyorkino. Con ello, se proponía nuevamente, la posibilidad de actuar desde dentro del sistema político económico sin necesidad de tener que “mancharse las manos” con la gestión. Toda una toma de postura en contra de la crítica político económica de la arquitectura realizada por Tafuri. A este respecto *Delirious New York* propone a “la ciudad” ya no como especulación económica, sino “conceptual”:

“La retícula es, sobre todo, una especulación conceptual [...] con su indiferencia respecto a la topografía, a lo que existe, reivindica la superioridad de la construcción mental sobre la realidad [...] La retícula hace irrelevantes la historia de la arquitectura y todas las enseñanzas anteriores del urbanismo”.⁴⁸⁷

De ahí la negación de la historia y la economía, y como consecuencia de la misma, Koolhaas añade la imposibilidad de la planificación tanto de la ciudad, ya reticulada en abstracto, como del rascacielos, símbolo de dicha indeterminación metropolitana: “El ascensor genera la primera estética basada en la ausencia de articulación” o “el uso de cada plataforma nunca puede conocerse con anterioridad a su construcción”, provocan directamente el hecho de que “planear la cultura se ha vuelto imposible”.⁴⁸⁸ Por ello, a pesar de su solidez física, el rascacielos, según Koolhaas, es el “gran desestabilizador metropolitano” en tanto que perpetúa una constante indeterminación programática. La caótica superposición y yuxtaposición de funciones completamente dispares en perpetuo cambio dentro del rascacielos, hacen que este “piranesi tridimensional” sea propuesto desde 1978 como el precedente directo de la arquitectura posterior a la segunda guerra mundial y entendida como teoría del *Bigness*.⁴⁸⁹ Para finalizar, dicha inevitable indeterminación que imposibilita el Plan, es relacionada por el arquitecto holandés con el recurso a la sociedad civil como “comité” metropolitano de decisión al modo de las experiencias de Christopher Alexander en los 60’, pero ya automatizadas:

“El Rockefeller Center es una obra maestra sin un genio. No hay una mente creativa que sea la única responsable de su forma definitiva, por eso la concepción, el nacimiento y la realidad del Rockefeller Center se han interpretado, en el tradicional sistema de medidas con el que se juzga la

⁴⁸⁵ Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, New York, 1978. Edición en castellano Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

⁴⁸⁶ La analogía es explícita. Koolhaas afirma “En el Down Athletic Club, el rascacielos se usa como un ‘condensador social’ constructivista: una máquina para generar e intensificar algunas modalidades deseables de las relaciones humanas”. Idem, p. 152.

⁴⁸⁷ Koolhaas, Rem, *Delirio...*, op. Cit., p. 20.

⁴⁸⁸ Idem, pp. 82-85.

⁴⁸⁹ Recordemos que, en *S, M, L, XL*, Koolhaas establecía claramente cómo “*Delirious New York* implies a latent theory of Bigness based on five theorems”, a saber, “1. Autonomy of the parts, 2. The elevator: issues of composition, scale, proportion, detail are now moot, 3. The facade can no longer reveal what happens inside, 4. Their impact is independent of their quality, 5. Bigness is no longer part of any urban issue: it exists, at most, it coexists. Its subtext is fuck context”. Koolhaas, Rem, *S M L XL*, The Monacelli Press, New York, 1998, pp. 495-516.

arquitectura, como un rebuscado ‘compromiso’, un ejemplo de ‘arquitectura de comité’. Pero la arquitectura de Manhattan no puede medirse con instrumentos convencionales porque estos proporcionan lecturas absurdas: ver el Rockefeller Center como un compromiso es estar ciego. La esencia y la fuerza de Manhattan radican en que toda su arquitectura es ‘de comité’ y que ese comité lo componen los propios habitantes de Manhattan”.⁴⁹⁰

No hay que profundizar demasiado para ver en tales afirmaciones cómo la ideología democrática inflada una década atrás por Jane Jacobs o la ciudad espontánea de Benjamin Constant, Yona Friedman o los situacionistas, se ha transformado con un golpe de “maestría” en fachada social de las corporaciones privadas. A ello acompaña la defensa de la indeterminación en tanto que anulación del Plan (entendido como autoritaria imposición extrínseca al natural desarrollo metropolitano) como piedra de toque de la irreductible libertad de las masas. Todo un “manifiesto retro-activo” (historia operativa consciente y defendida como tal) situado en el polo opuesto de los análisis realizados desde Venecia. Por otra parte, aunque el hecho de que *Delirious New York* (1978) fuese publicado sin bibliografía ni referencias explícitas a “La montaña desencantada” (1973) de Tafuri, la entrevista citada al principio (1978) demuestra el efectivo conocimiento de tal escrito por parte de Koolhaas durante la redacción del mismo. Es por ello plausible poder interpretar el libro de Koolhaas como una alternativa radical y orientada a tal lectura. Alternativa y no respuesta, pues tanto los enfoques de estudio como las causas identificadas de la “lógica del rascacielos” son completamente dispares. En Tafuri no existe ningún propósito operativo o práctico del que el arquitecto pueda tomar nota ni tampoco ninguna defensa de corte postestructuralista a propósito de la indeterminación. El enfoque de Tafuri, en cambio, es

“Demostrar cómo los niveles de integración de los productos culturales y de las ideologías está basado, además de en una implícita vocación, en un aparato técnico concreto, que también determina el conjunto de la producción intelectual [...] La ciudad, por lo tanto, como un enorme, deforme producto de la técnica”.⁴⁹¹

A tal fin se dirigen el texto ya citado sobre el rascacielos de 1973 y el posterior recogido en *La esfera y el laberinto* (1980) en relación a la planificación y el dadaísmo.⁴⁹² En este último, Tafuri encuentra un obstáculo determinante al desarrollo de la vanguardia dadá: El *American Renaissance*. Este, entendido como sistema formal de control del caos urbano hace que “lo que aparece como rechazo de la vanguardia, en Estados Unidos, por lo menos en el campo de la arquitectura ¿Acaso no será un enfoque ‘distinto’ de los mismos

⁴⁹⁰ Koolhaas, Rem, *Delirio...*, op. Cit., p. 178. (El subrayado es nuestro).

⁴⁹¹ Ciucci, Giorgio, Dal Co, Francesco, Manieri Elia, Mario, Tafuri, Manfredo, “Prefacio” a *La ciudad americana*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. XIX-XX, Edición original Ciucci, Giorgio, Dal Co, Francesco, Manieri Elia, Mario, Tafuri, Manfredo, *La città americana*, Casa Editrice Gius, Roma-Bari, 1973.

⁴⁹² Recordemos también que en *Delirious New York*, el contacto con las vanguardias europeas había sido realizado a través del método paranoico-crítico de Dalí como lectura en clave surrealista de la lógica metropolitana sin hacer referencia alguna al dadaísmo que había re-invadido New York en los años 60 y 70.

temas que agitaban el negative Denken europeo?”⁴⁹³ El tema del *shock* es de nuevo traído como herramienta interpretativa principal. De este modo, ante la angustia de las masas por la experiencia de la anulación del valor en el fluido de la corriente monetaria, la fe en el rascacielos, según Tafuri, no se debe a su carácter de tipo contenedor-neutro donde las funciones se superponen, sino paradójicamente, “como *unicum*, como *Merzbau* que, removiendo el asentamiento de la ciudad estratificada, consiga recuperar su simbolismo, su estructura comunicativa, su *genius loci*”.⁴⁹⁴ Este y no otro es el intento de Saarinen en Estados Unidos desde su concurso para el Chicago Tribune. Sobre el mismo, afirma Tafuri que

“No una estructura en la que se materialice la ideología del *laissez faire* ni, por lo tanto, una imagen de la competencia entre las grandes concentraciones comerciales, sino un elemento capaz de poner bajo control formal a todo el conjunto urbano”.⁴⁹⁵

Recurso formal al rascacielos, por lo tanto, como última posibilidad de reorganizar el espacio público de la ciudad aunque de cara al interior no tenga más remedio que estructurarse como *Merzbau*. E idéntica estrategia es la desarrollada, también por Saarinen en el proyecto para los *Detroit Lakefronts*. De este modo, el rascacielos queda equiparado, debido a su potencial capacidad de reestructuración parcial de la ciudad en tanto consecuencia directa de su tamaño, como una instalación pública más. Pero,

“contra el proyecto unitario propuesto por Saarinen, la normativa de las ordenanzas constructivas de Nueva York (1916) y de Chicago (1923) se demuestra como lo que mejor responde para regular, con las mínimas limitaciones al libre uso del espacio urbano y sin inversiones públicas, las sucesivas y distintas intervenciones en los centros terciarios especializados, dominados por las *corporations*”.⁴⁹⁶

Los fracasos últimos de Saarinen responden pues a que, “presuponen un control global del suelo edificable” cuando el nuevo *laissez-faire* tiene ya la capacidad administrativa propia para autoplanificarse. De tal modo que “ésta es la ideología inexpresada, pero que circula en la cultura arquitectónica de Nueva York [...] No hay ninguna celebración de lo irracional en esta ostensible fragmentación de objetos”⁴⁹⁷, quedando por tanto negado todo recurso a una etérea indeterminación desestabilizadora al nivel de los efectivos medios de producción del rascacielos. Frente a dicha lógica ya establecida institucionalmente en la metrópoli, Tafuri cita como intentos de planificación que sólo en la era del *New Deal* podrán ser realizados, el trabajo del RPAA con Mumford en sus filas, o los propios de Thomas Adams o Henry Wright. La causa de su fracaso, de

⁴⁹³ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 210.

⁴⁹⁴ Idem, p. 215. Y Tafuri continúa caracterizándolo como “símbolo de la aspiración a lo metafísico y del comportamiento espiritual, antes propio de la Catedral”. Idem, p. 215.

⁴⁹⁵ Tafuri, Manfredo, “La montaña desencantada. El rascacielos y la ciudad”, en VVAA, *La ciudad americana...*, op. Cit., p. 420.

⁴⁹⁶ Idem, p. 434.

⁴⁹⁷ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., pp. 220-221.

nuevo, nos conduce directamente a la falta de una gestión política que proporcione las herramientas adecuadas:

“Mumford, en esto, es tajante. Un *regional planning* genuino no puede basarse en las instituciones existentes: su primer objetivo es la reforma de instituciones y la creación de instrumentos de control de la dinámica territorial”.⁴⁹⁸

Por otra parte, la otra línea maestra de la investigación tafuriana, la introducción del tiempo aiónico y su deformación primitivista en la búsqueda de un mítico origen que legitime el presente es traída de nuevo a colación a propósito de Hugh Ferriss, cuyos rascacielos, según Tafuri, son vistos por el pintor como “nueva naturaleza en estado salvaje”. Prueba de ello, a parte de sus numerosas perspectivas en contrapicado, es el esquema planimétrico de su City, dominada por un triángulo cuyos vértices se encuentran en los rascacielos del Business Center, del Art Center y el Science Center, de tal modo que el resultado es “tan sólo una reedición puesta al día de una clásica utopía precapitalista”:

“El círculo en el que están inscritos dos triángulos cruzados, que enlazan las estructuras de la edificación del centro terciario y las Avenues centrales de las mallas que salen en abanico de la plaza central, tiene un explícito sentido simbólico. Ferriss presenta aquí, proféticamente, una típica ‘utopía regresiva’, cargando de *telos* humanista un ingenuo intento de reintegrar el universo de los valores en la ciudad dominada por el ‘flujo de la corriente monetaria’ [...] Cantar el rascacielos”.⁴⁹⁹

Utopía regresiva, desde luego, pues de lo que se trata es de volver a restituir el “aura” perdida en la era de la técnica. Pero, en lugar de Ferris, será el Rockefeller Center, defendido por Koolhaas como paradigma de la arquitectura democrática el que, adoptando esa regresiva imagen externa de orden, e insertándose en la ciudad sin forzar las instituciones vigentes ni la dinámica urbana corriente, sancione definitivamente la ideología liberal de la no-necesidad de intervención política en el dominio de la ciudad. Ahora bien, si al igual que en Koolhaas, dicha racionalidad es sólo aparente, en contra de él, la irracionalidad que promueve ya no es la liberadora indeterminación de los programas funcionales (en su ingente mayoría, dato no comentado por Koolhaas, oficinas en alquiler), sino la irracionalidad como pliegue perverso de un sistema económico ‘racional’ destinado a cumplir una “misión ruinosa para el mercado inmobiliario”.⁵⁰⁰ Por ello, todas las iniciales intenciones de concebir el complejo del Rockefeller como una operación de dotación de servicios para el espacio público de la ciudad a modo de los proyectos de Saarinen, es decir: los jardines de las azoteas comparados durante la campaña publicitaria con los colgantes de Babilonia, los puentes

⁴⁹⁸ Tafuri, Manfredo, “La Montaña...” ,op. Cit., p. 447.

⁴⁹⁹ Idem, p. 451.

⁵⁰⁰ “Si bien es cierto que los contratos de construcción se concedieron para salvar las empresas constructoras y para reducir el desempleo, escribiré en 1938 Frederick Lewis Allen, uno de los críticos más encarnizados de la empresa, también es cierto que la inexorable dirección del *Renting Office* de Rockefeller desarrolló una acción ruinosa para el mercado inmobiliario”. Citado en Idem, p. 468.

de conexión entre los bloques en las calles 49 y 50, o la construcción de una segunda plaza pública abierta ante la *Associated Press Building*,⁵⁰¹ serán progresivamente suprimidos. Pese a la imagen auto-proyectada por John Rockefeller como “portavoz de un capitalismo democrático, preocupado por los problemas sociales, con espíritu de mecenas”,⁵⁰² el *New York Times* o el *Herald Tribune* no dudaron en denunciar el carácter exclusivamente especulativo de la empresa.⁵⁰³

Ideología democrática de cara a la sociedad y automatismo económico en su reverso, en el fondo demuestran ser, pese a esa “búsqueda primitivista de raíces”, dos estrategias completamente a-históricas. Nada simbólico hay en el rascacielos: “Al encarnar las leyes de la economía de la competencia y, seguidamente, del sistema de las *Corporations*, el rascacielos se hace instrumento, y ya no expresión, de política económica”.⁵⁰⁴ A nadie libera una desestabilización económica fruto de proyectos que previamente han calculado las primas de riesgo sobre el tablero de los valores del suelo. Nada puede la aglomeración de funciones en continuo cambio frente a un sistema donde, debido a la propiedad de los medios de producción por parte de las corporaciones, toda “indeterminación desestabilizadora” inclina las ganancias hacia el lado de los propietarios del suelo y sus gestores a sueldo, únicos con derecho a voto en la “democracia” de la construcción urbana.

Y es esta misma lógica del Rockefeller la que, en los planes de ordenación de los *downtowns* de las ciudades estadounidenses en la segunda postguerra se repetirá paso por paso: Filadelfia, New York, Boston o Pittsburgh únicamente varían en el orden de la secuencia de tales pasos. Si bien Dal Co los comentará uno por uno en *Arquitectura Contemporánea*, Tafuri se limita al último. En él, dada la concreta distribución de propiedades y competencias, se hace patente una necesaria colaboración entre capital, poderes estatales y federales, organismos planificadores, partidos políticos y opinión pública. Para ello, se funda el *Citizen Comité on City Plan* (CCCP). Pero ahora, en cambio, perdida toda necesidad de apariencia de orden a través de la forma, dada la identidad de las masas con la esquizofrenia metropolitana, apariencia y realidad coinciden:

“El renewal de Pittsburgh, realizado a través de la coordinación de varios organismos y sobre programas articulados y concretados a través del tiempo, no posee la unidad formal del Rockefeller, sino que sigue unas leyes de crecimiento dictadas por el mejor compromiso alcanzable, en las actuales

⁵⁰¹ Dicha plaza, en proyecto, estaba ideada de tal modo que cerrase el lado del centro a lo largo de la calle 51, y el Museum of Modern Art, y bordeara por los edificios previstos por la Columbia Broadcasting Company y por el que después será el Salomón R. Guggenheim Museum.

⁵⁰² La construcción del complejo empleó a 75.000 obreros y 225.000 personas en los años inmediatamente siguientes al crack del 29.

⁵⁰³ “Por lo que respecta al Rockefeller Center, la investigación calcula para el año 1959, una ganancia global de 27.000.000 de dólares al año, para un total de gastos anuales, teniendo en cuenta la desvalorización, de 20.000.000 de dólares”. Idem, p. 489. Nota a pie de página n. 178.

⁵⁰⁴ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 211.

instituciones americanas, por las miríadas de poderes que se equilibran y se compensan en la ‘gran sociedad’. De este modo, si el Rockefeller puede presentarse como la más completa ‘montaña desencantada’ de los años treinta, la Pittsburgh renovada es el máximo ejemplo de ‘ciudad desencantada’ de los años sesenta. La ciudad capitalista ya no esconde su cara tras máscaras románticas: ningún Mendelsohn podrá ya fotografiar Pittsburgh como selva misteriosa, ningún Saarinen ni ningún Ferriss podrán cantar su fuerza. La *ciudad sin calidad* se ha realizado a sí misma como expresión *directa* de las fuerzas reales que la regentan”.⁵⁰⁵

Posteriormente, las agitaciones de la población afroamericana o de los habitantes de los *slums* en contra de los varios procesos de “renovación” mostrarán a todos que la crisis urbana únicamente ha sido trasladada a otros sectores. El nuevo rascacielos que se produce tras la redistribución de poblaciones nada tendrá que ver con el canto de la yuxtaposición funcional de los años 20 y 30: Tanto el World Trade Center de New York como los John Hancock Building de Boston o Chicago son pura superposición de oficinas en distritos financieros hiperespecializados. El *Typical Plan* comentado por Koolhaas en 1993 (“an american invention”), semilla de su *Generic City* (1995) no son sino las consecuencias de la liberadora indeterminación que él mismo defiende. Ahora bien, también hay que decir en su defensa que él nunca lo ha negado.

En el polo opuesto de la forma capitalista de gestión de la ciudad tenemos, obviamente, la URSS. Con la Ley del 20 de Octubre de 1917, los municipios quedan facultados para confiscar todos los apartamentos vacíos, en la del 14 de Diciembre del mismo año, otro Decreto prohíbe toda clase de especulación sobre suelo urbano. Las hipotecas y compraventas de suelos e inmuebles urbanos son además declaradas nulas. En 1918 se suprime la propiedad privada del suelo, y con ella también la propiedad privada del campo de la construcción. El servicio para la planificación de las ciudades se instituye a finales de 1918 y la ley que hace obligatoria la planificación urbanística de las ciudades será hecha pública el 4 de noviembre de 1922. De este modo, entre 1917 y 1921 se abren espacios inéditos a la planificación, a la vez que se “cierran la puerta a cualquier pretensión de autonomía disciplinar para el urbanismo, tal como éste se había venido definiendo, a través de un largo proceso teórico de 1870 a 1914.”⁵⁰⁶ Desde luego, si una cosa está clara dentro del contexto político-económico soviético es el anacronismo de las *Garden cities*, dado que su intento principal de dar respuesta a un “equilibrio entre el mercado del suelo urbano y el de la construcción resulta superado por las leyes soviéticas.”⁵⁰⁷ Ahora bien, según Tafuri,

“la cultura más avanzada, entre 1918 y 1925, parece no advertir el problema de la elaboración de nuevos instrumentos que se insertan en las diversas fases de desarrollo de la economía soviética. Para los intelectuales de vanguardia, así como para los urbanistas como Semienov, Sakulin, Shchusev,

⁵⁰⁵ Tafuri, Manfredo, “La Montaña...” ,op. Cit., p. 503.

⁵⁰⁶ Tafuri se refiere a tres hechos cruciales de vital importancia en el urbanismo de la primera década soviética: 1. La lógica del injerto y de la intervención pública en las mallas racionalizadas del *laissez faire* especulativo, 2. La regulación del mercado por la escuela alemana, y 3. El desplazamiento del tema urbano al ámbito regional.

⁵⁰⁷ Tafuri, Manfredo, *La esfera...* ,op. Cit., p. 189.

Shestakov, el plan es solamente un objetivo ideológico, apto para realizar el equilibrio perfecto, que profetizaba Engels [...] El campo específico principal de las vanguardias es la metrópoli, en su realidad de máquina de comunicación”.⁵⁰⁸

Esto conlleva dos consecuencias. Por un lado, 1) Zoltovskij, Sakulin y Shchusev entre otros continuarán llevando a cabo modelos derivados de la tradición *garden city* a nivel territorial.⁵⁰⁹ Mientras, por el otro, en cambio, 2) se propone la reificación ideológica de la ciudad en tanto gran contenedor social armónicamente jerarquizado como respuesta a la angustia provocada por la dinámica del *shock*.⁵¹⁰ De este modo, el productivismo y el constructivismo, en opinión de Tafuri, concuerdan precisamente en esto: “El universo de los objetos, que en el sistema burgués es fuente de angustia, condición alienante, en el sistema socialista se reconduce a funciones humanas, a una positiva e inédita síntesis hombre-máquina”.⁵¹¹ En todo caso, hasta 1925-30, el problema de la “ciudad socialista” se trata exclusivamente en términos ideológicos que, partiendo de los trabajos de Rodchenko, se deslizan más cada vez hacia el terreno de las comunicaciones de masas y de la propaganda. Las obras más vanguardistas en lo que se refiere a su adaptación urbanística, las ciudades lineales propuestas por Ginzburg, Miljutin y Leonidov se interpretarán como “veleidosas y caras”, fruto de un énfasis de los sistemas de transporte totalmente incompatibles con las previsiones económicas.⁵¹²

⁵⁰⁸ Idem, p. 190.

⁵⁰⁹ Los ejemplos son abundantes: La ciudad jardín proyectada por Vladimir Semienov para los empleados de los ferrocarriles cerca de Kazan, la de Sokol por Shchusev, o la ordenación de Privolé, son las propuestas más importantes. La primera por la denuncia como inoperante por parte del mismo arquitecto dado el hecho de que el nuevo experimento no está regulado por normas jurídicas, y la última porque constituye una ocasión para la profundización disciplinar por parte de los arquitectos: Estos, definen con exactitud estándares, módulos urbanos, y tiempos de actuación. (El módulo base que ha de definir el conjunto es un superbloque residencial de 25.000 metros cuadrados y de 1500-1700 habitantes, alojados en casas de tres plantas dispuestas a lo largo del perímetro de la parcela). Aún con todo, “la iniciativa parece mucho más fruto de intentos propagandísticos, que el resultado de un atento análisis económico”. Idem, p. 201.

⁵¹⁰ “Apropiándose de la ciudad, haciéndola objeto de celebración colectiva, la vanguardia purifica de ese modo el lugar de la propia angustia [...] uno de los mitos centrales de la vanguardia: la realización de una obra de arte total que exorcise, en cuanto tal, la separación de todo su producto artístico, la parcialidad y la individualidad alienada por los objetos flotantes sobre las olas del universo metropolitano”. Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contemp...*, op. Cit., p. 179.

⁵¹¹ Idem, p. 180.

⁵¹² “Como especificará Kaganovich”, afirma Tafuri, “en una intervención fundamental en el Pleno del Comité Central del PCUS de 1931, la ciudad socialista no conoce otras razones que aquellas que guían la construcción de la economía socialista, la cual se encarna en los nuevos centros industriales cuya misión es establecer la fuerza laboral, organizarla de forma estable respecto al sistema productivo, celebrándola en las reestructuraciones funcionales y monumentales de los centros”. Idem, p. 190. (El subrayado es nuestro). Como consecuencia, la reestructuración del centro de Moscú se erigirá en modelo de tal práctica. Por otra parte, también en la resolución del Comité Central del Partido del año 1930 se decía: “La realización de estos proyectos dañinos y utópicos, que no tienen en cuenta las posibilidades materiales del país y el grado de preparación de la población para este tipo de medidas, nos hubiese llevado [...] a un considerable descrédito de la idea de la transformación socialista de la vida social”. Citado en VVAA *El arte de los países socialistas*, Academia de las artes de la URSS, Sociedad Nacional de la URSS, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, p. 324.

Aparte de estas últimas propuestas, en el fondo de tal ausencia de desarrollo de las posibilidades ofrecidas por la nueva legislación, hemos de observar una interpretación literal de ciertos aforismos marxistas sobre la primacía de la estructura y su identificación neta con la economía industrial. Recién salidos de la guerra civil, los ajustes leninistas que supone la NEP para la política económica soviética revitaliza conscientemente formas tradicionales de organización productiva y reaviva elementos de economía de mercado: funcionalización de situaciones desequilibradas en búsqueda de sinergias, ampliación del trabajo de fábrica y extensión a escala nacional de los procesos de industrialización,⁵¹³ hacen que “las tensiones que el ‘comunismo de guerra’ trató de evitar se toman como contradicciones activas en un proyecto de crecimiento gradual hacia formas nuevas de producción y organización social.”⁵¹⁴ Como consecuencia, se instituye una deficitaria relación entre el campo y la ciudad que irá aumentando con el paso del tiempo por una parte, mientras que por otra se confirma el papel totalmente secundario atribuido en la Rusia soviética al “problema de las viviendas”. Dicho problema queda confinado, en el mejor de los casos, al desarrollo de planes parciales completamente empíricos en forma de concursos, quedando sin desarrollar los instrumentos de gestión necesarios a nivel institucional por las administraciones directamente responsables.⁵¹⁵

En sustancia, las vanguardias arquitectónicas soviéticas, rechazando tanto los modelos de Siedlungen alemanas como los Höfe vieneses “se confían, hasta 1928 aproximadamente, a un empirismo que denuncia, entre otras cosas, el papel totalmente secundario asignado, entre la prioridad política económica, al sector de la construcción.”⁵¹⁶ En tales circunstancias, el desarrollo de la labor urbanística hasta los años 30 queda recluida en la proyectación del Plan Mossovet para Moscú. Por otra parte, la reacción de la vanguardia ante la indiferencia mostrada por las reformas político administrativas frente a la función del intelectual que ellas reclaman en el nuevo mundo socialista es evidenciada por Tafuri, de nuevo, a través del Letatlin. Con él, y también con el

⁵¹³ Las dos líneas de acción principales antes del inicio del primer plan quinquenal serán el mejoramiento de infraestructuras de comunicación alrededor de Moscú y el Plan GOERLO de electrificación de toda Rusia. Aparte de esto, se continúa desarrollando la individualización de precisas entidades geográfico-económicas de dimensiones regionales, y se subdivide el territorio nacional en 21 regiones económicas. De tal modo, la región como organismo económico especializado se define en función de sus características productivas. En este contexto de política de reequilibrio “el peligro mayor, Lenin continúa, es burocratizar la cosa con un plan de economía estatal [...] Somos pobres. Hambrientos, pobres de solemnidad. Un verdadero plan completo, integral, para nosotros hoy es una ‘utopía burocrática’. No vayan detrás de él”. Citado en Tafuri, Manfredo, *La esfera...* ,op. Cit., p. 194.

⁵¹⁴ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contemp...* ,op. Cit., p. 179.

⁵¹⁵ Muestra de ello es el Concurso para vivienda obrera en Moscú de 1922, donde el carácter dominante está constituido por los acentos populistas de los proyectos de los hermanos Vesnin y los Golossov, o la construcción del barrio *Traktornaiaulica* por Gegello, Nikolsky y Simonov en 1925-27, como homenaje a la ley formal del San Petersburgo neoclásico mediante el principio de la perspectiva. Y esto, volvemos a repetir, en el mejor de los casos, pues cada vez más, “después de 1925, el sector residencial aparece condicionado por un atraso estructural que ningún esfuerzo subjetivo puede colmar”. Tafuri, Manfredo, *La esfera...* ,op. Cit., p. 206.

⁵¹⁶ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contemp...* ,op. Cit., p. 182.

proyecto de la ciudad volante de Krutikov (1928) se consuma finalmente la “fuga de lo real”. En palabras de Tafuri:

“La posibilidad de otra técnica, no mensurable en términos de productividad [...] la forma, como había afirmado Malevich, reivindicaba con tales experimentos una autonomía total oponiéndose a la objetividad del mundo real”. De este modo, la vanguardia “elige ponerse fuera de juego [...] se cierra el falso debate iniciado de modo equívoco por la propia vanguardia acerca de la relación entre arte y público”.⁵¹⁷ “Ahora ya no queda más que el espacio de la materia. Más allá de ella está la salida del mundo; más acá, la nostalgia por la “totalidad” burguesa, perseguida a través de la redundancia comunicativa de un *Kitsch* arcaico”.⁵¹⁸

Finalmente, con la vanguardia cómodamente recluida en su propia torre de marfil, el Primer Plan Quinquenal (1929) toma la dirección: Se asume explícitamente como prioritario el desarrollo de la industria básica, lo cual implica también la renuncia a toda utopía de desarrollo equilibrado y se produce la colectivización forzosa del campo. Se construyen 354 nuevas ciudades soviéticas mientras las primeras consecuencias de tal desarrollo unidireccional hacen que el sector de la construcción se resienta inevitablemente de las restricciones económicas.

Mientras, durante los primeros años del plan, el ámbito estrictamente urbanístico queda caracterizado por una doble tendencia: Por una parte, Ernst May, Hans Schmidt, y Stam llegan desde Europa adaptando las *Siedlungen* a una dimensión urbana hasta entonces nunca ensayada, y que finalmente serán calificadas de “ciudades deshumanizadas”. Por otra, se produce la recuperación palladiana de Zoltovskij, operación mediante la cual el realismo socialista “quema así y para siempre las nostalgias “humanísticas” y las utopías semánticas circulantes en el propio seno de las vanguardias”.⁵¹⁹

03. La socialdemocracia europea:

“Meyer, es llamado, después de la dimisión de Gropius (1928), a dirigir la Bauhaus de Dessau. En la reorganización de la Bauhaus realizada por Meyer es donde se expresa plenamente el nexo entre política e ideología de la arquitectura como organización científica de la producción constructiva [...] La arquitectura entra finalmente como experiencia central y a ella se unen cursos de urbanística, dados por Hilberseimer en 1928, de ingeniería estructural, de psicología de la Gestalt, mientras se intenta una relación más sólida de colaboración con la industria y se convoca a los estudiantes para que colaboren e el proyecto de la Siedlung Törten [...] Tendencia a hacer del arquitecto un técnico directivo de una

⁵¹⁷ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contemp...* ,op. Cit., p. 191.

⁵¹⁸ Tafuri, Manfredo, *La esfera...* ,op. Cit., p. 209.

⁵¹⁹ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contemp...* ,op. Cit., p. 194. De este modo, con el Moscú radiocéntrico del plan de 1935 (elaborado bajo la dirección de Semenov) los siete rascacielos dispuestos anularmente en el centro realizan el énfasis retórico de los lugares públicos, y “tratarán de recuperar propiamente aquel concepto de Forma que la vanguardias europeas habían destruido”.⁵¹⁹ Recuperación cuya nostalgia ya no es únicamente la del dominio del sujeto sobre las cosas sino, propiamente, la creencia en que todas las utopías y programas elaborados entre el siglo XIX y el primer decenio del XX, imposibles en el ámbito capitalista, eran posibles en el “país del socialismo realizado”.

organización productiva funcional en un desarrollo identificado, a su vez, como resorte de revolución social”.⁵²⁰

Con estas palabras, después de haber efectuado la crítica al *design*, Tafuri sitúa, en 1928, el punto preciso en el que el Bauhaus se orienta específicamente hacia el urbanismo como técnica y olvida ya toda teoría elementarista de la comunicación con base constructivista. Es pues explícita la negación a relacionar ese supuesto *design* de Gropius con la práctica efectiva de Martin Wagner o Ernst May.⁵²¹ Desde esta perspectiva, la afirmación de Benévolo, “detrás de toda experiencia moderna alemana se encuentran los modelos teóricos y las solicitudes del Bauhaus”,⁵²² sufre, desde luego, un giro radical: Con él, la tradición de considerar la urbanística de la República de Weimar como alternativa radical a la ciudad burguesa se pone en duda, en tanto que ambas ciudades son leídas como agregación de partes imposibles de ordenar:

“Fuertemente integrados en políticas concretas de planificación a nivel urbano y regional, elaboran modelos de intervención generalizables. Prueba de ello es el modelo de la *Siedlung*. Pero esta constante teórica reproduce en forma disgregada de la cadena de montaje paleotécnica. La ciudad sigue siendo una agregación de partes, mínimamente unidas funcionalmente, y la unificación de los métodos se revela rápidamente como instrumento aleatorio, incluso en el seno de cada ‘pieza’ elemental (el barrio obrero)”.⁵²³

⁵²⁰ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contemp...*, op. Cit., p. 193. Páginas atrás ya había caracterizado la arquitectura de Meyer como “momento de organización productiva y, por tanto, intolerante, en cuanto técnica, a toda sugerencia formal; solo una arquitectura que renuncie del todo a su propia semanticidad, a comunicar valores virtuales, a transmitir comunicaciones simbólicas, puede, para Meyer, actuar en el mundo. Contra el arte como utopía del significado, de Mendelsohn o de Wendingen, tenemos aquí una arquitectura como utopía de la neutralidad técnica”. Idem, p. 151.

⁵²¹ Respecto a May, Benévolo no duda en afirmar que “había proyectado anteriormente casas de estilo tradicional, pero en Frankfurt adopta en seguida el nuevo estilo propuesto por Gropius”. Benévolo, Leonardo, *Historia...*, op. Cit., p. 559. Respecto al Berlín de Wagner, Benévolo continúa: “La menor coherencia del programa berlinés depende también del *leadership* menos satisfactorio [...] La síntesis afirmada teóricamente por Gropius y por el propio Taut no llega a realizarse dentro de las instituciones”. Idem, p. 559. La novedad de tales intervenciones respecto a la “ciudad burguesa” reside entonces únicamente en que “la estandarización de los elementos, que rompen la continuidad del tejido urbano tradicional y debilita o destruye totalmente, es decir, descarta para el futuro, la ‘composición conjunto’”. Idem, p. 559. Postura que, como ya anunciamos está en directa contraposición a la de Tafuri que afirma que “el objetivo central del “Movimiento Moderno” es siempre una reforma radical de la organización de la industria de la construcción y de la gestión urbana”. Tafuri, Manfredo, *Arquitectura contemp...*, op. Cit., p. 157. A este respecto Tafuri ni siquiera menciona las intervenciones urbanísticas de Gropius durante su estancia al frente del Bauhaus (el barrio Törten en Dessau de 1926 o el barrio Dammerstock en Karlsruhe del 1927) ni las inmediatamente posteriores (Barrio Siemensstadt en Berlín de 1930). Pero ello no por nada, sino porque tales intervenciones, al realizarse cada una en ciudades distintas, no suponen la relación del arquitecto al frente de los instrumentos políticos de gestión urbana y la posibilidad de transformación, sino solamente la aplicación de los que en cada ciudad existen.. Nótese también los conceptos radicalmente dispares de “ciudad burguesa” en Benévolo y Tafuri. Para el primero se identifica propiamente con la ciudad clasicista o el París de Haussmann como “composición de conjunto”. Para el segundo esta es identificada con la metrópoli dadaísta y sus precedentes, todos ellos provocados por el *laissez-faire*.

⁵²² Benévolo, Leonardo, *Historia...*, op. Cit., p. 559.

⁵²³ Tafuri, Manfredo, *Para una crítica...*, op. Cit., p.58.

Con ello, antes del estudio pormenorizado de Frankfurt y Berlín, Tafuri ve, en 1973 que “la Siedlung sarà quindi un’oasi di ordine”.⁵²⁴ Es esta opinión la que será sometida a prueba mediante el estudio efectivo de las relaciones entre proyecto y gestión publicadas en 1980.⁵²⁵ Ahora bien, de nuevo en contra de considerar la Bauhaus como centro radiante del que dependen dichas intervenciones urbanísticas, Tafuri afirma que “el lazo que unía entre sí las vanguardias artísticas y las vanguardias políticas ya se había desecho en 1919”.⁵²⁶ A partir de ahora, el único modo de entrar en la ciudad será pactando con la *Politik als Beruf*. Con esto, se producen dos consecuencias fundamentales: Por un lado, cambia completamente la función del arquitecto dentro del sistema: Otto Haesler en Celle, Ernest May en Frankfurt, Max Berg en Breslau, Martin Wagner en Berlín y Fritz Schumacher en Hamburgo, “reconocen como campo específico del nuevo técnico la gestión y la administración de la producción edificadora y del suelo urbano”.⁵²⁷ Por el otro, y como consecuencia del primero, “las propias vanguardias están llamadas a ‘traicionarse’, por tanto, a ‘cumplirse’, a disolverse por fidelidad extrema a sus propias premisas”.⁵²⁸

Si bien con anterioridad a la Constitución de 1919, Martin Wagner y el político Marc Parvus habían propuesto un plan nacional para la nacionalización de los terrenos y de la industria de la edificación, que finalmente quedaron sin realización efectiva.⁵²⁹ La referencia a la Edad Media pierde así el aura esotérica con la que era evocada por las nostalgias del expresionismo y se orienta hacia el sueño de una gestión sindical en libre competencia con un mercado “regulado”.

Pero después de 1923, el capital venido de Estados Unidos puede gestionar por sí sus programas de reestructuración. Como única salida, la socialdemocracia alemana opera gestionando las transformaciones de los municipios controlados por ella, dando

⁵²⁴ Tafuri, Manfredo, *Progetto...*, op. Cit., p. 109.

⁵²⁵ Avanzamos ya, que la opinión respecto a Frankfurt será mantenida tras dichas investigaciones y en respuesta directa a “Das neue Frankfurt” de Grassi. A tal respecto, Tafuri afirmaba en 1980 que “Giorgio Grassi ha intentado demostrar que en la Frankfurt de May existe un ‘vínculo tenaz [...] que une la periferia extrema con el centro histórico de la ciudad’ (Grassi, G, Sas Neue Frankfurt, pp. 34 y 44) [...] No creemos, en base a estos ejemplos, que se pueda condicionar la opinión de Grassi, sobre todo comparando el modelo urbano perseguido con las operaciones sobre el centro histórico realizadas en el siglo XIX y a principios del XX en Frankfurt, o con el reciclaje de los antiguos tejidos propuesto por Martin Wagner en Berlín”. Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 366. Nota a pie de página n. 39.

⁵²⁶ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 237.

⁵²⁷ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contem...*, op. Cit., p. 157.

⁵²⁸ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 238.

⁵²⁹ El plan, de 1918, proponía fundamentalmente sustraer de manos de empresas privadas la edificación y eliminar la especulación del suelo con vistas a una gestión pública de la ciudad y a un concepto de la casa como bien social y ya no como bienes de consumo. Además, se proponía una organización del trabajo, por medio de reformas del sistema financiero y crediticio. Tafuri sitúa tal fracaso como el precedente directo de “la demanda de una gestión directa de la ciudad”. Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contem...*, op. Cit., p.157. Después de dicho año, la Constitución atribuye al Estado “la misión de dirigir directamente el empleo del suelo con el fin de generalizar el derecho de la casa”. Idem, p. 157. En un principio, dicha reforma legislativa es asumida dentro de una ideología del trabajo liberado en una estrategia que media entre la racionalización del trabajo con “participación” libre en la empresa, y la acumulación capitalista.

comienzo a una nueva ideología que Tafuri no duda en denominar como “humanismo socialista.”⁵³⁰ Con esto se abre una brecha que Europa ya no podrá cerrar: Por un lado el nuevo uso capitalista del territorio consigue reconocimiento social. Por otro, las administraciones y cooperativas (ADGB y SDP en concreto) pierden todo control sobre la relación industria-vivienda. En dicha relación, la práctica capitalista obliga a cambios en el sistema de financiación de la construcción pública y se establece, como “uno de los ejes de la Sozialpolitik de Weimar”, el “intento de controlar el mercado de viviendas por medio de un programa de préstamos estatales (al 3%) a sociedades de construcción y cooperativas.”⁵³¹ Lo cual significa que junto a la inflación de los precios y del mercado interior, dicha política será vista como una “política de gastos sociales que provoca conflictos.” Toda ideología del trabajo liberado desaparece bajo la presión del mercado y es sustituida por una nueva del Estado como “sistema de servicios sociales”. Es pues en este contexto y no en el del mito del Bauhaus donde May y Wagner realizan sus “respuestas prácticas”. Respecto al primero, Tafuri coloca sus propuestas concretas oscilando entre dos polos:

“Por un lado, la afirmación de un ‘modelo’ global para la ciudad, el *Trabantenprinzip*, y, por el otro, la configuración de *Siedlungen* como estructuras articuladas y flexibles, capaces de demostrar que no hay contradicción entre la racionalización productiva, la plena asunción de la ‘reproductibilidad técnica’ y la exaltación de las características del sitio”.⁵³²

En esta situación, con unas administraciones municipales llamadas por el Estado a gestionar el suelo de forma directa, pero en obligado compromiso con el poder mercantil que las financia, la situación de May es única debida a la centralización de poder que por causas particulares se reúnen en su persona.⁵³³ A esto hemos de añadir la de la creación de la *Hauszinssteuer*⁵³⁴ como búsqueda de fuentes de financiación pública que reduzcan la necesidad de recurrir a préstamos.⁵³⁵ Fruto de todo ello es, como ya sabemos, el plan decenal de 1925, revisado en el 26 y el 28. Un intento

⁵³⁰ Idem, p. 243.

⁵³¹ Idem, p. 244.

⁵³² Idem, p. 361. La tradición administrativa de Frankfurt a este respecto añade, ya desde finales del siglo XIX, una distinción fundamental, además de la cuantitativa, respecto al Berlín de Wagner. Dicha administración resulta renovada de forma estructural cuando, al comienzo de su mandato, el nuevo alcalde Adickes promueve el estudio para la revisión del reglamento de la construcción y para el plan de zonificación admitido el 13 de Octubre de aquel mismo año. Dicho plan, representa para Tafuri “una racionalización de las intervenciones públicas y privadas” que supone, a partir de 1890, el inicio en la ciudad de una “oscilación entre dos extremos: la aparición del municipio como operador, en competencia con el operador privado, y el equilibrio, la acción municipal, con funciones moderadoras del mercado de los terrenos, entre los intereses de los dos operadores”. Idem, p. 365.

⁵³³ May es, simultáneamente, director de toda actividad edificatoria de Frankfurt; redactor del plan regulador general; vicepresidente y después presidente de las dos empresas de construcción, de las que la municipalidad posee el 90% del capital accionario además del 43,2 % de la propiedad del suelo, (del cual el 22% es destinado a bosque público) gracias a una intensa política de expropiaciones en zonas particularmente favorables.

⁵³⁴ Nuevo impuesto del 15% sobre rentas inmobiliarias relativas a las viviendas construidas antes de la guerra, que estaba destinado en un 25% a la edificación pública

⁵³⁵ Estos ascendieron, entre 1914 y 1929, a 66,5 millones del total de los 118 que fueron empleados durante esos años en la construcción de viviendas.

explícito y llevado a su puesta en práctica de renovar las estructuras existentes de fines exclusivamente especulativos:

“Frankfurt es, por tanto, antes que Dessau, el efectivo banco de pruebas del ‘Movimiento Moderno’ centroeuropeo. Pero precisamente porque la arquitectura sale ahora de sus límites tradicionales de ‘trabajo intelectual aparte’, la crítica no puede ejercerse únicamente a nivel metodológico. La importancia de la experiencia de May está también, y sobre todo, en evidenciar los graves límites políticos y de gestión de toda la operación dirigida por la Socialdemocracia alemana en el sector de la reforma urbana”.⁵³⁶

Pero el evidente control mostrado en el empleo de las nuevas herramientas técnicas en el diseño formal de los proyectos, a nadie libera de nada.⁵³⁷ Es el mismo “Comité de ciudadanos de Frankfurt el que, basándose en análisis de Otto Haesler, declara por escrito la incapacidad de la racionalización de la obra para reducir los costes de producción”.⁵³⁸ El *Existenzminimum*, la normalización, el prefabricado, todos los procesos cantados tanto por Le Corbusier como por el Bauhaus bajo la lógica de una estética purista o elementarista, resultan “instrumentos impotentes frente al libre juego consentido de los precios de los materiales”.⁵³⁹ Ello provoca que, en 1930, May insista en la “necesidad de la participación del Estado en una gestión de toda la actividad urbanística, invocando la participación de capitales extranjeros a largo plazo, para poder superar los desequilibrios producidos por las dificultades económicas”, propuesta interpretada por Tafuri como, “desesperada tentativa para salvaguardar el papel unitario y de protagonista del municipio en el sector residencial”.⁵⁴⁰

Frente a Frankfurt, el papel de Berlín con Wagner como *Stadtbaurat* de la ciudad desde diciembre de 1926, adquiere una postura opuesta en lo que respecta a la distribución política de competencias. Si bien acabamos de ver cómo May, iniciando su actividad en un contexto que daba primacía a la autoridad municipal, terminó proponiendo la necesaria intervención del Estado, el proceso de Wagner es prácticamente el inverso, pues, si en 1918 proponía un “plan nacional” de nacionalización del terreno, en su inicio al frente de Berlín concibe que “la gestión de la

⁵³⁶ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contem...*, op. Cit., p. 162.

⁵³⁷ Una riqueza tipológica basada en variaciones de elementos finitos o en invenciones planimétricas tendentes a demostrar las capacidades liberatorias de la producción normalizada, muestra, en la obra de May, “la infinita capacidad del ‘tipo’ para variar permaneciendo él mismo”. Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 362.

⁵³⁸ Idem, p. 364.

⁵³⁹ Idem, p. 364. Pero esta denuncia no es exclusiva de Frankfurt. Tafuri también cita, tanto en *La esfera y el laberinto* (p. 364) como en *Arquitectura Contemporánea* (p. 162), la denuncia de Karel Teige en el Congreso de los CIAM de 1930 donde se afirma que “la racionalización de los procesos de edificación y los estudios sobre el *Existenzminimum* están destinados a naufragar por falta de un control riguroso del crédito y del coste de los materiales”. (Citado en ambos).

⁵⁴⁰ Idem, p. 367. Dicho fracaso de las *Siedlungen* de May como instrumento de control de la gestión urbana es el que lleva a Tafuri a afirmar algo más adelante que, en el contexto historiográfico de la arquitectura del siglo XX, las *Siedlungen*, “valen mucho más como ‘utopías realizadas’ que como intervenciones proyectadas a nivel de la nueva dimensión de las ciudades y de los territorios metropolitanos en evolución [...] con frecuencia independientes de la localización de centros industriales, las *Siedlungen* racionalistas asumen un papel eminentemente ideológico.” Idem p. 369.

metrópoli es fruto de un proceso de decisiones extraordinariamente elástico y dinámico, opuesto a cualquier planificación rígida, sobre todo si se extiende a grandes dimensiones.”⁵⁴¹ Crítico frente a su propio partido,⁵⁴² el objetivo de Wagner se dirige en un primer momento hacia la “reunificación de fuerzas decisionales diseminadas” en torno al municipio, el cual,

“debe administrar su propia política de la construcción, liberándose de los infinitos controles superiores, sobre la base de una creciente coordinación de todas las ramas del sector y de una ley sobre las expropiaciones que derogue la que estaba todavía vigente, de 1874”,⁵⁴³ “De alguna manera, por tanto, Berlín contra Frankfurt, a pesar de la aparente analogía de algunas de sus instancias u objetivos parciales”.⁵⁴⁴

Y a este respecto, Tafuri es explícito, “Wagner no ataca nunca los principios de la ‘democracia económica’ sino siempre y solamente sus modos de realización.”⁵⁴⁵ Como consecuencia, excluida toda tentativa de control autoritario directo del proceso administrativo de producción en el sistema de construcción por parte del Estado, Wagner redirige sus esfuerzos a minimizar los costes fijos de la producción de la ciudad en unos años en los que la inflación de los precios de los materiales amenaza con llevar al fracaso la administración democrática municipal. Pero como muy bien observa Tafuri,

“Esto equivale a considerar la misma metrópoli como una gran empresa, como una *máquina de producción*. El problema estriba en cómo integrar la *Grosstadt* en la economía nacional, en el *territorio como lugar de producción* [...] Ya no es el tema de la residencia para el hombre nuevo, para el productor consciente, que ‘debe’ reconocerse en las estructuras arquitectónicas de vanguardia, lo que ha de asumir la preeminencia, sino el cálculo económico de la productividad de la ciudad terciaria, la reorganización de la red de los transportes en relación con la integración de los centros productivos y la pendularidad de la fuerza de trabajo, la planificación global y centralizada. El cálculo de la productividad de la ciudad”.⁵⁴⁶

Pero también estos intentos fracasan en su inmediato futuro. Muestra de tal debilidad estructural, en 1927, se produce el intento de la industria mecánica del metal de adueñarse de una cuota del mercado de casas unifamiliares prefabricadas.⁵⁴⁷ Una vez

⁵⁴¹ Idem, p. 370.

⁵⁴² En especial frente al proyecto de ley urbanística elaborado por el Lanstag prusiano que proponía “fijar estructuras y cantidades para los próximos setenta y cinco años, sin un análisis de los costos de conjunto e infraestructurales” y que excluía “un organismo financiero unitario y un órgano centralizado político-administrativo de gestión de los programas intercomunales”. Idem, p. 371.

⁵⁴³ Idem, p. 371.

⁵⁴⁴ Idem, p. 373.

⁵⁴⁵ Idem, p. 385.

⁵⁴⁶ Idem, p. 383.

⁵⁴⁷ Este ataque directo a la gestión de la construcción pública de vivienda tiene su correlato teórico en Diciembre de 1929, cuando el órgano oficial de los empresarios, *Der Arbeitgeber*, sintetiza eficazmente las posiciones patronales, atacando duramente la política social: “La política social, es la consecuencia necesaria de la economía capitalista, no es un paso adelante hacia una economía socialista. Por esta razón tiene sus límites: éstos se producen allí donde la política social crea vínculos tan fuertes que impiden al capitalismo su desarrollo”. Citado en, Idem, p. 381. Por su parte, la respuesta por parte del Estado, la creación de la *Reichforschungsgesellschaft für wirtschaftliches Bauen*, de la que Gropius es presidente, por parte del Reichstag y del Ministerio de Trabajo, es obligatoriamente débil y “no consigue transformarse en un organismo capaz de promover una renovación estructural de la construcción”. Idem,

aquí, las conclusiones vienen solas. En contraposición directa a la opinión tradicional por la cual “el intento de llevar a la realidad, con el mismo orden de etapas, el procedimiento analítico estudiado en el Bauhaus y de controlar el conjunto partiendo del control de los elementos ha fracasado” debido, “indudablemente a la precipitación de los acontecimientos exteriores”⁵⁴⁸ identificados en la inflación de los precios y la ascensión del régimen nacionalsocialista, Tafuri propone una respuesta basada en la debilidad estructural de las administraciones urbanísticas obligadas a mediar como una “empresa entre empresas” sin los necesarios instrumentos legislativos reclamados inútilmente al Estado:

“Así se viene a comprobar que una reforma del sector, aislada de un complejo de reformas institucionales coordinadas en una coherente estrategia política, conduce hasta la quiebra del sector elegido [...] La *Siedlung*, primer núcleo de una organización regional que presupone el control global del territorio”.⁵⁴⁹

En cambio Viena, si comparte con la República de Weimar el hecho de haber desarrollado dentro de las administraciones territoriales una legislación y puesta en práctica con especial hincapié en el desarrollo urbanístico, tanto la situación como las herramientas empleadas a tal propósito serán completamente diferentes. Respecto a lo primero, el hecho clave es que tras el colapso del Imperio Austrohúngaro queda en Viena una población desproporcionada a los recursos naturales del ahora reducido país, que, para sobrevivir, sólo puede contar con la exportación de los productos industriales. Tiene, por lo tanto, necesidad absoluta de disminuir los costes de producción, limitando los salarios, cosa que sólo lo puede lograr manteniendo bajos los alquileres de las viviendas. De estas premisas, resulta un programa de construcción financiando a fondo perdido con impuestos especiales fuertemente progresivos, de modo que puedan apoyar su carga sobre todo en las clases acomodadas, mientras que las iniciativas de edificación pública aumentan hasta llegar a controlar la mayor parte de las nuevas construcciones de casas y barrios.

Respecto a las herramientas legislativas, estas son desarrolladas principalmente en tres pasos: Primero en 1919 con el decreto sobre la requisición de 44.838 alojamientos, después en 1922 con la reforma de la ley sobre la protección de los inquilinos, y finalmente en 1923 con la resolución del plan para la construcción de 5000 alojamientos por año para 75000 habitantes en quince años.⁵⁵⁰ Pero al igual que en

p. 375. Trágicamente, añade Tafuri que “se ha de observar que en la Alemania de Weimar todas las iniciativas tendentes a centralizar decisiones siempre están destinadas al fracaso”. Idem, p. 375.

⁵⁴⁸ Benévolo, Leonardo, *Historia...*, op. Cit., p. 572.

⁵⁴⁹ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contem...*, op. Cit., p. 163.

⁵⁵⁰ Concretamente, en 1919 se “trasforma l'ex Fondo Imperiale per l'Assistenza Alloggi in un Fondo Federale per l'Edilizia creato con lo scopo di rifondere i capitali non produttivi investiti nell'edilizia sociale e di emergenza dai comuni”, Dicho Fondo “viene sostituito, il 18 marzo 1921, dal Fondo Comunale per l'Edilizia, mentre i tentativi di far approvare dal Parlamento un'estensione della legge sugli espropri”. Tafuri, Manfredo, “Das Rote Wien. Política e forma Della residenza nella Viena socialista, 1919-1933”, en *Viena Rossa. La politica residenziale nella Vienna Socialista*, Editorial Electa, Milano, 1980, p. 10.

Weimar, en Viena, el énfasis puesto sobre la política urbanista depende más de una imposibilidad de acción efectiva sobre la industria estatal que de una elección a priori.⁵⁵¹ El empleo efectivo de estas herramientas, basadas principalmente, como se puede observar, en el derecho de expropiación de terrenos por parte de la administración y el control absoluto sobre la parte de la ciudad construida con fondos públicos (la construcción privada no desaparece pero entre una y otra no existen mediaciones) hace que Viena sea vista por Tafuri como una “alternativa radical a la estrategia de la urbanística de vanguardia alemana”.⁵⁵² A este respecto, los Höfe vieneses contruidos con técnicas tradicionales (la situación económica austríaca hace utópico todo esfuerzo hacia la industrialización de la producción) podrán ser “carentes desde el punto de vista tipológico y quizá también desde el de la instalación, pero su adhesión al programa político austromarxista es total.”⁵⁵³

Pero pese a ostentar las herramientas capaces de intervenir radicalmente en la metrópoli con una autoridad fuertemente centralizada que no haga necesario el pacto de compromisos administrativos con autoridades parciales (cosa que nunca ocurrió en Weimar), y estar obligados a intervenir directamente en la ciudad por imposibilidad de hacerlo a través del proceso de producción industrial a nivel estatal (cosa que nunca ocurrió en la URSS), Viena decide no alterar radicalmente las estructuras formales preexistente sino “adaptarse” a ellas. De este modo, afirma Tafuri que “nel corso dei due piani quinquennali per l’edilizia comunale, pressochè nessuna modificazione viene introdotta nell’assetto del centro, nella rete delle comunicazioni primarie urbane ed extra urbane, nel sistema dei servizi a scala urbana o territoriale”.⁵⁵⁴

Para poder dar razón de esta decisión, Tafuri recurre, además de a la ya nombrada imposibilidad de industrialización de los medios de producción de la construcción, al determinado contexto ideológico político austro-marxista completamente ajeno a los postulados kautskianos.⁵⁵⁵ Con estas premisas, el marxismo

⁵⁵¹ En el caso concreto de Viena, el intento de socialización en 1919 por parte de la SPÖ de la *Alpine-Montangesellschaft*, la mayor empresa minera de Austria, encuentra desde el principio la oposición del partido cristiano-social. Posteriormente, ya en 1922 la SPÖ será acusada de ejercer un “bolscevismo dell’edilizia”. Idem, p. 14.

⁵⁵² Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contem...*, op. Cit., p. 167.

⁵⁵³ Idem, p. 170.

⁵⁵⁴ Tafuri, Manfredo, *Das Rote...*, op. Cit., p. 10. Y más adelante volverá a recalcar el aspecto de inserción y adaptación a las estructuras urbanas en clara contraposición a la experiencia alemana. “Il modello dello Hof non implica infatti ipotesi di nuova organizzazione urbana. Al contrario, esso si inserisce nelle maglie della città esistente accettandone tutti i vincoli. Nè sarà necessario progettare un nuovo piano regolatore: quello del 1893 rimarrà valido”. Idem, p. 28. Es decir, la estrategia política de control urbano nada tiene que ver con las elaboraciones de planes generales y parciales, o planes reguladores, sino más propiamente con proyectos de compactación y relleno de la ciudad instaurando la función vivienda de forma homogénea en toda la ciudad.

⁵⁵⁵ Concretamente, pese a no aceptar la división entre ciencia (técnica) y valores (semántica y comunicación) establecida por Weber, Tafuri argumenta que no se trata de una vuelta al socialismo pre-marxista, sino de un revisionismo que, al contrario de la famosa polémica Bernstein-Kautsky ya criticada por Lenin desde los años inmediatamente posteriores a la Segunda Internacional, presupone una

pasa de ser la ideología propia de los que buscan efectos en la superestructura mediante el cambio de la estructura, a la ideología del estudio estructural de la ciudad y la determinada acción sobre ella como estrategia propia de su socialización. De este modo, la principal diferencia respecto a Alemania y la URSS es que el equilibrio de fuerzas ya no se produce entre un conjunto de empresas incluida entre ellas la municipalidad (Weimar), ni entre la progresiva diferenciación industria-agricultura (URSS), sino que en Viena, tenemos “da un lato la città –il regno della ‘necessità’ capitalistica-, dall’altro la scelta soggettiva del partito, organizzata nelle uniche zone urbane da esso gestibili direttamente”.⁵⁵⁶ O lo que es lo mismo, las herramientas de gestión y construcción de la ciudad establecida por la Municipalidad son puestas a prueba de forma directa y sin intermediarios por los procesos económicos de la metrópoli. Un encuentro directo entre metrópoli y gestión municipal que Tafuri no podía dejar de investigar.

Con dichos presupuestos conceptuales presentes de forma constante en la administración, la política de alquileres controlados que ejercieron como estrategia principal en el progresivo control de la metrópoli es duramente criticada por los “economisti borghesi”.⁵⁵⁷ Estos aducen que la protección de los alquileres provoca “pietrificazione” de la economía y una disminución de la movilidad de la fuerza de trabajo. Además, mientras que por un lado se reduce la circulación del crédito circulante estimulado anteriormente gracias a la especulación edilicia, por el otro contribuye a mantener el salario operario entre los más bajos del mundo, con las consecuentes deficiencias en el consumo interno y la importación privada. En tal situación, resulta “chiaro che un’economia statica, isolata in un contesto internazionale da cui tuttavia essa dipende, è condannata a disfarsi; è unicamente per la propria morte. Dopo la crisi economica del 1929, ciò sarà tragicamente evidente.”⁵⁵⁸

En este contexto pues, la polémica comenzada en los primeros años 20 entre *Siedlungen vs Höfe* tiene que ver más con dar respuesta a dichas ineludibles críticas que con la elección precisa de un sistema formal-constructivo o el concreto diseño urbano. Es decir, la *Siedlungen* se enfrenta al *Höfe* no como alternativa tipológica destinada a crear “islas de orden” ajenas a la ciudad, sino como un sistema de propiedad privada

reorganización en clave sociológica pero de carácter estructural (y ya no histórico dialéctico): “Per Adler e per Bauer, si tratta di mettere l’accento ‘sugli effetti di complicazione della struttura sociale prodotti dalle nuove tendenze del capitalismo’ [...] di riqualificare il marxismo come una sociologia scientifica”. Idem p. 7.

⁵⁵⁶ Idem, p. 10.

⁵⁵⁷ Concretamente Polanyi, en *The Great Transformation*, afirma que “la sua difesa morale della politica sociale della SPÖ è insufficiente”, mientras que “la strategia finanziaria di Breitner è valutata da Novy come esperimento di annullamento della rendita per la produzione dei servizi sociali senza remunerazione al capitale”. Idem, p. 20.

⁵⁵⁸ Idem, p. 17.

que disponga para sí un área destinada a una “radicale ristrutturazione urbana” en forma de *Siedlungen* de baja densidad.⁵⁵⁹

Con ello, después del primer ataque legislativo de la administración a través de los Höfe, los procesos propiamente metropolitanos reconfiguran para sí la ideología de la *Siedlungen* como construcción de baja densidad: “Loos e Frank contro Behrens e Karl Ehn.”⁵⁶⁰ En contra de tales desarrollos, los Höfe, debido a la rica gama de servicios colectivos que integran, comienzan a perder el carácter de compactación y relleno de la ciudad mediante una distribución homogénea de la función vivienda a lo largo de la metrópoli, y empiezan a ser vistos como fortalezas autónomas y aisladas del contexto circundante, asimilándoseles progresivamente, como ya dijimos, a intervenciones más o menos fourieristas, por parte no sólo de sus opositores políticos, sino también por la crítica historiográfica clásica. Punto este donde, significativamente, Tafuri afirma que “Contemporaneamente, l’ideologia generale da essa espressa va in direzione contraria alle interpretazioni che Simmel o Weber avevano avanzato circa il significato della Grossstadt.”⁵⁶¹

La vivienda operaria de los Höfe no puede ser leída en Viena como puro reflejo de la calculada filosofía del dinero cuyo último intento de ataque fue la re-concepción de las *Siedlungen*. Los problemas derivados por la incipiente autonomía de los Höfe en relación al resto de la metrópoli mantienen unos presupuestos donde toda teoría de corte dadaísta e incluso la propuesta de Hilberseimer, resulta fuera de lugar. Un nuevo tipo de *Grosstadt* socialista nunca desarrollada en la URSS debido a la ínfima importancia que dieron al problema de la organización racional de la vivienda, tienen lugar en Viena. Y sus problemas, entrarán directamente en relación con la “*Wagnerschule* e il recupero del populismo.” Los Höfe proletarios, convertidos en símbolo de resistencia autónoma frente al capital, además de resultar superficialmente identificables como herederos de todas

⁵⁵⁹ “La piccola borghesia e vasti ceti popolari, agendo al di fuori dell’iniziativa comunale, invadono in modo disorganizzato gli spazi periferici, con casette unifamiliari casualmente insediate, al di fuori di ogni struttura complessiva e di una adeguata struttura di servizi. ‘Vienna Rossa’ rivela così nuove aporie. Da un lato i monumenti proletari, gli Höfe, localizzati ai margini del nucleo urbano; dall’altro il proliferare incontrollato di Siedlungen realizzate dagli stessi ceti cui indirizza la politica residenziale del comune”. Idem, p. 26. Y poco después continúa “per i sostenitori dello sviluppo urbano per Siedlungen a bassa densità non si tratta tanto di aderire ai modelli che parallelamente vengono elaborati da Haesler, da Bruno Taut o da Ernst May in Germania, ma di estendere ai ceti popolari i privilegi che nell’anteguerra”. Idem, p. 26.

⁵⁶⁰ La polémica tendrá su fin en la segunda mitad de la década de los veinte. Como último bastión de sus defensores, Tafuri reproduce en el apéndice al libro el texto de J. Frank, *Il palazzo di alloggi popolari* de 1926. En su presentación, reafirma claramente lo aquí expuesto: “La Siedlung non è per lo’autore un modello astratto, bensì uno strumento capace di risolvere, o almeno di assecondare, profonde riforme di struttura. Non casualmente, Siedlung agricola, riqualificazione della forza lavoro disoccupata ed eliminazione della rendita fondiaria sono gli obiettivi su cui l’articolo mette l’accento. Lo scritto di Wilhelm si differenzia così dagli interventi di Frank, di Schacherl o di Loos, es è caso mai più vicino a quelli di Kampfmeier, anch’egli preoccupato di legare il modello della Gartenstadt a un’organizzazione urbana decentrata [...] è significativa qui l’istanza di rompere l’isolamento economico e politico di Vienna: un tema che si rivelerà drammaticamente cruciale negli anni della caduta della Repubblica.” Idem, p. 225.

⁵⁶¹ Idem, p. 32.

las teorías socialistas o anarquistas (Kropotkin) del XIX, tendrán que enfrentarse también con el problema de un lenguaje que, llamado a ser instrumento de comunicación, después de la debacle vanguardista ha quedado mudo.⁵⁶² En esta situación, el recurso al ornamento, a la ventana arqueada o a la planta triangular se presenta como desesperado intento de una comunicación que se ha hecho imposible.⁵⁶³

Pero a partir de 1924 el carácter autónomo y compacto de los *Höfe* se disuelve de nuevo, ahora no debido a una oposición mediante *Siedlungen* de baja densidad, sino propiamente por un exceso en la lógica del superbloque del la que el mismo Karl Marx Hof se sitúa en el inicio. El George Washington Hof, realizado por Robert Oerley y Kart Kris propone “una especie de anticipación de lo que será llamado el neoempirismo escandinavo”.⁵⁶⁴ El superbloque diluido, aparte de ser técnica de reestructuración de barrios y apertura de las comunicaciones con los espacios públicos de la ciudad, retoma la apuesta por un lenguaje popular que se ostenta como superación del pathos proletario de los Höfe o de Ehn.⁵⁶⁵ Entre los *Höfe* y la metrópoli se establece ahora una especie de “sereno colloquio”. La misma estrategia de la SPÖ, obligada, a medida que la década avanza a pactar los medios de financiación con fondos privados pero determinada a no perder el control sobre la ciudad como forma de control sobre la población, excluye la voluntad de organizar los *Höfe* como posibles centros revolucionarios. Con la negación final tanto de la tipología edilicia como de la gran Forma organizadora, “nostalgia e populismo si allacciano in uno spazio arcadico, senza tempo.”⁵⁶⁶ Con esto, la conclusión es obligada:

⁵⁶² La opinión de Tafuri no deja duda al respecto: “Gli Höfe proletari sono certo chiamati ad offrire una sintesi. Ma di fronte a tale compito non si stagliava forse la tradizione della grande Krisis viennese, che aveva scoperto che ogni linguaggio vive in solitudine [...] il linguaggio ha come unico dovere l’organnizzarsi comprensibilmente, per mostrare il silenzio che lo abbraccia.” Idem, p. 42.

⁵⁶³ Como intento algo menos nostálgico de la norma, Hoffman intentará recobrar el purismo de anteguerra en el Klosehof (1924) o el Laxenburger Strasse (1931). Dicho intento se verá reinformado por la labor de Behrens, en la Academia de Viena desde 1922, cuyo “nuovo classicismo” recurre finalmente a la utopía de la Forma como último intento de proporcionar una unión de conjunto a la incipiente autonomía de los Höfe a la vez que lucha por frenar las vertientes populistas: “Il dominio del molteplice attraverso il controllo tipologico e l’analisi delle variabili fisiche ed economiche: tali sono gli strumenti che Behrens individua come alternative ‘positive’ all’irrompere del caos”. Idem, p. 58. Esta pequeña resistencia será finalmente derribada por el culto al unicum que el Karl Marx Hof de Ehn como “compiuta cittadella, che protegge i propri 5000 abitanti” realiza. En la obra de Ehn, según Tafuri “L’io collettivo è chiamato a riconoscersi nel conflitto che il superblocco di Ehn intenta contro la storia. In esso vive un’ultima ‘utopia del semantico’ calata nell’affermazione di un ‘umanesimo socialista’ capace di opporsi all’annullamento della Kultur e delle tradizioni in essa incarnate [...] il mito lukàcsiano della totalità è assunto in pieno. Una mistica altoborghese informa la più compiuta ‘montagna incantata’ del rote Wien”. Idem, p. 94. El texto será repetido por Tafuri literalmente en Tafuri, Manfredo, *Architettura Cotem...*, op. Cit., p. 172.

⁵⁶⁴ Idem, p. 172.

⁵⁶⁵ “Ai modelli fissati dal Winarskyhof, dai superblocchi di Ehn, di Schmid e Aichinger, di Gessner, si contrappone una ricerca tesa a diluire la struttura del superblocco in un vero e proprio paesaggio urbano ricco di valenze discorsive [...] le empiriche soluzioni spaziali e i compiacimenti formali del complesso sulla Sandleitengasse, del Thuryhof e dello Hanuschhof trovano nel George Washingtonhof, il loro massimo complimento”. Tafuri, Manfredo, *Das Rote...*, op. Cit., p. 111.

⁵⁶⁶ Idem, p. 112.

“Gli Höfe non ‘mettono ordine’ nella città’. “In fondo, lo Hof dichiara che è impossibile dominare il gioco complessivo del tutto città, di parlarne i molteplici linguaggi, di mettervi ordine.” El desarrollo urbanístico de Viena es visto por Tafuri como el sueño de realizar “una Vienna Rossa, a costo di negare –sulla base dell’assurdo politico ed economico imposto dalle contingenze- le funzioni specifiche della metropoli moderna”.⁵⁶⁷

Por último, Tafuri esboza una excueta respuesta a la propuesta de Benévolo que veía en el Plan regulador de Ámsterdam el paradigma de intervención urbanística del Movimiento Moderno, directamente derivado de los planteamientos del Bauhaus. En él, según Benévolo, “los principios de la carta de Atenas se aplican por primera vez a la realidad.” Los argumentos en defensa de dicha lectura citados por Benévolo son: 1) investigaciones estadísticas,⁵⁶⁸ 2) subdivisión de la periferia en barrios de 10.000 viviendas y la necesidad de desarrollar un plan parcial por cada nuevo barrio, y 3) la sustitución de las manzanas cerradas “berlagianas” por bloques abiertos orientados de Norte a Sur. “Una alternativa coherente a la teoría de la ciudad jardín” fundamentada en “articular el tejido urbano en núcleos autosuficientes.”⁵⁶⁹

Respecto a la relectura de Tafuri, su análisis, al igual que el de Benévolo, se remonta a la Ley urbanística de 1901, proponiendo, a diferencia de este, un desarrollo lineal hasta las intervenciones de los años 30. Entre medias, dos modificaciones de la Ley (1921 y 1931) integran las disposiciones de edificación en planes zonales. Durante estos años, el sistema económico holandés encuentra en el sector urbanístico del país, graves dificultades geológicas que le permitan percibir dicho sector como lucrativo. La dinámica especulativa, por lo tanto, es completamente distinta a la del resto de Europa.⁵⁷⁰ Debido a ello, resulta un sistema en el cual, para que las empresas constructoras no abandonen su actividad, el Estado debe intervenir de forma continua en el sector de la vivienda, subvencionando con cantidades que ya en 1918 llegan a alcanzar el 75% del gasto total. Pero a medida que se acerca la inflación de precios del final de los años 20, Holanda, establecido desde principios de siglo como “Estado asistencial que asegura al capital condiciones favorables para su desarrollo”, reduce drásticamente sus aportaciones y queda cancelada la política de alquileres.

⁵⁶⁷ Idem, pp. 119, 124, y 10, respectivamente. Finalmente, entre 1930 y 1934, la actividad del municipio de Viena está completamente paralizada por obstáculos económicos e “involuzione politica”. A partir de aquí, la “Vienna Rossa” vivirá únicamente como mito historiográfico en las historias de la arquitectura de los años 20.

⁵⁶⁸ En realidad, las ampliaciones se calculan previendo solo 250.000 nuevos residentes, cálculo, que como demostrará el desarrollo demográfico de los años posteriores resultó excesivamente limitado.

⁵⁶⁹ Benévolo, Leonardo, *Historia...*, op. Cit., p. 664.

⁵⁷⁰ “El capitalismo holandés, comprometido en inversiones directamente productivas, destina cantidades modestas a las rentas inmobiliarias. Tanto más puesto que la naturaleza geológica del suelo obliga a elevados costes de urbanización. De ello deriva la tendencia de los propietarios de terrenos a formar consorcios y a conseguir que los expropien; una vez reestructurado el terreno a expensas públicas, el consorcio vuelve a comprar el terreno urbanizado, disfrutando así de la renta proveniente solo de la edificación. Las leyes sobre expropiaciones están, por consiguiente, apoyadas por el capitalismo holandés, al revés de lo que ocurre en otros países europeos”. Tafuri, Manfredo, *Arquitectura contem...*, op. Cit., p. 174.

Por otra parte, ya en los alabados por Gropius, Zevi y Benévolo experimentos holandeses de los años 20', Tafuri encuentra “dificultades para aplicar a los complejos urbanos los dictados absolutos de la vanguardia. La única tradición a la que aferrarse, en el caso de esos barrios, parece ser la berlagiana o la del cottage romántico”, hasta el punto de llegar a afirmar en absoluta contradicción con los historiadores arriba citados que, “en Rotterdam se demuestra que entre vanguardia y realidad urbana la mediación es imposible”.⁵⁷¹ Por su parte, el planeamiento urbanístico de Oud corresponde, concretamente, “a una política urbana totalmente empírica, incomparable con la de la socialdemocracia de la República de Weimar o del austromarxismo”.⁵⁷²

Dentro de dicho contexto histórico, Tafuri lee en el plan de Cor van Eesteren para Ámsterdam (1935) una situación extremadamente particular y única que le impide concebir el plan como paradigma de ninguna teoría *a priori* posteriormente aplicada: Para empezar, en contra de las teorías y práctica de la urbanística alemana, el plan afirma la continuidad de la estructura urbana preexistente (“los modelos de la ciudad jardín y de la *Siedlung* semiautónoma se omiten totalmente”). Gracias a la tradición jurídica que viene desde 1901, los terrenos destinados a la expansión están ya en manos del Municipio, lo cual evita posteriores tensiones político financieras provocadas por las expropiaciones. La limitación territorial y la gran densidad del país, con distancias reducidas entre las múltiples ciudades que posee permite una eficiente y no económicamente costosa planificación integrada por los tres centros urbanos mayores del país: Rotterdam, Amsterdam y La Haya. Planificación urbana y planificación territorial tienden a fundirse en un acuerdo entre municipios subvencionados con medios estatales antes que una contraposición entre ciudad y territorio como ocurre en el resto de los países. Por último y como consecuencia de todo ello, el plan de 1935 puede ser encargado para su realización a cooperativas de edificación y a empresas privadas a las que, debido a una imposible especulación sobre los terrenos sin ayuda de las subvenciones estatales por parte de las empresas, permite el control total de las operaciones, incluso las relativas a la ubicación de cada edificio, a las tipologías y a la forma exterior. Tras dicho análisis, la conclusión, obvia, no se hace esperar: “lo que se toma como norma generalizable es, contrariamente, fruto de premisas excepcionales”.⁵⁷³

Pero una vez aquí, un cambio de la interpretación de fondo del desarrollo urbanístico de los años 20'-30' en la Europa de la socialdemocracia y las causas de su fracaso se nos revelan con claridad. Recordemos que el paradigma historiográfico de la historia de la arquitectura anterior a la escuela de Venecia en general y de Tafuri en particular había identificado las causas del fracaso del Movimiento Moderno en 1) la llegada al poder de los fascismo y stalinismos de los años 30', y 2) la continua inflación

⁵⁷¹ Idem, p. 175.

⁵⁷² Idem, p. 177.

⁵⁷³ Idem, p. 178.

de precios de los materiales y la crisis económica del 29 con la consecuente reorganización internacional de los capitales extranjeros. En contraposición a situar las causas del fracaso como accidentes exteriores y contingentes que de no haber acaecido (por no se sabe qué causas) el urbanismo propuesto hubiese triunfado completamente, Tafuri hace referencia a una causalidad de tipo interno y estructural. De este modo, el crítico afincado en Venecia, considera que toda

“l’ideologia del progetto è tanto essenziale all’integrazione del capitalismo moderno in tutte le strutture e sovrastrutture dell’esistenza umana, quanto lo è l’illusione di potersi opporre a quel progetto con gli strumenti di una progettazione diversa, o di una antiprogettazione radicale”.⁵⁷⁴

En otras palabras, tanto lo que aquí hemos denominado “respuestas prácticas” como “respuestas teóricas” al desafío de la metrópoli, completamente fracasadas en los años inmediatamente siguientes a aquellos en las que fueron experimentadas, resultan transformadas por la acción intelectual de la disciplina e historiografía arquitectónica en ideología colaboracionista con la estructura de producción capitalista. Las causas concretas son puestas en la asimilación por parte de las administraciones municipales y estatales del intervencionismo keynesiano como forma de “capitalismo controlado” que permite seguir actuando a la lógica metropolitana siempre que la empresa pública en la que se ha convertido la administración tenga también su parte de beneficio. Como consecuencia directa, la función estructural del intelectual (arquitecto o historiador) en el sistema queda completamente redefinida pese a que este crea seguir haciendo lo mismo que treinta años atrás. En el fondo de todo, el urbanismo finalmente desarrollado como Ideología del Plan (respuestas prácticas) son arrolladas por la realidad del Plan, es decir, por la concreta configuración de la gestión de la ciudad que efectivamente se ha producido en completa ausencia de los presuntos intereses de un mítico “Movimiento Moderno”. Conclusión: “La crisis del *design* no existe propiamente puesto que nunca ha triunfado previamente, sino que lo que verdaderamente está en crisis es la función ideológica de la arquitectura”.⁵⁷⁵

Las consecuencias de tal conclusión transmutan toda la lectura de la arquitectura e historia de la arquitectura de posguerra llevada a cabo hasta los años 70. Esta será vista como un mero “formalismo o análisis formal que permite la correcta integración en la planificación del capital avanzado: El arquitecto cree que su función es diseñar formas útiles”.⁵⁷⁶ El arte, la arquitectura, y los intelectuales, renuncian a exigir situarse en los ciclos de producción y se recluyen en los del consumo. El resultado: Pop Art, *Starchitects* y una proliferación masiva de revistas y congresos destinados únicamente a elevar la renta por turismo de los principales iconos arquitectónicos de la ciudad, en la reproducción sin fin del ciclo del capital.

⁵⁷⁴ Tafuri, Manfredo, *Progetto...*, op. Cit., p. 168.

⁵⁷⁵ Tafuri, Manfredo, *Para una crítica...*, op. Cit., p. 77. Una función, por otra parte, que Koolhaas y Tschumi ya estaban intentando redefinir completamente en los años en que Tafuri escribía esto.

⁵⁷⁶ Idem, p. 70.

CAPÍTULO IV: DEMOCRACIA Y EMPRESA

El giro estético de la historiografía arquitectónica:

En el octavo congreso de los Ciam en 1952, E. N. Rogers, en su ponencia titulada “The Heart, Human Problem of Cities”, además de postular la ya comentada importancia sobre la historia de la arquitectura para la recuperación de los centros históricos de las ciudades, hacía una clara distinción entre una historia con un “defined goal already in mind” exclusiva para arquitectos, y una-otra historia para otros “departments”. De este modo, afirmaba Rogers que

“It is clear that knowing history alone is not enough. It is necessary to meditate upon it with a well defined goal already in mind, to contemplate it in order to be capable of creating fresh works, authentic works. I am speaking for architects: if I were speaking to another department I could even use other words”.⁵⁷⁷

Tan sólo cuatro años antes, Giedion, en 1948, había publicado sus polémicos “Nueve puntos sobre la monumentalidad”, escritos en 1943 con la colaboración de Fernand Léger y José Luís Sert, cuyo séptimo enunciado afirmaba que “la gente quiere que los edificios que representan su vida social y colectiva proporcionen algo más que una simple satisfacción funcional”.⁵⁷⁸ Esta ponencia, según Frampton, estaba destinada a convertirse en el resumen del citado CIAM VIII ya que “enunciaba un enfoque nítidamente discriminatorio del problema de la representación, que parece ser tan válido hoy en día como cuando fue redactado”.⁵⁷⁹ Punto este que, afirmado por Frampton en 1980, y vuelto a reafirmar en la ampliación de su *Modern Architecture: A Critical History* en 1992, cerraba un proceso de cuarenta años en la interpretación de la arquitectura del siglo XX a favor de una lectura estético-espacial de la arquitectura (ya fuese esta pro- o anti- monumental), que diluía toda diferencia entre historia de la arquitectura e historia de la arquitectura par arquitectos intentada por Rogers.

Si bien la crítica implícita que la “historia” de Tafuri ejercía sobre las propuestas interpretativas de Argan y Benévolo fue expuesta en el capítulo anterior, la crítica que ejerce sobre la posibilidad de entender la disciplina arquitectónica como un proceso creativo fundamentalmente estético-espacial, será materia del presente: En primer lugar expondremos brevemente y en lo que se refiere de forma exclusiva a nuestros propósitos, la configuración disciplinar de la “historia de la arquitectura” como historia simbólico-formalista del espacio en defensa de la autonomía disciplinar de la arquitectura. Posteriormente analizaremos las críticas de Tafuri a la obra de Stirling y

⁵⁷⁷ Rogers, Ernesto Nathan, “The Heart, Human Problem of Cities”, en J. Tyrwhitt, J. L. Sert, E. N. Rogers (ed.) *International Congress of Modern Architecture*, Lund Humphries, London, 1952, p.66.

⁵⁷⁸ Citado en Frampton, Kenneth, *Historia...*, op. Cit., p. 225.

⁵⁷⁹ Idem, p. 225.

Eisenman por una parte, y de Rossi por otra, como consecuencias de tal configuración histórica. Por último, rastreamos los desarrollos del plan como respuesta al desafío Dadá en la 2ª/2 del siglo XX, que Tafuri realiza en su *Storia dell'architettura italiana* (1985) como ejemplo paradigmático.

Respecto al primer apartado, ya ha sido suficientemente estudiada la defensa de Wright y la “arquitectura orgánica” llevada a cabo por la primera edición de la *Storia dell'architettura moderna* de Zevi (1950) y su crítica de las posiciones excesivamente cartesianas de la “arquitectura racionalista” de los años 20 y 30 en Europa. De cualquiera de las maneras, la influencia de las “historias” de Zevi y su afán de codificación lingüística del “Movimiento Moderno” en el ámbito historiográfico internacional quedó reducido principalmente a la *Storia dell'architettura contemporanea* (1975) de De Fusco, pero con una diferencia fundamental que también se daría en William Curtis: La lectura explícita del *Art Nouveau* como directo precursor del Estilo Internacional y sus características metodológicas. Si bien De Fusco ya se había centrado por extenso en las teorías de la “línea-fuerza” de Van de Velde y la *Einführung* en su libro *La idea de arquitectura. Historia de la crítica desde Violet le Duc a Persico*, no es hasta su *Storia dell'architettura Contemporanea* cuando afirma (bajo la influencia de *El lenguaje moderno de la arquitectura* de Zevi) su estrategia interpretativa mediante “nuestro intento de dividir en épocas la historia de la arquitectura contemporánea mediante la ‘construcción’ para cada una de las fases de un código-estilo tipo e ideal”.⁵⁸⁰ Desde esta postura código-estilística, el *Art Nouveau* es propuesto explícitamente como génesis de la arquitectura moderna dadas sus características de una “completa liberación frente a las formas del pasado [...] la aceptación de la tecnología moderna así como la voluntad de ‘doblegarla’ a las nuevas exigencias del gusto [...] superar el dualismo preconcebido entre artesano e industria [...] solamente mediante la producción de una “moda”.⁵⁸¹ Siguiendo el hilo de De Fusco, el *Art Nouveau* no encarnaba únicamente los mismos principios que la arquitectura racionalista inmediatamente posterior, sino que además de ello, se articulaba un puente de unión directo con los principios de la arquitectura orgánica defendida por Zevi mediante el recurso a las teorías de Worringer. El argumento es el siguiente:

“Según este autor (Worringer) existiría en el hombre una exigencia psicológica que le impulsa hacia lo orgánico, que determina en él una relación de simpatía con lo bello de la naturaleza, y otra exigencia opuesta, siempre de tipo psicológico, que le empuja hacia la perfección matemática, la objetividad de las formas regulares y la abstracción [...] La tendencia a la abstracción se encontraría en el hombre primitivo, indefenso y expuesto a los enfrentamientos de la realidad fenoménica, que llega sólo a percibir, pero difícilmente a modificar según sus propias exigencias; para él, la creación artística sería la evasión del mundo perceptivo caótico para conformar imágenes ‘conceptuales’ y controladas, que entran en el dominio de la abstracción geométrica”.⁵⁸²

⁵⁸⁰ De Fusco, Renato, *Historia...*, op. Cit., p. 97.

⁵⁸¹ Idem, pp. 104-105.

⁵⁸² Idem, p. 109.

Desde este punto, De Fusco continúa el desarrollo de su argumentación hasta llegar al planteamiento dentro de las teorías del *Art Nouveau* de “una geometría no apriorística, sino vinculada a la realidad psicológica del organismo arquitectónico”⁵⁸³ y la afirmación explícita de que “el *Einführung* no se limita únicamente al *Art Nouveau*, continúa impregnando muchas de las corrientes posteriores”.⁵⁸⁴ Si, por otra parte, además del *Einführung* como origen de la “arquitectura orgánica”, tenemos en cuenta la *Sichbarkeit* de Fiedler como origen de la metodología de la “arquitectura racionalista”, el *Art Nouveau* es finalmente defendido como origen teórico de todo el “Movimiento Moderno” en sus distintas acepciones.⁵⁸⁵

Ahora bien, en el mismo año en que De Fusco publicaba dichas afirmaciones, Tafuri y Dal Co mantenían una visión del *Art Nouveau* como último intento de la burguesía metropolitana por mantener una cierta “aristocracia de espíritu”. Tafuri lee en el *Art Nouveau* el “agotamiento de un mundo” que veía en el arte en general, y en la arquitectura en particular, un modo de conocimiento que permitía llegar a verdades de otro modo inaccesibles, “más que la aparición de nuevos horizontes”. Es, por lo tanto, el *Art Nouveau* precursor de ciertas tendencias modernas, sí, pero siempre en lo que respecta a las connotaciones nostálgicas y regresivas que ciertos movimientos de vanguardia implicaban para el historiador italiano. Desde este punto de vista, las características definidoras del *Art Nouveau* propuestas por Tafuri, más que hacer referencia al doblegamiento del sistema industrial a las exigencias del gusto y a la liberación frente a las formas del pasado, comentan el “hacer de la forma un instrumento revelador de la verdad última”, o su conciencia de masas como el postulado del mito burgués del intelectual guiando al pueblo.⁵⁸⁶ Tenemos de este modo una versión artístico-estilística esta vez de los paternalismos urbanísticos de los socialistas utópicos ya criticados por Engels en tanto tales. Por otra parte, en lo que respecta al empleo de los nuevos materiales y la producción de objetos de diseño en serie, “es inútil insistir sobre la absorción de nuevas tecnologías o de nuevas exigencias sociales [...] como máximo, el *Art Nouveau* es la apología de las técnicas, jamás ‘proyección’ de su propia crisis. Su límite es el inefable universo del sujeto”. Como consecuencia de todo esto, “el *Art Nouveau* enmascara fragmentos urbanos acogidos como gérmenes de utopías regresivas”.⁵⁸⁷ En resumen,

⁵⁸³ Idem, p. 111.

⁵⁸⁴ Idem, p. 203.

⁵⁸⁵ “De la misma manera que el *Einführung* fue el soporte básico del *Art Nouveau*, del simbolismo, del futurismo, del expresionismo y de algunas versiones del abstractismo, la pura visibilidad o *Sichbarkeit* es la teoría en que se basan o, mejor dicho, el método crítico-estético más adecuado para comprender las tendencias geométrico-constructivas, como el cubismo, el purismo, el neoplasticismo, el constructivismo”. Idem, p. 207.

⁵⁸⁶ “El ‘pueblo’ de Horta no es otro que la ‘comunidad espiritual’ de los elegidos, artistas y sacerdotes de los grandes valores, reunidos por el gran duque Von Essen en Darmstadt, convertida en humanidad regeneradora del arte”. Tafuri, Manfredo y Dal Co, Francesco, *Arquitectura Contem...*, op. Cit., p.10. (Introducción).

⁵⁸⁷ Idem, p. 10.

“Se trata del último baluarte en el que se afirma la defensa a ultranza del ‘trabajo concreto’; de una proyección, es decir, que une a la recuperación de la semántica la recuperación de la ‘calidad del trabajo’. Último fulgor de la *Sehnsucht* romántica [...] El espacio ‘privado’ tiende a socializarse: intenta absorber la indeterminación metropolitana sublimándola en una *Nervenkunst*, en un arte de estimulación sensorial. La aristocracia del espíritu juega, así, su última carta [...] Se resiste a las nuevas tareas puestas a quienes tiene la valentía de mirar sin lentes deformadoras la realidad de la nueva condición humana”.⁵⁸⁸

Como ya se habrá notado, el *Art Nouveau* es entonces introducido en el contexto de la lectura simmeliana de la metrópoli y de sus fundamentos aiónico-temporales, y, una vez aquí, es propuesto como la primera de las reacciones negativas a tal problemática bajo una ideología que evita enfrentarse a los verdaderos problemas metropolitanos mediante el empleo de un concepto clásico del arte como estética, y de una forma en continua “estimulación sensorial” acorde a la dinámica metropolitana.⁵⁸⁹ Tenemos, por lo tanto, un intento de adaptación meramente formal-estilístico de las nuevas tareas exigidas por el sistema de producción metropolitano de la arquitectura, mientras que estas últimas quedan sin respuesta. Esta falta de discusión acerca de la función del intelectual-artista en el nuevo sistema de producción artístico es la razón por la cual Tafuri ve en el *Art Nouveau* el último baluarte de la concepción decimonónica del arte.

Ahora bien, como era presumible, dicha interpretación no fue recibida con los brazos abiertos dentro de la línea que seguía los planteamientos de Rowe. En 1981, dos años después de la traducción norteamericana de *Architettura Contemporanea*, William Curtis escribía en el *Journal of the Society of Architectural Historians* una reseña comparativa entre el libro de Tafuri y el de Frampton *Modern Architecture: A Critical History*. Allí, a propósito del libro de Tafuri, Curtis criticaba la falta de un comentario más amplio respecto a los temas formales y el exceso con respecto a los temas

⁵⁸⁸ Idem, p. 11. (El subrayado es nuestro).

⁵⁸⁹ Ahora bien, exceptuando la puesta en relación del *Art Nouveau* con el análisis simmeliano de la metrópoli, punto este exclusivo de Tafuri, la caracterización “aristocrática” de dicha tendencia respecto al sistema económico en el que estaba inmersa es, sintomáticamente, paralelo al realizado por Argan cinco años atrás, cuando concluía el aspecto “de élite” del *Art Nouveau* y la condición de “genio” que el artista poseía en dicho contexto. Así, comentaba Argan que “el *Art Nouveau*, ofrece a la sociedad una imagen de sí misma idealizada y optimista [...] que se quiera disimular la dramática condición de servilismo con respecto al capital”. Argan, G. C. *El arte...*, op. Cit., p. 249. Y un poco más adelante: “Al escándalo del beneficio excedente, que continúa aumentando el capital, se busca una justificación aparente, añadiendo y después integrando al producto un valor suplementario representado precisamente por la ornamentación, un valor, además, que no se estima en términos de fuerza de trabajo sino de ‘genio creador’. Pero, ¿qué es este *quid* imponderable sino la contribución del artista, como exponente de la clase burguesa dirigente, a la producción industrial? ¿Y qué contribución es ésta que, al contraponer el trabajo creador al mecánico, hace manifiesto y tangible, incluso en los objetos cotidianos, el salto cualitativo entre clase dirigente y clase obrera? Es significativo el hecho de que el intenso socialismo de Morris, a lo largo de las vicisitudes históricas del *Art Nouveau*, se vaya diluyendo poco a poco en un vago y utópico humanitarismo; como siempre, la burguesía capitalista neutraliza la oposición apropiándose de sus argumentos ideológicos y desvitalizándolos. Visto en conjunto, el *Art Nouveau* no expresa en absoluto la voluntad de cualificar el trabajo de los obreros (como esperaba Morris) sino la intención de utilizar el trabajo de los artistas dentro del cuadro de la economía capitalista [...] un arte de élite”. Idem, p. 253.

“ideológicos”. Por otra parte, en lo que respecta al hilo unificador del libro, el historiador americano se preguntaba si “Is this a ‘revisionist’ history of modern architecture replete with the story of the various modern movement tributaries in Spain and in Csechoslovakia? Or is it just a history of architecture of the past century, which just happens to include some buildings once called modern”?.⁵⁹⁰ De este modo, proseguía Curtis, si la intención era la última, clamaban las ausencias de un comentario al respecto de las arquitecturas en los países en vías de desarrollo, una omisión “curiosa” para unos autores que están, según él, “happy to announce their Marxist affiliations”. De este modo, “the main unifying theme of the book is the growth of the industrial city, the emergence of a new class interests, and the role of architecture in anchoring power”. Una vez realizada dicha reducción del libro, Curtis continua afirmando que el posicionamiento de Tafuri en el bando del proletariado juzga de forma acrítica todos los intentos de los arquitectos burgueses como “malos”: “The bourgeoisie, of course, crops up everywhere, always in the wrong, always making a truly social architecture imposible [...] Le Corbusier, Wright, Aalto, and the rest, are axed for having produced “distractions” [...] they should have encouraged revolution”.⁵⁹¹

Pero más allá de la parodia a la que han sido reducidos los presupuestos metodológicos de corte marxista presentes en la obra de Tafuri, la premisa básica de la negativa de Curtis a los mismos términos del debate propuesto por Tafuri se refiere a una concepción de mayor escala. En concreto, el entendimiento de la arquitectura por parte de Curtis como la relación exclusiva de una obra construida (léase aquí edificio) entre “values, ideology, and symbolic forms”, provoca según el historiador americano, que el intento de análisis de la arquitectura del siglo XX por parte de Tafuri como aquella en la que su premisa distintiva respecto al resto era el desarrollo del plan como respuesta al desafío metropolitano (y la problemática consecuente en lo que se refiere al replanteamiento de la función del intelectual-artista dentro del sistema de producción), sea leída como una historia sin sentido ni hilo unificador, donde “social categories and causes, formal effects and meanings are clumsily jammed together in a caricature of cultural history”. En este sentido, el libro de Tafuri evidencia para Curtis, “some of the dangers of the now fashionable tendency to ‘ideological history’”.⁵⁹²

Así, a diferencia de Tafuri, la concepción de qué debe ser la arquitectura y cuál el modo de interpretarla, según Curtis, debería llevarnos hasta los mismos orígenes de la teoría de las formas simbólicas por parte de un Cassirer excesivamente aproximado a Wölfflin. Según escribe Curtis en sus conclusiones a *Modern Architecture since 1900* (1982), (citando, sintomáticamente, al propio Wölfflin) la arquitectura debe ser

⁵⁹⁰ Curtis, William, Reseña a “Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co, *Modern Architecture* y Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*”, en *Journal of the Society of Architectural Historians*, 40, n. 2, mayo 1981, p. 168.

⁵⁹¹ Idem, p. 169.

⁵⁹² Idem, p. 169.

entendida como “un sistema de formas-tipo que combinen lo práctico, lo estético y lo simbólico [...] cargadas de significado que encarne una interpretación mítica del mundo”.⁵⁹³

Ahora bien, ya antes de Kenneth Frampton y William Curtis la nueva perspectiva historiográfica esbozada por el formalismo simbólico de Colin Rowe había ensalzado la obra de Le Corbusier sobre las demás como paradigma de la “arquitectura moderna”,⁵⁹⁴ mediante el empleo de una nueva metodología exclusivamente formal que permitía fácilmente poner en relación las estructuras espaciales arquitectónicas con las pictóricas. Es dentro de este nuevo contexto metodológico para el historiador de arquitectura que Colquhoun afirmaba en 1962: “La voluntad de revalorizar la importancia estética de la expresión artística en un mundo revolucionado por la máquina ha estado consciente o inconscientemente en la raíz de todos los movimientos de vanguardia de los últimos cincuenta años”.⁵⁹⁵ Así, aceptando la premisa de Banham de que la influencia de la tecnología en la “primera era de la máquina” había sido simplemente estética pero esta vez bajo signo

⁵⁹³ Curtis, William, *La arquitectura moderna desde 1900*, Madrid, 1986, p. 388. Edición original, Curtis, William, *Modern Architecture since 1900*, Phaidon Press Limited, 1982. (El subrayado es nuestro).

⁵⁹⁴ Dicha reificación de Le Corbusier como maestro absoluto del “Movimiento Moderno” en sustitución de los Gropius y Mies van der Rohe, y de los Wright y Aalto de Zevi, fue facilitada por la crítica de Francastel a Giedion y Zevi. En esta, realizada en su *Art et Technique aux XIX et XX siècles* (1956), sin mención alguna del *Gropius e il Bauhaus* de Argan, se calificaba a Gropius de “teórico de la tecnocracia” y se criticaba abiertamente y por vez primera la pretensión de explicar la arquitectura del siglo XX a partir del *Arts and Crafts*, causa esta de las “confusiones que reinan en los esquemas de explicación tradicionales, como lo muestran las recientes obras de Giedion y de Bruno Zevi”. Francastel, Pierre, *Arte y Técnica...*, op. Cit., p. 145. Desde esta crítica, Francastel alude a la necesidad de recurrir a las vanguardias pictóricas en general y a la Escuela de París en particular para lograr una explicación satisfactoria de dicha arquitectura: “No es exacto explicar los desarrollos de la arquitectura de hoy a partir del movimiento de *Arts and Crafts*, o de la fundación de la *Union des Arts Décoratifs*. El concepto de compromiso, el sueño de una unión o al menos de una reconciliación entre las artes y la industria, es el de los hombres de mediados del XIX. Privada del sostén de las artes figurativas, la técnica de aquella época ni pudo crear formas vivas, representativas de la civilización contemporánea. La arquitectura sólo entró en la corriente creativa el día en que se acercó a los estilos figurativos. Es una etapa que no se puede ocultar. Por ello las historias recientes de la arquitectura moderna, que eliminan a la vez el estudio de las incidencias debidas al descubrimiento y el uso del hormigón armado, y el estudio de sus contactos con la nueva pintura de la escuela de París, no aciertan a ofrecernos un cuadro coherente de la historia. Sus razones nacionalistas son más que aparentes. Si se limita al arte o a la técnica, a la arquitectura o a la pintura, cualquier explicación de los hechos de mutación es imposible”. Idem, p. 145. Una llamada a leer las influencias de lo figurativo en la arquitectura que, en conjunto con su análisis del cambio de paradigma espacial realizado por el impresionismo y las vanguardias pictóricas analizado en *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme* de 1951, dejaba libre el camino para un análisis del personaje que mejor aunaba en uno dichas relaciones espacial-figurativas: Le Corbusier. En relación al auge de la propaganda historiográfica a favor de Le Corbusier durante los años 50 y 60 hay que decir que si bien la obra de Francastel contribuyó a bajar de los pedestales a Gropius y Wright, en absoluto contribuyó a ensalzar a Le Corbusier. Antes que eso, una despiadada crítica de posterior influencia en las lecturas psicoanalíticas de Choay toma lugar. Francastel afirma: “En el mundo soñado por Le Corbusier, la alegría y la limpieza serán obligatorias, sin hablar de lo demás. ¿Se da cuenta el señor Le Corbusier que en *Buchenwald* se entraba al son de los violines? [...] El universo de Le Corbusier es el universo concentracional. Es, en el mejor de los casos, un gueto”. Idem, p. 38.

⁵⁹⁵ Colquhoun, Alan, *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 19. Edición original, Colquhoun, Alan, *Meaning and Change in Architecture*. Artículo publicado por primera vez en Colquhoun, Alan “El Movimiento Moderno en arquitectura”, *The British Journal of Aesthetics*, Enero de 1962.

positivo, Colquhoun desarrollaba un empleo de las prácticas de Rowe orientado a evidenciar los desplazamientos e innovaciones formales de Le Corbusier con respecto a la historia antes que sus coincidencias.⁵⁹⁶

Desde esta posición, afirmando la autonomía de la disciplina arquitectónica mediante la exclusiva función del arquitecto en tanto que creador de formas, Colquhoun establece una neta distinción entre el *dentro* y el *fuera* de la disciplina. Así, el interior hace referencia a lo que él entiende por estructura, es decir, “por definición, un sistema cerrado que se estudia desde un ángulo puramente formal”,⁵⁹⁷ mientras que el afuera cumple la función de proporcionar un significado a dichas formas, dado que “como Gombrich sugiere, las formas por sí mismas están relativamente vacías de significado”, y por lo tanto “se desprende que las formas arquitectónicas que intuimos llegan a adquirir significado sólo por asociación”.⁵⁹⁸ A este respecto Colquhoun es explícito: “Las leyes que regulan la construcción de los sistemas estéticos están sometidas a cambio y este cambio no se efectúa dentro del sistema sino desde fuera”.⁵⁹⁹ Pero a donde llegamos finalmente no es sino a la ya antigua ilusión de la creencia en el papel de la forma como instrumento capaz de influir en la sociedad y “ordenarla” primero, y, segundo, a renovadas posiciones decimonónicas sobre la directa causalidad de los cambios sociales en las formas arquitectónicas. Con ello, el formalismo de Colquhoun asume el papel de renovación teórica de posiciones nostálgicas en el nuevo sistema de producción: El arquitecto únicamente debe hacer las formas que el contexto social predispone y a las que el mismo contexto social ya dará significado, mientras que es labor del historiador comentar cómo esas formas van variando gracias a los cambios producidos en la sociedad.

⁵⁹⁶ Pero más allá de este ligero cambio de orientación, la diferencia fundamental estriba en que mientras que Rowe reconocía las limitaciones del análisis formal con respecto a la iconología sin (al menos hasta *la Ciudad Collage*, 1978), establecer un *deber ser* formalista a la arquitectura, Colquhoun afirmaba abiertamente “el papel del arquitecto en tanto que creador de formas”. Idem, p. 52. Publicado originalmente en Colquhoun, Alan, “Central Beheer”, *Architecture Plus*, octubre 1974. De este modo, el formalismo pasaba de una consciente metodología de análisis entre otras, a una reificación moral de la función del arquitecto en el sistema de producción capitalista en la segunda mitad del XX.

⁵⁹⁷ Idem, p. 79. Publicado originalmente en Colquhoun, Alan, “El historicismo y los límites de la Semiología”, en Tomás Llorens (Ed), *Arquitectura, Historia y Teoría de los Signos*. Actas del Symposium de Castelldefels, La Gaya Ciencia S.A., Barcelona, 1974.

⁵⁹⁸ Idem, p. 71.

⁵⁹⁹ Idem, p. 136. Ahora bien, ¿qué procesos concretos son lo que influyen efectivamente en el significado del sistema estético-arquitectónico según Colquhoun? De nuevo, Colquhoun es explícito en esto: “Cambios en los modelos de asentamiento y trabajo, cambios técnicos, incluyendo el uso de nuevos materiales, cambios económicos debidos a un rápido aumento en la rentabilidad de la construcción, cambios en el modelo de distribución de población y recursos”.⁵⁹⁹ Por lo tanto, el proceso de producción de significado en arquitectura involucra dos variables: un “sistema de reglas estéticas”, único ámbito permitido de acción al arquitecto, y un “sistema económico social” que, según Colquhoun, supone un modo de funcionamiento entre los dos que “sólo puede ser explicado de un modo dialéctico”, o lo que es lo mismo, existe una doble relación de causa y efecto por el cual los cambios en el sistema económico social tiene una influencia directa en el sistema de reglas estéticas, cuyos cambios, a su vez, repercuten y modifican de nuevo el sistema económico social.

Ahora bien, alguien podría aún dudar que esta relación entre la determinación del papel del arquitecto en tanto creador de formas y el sistema de producción capitalista de la arquitectura como propiamente sinérgica y liberal fuese explícitamente consciente y afirmada como deseable por los historiadores que defendían la autonomía de la arquitectura en tanto disciplina formal. Si bien en la mayoría de los casos no es factible establecer un juicio definitivo sobre los *aprioris* políticos de dichos historiadores, el caso de Colin Rowe es distinto. En 1978, Rowe, volviendo a traer sin reparos al ámbito historiográfico la crítica operativa, defendía los modelos del Munich de Luis I de Baviera y Leo von Klenze, la Roma Imperial de la Villa Adriana, la Roma barroca y en última instancia, el Londres del siglo XIX y los Houston y Los Ángeles del siglo XX, como muestras de una arquitectura hecha por el arquitecto-*bricoleur*,⁶⁰⁰ frente a las metodologías institucionalizadas por el “Movimiento Moderno”. Respecto a estas últimas, Rowe, sin hacer referencia al concepto de *design* de Argan, reduce toda la metodología del plan expuesta en el capítulo III a un modelo determinista de previsión no exento de caracterizaciones totalitarias: “Ni en el caso de la política ni en el de la planificación puede haber suficiente información adquirida antes de que la acción resulte necesaria. En ningún caso puede esperar la acción una formulación futura ideal del problema tal que permita finalmente resolverlo”.⁶⁰¹

Desde esta posición, Rowe defiende frente a la acción de un Estado de servicios urbanos promulgador de vivienda pública, la necesidad de una “competición de intereses de grupo que no necesitan ser lógicos, pero que colectivamente, puedan no sólo contrarrestarse entre sí, sino también a veces, servir como membranas protectoras entre el individuo y la forma de autoridad colectiva”,⁶⁰² para que una “sociedad abierta” pueda tener lugar. En otras palabras, Rowe, bajo la apariencia de una propuesta meramente formal, plantea la necesidad de la intervención de la empresa en los procesos de planificación urbanística. Aludiendo al museo como lugar de la heterotopía formal y estableciendo incluso las ventajas didácticas de la transformación de la ciudad en tal institución, Rowe postula sin

⁶⁰⁰ El término *bricoleur* es expuesto por Rowe en referencia directa a Lévi-Strauss y lo propone explícitamente como la metodología a la que “que tanto se parece la política y al que seguramente debe parecerse la planificación urbana”. Rowe, Collin, *La Ciudad Collage*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 104. Dicha metodología, como ya ha sido declarado por Frampton, coincide básicamente con una revitalización de las opiniones urbanas de Camilo Sitte, y que Rowe entiende como “aquella colisión de palacios, *piazze* y villas, aquella fusión inextricable de la imposición y acomodación, aquella afortunada y elástica mezcla de intenciones, antología de composiciones cerradas y materia *ad hoc* [...] una dialéctica entre tipos ideales y una dialéctica de tipos ideales con un contexto empírico [...] La Roma imperial, mucho más que la ciudad del Alto Barroco, ilustra parte de la mentalidad de ‘bricolage’ en su máxima expresión: un obelisco de aquí, una columna de allá, una hilera de estatuas precedentes de otro lugar, e incluso a nivel del detalle esta mentalidad queda plenamente expuesta [...] Así, Roma, ya sea imperial o papal, dura o blanda, se nos ofrece como una especie de modelo que debería considerarse una alternativa al desastroso urbanismo de la ingeniería social y del diseño total”. Idem, p. 105.

⁶⁰¹ Idem, p. 104.

⁶⁰² Idem, p. 107.

desarrollos intermedios una necesaria economía liberal entendida según los principios del liberalismo clásico mercantilista anterior al desarrollo del capitalismo industrial.⁶⁰³

En resumen, la idea de “que sin libre comercio la dieta se hace restringida y provincializada” transforma la función del arquitecto no ya en creador de formas a partir de la transformación de otras preexistentes, sino en mero demiurgo-*bricoleur* que las recoloca en el museo de la ciudad. Por mediación de Rowe, el *design* de Argan se queda transformado en una “técnica de collage” que “al acomodar toda una gama de axes mundi podría ser un medio que nos permitiera disfrutar de poesía utópica sin vernos obligados a sufrir el peso de la política utópica”.⁶⁰⁴ Pero como es obvio, pese a las críticas a las utopías políticas y arquitectónicas de los años sesenta a las que llegaron ciertas líneas del “Movimiento Moderno”, la anarquía liberal conservadora propuesta por Rowe no dejaba por su parte de devenirlo también, razón por la cual, la historiografía oficial de la arquitectura moderna continuó asignando al arquitecto la función de creador de formas simbólicas representativas de la sociedad (no ya del Estado) propuesta por Colquhoun. Fruto de ese mismo entendimiento del papel del arquitecto son las historias de la arquitectura moderna de Frampton y Curtis, autores que, sintomáticamente, incrementaron significativamente la importancia cualitativa y cuantitativa (evidenciada por el aumento del número de páginas) dedicada a Le Corbusier respecto a las “historias” anteriores siguiendo de cerca los primeros análisis de Rowe.

En lo que se refiere a la “historia” de Frampton, la importancia dada a la forma es defendida desde posiciones propias de la *Estética* de Adorno, en lugar del recurso clásico a Cassirer y Wölfflin efectuado por Curtis. Pero a parte de eso, ninguna referencia se hace a los nuevos materiales plásticos, a la reconfiguración de las estrategias políticas de intervención en la ciudad (con excepción de una breve referencia a las *New Towns*) o a los cambios en la ideología del plan asumido por la nueva red de relaciones institucionales. Aún así, el libro de Frampton marcará tendencia por el hecho de consolidar las lecturas de Giedion y Benévolo en lo que respecta a los orígenes técnico-políticos del plan, y no introducir las rectificaciones mantenidas por Tafuri y Dal Co al respecto de las intenciones no formales de la Ciudad Jardín y las causas político económicas del fracaso de la vivienda pública en Weimar, Viena y la URSS.⁶⁰⁵

⁶⁰³ De este modo, Rowe comenta las maravillas pluralistas de su ciudad-museo liberal: ¿Primer esbozo para la ciudad de una burguesía gobernante? [...] Antítesis de lo restrictivo, implicando el cultivo, más bien que la exclusión, de lo múltiple, según los cánones de su tiempo se rodea del mínimo de barreras aduaneras, de embargos, de restricciones al comercio, y, por consiguiente, la idea de la ciudad museo, feliz a pesar de muchas objeciones válidas, puede que no sea hoy tan decididamente desdeñable como cabía imaginar el principio [...] ciudad de arquitectura moderna [...] proteccionista y restrictiva (estrechos controles para estimular más de lo mismo) y que esto ha dado como resultado una crisis de economía interna (creciente pobreza de significado y declive de la invención)”. Idem, p. 126.

⁶⁰⁴ Idem, p. 145.

⁶⁰⁵ A tal respecto, la contribución de Frampton se limitará a señalar los modelos formales que precedieron a la estética de May en Frankfurt. Así, afirma Frampton que “ese año (1923), Otto Haesler, pionero de las viviendas de tipo Zeilenbau, terminó la *Siedlung Italienischer Garten*, en Celle, cerca de Hannover. Con

En su lugar, se reificará una lectura ya iniciada por Zevi sobre el disgusto de los regímenes totalitarios por las nuevas formas del “Movimiento Moderno” y su escasa capacidad de representación estatal.

En vista a tal propuesta, Frampton desarrolla la última parte de su libro contraponiendo la nueva función crítica del arquitecto como ya no sólo creador de formas, sino, propiamente hablando, de “lugares” que, a través de la forma, reinstauren una relación no alienada con el mundo. Una alienación que, por otra parte, los críticos de la arquitectura moderna en los años sesenta decidieron que se había producido como fruto de las políticas urbanísticas de los CIAM, basadas en una neutra normatividad abstracta que, produciendo únicamente espacio isótropo, era incapaz de crear lugares adecuados a las profundas raíces existenciales de lo humano.

Desde aquí, Frampton expone finalmente sus conclusiones, que básicamente consisten en la fusión del regionalismo crítico como “una aspiración a alguna forma de independencia cultural, económica y política”⁶⁰⁶ de la homogénea arquitectura del Estilo Internacional en lo que se refiere al diseño de “lugares” existenciales por parte del arquitecto, con la “estrategia de crear enclaves discontinuos; es decir, fragmentos delimitados en los que pueda prevalecer cierta simbiosis cultural y ecológica a despecho del caos circundante”, dado que “la arquitectura ya no puede intervenir a escala global” debido a la magnitud de los masivos movimientos migratorios de población. Dicho de forma explícita, Frampton proclama “el fracaso del urbanismo como práctica de proyectar”. En su lugar, el arquitecto debe aspirar a realizar formas críticas con respecto a la arquitectura anterior y que resistan “al destructivo asalto de la modernización tecnológica”⁶⁰⁷ sin que ninguna forma de resistencia, dado el rechazo del plan (identificado con las estéticas del Estilo Internacional y los CIAM), se pueda plantear desde la disciplina arquitectónica frente al asalto de la especulación y la transformación de los planes de vivienda de las instituciones municipales en lucrativos proyectos de empresa.

Dentro de esta tendencia a la estatización espacial o creación de “lugares existenciales” el paso decisivo es dado por William Curtis, quien, en su “historia” de 1982, sustituyendo el concepto de “Movimiento Moderno” de Pevsner por el de “Estilo

cubierta y fachadas enfoscadas de colores, su fórmula moderna iba a ser adoptada por Ernst May como modelo para las primeras unidades que se iban a construir en Frankfurt, en 1925”. Idem, pp. 138-139. Respecto a la lectura del historiador británico, Tafuri opinará: “The omissions in Frampton’s book are therefore calculated and desired, certainly coming in response to a cultural strategy [...] Frampton, perhaps too simplistically, identifies in the conflict between the representative requirements of the State and the *Neue Sachlichkeit* [...] Benjamin and Heidegger, in truth, are not irreconcilable. Yet still, a work of historical reconstruction is needed in order to open up a dialogue between them, the kind of work that hasty readers of Lyotard would be barely be able to handle”. Tafuri, Mafredo, “Architecture and Poverty”, en *Architectural Design* n. 52 (Modern Architecture and the Critical Present), 1982, p. 57.

⁶⁰⁶ Idem, p. 318.

⁶⁰⁷ Idem, p. 348.

Internacional” de Hitchcock y Johnson añade a este último la necesidad de considerar con más importancia los “estilos personales y preocupaciones propias” de cada artista. De esta manera, y continuando dentro de la línea de reificación de la genialidad de Le Corbusier,⁶⁰⁸ la historia de la arquitectura moderna es sustituida por una yuxtaposición de estilos personales clasificados cronológicamente y el comentario de edificios concretos desde un punto de vista formal-simbólico. Punto de vista este que, según Curtis, definía la exigencia principal del Estilo Internacional frente al pasado historicismo del siglo XIX, es decir, “la transformación de tales imágenes (maquinistas) en las formas simbólicas del arte”.⁶⁰⁹ Se propone así un isomorfismo que Curtis parece no advertir entre un unificado *a priori* Estilo Internacional tanto en arquitectura como en historia de la arquitectura. La función del arquitecto es producir formas simbólicas y la del historiador comentarlas y hacerlas comprensibles al espectador profano.

Desde luego, no cabe duda de que este enfoque formal-simbolista proviene también del estudio de las obras de Colin Rowe, “un historiador sagaz y consciente de los valores utópicos y simbólicos de la arquitectura de los años 20”,⁶¹⁰ y que en esta nueva versión, el recurso a la historia de Le Corbusier ya no es simplemente la transformación de ciertos esquemas formales del pasado sino todo un manifiesto declarado.⁶¹¹ Con dicho último giro de la metodología formalista, Curtis abogaba al fin por una ya mencionada visión de las formas arquitectónicas que encarnasen una “interpretación mítica del mundo”. O lo que es lo mismo, una ausencia de diferencia histórica respecto a las formas que, desde ahora, serán defendidas por los propios historiadores de arquitectura como herramientas disponibles para el arquitecto, cuya nueva función es el proporcionar mediante su ensamblaje “la encarnación de una visión social, una interpretación intuitiva de una institución humana.”⁶¹² La forma como herramienta de comunicación y conocimiento del origen, por lo tanto, una vez más.

⁶⁰⁸ De los 28 capítulos que se supone resumen la historia de la arquitectura mundial desde el siglo XIX hasta 1980, cinco son dedicados exclusivamente a Le Corbusier, la *Ville Savoye* es abiertamente propuesta como paradigma oficial de la arquitectura como forma simbólica y la *Unité d’Habitation* de Marsella como paradigma de todo el desarrollo posterior de la vivienda en bloque desarrollada durante los años sesenta y setenta, además de ser considerada síntesis de la exclusiva labor anterior de Le Corbusier libre de influencias constructivistas. A parte de esto, otro importante número de capítulos se dedican a comentar la influencia de Le Corbusier en la URSS, en los concursos internacionales, en la arquitectura de rascacielos americana, en la arquitectura de rascacielos europea, en la arquitectura inglesa, en la arquitectura escandinava... etc. Le Corbusier es propuesto como centro radiante de todas las semejanzas formales sin prestar atención a un posible diálogo e intercambio mutuo de ideas como por ejemplo en el caso de Guinzburg y el Constructivismo ruso.

⁶⁰⁹ Curtis, William, *La arquitectura...*, op. Cit., p. 108.

⁶¹⁰ Idem, p. 320.

⁶¹¹ De este modo, en lugar de interpretar las imágenes yuxtapuestas del Partenón y Paestum con el *gran sport Delage* de 1921 y con el *Humbert* de 1907 respectivamente, como la evolución y estilización del orden industrial del diseño moderno, Curtis prefiere leer que “uno de los principales mensajes de *Vers une architecture* había sido que se debía volver a los grandes hitos del pasado clásico con objeto de resolver el problema de la arquitectura moderna”. Idem, p. 243.

⁶¹² Idem, p. 388.

Es todo este proceso formalista disfrazado de simbolismos humanistas el mismo al que Tafuri se refería en 1973 cuando afirmaba que “dopo aver anticipato ideologicamente la ferrea legge del piano, gli architetti, incapacci di leggere storicamente il percorso compiuto, si ribellano alle estreme conseguenze dei processi che essi hanno contribuito a innescare”.⁶¹³ Un giro estético de la disciplina arquitectónica reafirmado y promovido por su propia historiografía que cambiaba completamente la función asignada-exigida por el arquitecto. De este modo, Tafuri, alineado con las lecturas de la función del arquitecto hechas por Benévolo y Argan respecto a la arquitectura de preguerra,⁶¹⁴ subraya el hecho de una separación radical después de la Segunda Guerra Mundial entre disciplina académica y metodología del plan, el cual “si va imponendo infatti come nuova istituzione politica”.⁶¹⁵ Con respecto al desarrollo de la urbanística de postguerra, reconoce Tafuri la pervivencia de la esperanza comunicativa de la forma, en proceso de poder separarse finalmente de esta:

“L’urbanistica moderna, in quanto utopistico tentativo di salvaguardare una forma per la città, anzi un principio di forma calato nella dinamica delle strutture urbane, non ha potuto realizzare i propri modelli. Ma nell’ambito delle strutture urbane e territoriali, tutto il contributo delle avanguardie storiche vive con una sua particolare pregnanza. La città come struttura pubblicitaria e autopubblicitaria, come insieme di canali di comunicazione, diviene una sorta di macchina emittente di incessanti messaggi”.⁶¹⁶

Si, como hace Tafuri, observamos el efectivo desarrollo de la producción arquitectónica desde una posición exterior a una disciplina arquitectónica obsesionada por la forma que se ha ido configurando desde el final de los años 40, podremos observar cómo los estudios semiológicos y estructuralistas iniciados en los años 50 van derivando hacia “linguaggi altamente formalizzati di programmazione”, destinados a configurar con el máximo de sinergia y el mínimo de contradicciones el ciclo productivo de la arquitectura. Únicamente con posterioridad, tales estudios serán desarrollados en las disciplinas artísticas y literarias. Todo un bagaje de herramientas organizativas adoptadas por los departamentos de producción y marketing empresarial que, según Tafuri, tienen su prehistoria en los desarrollos del plan en los años de entreguerras:

“Direttamente connessi all’estensione dell’uso capitalistico della scienza e dell’automazione, tali linguaggi si pongono come sistemi di comunicazione nati a partire da un piano di sviluppo: la loro

⁶¹³ Tafuri, Manfredo, *Progetto...*, op. Cit., p. 167.

⁶¹⁴ En aras de ser explícitos podemos citar cómo describían ambos historiadores dicha función. Así, mientras que en 1960 Benévolo afirmaba con respecto a los años 30 que “el arquitecto se convierte cada vez menos en un técnico independiente y cada vez más en coordinador del trabajo de otros técnicos”, Benévolo, Leonardo, *Historia...*, op. Cit., p. 715; Argan afirmaba en 1970 que “los más importantes arquitectos (Gropius, Oud, Le Corbusier) plantearon explícitamente el problema de proyectar el espacio urbano como preliminar y preferente respecto al de la arquitectura. La tarea del arquitecto es proyectar el ambiente, que siempre proviene de varios elementos coordinados. Si el edificio es sólo una unidad en una serie y la construcción en serie exige el más amplio empleo posible de elementos prefabricados industrialmente, el proceso que industrializa la producción edilicia es el mismo que transforma la arquitectura en urbanística. De ello se deduce que la urbanística es, simplemente, la arquitectura de la civilización moderna en cuanto civilización industrial”. Argan, G. C., *El arte moderno...*, op. Cit., p. 232.

⁶¹⁵ Tafuri, Manfredo, *Progetto...*, op. Cit., p. 162.

⁶¹⁶ Idem, p. 155.

funzione è articolare, con la massima estensione e con la massima efficienza, un progetto di pianificazione globale dell'universo produttivo [...] uso della 'teorie dei giochi' nell'ambito della programmazione economica: assistiamo, cioè, a un primo tentativo, ancora utopico, di dominio complessivo del capitale sull'universo dello sviluppo".⁶¹⁷

De este modo, en opinión de Tafuri, la organización del sistema productivo de la arquitectura como función propia del arquitecto metropolitano exigida en la preguerra, es abandonada a las empresas después de esta, para que el arquitecto pueda seguir viviendo el mito del artista como intelectual individual e independiente (léase también autónomo). Hecho este que, tras reducir la función del arquitecto únicamente a la intervención en la "città come sovrastruttura", conduce como hemos visto a una "profezie di 'società estetiche', inviti all'istituzione di un *primato dell'immaginazione*: tali le proposizioni delle nuove ideologie urbane".⁶¹⁸ El giro estético de la historia de la arquitectura, por tanto, antes que proporcionar un conocimiento crítico de corte adorniano, funciona, bajo la apariencia de un conocimiento reflexivo de corte negativo, como catalizador de dicho proceso de eliminación aparente de las contradicciones de la producción, y por tanto, de toda esperanza de resistencia. En este contexto, el recurso tanto al estructuralismo como al primitivismo simbólico (búsqueda de los significados originales) en lo relativo a establecer nuevos fundamentos para el lenguaje arquitectónico como terreno objetivo desde donde pueda partir la disciplina, es declarado por Tafuri como una búsqueda inútil "per superare problemi già superati"; es decir, los de la forma como conocimiento y comunicación.

-Realineaciones históricas I: Terragni, Eisenman, y el juego de los abalorios:

Por lo tanto, después de exponer el bosquejo de los procesos de producción arquitectónica que Tafuri realizó en 1973, hemos llegado al punto de una doble disociación. Así, al divorcio incipiente que se va produciendo entre arquitectura formal y urbanismo o metodología del plan, hemos de añadir el que ocurre entre la arquitectura como proceso de comunicación respecto a la misma arquitectura formal desesperada por adquirir tal estatuto de autonomía. Un cisma entre forma y comunicación que, en opinión de Tafuri, se producirá por el doble efecto de 1) la aparición de las nuevas ciencias de la comunicación y el empleo de los *mass media* en el sistema de producción, y 2) por la exasperante obsesión de los arquitectos de posguerra por intentar "hacer hablar a los signos". A este respecto, afirma Tafuri en 1975 que "articular los signos, intentar hacerlos hablar, no llevará más que a traicionar los valores, reduciendo el lenguaje de signos a instrumento publicitario [...] pero eso no significa del todo renuncia a la forma".⁶¹⁹

⁶¹⁷ Idem, p. 140.

⁶¹⁸ Idem, p. 127.

⁶¹⁹ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contem...*, op. Cit., p. 318.

Más aún, son precisamente estas investigaciones formales completamente autoreferenciales sin simbologías humanistas añadidas las que interesan primordialmente a Tafuri. De tal modo, dos arquitectos contemporáneos al historiador italiano recibirán una atención significativa y serán propuestos como dos callejones sin salida a donde ha llegado la disciplina arquitectónica en su búsqueda de autonomía. El primero de ellos es Eisenman, arquitecto con el que Tafuri mantuvo una constante relación desde el inicio de sus publicaciones en *Oppositions* (iniciadas con el n. 3). El segundo será Aldo Rossi, arquitecto con el que también tuvo Tafuri una relación constante coincidiendo en varias ocasiones y quien le dedicó su famoso dibujo *L'architecture assassinée*.

En el caso de Eisenman, Tafuri postula un necesario paso previo en el devenir exclusivo lenguaje formal de la arquitectura, mediante el análisis de la obra del también discípulo de Rowe: James Stirling. Para Tafuri, el método de trabajo de Stirling, aún dentro de la estética del Estilo Internacional, supone la antítesis del *design* de Argan. De tal modo, la relación con la historia antes que establecerse bajo las categorías de la apertura del plan y la concepción del espacio como plexo de relaciones, se reduce a una hábil manipulación de recursos formales a disposición del *bricoleur*. Stirling “libera” al lenguaje de la arquitectura de vanguardia de todo aquello que está más allá de la forma. Crea una nueva

“tradición como lenguaje, cierto: pero de ella solo derivan palabras cuya relación con las cosas se reescribe en un nuevo texto. La tradición se convierte, de tal modo, en un arcano indescifrable [...] Del terreno de la excavación no surgen significados, sino solo sonidos. Los sonidos se pueden manipular completamente, no vinculan ningún contenido, ‘hablan’ en la medida en que vienen compuestos según nuevas reglas [...] la gramática y la sintaxis que coordinan los signos arquitectónicos resultan renovables hasta el infinito [...] distorsiones y rotaciones [...] solo indagan la propia composición interna [...] la utopía vale como pretexto, no es más que una ocasión”.⁶²⁰

En este fragmento ya están expuestas las dos características fundamentales que Tafuri encuentra en la arquitectura de Stirling y Eisenman, a saber, el estudio de las formas desde un punto de vista exclusivamente lingüístico (distinción entre relaciones sintácticas, semánticas, y gramaticales) y la opacidad del lenguaje en sí mismo, tema este último enraizado en las teorías del formalismo ruso.⁶²¹

Una opacidad que, de nuevo al igual que en el formalismo ruso, es ahora lo único que el lenguaje puede expresar. De este modo, Stirling “libera al lenguaje

⁶²⁰ Tafuri, Mamfredo, *Arquitectura Contem...*, op. Cit., p. 385.

⁶²¹ La relación entre la metodología de Stirling y las técnicas de toma de conciencia por contraste de Shklovsky y el movimiento formalista ruso es abiertamente señalado en 1980. Allí, Tafuri comenta que el trabajo de Stirling supone “una manipulación sin fin de una gramática y de una sintaxis de los signos arquitectónicos, utilizando con una coherencia extrema la ley formalista del contraste y de la oposición”. Tafuri, Mamfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 433.

arquitectónico del deber de aludir, de hablar, de expresar”.⁶²² Ningún simbolismo ni semántica debe ser buscado en la obra del arquitecto inglés. Antes que eso, Stirling trabaja con “una reducción del objeto arquitectónico a una sintaxis en transformación”.⁶²³ Y esta desaparición y disolución del objeto es la novedad introducida por Stirling con respecto a los procedimientos de Shklovsky, pues, hemos de recordar, estos últimos dependían del carácter opaco de un objeto en cuanto objeto puesto fuera del contexto que le da significado para poder apreciar, precisamente, su objetualidad. En Stirling, en cambio, el uso que el hace de esta poética del *objet trouvé* está destinada a “despedazar la lógica tradicional de las estructuras para dejarlas fluctuar en un juego metafísico”.⁶²⁴

De esta manera, el tradicional formalismo ruso ajeno ya a todo significado, se vuelve, a fuerza de insistentes giros y manipulaciones formales, ajeno a toda consideración del “silencio de los objetos”. Una temática esta de la “sintaxis en transformación” que le resultará conocida a todo aquel que haya seguido la trayectoria de Eisenman.⁶²⁵ Pero el hecho importante que es apreciable de forma más clara en Stirling que en Eisenman, es que toda esta *diseminación* de relaciones sintácticas proviene de la reducción de la historia a catálogo formal a libre disposición del arquitecto. De este modo, todo el cúmulo de citas, referencias, giros, transformaciones y dislocaciones producidas en la obra de Stirling respecto al bagaje formal del Movimiento Moderno supone 1) la pérdida de toda referencia a la historia, aunque solo fuese en su aspecto formal, por excesiva acumulación de referencias cuya única posibilidad de ser percibidas es como una “sucesión de eventos”,⁶²⁶ 2) la reducción de la función del arquitecto a “montador” de formas cuyo significado se ha perdido sin la

⁶²² Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contem...* ,op. Cit., p. 386.

⁶²³ Tafuri, Manfredo, *La esfera...* ,op. Cit., p. 433.

⁶²⁴ Idem, p. 435.

⁶²⁵ A este respecto no es casual el interés que Eisenman mostraba por Stirling al inicio de su carrera y que sintetizó en su artículo Eisenman, Peter “Real and English. The Destruction of the Box. I.”, *Oppositions* n. 4, 1974, pp. 5-34. También disponible en Eisenman, Peter, *Eisenman Inside-Out. Selected Writings 1963-1988*, Series Editor, Yale University, 2004.

⁶²⁶ Claramente influido por el libro sobre Raymond Roussel de Foucault (1963), Tafuri establece además una analogía que no deja de ser reveladora respecto al tema del dadaísmo, si tenemos en cuenta el paralelismo entre las técnicas dadaístas de manipulación del lenguaje llevadas a cabo por Tzara, Hugo Ball y Mallarmé, y los análisis lingüísticos seguidos en el Roussel de Foucault, el Mallarmé de Barthes (1953), o el propio de Derrida (1969), este último, por otra parte, en clara contraposición al “formalista” Mallarmé de Sartre (1948). Tafuri afirma: “Al igual que Raymond Roussel, Stirling está encadenado a la sucesión de asociaciones evocadas por las palabras disponibles elegidas por él”. Tafuri, Manfredo, *La esfera...* ,op. Cit., p. 436. Respecto a los textos aludidos, ver Foucault, Michel, *Raymond Roussel*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 2006. Edición original, Foucault, Michel, *Raymond Roussel*, Éditions Gallimard, Paris, 1963, Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1997, Edición original, Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions Gallimard, Paris, 1953, Derrida, Jacques, *La diseminación*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2007, Edición original Derrida, Jacques, *La dissemination*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, publicado por primera vez en Derrida, Jacques, “La dissemination”, *Critique* n. 261-262, 1969, y Sartre, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, éditions Gallimard, Paris, 1948.

posibilidad de dotarles de uno nuevo, y 3) “denuncia la utopía inserta en el intento de recuperación de una arquitectura como ‘discurso’”.⁶²⁷

Llegados a este punto, es inútil intentar sacar algo en claro sobre el posible significado de toda esta metodología de una manipulación formal reducida a yuxtaposición de significantes. No lo hay. La interioridad del discurso formal no puede sino llegar a un punto muerto. Al igual que en la arquitectura de Terragni, las manipulaciones formales de los esquemas de composición clásica del pasado terminan por perder todo significado.⁶²⁸ Ni siquiera hace falta ya la condición de objeto y el cambio de contexto para esta pérdida. Tampoco la búsqueda de una opaca opacidad. Pues llega un momento en el camino del formalismo en que la transparencia de significado obsesivamente buscada por los defensores del formalismo simbólico se identifica con la opacidad del lenguaje como sistema de signos denunciada por los formalistas rusos. Este momento, como no podría ser de otra manera, es aquel en el que el significado de la forma no es sino su propia condición formal. Con esto, “the sign game destroys the deceit of the symbol”.⁶²⁹ Una tautología a la que nada pueden añadir aquellos que entienden la historia de la arquitectura como disciplina formal (simbólica o no), pues la suspensión de significado es completa.⁶³⁰ Debido a esto, todos los análisis pacientemente desarrollados durante 25 años por Eisenman a propósito de la Casa del Fascio y la casa Giuliani Frigerio son caracterizados por Tafuri como inútiles pérdidas de tiempo, y toda la oratoria que Eisenman despliega sobre la posibilidad de una arquitectura crítica desde un punto de vista formal, “analogous to the generative grammar of Noam Chomsky, is an instrument of power that reflects the metropolitan experience”.⁶³¹ Condición metropolitana que, y aquí volvemos de nuevo al dadaísmo, no sólo elimina toda relación jerárquica de signos, sino

⁶²⁷ Idem, p. 436.

⁶²⁸ Tafuri afirma: “Numerical relationships, golden sections, regular rhythms: in the resolution of this project, Terragni enunciates laws of composition evocative of a classical discipline [...] The divided forms, illusory, transparent, and nevertheless legible as univocal, stable, full, tell the truth about the relativity of the forms they oppose”. Tafuri, Manfredo, “Giuseppe Terragni: Subject and Mask”, en Eisenman, Peter, *Transformations, Decompositions, Critique*, The Monacelli Press, New York, 2003, p. 287. Publicado originalmente en *Oppositions* 11, 1977 y *Lotus* 20, 1978.

⁶²⁹ Idem, p. 289.

⁶³⁰ En relación a este nudo de relaciones signico-simbólicas, Tafuri trae a colación la imagen de la máscara como única simbología posible de la arquitectura de Terragni. Así, en clara relación a los aforismos sobre el lenguaje en Nietzsche, el único símbolo para la arquitectura de Terragni es la máscara que no enmascara nada aparte de a sí misma. Un bonito juego de palabras y sutiles referencias para aludir de forma algo más elegante a “el grado cero de las formas simbólicas” en la arquitectura de Terragni: “Suspension of meaning thus becomes the authentic subject of Terragni’s masks [...] while once again symbol is only the perverse mask of a formal absolute”. Idem, p. 288. Continuando con las alusiones de la máscara, Tafuri comenta también la arquitectura de Terragni como la propia de un personaje pirandelliano en el que “reality and appearance are equivalent existential dimensions; the supreme game will be to interpenetrate them so as to make the mask a reality and dissolve every will of form in it”. Idem, p. 275. En resumen, Tafuri, como es habitual en él en los estudios de la arquitectura formalista de la segunda mitad del siglo XX, ha de recurrir a metáforas, alusiones y caminos secundarios para poder hablar precisamente de lo que no se puede, es decir, de toda la obsesión que atraviesa el siglo XX por expresar la “lingüística” del lenguaje.

⁶³¹ Idem, p. 293.

que anula por el exceso de las relaciones aiónicas entre las metodologías formales del pasado toda temporalidad histórica legible. Y con esto, llegamos una vez más, ya no sorprenderá a nadie, al silencio: “Terragni’s design eliminates any temporality [...] is timeless in a disquieting silence”.⁶³²

Pero antes de meternos por entero en el análisis de las relaciones temporales, debemos repasar primero, esta vez directamente con Eisenman, las formales.⁶³³ A este respecto, es reconocido por el propio Eisenman la imposibilidad de llegar en sus análisis formales de la casa Giuliani Frigerio a una determinación exacta del proceso “lineal” de manipulaciones formales llevadas a cabo por Terragni en el diseño de las fachadas. Además, y esto es ampliamente significativo, Eisenman, a diferencia del análisis efectuado en la Casa del Fascio (que es resuelto exclusivamente a partir de diagramas extraídos directamente del edificio construido), debe recurrir a la evolución “histórica” de los distintos proyectos y versiones de las fachadas (llegan hasta siete) realizados por Terragni, y ordenarlos cronológicamente para, finalmente, reconocer que en todo el proceso de manipulación formal llega un momento en el que no se puede saber cuál ha sido la secuencia concreta del proceso de diseño. Un momento de “ilegibilidad” que Eisenman denomina *de-compositon*, en clara referencia a *de-construction*, y que supone, entre otras cosas, el punto límite de la concepción de una arquitectura formalista “textual” (en contraposición a la simbólica) y entendida como única capaz de ser “crítica”:

“Unlike in the *Casa del Fascio*, the question is not one of an implied or a priori whole being challenged by a reading of parts; in the case of the *Casa Giuliani Frigerio*, it is never possible to read an a priori whole [...] It is rather the making of both an unstable container, unmediated by the corner conditions, and of non-articulated relationships to any prior configuration. The disjunctive corners point to an indeterminable organizational process. They indicate the resistance of the building to both a fixed, imageable form in its physical reality and to any underlying structure. It is this process, inherently different from that of transformation, that has previously been termed *decomposition*”.⁶³⁴

En cuanto a su concepto de formalismo crítico: “The critical textual reading seeks to challenge the idea of a stable origin, which, in the post-Kantian sense, is linked to unconscious repressions. Textual in this context is a notation that resides both between subject and object and between the final object and its process of making, as opposed to the formal, which resides only in the object”.⁶³⁵

⁶³² Tafuri, Manfredo, “Giuseppe...”, *op. Cit.*, p. 275.

⁶³³ Estas, más allá de la breve referencia a su condición exclusivamente lingüística efectuada en “L’Architecture dans le boudoir” (1974), son analizadas de forma pormenorizada por vez primera en el artículo “Five x Five = Twenty Five” (1976). En él, Tafuri afirmaba de forma general respecto a los *New York Five* que: “I enjoy the subtle mental games which subjugate the absolute nature of the forms (whether they be designed or built, at this point it does not matter). Clearly, there is no ‘social’ value in all of this. And, in fact, is pleasure not an entirely private affair? It is all too easy to conclude that this architecture is a ‘betrayal’ of the ethical ideals of Modern Movement. On the contrary, it records the mood of someone who feels betrayed and reveals fully the condition of those who still wish to make ‘Architecture’. (If there is a truly arbitrary act, it lies precisely in the choice to make ‘Architecture’).” Tafuri, Manfredo, “European Graffiti: 5x5=25”, *Oppositions* n. 5, 1976, p. 67.

⁶³⁴ Eisenman, Peter, *Transformations...*, *op. Cit.*, p. 273.

⁶³⁵ *Idem*, p. 23.

De tal modo, por argumentaciones cada vez más teóricas y complejas, un viejo tema vuelve a hacer su entrada en el mundo del formalismo: la esperanza en que la forma, esta vez entendida como texto, pueda dar acceso al conocimiento, esta vez entendido como crítico, en el sentido kantiano de evidenciar los límites del propio conocimiento.⁶³⁶ Este punto de vista supone que, debido a la reducción lingüística a la que la arquitectura es sometida, el camino de acceso al significado de tales arquitecturas no podrá venir dado mediante el estudio de su “interioridad” o la atención a sus propios discursos. En 1975, Tafuri inicia el análisis del significado del intento formal de recuperación de la vanguardia hecho por Eisenman, y con él, el análisis temporal. Como es obvio, la imposibilidad de tal operación encuentra el mismo límite que en el caso de Stirling; y las formas y procedimientos de Terragni y Le Corbusier devienen rápidamente opacos signos en proceso de diseminación:

“Eisenman se fía en un formalismo exasperado con el fin de individualizar la lógica perenne de los signos arquitectónicos, pero solo para descubrir que, en tal operación, únicamente es posible sacar a la luz la situación alienada de aquellos signos [...] Su recuperación de la vanguardia encuentra en eso un obstáculo insalvable”.⁶³⁷

De esta manera, en 1980, Tafuri habla ya, en relación a sus análisis de la arquitectura crítica de 1968, de un “manierismo de los escombros”, orientado a “dejar al desnudo los procedimientos sintácticos (de los) formalistas rusos”. Pero en esta “especie de laboratorio analítico”, Tafuri encuentra una diferencia fundamental con respecto a las investigaciones de vanguardia., dado que el hecho de que tales experimentos sintácticos

⁶³⁶ Pero años antes de haber empezado con el estudio de la *Cardboard Architecture* de Eisenman, Tafuri ya había extraído ciertas conclusiones sobre la posibilidad de una “arquitectura crítica” a través de su estudio de la historia de la arquitectura, que será útil traer a colación. Así, en 1968, Tafuri evidenciaba los riesgos que una arquitectura crítica inmanente a la disciplina supone para la crítica de la arquitectura y su condición de exterioridad exigida por el historiador italiano. Tafuri comenta: “La ‘arquitectura crítica’ tiene como a su propio locutor auténtico al público de los arquitectos y, como objeto de análisis, procesos figurativos altamente intelectualizados [...] La respuesta a la arquitectura crítica, es decir, a un arte que busque hacerse con instrumentos propios del análisis crítico, es la crítica operativa: una crítica que realiza el proceso contrario, que tiende a absorber en sí el momento de la proyección. A la arquitectura como crítica se contraponen la crítica como proyecto”. Tafuri, Manfredo, *Teorías e...*, op. Cit., p. 176. Si bien los objetos de referencia de este texto eran el manierismo formal y su exasperación barroca como arquitectura crítica, y la crítica operativa nacida durante la Ilustración, las consecuencias de esta doble mixtificación de funciones es reiterada por Tafuri en sus análisis del trabajo de Eisenman de 1980. En ambas ocasiones lo que es defendido por Tafuri es la necesidad de recurrir al contexto histórico externo a la disciplina arquitectónica (entendida como discurso formal-simbólico), y puesto estructuralmente en relación con los procesos de producción de la arquitectura, para poder descubrir el verdadero significado de las formas arquitectónicas en la sociedad. Para evidenciar lo que aquí afirmamos, lo mejor es citar en paralelo: En 1968: “Hemos evitado intencionadamente esbozar una teoría de la sintaxis o de la gramática arquitectónica. Definiendo los códigos arquitectónicos como haces de relaciones que ligan una compleja serie de ‘sistemas’ [que] adquieren dimensiones simbólicas en el contexto arquitectónico, se pueden cargar de significados [...] el lenguaje de la arquitectura es, pues, sin duda alguna, polisignificante [...] El único modo de describir las estructuras del lenguaje arquitectónico es, pues, el de la síntesis histórica”. Idem, p. 275. Y en 1980: “El objeto de la crítica es partir de dentro de la obra, para salir lo más pronto posible de ella, para no quedar atrapados en el círculo vicioso del lenguaje que habla de sí mismo, para no participar culpablemente en el ‘infinito entretenimiento’ que promete. El problema de la crítica es otro”. Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 450.

⁶³⁷ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contem...*, op. Cit., p. 397.

estén conscientemente relacionados con una “mirada” temporal al pasado hace que “los temas de la polisemia y del pluralismo ya están ‘compuestos’ y dominados”. Hecho este clave para Tafuri, pues le permite descubrir que, bajo la apariencia de rebelde vanguardia y arquitectura radical, se esconde una presencia conciliadora con la disciplina arquitectónica definida en la posguerra y el sistema de producción al que permite funcionar sin contradicciones. Por ello, fuera de la crítica formal intradisciplinar, afirma Tafuri que

“con todo, es indudable su función objetiva: facilitar un catálogo experimentado de instrumentos proyectuales, programáticamente concentrados en una escala de intervención determinada a priori [...] Reconociendo que el arte no puede ser definido por su colocación, y por la función en el sistema, investigan si puede definirse como un sistema en sí, una estructura autónoma”.⁶³⁸

Tafuri define de este modo a la concepción formal de la arquitectura como una forma de entender la disciplina histórica de la misma completamente contrapuesta a la suya, y a la que, aludiendo con nombres propios (Zevi, Frampton y Scully en concreto) no tendrá reparos en ridiculizar.⁶³⁹ Una identificación de los papeles del historiador y del arquitecto con respecto a la historia es, pues, la conclusión inevitable de dicha concepción: el historiador encuentra motivos formales y el arquitecto los utiliza. El proceso que lleva al devenir formal de la arquitectura y de la historia de esta en cuanto disciplinas identificadas es el mismo.

A este respecto, Tafuri, de manera paralela a la afirmación del devenir sintaxis en continua transformación de la arquitectura desde un punto de vista formal, añade el carácter de *unicum* que tales obras juegan dentro del proceso de producción de la misma.⁶⁴⁰ Este carácter destinado en última instancia a la recuperación del aura y a la función del concepto decimonónico de arte como conocimiento, es señalado por Tafuri como la última de las tentativas encaminadas a “la recuperación de un ‘orden del discurso’ después de las destrucciones de la vanguardia”.⁶⁴¹ “Una marsellesa sin Bastillas que asaltar” encaminada simplemente al “placer” de gozar del texto que, finalmente, lleva a un devenir elitista de la arquitectura.⁶⁴² Y más allá aún, este placer de los *New York Five*,

⁶³⁸ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 449.

⁶³⁹ “El concepto de una crítica que sirve para que un arquitecto en vez de hacer los cuadrados de una manera lo haga de otra, esa crítica no me interesa. Para eso llamen a Zevi, o a Frampton, o a Scully, llamen a quien les parezca. Yo hago historia. Mi deber con respecto a la arquitectura consiste en entender la arquitectura como un pequeño fragmento de los modos de conocimiento de lo real, y basta”. Tafuri, Manfredo, “Entrevista a Manfredo Tafuri”, *Materiales*, 1983.

⁶⁴⁰ En concreto, Tafuri afirma: “Pero es indudable que existe una actitud difusa que quiere recuperar la dimensión del objeto y su carácter *unicum*, sustrayéndolo a su dimensión económica y funcional, fijándolo como comentario excepcional”. Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 450.

⁶⁴¹ Idem, p. 451.

⁶⁴² Pero sea todo dicho, Tafuri, antes de referirse a este elitismo de la arquitectura anglosajona como una “traición” a las intenciones urbanísticas de la arquitectura de vanguardia, alude a ella como el lugar obligado al que el sistema de producción ha empujado a la disciplina arquitectónica. Por ello, afirma Tafuri al final del libro que “no hay ningún valor ‘social’ en esto, queda claro. Más aún: ¿Acaso el placer no es totalmente egoísta y privado? Es demasiado fácil concluir que estas arquitecturas perpetúan una

traído a colación a partir de *El placer del texto* del segundo Barthes, no indica el exceso y goce perverso que el autor francés (siguiendo en esto a Bataille) comentaba. En su lugar, toda la producción de Eisenman está siempre acompañada por las instrucciones de correcta lectura (determinadas concienzudamente paso a paso) dadas en sus textos. La función que dichas instrucciones cumplen, obviamente, es reducir precisamente esa ambigüedad perversa de las libres decodificaciones que socavan la consistencia de la arquitectura como juego sintáctico y que, en opinión de Tafuri, no llevan sino a la confusión del trabajo del crítico:

“An intense and sophisticated theoretical activity that seems to be put forth with the express purpose of confounding his critics. Often these critics, in their reading of the results of his research, get entwined in the net set out beforehand by the author. For Eisenman, the written word’s function is to fill in the blanks, the programmed absences that constitute the materials of his architecture. [...] a desire to reduce as much as possible the system of ambiguities that he himself had prearranged through the distilled networks of relations: his main concern is that of not leaving his signs to stand alone, of ensuring a controlled and one way decodification of these signs, of preventing secondary languages from penetrating the text and charging it with irrelevant meanings”.⁶⁴³

Una supuesta diseminación de las relaciones sintácticas en el plano formal encaminadas a proporcionar el aspecto “crítico” de la arquitectura, es de este modo reabsorbida por una sobredeterminación disciplinar a la hora de ser “leído”. Por ello, más allá de toda afirmación de las teorías formalistas de Rowe, “a hidden iconography guides a plan”.⁶⁴⁴ Esta iconografía oculta lleva a Tafuri, en contraposición a las posteriores propuestas interpretativas de Rosalind Krauss,⁶⁴⁵ a afirmar que el trabajo de Eisenman, “cannot in any way be compared to Mallarmé’s page blanche”,⁶⁴⁶ ni en el sentido formalista dado por Sartre ni en el dadaísta dado por Derrida. En su lugar, un clásico recurso a la semántica invade la obra del arquitecto americano. Esta semántica es abiertamente expuesta por Eisenman en su diálogo con Christopher Alexander respecto al concepto de “armonía”. En él, Eisenman afirmaba explícitamente la necesidad de una nueva arquitectura no armónica que, en última instancia, simbolice una nueva cosmogonía relativista no armónica y una pérdida del centro de la situación del hombre en el mundo. Así, después de hacer referencia a Bachelard y Foucault, Eisenman afirmaba que

“When man began to study himself, he began to lose his position in the center. The loss of center is expressed by that alienation. What Modernism was attempting to explain by its form was that

‘traición’ frente a los ideales estéticos del Movimiento Moderno. Más bien registran el estado de ánimo de quien se siente traicionado, revelan hasta el fondo la condición a la que se ve reducido quien todavía quiere hacer Arquitectura”. Idem, 536.

⁶⁴³ Manfredo Tafuri, “Peter Eisenman: The Meditations of Icarus”, en Eisenman, Peter, *Houses of Cards*, The Monacelli Press, New York, 1987, p. 167. Texto escrito originalmente en 1980.

⁶⁴⁴ Idem, p. 167.

⁶⁴⁵ A este respecto consultar Krauss, Rosalind, “Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman”, en Eisenman, Peter, *Houses of Cards*, The Monacelli Press, New York, 1987, donde la crítica de arte norteamericana, trayendo a colación las lecturas sartrianas sobre Mallarmé, había efectuado una comparación entre el formalismo ruso encaminado a mostrar la “opacidad” de los objetos significantes, con el formalismo simbólico de Colin Rowe.

⁶⁴⁶ Idem, p. 168.

alienation. Now that technology has gone rampant, maybe we need to rethink the cosmology. Can we go back to a cosmology of anthropocentrism? I am not convinced that it is appropriate”.⁶⁴⁷

Una metodología esta de yuxtaponer alegremente un sistema arquitectónico formal (armónico o dis-armónico da igual) que recuerda demasiado al Rowe de los años 50 y el Wittkower del 49 como para poder afirmar la exclusividad sintáctica de la arquitectura de Eisenman. Antes que eso, Tafuri niega abiertamente toda caracterización de la llamada por los formalistas neo-vanguardia, como propiamente vanguardista:

“In other words, once a rigid system of censorship has been assumed to be absolute, the experience of stragement is no longer permitted. It now may only be contemplated in a detached manner: in this way, whoever should try come to terms with it runs no risk of interrupting it [...] Eisenman’s works remain stationary within the contingent dimensions that they create: they do not ‘tends toward otherness’, they do not involve alternative ‘projects’ or announce new worlds. In no way, therefore, is it possible to refer to Eisenman’s architecture a *avant garde*; on the contrary, it is radical negation of this very concept. Nevertheless, House II and House IV seem to use the worn signs of historical elementarism”.⁶⁴⁸

Pese a todos los argumentos en contra de Eisenman, su constante referencia a la historia para poder distanciarse de ella termina en las mismas posiciones de las que se quería alejar. Más allá de una arquitectura post-histórica, lo único que logra es una temporalidad anulada recluyendo sus obras en el limbo de los objetos “virtuales”, pero no por ello puede escapar a la crítica histórica. Al igual que la pretendida a-historicidad de las vanguardias era, como afirmaba Tafuri en 1968, la única posibilidad de ser histórico en esa situación concreta, la pretendida *de-composition* de Eisenman fue la única posibilidad de continuar el largo proceso de constitución del mito de la forma como conocimiento. Por otra parte, en relación a la posición del arquitecto en el sistema implícita en la propuesta de los *Five* podemos afirmar, ya distanciados de máscaras sintácticas, que la reificación de Le Corbusier llevada a cabo por los historiadores (Rowe el primero), tiene aquí como efecto un nuevo paso. Si, como afirmamos en el capítulo III, Le Corbusier encarnaba “el propio ideal de un trabajo intelectual capaz de influir en la estructura permaneciendo libre”,⁶⁴⁹ el de Eisenman evidencia mejor que ningún otro el absoluto abandono de esa pretensión de influencia a favor de una ilusoria libertad recluída en las universidades de arquitectura y las revistas de “*élite*”.

-Realineaciones históricas II: Aldo Rossi y la hora del gran silencio:

A diferencia del formalismo de Eisenman, el de Rossi parte de una línea que entiende la historia de la arquitectura de una forma completamente distinta. En esta se anudan el concepto de “memoria” y “monumento” de E. N. Rogers, el de “tipo” de G.

⁶⁴⁷ Eisenman, Peter and Alexander, Christopher, “Contrasting concepts of harmony in architecture. Debate between Christopher Alexander and Peter Eisneman”, en *Lotus*, n. 40, 1985, p. 64.

⁶⁴⁸ Tafuri, Manfredo, “Peter Eisenman...” ,op. Cit., p. 177.

⁶⁴⁹ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contemp...* ,op. Cit., p. 324.

C. Argan, y la metodología de análisis y proyección urbana de S. Muratori. Una línea que, por lo tanto, partiendo también del CIAM VIII no siguió el camino marcado por Giedion, sino que desarrolló, una historia de la arquitectura moderna centrada en el plan y un uso de la historia alternativo que tuvo sus consecuencias en la función exigida al arquitecto dentro del nuevo sistema. Si bien los desarrollos del plan desde la posguerra serán tratados en el próximo apartado, nos centraremos ahora, dada la importancia que Tafuri le otorga en sus libros, en el camino que lleva al formalismo disciplinar rossiano.

Afirmábamos al principio del capítulo la neta diferencia que Rogers establecía entre una historia de la arquitectura para uso exclusivo de los arquitectos, y una historia de la arquitectura destinada a otros “departamentos”. Fruto de esta distinción, la conciencia de una historia de la arquitectura y los desarrollos urbanos ajena al empleo formal que los arquitectos hacen de ella, permite a Rogers desarrollar la idea de una evolución formal de la ciudad cargada de significados históricos. Es pues desde la historia de la ciudad que Rogers entiende la influencia del tiempo en la arquitectura mediante sus conceptos de “memoria” y “monumento”.⁶⁵⁰ De manera paralela, Rossi, introduciendo esa misma temporalidad en su *Arquitectura de la ciudad* (1966), enfatiza que “el proceso dinámico de la ciudad tiende más a la evolución que a la conservación, y que en la evolución los monumentos se conservan y representan hechos propulsores del mismo desarrollo”.⁶⁵¹ Para Rossi, por tanto, pueden existir monumentos tanto “patológicos”, es decir, aquellos monumentos que en el pasado su forma se correspondía con un “hecho urbano” pero en la actualidad ese hecho urbano ha desaparecido (permaneciendo una forma vacía de significado), como “propulsores”, o sea, aquellos cuya forma sigue manteniendo un significado sin importar que no sea idéntico al hecho urbano con el que se correspondía en el pasado. Si a esto añadimos que, para Rossi, todos los monumentos son variaciones de distintos “tipos” urbanos y que lo que permanece en estos, aunque los hechos urbanos adscritos varíen, es la forma, podremos entender la primacía que la forma toma sobre cualquier otra faceta del hecho urbano: económico, político o social, puesto que solo ella es capaz de permanecer y adquirir nuevos significados. Por lo tanto, la forma será el ámbito sobre el que pueda actuar el arquitecto en aras de establecer una relación histórica positiva con la ciudad.

De esta manera, el *locus*, el lugar, aparece como aquella relación concreta que singulariza toda tipología, y le da su carácter propio, o lo que es lo mismo, la parte arbitraria que hace que la forma no se corresponda con un tipo-modelo producido en

⁶⁵⁰ Respecto al primero, Rogers sostiene que “memory confers the dimension of time upon things in space. Consequently, memory confers a temporal dimension to our capacity”, siendo por lo tanto el monumento “the synthesis between the antinomies of utility, which belongs to the economic world, and of beauty, which belongs to the aesthetic world”. Rogers, Ernesto Nathan, *The Sense of History*, Edizioni Unicopli srl, Milano, 1999, p. 67.

⁶⁵¹ Rossi, Aldo, *La Arquitectura de la Ciudad*, Editorial GG, Barcelona, 1999, p. 104.

serie. Es importante entender que este *locus*, para Rossi, no es tanto la relación de la nueva forma que proyectemos con el resto de formas circundantes (aunque la relación entre las formas implique virtualmente las relaciones sociales, económicas y políticas) sino más propiamente la relación que se establece entre todo el conjunto de formas, incluida la que en ese momento es proyectada, y la situación social, política y económica a nivel local. Ahora bien, al igual que Eisenman, Rossi intenta llevar las “capacidades” de la forma hasta su límite. De este modo, se pregunta Rossi hasta qué punto, dado que el arquitecto únicamente puede trabajar con formas, se distinguen para él la forma del hecho urbano que conlleva, o, dicho con otra nomenclatura, el signo que fija el acontecimiento, de este último:

“¿Quién puede ya distinguir entre el acontecimiento y el signo que lo ha fijado? Me he preguntado varias veces, también en el curso de este ensayo, dónde empieza la individualidad de un hecho urbano; si está en su forma, en su función, en su memoria, o hasta en alguna otra cosa. Entonces podremos decir que la individualidad está en el acontecimiento y en el signo que lo ha fijado.”⁶⁵²

Punto este donde se abre una gran brecha en la teoría rossiana pues, si bien antes de esto podría parecer que el *locus* en tanto hecho urbano, era capaz de singularizar el tipo y su forma, ahora Rossi se pregunta de dónde viene la individualización misma de tal hecho, hasta situarlo en la identificación entre el signo y el acontecimiento del que es signo. Dicha identificación supone en última instancia la eliminación del signo, la identificación del significante con el significado, o dado que estamos ante una teoría de gran carga formal, la desaparición del significado con la absolutización muda e infranqueable de la forma. Adelantamos ya cómo todo el discurso del silencio, de la autorreferencialidad, o de la poética rossiana, tiene su origen en el punto más delicado de su sistematización teórica, el punto donde se debe decir en qué consiste propiamente un hecho urbano, qué es lo que hace que un hecho urbano sea uno determinado y no otro, y sobre todo, qué es lo que da la unidad al elemento objeto de la ciencia urbana de la que depende la existencia de la misma como ciencia.

De esta manera, nos encontramos con una nueva tautología en el intento rossiano de producir una disciplina arquitectónica autónoma desde el punto de vista de la arquitectura como teoría de la ciudad, pues la unidad y autonomía del hecho urbano no puede ser sino la opacidad de una forma (signo) que se remite a sí misma (signo-acontecimiento). Una vez realizada tal identificación, queda sin recurso posible el intentar llegar a través de la forma a esas condiciones sociales, económicas y políticas que en teoría, eran las que le dotaban de significado. A partir de aquí, debido a esta importancia creciente de la forma en el pensamiento rossiano, llegamos a posiciones similares a las que llegábamos por las vías anglosajonas. En concreto, se repite la

⁶⁵² Rossi, Aldo, *La Arquitectura...* ,op. Cit., p. 188.

reducción de la función exigida al arquitecto en el sistema de producción de la arquitectura al nivel de exclusivo manipulador formal.⁶⁵³

Pero si bien el formalismo rossiano coincide con el anglosajón en que el arquitecto es reducido nuevamente a un demiurgo formal cuya materia de trabajo es la historia, la identificación de signo y acontecimiento en Rossi conlleva un silencio formal distinto. Más cercano a las estrategias del formalismo ruso que a los diagramas simbólicos de Colin Rowe, el opaco silencio de las construcciones de Aldo Rossi actúa como verdadera toma de conciencia de la imposibilidad de la forma para acceder al conocimiento de los hechos urbanos que crearon el espacio preciso de su aparecer. El silencio de los objetos de Rossi es consciente de la imposibilidad de continuar el mito de la forma como conocimiento. En esta situación, el masoquismo rossiano de situar en un contexto neocapitalista las formas simbólicas predominantes de los arquitectos de la Ilustración, más que recordar los significados representados por los proyectos de Boullé, alude realmente al método de composición de Lequeu.

De esta trágica conciencia de un mundo perdido imposible de recuperar surge toda la nostalgia y la poética rossiana. En sus formas, conscientemente opacas a todo conocimiento, solo pervive la noción de objeto. Espacio y tiempo terminan por fin anulados, y lo que empezó como un intento de relacionarse con la historia de la ciudad, se transforma, nuevamente, en una concepción de la arquitectura como arte para élites.⁶⁵⁴ De este modo, el paso alternativo al formalismo anglosajón de separar al arquitecto de su función activa en el sistema de producción de arquitectura, es en el caso italiano llevado al extremo, pues, si en el primer caso, el arquitecto se separaba de la realidad productiva para convertirse en creador de formas simbólicas representativas de la “sociedad”, en el segundo la separación de tal realidad es llevada hasta su límite. La arquitectura de Rossi se hace muestra del encierro total del arquitecto en un mundo de

⁶⁵³ Esta función es afirmada por Rossi implícitamente a propósito de sus conocidos comentarios a las láminas del plano de Roma de Piranesi y del *Capriccio* del Canaletto con el puente *Rialto*. (La lámina, recordamos aquí, consiste en una visión imaginaria del puente Rialto flanqueado por dos proyectos palladianos construidos en Vicenza: el *Palazzo Ciericati* a la derecha, y las *Logge de la Basilica* a la izquierda. Al fondo, por su parte, se sitúa un proyecto de Palladio que no llegó a construirse). El texto es el siguiente: “A la luz de esta especulación sobre las formas, la vista del Canaletto se puede definir como un proyecto de arquitectura y como hipótesis de proyección arquitectónica, en la que los elementos están prefijados, definidos formalmente, y en la que el significado de la arquitectura es siempre nuevo. También la Roma de Piranesi forma parte de esta construcción analógica; los monumentos romanos son un material con el cual se inventa la ciudad y la arquitectura”. Rossi, Aldo. “La arquitectura de la razón como arquitectura de tendencia” en Rossi, Aldo, *Para una arquitectura de tendencia. Escritos 1956-1972*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 233.

⁶⁵⁴ En aras de mostrar cómo este silencio deriva de la identificación de forma y acontecimiento, Tafuri alude a Blanchot. Haciendo referencia al “gioco di trasformazione dei materiali ridotti al loro grado zero”, Tafuri escribe que “Ma chi oggi si immerge in esso, ben lo aveva avvertito Blanchot, è costretto ad annullare spazio e tempo, a farli sprofondare nel nulla dello “spazio letterario” [...] la *mèmorie* di Rossi [...] il Teatrino scientifico [...] Lo spazio della rappresentazione coincide con la rappresentazione dello spazio”. Tafuri, Manfredo, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1982 e 1986, p. 169.

formas sin significado que aceptan la imposibilidad tanto del habla como de la acción. De este modo, “Rossi, la sua poiesis resiste ad ogni compromesso con il reale, poiché il ritorno alla ‘antica sacca del linguaggio’ è possibile solo con un’affermazione di scontrosa indifferenza”.⁶⁵⁵ Un ‘sublime irresponsabile’ que “non fa storia” puesto que la falta de sentido de la manipulación formal de las tipologías lleva únicamente a “il suo ripetersi appartengono alla medesima volontà di *naïveté*”.⁶⁵⁶

Esta única posibilidad de muda repetición es para Tafuri la causa primaria de “una liberación del discurso arquitectónico de cualquier huida hacia lo real, de cualquier irrupción de lo casual o de lo empírico en el sistema totalmente estructurado de signos [...] su invocación de forma prescinde de cualquier justificación externa”.⁶⁵⁷ Una autonomía formal plena sin necesidad de recurrir a exteriores teorías cosmológicas que le den significado es la conclusión última del trabajo rossiano. El continuo trabajo de montador de conos, cubos y paralelepípedos termina por “hacer de los signos un lenguaje, (en el que) Rossi descubre la arbitrariedad de las formas”,⁶⁵⁸ y que según Tafuri “tiene como referencia última el museo”.⁶⁵⁹ Con esta irreductible arbitrariedad final, Tafuri, evidenciando la enorme brecha abierta entre las intenciones originales de un arquitecto que sintetizaba una concepción alternativa de la historia de la arquitectura como disciplina y lo que finalmente consiguió, cierra el análisis de los desarrollos de la arquitectura formal después de la Segunda Guerra Mundial. Poco importa si *Arquitectura Contemporánea* termina con las reflexiones de Rossi sobre Eisenman o *La Esfera y el Laberinto* justo al contrario. En ambos casos, ninguno de los dos “funda de nuevo la disciplina, sino que la disuelve”.⁶⁶⁰

Que en el caso de Eisenman el universo al que sus formas no pudiesen evitar hacer referencia fuese un universo post-humanista, y en cambio en el de Rossi el silencio de sus propias formas fuese precisamente consecuencia de intentar salvar el anterior “estatuto humanista para la arquitectura”, no tiene importancia ahora; únicamente son caras contrapuestas de una misma ideología simbólica llevada hasta el límite. Lo importante para Tafuri es la demostración de lo que dichas arquitecturas, como las obras de Simmel y Lukacs, mantienen sin posibilidad de apelación, es decir, que “una forma que sirva a la vida, abierta a ella, no puede darse”: “El espacio de la vida, del tiempo realmente experimentado, excluye el de la forma”.⁶⁶¹

⁶⁵⁵ Idem, p. 166.

⁶⁵⁶ Idem, p. 170.

⁶⁵⁷ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 438.

⁶⁵⁸ Tafuri, Manfredo, *Arquitectura Contem...* p. 398.

⁶⁵⁹ Tafuri, manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 434. Nota a pie de página n. 26. La referencia al museo no es casualidad. En un ciclo de conferencias pronunciadas en Venecia en 1968, Rossi, en presencia de Tafuri (que era otro de los conferenciantes), exponía por primera vez su artículo “Una arquitectura para los museos”. En ella, además de reafirmar la interioridad disciplinar de su trabajo (“Busco partir de premisas y de cuestiones internas a la arquitectura, y que se refieren al significado de la arquitectura y del hacer arquitectura”. Rossi, Aldo, “Una arquitectura para los museos”, en VVAA, *Teoría de la proyección arquitectónica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1969, p.188.), aludía a la frase de Cézanne “yo pinto sólo para los museos” como proposición que “declara la necesidad de una pintura que avanza según un riguroso desarrollo lógico y que se sitúa en el interior de la lógica de la pintura que, señalo, es comprobada en los museos”. Idem, p. 202.

⁶⁶⁰ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 443.

⁶⁶¹ Idem, p. 440 y p. 443 respectivamente.

El desarrollo del plan como respuesta al desafío dadá en la 2ª/2 del siglo XX:⁶⁶²

Afirma Dal Co que “el espacio invulnerable de la ideología se restringe siempre más a medida que el desarrollo capitalista y la reestructuración de la política económica socialista se infiltra en el tejido político y social hasta confundirse con él. A la arquitectura no le queda sino aceptar nuevos parámetros de comparación, rectificando radicalmente las dimensiones de la herencia de los “años rugientes” en un “volverse política” de la disciplina o retirarse a la autocontemplación en la jaula dorada del lenguaje que se desdobra y refleja a sí mismo. Mas para alcanzar semejante conocimiento era necesario quemar los residuos de las grandes ilusiones y de los equívocos que habían alimentado la ambigua relación entre vanguardia e hipótesis de planes antes de la guerra. La ‘crisis’ de la arquitectura internacional, sobre la cual se lanzaron los lamentos de las vestales del ‘Movimiento Moderno’ es solo la historia de esa positiva rectificación de las dimensiones de los papeles”.⁶⁶³

De tal manera, dos formas de entender la urbanística completamente diferente tanto de la preguerra como entre sí irán conformándose a lo largo de los años sesenta y setenta. Si bien las dos prestan una nueva atención a la ciudad como aglomeración de intervenciones a lo largo del tiempo, subrayando la importancia sobre la singularidad de los lugares, las topologías, las distintas escalas de intervención, y el distinto papel que el arquitecto juega en ellas, se diferencian netamente en cuanto al modo de gestión de su proyección y construcción. Así, utopías hiper-tecnológicas aparte, mientras que la línea de inspiración anglosajona se centra en los procesos espontáneos de generación urbana gestionados con una mínima intervención pública (además de entender a esta última como una empresa más con competencias especiales), la línea italiana experimenta un desarrollo continuo de la idea del *design* de Argan como proyecto abierto, olvidada durante los años 50, y que encuentra una nueva re-actualización en los planteamientos de Bernardo Secchi.

Por otra parte, la imposibilidad de comentar de forma sintética los desarrollos urbanos efectivos de dichas tendencias, promueve que la mejor forma de acercarse a esta nueva divergencia de posturas sea mediante la contraposición de dos libros paradigmáticos sobre el tema. De esta manera, nos serviremos del libro de R. Banham, *Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies* (1971) para exponer la concepción de línea anglosajona, por ser este uno de los primeros análisis dentro de la disciplina de la historia de la arquitectura de ciudades generadas “fuera” de la urbanística del “Movimiento Moderno”, y defendida abiertamente por Banham como posibilidad alternativa. En lo que respecta al desarrollo de la ideología del plan en el caso italiano,

⁶⁶² Antes de comenzar el último apartado es necesario evidenciar que, en *Architettura Contemporanea* las partes destinadas a la exposición de los desarrollos urbanos de la inmediata posguerra en USA, Inglaterra, Francia, Italia, DRA, y URSS no son efectuados por Manfredo Tafuri, sino por Francesco Dal Co. Esto nos parece razón suficiente por la cual (aunque algunos de ellos estén claramente influenciados por los puntos de vista de Tafuri, y este y Dal Co afirmasen en la introducción que las opiniones y críticas establecidas en todos los capítulos eran compartidas por ambos) prescindamos de tales textos para centrarnos exclusivamente en las afirmaciones indudablemente atribuidas a la figura de Tafuri. Por otra parte, como tampoco es razón para que evitemos emplearlos como una óptima introducción a los problemas que serán tratados en este apartado, citamos las palabras con las que Dal Co describía la situación inicial de la urbanística de posguerra.

⁶⁶³ Dal Co, Francesco, *Arquitectura Contem...*, op. Cit., p. 282.

Tafari escribió precisamente *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985* (1986), en donde consideraba “il caso italiano come elemento di un contesto internazionale” que tiende a “annullare la distanza fra l'assertività del progetto e una sottile decostruzione dei suoi presupposti”.⁶⁶⁴ Dicho esto, comenzaremos por la obra de Banham.

Con su libro de 1971, Banham da inicio a una corriente de análisis urbanos que, a través del *Learning from Las Vegas* de Venturi (1977) tendrán su continuación en el *Generic City* (1993) o el *Junkspace* (2004) de Koolhaas a propósito de los desarrollos urbanos producidos “a espaldas” del control disciplinar. Pero como es lógico, todos los mitos de generación espontánea y ausencia de *planning* no son sino eso mismo, es decir, mitos. En realidad, como ya hemos afirmado, el *planning* se produce mediante un conjunto de negociaciones constantes de las empresas con las instituciones. Una temática que ya Banham desde el inicio del libro, defendía.⁶⁶⁵ Es esta existencia de *planning* alternativo al del “Movimiento Moderno” la que es defendida mediante la convicción de que un “conventional planning wisdom certainly *would* destroy the city as we know it”, y que, por lo tanto, “conventional standards of plannig do not work in Los Angeles”.⁶⁶⁶ En su lugar, la metodología de capas de estudio superpuestas (“Surf-urbia”, “Foothills”, “Plains of Id”, “Autopia”) se presenta como el único acercamiento adecuado capaz de comprender el sentido de producción concreto de esta ciudad en específico.⁶⁶⁷

Además, al problema de los conflictos de intereses entre capas, se añade el propio de las negociaciones entre las distintas unidades administrativas (capa de los *Plains of Id*) que intervienen en la conformación del “Great Los Angeles”, que en 2004 ascendían ya a 163 ciudades y 6 condados. De este modo, aunque Banham afirme como algo “democrático”⁶⁶⁸ esta negociación continua entre planes locales en conflicto, el

⁶⁶⁴ Tafari, Manfredo, *Storia...* .op. Cit., p. 236.

⁶⁶⁵ “Planning Los Angeles? In the world’s eyes this is a self-cancelling concept. And the world is right, coarsely speaking, very coarsely speaking, indeed, for this has always been a planned city; Lieutenant Ord’s survey map of 1849 is also a plan for further development, and there has been enough town planning since then to fill a thick cyclostyled historical report submitted to the Mayor in 1964. And after the Report there was a major attempt to take town planning to the people after Calvin Hamilton became planner to the City in 1965, *The Los Angeles Goals Program* intended to involve the citizens in fundamental decisions about the future of the area”. Banham, Reyner, *Los Angeles, The Architecture of Tour Ecologies*, The Penguin Press, London, 1971, p. 137.

⁶⁶⁶ Idem, p. 139.

⁶⁶⁷ Así, cada capa, desde una lógica de producción distinta, se configura desde la negociación de un conjunto de intereses distintos. No es, por tanto, la lógica de parcelación de la ciudad en barrios de *Siedlungen* semiautónomos controlados de forma global por una institución con los medios y el poder necesarios para producirlos lo que se estudia aquí. Antes que eso, se propone una simultaneidad de los intereses de cada capa que generan influencias en todas las partes de la ciudad.

⁶⁶⁸ En concreto, el concepto de “democrático” empleado por Banham es sorprendentemente reducido al ideal de la libertad de movimientos proporcionada por las autopistas. A este respecto, afirma Banham que “the private car and the public freeway together provide an ideal, not to say idealized, version of democratic urban transportation”. Idem, p. 217. Por otra parte, y en continuación con su apología de la tecnología realizada en 1960, Banham opina de las autopistas de Los Angeles que “Los Angeles freeway system is indeed one of the greater works of Man [y] must be among the younger monuments of the system. It is more customary to praise the famous four-level intersection which now looks down on the

hecho posteriormente demostrado es que, a falta de un plan urbanístico de ámbito regional, esa miríada de planes locales ha funcionado como un factor de competencia entre ciudades, condados y distritos. De esta manera, en especial durante los desarrollos urbanos promovidos en la década de los 80 con ocasión de dotar a la ciudad de las instalaciones necesarias para los juegos olímpicos de 1984, la competencia entre las administraciones llevó a una completa especulación de terrenos y servicios efectuada por las propias administraciones en aras de situar entre sus límites el mayor número de nuevos servicios con el consecutivo incremento del valor del suelo.⁶⁶⁹

Pese a que dichos desarrollos aún no se habían producido cuando Banham escribió su libro, la concepción básica de su estructura institucional y el modo de producción de la ciudad defendido por Banham eran idénticos a los de los años 80. De modo paralelo a Colin Rowe en *Collage City*, Banham, a falta de una neta distinción entre los modos de gestión de la ciudad y los parámetros de control de su específica construcción (densidades y estructuras formales propuestas por la disciplina), alineaba las relaciones institucional-económicas con sus supuestas consecuencias formales, suponiendo una ilusoria relación lineal de causa-efecto desmentida por el posterior desarrollo urbano. A este respecto, Banham afirmaba la “democracia” de Los Ángeles como modo de producción de la ciudad que desmentía la necesidad de una planificación regional propugnada por los últimos rastros del “Movimiento Moderno”, identificada de modo reduccionista con ciertas propuestas específicas en el modo de proyección.⁶⁷⁰

old Figueroa Street grade separation, but its virtues seem to me little more than statistical whereas the Santa Monica/San Diego intersection is a work of art”. Idem, p. 89, proponiendo además la construcción de “Superfreeways” de acceso exclusivo desde las “freeways” sin pararse a comentar las connotaciones de restricciones al acceso peatonal que dichas autopistas suponen para la ciudad.

⁶⁶⁹ De esta manera, el conocido renacimiento económico de Los Angeles en los años ochenta (liderado en principio por el capital financiero japonés), debido a su particular forma “democrática” de gestión del territorio regional, contribuyó a una redistribución de la riqueza completamente polarizada. Ciudades de la parte este del Great Los Angeles como Cudahy, Belle Gardens y Huntington Park, figuraban a finales de la década de los ochenta entre las más pobres de Estados Unidos. Todo esto generó una espiral especulativa en la gestión de las administraciones que, ajena a toda planificación de servicios sociales que, a fecha de 2004, provocó que el 41% de los habitantes del condado de Los Angeles viviera por debajo del umbral de la pobreza, 100.000 habitantes de un total de 16 millones vinieran sin hogar, y la desnutrición infantil se contabilizara en un 25%. La solución a dichas carencias de servicios sociales y sus consecuencias han pasado de nuevo por la negociación “democrática” entre las administraciones. El resultado ha sido la clasificación de los distritos en “moderados”, “de intensificación”, “de contención” y de “exclusión”. En estos últimos se impide la presencia de los sin-hogar mediante toques de queda, de manera que la policía los devuelve a los distritos de contención como Skid Row cada vez que salen. En estos, las aceras han sido declaradas “zonas para dormir”. Por otra parte, también ha de reconocerse que la estructura institucional de Los Angeles ha demostrado una gran adaptabilidad a las nuevas reterritorializaciones que el capitalismo global ha producido, promoviendo una ingente afluencia de capital extranjero a las zonas privilegiadas de la región. Para una información más detallada de los desarrollos urbanos de Los Angeles a partir de los años 80, ver García Vazquez, Carlos, *La ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

⁶⁷⁰ “Los Angeles threatens the intellectual repose and professional livelihood of many architects, artists, planners, and environmentalists because it breaks the rules of urban design that they promulgate in works and writings and teach to their students [...] From the Futurists and Le Corbusier to Jane Jacobs and Sibyl Moholy-Nagy, have been wrong. The belief that certain densities of population, and certain physical forms of structure are essential to the working of a great city, views shared by groups as diverse as the

De este modo, reduciendo las exigencias de planning del “Movimiento Moderno” a “certain densities of population, and certain physical forms of structure”, Banham, al criticar su propia parodia, criticaba con ella toda la ideología del plan, los desarrollos de los planes regionales desde Mumford y, por supuesto, la función del arquitecto y las instituciones públicas en dicho sistema de producción.

Respecto a los análisis del libro de Tafuri, dejaremos a parte los estudios lingüísticos de las arquitecturas más formalistas llevadas a cabo en Italia después de la posguerra, por ser estos unos análisis ya evidenciados en los casos extremos de Eisenman y Rossi, y que no constituyen sino variaciones adaptadas a cada arquitecto singular. En su lugar, nos centraremos en la tradición italiana sobre la intervención en la ciudad y las variaciones que se exigen/proponen respecto a la función de arquitectos e instituciones en la producción de la misma.

Como es lógico, Tafuri inicia su libro con el análisis de “los años de la reconstrucción” y la gestión Ina-Casa. A tal respecto, pese a que la disciplina italiana de la posguerra reconociese que “non potesse esistere un conoscere sganciato dall’agire”, y por tanto “l’incontro con la politica attiva appare come un imperativo”,⁶⁷¹ Tafuri denuncia la evasiva dada por los arquitectos en concreto a inmiscuirse en la efectiva gestión técnico-institucional de la ciudad, limitándose a publicar exigencias teóricas sobre la necesidad de una intervención global sobre el territorio.⁶⁷²

Se define de este modo una división constante hasta los años sesenta entre las políticas edificatorias estatales y los inicios de una línea alternativa que llevará hasta los casos de Bolonia y Firenze. Dentro de esta última, Marescotti es señalado como uno de los primeros en oponer un “analisi sociologiche e tipologiche, con espliciti riferimenti ai modelli della Germania di Weimar”.⁶⁷³ En Marescotti, a diferencia de una gestión estatal en representación del pueblo, se defiende la asociación cooperativista “come forma di azione politica dal basso, in polemica con ogni gestione piramidale”,⁶⁷⁴ razón primordial por la cual, Marescotti entró en conflicto con los partidos de izquierda entonces en el poder. Entre

editors of the *Architectural Review* and the members of Team Ten, must be to that same extent false. And the methods of design taught, for instance, by the *Institute of Architecture and Urban Planning in New York* and similar schools, must be to that extent irrelevant”. Idem, pp. 236-237.

⁶⁷¹ Tafuri, Manfredo, *Storia...*, op. Cit., pp. 5-6.

⁶⁷² “Ma il nodo politico della ricostruzione sfugge agli architetti: le loro petizioni vertono sulla globalità dell’intervento, rimanendo evasive rispetto all’attrezzatura tecnico-istituzionale che avrebbe dovuto permetterla”. Idem, p. 9. Como consecuencias directas de esta situación, Tafuri comenta el *Manuale dell’architetto* (1946) de corte neorrealista publicado bajo patrocinio del CNR y del USIS como un “esperanto vernacolare” que, basado en el uso de técnicas constructivas tradicionales, postulaba la representación adecuada de un Estado paternalista que se comunica con “el pueblo”. En palabras de Tafuri, “un masochistico bisogno di identificarsi con i perdenti”. Idem, p. 16.

⁶⁷³ Idem, p. 19.

⁶⁷⁴ Idem, pp. 19-20.

tanto, la ley promulgada en el 49' que da origen a la gestión Ina-Casa se orienta, en opinión de Tafuri a “fare dell'intervento pubblico un sostegno per l'intervento privato”.⁶⁷⁵ Esta intervención directa de la empresa privada en la gestión de la producción urbana lleva a construir los nuevos barrios de viviendas en zonas alejadas del centro para lograr los usufructos de terrenos a bajo costo, estimulando de este modo la especulación mediante el uso y aprovechamiento de las infraestructuras creadas por parte del operador público, y que, en última instancia, revelan el lenguaje tradicional del neorrealismo como mera propaganda mediática.

En este efectivo contexto estructural, Tafuri alude a esa supuesta preocupación por el ambiente comentada a partir del “empirismo” neorrealista, que evitaba rígidos esquemas formales en el diseño de los barrios como nada más que una estricta “sospensione di giudizio”.⁶⁷⁶ Más allá aún, el lenguaje propagandista del neorrealismo supone para Tafuri una “classica utopia regresiva, quella della ‘comunità’ contraposta all’anonimato di una metropoli in cui si va come in terra straniera”. La preocupación por un ambiente empírico no planeado *a priori* supone entonces un “culto dell'incontaminato e della spontaneità”. De este modo, hace “la sua apparizione una implicita critica al prospettivismo del concetto stesso di ‘progetto’”.⁶⁷⁷ En este punto, una vez asentada la ideología popular de la primera fase del neorrealismo, los desarrollos urbanos del decenio 1950, fruto de la especulación del suelo realizada por la cooperación del capital privado con las infraestructuras públicas, verán decuplicar los precios del suelo edificable, frente a un precio únicamente triplicado en el coste de la construcción. Tal situación hará afirmar a Tafuri, desde una postura por completo opuesta a la línea iniciada por Banham, la necesidad de un replanteamiento global de los problemas de la ciudad y la necesidad de cierto control financiero por parte de los organismos públicos. Así, en contra de las estrategias de zonificación seguidas en Weimar, Tafuri afirma que “la complessità della città non è dominabile scindendo la stessa in elementi finiti”.⁶⁷⁸

Entre tanto, el incipiente formalismo desarrollado en las universidades durante los años 50, además de esbozar una línea directa hasta el capítulo dedicado a Rossi, repite la terminología “lukácsiana” para referirse a la confianza en la forma como método de conocimiento que permita la des-alienación de la profesión.⁶⁷⁹ Refiriéndose a

⁶⁷⁵ En realidad, esta es la consecuencia de una serie de finalidades mediadoras que Tafuri expone como la consecución de “l'aumento del tasso di disoccupazione; usare l'edilizia in funzione subordinata ai settori trainanti, tenendola ferma a un livello preindustriale e in funzione dello sviluppo delle piccole imprese; mantenere inalterato più a lungo possibile un settore della classe operaia fluttuante, ricattabile e non massificabile; fare dell'intervento pubblico un sostegno per l'intervento privato”. Idem, p. 22.

⁶⁷⁶ “In verità, ‘l'ambiente’ non era considerato come struttura storica in senso proprio; prevale l'atteggiamento impresionistico, il “saggio”, in definitiva strumentale a una sospensione di giudizio”. Idem, p. 39.

⁶⁷⁷ Idem, p. 41.

⁶⁷⁸ Idem, p. 59.

⁶⁷⁹ En esta ocasión, Tafuri comenta más ampliamente lo que entiende por el concepto lukácsiano de forma: “L'architettura italiana degli anni cinquanta potrebbe essere definita lukácsiana [...] *L'anima e le*

un ‘recupero di umanesimi disalienanti’ defendido por Portoghesi, Tafuri critica arquitecto por arquitecto la consolidación de “una disciplina che si rivela sempre più inoperante, ma dotata di modelli divenuti canonici e di tecniche di analisi non prive di raffinatezza”.⁶⁸⁰ Pero en medio de esta familiar situación que se desarrolla de modo paralelo a su homóloga anglosajona, un nuevo paso es señalado por Tafuri en el desarrollo de una concepción alternativa del *planning*. En este caso, *L’urbanistica e l’avvenire delle città europee* (1959) de Samoná es comentado por Tafuri como la introducción en la disciplina arquitectónica italiana de, aparte de la escala extraurbana ya estudiada por Mumford o el urbanismo soviético, “la critica alla città come forma”, e “il problema di nuovi soggetti e nuove tecniche per nuove istituzioni”.⁶⁸¹

A partir de aquí, la línea alternativa va cobrando fuerza. Desde ella, Tafuri comenta la “opera aperta” de los edificios semicirculares de Quaroni o el entendimiento que De Carlo hace de una “città-regione” compuesta de relaciones territoriales dinámicas en continua retroalimentación, como el reconocimiento de la necesidad de nuevas técnicas de planeamiento del territorio que, advierte, “non si tratta più dell’invecchiato mito dell’interdisciplinarità, riflesso a sua volta della ‘repubblica dell’intelletto’ olivettiana”.⁶⁸² Dentro de este contexto de nuevas competencias exigidas por el arquitecto en la reformulación de sus funciones hace su aparición la ley “167” de 1962. Dicha ley, pese a no cumplir las exigencias de los partidos socialistas de izquierda respecto a la dotación pública de poderes generales de expropiación, sirvió, dado el contexto de producción arquitectónica del Ina-Casa, como “un buon punto di appoggio per sferrare una battaglia per riforme a piccola scala”.⁶⁸³ Pero mientras las herramientas legales necesarias para poder desarrollar las nuevas funciones reclamadas por el arquitecto desarrollan lentamente sus procesos, la nueva ideología empresarial de las constructoras se introduce en los mercados con la consecuencia de un descenso de la edificación pública desde el 25% de 1951, al 6% en 1968, y un 2% en 1973.

En contra de este desarrollo neoliberal del sistema productivo arquitectónico, el “Progetto 80” supone la redefinición de las escalas de intervención pública mediante “la riorganizzazione dei sistemi metropolitani, di un sistema infrastrutturale nazionale e di un sistema, anch’esso nazionale, per il tempo libero”.⁶⁸⁴ El *Progetto 80* será apoyado por la nueva ley de

forme di Lukács [...] Eppure, tutti loro sembrano partecipi della medesima nostalgia del filosofo ungherese per il tempo mitico in cui fra ‘essere’ e ‘forma’ esisteva identità: il tempo della grande epica classica. E, ancora come Lukács, tutti loro sembrano anche sapere che la scissione fra io e mondo, fra ‘interno’ ed ‘esterno’, fra anima e azione, provocata dall’intervento corrosivo della riflessione, se non è sanabile è almeno rappresentabile artisticamente. Totalità come nostalgia e frammentismo come descrizione di una situazione”. Idem, p. 74.

⁶⁸⁰ Idem, p. 81.

⁶⁸¹ Idem, p. 95.

⁶⁸² Idem, p. 98.

⁶⁸³ Idem, p. 109.

⁶⁸⁴ Idem, pp. 128-129. Por otra parte, pese a un ligero cambio en los objetos concretos y aplicaciones de la antigua división entre plan regional, plan general, y planes parciales, el *Progetto 80*, señala Tafuri, vuelve a introducir tanto la “mitología della città-regione” como la ideología del equilibrio. Un desarrollo

vivienda del 71', cuya finalidad de actuar como freno a la especulación financiera será concretada en un "decentramento degli organismi di gestione" y la posterior dotación a los mismos de las competencias relativas a los asentamientos urbanos. Pese a todo, esta reforma administrativa debe seguir mediando con la estructura centralizada del Estado. De este modo, "la regione appare, nel disegno che emerge dal complesso dei provvedimenti suddetti, come interlocutrice rispetto alla base e mediatrice rispetto ai luoghi decisionali che detengono il monopolio dei servizi pubblici, ma anche come possibile luogo arbitrale".⁶⁸⁵ Como ejemplos paradigmáticos de los efectos de la nueva ley, Tafuri presenta dos extremos opuestos. Por una parte, están los planos de *Milano Nord* y la *tangenziale di Napoli*, donde el *design* es reducido a "semplice decorazione a livello paseistico" e "il lavoro intellettuale viene utilizzato o come supporto tecnico o come sovrastruttura esornativa".⁶⁸⁶ Por el otro, el desarrollo del Plan Regulador del Centro Histórico de Bolonia (1971) ampliado dos años más tarde por el Plan Operativo para el Restablecimiento y la Restauración de la Edificación Económica y Popular, bajo alcaldía de Pier Luigi Cervellati, trata de convertir "i processi di trasformazione dei centri stessi in organismi terziari o in distretti residenziali di alta classe, e di utilizzare in favore del risanamento conservativo gli strumenti nelle mani dell'operatore pubblico".⁶⁸⁷

"piú ideologico che tecnico" se introduce de nuevo en la disciplina arquitectónica, mientras que, por otra parte, la principal novedad introducida hace referencia al aspecto propiamente político, de tal manera que, desde ahora "i partiti sono costretti a prendere in considerazione in modo nuovo la politico edilizia". Idem, p. 129.

⁶⁸⁵ Idem, p. 130.

⁶⁸⁶ Idem, p. 136.

⁶⁸⁷ Idem, p. 137. Este conocido plan, pese a abarcar una población de 89.000 habitantes distribuidos en 450 ha, prescindía por primera vez de todas las consideraciones sectoriales e intervenciones totales, para trazar una estrategia de pequeñas intervenciones parciales distribuidas a lo largo del tejido urbano mediante la mezcla de funciones, todo ello bajo un exhaustivo control público de la calificación de suelos y patrimonios, orientado por un detallado estudio histórico-tipológico efectuado por especialistas. Un proyecto respecto al cual Tafuri se refiere como un "salto di qualità". A estos dos ejemplos, se añade la influencia de la nueva metodología de proyecto empleada por De Carlo en la "pianificazione continua ad Urbino". En esta, De Carlo establece un proceso proyectual basado en un continuo cambio de opiniones con los trabajadores de las acerías similar a los usados en ciertos proyectos urbanos de Christopher Alexander o Charles Moore. En el caso de De Carlo, a la intervención, en lugar de ser un barrio-comunidad creada ex-novo se le añade el factor de estar operando en diálogo con unas precedencias construidas en el 39 para los trabajadores de la sociedad. Además, la participación en la proyectación por parte de los futuros usuarios es estrictamente guiada por el arquitecto: Sobre un esquema modulado de infraestructuras por él propuesto, los operarios eligen la variabilidad tipológica y su frecuencia. Un método, en opinión de Tafuri, "capaci di restituire credibilità all'approccio disciplinare" (Idem, p. 149) cuya importancia es demostrada por su posterior influencia en el plano trienal para la edificación económica y popular (1975) propuesto por la administración comunal. Un hecho que, aunque "l'azione di De Carlo aveva puntato su una ridefinizione della relazione intellettuale-produzione agendo su un solo settore di un singolo caso", hace que "le ripercussioni di quell'azione riportano la tematica ai modi di produzione e alla loro gestione globale". Idem, p. 151. Otros tres proyectos paradigmáticos son analizados por Tafuri en comparación al de De Carlo. El barrio Gallarate de Milán bajo dirección de Aymonino, el "Corviale a Roma" obra de Fiorentino, Gorio, Michele Valori e Piero Maria Lugli, y el "quartiere Zen a Palermo" del Gruppo Gregotti. Respecto al primero, Tafuri afirma que "impotente a "metter ordine" nell'oceano periferico della metropoli lombarda", el proyecto adquiere connotaciones de Karl Marx Hof atenuado estilísticamente mediante la inclusión de un collage de lenguajes que terminan haciendo del proyecto un conglomerado "onnicomprendivo come un film felliniano". Idem, p. 152. Respecto al segundo opina que "Fiorentino senta il bisogno di rivisitare, tradotti però in lingua ascetica" (Idem, p. 155); mientras que respecto al proyecto de Gregotti, tras comentar la relación entre la unidad tipológica y el tejido urbano, afirma la connotación que la "griglia rigorosa" aporta al proyecto como ciudad clásica amurallada, que en este caso tiende a defenderse de la propia naturaleza en aras a evitar la

Pero, dicho sea de paso, no son únicamente los nuevos desarrollos y técnicas del plan aquellos que, mediante su acción, transforman la metodología de entreguerras. Pese a la crítica de Tafuri al formalismo como estrategia capaz de lograr la autonomía disciplinar, reconoce en los pluralistas desarrollos de este, una capacidad para introducir nuevas lógicas fragmentarias complementarias de las propuestas de intervención mediante las actuaciones concretas de los planes parciales abiertos. De esta manera,

“Del loro estenuare o del loro aggreire i materiali della forma e della storia non è senza conseguenze. L’antica disciplina chiamata ‘architettura’ vede disporre i propri frantumi su un tavolo da gioco intorno al quale nuovi giocatori si accingono a dare concretezza, con quei lacerti disseminati, a ‘nuove tecniche’ [...] L’enfasi inizialmente posta sul ‘progetto’ si è mutata in ‘critica del progetto’, in crisi dei modelli, in ineffettualità delle parole d’ordine: anche questo è un risultato tutt’altro che trascurabile dei travagli intellettuali della cultura architettonica italiana dei precedenti decenni”.⁶⁸⁸

Esta complementariedad de posiciones en el desarrollo de una nueva noción de plan que supone el “ridimensionare i propri criteri di razionalità”, afirma Tafuri, es “il risultato di un consumo lento ma progressivo di miti e ideologie”, solo posible mediante “la crisi dei partiti di sinistra”, que, a su vez, “compromete le usurate distinzioni sinistra-destra”.⁶⁸⁹ Una ambigüedad institucional se erige como contexto imposible de eludir por parte de aquellos que continúan investigando sobre las nuevas funciones requeridas al arquitecto. Y en este nuevo contexto, una nueva división es bosquejada. Por una parte, Tafuri continúa las conclusiones de *Progetto e Utopia* y corrobora la existencia de una arquitectura que, contrapuesta a su interpretación formalista, aparece progresivamente determinada como una herramienta más nella sfera dell’informatica (dell’universo pubblicitario, nei casi meno nobili).⁶⁹⁰ Por la otra “possiamo parlare di una vera e propria nuova tendenza per l’urbanistica italiana degli anni ottanta: quella definita da Bernardo Secchi e Giuseppe Campos Venuti dei ‘piani della terza generazione’”.⁶⁹¹ Dentro de los nuevos planes, el ejemplo paradigmático esta vez es

disgregación periférica. Un empleo de estructuras finitas y articuladas que Tafuri pone en relación con el Lindenhof di Karl Ehn. Tres operaciones que solo cabe comentar como de “nostálgicas” en su temática urbana, sin importar si el lenguaje formal empleado tiende al ascetismo o al esperanto, y que, comentadas como tal de forma consecutiva al proyecto de De Carlo, contribuyen a exaltar las novedades introducidas por este.

⁶⁸⁸ Idem, pp. 178-179.

⁶⁸⁹ Idem, pp. 184-185.

⁶⁹⁰ Idem, p. 186.

⁶⁹¹ Idem, p. 187. Estos planes son caracterizados por un “analisi concrete delle trasformazioni strutturali (...) l’arresto della crescita della popolazione urbana, anzitutto, e il suo invecchiamento relativo, i processi di decentramento e delocalizzazione industriale, i fenomeni connessi alla riconversione degli stabilimenti urbani, la diffusione dei sistemi produttivi, e la nuova domanda di terziario”. Idem, p. 187. Frente a estas nuevas características, la urbanística anterior, de acuerdo con Secchi, es caracterizada por Tafuri como el “sovradimensionamenti dei programmi edilizi, in rigonfiamenti del mercato e delle rendite fondiari, in spreco di abitazioni, infrastrutture, territorio, in mancato governo delle attività produttive, in assenza quasi totale di controlli della qualità dello spazio fisico [...] Egli riconosce tuttavia che l’esito principale della pianificazione urbanistica ha inciso sulla ‘strutturazione del sistema politico, specie a livello locale, e cioè a fornire identità ad attori ed agenti sociali’”. Idem, p. 189. Una contraposición resumida finalmente entre la centralidad estatal de los años sesenta y la nueva diseminación social de los años ochenta, ya anunciada por la ley de competencias de 1971. Por otra parte, dentro de la disciplina urbanística, estos “planes de tercera generación” son caracterizados por la introducción del “Plan

Firenze, cuyos nuevos planes reguladores elaborados al inicio de 1985 por Astengo, Campos Venuti, Fernando Clemente, Paolo Maretto, Luciano Pontuale y Giuseppe Stancanelli introducen, al igual que en el caso Bologna, el nuevo tema de la modificación de la ciudad existente sobre su crecimiento. De esta manera, comenta Tafuri,

“viene abbandonata l’idea di sovrapporre un disegno prefigurato, fisico e politico, all’esistente e viene analizzato realisticamente lo scenario degli operatori [...] non viene dunque più invocata illuministicamente una ‘ragione generale’ [...] il piano non si fonda su un modello, bensì su un’analisi interpretativa della morfologia urbana esistente. Fra strutture formate da stratificazioni di lungo periodo, parti considerate irrisolte da trasformare, e nuovi interventi, è stabilita una relazione di continuità. Risultando così mutati i modi della pianificazione. Non più l’astrazione dello zoning, bensì il tentativo di introdurre nell’intera città una polifunzionalità differenziata [...] trasformazione soft, a un’incentivazione capillare di servizi sociali gestita dal comune e all’intervento privato nel campo residenziale”.⁶⁹²

Aparecen nuevos instrumentos de planificación añadidos al *zoning* como el empleo de elementos tipológicos de espacio urbano (y ya no únicamente de células de habitación) deducidos de la historia (calle corredor, viales arbolados, pórticos, plazas con servicios). La relación con los tejidos preexistentes deviene de este modo “più ‘figurativa’ che strutturale”.⁶⁹³ Pero, de nuevo mediante el empleo de las nuevas estrategias diseñadas por la disciplina, la concepción especulativa de la ciudad produce sus propios resultados. Muestra de estos son el caso de Roma, que “sembra seguire più la logica dell’effimero spettacolare che quella del programma misurato sulla realtà degli operatori e su concrete analisi sui bisogni”,⁶⁹⁴ el *Progetto Casa de Milano* (“un bilancio negativo per la prima esperienza neocontrattualista milanese”),⁶⁹⁵ o la reconstrucción de Nápoli tras el terremoto de 1980, donde continúa prevaleciendo el “piano delle periferie”.⁶⁹⁶ Pero junto a las intervenciones municipales, vuelve a hacer su aparición, gracias al nuevo contexto de “apertura” institucional, el patronazgo empresarial de la reestructuración urbana. En este caso, los

Estratégico” en oposición a los planes generales. Mientras que estos son un producto cerrado en el tiempo y el espacio, aquél es un documento “en proceso” que evoluciona según las circunstancias. Una estrategia que, como Fernández Güell explica, procede mucho más de la introducción en las administraciones de los métodos de programación empresarial, que de una reformulación inmanente efectuada desde el interior de la disciplina urbana.

⁶⁹² Idem, p. 191.

⁶⁹³ Idem, p. 195. Un nuevo giro hacia lo figurativo que, comenta Tafuri, no deja de ser paradójico se utilice “in presa diretta con rapporti sociali di tipo feudale, di tipo assolutistico, di *ancien régime*”. Idem, P. 195.

⁶⁹⁴ Idem, p. 197.

⁶⁹⁵ Idem, p. 202.

⁶⁹⁶ El caso de Nápoli es el único referido por Tafuri como “uno dei casi-limite della realtà italiana” en el que se afirma que “il senso delle operazioni di settore è difficilmente misurabile al di fuori di una strategia di radicale ristrutturazione economica e politica”. Idem, p. 205. Una afirmación que, por lo tanto, permite deducir la alineación del historiador italiano junto a ciertas estrategias urbanístico-administrativas dentro del contexto neocapitalista como norma general, sin necesidad de recurrir a grandes reestructuraciones político-económicas como herramienta indispensable para un desarrollo positivo de las capacidades del plan. Unas posiciones que, evidentemente, se contraponen explícitamente a las variadas acusaciones de comunismo, fruto de una confusión entre el marxismo como instrumento de análisis teórico y el marxismo-leninismo como acción política (fruto a su vez de la confusión entre los distintos tipos de marxismo desarrollados durante el siglo XX), lanzadas por distintos frentes desde la crítica anglosajona durante la recepción de *Progetto e Utopia* o *Architettura Contemporanea*.

proyectos de la “FIAT Lingotto a Torino”, o de “Pirelli Bicocca a Milano” desarrollan unas estrategias centradas en la creencia en que los proyectos de arquitectura irían definiendo por sí mismos el espacio urbano sin la necesidad de recurrir a un plan urbanístico tradicional (lo cual, evidentemente, abarataría los costes de gestión, sin la necesidad de ir rectificando el plan a medida que avance el tiempo), y respecto a la cual Tafuri volvía a reiterar que “solo una successiva e attenta tematizzazione estesa all’intera area del Lingotto e dello scalo merci, da parte dell’Amministrazione, potrebbe rendere concret l’iniziativa della FIAT”.⁶⁹⁷

Esta nueva utilización por parte de la lógica empresarial de las herramientas definidas por la disciplina urbanística tiene su desarrollo paralelo en el sistema de producción cultural, dentro del cual se mueve la disciplina arquitectónica. De este modo, esta nueva “crítica al logocentrismo delle avanguardie storiche” basada en el caso arquitectónico en una simultaneidad de órdenes en ausencia de “telos prefigurato”, tiene una doble consecuencia. Por una parte, las nuevas estrategias de proyecto suponen “una serie di esperimenti che insistono sui problemi del tempo, delle permanenze e dello sradicamento, della continuità e della discontionuità”,⁶⁹⁸ problema, como hemos visto, central en el concepto de unas relaciones arquitectónicas no cronológicas evidenciado por Tafuri. Pero, de nuevo como ya hemos señalado, esta crítica a una temporalidad crónica de la arquitectura desde posiciones aiónicas, ha sido una crítica constante en el propio desarrollo de la modernidad, comenzando por la ambigüedad propia de unas técnicas que introducían simultáneamente posiciones tanto crónicas como aiónicas. De este modo, la perspectiva de Brunelleschi, la gramática palladiana, o las acumulaciones piranesianas establecían un hilo continuo hasta llegar a las explícitas críticas hechas a la noción de progreso, y con ello de teleología, durante el siglo XVIII: “Il tarlo distruttivo accompagna l’intero percorso della modernità e la critica al concetto di storia lineare e di progresso è interna all’universo ottocentesco, oltre che novecentesco”.⁶⁹⁹ Una crítica que, tradicionalmente, se había efectuado desde posiciones solo aptas para una cultura de élite y que, precisamente por ello, no habían tenido lugar dentro del desarrollo del sistema de producción arquitectónica, dominado desde el siglo XVII por un proceso de “cientificación” que expulsaba todos los residuos aiónicos para lograr una eficiencia y control plenos sobre tiempo y espacio mediante la relación de causa-efecto. Pero, como hemos visto, esto cambia durante el desarrollo de la disciplina arquitectónica y las nuevas herramientas de la lógica empresarial desarrolladas durante la 2ª/2 del siglo XX. Un acontecimiento que nos lleva de forma directa a la segunda consecuencia.

En esta, el nuevo sistema de conceptos críticos con respecto a la temporalidad crónica del proyecto de entreguerras, en su simplificación postmoderna (o, como lo

⁶⁹⁷ Idem, p. 207.

⁶⁹⁸ Idem, p. 209.

⁶⁹⁹ Idem, p. 231.

designa Tafuri en 1986, “ipermoderni”), supone, la reificación de “la sociedad del espectáculo” en los *mass media* arquitectónicos. Con ella, las principales revistas de arquitectura, antes utilizadas como línea de vanguardia de ciertas concepciones o espacio para el diálogo de concepciones opuestas, devienen cada vez más una simple empresa en busca de beneficio que, o bien se dedica a publicitar los últimos proyectos del *star-system* arquitectónico, o directamente publicitan los productos de las principales empresas distribuidoras de patentes constructivas; todo ello disimulado bajo una fácil máscara cultural que trae con la misma ligereza, las “máquinas desiderantes” de Deleuze, la deconstrucción derridiana, o las semióticas postestructuralistas, en una aislada retórica que poco, o nada, tiene que ver con la proyección arquitectónica. Las consecuencias de todo ello, “un annullamento della storia grazie alla sua riduzione a campo di scorrerie visive, una tecnica dello choc informata ai media televisivi: in definitiva, *un’architettura fiction*, che si installa a suo agio nell’età dell’informatica”.⁷⁰⁰ De aquí las razones de Tafuri para considerar al “movimiento postmoderno” como mera aceleración del *shock* metropolitano debido a los medios de comunicación primordiales, es decir, ya no de la forma, sino de la imagen, impresa o digital.

Una vez aquí, las conclusiones de Tafuri, nuevamente primando el carácter temporal sobre el espacial, y en continuidad con la crítica al “progetto” moderno como “primato assoluto del *nuovo* con una violenta volontà di stato” en el que “la prefigurazione progettuale giunge all’annullamento del futuro, oltre che del presente” y “*vuole che il futuro sia passato*”,⁷⁰¹ vuelven a recordarnos el contexto preeminentemente moderno en el que nos encontramos. Quince años antes de que ciertos defensores del postmodernismo mutaran la terminología a hiper-modernismo (Lypovetsky o Fredric Jameson entre otros), Tafuri insiste una vez más en “la forma del moderno, della riduzione a nulla dei valori del flusso equivalente della metropoli o dell’universo telematico, come terreno che impegna a un ‘compimento’, non a un ‘superamento’”.⁷⁰² Desde esta postura, en lugar de evadirse en el extremo de la espontaneidad liberadora del Mayo francés, o en la concepción de las instituciones como una empresa más con competencias especiales como en el caso de Banham, Tafuri alude a un continuo “interrogare la volontà di progetto”. Un “portare al limite *l’a-rythmos* dell’intelletto calcolante, per accogliere differenze e unicità, e spezzare il continuum storicistico [...] con ‘differenze’ e singolarità”.⁷⁰³ De este modo, Tafuri, respecto al concepto de “proyecto abierto” ensayado en el 51 por Argan bajo el nombre de *design*, pese a haberlo desmentido como el propio de la metodología real de Gropius y la República de Weimar, coincide con el que fuera alcalde de Roma en considerarlo como uno de los conceptos primordiales de la temporalidad moderna, tradicionalmente reducida por los primeros historiadores de arquitectura al dominio absoluto de Cronos.

⁷⁰⁰ Idem, p. 233.

⁷⁰¹ Idem, p. 239.

⁷⁰² Idem, p. 239.

⁷⁰³ Idem, p. 240.

LABERINTO II: HISTORIOGRAFÍA Y HERMENÉUTICA.

“Manfredo Tafuri, Massimo Cacciari, and Francesco Dal Co, establishes a more direct tie between architecture and material relations. In contrast to Della Volpe’s interpretation, it views architecture as pure ideology, in which ideology is defined as ‘false consciousness’, that is, as a reflection of dominant class interests”.⁷⁰⁴

“Yo no quería que se interpretara el trabajo que yo hago y que muchos hacen en Venecia como algo factible de ser etiquetado, como suelen hacer muchos simplificadores (a menudo de origen anglosajón) mediante el rótulo vago, impreciso, de ‘crítica de la ideología’. Hace mucho tiempo que la ideología, por lo menos a mí, no me interesa. Trataré de explicarme. Generalmente damos al término ideología una interpretación basada en Lukacs, digamos clásica, que es aquella de la falsa conciencia... En realidad, ser profundamente nietzscheano supone estar profundamente convencido de la desaparición de cualquier concepto de verdad, de modo que el concepto de ideología como falsa conciencia es una contradicción en sus términos... representaciones. Estas sí que me interesan”.⁷⁰⁵

“Definire tout court l’ideologia come espressione di falsa coscienza intellettuale è quanto meno inutile. Nessun’opera, neanche la più pedestre e fallita, riesce a ‘riflettere’ un’ideologia preesistente ad essa”.⁷⁰⁶

⁷⁰⁴ McLeod Mary, Introducción a Ockman, Joan (ed), *Architecture, Ideology, Criticism*, Princeton Architectural Press, New Jersey, 1985, p. 10.

⁷⁰⁵ Tafuri, Manfredo, “Entrevista a Manfredo Tafuri”, *Materiales*, Marzo 1983. Entrevista realizada en Agosto de 1981. Disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/materiales/entrevista_tafuri.htm, p. 1.

⁷⁰⁶ Tafuri, Manfredo, “Architettura e storiografia: Una proposta di metodo”, *Arte Veneta*, n. 29. Publicado como segunda parte del artículo “The Historical Project”, *Oppositions*, n. 13, 1979.

CAPÍTULO V: INTERMISSION.

Existe una diferencia fundamental entre los procedimientos con los cuales se utiliza una máquina, y los procedimientos mediante los cuales esta es diseñada y construida. De forma análoga, existe una diferencia fundamental entre las relaciones que se establecen en el contenido de un texto histórico, y las que se emplean en su investigación y construcción, o escritura. En lo que se refiere a nuestro propósito específico, la distinción se dirige al hecho por el cual toda hipótesis que establezca un isomorfismo y/u homogeneidad entre la temática de los textos de Tafuri y una supuesta metodología concreta de la investigación histórica, cae en el mito de la inmanencia epistemológica. Es decir, en la creencia *a priori* en un paralelismo ingenuo entre la materia investigada por el historiador y las estrategias y/o recursos metodológicos que emplea. Decimos esto debido a la necesidad de establecer diferencias cualitativamente netas en el ámbito del discurso si queremos poder analizar con sentido la obra de Tafuri como un todo que, aunque heterogéneo, permanece en su condición de todo. Por ejemplo, cuando Joan Ockman, afirma que

“The model is psychoanalysis [...] In other words, there is a convergence not only between the story Tafuri narrates and his point of view [world view], but also between the story and the method of narration [...] the historian’s task is confined not simply to describing this failure of avant-garde aspirations, but to responding to it, and reproducing it, methodologically [...] Schwitters thus denies resolutely the utopia of a ‘political’ art in favor of a production of formal objects conceived as a pure clash of neutral signs, it is difficult not to read into this Tafuri’s identification of his own situation as historian that of Schwitters as artist [...] Tafuri’s own preference for a purely formal architecture”,⁷⁰⁷

o Carla Keyvanian, tres años más tarde afirma por su parte que “Tafuri cites Benjamin in support of his own Project: that of transferring an avant-garde notion of the work of art to the history writings of Works”⁷⁰⁸, hay que ser conscientes de que la lectura que se ha hecho de los textos dedicados a la arquitectura de vanguardia por parte de Tafuri, están completamente deformados bajo la óptica de la relectura de Peter Bürger. Según este, “la vanguardia”, en contraposición al “modernismo” (entendiendo por dicho concepto la arquitectura internacional de la segunda posguerra hasta mediados de la década de los 60) se caracteriza por una oposición en bloque a cualquier noción académica o disciplinar del arte.⁷⁰⁹ Así, Keyvanian no duda en establecer un paralelismo a tres

⁷⁰⁷ Ockman, Joan, “Postscript: Critical History and the Labors of Sisyphus”, en Ockman, Joan (ed), *Architecture, Ideology, Criticism*, Princeton Architectural Press, New Jersey, 1985, p. 186. (El subrayado es nuestro). Con la negación por parte de Schwitters de un arte político, Ockman se refiere al manifiesto Manifiesto Proletkunst, publicado en la revista *Merz* (n. 2. 1923) por Schwitters, Arp, Van Doesburg, Spengemann y Tzara. Ahora bien, mediante la asociación del *Merzbau* de Schwitters con la historiografía de Tafuri, Ockman está defendiendo una metodología historiográfica estrictamente formal en la obra de Tafuri, fruto de una “preferencia por la arquitectura puramente formal”.

⁷⁰⁸ Keyvanian, Carla, *Manfredo Tafuri’s notion of history and its methodological sources: From Walter Benjamin to Roland Bathes*, Massachusetts Institute of Technology, 1992, p. 56. (Istituto Universitario Architettura Venezia, 1986.).

⁷⁰⁹ La técnica desarrollada durante la vanguardia para entrar en oposición con la academia es, según Bürger, la “alegoría” en tanto que yuxtaposición de fragmentos no relacionados, desarrollada en

bandas entre la reductiva noción de vanguardia en Bürger, el equívoco empleo del concepto de alegoría leído en Walter Benjamin, y la metodología historiográfica de Tafuri. Con este proyecto en mente, afirma Keyvanian que

“Peter Bürger has recognized in Benjamin’s concept of the allegory, as exposed in *The Origin of German Tragic Drama*, a theoretical manifesto of the avant garde. In parallel fashion, I think the *Theses* can be considered as the theoretical manifesto of an avant-garde theory of historiography in which the theological underpinnings are used in an allegorical sense”.⁷¹⁰

Ahora bien, aunque el caso brevemente expuesto es el más consistente dado la triple vía de los equívocos empleados en sus nociones, desde luego no es el único en lo que se refiere a los “saltos” disciplinares que generan tales deformaciones de la obra de Tafuri. Paralelismos de una simpleza isomórfica análoga al Tafuri-dadá, son planteados por Hélène Lipstadt y Harvey Mendelshon en lo que se refiere a un Tafuri-Le Corbusier (ambos vistos bajo la *poiesis* heideggeriana),⁷¹¹ por Andrew Leach con respecto a la “arquitectura histórica” de Borromini,⁷¹² y, en menor medida, por Howard Burns y Manuela Morresi con respecto a Alberti.⁷¹³

Lo que tienen de común todos los casos anteriores es, como ya anunciamos al principio, el *a priori* a-crítico de una supuesta inmanencia epistemológica que termina

oposición al símbolo: “The allegorist pulls one element out of the totality of the life context, isolating it, depriving it of its function. Allegory is therefore essentially fragment and thus the opposite of the organic symbol [...] The allegorist joins the isolated reality fragments and thereby creates meaning. This is posited meaning; it does not derive from the original context of the fragments”. Bürger, Peter, *Theory of the avant garde*, Minneapolis, University of Minnesota, 1984. Citado en Idem, Nota a pie 60.

⁷¹⁰ Idem, p. 48. De tal forma, un triple equívoco del cual veremos las consecuencias en el próximo capítulo se ha anudado en fecha tan temprana como 1986. Por una parte, en contra de un ilusorio “Movimiento Moderno” cuya misma existencia es fuertemente criticada por Tafuri, se crea el mito de una vanguardia opuesta a dicha academización disciplinar de la arquitectura y, mediante efecto retroactivo, se re-crea el mito de la existencia de dicho “Movimiento”. En segundo lugar, Benjamin es reducido, mediante el procedimiento de Procusto, a una de las figuras teóricas de dicha mítica vanguardia y cuyo “método”, en lugar de ser relacionado con los surrealistas (como cabría esperar de alguien que fue amigo de Louis Aragon) entra en relación directa con el formalismo ruso y el dadaísmo, este último reducido a su vez a mera técnica formal del Schwitters de 1923 en adelante. Por último, el estilo discontinuo de los libros de Tafuri es identificado con una metodología historiográfica concreta y consciente, fundamentada en una amputada versión de la vanguardia y una completamente distorsionada de Benjamin.

⁷¹¹ “The relationship of Tafuri to Le Corbusier is one of identification”. Lipstadt, Hélène, y Mendelshon, Harvey, “Philosophy, History, and Autobiography: Manfredo Tafuri and the Unsurpassed Lesson of Le Corbusier”, *Assemblage* n. 22, 1993, p. 96.

⁷¹² Leach, Andrew, “Francesco Borromini and the Crisis of the humanist Universe, or Manfredo Tafuri on the baroque origins of modern architecture”, *The Journal of Architecture*, vol. 15, n. 3, 2010, pp. 301-335.

⁷¹³ Decimos en menor medida dado que tanto Morresi como Burns se refieren a la faceta exclusivamente de crítico de arquitectura, la primera, y a la interrelación de arquitecto y crítico el segundo. Desde esta óptica, afirma Morresi que “Ben più di Francesco Borromini e di Giovanni Battista Piranesi, tavolta interpretati come suoi ‘alter ego’, Alberti mi sembra essere la principale ‘controfigura’ alla quale Tafuri affida, nelle diverse fasi della vita e dell’attività scientifica, il nucleo più profondo del suo pensiero”. Morresi, Manuela, “Il Rinascimento di Tafuri”, en Di Marino, Orlando (ed), *Oltre la storia*, Clean Edizioni, Napoli, 2009, p. 36. Burns, Howard, “Tafuri and the Renaissance”, *Casabella* n. 619-620, 1995. Bedon, Anna; Beltrami, Guido; y Burns, Howard (ed) *Disegni e studi di Manfredo Tafuri per la ricostruzione di edifici e contesti urbani rinascimentali*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 1995.

por conducir todas las lecturas a distintos paralelos isomórficos entre la historiografía de Tafuri y la temática de sus propios textos. Pero, si bien es verdad que muchas de las técnicas y/u opiniones con respecto a la investigación más teórica de los textos de Tafuri no están para nada aislados de la temática histórica que investiga, ya sea la separación neta entre conocimiento y realidad tanto en Barthes como en Zuccari, las consideraciones sobre el empleo de fragmentos sacados de un todo imposible en Borromini o Piranesi como metáfora de la posición del historiador, o las consideraciones sobre la crisis de la técnica en Le Corbusier, los distintos movimientos vanguardistas o Heidegger; la influencia que estas ejercen sobre los textos de Tafuri dedicados a la historiografía en ningún modo es in-mediata. Así pues, antes que de una relación inmediata con otros campos ajenos a la historia como el arte, la arquitectura, la teoría literaria o la filosofía, se trata precisamente de todo lo contrario, es decir, de establecer límites netos entre disciplinas.

Esta lectura completamente “disciplinar”, si bien puede resultar inaceptable para ciertos críticos norteamericanos, es vista desde nuestra postura como el único medio posible de terminar con interpretaciones completamente equívocas de la obra de Tafuri.⁷¹⁴ De tal modo, en lugar de una transposición directa a la historiografía de las técnicas del *Transprogramming*, *Crossprogramming* o *Disprogramming* empleadas en el diseño arquitectónico, nuestra metodología consistirá en plantear las diferencias básicas de los ámbitos en los cuales son válidos los juicios de Tafuri, para proceder después a analizar la forma en que es legítima la relación interdisciplinar entre dichos ámbitos. De tal manera quedará vedada toda metodología basada en tomar un concepto o argumentación referida a otro contexto disciplinar y transplantarla a la descripción del trabajo metodológico del historiador según Tafuri. En su lugar, la investigación desarrollada en el presente apartado, es, primordialmente, una cuestión sobre el límite, “una investigación sobre los límites del lenguaje, sobre los límites de las técnicas, sobre los umbrales que dan espesor”, dado que “el umbral, el límite, la frontera, ‘definen’”.⁷¹⁵

Si bien el propósito final de dicho procedimiento será armarnos con el bagaje crítico que nos permita enfrentarnos a las distintas interpretaciones de Tafuri que analizaremos en el próximo capítulo, el mejor modo en el que podemos ir definiendo los

⁷¹⁴ Esta descripción del trabajo de Tafuri como fuertemente disciplinar fue ya resaltada por Howard Burns como una de las principales características del trabajo de Tafuri. A este propósito, afirma Burns que “he respected true scholars and genuine scholarship, and never sought for any ‘relevance’ in scholarship beyond the vitality and immediacy which new discoveries and new ideas always bring to the study of the past”. Burns, Howard, “Tafuri and the Renaissance”, *Casabella* n. 619-620, 1995, p.119.

⁷¹⁵ Tafuri, Manfredo, “El proyecto histórico”, en Tafuri, Manfredo. *La Esfera...*, op. Cit., p. 12. La versión de “El proyecto histórico” que empleamos aquí, la publicada en *La Esfera y el Laberinto*, se corresponde con la versión publicada en *Oppositions* n. 17, 1979. Dicha versión se compone de dos partes, la primera (pp. 5-18 de *La Esfera y el Laberinto*) fue publicada originalmente como Tafuri, Manfredo, “Il progetto storico”, *Casabella* n. 429, 1977. Respecto a la segunda parte (pp. 18-28) el texto originario se corresponde con Tafuri, Manfredo, “Architettura e storiografia: Una proposta di metodo”, *Arte Veneta*, n. 29, 1975.

límites disciplinares necesarios para ello no será sino el verlos en su relación concreta y mediata con la temática histórica que hemos desplegado en los 4 capítulos precedentes. Situados en dicho planteamiento, dividiremos la presente argumentación en 5 apartados. Así, mientras que en el primero trataremos desde un punto de vista deductivo aquellas conclusiones que los textos temáticos de Tafuri nos legitimen, sin plantear paralelismos que excedan el ámbito material de tales textos, en el último (y sólo una vez hecho esto), nos dedicaremos al análisis de los textos de Tafuri directamente relacionados con la metodología historiográfica. Entre ellos, los otros 3 apartados se dedicarán al análisis de los conceptos principales que nos permitan establecer de forma mínimamente coherente el paso entre historia material e historiografía, a la vez que abrirán el espacio de aparición para un horizonte temporal-ontológico en lo que se refiere a lo que Tafuri entiende por “lo real”, objeto último del presente escrito en su conjunto.

-Los 4 mitos de la historia de la arquitectura moderna:

Expuesto de una forma sistemática, existen cuatro discursos principales, útiles en lo que se refiere a la delimitación de esferas disciplinares, que pueden ser extraídas con facilidad de los textos históricos de Manfredo Tafuri. A tal respecto, y teniendo en mente la necesaria publicidad que haga nuestra propuesta “atractiva” a un público más o menos especializado dado el actual contexto de la producción cultural, hemos decidido denominar a tales discursos con la estrategia mercadotécnica de “Los cuatro mitos”. Dichos mitos estarían compuestos por:

- 1) El Mito de la forma activa.
- 2) El Mito del hombre total.
- 3) El Mito del Plan o de la posibilidad de equilibrio.
- 4) El Mito del intelectual eficiente.

1) En lo que se refiere al mito de la forma activa, se entrecruzan dos argumentaciones distintas de manera continuada a lo largo de la obra de Tafuri. Por una parte, está la incapacidad que la forma tiene de intervenir y poner orden en los desarrollos metropolitanos, en especial desde comienzos del siglo XVIII, pero también en el lapso que retrocede hasta el siglo XV (piénsese en el intento de Nicolás V de terminar con la autonomía de los distintos gremios o las intervenciones barrocas sobre la Roma de Sixto V). Esta crítica es evidenciada de manera especial en los desarrollos urbanos que el municipio de Viena realiza entre 1919 y 1933. Aquí, como ya vimos, el hecho de que dichos desarrollos estén financiados a fondo perdido mediante recursos públicos y que, dada esta debilidad financiera, las intervenciones sobre Viena se transformen en mera intervención formal de ordenación de recursos humanos, hace concluir a Tafuri el empleo ideológico de la forma arquitectónica por parte de la administración. Una ilusión de orden perfectamente estudiado es el único efecto final

que dichas intervenciones terminan acarreado, mientras la situación político-económica del país se agrava a medida que su dependencia en política exterior se hace cada vez más evidente.⁷¹⁶

Por otra parte, se une a este mito de la forma como ilusión de orden sistemático el mito de la forma como conocimiento. Con esto nos referimos exclusivamente al ámbito arquitectónico, es decir, sin considerar los programas iconológicos que los edificios pudieran prestar, y también de forma exclusiva a la arquitectura post-ilustrada, una vez concluida la fase manierista de “arquitectura crítica” y entrados de lleno en el de la “crítica operativa”. De este modo, si con anterioridad a la crítica operativa, desde los siglos XV al XVIII, la forma urbana y arquitectónica era vía directa del conocimiento concreto de las intenciones político-religiosas del encargo (piénsese en el proyectos del palacio mediceo que Leon X quería construir frente a la Plaza Navonna, antiguo circo romano, o los proyectos de intervención urbana de Julio II), tras el siglo XVIII, los nuevos medios de comunicación empleados en mostrar la legitimación política de las instituciones (mayor difusión de los libros mediante la creación de bibliotecas públicas, periódicos, revistas, y finalmente cine, televisión, y la creación de disciplinas reconocidas como las ciencias de la comunicación) conlleva una progresiva pérdida de la capacidad portadora de conocimiento por parte de la forma. De este modo, el intento de convertir la forma en la capacidad de ordenación ya criticada, será precisamente la solución que cierta parte de las vanguardias intentarán dar a tal problema; mientras el expresionismo, el surrealismo y el formalismo ruso (desde distintos presupuestos) intentarán aún lograr la recuperación semántica de la forma.

Esta pérdida de significado es puesta en relación directa con la pérdida del aura que Walter Benjamin expone en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* por una parte,⁷¹⁷ pero también con las teorías del lenguaje no únicamente postestructuralistas, como a la crítica norteamericana les gusta resaltar. Es precisamente aquí donde se intercalan las distintas acepciones del “silencio” en la obra de Manfredo Tafuri. Esta relación entre el silencio del objeto y la crisis del aura ha sido analizada principalmente por Hélène Lipstadt (1993) y Andrew Leach (2004) y, dada la profunda

⁷¹⁶ Obviamente, no es únicamente el caso de Viena el que emplea el mito de la forma. Las administraciones de Frankfurt o Berlín, pese a que, como ya vimos, sus situaciones político-económicas eran completamente diferentes, recurren también a la organización formal como mero reflejo superfluo de su intento de dividir la metrópoli en pequeñas ciudades jardín completamente autónomas. Toda una ideología de la forma como prehistoria de la teoría de sistemas que encuentra uno de sus nodos principales en la Bauhaus de Moholy-Nagy, y el Constructivismo Ruso.

⁷¹⁷ No por nada afirmaba Benjamin en el cuarto epígrafe de su celeberrima obra que “es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual”, y más adelante en el mismo epígrafe: “La reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual”. Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en Benjamin, Walter, *Obras. Libro 1.2*, Abada, Madrid, 2008, epígrafe 4. Una relación directa entre aura y ritual, entre aura y disposiciones de la forma que, obviamente, presupone la capacidad de significado y su conocimiento por parte del observador, en esta.

diferencia que se establece respecto a la argumentación de Benjamin por una parte, y la parcialidad con la que dicha relación se ha proyectado sobre un ámbito histórico concreto, será necesario que nos detengamos a analizar dichos argumentos en profundidad, antes de continuar con los tres mitos restantes.

Según Lipstadt, “the end of the object is tied to the eclipse of history”, localizado por vez primera en la obra de Piranesi, en tanto que el objeto arquitectónico ya no está atado, ni al resto del entramado urbano; puesto que Piranesi lo entiende como disponible para su libre uso en cualquier otro contexto (piénsese en la lámina del *Campo Marzio*); ni a una lógica histórica de desarrollo lineal de las formas, y por consiguiente, no encuentra en ésta su significado último. Desde esta postura, Lipstadt, citando la expresión de Tafuri, ve la relación entre Piranesi y las vanguardias basada principalmente en el reconocimiento de la “historicity of their antihistoricism”. Una historicidad que dentro del *Dreigroschenprozess*, transforma el aura del objeto en tanto significado histórico-urbano, en mero “exhibitionable value”, de modo que las nuevas funciones del arte transforman, a su vez, las funciones de la historia en tanto que memoria de formas disponibles para el arquitecto. Una concepción que, según Lipstadt, supone el fin de la historia como sentido y el fin del objeto como su fetichización. Pero la relación entre fin del objeto y fin de la historia en Lipstadt, lejos de ser lineal, es bidireccional; es decir, por una parte, la crisis del objeto, debido a su repetición técnica, provoca que el significado histórico del mismo se transforme en mero catálogo de formas disponibles vacías de significado; mientras que por otra, es la propia crisis del significado histórico “descubierta” por Piranesi la que provoca, antes incluso de la acción del *Dreigroschenprozess*, que el objeto, una vez perdido su significado (aquello que le otorgaba su aura) se vuelva mera forma disponible para su reproducción en otros contextos sin la necesidad de que el *Dreigroschenprozess* actúe como causa eficiente de la crisis del aura, sino como un mero catalizador de tal proceso. Es decir, que la crisis de la historia precede y posibilita la crisis del objeto, de tal modo que esta última es entendida como “a gradual process that originates in the crisis of history”. Por otra parte, la crisis del objeto conlleva para Lipstadt que el antiguo “observer-user” de un significado ahora ya no más existente, se transforme en un “participant”. De tal modo, entrados de llenos en las vanguardias más radicales, “when paintings and architecture are ‘absorb into behavior’, they can no longer be spoken of as objects, but, have become ‘happenings’, and in this sense, the crisis of the historicity of art is linked to the crisis of the object”.⁷¹⁸

Tenemos, por lo tanto, una argumentación completamente diferente de la mantenida por Benjamin, y que es atribuida a Tafuri como la interpretación concreta que este hace de la de Benjamin. En otras palabras, mientras que en Benjamin la pérdida del aura es atribuida a la repetición mecánica que los medios de reproducción efectúan

⁷¹⁸ Hélène, Lipstadt, y Mendelshon, Harvey, “Philosophy, History, and Autobiography: Manfredo Tafuri and the Unsurpassed Lesson of Le Corbusier”, *Assemblage* n. 22, 1993, p. 69.

sobre los objetos; en Tafuri, siempre según Lipstadt, la pérdida de aura es atribuida al eclipse de la historia que se efectúa con Piranesi. Ahora bien, si, remontándonos a los textos de Tafuri sobre Piranesi vemos que, en efecto, en las obras del “arquitecto” romano se explicita una condición de erosión de los significados históricos que permite la libre disposición de los objetos sobre un espacio homogéneo (en el que todas las condiciones históricas en los que esos objetos fueron creados se regulan a un mismo nivel), en ningún lugar se atribuye a Piranesi el calificativo de “pérdida del aura”. O lo que es lo mismo, se hace necesario postular en Tafuri una neta separación entre pérdida del aura y crisis del objeto, entendiendo la primera como un caso particular de la segunda.⁷¹⁹ E incluso más allá, afirmamos que no existen únicamente estas dos crisis del objeto en la obra de Tafuri sino, por lo menos, cuatro.

En primer lugar tenemos la pérdida del aura por la repetición mecánica de los medios de producción. Un caso perfectamente asimilable a Hilberseimer, Alexander Klein, las *Siedlungen*, y todos los proyectos basados en la repetición de un modelo o patrón en Gropius o los proyectos urbanísticos del Le Corbusier de los años 20. En segundo lugar, el ya explicitado anteriormente sobre la nivelación de todos los significados históricos en Piranesi o Lequeu. Pero a estos dos hemos de añadir, como mínimo, la crisis del objeto dadaísta que, en contra de lo que algunos puedan suponer,

⁷¹⁹ Es necesario aclarar cómo en el primer capítulo de *Teorías e Historia de la Arquitectura*, titulado precisamente “La Arquitectura Moderna y el eclipse de la Historia”, Tafuri, tras reconocer cómo en Piranesi, “el fin del objeto se liga al eclipse de la historia” (Tafuri, Manfredo, *Teorías e...*, op. Cit., p. 52), señala, a propósito de Hegel y en clara diferencia con éste, como “en este sentido coinciden la muerte del arte y la muerte de la Historia” (Idem, p. 55). Respecto a la diferencia con la Estética hegeliana, no es ocioso recordar cómo la muerte del arte en ella es situada precisamente a comienzos del s. XV, coincidiendo con el final del estilo gótico y el comienzo del Renacimiento. Es en este momento cuando el arte, en lugar de producir un estilo propio de una civilización, cesa en tal empeño y, en el recurso a la historia, comienza a imitar formas de civilizaciones anteriores. Un momento donde lo que muere, según Tafuri, es el arte como “institución supraindividual” al transformarse, citando a Hegel, en “un instrumento libre que el artista puede manejar uniformemente según la medida de su habilidad subjetiva en relación con cualquier contenido, sea cual fuere el género” (Idem, p. 54). Por lo tanto tenemos que si para Hegel, el momento de la muerte del arte comienza con el del nacimiento de la historia en tanto que paradigma productivo, en Tafuri existe por el contrario un concepto de Historia mucho más problemático, pues si bien en *Teorías e Historia de la Arquitectura* el momento de la muerte definitiva del arte y de la historia es atribuido “tanto en Hegel como en Mondrian, en van Doesburg, en Dada o en Sant’Elia”, (Idem, p. 55) las razones que da para ello son que “a la disolución del arte como reino de la intuición, Hegel contrapone la autoconciencia, el criticismo y la racionalización de los procesos creativos” (Idem, p. 55); es decir, características propias todas ellas de la modernidad como un proceso continuo desde el siglo XV al XX. Por lo tanto, en lugar del cambio de paradigma del Arte por el de la Historia, encontramos en Tafuri una identificación de la muerte del Arte y de la Historia de forma continuada durante toda la modernidad. Podrá discutirse, y los textos de Tafuri dan pie a ello, si el grado de crisis de la historia en el Renacimiento es el mismo que en Borromini, en Piranesi o en la vanguardias, si la condición de objeto del edificio arquitectónico con respecto al contexto urbano era más fuerte en Brunelleschi, en la Ilustración o en el Constructivismo Ruso (frente a su total disolución en la metrópoli dadaísta) o, en fin, si la verdadera crisis del objeto está en la sintaxis palladiana, los *ready-mades* de Borromini, o el Piranesi cuasi-dadaísta que esboza Tafuri en 1977. Sea como fuere, lo que permanece constante es el carácter precedente del eclipse de la Historia con respecto a la pérdida del aura de Benjamin, y la consideración de la “crisis del objeto” como un procedimiento previo y netamente diferenciado de la pérdida del aura en Benjamin, argumento este último traído a colación únicamente al hablar del dadaísmo y el constructivismo rusos.

no se produce por la repetición crónica de los medios de producción, sino por la total ausencia de relaciones internas estables dentro de un objeto que cambia continuamente según concepciones aiónicas. El *Merzbau* de Kurt Schwitters sería el principal ejemplo de este caso, pero de igual modo todas las variadas concepciones sobre los hombres máquina de Ernst May, o Raoul Hausmann donde la jerarquía orgánica del cuerpo estalla en nuevas estructuraciones espaciales en perpetuo cambio.⁷²⁰

Respecto a la cuarta tipología de la crisis del objeto, nuestro discurso ha de traer a colación el ya mencionado silencio Rossiano. En él, pese a las iniciales apariencias respecto a la crisis del objeto piranesiana, la pérdida del significado histórico del objeto no se relaciona con la libre disposición del objeto por parte del arquitecto como estrategia proyectiva, sino que, en su lugar, esta misma libertad es utilizada inicialmente como el medio de recuperar una autonomía disciplinar exclusivamente formal a costa de renunciar al significado histórico. O lo que es lo mismo, se trata del famoso silencio rossiano como única forma de recuperar una disciplina basada en la opacidad de los objetos, desde ahora abandonados a ser mera tautología de sí mismos. Ningún significado es posible, no ya porque el objeto ha sido sacado de su contexto histórico para situarlo en otro y adscribirle un nuevo significado (la famosa *città análoga* tan deseada por el segundo Rossi), sino porque la necesidad de poner un significado unitario a cada objeto ha dado lugar a la pérdida de la capacidad referente del signo. Es decir, la crisis del objeto rossiano se produce por la absoluta y plena autoreferencialidad del objeto arquitectónico sobre sí mismo, la ya comentada identificación de signo y acontecimiento. Un discurso que, en términos temporales supone la anulación de la historia por el mito, mientras que en el caso piranesiano lo que se anulaba era la historia lineal y cronológica de causa-efecto, sustituida por una historicidad aiónica más cercana al dadaísmo.⁷²¹

⁷²⁰ Y es dentro de este, tercera causa de la crisis del objeto donde, llevado hasta su misma inexistencia, se funde de manera indisoluble con la metrópoli, poniendo contra las cuerdas toda lógica aristotélica de la identidad, principal diferencia con la crisis del objeto de Piranesi, pues, mientras que en el dadaísmo es la condición misma del objeto la que deja de existir debido a su absoluta diseminación, en Piranesi es la condición de una acumulación de objetos opacos a todo significado histórico la que genera su misma crisis. Por una parte, una exasperación asintótica de las relaciones internas al objeto. Por la otra, su condición pétreo. Por una parte el *Merzbau*. Por la otra, el *Campo Marzio*.

⁷²¹ Ahora bien, es imprescindible señalar aquí que la lectura que Tafuri hace de Rossi siempre se ha dirigido al Rossi de *La Arquitectura de la Ciudad*, es decir, a aquel Rossi que consideraba imposible diferenciar entre el acontecimiento y el signo que lo ha fijado, y no al segundo Rossi de la *città analoga* en busca de nuevos, poéticos, significados. Por otra parte, somos conscientes que en la previa diferenciación que hemos hecho entre la crisis del objeto en Piranesi y la propia de Dadá nos hemos referido exclusivamente a la crisis del objeto que se extrae del *Campo Marzio*, (la expuesta en *Teorías e Historia de la Arquitectura*), sin hacer referencia alguna a las *Carcieri*, punto de unión con el dadaísmo que Tafuri comenta en “El arquitecto loco: Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje”, que posiciona a Piranesi como precedente de la vanguardia. Desde este punto de vista, Piranesi es señalado como precedente de la vanguardia dadaísta sin confundirse con ella. Desde el punto de vista de *Teorías*, como Lipstadt señala, Piranesi vuelve a ser señalado como referente de la vanguardia constructivista sin confundirse con ella. En el fondo, desde un punto de vista tafuriano, las dos precedencias son legítimas siempre y cuando no se confunda la primacía de cada causa en las distintas crisis del objeto que se señalan.

Por último, dada la cercanía de los conceptos de la crisis del objeto con los acostumbrados “silencios” de los mismos, hemos de diferenciar nuevamente entre unos y otros sin poder identificarlos. De este modo pueden identificarse nuevamente 4 “silencios” que obedecen a distintas causas y que no todos son relacionables con la crisis del objeto. Si bien en los casos del dadaísmo y del intento de “ciencia” rossiana, sus respectivas crisis del objeto son la causa directa del silencio que conllevan, el primero por la ya comentada indiferencia de la mente ante el exceso de estímulos que Tafuri toma de Simmel, y el segundo como condición de posibilidad de volver a fundar una lógica de la identidad como fundamento de la disciplina arquitectónica. En cambio, los casos de la crisis del objeto piranesiana y la pérdida del aura no conllevan necesariamente un silencio junto a ellas. En Piranesi sigue siendo posible la creación de nuevos y múltiples significados adscritos a la variación del contexto de los objetos, mientras que la pérdida del aura benjaminiana es compensada por el valor de exposición tan aclamado por Malraux o Brecht.

Pero por otra parte, a los silencios de Rossi y del dadaísmo formal han de añadirse el silencio como única forma de la continuidad clásica del Seagram de Mies, y el silencio (comentado por Lipstadt) del Le Corbusier de Ronchamp. El primero entra en clara relación con las continuas referencias de Tafuri a Wittgenstein y Karl Krauss, en el aceptar por parte del último la nueva civilización técnica como meramente utilitaria, alejada de todo discurso de legitimidad y/o experimentación formal que no lleve a una optimización del objeto. De esta forma, el silencio de Mies es propuesto como la única posibilidad de hacer una arquitectura clásica, válida para la realidad de su tiempo. En el caso del último Le Corbusier, Lipstadt muestra claramente cómo la vuelta en 1984 de Tafuri sobre las obras del arquitecto suizo⁷²² es puesta en relación con el silencio de aquel que, sabiendo el fracaso de la confianza ciega en la técnica como mera repetición permanece a la espera (aquí la referencia a Hölderlin y Nietzsche) de una nueva forma de entender esta como *poiesis*, en el sentido heideggeriano del término.

Tenemos por lo tanto 4 silencios, de los cuales únicamente dos son directamente relacionables con dos de las 4 crisis del objeto, mientras que los otros dos se refieren a consideraciones más amplias sobre la técnica en el ámbito alemán y el discurso cultura-civilización en la obra de los vieneses Krauss y Loos. Por otra parte ha quedado suficientemente diferenciada la relación entre crisis de los objetos (pérdida del aura incluida) y eclipse de la historia como dos discursos paralelos que se entrecruzan: los

⁷²² Nos referimos a los artículos Tafuri, Manfredo, “‘Machine et Mèmoire’. La città nell’opera di Le Corbusier, 1”, *Casabella*, 1984, n. 502, pp. 44-52. Tafuri, Manfredo, “‘Machine et Mèmoire’. La città nell’opera di Le Corbusier, 2”, *Casabella*, 1984, n. 503, pp. 44-52. En ellos el recurso a los textos sobre la técnica de Heidegger sustituye a la anterior calificación del arquitecto en cuestión mediante las categorías del pintor-mago y el montador-cirujano que Tafuri tomaba prestadas de Benjamin en *Teorías e Historia de la Arquitectura*.

primeros como argumentaciones concretas y el segundo como, expresado en la terminología de los *Annales*, efecto de *long durée*. Unas conclusiones que nos llevan a considerar la interpretación de la crisis del objeto, única y uniforme, hecha por Lipstadt como equívoca, cuando afirma que

"This reformation of the crisis of the object is, again, an enlargement of the Benjaminian insight [...] nature of artistic production as an 'independently structured process' [...] For Benjamin, modern architecture now 'involves' the spectator in two seemingly opposing ways. The first 'reduces' the image, making it into a 'pure, empty and available form', canceling specificity ('or morphology'), and reducing it to the invariant type or, alternately, destroying objectness through serial repetition".⁷²³

Pues si bien la lectura de Benjamin no es errónea, la relación con el eclipse de la historia en Piranesi es cuando menos dudosa, dadas las diferentes causas de ambas crisis, por no mencionar el hecho de reducir todas las mencionadas crisis del objeto al tótem benjaminiano.⁷²⁴

2) En lo que se refiere al mito del hombre total, vuelven a delinearse dos ámbitos primordiales. Por una parte, el dadaísmo reaparece aunque no como mera estrategia formal o de empleo de relaciones aiónicas conducentes a la crisis del objeto. Así pues, en lugar de este dadaísmo típicamente alemán, hemos de referirnos al dadaísmo fundacional del Cabaret Voltaire, entendiendo todas sus intervenciones artísticas como normas (rituales si se prefiere) de comportamiento encaminadas a la definición de una ética que permita al hombre vivir en la metrópoli. Proyecto típicamente burgués para Tafuri en tanto que sustituye el recurso a la política del dadaísmo alemán por la normativa ética, el sacerdote-payaso de Hugo Ball inspirado en Nietzsche lo que se convierte en paradigma del hombre que, llevado ante el extremo de la metrópoli que erosiona toda lógica de la identidad incluida la propia, torna el poder reírse de las

⁷²³ Hélène, Lipstadt, y Mendelshon, Harvey, "Philosophy, History... ,op. Cit., p. 70.

⁷²⁴ Por otra parte, en lo que respecta a la relación de las crisis del objeto con el mito de la forma como conocimiento, después de lo dicho resulta obvio que únicamente la crisis del objeto de Piranesi permite seguir adscribiendo un significado a la forma, si bien libre y cambiante dependiendo del contexto, razón esta que se refuerza por ser la única crisis del objeto que se produce en la época de la creación de la crítica operativa. En lo que respecta a la pérdida del aura, al ser condición de esta la misma pérdida de la función ritual de la forma, todo significado derivado exclusivamente de la forma desaparece, mientras que los silencios que conllevan las crisis del objeto dadaísta y rossiana hacen superflua toda consideración sobre la posibilidad de un silencio significativo de tipo miesiano, pues en el dadaísmo todo significado se diluye en el ruido de la metrópoli mientras que en el rossiano, la identificación de acontecimiento y signo vuelve mero ruido sordo cada palabra. Ahora bien, es suficiente con que una de las crisis del objeto sea capaz de superar el mito de la forma para demostrar que este es un efecto histórico que comenzó en un determinado momento, y que ambos, crisis del objeto y mito de la forma como conocimiento, no se identifican aunque el tema primordial de ambos sea la semántica en su relación con la sintaxis. Por último, respecto a la relación de las crisis del objeto con el mito de la forma como capacidad organizadora, es decir, como sintaxis, las cuatro crisis han sido ensayadas como estrategias de ordenación urbana en diferentes momentos de la historia (las *siedlungen* de May y Wagner, el *bricoleur* de Colin Rowe, los proyectos de Tschumi y Eisenman, o las propias obras de Rossi y Grassi), siendo juzgadas todas ellas como ilusorias dada la intención de poner un imposible orden exclusivamente formal a la problemática omni-disciplinar que plantea la metrópoli como desarrollo urbano propio del modo de producción capitalista.

propias imposibles certidumbres el único modo de vivir la realidad. Frente a ideológicos recursos a una ilusoria creencia en la forma, el dadaísmo apuesta por seguir la realidad y actuar con sus estrategias.

Si el exceso cuantitativo de la ciudad vuelve imposible toda búsqueda del significado, ya sea mediante el recurso a una historia imposible de descubrir en sus nexos causales o mediante el “extrañamiento” formalista de Sklovskij, la lógica de las acciones propias, de ahora en adelante ya no podrá ser semántica. La lectura y escritura de textos y poemas, por tanto, ya no se dirigirán al des-velamiento de un significado oculto más profundo, sino a la lógica de los sonidos si este es leído o a la lógica de la mancha de tinta si es escrito. El poema deviene así canto dionisiaco o dibujo antropológico. La construcción de objetos olvidará todo mito de relación funcional u ordenación formal y funcionará por yuxtaposición de *object-trouvés* (aquí el *Merzbau*). La acción propia no será hecha según fines o causas, no representará nada, no tendrá significado alguno, sino que será la mera expresión de la espontaneidad de un absurdo, pues no hay ninguna naturaleza, inconsciente o no, que pueda ser expresada (aquí la diferencia fundamental con el Surrealismo). Todo, por lo tanto, será una cosa y su opuesta al mismo tiempo y en el mismo lugar, hasta llegar al slogan de Tzara por el cual se manifestaba contrario al dadá porque era la única forma de poder serlo, “encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: La Vida”.⁷²⁵ En lugar de intentar ordenar el mundo por la forma, el dadaísmo intenta cambiar al hombre sujeto de conocimiento por la voluntad inmanente de la vida que le atraviesa.⁷²⁶ Una ética que oblitera toda responsabilidad política por identificación del sujeto con la inmanencia del mundo mediante la voluntad y que llama a la aparición de un nuevo tipo de (super)hombre sobre el mundo, poseedor de una lógica nueva, la lógica *Merzbau*, que unifique todas las contradicciones, que elimine las oposiciones sujeto-objeto, conocimiento-voluntad, o dominio-responsabilidad mediante la diseminación aiónica de las identidades.

Por otra parte, como doble cara del mito del hombre total, en lugar de la diseminación del yo en el mundo como forma extrema de des-alienación metropolitana, un recurso a la ética mediante la cultura es esgrimido desde Lukács a Marcuse. Respecto a Marcuse, es ya conocida la expresión de “mitología marcusiana” que Tafuri emplea en *Progetto e Utopia*⁷²⁷ cuando caracteriza la “società estetiche” como “inviti

⁷²⁵ Tzara, Tristan, “Manifiesto Dadaísta de 1918”, en Tzara, Tristan, *Siete Manifiestos Dadá*, disponible en <http://es.scribd.com/doc/7021427/Tzara-Tristan-Siete-Manifiestos-Dada-PDF>.

⁷²⁶ Aquí, el cartel con el título “Die Kunst ist tot” que Grosz y Heartfield sostienen en la foto tomada durante la preparación de la exposición dadá de Berlín en 1920, lejos de ser un acercamiento a la voluntad nacional expresionista, constituye la apología, un año antes de que los rusos lleguen a Berlín, de la opción ética por la cual el Dionisos de Nietzsche baila por el mundo con pies ligeros (en contraposición a Edipo, “el de los pies pesados”).

⁷²⁷ Tafuri, Manfredo, *Progetto...*, op. Cit., p. 128.

all'istituzione di un primato dell'immaginazione".⁷²⁸ Un juicio que aplica no solo al Op o el Pop Art, sino también a la *architettura radicale* de Superstudio o Archizoom e incluso a la urbatectura japonesa. Todos ellos, afirma Tafuri, entendiendo la "città come sovrastruttura", "convergono in questo obiettivo: dissimulare risolvendole in *immagini* polivalenti, le contraddizioni della città contemporanea [...] L'arte, che rinuncia a porsi all'avanguardia dei cicli di produzione".⁷²⁹ Un nuevo recurso de des-alienación "attraverso l'uso privato dell'immaginazione"⁷³⁰ se produce en todas aquellas propuestas que intentan, ya sea a través de la forma o el espacio, ya sea a través del programa, liberar al hombre de su dependencia de las estructuras de la metrópoli. A este respecto, todo intento situacionista, todo proyecto de Tschumi o del primer Koolhaas, o, de forma especial, toda imagen utópica sobre un futuro virtual, ya sea de Yona Friedman, de Mofie Safdie, o de Archigram, son meros "giochi" cuya misma existencia no es sino prueba de la profunda "scissione, ancora esistente, fra ciclo edilizio e industrie produttrici di oggetti".⁷³¹

La crítica de fondo a tal situación es la crítica a la idea de que pueda existir realmente una imagen armónica del hombre metropolitano y que esta pueda concluirse al margen de la política en tanto que centro decisional de la gestión de la ciudad. Si bien, partiendo de Lukács se reconoce que "el espacio de la vida, del tiempo realmente experimentado, excluye el de la forma",⁷³² condición paralela a la del dadaísmo suizo, al igual que para este, se trata de una postura ética del cambio de la forma de vida propia mediante un primado del *happening* y el *performance* como forma prioritaria de arte.⁷³³

⁷²⁸ Idem, p. 127.

⁷²⁹ Idem, p. 126.

⁷³⁰ Idem, p. 130.

⁷³¹ Idem, p. 130.

⁷³² Para un estudio pormenorizado de la lectura concreta que Tafuri hace de Lukács durante los años 60 es obligado resaltar la influencia del libro *Scrittori e popolo* (1965) de Asor Rosa y su crítica a la lectura previa mantenida por Franco Fortini. A tal respecto, consultar Fortini, Franco, *Verifica dei Poteri*, Il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore, Milano, 1965, y, Asor Rosa, Alberto, *Intelletuali e classe operaria. Saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*, La Nuova Italia, Firenze, 1973.

⁷³³ Lejos de plantear una identidad de posiciones entre Marcuse y Lukács hemos de reclamar aquí identidades y diferencias. Comenzando por las similitudes, desde una óptica tafuriana ambos deben ser vistos como distintos momentos de una ideología que "assume in proprio il compito di unificare soggetto e oggetto della produzione, di saltare tutti i momenti di contraddizione per presentare modelli di funzionamento integrato di capitale e lavoro". Idem, p. 67. O lo que es lo mismo, una propuesta eficaz cultural que entiende "la letteratura e l'arte come strumenti di recupero della Totalità, e come travaso di questa nel nuovo soggetto storico per elezione, la classe operaria, sono parte di un disegno che si pone oggettivamente alla retroguardia dello sviluppo capitalistico". Idem, p. 68. Ahora bien, una de las diferencias principales, como ya remarcó en su momento Asor Rosa, es que mientras que el primado de la imaginación en Marcuse se refiere a una liberación propiamente individual, la postura de Lukács está fuertemente relacionada con una liberación colectiva de las masas mediante el héroe de la tragedia burguesa: "L'umanesimo marxista si rivela così come il progetto di estensione alla classe operaria di quella 'Forma-Utopia dell'essere borghese che è la Tragedia': l'eroe borghese si rovescia nell'eroe collettivo. Le linee di tale processo sono chiarissime nel pensiero del giovane Lukács come in quello del Lukács marxista: ma anche in alcune pagine di Korsch, di Löwith, e, come pura ideologia, in Bertolt Brecht". Asor Rosa, Alberto, "Il giovane Lukács teorico dell'arte borghese", *Contropiano* n. 1, 1968, pp. 59 y ss. Por lo tanto, si en ambos autores se propone el "arte come modello di azione: il grande principio-guida della riscossa artistica della borghesia moderna". Tafuri, Manfredo, *Progetto...*, op. Cit., p. 82, lo

Ahora bien, la diferencia principal con el dadaísmo suizo consiste en que mientras para este la transformación del sujeto estaba orientada a una fragmentación plena del yo y de toda lógica de la identidad según la nueva realidad metropolitana, para las utopías liberadoras de los años 60 la transformación ética supone la recuperación de la unidad fragmentada del yo por medio del juego, primado ético del romanticismo burgués desde Schiller, además de las continuas referencias al discurso alemán de vanguardia sobre la posibilidad de recuperar la unidad perdida del sujeto a causa de la *Zivilisation*, por medio de la *Kultur*.⁷³⁴ Pese a las diferencias, reconocidas por Tafuri en *Architettura Contemporanea* (1975), ambas posturas juegan un rol paralelo en tanto su escapada a la ética y la utopía futura solo es el reconocimiento de la condena de la arquitectura presente, causado por una nostalgia de la posición que el sujeto unitario de conocimiento ocupaba en la época clásica de la burguesía occidental. Por último, Tafuri añade a la crítica un cierto paternalismo ético que vuelve a traer a colación tanto el socialismo utópico como el sacerdote-payaso. Como el mismo Tafuri afirma, en la utopía del hombre total se anudan de diversas formas Marcuse + Fourier + Dada.

“Marcuse + Fourier + Dada: the designer absorbs all the ingredients for a systematic reconnoitering of techniques whereby the spectator can be reconciled with the future, since the present is condemned. Utopian space, often constructed without any irony whatsoever, leads directly back to the urban environment, sublimating its chaos, its multiplicity of dimensions, the constant mutability of its structures. These new *Merzbauten* offer the promise of a non-work continuum, guaranteed by the most guaranteed by the most advanced form of technology, and consequently, by the world of development”.⁷³⁵

3) El siguiente mito que nos proponemos analizar brevemente es el del Plan o la posibilidad de equilibrio dentro de un contexto capitalista. Mito que si bien tiene que

que difiere entre ellos es la forma de uso de este arte, desde la posición del receptor en Lukàcs, desde la del artista-creador en Marcuse.

⁷³⁴ Las relaciones entre *Kultur* y *Zivilisation* dentro del ámbito teórico de la arquitectura alemana han sido ampliamente analizadas por Francesco Dal Co en Dal Co, Francesco, “The Remoteness of die Moderne”, *Oppositions* n. 22, 1981, artículo que resume su famoso libro *Abitare del Moderno*.

⁷³⁵ Tafuri, Manfredo, “Design and Technological Utopia”, en Ambasz, Emilio (ed), *Italy: A new Domestic Landscape*, Catálogo de la exposición homónima, New-york, Florence, MOMA, Centro Di, 1972, p. 398. De todas formas no hay que confundir el recurso al socialismo utópico o el reformismo social con la intervención política en las instituciones. Lo propio del dadaísmo y de las mitologías marcusianas es el desarrollo de las potencialidades privadas del hombre: el juego, la multiplicidad del yo, o la imaginación, y no el deseo de intervenir en las instituciones como las versiones derivadas de Peter Bürger afirman. Ejemplo de esta muestra son las afirmaciones que Gülru Mutlu todavía defendía en 2009. Según ella, las obras de Superstudio y Archizoom proyectadas para la exposición en el MOMA de 1972: “influenced by the Frankfurt School, Dadaist practices, the major desire of those designers, for Tafuri, was to operate structural changes in productive sector, in the ‘institutions’ of design, and ‘to dispel the prevailing ideological mists’. Mutlu Tunca, Gülru, *Doubling: “Italy, The New Domestic Landscape” as a Historical Project*, Tesis doctoral defendida en Middle East Technical University, en Febrero 2009. Pendiente de publicación, p. 202. A parte de la confusión sobre el dadaísmo provocada por la lectura acrítica de Peter Bürger, se produce también una confusión de fondo sobre la influencia de la Escuela de Frankfurt en la arquitectura radical italiana de los años 60 que sustituye, sin saberse porqué, a toda la filosofía política que desde Raniero Panzieri y Enzo Paci, a Mario Tronti y Antonio Negri, era utilizada por las vanguardias de Florencia en la defensa de sus proyectos. A este respecto el libro de Vittorio Aureli, Pier, *The Project of Autonomy: Politics and Architecture within and against Capitalism*, Buell Center/FORuM Project and Princeton Architectural Press, New York, 2008, ausente en el escrito de Mutlu Tunca, no deja lugar a dudas.

ver con la posibilidad de instaurar un orden eficiente dentro de la metrópoli, es ajeno a toda consideración de la forma urbana en su sintaxis o su semántica. Comúnmente referido como “la ideología del Plan”, cuyo fracaso se analiza de forma detenida en *Progetto e Utopia*, el presente mito hace referencia a las consideraciones no formales de los desarrollos urbanos en los años 20 y 30 de la socialdemocracia europea y la URSS. Desde esta posición, las reformas estructurales en política urbana llevadas a cabo en las administraciones de Frankfurt, Berlín, o Viena, pero igualmente las de Moscú, fracasan no únicamente porque un hecho externo (la crisis del 29 según Benévolo, o el advenimiento del fascismo y el nazismo según Zevi) a la gestión municipal haga inviable su definitiva implantación, sino más bien por una brecha inmanente al intento de control metropolitano.

La metrópoli, por su mismo carácter interno no puede existir, como ya afirmaban Marx y Engels, “más que revolucionando los instrumentos de producción, que tanto vale decir el sistema todo de la producción, y con él todo el régimen social”. En tanto que intento de instaurar una economía y una producción arquitectónica perfectamente planificada, la ideología del Plan no es sino huída de la realidad y nostalgia de un orden mítico cuya fachada siempre fue el clasicismo. No importa si tales intentos de economía planificada son los planes quinquenales de Stalin o el papel de un Estado intervencionista europeo según Keynes. En ambos casos, de lo que se trata es de la creencia por la cual la economía metropolitana puede ser controlada, ya sea por una nacionalización completa de las industrias y medios de producción primarias como en la URSS, o por medio de un continuo intervencionismo regulador de los Estados sobre el mercado como en Europa. Por otra parte, como ya se afirmó en el capítulo III, los orígenes de esta ideología en tanto que intento de control total no puede ser el socialismo reformista que proponía Benévolo, sino más bien el papel de un Estado ilustrado que mediante las nuevas disciplinas de la geografía, la cartografía y la economía intenta el registro y ordenamiento de todos los bienes del Estado a comienzos del siglo XVIII y cuya imagen más propagandística tal vez sea las Salinas de Ledoux y sus “puestos fronterizos”.

Ahora bien, de ninguna manera debe entenderse el mito del Plan en tanto que imposible intento de equilibrio armónico, como un fracaso completo de la política para Tafuri. En lugar de eso, como bien muestran los desarrollos del Plan en la 2ª/2 del siglo XX, en especial las propuestas de Bernardo Secchi, Tafuri aboga por un Plan abierto al cambio como única forma que la arquitectura tiene de mediar con la realidad socioeconómica metropolitana. Olvidada toda posibilidad del equilibrio preestablecido, la política permanece como el ámbito básico de la toma de decisiones sobre la gestión urbana. Punto este donde la diferencia con Koolhaas es máxima, pues si bien ambos coinciden en el diagnóstico y aceptación sobre qué es propiamente el ámbito arquitectónico urbanístico de lo real (la metrópoli capitalista), la toma de postura frente

a ella es radicalmente diferente en lo que se refiere a la forma de lograr el consenso sobre la gestión. Para Tafuri, como ya hemos visto, este ámbito es la política en tanto lugar propio para la discusión sobre el Bien Común. Para Koolhaas, como mostramos a propósito de las afirmaciones expuestas en *Delirious New York* sobre el Rockefeller Center, ese ámbito es el mercado en tanto conjunto de empresas que se reúnen en distintos consorcios temporales para llevar a cabo un determinado proyecto, sin la necesidad de un árbitro político que medie en la discusión más que como una empresa más, es decir, sin competencias especiales. La diferencia entre el modo de funcionamiento de Los Ángeles y el de Bolonia que analizamos en el capítulo IV, sirven como ejemplo característico de estas formas de funcionamiento.

Por último, se ha de resaltar cómo esta crítica al mito del Plan está basada en lo que desde el principio de su carrera Tafuri denominó con el término “realismo”, a propósito de la obra de Quaroni. Es decir, frente a una fe populista en la completa ordenación de la producción urbana por parte de la gestión INA-Casa, Tafuri propone el ejemplo de Quaroni como aquella arquitectura capaz de mediar con las contradicciones concretas del proyecto por medio de un empirismo que elude soluciones determinadas a priori fuera del caso concreto. Identificando la realidad con la contradicción Tafuri afirmaba en 1964 cómo Quaroni “assumere su di sé la contraddizione”, a diferencia de la huída al futuro de las vanguardias de los 60,

“significaba in sostanza obbligarsi ad una coscienza sempre viva del presente, significa non permettersi nessuna idealizzazione nell’azione come nel pensiero, significa non riporre le proprie speranze o le lotte che si compiono in nome della società [...] Né assumere una contraddizione significa necessariamente rimanere impigliati in essa [...] portando alla luce i tratti positivi, gli aspetti validi che si nascondono, per definizione, in ogni contraddizione [...] significa non rifiutare, ancora, di partecipare di quella negatività”.⁷³⁶

De tal modo, a diferencia del “realismo” del INA-Casa, caracterizado por el empleo de tipologías formales aplicadas a priori, el “realismo” de Quaroni es calificado como “crítico” en tanto que “non può essere ridotto a nessuna tipologia dato che esso, oltre a cogliere il movimento demistificato dei fenomeni”.⁷³⁷ Desde esta postura, según Marco Biraghi,

⁷³⁶ Tafuri, Manfredo, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo Della architettura moderna in Italia*, Comunità, Milán, 1964, pp. 13-14.

⁷³⁷ Idem, p. 133. A este respecto, es mérito de Marco Biraghi haber unido las consideraciones sobre el realismo arquitectónico de Quaroni con el urbanista de Bernardo Secchi en la obra de Tafuri. Según Biraghi, es obra de Bernardo Secchi “di estendere tale tipo di analisi al contesto urbanistico. Dove, ancora una volta, l’assenza di soluzioni percostituite e la capacità di ‘accettare le nuove ipotesi sperimentalmente, giudicandole per il loro livello di realismo’ [...] divengono un ‘valore’ sa salvaguardare, contro la porposizione di qualsiasi modello a priori. E dove ‘il risultato di un consumo lento ma progressivo di miti e ideologie’, ma soprattutto un ‘impietoso’ strumento di articolazione e verifica, un mezzo dunque, e non un fine”. Biraghi, Marco, *Progetto di Crisi. Manfredo Tafuri e l’architettura contemporanea*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2005, p. 224. Aún así, la crítica de Biraghi no se hace ilusiones con respecto a las propuestas de Bernardo Secchi, caracterizándolas de “tranquillizante riformismo” y dotándolas de un acercamiento a la ideología del Plan más pronunciado que en las obras de Tafuri. Según sus propias palabras, el urbanismo de Secchi supone “una dichiarazione di adesione a un tranquillizante ‘riformismo’, piuttosto l’individuazione di un ‘programma’, di un

Tafuri redefine el rol del intelectual como el de enfrentarse con la realidad contradictoria de la metrópoli y actuar en y desde ella sin recurrir a ilusorias nostalgias de mitos pasados:

“Ciò che rimane al lavoro intellettuale é impegnarsi sul campo della realtà, trasformando la critica dell’ideologia in critica della realtà. Adeguare la critica dell’ideologia alle nuove condizioni della realtà, fino al punto da rigettare quelle stesse forme di lavoro intellettuale su cui essa originariamente fondava, diviene così il programma di chi voglia spingere in avanti, nonostante tutto, tale critica, senza disattenderne i fini”.⁷³⁸

4) Pero con esta alusión hemos pasado ya del mito del Plan al del intelectual eficiente, causa última de que Tafuri se empeñe en re-definir el rol del intelectual en el sistema. A este propósito será útil recordar la crítica realizada en el capítulo III al Plan Obús de Argel. En ella, la fuerza del argumento recaía no sobre el proyecto en sí, sino, propiamente, sobre el papel que Le Corbusier se reservaba a sí mismo dentro del nuevo sistema de producción pensando por él mismo. Un papel cuya exigencia básica era no perder la autonomía que el intelectual-arquitecto había ganado durante la burguesía (comenzando por Alberti y consumándose con la aparición de la Estética como disciplina en el siglo XVIII), y cuya máxima utopía era la de influir de esta manera en el ciclo de producción de la arquitectura. De esta manera, todos los proyectos urbanos de Le Corbusier, construidos o no, son pensados desde la posición contraria a los de May o Wagner. En lugar de mediar con las instituciones y administraciones municipales para la planificación y gestión de la ciudad como un todo, Le Corbusier se mantiene apartado de todo ámbito político, “vendiendo” sus proyectos perfectamente determinados en el estudio a las administraciones. Es este carácter del rol del intelectual propuesto por Le Corbusier (pero también por Wright), el que más interesa a Tafuri, aunque no por ello se libra Le Corbusier de ser paradigma del mito de la forma, del mito del hombre total, y del mito del equilibrio total. Arquitectura o Revolución, el especial interés de Tafuri por Le Corbusier, “el más grande ‘form-giver’ de la historia”,⁷³⁹ no es primordialmente debido a un especial gusto de Tafuri por los textos sobre la técnica de Heidegger, sino porque es en él donde se anudan los 4 mitos de la arquitectura en la modernidad. Mito por el cual una forma de habitar completamente nueva en sus términos espaciales haga innecesaria la

‘progetto complessivo’, appunto, che promette di liberare in modo durevole l’architettura dallo spazio chiuso dei suoi giochi linguistici, valorizzandola come tecnica d’intervento”. Idem, p. 225.

⁷³⁸ Idem, p. 231. Este rol del intelectual como crítico de la ideología desde la realidad es lo que en última instancia supone para Biraghi el núcleo que da homogeneidad a toda la obra de Tafuri. A tal respecto afirma que “Il ‘nodo’ del Rinascimento sta in una produttiva e significativa tensione con il ‘nodo’ della filologia, quest’ultimo sta pure in tensione con il “nodo” della critica dell’ideologia, il quale sta a sua volta in tensione con il ‘nodo’ della contemporaneità; e entrambe le epoche stanno in una produttiva, benché differente tensione con i ‘nodi’ dell’utopia e della realtà”. Idem, p. 237. De tal modo, en la referencia a la realidad por parte del intelectual, éste, en tanto que historiador, debe localizar los problemas reales del pasado y, en tanto que arquitecto, mediar con los del presente. Con esto, la “crisis”, o lo que es lo mismo, el reconocimiento de las contradicciones sin posibilidad de síntesis, pasa del campo del historiador al de la realidad: “Ed é proprio in quest’ultima che la crisi, così come si era già rivelata un ‘prodotto’ della storia, rivela ora pure di essere la forma della realtà”. Idem, p. 240.

⁷³⁹ Tafuri, Manfredo, “Entrevista a Manfredo Tafuri”, *Materiales*, Marzo 1983. p. 11 de la versión digital.

revolución política, mito por el cual una vez que se establezca esa nueva sociedad construida por medio de la arquitectura el hombre ya no estará alienado y reencontrará su armonía perdida, mito por el cual, por tanto, la sociedad capitalista es completamente controlable por medio de las nuevas funciones atribuida al arquitecto como gran demiurgo de la sociedad, y mito, finalmente, por el cual todo esto puede ser realizado por el arquitecto-intelectual sin la necesidad de inmiscuirse en la burocracia, sino desde la autonomía de marfil que la esfera artística le proporciona.

-Crítica, historia, y teoría:

Todos estos mitos se anudan pues, en un gran discurso que constituye el mito de la autonomía disciplinar de la arquitectura. Debemos pues pasar por la relación que los 4 mitos guardan con la historiografía y el rol que el intelectual desempeña en tanto que historiador (no ya arquitecto) dentro del sistema de producción cultural si queremos continuar en nuestra delimitación del ámbito concreto donde situar “lo real” tafuriano. Para ello, empezaremos estableciendo los límites entre las disciplinas que hasta ahora han aparecido de forma explícita. En concreto se hace imprescindible diferenciar:

- 1) Entre la disciplina arquitectónica y el sistema de producción arquitectónica en el cual esta opera.
- 2) Entre la disciplina histórica y el sistema de producción cultural en el cual esta opera.
- 3) Entre la disciplina arquitectónica en su relación con la historia de la arquitectura y la disciplina histórica en su relación con la arquitectura.
- 4) Entre el sistema disciplinar en tanto formación cultural (la disciplina arquitectónica y la histórica) y el sistema de producción en tanto formas de gestión económico-políticas (sistema de producción arquitectónica y sistema de producción cultural).
- 5) Por último, entre las condiciones ontológicas espacio-temporales entendidas como condición de posibilidad de los sistemas de producción y estos mismos. Estas condiciones ontológicas influyen en los sistemas de producción y sólo desde aquí, es decir, de forma mediata, sobre los sistemas disciplinar-culturales. Es desde esta triple relación como será posible llegar a conclusiones críticas respecto a la noción de “real”, y su relación con la historia, en Manfredo Tafuri.

Respecto al apartado 3), es fácil adivinar que es por una falta de distinción neta entre tales ámbitos que se cae bien en la ilusión de la arquitectura crítica, donde esta cree proporcionar una función “crítica” que, según Tafuri, únicamente la historia puede proporcionar (ya sea el intento formal manierista o el teórico que se inicia con Eisenman y se prolonga vía Columbia hasta la actualidad); bien en la crítica operativa, donde la historia cae en el mito arquitectónico del Plan como intento de control total del futuro. Ambas posturas, han sido suficientemente analizadas en el transcurrir de los capítulos I al IV. Respecto al apartado 5), como ya hemos afirmado, debemos prorrogarlo hasta el

final del presente escrito. Así pues, el inmediato interés del discurso hasta aquí mantenido se centrará sobre los apartados 1) y 2) como casos concretos de un modelo general (el apartado 4). Dentro de este ámbito, la referencia básica para Manfredo Tafuri es el análisis esgrimido por Walter Benjamin en *El autor como productor*, y es comenzando por este escrito, como podremos desenredar el nudo gordiano que Teoría, Crítica, e Historia juegan con respecto a la disciplina arquitectónica y su sistema de producción (y viceversa). Pero antes de ello tal vez sea conveniente comenzar exponiendo qué entiende Tafuri por cada término.

Es unánimemente comentado dentro de los círculos interpretativos de Tafuri cómo crítica e historia, para él, se identifican. Cosa distinta es cómo esta crítica histórica se relacione con la teoría y la arquitectura, punto este donde las opiniones varían según cada autor. Respecto a la identificación entre historia y crítica, existen afirmaciones explícitas. Así, en 1986, Richard Ingersoll publica la famosa entrevista mantenida con Tafuri “There is no criticism. Only history”.⁷⁴⁰ En ella, afirma Tafuri que

“There is no such thing as criticism, there is only history. What usually is passed off as criticism, the things you find in architecture magazines, is produced by architects, who frankly are bad historians. What should interest the historian are the cycles of architectural activity and the problem of how a work of architecture fits in its own time. To do otherwise is to impose one’s own way of seeing on architectural history. History is not about objects, but instead is about men, about human civilization [...] the mental structure of any given period. The historian’s task is to recreate the intellectual context of a work [...] (In the Renaissance) The form cannot be explained without a knowledge of the religious attitudes of the period and a familiarity with the inheritance from antiquity. Work must create artificial distance. This cannot be done without a profound knowledge of other times, through the differences we can better understand the present”.⁷⁴¹

Por lo tanto tenemos una primera afirmación según la cual el trabajo del crítico es producir una distancia artificial respecto al objeto de su crítica. Ahora bien, dado que tanto el objeto de su crítica, en este caso la arquitectura, como él mismo, están envueltos en un mismo sistema de producción de gestión económico-política, el trabajo del crítico debe necesariamente identificarse con el del historiador, en tanto que este último es el único rol capaz de distanciarse del presente sistema de producción mediante un “profundo conocimiento de otros tiempos”. Debe recalcarse claramente que esta función del historiador-crítico es puramente cognoscitiva; es decir, su función básica es establecer límites legítimos entre disciplinas gnoseológicas dentro de un sistema de producción concreto, sin posibilidad de intervenir de forma directa sobre ese sistema de producción. O lo que es lo mismo, “history serves to dispell nostalgia, not to inspire it”.⁷⁴²

⁷⁴⁰ Ingersoll, Richard, “There is no criticism, only history”, Entrevista con Manfredo Tafuri, en *Casabella* n. 619-620, 1995. Publicado originalmente en *Design Book Review*, 1986.

⁷⁴¹ Idem, p. 97. Y páginas más adelante, Tafuri recalca aún con más fuerza la necesidad de una separación neta entre las disciplinas arquitectónica e histórica: “The greatest confusion in the criticism of architecture is in fact due to the magazines attached to the profession: architects should do architecture and historians should do history”. Idem, p. 99.

⁷⁴² Idem, p. 99.

Teniendo presente tanto el mito del rol del intelectual autónomo como el del hombre total, Tafuri renuncia a considerar al historiador como un solucionador de contradicciones pasadas o presentes en busca de una armonía ideológica: “Is the problem and not the object what concerns the historian”.⁷⁴³ Por esto, si con respecto a esos dos mitos la historia se define en tanto proyecto de crisis como la situación precisa donde las distintas disciplinas chocan entre sí generando contradicciones, con respecto al mito del Plan y la historia operativa, Tafuri propone un historia completamente autónoma que no se produce más que a sí misma y permanece ajena a toda intervención activa de forma directa sobre la realidad:

“Entonces la pregunta ¿Para qué sirve la historia? Antes que nada remueve la angustia, es más, plantea el problema de la utilidad no tanto a una disciplina como a una estructura mental [...] Tiene la finalidad de mostrar la necesidad futura, posible un día, de acabar con el concepto de utilidad. El discurso sobre la utilidad está ya presente en Tucídides o Cicerón, para quienes la historia es ‘magistra vitae’. Pero esto es posible sólo a partir de una concepción griega del tiempo circular, donde aquello que ha sido volverá, o de un tiempo lineal cristiano que tiende al Apocalipsis. Si eliminamos estos modelos, la historia no enseña nada. En el siglo XVII, a partir del mismo discurso sobre la utilidad toma forma la concepción de la historia como instrumento de previsión, que implica todavía que todo aquello que ha sido volverá, y el concepto del conocimiento por causas, sobre el cual se basa el modelo histórico del marxismo vulgar: una sociedad racional, organizada y planificada necesita la historia para poder planificar y calcular”,⁷⁴⁴ [...] “contra el prejuicio de que la historia debe servir para algo, nosotros oponemos una historia que no debe producirse más que a sí misma”.⁷⁴⁵

Hemos de resaltar cómo la negada capacidad de acción de la historia sobre “lo real” es referida por Tafuri a una estructura temporal ontológica. Es decir, si el tiempo de la realidad fuese circular, la historia sería directamente útil para el presente como guía para la acción.⁷⁴⁶ Cuál sea la configuración temporal presente en la realidad según

⁷⁴³ Idem, p. 97. Esta concepción de lo problemático como objeto propio del trabajo del historiador lleva a Tafuri a una crítica del documento paralela a la efectuada por Foucault o Le Goff. Afirma Tafuri que “I documenti vengono alla luce solo quando il problema storico è già stato individuato, mai prima. Non esiste, insomma, un documento che fa individuare un problema: è il problema che conduce al documento. [...] Credo ancora accettabile il paradosso di Le Goff, secondo cui il documento, per sua natura, mente”. Irace, Fulvio, “Manfredo Tafuri. Intervista”, *Domus* n. 653, 1984, p. 28. Se establece así una concepción “constructiva” del documento, y por tanto de la historia entera, que será una de las bases de la “metodología” historiográfica de Manfredo Tafuri.

⁷⁴⁴ Tafuri, Manfredo, “Entrevista con Manfredo Tafuri”, *Materiales* n. 5... ,op. Cit., pp. 3-4. de la versión digital. (El subrayado es nuestro.)

⁷⁴⁵ Idem, p. 5.

⁷⁴⁶ Ahora bien, el reconocimiento de la autonomía de la historia con respecto al sistema de producción en general, por una parte, y a la disciplina arquitectónica por otra, es decir, el hecho de que la historia sólo debe producirse a sí misma, ajena a toda intervención directa sobre lo real, no quiere decir que la capacidad de intervención mediata de esta (su utilidad en el presente sistema de producción y las condiciones espacio-temporales que conlleva) sea anulada. Es decir, Tafuri, en fecha tan avanzada como 1977 continúa afirmando que “solo una storia organica del lavoro intellettuale può offrire validi parametri per riconoscere quali ruoli tradizionali vanno oggettivamente messi in liquidazione e quali ruoli nuovi si impongono come prioritari” Tafuri, Manfredo, “L’unità della storia”, *Casabella* n. 423, 1977, pp. 35. Esta nueva historia temática de la arquitectura como caso especial de la historia de la división del trabajo intelectual, que, según Tafuri, “rispetto alla storiografia classica, obbliga a rivedere tutti i criteri di periodizzazione” (Tafuri, Manfredo, “Architettura e storiografia: Una proposta di metodo”, *Arte Veneta* n. 29, 1975, p. 277), otorga, mediante la división de los roles o disciplinas que permanecen operativas en el

Tafuri es algo que trataremos a modo de conclusiones de este escrito. Por ahora es suficiente con que afirmemos que Tafuri se interesa explícitamente por las críticas tanto al tiempo circular como al tiempo lineal, ambas basadas en una noción cronológica de la sucesión:

“El tiempo ‘gnóstico’, el tiempo interrumpido. Para los ‘gnósticos’ el tiempo es el mal, y el dios inmóvil interviene constantemente para interrumpir la maldición [...] lo encontramos en Walter Benjamín [...] El placer sin tiempo, el placer como momento actual realizable en un lugar donde el tiempo se interrumpe. La misma ‘apertura heideggeriana’, modelo, si se quiere, todavía místico, la crítica del origen de Foucault, o la recuperación gnóstica sin mística, no son otra cosa que crítica al tiempo lineal”.⁷⁴⁷

presente, la capacidad política para influir efectivamente sobre el sistema de producción cultural. Ahora bien, esta capacidad de acción no es histórica, sino política. Es en vistas a esta futura y nunca realizada historia global de las divisiones del trabajo intelectual que Tafuri siempre buscó la creación de “un dipartimento unificato di Storia tout-court”. La relación entre este supuesto departamento global de Historia con el ámbito político en tanto gestión burocrática del sistema de producción cultural y urbanístico era especificado en otra entrevista realizada en 1976. En ella, afirma Tafuri que “a noi interessa la trasformazione del lavoro architettonico concreto in lavoro astratto [...] gli organismi pubblici sono cose che, in generale, gli architetti temono molto, ossia la sparizione della libera professione, del lavoro in quanto ‘professionale’ e l’entrata in scena delle grandi strutture burocratiche di decisione e progettazione. È inutile aver paura dell’inevitabile [...] L’importante sarebbe cominciare a riorganizzare le strutture pubbliche, dalle strutture nazionali alle strutture regionali, alle strutture provinciali, comunali... al fine di fornirle di un gruppo di analisi, di catalogazione, di progettazione... a pianificare l’entrata degli studenti nelle facoltà [...] non sono contrario a una pianificazione del mercato del lavoro. Abbiamo bisogno di sapere quanti architetti sono realmente necessari... Ma sappiamo che un certo lavoro e pianificato. Le cose gie tandon a trasformarsi in tal senso e quanto meno una domanda di riqualificazione dei servizi pubblici di pianificazione e progettazione esiste, sia in Italia che in Francia”. Very, Françoise, “I mercati della cultura. Françoise Very intervista Manfredo Tafuri”, en *Casabella* n. 619-620, 1995, p. 44. Publicado originalmente en *AMC, Architecture-Mouvement-Continuité*, n. 39, 1976.

⁷⁴⁷ Tafuri, Manfredo, “Entrevista con Manfredo Tafuri”, *Materiales* n. 5, p. 10. A propósito de estas consideraciones sobre las estructuras temporales empleadas por la historia, Manfredo Tafuri esgrime su crítica a la escuela de los *Annales* en lo que se refiere a la permanencia de la linealidad cronológica de sus estructuras, aunque estas sean múltiples, cuando no de su absoluto estancamiento en el no-tiempo. “Lo que no funciona en la revista ‘Annales’ es la definición estática de la estructura, que a mi juicio es un defecto presente en Michel Foucault”. Idem, p.10. Y respecto a Braudel afirma que “eliminando el evento, ellos no tienen ninguna razón por la cual una estructura pueda transformarse en otra... A tal punto estoy dispuesto a reconocer a Marx, más que al marxismo, su enorme importancia para la historiografía, por haber comprendido que las estructuras existen, que son definidas y, sobre todo, que son dinámicas. Es decir, si asumimos el significado de la esquematización de la lucha de clases como ‘tipo ideal’ weberiano, tendremos en tal caso un modelo historiográfico destructivo, dinámico, que tiene razón de su cambio dentro de sí mismo, no fuera. Existe el cambio en cuanto la estructura es de por sí inestable, entonces este modelo no será más válido, sino más rico”. Idem, pp. 9-10. Ahora bien, el tema del dinamismo de las estructuras temporales con respecto a la realidad visto desde una revisión “no marxista” del marxismo es un tema que nos remite directamente a la influencia que Althusser genera en la escuela de los *Annales* y que, por hacer referencia directa a lo real, hemos de dejar para más adelante. Pero si bien Tafuri critica el concepto de estructura temporal presente en los *Annales*, coincide con Febvre en el entendimiento construido del documento como directamente dependiente de la identificación previa del problema. Así, mientras que para Febvre, “elaborar un hecho significa construirlo. Si se quiere, proporcionar la respuesta a un problema. Y si no hay problema, eso quiere decir que no hay nada. No hay hecho o hecho-histórico sino dentro de una historia problema”. Febvre, Lucien, Introducción al *College de France*, 1933. Citado en Le Goff, Jacques, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Paidós, Buenos Aires, 1991, p. 34. Edición original Le Goff, Jacques, *Storia e memoria*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1977, para Tafuri “eppure, come Le Goff, siamo anche noi persuasi che nessuna verità sia racchiusa nei documenti: tuttavia, è a partire dalle menzogne relative che essi ci tramandano che è necessario partire per costruire storie verificabili”. Tafuri, Manfredo, y Foscari, Antonio, *L’armonia e i conflitti. La chiesa di S. Francesco della Vigna nella Venezia dell’500*, Torino, 1983, p. 9.

Hasta ahora hemos visto únicamente la parte de la autonomía de la historia como condición de su capacidad crítica. Ahora bien, ¿qué es lo que Manfredo Tafuri entiende concretamente por crítico? En primer lugar, ya hemos afirmado que el significado último que el término “crítico” posee para Tafuri tiene que ver con la demarcación de los límites entre los distintos aspectos del saber. De este modo, el “atto critico” de Tafuri, como comenta acertadamente Biraghi, efectúa sobre el material histórico “un distinguere, un discernere, ma non già un disintegrare tout court”.⁷⁴⁸ Una caracterización que se une, por una parte al significado originario de “crisis” como “separación”, “distinción”, y por otro al propio de historia (ἵστορειν) como “tratar de saber”, “informarse”.⁷⁴⁹ Respecto a la unión entre “crítico” y “crisis”, no es difícil prever cómo esta refiere directamente a la concepción de “lo problemático” en tanto objeto de la historia, y, desde aquí, a la caracterización de la metrópoli como el lugar de las contradicciones sin síntesis futura, algo que Cacciari denominó “la dialéctica de lo negativo” y que poco o nada tiene que ver con cómo la crítica americana desde Peter Bürger se refiere a la negatividad de las vanguardias en tanto opuestas al arte académico o institucional.⁷⁵⁰ De cualquiera de las maneras, lo que está claro es cómo, en ambos casos, la relación primaria de “crítico” para Tafuri, refiere al ámbito gnoseológico, (epistemológico si se prefiere), y no al “social”, como nos encontraremos más adelante en aquellos críticos de arte que desarrollan lecturas fundamentadas en la Escuela de Frankfurt.

A esto hay que añadir cómo, una de las labores fundamentales del historiador en tanto que crítico es la atribución a una obra de arquitectura de su significado “histórico” (el único global) concreto. Una afirmación que, entre muchas otras cosas, niega directamente la posibilidad de la autonomía arquitectónica como disciplina humanista en tanto que medio de comunicación. Es decir, para Tafuri no es función del arquitecto determinar el significado de las obras que proyecta.⁷⁵¹ El significado de una obra de

⁷⁴⁸ Biraghi, Marco, *Progetto di...*, op. Cit., p. 18.

⁷⁴⁹ Respecto al significado originario del término historia nos hemos basado en Le Goff, Jacques, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Paidós, Buenos Aires, 1991. Edición original Le Goff, Jacques, *Storia e memoria*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1977, pp. 21 y ss.

⁷⁵⁰ La unión entre “crítico”, “crisis” y la “dialéctica negativa” como forma propia de “il moderno” es analizada por Biraghi como conclusión de su análisis de Tafuri. “Accettare la tragica necessità del moderno significa appunto praticare, e incarnare, nel modo piú sobrio, la fatale coincidenza, nello stesso ‘atto’, nello stesso momento, di disincanto e di attesa, senza cedere al cinismo o alla disperazione [...] mettere in luce i limiti stessi del discorso moderno [...] critica del Moderno”. Biraghi, Marco, *Progetto di...*, op. Cit., p. 291. (El subrayado es nuestro).

⁷⁵¹ Por “disciplina humanista” Tafuri, como bien muestra la discusión con Aldo Van Eyck durante la Biennale de Venecia de 1976, entiende fundamentalmente la capacidad de la forma arquitectónica como medio de comunicación, es decir, como el ámbito propio que entiende la arquitectura bajo el mito de la forma como conocimiento. “Aldo Van Eyck: “Therefore, if Tafuri is present, I would like to tell him that I detest him, and even more I detest that which he writes; that he is profoundly cynical, up to the degree of horror, of nausea... Humanism has only just begun. And an architect is a humanist or not an architect at all. Tafuri (from the audience):... I think that it is perhaps necessary to make the discourse more precise on the relationship between architecture and institutions... that is to say, what is completely closed off is the way of language as communication of messages, which is the humanist discourse”. Mesa Redonda “Quale Movimento Moderno?, Venice Biennale of 1976. Publicado en Raggi, Franco, (ed), Europa/America: *Architetture urbane, alternative suburbane*, Venezia, 1978, pp. 174-182. Citado en

arquitectura para Tafuri, por contra, depende del lugar que ocupa y la función que ejerce en el cruce entre la disciplina arquitectónica y el sistema de producción de arquitectura. Un lugar que primordialmente se encuentra condicionado por el uso, el bagaje histórico que acarrea, y las condiciones economico-políticas que delinear su campo de aparición.⁷⁵²

Respecto al significado del tercer término, desde un punto de vista fáctico, la promulgación de un ámbito disciplinar denominado “Teoría” dentro de la disciplina arquitectónica, como distinto, tanto de la práctica constructiva como de la crítica especializada y de la historia de la arquitectura, se suele situar en una conferencia impartida en el *Chicago Institute for Architecture and Urbanism* en colaboración con la revista *Assemblage*, fechado en Septiembre de 1988.⁷⁵³ Así, tras doce años de discusión,⁷⁵⁴ el significado concreto de “teoría de la arquitectura” se delinea como aquel conjunto

Hoekstra, Rixt, *Building vs Bildung. Manfredo Tafuri and the construction of a historical discipline*, Tesis doctoral defendida el 8 de Septiembre de 2005 en la Rijksuniversitet Groningen. Pendiente de publicación. ISBN: 9036723094, p. 29.

⁷⁵² De este modo, por ejemplo, el significado que el proyecto no construido de Leon X para un palacio al lado de la *Piazza Navona* no se puede comprender sin explicitar el significado histórico que tal disposición urbana acarrea en la Roma Imperial como discurso de legitimación, y el contexto político sobre el cual Leon X interfiere con las reformas efectuadas respecto a las funciones papales. Un análisis que el programa iconológico del proyecto no sería capaz de concretar por sí solo. Ahora bien, según Tafuri, la única disciplina capacitada para llevar a cabo tal análisis es la disciplina histórica, punto de unión nuevamente entre la identificación de los significados de “historia” y “crítica”, vistos ahora desde un punto de vista semántico.

⁷⁵³ En tal evento, la única característica que unía las distintas conferencias fue el hecho, avalado por todos los participantes, de auto-declararse “teóricos” como una demarcación netamente distinguible de los críticos, historiadores, y arquitectos que escriben ocasionalmente. Dos años más tarde, en el *Symposium on Architectural Theory and Practice*, celebrado en el MOMA-New York en 1990, la supuesta institucionalización de la teoría de arquitectura era ratificada por Jennifer Bloomer, Beatriz Colomina, Michael Hays, Catherine Ingraham, Jeffrey Kipnis, Robert Somol, John Whiteman, y Mark Wigley. Como resultará obvio, no hará falta analizar sistemáticamente las opiniones allí expuestas, para señalar que el significado al que “teórico” quiere remitir es desde luego otro que el que puede haber tenido hasta la fecha, en lo que se refiere a tratadística, manuales, o teorías de la proyectación para arquitectos. Ámbitos todos ellos que desde el punto de vista norteamericano caen dentro de la práctica arquitectónica, en lo que sería algo así como “teoría de la práctica”. En su lugar, el término “teoría” tal como es entendido por los “teóricos” norteamericanos, se distingue 1) de la práctica, en que no hace ninguna referencia inmediatamente útil a la labor de proyectista por parte del arquitecto. 2) De la crítica, en que esta última es entendida exclusivamente como el análisis de un edificio o proyecto concreto orientado a la emisión de un juicio de valor, y que puede o no emplear argumentaciones o recursos a la historia, o, por otra parte, aquella crítica orientada al establecimiento de una teoría prominentemente lingüística de la arquitectura, que oriente y determine cómo determinar el significado de esta. 3) De la historia de la arquitectura, en que la teoría no refiere a ámbitos y argumentaciones históricas sino que trata, principalmente, con el estatuto ontológico de la disciplina arquitectónica como práctica cultural y de la relación que guarda con otros ámbitos englobados bajo el mismo término como el arte, el cine, la literatura, la filosofía, el psicoanálisis, o la sociología, por citar los más comúnmente referidos.

⁷⁵⁴ Dicho debate puede ser seguido fundamentalmente a través de Ingraham, Catherine, “The Burdens of Linearity: Donkey Urbanism”, en Hays, Michael (ed), *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts, 1998. Publicado originalmente en Whiteman, John; Kipnis, Jeffrey, y Burdett, Richard (eds), *Strategies in Architectural Thinking*, The MIT Press, Cambridge, 1992, John Whiteman, ‘Criticism, Representation and Experience in Contemporary Architecture: Architecture and Drawing in an Age of Criticism’, *Harvard Architecture Review*, vol. 6, 1987, Miriam Gusevich, ‘The Architecture of Criticism: A Question of Autonomy’, in Andrea Kahn (ed) *Drawing Building Text*, Princeton Architectural Press, New York, 1991, y Wigley, Mark, “The Translation of Architecture, the Production of Babel”, en Hays,

de textos que esgrimen una propuesta respecto a la cual se pueda definir el rol de la crítica de arquitectura, es decir, cómo fundamentar una crítica de la arquitectura claramente separada de la historia, que permita emitir un juicio de valor sobre una determinada obra.⁷⁵⁵ Una vez aquí tenemos por lo tanto que, frente a la identificación entre historia y crítica llevada a cabo por Tafuri, la “Teoría” de la arquitectura es creada como el ámbito que, dentro de la disciplina arquitectónica, se dedica al estudio de las condiciones de posibilidad de una crítica arquitectónica no histórica, y como es obvio, una propuesta de tales características no tiene más remedio que mediar con las posiciones de Tafuri. De tal modo, propone Naomi Stead:

“Architectural history has often been taken to be the authority for judgement, and critical judgment a mode of historical analysis. By comparing buildings across history the critic can see what merits in a building escape historical determination. The problems with this position are well explained and then reorganised by Tafuri. He argues that the role of the critic is not that of judging whether buildings are good or bad, pleasing or displeasing, but where and how they fit into the trajectory of history, whether they are reactionary or regressive, whether they contribute or stand in the way of history. [...] Tafuri has no place for criticism outside history, and argues that there are only two acceptable methods of criticism, constructivist image juxtaposition and typological urbanism, both of which are modes of practice. Similarly what the historian must not be is operative, history must be objective [...] For Tafuri, criticism is a moment of mutual recognition between the unreflected timeliness of an architectural practice and the writing of history”.⁷⁵⁶

Michael (ed), *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts, 1998. Publicado originalmente en *Assemblage* n. 8, 1989. Posteriormente, dicho debate, muta nominalmente en el de “postcrítica” a partir de 2002 mediante los textos: Robert Somol and Sarah Whiting, “Notes Around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism”, *Perspecta* 33, *Mining Autonomy*, 2002, pp. 72-77, aunque existen claros precedentes en Somol, R. E. “Dummy Text, or the Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture”, en Eisenman, Peter, *Diagram Diaries*, Thames & Hudson, London, 1999, Solá Morales, Ignasi, “Prácticas teóricas, prácticas históricas, prácticas arquitectónicas”, Solá Morales, Ignasi, *Inscripciones*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003. Publicado originalmente en *Zodiac* n. 21, 1999, Suzanne Stephens, “Assessing the State of Architectural Criticism in Today's Press”, *Architectural Record* 186, no. 2, 1998, Thomas Fisher, “A Call for Clarity: American Architectural Criticism Should Be Less Misleading and Obscure”, *Architectural Record* 187, no. 7, 1999, Andrea Oppenheimer Dean, “Listening to Critics: The Stage Is Set”, *Architectural Record* 188, no. 1, 1999, pp. 68-72, Richard Meier, “What Good Are Critics? We Need Them to Excite and Provoke the Public”, *Architectural Record* 188, no. 3, 2000, o Pattabi Raman and Richard Coyne, “The Production of Architectural Criticism”, *Architecture Theory Review*, vol. 5, April 2000. El posterior debate a 2002 puede concebirse brevemente mediante los textos William H. Hayes, “Architectural Criticism”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 60, no. 4, fall 2002, Bruno Latour, “Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”, *Critical Enquiry*, vol 30, Winter 2004, George Baird, “Criticality and Its Discontents”, *Harvard Design Magazine*, Fall/Winter 2004, vol. 21, pp. 16-21, Robert Somol and Sarah Whiting, “Okay, Here's The Plan”, *Log*, 5, 2005, Ian Hunter, “The History of Theory: Notes for a Seminar”, m/s Centre for the History of European Discourses. University of Queensland, Brisbane, 2005, y Stead, Naomi, “The judge is Not an Operator: historiography, criticality, and architectural criticism”, en *OASE*, vol. 69, 2006, pp. 116-138.

⁷⁵⁵ En concreto esta opinión es defendida desde una posición basada en la crítica del juicio kantiano por Naomi Stead: “The role of the critic is to make a strong judgement about a building, which demands agreement or disagreement, but which does not simply open onto infinite further interpretation. Operative criticism is, at base, an instruction. It demands that architects and the public ‘admire this’, ‘build like this’, ‘value this’. It is certainly possible to disagree with such judgemental imperatives, to refuse or to fight them, but this very process is itself the operation and value of criticism”. Stead, Naomi, “The judge is...”, op. Cit., Versión digital no numerada disponible en http://naomistead.files.wordpress.com/2008/09/macarthur_stead_judge-is-not-an-operator-20061.pdf

⁷⁵⁶ Idem, En realidad, si Naomi Stead acierta al afirmar el carácter inadecuado que el método de comparación histórica supone para Tafuri, yerra al atribuir a este que el rol del crítico en tanto historiador

Aun con todo, pese a la neta distinción entre historia y crítica, Stead reconoce un ámbito de interferencia entre ambas en el cual la historia puede ser crítica. De este modo, entendiendo la historia como el “constantly rewriting and reframing the past” y la crítica como el “constantly rewriting architectural practice”, Stead mantiene el carácter crítico de la historia únicamente en tanto que produce una selección de aquellos proyectos “dignos” de entrar a forma parte de la historia, emitiendo, por tanto, un juicio de valor. Ahora bien, sería un error creer, según Stead, que este juicio de valor se fundamenta en una lógica histórica. Para que el juicio emitido sea crítico, Stead sentencia que el fundamento debe ser estético: “We argue that the activity of aesthetic judgement is itself historiographic”, y más adelante, “If criticism is to advance and provide tangible guidance to architectural practice, then it must engage in the immediacy of feeling and of aesthetic judgement”.⁷⁵⁷

Aparte de Stead, una original interpretación de qué pueda significar el término “teoría” en una obra como la de Manfredo Tafuri, completamente diferente de su significado como estudio de las condiciones de posibilidad de unas normativas que

es identificar cómo una obra se sitúa en la lógica histórica y cuando es reaccionaria o regresiva respecto a dicha lógica, o cuándo, por el contrario, contribuye a ella, dado que ello supondría atribuir una estructura de progreso o desarrollo lineal, es decir, una atribución teleológica de la historia que ya hemos visto cómo es rechazada por parte de Tafuri. Por otra parte, respecto a la afirmación por la cual el criticismo de Tafuri se fundamenta en las tipologías urbanísticas, prejuicio compartido por Josep María Montaner, no resulta difícil adivinar cómo dicha concepción procede de una confusión entre la *Tendenza* y la escuela de historiadores de la arquitectura de Venecia, motivada por una rápida lectura de Semeriani, Luciano (ed.), “The School of Venice”, *Architectural Design* n. 55-56, 1985.

⁷⁵⁷ Stead, Naomi, “The judge is Not an Operator: historiography, criticality, and architectural criticism”, en *OASE*, vol. 69, 2006. A este respecto, Stead soluciona el problema de una supuesta contradicción entre la universalidad del juicio estético y la necesidad de un conocimiento específico que garantice la autonomía de la disciplina mediante su simple complementareidad; es decir, el juicio estético propio de la autonomía disciplinar es aquel que se proyecta sobre el objeto de esta, que es dado por la historia: “If, as Kant thought, there is the possibility of pure judgment of one’s sensory experience then there is no space for a disciplinary aesthetic for architecture in particular. There are simply judgments of sense which every person, architect or not, makes [...] such aesthetic sense would be no help to architects, since the basis for actual, everyday architectural practice is the disciplinary one of precedent – what architects know is what other architects did. On this basis, it is possible to say that things are ‘true’ or ‘false’ to the discipline”. Idem, De este modo, la historia se limita a proporcionar el material de la disciplina en un sentido positivista, mientras el aspecto crítico de esta se basa en el juicio estético que se esgrime sobre dicho objeto. Una vez aquí, Stead se enfrenta con otro significado habitual del término “crítico” comúnmente empleado en la disciplina arquitectónica, y ampliamente influenciado por la escuela de Frankfurt. Desde estos presupuestos, una obra de arquitectura puede ser considerada crítica únicamente en aquellos casos en los que ejerza un papel activo y eficiente en el cambio de la realidad social. El intento conciliador que intenta Stead, basado en la sustitución de un concepto trascendente de belleza por uno “social”, culmina fundamentando la autonomía crítica de la disciplina en el juicio social respecto a la estética de una obra. En otras palabras, el “me gusta” o “no me gusta” de la comunidad como ámbito de decisión privilegiado de la disciplina: “If you subscribe to a romantic/aesthetic view of architecture, then a social constructivist critique, dedicated to constant uncovering social constructions and unmasking politics, would be mutually exclusive from an aesthetic critique, which is always implicitly about beauty. These are exclusive if you think that beauty is transcendent and rare and important. But just imagine that you didn’t, that you had abandoned a romanticist idea of beauty and aesthetics, and you had an idea of beauty as trivial and commonplace: then you could talk about the aesthetics and the social constructions together. The benefit would be that in the process of such a ‘weak’, pluralist approach, one could also dramatically deflate the hubris of criticism and make it possible to enact without an authority outside of itself. It is precisely such an approach to architectural criticism that we would advocate”. Stead, Naomi, “The judge...”, Op. Cit.

determinen el nivel de los juicios de valor sobre las obras de arquitectura ha sido ensayada por Andrew Leach y John Macarthur. Según ellos, la única forma en que tal término puede adquirir un sentido coherente con la obra tafuriana radica en no entenderlo únicamente como una teoría de la arquitectura sino de la historia en particular, a la que se refieren como historiografía, y de la disciplina en general.⁷⁵⁸ En el fondo, Leach y Macarthur postulan la necesidad de una teoría de la historia por completo autónoma respecto de esta última, como condición de posibilidad para que la historia pueda identificarse con la crítica. Es decir, postulan que para que se pueda conseguir un conocimiento objetivo de la arquitectura mediante la historia debe existir un conocimiento objetivo que no dependa de ella, es decir, que no sea él mismo histórico. Pero esto, a parte de ser la petición de principio del conocimiento metafísico con la que se enfrentó Kant, supone además de una interpretación errónea de lo histórico en Tafuri, una seria falta de atención a sus textos, pues, al final de *La esfera y el laberinto*, Tafuri reconoce que si bien la crítica de arquitectura únicamente puede hacerse desde la historia, la crítica de la historia también, lo cual, debido a esta

⁷⁵⁸ La teoría de la arquitectura sería entonces un teoría de la ideología arquitectónica, lo cual supone “a theory of architectural theory”, mientras que la teoría de la historia se refiere a las herramientas y roles del historiador. Definidos así los términos, y entendiendo como “historiológico” la ciencia de la historia, los autores entienden *Teorías e Historia de la arquitectura* como una teoría historiológica de la teoría de la arquitectura; es decir, una teoría sobre la historia deducida a partir de la ideología arquitectónica. Según ellos, el argumento allí mantenido puede resumirse como sigue: “Architecture is a subset of ‘reality’, where in temporal terms ‘reality’ refers also to ‘the past’. However, ‘architecture’ maintains a structural distinction from ‘reality-beyondarchitecture’ (that of ‘reality’ which is excluded from ‘architecture’), rendering itself both a subset of ‘reality’ and an entity that is not simply part of ‘reality’, a distinction drawn through an intellectually constructed autonomy. This autonomy is framed and assured by a belt of ‘architectural theory’ that circumscribes ‘architecture’ and defines, from moment to moment, its limits as a discipline, art or technique”. Leach, Andrew, y Macarthur, John, “Tafuri as Theorist”, *ARQ: Architecture Research Quarterly*, vol. 10, n. 3-4, 2006, p. 236. Es decir, la arquitectura en tanto disciplina se define a partir de una teoría de la arquitectura que, en tanto teoría de la arquitectura produce la autonomía y los límites de la arquitectura como disciplina con respecto a lo que ellos, refiriéndose al sistema de producción arquitectónico en tanto que parte de lo real, denominan realidad-más allá de la arquitectura en tanto disciplina. Por lo tanto, la teoría de la arquitectura actúa como interface entre el interior de la disciplina y el exterior, la realidad. Ahora bien, lo que ellos proponen es que Tafuri aplica este mismo análisis a la disciplina histórica. En opinión de Leach y Macarthur, si esto es así, es decir, si la autonomía proporcionada por la teoría de la arquitectura depende de la teoría histórica (historiografía) en tanto que se produce como una proyección de los valores del pasado que unen presente y futuro, el “eclipse de la historia” supone, por una parte, que la representación del pasado como historia se identifica con la negación de la realidad (de lo exterior a la teoría de la arquitectura), mientras que, por otra, supone el fracaso de la capacidad crítica fuera de la teoría. Concluyen entonces que Tafuri, debido a este eclipse, propone un nuevo tipo de actividad histórica como acción que puede estimular la capacidad crítica de la teoría en relación con la realidad. Por tanto, hasta aquí tenemos entonces que la historia de la arquitectura en Tafuri es propuesta como la crítica de la teoría de la arquitectura (ideología) mediante su confrontación con el sistema de producción arquitectónico. Ahora bien, Leach y Macarthur deducen de ello la existencia de un “Tafuri the theorist” como distinto de un Tafuri historiador, en tanto que la teoría (de la historia) es lo que permite mediar a Tafuri con la realidad fuera de la historia (el sistema de producción cultural) como forma de garantizar el carácter crítico de la historia con respecto al historiador y al mismo teórico de la historia: “Architectural history is against architectural theory, which circumscribes architecture and insulates it from or mediates reality (and the past). Architectural history, in turn, is circumscribed by its own theory, a disciplinary corollary to architectural theory that we might call ‘theory of architectural history’, a historiological theory. Tafuri’s diagram thus suggests a model by which his own ‘theory of history’ ought to be addressed by those who occupy a critico-historical stance with respect to the historian and the historiographical and historical theoretician”. Idem, p. 237.

inmanencia epistemológica de la historia, implica el concepto problemático de la misma (el análisis interminable al modo freudiano), y la imposibilidad de un conocimiento objetivo y crítico de las funciones del historiador con respecto al sistema de producción cultural:

“También el crítico es un ‘ángel con las manos sucias’. Las mismas preguntas que la crítica plantea a la arquitectura debe hacérselas a sí misma. Es decir: ¿De qué manera entra la crítica *dentro* de los procesos de producción? [...] difícilmente se podrá responder teóricamente a estos interrogantes. Están ya más allá de cualquier teoría general: el proyecto que designan acusa a la actual cristalización del trabajo intelectual, aunque por ahora no parece posible determinar una dirección de marcha, sin tener a punto un telos que pueda enunciarse”.⁷⁵⁹

-Adorno y Benjamin, Lefebvre y Marcuse:

Obviamente, la elección del caso de Stead no ha sido traído a colación por mero azar. Lo que con él queremos resaltar es la amplia contradicción, en último punto inevitable, que existe entre los ámbitos estético y social, siempre que ambos exijan un carácter “crítico”. Un tema que nos remite directamente a la estética de Adorno, y desde él, de nuevo a Tafuri. De tal modo, respecto a la influencia del primero sobre el segundo se ha de precisar una distinción radical de postura y contenido entre *Minima Moralia* (1951) y la *Teoría Estética* (1969). Esta separación se realiza con objeto de poder comprender posteriormente la falta de fundamento que las críticas realizadas a Tafuri, en su mayor parte norteamericanas, desde posiciones adornianas, conlleva. Así, si la influencia del primer libro sobre el historiador de Venecia ha sido reconocida por él mismo como positiva en múltiples ocasiones,⁷⁶⁰ la del segundo merece un juicio completamente contrario. Con ello en mente, la obligada pregunta que debemos hacernos es, entonces, ¿cuál es la diferencia fundamental entre los dos libros mencionados? La respuesta, como no podía ser de otra manera, se basa en la diferente capacidad crítica otorgada a la estética en cada una de las obras.

De esta manera, mientras que en *Minima Moralia* se afirma explícitamente la colaboración, de inspiración nietzscheana, que toda admiración de la belleza mantiene con la aceptación de los males del mundo,⁷⁶¹ y el análisis, por consiguiente, se orienta al

⁷⁵⁹ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 521. (El subrayado es nuestro). Ninguna teoría de la historia, por tanto, está por encima la historia misma. Al igual que para Foucault, para Tafuri, toda condición de posibilidad del conocimiento histórico es histórica a su vez. No existen unos primeros principios sobre los que fundar el conocimiento y la historia fuera de esta.

⁷⁶⁰ Referencias a *Minima Moralia* aparecen en Passerini, Luisa, “The historical Project of Manfredo Tafuri”, Revista ANY n. 25-26, 2000, o en Tafuri, Manfredo, “Entrevista con Manfredo Tafuri”, *Materiales* n. 5, Buenos Aires, Marzo 1985. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/materiales/entrevista2_tafuri.htm

⁷⁶¹ “Hasta la más inocente admiración por lo bello se convierte en excusa de la ignominia de la existencia”. Adorno, Theodor, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Editorial Akal, Madrid, 2004, p. 29. Publicado originalmente como Adorno, Theodor, *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden 4. Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1951.

rol que el intelectual ha pasado a desempeñar en el sistema de producción cultural de la segunda posguerra; en la *Teoría Estética*, por el contrario, el juicio respecto a la estética se analiza en la relación que guarda con respecto a los medios de producción social y la capacidad activa que mantiene respecto a esta.⁷⁶² Este isomorfismo teleológico, basado en la doble condición empírico-formal del arte,⁷⁶³ se establece a su vez como condición de posibilidad de una relación de correspondencia de contenido entre la forma de la obra de arte y la realidad:

“Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas immanentes de su forma. Esto, y no el impacto de momentos objetuales, define la relación del arte con la sociedad. Las relaciones de tensión en las obras de arte cristalizan puramente en éstas y dan en lo real al emanciparse de la fachada fáctica de lo exterior”. Y algo más adelante: “Si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta. Sólo donde también se siente lo otro del arte como una de las primeras capas de la experiencia del arte, se puede sublimar al arte, disolver la implicación material sin que el ser para sí del arte se vuelva indiferente. El arte es para sí y no lo es; pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él”.⁷⁶⁴

Tenemos, por lo tanto, una teoría puramente formal de entender la estética como opuesta al mundo empírico en tanto realidad, pero que a su vez constituye la manera óptima de “formalizar” ésta como método orientado no únicamente a la comprensión de lo real, sino a la misma acción eficiente sobre ello.⁷⁶⁵ Esta doble correspondencia que

⁷⁶² “Es indiscutible la trivialidad histórica de que el desarrollo de los métodos artísticos que se suelen resumir en el concepto de estilo está en correspondencia con el desarrollo social [...] La fuerza productiva estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que se puede llamar relación de producción estética, todo aquello en lo que se encuentra integrada la fuerza productiva social. El carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que *fait social*...”. Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Ediciones Akal, Madrid, 2004, p. 15. Título original Adorno, Theodor, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970.

⁷⁶³ Afirma Adorno en el mismo comienzo de la *Teoría Estética* que “las obras de arte salen del mundo empírico y producen un mundo con una esencia propia, contrapuesto al empírico”. Idem, p. 10. Este segundo mundo, el formal, si bien se opone a la variabilidad inaprensible del mundo empírico, mantiene en él los contenidos específicos de la empiria, de manera ‘formal’. ‘Si el arte se opone a la empiria mediante el momento de la forma, la mediación hay que buscarla de una manera hasta cierto punto general en que la forma estética es contenido sedimentado’. Idem, p. 14. De esta forma, “el arte se especifica en lo que le separa de aquello a partir de lo cual llegó a ser”, o lo que es lo mismo, “su ley de movimiento es su propia ley formal”. Idem, p. 12.

⁷⁶⁴ Idem, pp. 15 y 16 respectivamente.

⁷⁶⁵ En realidad, el formalismo de Adorno, más allá de entenderse como base para una relación simbólica entre formas y contenidos empíricos, debe ser comprendido como un isomorfismo relacional en tanto que la sintaxis de la forma reproduce la sintaxis de la realidad y precisamente por ello, está capacitada para ejercer una función crítica sobre la misma. Ejemplo paradigmático de esta posición en su escrito “El Ensayo como Forma”. A este respecto, afirma Aureli que, “according to Adorno, the function of the critical essay, by virtue of its format, enabled a theoretical interrogation of the way culture itself was produced and reified. For a philosopher, an artist, a writer, or a scientist, writing a critical essay meant to challenge intellectual work by transgressing the way culture was managed as system of production in terms of its *specializations*”. Vittorio Aureli, Pier, “Intellectual Work and Capitalist Development: Origins and Context of Manfredo Tafuri’s Critique of Architectural Ideology”, *SITE*, n. 26-27, 2009, p. 20. Pero si bien en lo que respecta a la caracterización de Adorno coincidimos con el autor, de ninguna manera lo volvemos a hacer cuando este asimila dicha postura como coincidente con la de Tafuri: “It is interesting to note that Tafuri, more than any other architectural historian before him, from the beginning of his career had embraced the form of the essay precisely within this tradition”. Idem, p. 20. Y más adelante, “This self-interrogative form in which the work is critical not through its message, but through its medium, through its construction, was Tafuri’s most fundamental critique of the architectural culture

permite a la forma “dar en lo real al emanciparse de la fachada fáctica del exterior”, ¿qué es sino el tan criticado por Tafuri mito de la forma, tanto en su variante de forma como conocimiento, como en la de la forma como capacidad de ordenación, o lo que es lo mismo, de intervención sobre “lo real”? Pero esto no es todo. Más allá de referirse únicamente al ámbito estético, la oposición entre Tafuri y Adorno refiere directamente al mito del intelectual. Es decir, si la manera eficiente de actuación sobre la realidad es posible mediante la forma, el artista-intelectual es capaz de cambiar la realidad mediante sus obras, pero si, por el contrario, la forma de la obra, como afirma Benjamin en el *Autor como Productor*, no dice nada sobre el sistema de producción de esa obra en tanto realidad, la posición de la autonomía del arte como crítica desde un punto de vista social se convierte en un mito, el mito del intelectual.

En última instancia, como no podía ser de otra manera, la contradicción Adorno-Tafuri remite a una diferente concepción de “lo real”. Si, como lo es para Adorno, lo real remite a un empirismo radicalizado en meros hechos fácticos aún no formalizados a la manera del *noúmeno* kantiano, es obvio que únicamente mediante la formalización estética (estética en su sentido etimológico) es posible su comprensión y desde allí la acción eficaz sobre la misma. Pero si, por otra parte, como lo es para Tafuri, “lo real” se distingue de lo meramente empírico en tanto que remite a unas estructuras ópticas que, si bien dinámicas, aducen una previa aunque inestable formalización, es decir, si “lo real” es entendido como la dinámica de los distintos sistemas de producción tanto del mundo material como del gnoseológico, será únicamente el ámbito político el capaz de realizar una acción eficiente sobre lo real.

De esta manera, toda crítica que, basada en la estética adorniana, acusa de pesimistas la posición de Tafuri en tanto que veda la posibilidad de acción sobre lo real de forma general, comete dos graves errores. En primer lugar, absolutiza el camino estético como la única posibilidad que el arquitecto tiene de influir sobre lo real, lo cual no es sino consecuencia de entender la disciplina arquitectónica como disciplina exclusivamente formal en tanto que producción de objetos y/o espacios. De este modo olvida, por consiguiente, los ámbitos no formales con los cuales la arquitectura entra en relación y su dependencia político-económica en tanto que ordenadora de los aspectos urbanísticos de la metrópoli. O dicho de otra forma, no entiende el urbanismo como parte integrante de la disciplina arquitectónica y su necesaria relación con las estructuras políticas de decisión y las administrativas de gestión. De esta manera, más que una

of that time”. Idem, p. 21. De esta forma, Aureli se une al grupo de los que cayeron en el mito de la inmanencia epistemológica, esta vez bajo el punto de vista del mito de la forma como conocimiento. Una simple referencia a las muchas que existen en Tafuri respecto a las posibilidades de la forma nos permitirá concluir con la crítica. Afirma Tafuri que “no hay ninguna concesión a propuestas de salvación por medio de un uso ‘alternativo’ de los instrumentos lingüísticos”, sino que esta, a lo sumo, y de forma mediata, podría ser lograda en tanto que “consideración auténticamente estructural del papel productivo de las actividades intelectuales”. Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 520.

ampliación de las capacidades sociales de la arquitectura, el entendimiento de esta como disciplina formal implica la exclusión de toda otra función que no sea el diseño de objetos. Y en segundo lugar, lo que es más grave, supone una concepción “social” de lo político en Manfredo Tafuri, al obliterar la política como forma de acción sobre lo real que el urbanismo supone dentro del ámbito arquitectónico. Es decir, Tafuri entiende lo político como una estructura institucional cuyo ámbito decisional tiene la suficiente capacidad para regir sobre todos los demás. No lo concibe como asociaciones de vecinos, corporaciones, cooperativas, asociaciones de diversa índole, etc; ámbitos normalmente identificados como lo propiamente político por la crítica arquitectónica norteamericana, y que nosotros, para mantener la diferencia establecida por Tafuri, nos referiremos a ello como “lo social”.

Recientemente, Pier Vittorio Aureli ha traído nueva luz al ámbito anglosajón sobre el concepto de lo político que realmente se manejaba en los círculos próximos a Tafuri, remarcando que la consideración de una influencia efectiva de Adorno sobre el trabajo desarrollado en Venecia ha supuesto que “the interpretation of the work of Rossi and Tafuri, especially, suffered from significant misunderstandings”.⁷⁶⁶ Así, relatando cómo varían dentro del contexto arquitectónico italiano de los años 60 las continuas interferencias entre la disciplina y la política, siguiendo la línea Panzieri-Tronti-Cacciari, Aureli afirma respecto a Adorno que, “He and critics like him had failed to make an accurate analysis of production, its social mechanisms, and its political organization. Panzieri emphasized Adorno’s inability to extend his acute discourse on aesthetics beyond the consequences of capitalism to the political control of capitalist production”.⁷⁶⁷

⁷⁶⁶ Vittorio Aureli, Pier, *The Project of Autonomy: Politics and Architecture within and against Capitalism*, Buell Center/FORuM Project and Princeton Architectural Press, New York, 2008, p. 12.

⁷⁶⁷ Idem, p. 27. En realidad, en un primer momento, el significado del término “autonomía” dentro del contexto italiano no refiere a la autonomía del arte, formal o no, sino, propiamente hablando, a la autonomía de los trabajadores. Orientado a lograr tal fin, Panzieri critica las posiciones leninistas por las cuales el objeto de la economía política es la creación de bienes materiales y no, como cree el propio Panzieri, adelantándose a Althusser en este respecto, la creación de relaciones de producción. Pues si la proposición de Lenin fuese correcta, afirma el teórico italiano, la autonomía de los trabajadores en aras de controlar el poder político democráticamente quedaría como mera utopía dada la existencia de una fuerza política productiva exterior a ellos. “For Panzieri, the autonomy of the workers had to be built from below through an intensification of the social analysis of their condition and a proposal to organize them democratically. For Tronti, the only way to organize the workers’ reaction was through direct struggle”. Idem, p. 31. El siguiente paso dado en la argumentación de Aureli forma parte del pensamiento de Tronti. Con él la lectura clásica de la lucha de clases da un giro radical, pues más allá de entender esta como una lucha dialéctica entre proletariado-burguesía por la toma del poder político y los medios de producción, Tronti opta por la óptica que ve en la presión social que ejerce las luchas proletarias, el motor principal por el cual el sistema de producción capitalista, adaptándose a los nuevos prerrequisitos, se desarrolla: “It was, in fact, the pressure of the labor force that triggered capitalism’s response and determined the level of its development, not viceversa”. Idem, p. 31. En lugar de actuar dentro del ámbito social al que la lucha de clases ha sido tradicionalmente asociada, Tronti establece la autonomía de lo político como el único lugar posible donde efectuar una acción de cambio o resistencia respecto a las condiciones de producción, punto este que constituirá la principal discrepancia entre Tronti y Cacciari por una parte, y Negri por otra, culminando con el abandono de la Revista *Contropiano* por parte del último: “For Tronti, Marx had failed to arrive at a full understanding of the relationship between the economic choices and the political choices that capitalism was forced to make in order to preserve its own continuity against the pressure of the

Pero aparte de las diferencias con Adorno, si queremos equiparnos con el bagaje adecuado para poder analizar en profundidad las críticas de Tafuri al mito del intelectual y al del Plan, hemos de esgrimir todavía las diferencias de este con otro pensador ampliamente comentado por la crítica arquitectónica, Henri Lefebvre. A diferencia de Adorno, Lefebvre no mantiene ninguna ilusión en que la forma sea capaz de referir, y mucho menos de intervenir, en las condiciones sociales de producción. Antes que esto, toda su obra escrita puede entenderse como la crítica directa al urbanismo en tanto que mito de la forma como organización, y más aún, como una crítica radical a toda creencia en la capacidad política de control del crecimiento metropolitano, es decir, del mito del Plan. Respecto a esta crítica al mito del Plan, Lefebvre, al igual que Tafuri y Cacciari, considera la metrópoli como el lugar de las contradicciones sin posibilidad de síntesis. Ahora bien, a diferencia de Tafuri, no cree que la posibilidad de acción efectiva sobre ella radique en una intervención no determinista de lo político, sino únicamente a través de la praxis social.⁷⁶⁸

workers. Against the classical economistic Marxist reading, Tronti affirmed the autonomy of political decision-making as an advanced way to practice the critique of ideology”. Idem, pp. 41-42. Por último, Cacciari, desarrollando los argumentos de Tronti, concluye que si ha sido precisamente la dialéctica sin fin de la lucha de clases entendida como crisis permanente lo que ha permitido a la burguesía tomar el control de las fuerzas políticas (e impidiendo por tanto toda posibilidad de autonomía política para la clase operaria), entonces, “the only possibility of autonomy for the working class was the appropriation of the negative mode of bourgeois thinking, beyond all ethical, ideological, and cultural resistance that leftist culture had toward his legacy”. Idem, p. 48. Si bien la postura de Tafuri respecto a las de Panzieri, Tronti y Cacciari difiere en los matices, el trabajo realizado por Aureli tiene el mérito de exponer claramente el pensamiento concreto del que Tafuri parte en su concepción de las relaciones entre la disciplina arquitectónica y lo político. Las diferencias de Tafuri con Tronti son expuestas por Aureli a propósito del análisis de la *Viena Rossa* que Tafuri publica en las páginas de *Contropiano*. Así, mientras que Tafuri juzgaba la acción del municipio de Viena como meramente ideológico por representar “not a cohesive, organic replanning of the city, in his view, but instead an archipelago or urban artifacts”, o lo que es lo mismo, un intento de “change the form of the city without first reforming the economic program of the State”, (Idem, p. 51) según Tronti, lo que a ojos de Tafuri aparecía como una utopía regresiva no era sino “rare ability on the part of the Social Democratic municipality to exploit the dire economic and political conditions of Austria after World War I”. Idem, p. 52. Si una cosa queda clara es que, a parte de la completa ausencia del pensamiento de Adorno en estas discusiones, la autonomía de lo político en Tafuri exige contar con la capacidad financiera y la potencia económica necesaria para realizar planes urbanísticos como condición *sine qua non* para que lo político pueda asegurar la acción efectiva sobre lo real. De nada sirve lograr una ilusoria autonomía política como ámbito de la toma de decisiones por parte de la clase operaria, si el ámbito político no controla directamente el económico financiero, como ocurría de forma especial en la *Viena Rossa*.

⁷⁶⁸ “La ciudad no es únicamente un lenguaje, sino una práctica. Nadie pues, y no tememos repetirlo y subrayarlo, está capacitado para pronunciar una síntesis, para anunciarla [...] La posibilidad y la exigencia de una síntesis, la orientación hacia el objetivo de conjugar lo que se presenta disperso, disociado, separado, dentro de la forma de la simultaneidad y de los encuentros, sólo puede ser encomendada a una *praxis*, cuyas condiciones están por determinar”. Lefebvre, Henri, *El derecho a la ciudad*, Ediciones Península, Barcelona, 1969, p. 119. Edición original, Lefebvre, Henri, *Le droit à la ville*, Éditions Anthropos, Paris, 1968. Pero esta consideración de imposibilidad de síntesis desde un ámbito político, más allá de suponer la confrontación de la esfera social frente a la política, conlleva, según Lefebvre, la disolución completa de la política ya que, según él, en realidad, la política siempre ha sido uno de los modos de actuación de las fuerzas sociales: “Se ha afirmado que la síntesis pertenece a la política (es decir, que toda síntesis de datos analíticos relativos a la realidad urbana disimula bajo una filosofía o una ideología una estrategia) [...] La capacidad de síntesis pertenece a fuerzas políticas que en realidad son fuerzas sociales”. Idem, p. 145. De esta manera, según el sociólogo francés, la ciudad ha de entenderse

De este modo, al igual que Tafuri, Lefebvre analiza lo real metropolitano como un cruce de estructuras dinámicas superpuestas que dependen de una determinada organización espacio-temporal.⁷⁶⁹ Pero, como ya hemos anticipado, la acción efectiva sobre esas estructuras no radica en un ámbito institucional de decisión consensuada, pues este ámbito de las instituciones urbanas (municipios) ha entrado en crisis debido a “la doble presión del estado y la empresa industrial”. Por ello, la única forma de acción efectiva radica en una praxis social que evite y disemine toda organización política. Según Lefebvre, esta acción, (al igual que en Deleuze) es el deseo, y más propiamente, el juego.⁷⁷⁰ Con esto, la propuesta de la praxis social como acción efectiva sobre lo real adquiere las connotaciones de normativa ética que ya vimos a propósito del dadaísmo y de Marcuse como mito del hombre total, pero con una explícita diferencia: Para Lefebvre el fin inmediato de esta praxis no es ni la des-alienación propia ni el diseminar la subjetividad en el ritmo de la metrópolis. En su lugar, el fin primero es abrir en el presente el espacio de aparición que posibilite la capacidad de acción futura. O lo que es lo mismo, traer al presente un virtual que, aunque imposible en el tiempo actual, construya el futuro como posibilidad no determinada. Este proceso mental, base y fundamento de la creación de utopías no deterministas, es denominado por Lefebvre “transducción”:

“La transducción supone un *feed-back* incesante entre el marco conceptual utilizado y las observaciones empíricas. Su teoría (metodología) conforma determinadas operaciones mentales espontáneas del urbanista, el arquitecto, el sociólogo, el político y el filósofo. La utopía experimental [...] comprender que una función puede realizarse mediante estructuras diferentes, que entre los términos no hay vínculo unívoco”.⁷⁷¹

De este modo, a la inducción y la deducción, Lefebvre añade la transducción como proceso mental que desde “lo real” (lo dado), accede, evitando lo directamente posible, a lo virtual. Y la facultad humana capacitada para efectuar este recorrido no es la razón, sino la imaginación, que a partir de ahora pasa a ser la facultad precisa que debe regir, o como mínimo mediar, con todas las demás. Así, en lo que se refiere a la directa influencia sobre la disciplina arquitectónica, el nuevo papel del arquitecto debe consistir en el diseño de “proyectos urbanos muy osados [...] sin preocuparse de su carácter

como “*proyección de la sociedad sobre el terreno*” en tanto que proyección de “una globalidad social, un modo de producción, un código general; [que] es también un tiempo, o mejor aún tiempos, ritmos”. Idem, p. 75.

⁷⁶⁹ Afirma Lefebvre que “en el tiempo y en el espacio se suceden disoluciones de estructuras y reestructuraciones, siempre traducidas sobre el terreno, inscritas en lo práctico-sensible, escritas en el texto urbano, pero derivando de una procedencia distinta”. Idem, p. 73. Y más adelante: “La ciudad no puede pues concebirse como *un* sistema significativo, determinado y ensimismado en cuanto sistema”. Idem, p. 74.

⁷⁷⁰ “Crisis de las instituciones urbanas (municipales) debida a la doble presión del estado y la empresa industrial [...] Lo urbano, al mismo tiempo que lugar de encuentro, convergencia de comunicaciones e informaciones, se convierte en lo que siempre fue: lugar de deseo, desequilibrio permanente, sede de la disolución de normalidades y presiones, momento de lo lúdico y lo imprevisible”. Idem, p. 100.

⁷⁷¹ Idem, p. 129.

realizable o no, utópico o no”, pues lo importante es “que la imaginación se despliegue”. De esta manera, en palabras de Lefebvre, “todas las audacias están permitidas”,⁷⁷² hasta el punto de “afirmar que el máximo de utopismo acompañará al óptimo de realismo”.⁷⁷³ La utopía, lejos de entenderse entonces como un Plan cerrado que se impone con violencia y por vía política (el urbanismo),⁷⁷⁴ es comprendida como la creación de lo virtual en tanto posibilidad de un futuro abierto a través de la única facultad humana creativa que recoge juego y deseo dentro de sí:

“La orientación no se define por tanto por una síntesis efectiva, sino por una convergencia [...] a la que hemos llamado ‘transducción’, es decir construcción de un objetivo virtual próximo a partir de datos experimentales”. Y más adelante, como conclusión, “esto reclama una revolución cultural permanente al lado de la revolución económica y la revolución política”.⁷⁷⁵

-La posición estructural del intelectual en el sistema:

Podemos afirmar, en lo que se refiere al presente capítulo que el procedimiento hasta ahora ha sido mayoritariamente apofático, es decir, antes que analizar los juicios de Tafuri a propósito de la forma en que el historiador debería actuar en relación con la disciplina arquitectónica, hemos analizado los mitos en los que no debería caer, la necesaria distinción de esferas que ha de realizar para que ello no ocurra, y hemos reconocido cómo esa distinción de esferas es a su vez histórica, o sea, que no existe un espacio último y autónomo del saber. De la misma manera, hemos explicitado los términos “historia”, “crítica”, y “teoría” en la medida de lo posible, mientras que en lo que respecta al rol del arquitecto hemos resaltado cómo, en Tafuri, la interrelación de su disciplina con la política urbanística se vuelve una característica indispensable para la incidencia sobre lo real, en clara diferencia con las posiciones de Adorno y Lefebvre. Por último, hemos visto cómo cada uno de estos temas iba desarrollándose de forma directamente dependientes de la concepción que Manfredo Tafuri tenga de “lo real”, y cuyo análisis explícito pospondremos hasta tener todos los elementos necesarios para mediar en la discusión. En resumen, el trayecto efectuado va desde la identificación y crítica de los mitos de la historia, pasando por las distinciones epistemológicas necesarias que nos permitan evitarlos, hacia una posterior determinación de tales distinciones; todo ello para llegar por fin al rol otorgado al intelectual-historiador y las condiciones de objetividad posibles que tal rol pueda alcanzar, lo cual, constituye el objeto último del presente apartado. Por ello, una vez aquí las preguntas pertinentes son:

⁷⁷² Idem, p. 134.

⁷⁷³ Idem, p. 136.

⁷⁷⁴ El carácter violento del urbanismo radica según Lefebvre en su condición de procedimiento opaco a las facultades creativas del hombre, razón última de su alienación urbana. El urbanismo es entendido entonces como segregación urbana en tanto proyección sobre el terreno de la división social del trabajo, lo cual muestra la imposibilidad de crear una sociedad integrada por vías del urbanismo.

⁷⁷⁵ Idem, pp. 149 y 169 respectivamente.

- 1) ¿Cuál es el específico rol del historiador-crítico respecto a la disciplina arquitectónica y los sistemas de producción de ambos en tanto que condicionados por un control político? Lo cual implica la siguiente pregunta.
- 2) ¿Cómo incide sobre el sistema de producción entender la historia como la construcción de lo problemático en el lapso que va del pasado al presente?, y, por último, más allá aún,
- 3) ¿Cómo se relaciona esta problematicidad de la historia con “lo real”?, ¿Existe una relación unívoca, análoga, o equívoca entre la historia y “lo real”?

Si bien una respuesta a la última pregunta podrá ser correctamente enmarcada únicamente final del apartado, la respuesta a las dos primeras constituye el objetivo primero del mismo. Ya hemos adelantado cómo la condición crítica de la historia se basa en su carácter de ámbito de discusión de lo problemático en tanto que intersección y conflicto de las distintas esferas disciplinares y sus condiciones de producción. A su vez dejamos entrever cómo, en contra de las teorías semánticas de la arquitectura postmoderna, Tafuri atribuía exclusivamente al historiador el rol de construir el significado de un proyecto arquitectónico. Pues bien, es la construcción de este significado en tanto que dependiente del completo sistema (no únicamente disciplinar), el hilo que nos permitirá ir avanzando en la exposición.

En una entrevista con Françoise Very, Tafuri afirmaba que “I wanted to know where architecture still had meaning”.⁷⁷⁶ A tal propósito, comentaba el historiador italiano cómo el rol del arquitecto dentro del ámbito cultural estaba ganando terreno con respecto a sus condiciones de producción física. Utilizando el caso de Rossi como ejemplo afirmaba el hecho por el cual, “printed paper is after all a form of production. It’s a veritable circuit”. Con ello, la consecuencia inmediata es que, aparte de la aparición de nuevos roles para el arquitecto y su incidencia sobre los del historiador-crítico de arquitectura, “today we can no longer speak of one public, but of layers of spheres of public, each of which must be satisfied [...] There is no longer cultural market, but several, all of which must be satisfied”.⁷⁷⁷ En directa relación con esta situación, Leach mantiene cómo el trabajo de Tafuri en tanto que historiador inmerso en esta situación

“Describes distinct actors in architectural culture, whose places on the stage implicate specific disciplinary agendas, (and) demonstrates the need to articulate terms of interaction that are bound up in the ethics of publication and architectural production”.⁷⁷⁸

⁷⁷⁶ Very, Françoise, “I mercati della cultura. Françoise Very intervista Manfredo Tafuri”, en *Casabella* n. 619-620, 1995, p. 39.

⁷⁷⁷ Idem, p. 39.

⁷⁷⁸ Leach, Andrew, “The Conditional Autonomy of Tafuri’s Historian”, *Oase Architecture Journal* n. 69, 2006, p. 16. Y páginas más adelante continúa “Of course, Tafuri’s historian is an idealised figure, whose existence is debatable at best [...] the historian is not an architect, he proposes; the critic is a historian without the timelag, he advocates [...] when all historiographical positions are the subject of conflict, as he suggests, the need for clearly defined disciplinary stances circumscribed by a theoretical discourse (challenged both internally and externally) evidences a healthy capacity to carry out an architectural discourse”. Idem, p. 22. (El subrayado es nuestro)

Sin lugar a dudas, uno de los actores dominantes en la capacidad crítica del historiador de arquitectura en el lapso cronológico en el que Tafuri efectuó su trabajo es el editor de los medios de publicación. Como el mismo Leach indica: “Beyond the role of the critic and the task of writing, the key figure to put works of architecture into the public domain is, of course, the journal editor [...] It is the editor who selects projects to discuss and who matches projects to critics”.⁷⁷⁹

Pero si bien desde esta vía concreta, o sea, la de intentar llegar directamente a una crítica del sistema de producción cultural partiendo de la posición que el crítico-historiador ocupa en ella, llegamos a un punto muerto, el camino indirecto que Tafuri emplea mediante el análisis del rol del arquitecto a lo largo de la historia como forma específica de una división del trabajo intelectual, es algo menos desesperante. Para ello, ya hemos visto los 4 mitos en los que el rol del arquitecto puede caer, pero no cuáles son los roles concretos que el sistema de producción arquitectónico (y no las disciplina académica) exige en cada época. Pese a que este tema es tratado extensamente por Tafuri desde el Renacimiento a las neovanguardias del siglo XX, será suficiente para nosotros, dado que lo que en última instancia queremos determinar es el rol que el historiador asume en vida de Tafuri, centrarnos en el cambio que se produce entre las épocas inmediatamente anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial. A este fin, es de extrema utilidad, dada la gran cantidad de similitudes entre ambos, referirnos a los textos de Argan como una de las principales referencias de Tafuri a tal respecto.

Al igual que para Tafuri, también para Argan las condiciones metropolitanas a las que se llegaron a principios del siglo XX “cambia[n] radicalmente la figura profesional del arquitecto”, que, “antes que constructor debe ser urbanista”.⁷⁸⁰ Ahora bien, si supuestamente el rol exigido al arquitecto por parte de las necesidades del sistema es el de intervenir directamente en el ciclo de la producción, ¿por qué tanto antes como especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, la disciplina arquitectónica mantiene el carácter de manipulador formal de objetos sin intervención directa en su ciclo productivo?⁷⁸¹ La

⁷⁷⁹ Leach, Andrew, y Moulis, Antony, “History, Criticism, Judgment, Project”, *Architectural Theory Review*, vol. 15, n. 3, p. 308. A este respecto, es suficientemente conocido el desprecio de Tafuri por el sistema editorial en el que trabajaba, el cual le movía a referirse continuamente a “las absurdidades que se suceden en las páginas de las revistas y en la producción de las ‘academias’ de arquitectura”. Tafuri, Manfredo, *Teorías...*, op. Cit., p. 285.

⁷⁸⁰ Argan, Giulio Carlo, *L'arte...*, op. Cit., p. 324. Y de la misma manera que en Tafuri, existe también en Argan una consideración crítica con respecto a todas las nostalgias clasicistas que adquieren las diversas respuestas a la exigencia sistemática de este nuevo rol, solo que, a diferencia de Tafuri, esta crítica se realiza desde una fuerte toma de postura “moral”. Afirma Argan: “Ya no se trata de la distinción entre empíricos y teóricos o entre artistas e ingenieros sino de una distinción de orden moral [...] En nuestro siglo, cada vez que se oye hablar de la necesidad de defender la ‘tradición clásica’ de la arquitectura, podemos estar completamente seguros de que se habla con mala fe y de que lo que se quiere defender es el derecho a la explotación especulativa indiscriminada en contra del deber de utilizar funcionalmente el terreno y el aparato urbano”. Idem, p. 324.

⁷⁸¹ Responde Argan a esta pregunta que “es significativo que la sociedad acogiera más favorablemente la tesis surrealista de la Secesión que la constructivista de la integración del artista en el ciclo de la

exigencia de mantener el papel autónomo del arquitecto como artista individual es sin lugar a dudas una respuesta coherente, pero si mantenemos la imposibilidad de una influencia directa del ámbito disciplinar sobre su sistema de producción, esta respuesta es cuanto menos insuficiente. Ahora bien, si invertimos el punto de vista y, en lugar de situarnos en la perspectiva del artista autónomo nos situamos en la del propietario de los medios de producción, o en otras palabras, si pasamos de la lógica que exige ciertas condiciones de posibilidad para la autonomía de la disciplina, a la lógica funcional que busca qué efecto preciso supone la autonomía artística para el resto del sistema, la misma toma de postura del artista autónomo adquiere nuevas connotaciones:

“La polémica de los artistas independientes [...] se dirige, pues, contra la creciente tendencia a instrumentalizar la investigación estética implicándola en el círculo de producción y consumo [...] Queda por ver hasta qué punto los movimientos que se califican ‘de protesta’ y niegan toda prestación artística al sistema cultural dominante, son realmente fuerzas que atacan su estabilidad y no más bien ‘oposiciones autorizadas’ que el sistema utiliza fácilmente para sus propios fines”.⁷⁸²

Por lo tanto, la lógica adecuada consiste en desplazar la atención de lo que la arquitectura quiere ser, o quiere decir, a lo que su sistema de producción representa dentro del juego económico. Esto, según Tafuri no es sino “determinar los parámetros de lectura capaces de penetrar en lo vivo de la función que esta (la disciplina arquitectónica) juega dentro del sistema capitalista”.⁷⁸³ Pero esta lógica de análisis, lejos hace ya mucho de ser algo original, ¿no es acaso la misma lógica que Benjamin expone en *El Autor como Productor*, tan cuantiosamente aludida por Tafuri?:

“He aquí, escribe Benjamín, en vez de preguntar qué posición tiene una obra respecto a las relaciones de producción de la época, si está de acuerdo con ellas, si es reaccionaria, o si en cambio mira para deshacerlas, es revolucionaria; en lugar de plantear, o con todo, antes de plantear esta pregunta, quisiera proponer otra. Así, antes de preguntar: ¿Qué relación tiene una poesía *respecto* a las relaciones de producción de la época? Quisiera preguntar: ¿Cuál es su posición *dentro* de ellas? Esta pregunta se refiere directamente a la función que la obra tiene dentro de las relaciones literarias de producción de una época. En otras palabras, va dirigida directamente a la técnica literaria de las obras”.⁷⁸⁴

producción. Pero se comprende; el artista que ironiza sobre la sociedad puede ser divertido, pero el artista que quiere intervenir en sus actividades y dirigir las a un fin educativo en vez de utilitario, es molesto. En cualquier caso, el escándalo es menos peligroso que la revolución”. Idem, p. 576.

⁷⁸² Idem, p. 608. Como consecuencia directa de esta ausencia del rol del arquitecto como profesional dedicado a la organización del completo sistema de producción constructivo, afirma Argan, no sin referencia directa a *La Ciudad Collage* de Rowe que “la civilización industrial o ‘de consumo’ lleva de nuevo a la sociedad a un nivel prehistórico y hace del hombre civilizado un hombre primitivo, un *bricoleur*”. Idem, p. 658. Y un poco más adelante, mostrando su fe en el mito del Plan: “Es la forma de comportamiento propia de las épocas prehistóricas, que son así porque la humanidad aún no ha formulado un proyecto acabado de su propio desarrollo”. Idem, p. 658. En resumen, y como sentencia categórica respecto al punto de vista adecuado desde el que analizar la historia de la arquitectura en el siglo XX: “El mercado ha influido en la crítica mucho más que la crítica en el mercado”. Idem, p. 415.

⁷⁸³ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 519. Y, previendo futuras críticas con respecto a la toma de este determinado punto de vista, opina Tafuri que “se podría objetar que esta lectura de la producción de la construcción no es otra cosa que lectura de la arquitectura como sistema de comunicaciones. A ello responderemos que nunca se repetirá bastante que, para querer descubrir el truco del prestidigitador, es mucho mejor mirar en sus espaldas u ocultarse entre bastidores, más que continuar abriendo los ojos desde la platea”. Idem, p. 519.

⁷⁸⁴ Citado en Idem, p. 520.

Por lo tanto, toda las preguntas y metodologías empleadas por el crítico deberán ser medidas en función de los roles que el sistema de producción de cada época determina y las respuestas que recibe. Concretamente, respecto al cambio progresivo del sistema de producción arquitectónico que comienza allá por los orígenes del Plan en el siglo XVIII, el cambio de preguntas pertinentes, según Tafuri, están claramente definido:

“Los antiguos problemas eran: ¿Cómo puede el lenguaje arquitectónico proponer hipótesis acerca de destinos colectivos? ¿Cómo aquel lenguaje puede establecer dialéctica con la evolución del pensamiento científico, construyéndose como espacio de la alegoría o el símbolo? ¿Cómo la ambigüedad propia de la metáfora puede aludir a órdenes nuevos u ofrecerse como *instrumentum regni*? Los nuevos problemas son: ¿qué relaciones son lícitas en el área del lenguaje y la serie extra-lingüística? ¿Cómo el lenguaje puede llegar a ser instrumento de valoración económica? Y sobre todo: ¿qué forma de trabajo intelectual es el más adecuado para entrar directamente en la esfera del trabajo productivo y transformar la estructura? (...) Una reestructuración del trabajo intelectual ante el desvanecimiento de la gravidez comunicativa de los ‘objetos’ y ante el nuevo peso que asume la organización de la esfera productiva y la explotación del espacio urbano”.⁷⁸⁵

Lo importante aquí es resaltar cómo esta reformulación de las preguntas pertinentes supone un cambio de postura del rol del historiador, o lo que es lo mismo, cómo, mediante la determinación del rol del arquitecto en cada época se puede determinar el propio del historiador que lo estudia. Es decir, que el rol del historiador no está determinado únicamente por el sistema de producción cultural en el que vive, sino también por el sistema de producción cultural que estudia. Traducido en términos ontológicos, existe una multiplicidad temporal previa que no puede sino condicionar los sistemas de producción y, mediante ellos, la función de las disciplinas. Es decir, el hecho de que el rol del historiador, mas allá de metodologías fijas, deba adaptarse no únicamente al sistema de producción cultural que le es coetáneo, sino también al propio de la época y materia que estudia (en nuestro ejemplo concreto debe adaptarse al sistema de producción cultural de los años 70 a la vez que al de la producción de las arquitecturas de vanguardia) presupone, como condición de posibilidad de dicho factum, la influencia bidireccional (el nuevo rol del historiador cambia la centralidad del pasado arquitectónico desde la Bauhaus a Ernst May a la vez que dicho cambio implica un reajuste del rol del historiador en el presente), y más allá de una concepción crónica del pasado que presuponga este último como hecho inamovible, la exigencia de una temporalidad multifacético de interrelación temporal que nos acerca, como no podía ser de otra manera, a connotaciones aiónicas. En palabras de Tafuri: “precisamente porque la arquitectura sale ahora de sus límites tradicionales de ‘trabajo intelectual aparte’, la crítica no puede ejercerse únicamente a nivel metodológico”.⁷⁸⁶

⁷⁸⁵ Tafuri, Manfredo, y Dal Co, Francesco, *Arquitectura contemp...*, op. Cit., p. 5. (El subrayado es nuestro).

⁷⁸⁶ Idem, p. 162. El fragmento citado es afirmado por Tafuri a propósito de la consideración de la obra de May como verdadero “banco de pruebas” de la arquitectura de vanguardia en sustitución de la Bauhaus. A continuación, afirma Tafuri que “la importancia de la experiencia de May está también, y sobre todo,

Pero esta situación se complica cuando media en la discusión la diferencia entre el rol que las necesidades del sistema exigen (el urbanista) y el que la ideología de la disciplina ejerce (el *bricoleur*). Con estos nuevos elementos en juego, Tafuri comenta a propósito del formalismo que las neovanguardias desarrollan desde comienzos de los años 70 que “El ‘retorno a la poesía’ corta inexorablemente el cordón umbilical que unía la vanguardia a la realidad [...] ¿qué sentido tiene hoy día y qué juicios comporta escribir, todavía, una ‘historia de la arquitectura moderna’? [...] que no es posible escribir *una* historia, sino que hay que escribir varias”.⁷⁸⁷ Por una parte, respecto al “retorno a la poesía” de la neovanguardia, el rol del historiador es conducido a una dependencia directa de los medios editoriales del ámbito cultural. Dentro de él, “también el crítico es un ‘ángel con las manos sucias’”. Por ello,

“Las mismas preguntas que la crítica plantea a la arquitectura debe hacérselas a sí misma. Es decir: ¿De qué manera entra la crítica *dentro* de los procesos de producción? [...] difícilmente se podrá responder teóricamente a estos interrogantes. Están ya más allá de cualquier teoría general: el proyecto que designan acusa a la actual cristalización del trabajo intelectual, aunque por ahora no parece posible determinar una dirección de marcha, sin tener a punto un *telos* que pueda enunciarse”.⁷⁸⁸

Este *telos* es ejemplificado por Tafuri como común tanto a *Greys* como a *Whites*. En ambos, “una élite de intelectualidad tiende hoy a separar su trabajo propio de cualquier condicionamiento estructural, para dar vida a polémicas totalmente internas del limbo en el que se autoconfina”.⁷⁸⁹ Para Tafuri, esto supone la aceptación por parte de la disciplina de la no intromisión del arquitecto en el sistema de su producción. Los juicios de Tafuri a este respecto son cuanto menos sintomáticos. “La guerra se ha terminado”, “Una marsellesa sin Bastillas que asaltar” y en especial “aquellos lenguajes de batalla se transforman en lenguajes de placer”. Pero para que este cambio en la ideología disciplinar pueda tener lugar es necesario que “nuevos circuitos de producción y de fruición se estén creando”. En ellos, “la arquitectura se exhibe en los mismos cines de arte y ensayo. No tiene esperanza de poder influenciar estructuras o relaciones de producción: ninguna hipótesis reformista parece tener derecho de asilo en los nuevos conventos en los que los pacientes monjes transcriben y comentan los códigos de la tradición moderna”.⁷⁹⁰

Debido fundamentalmente a esta disyunción en el sistema de producción arquitectónico entre los circuitos de producción urbana y los circuitos de producción cultural, la arquitectura como disciplina se repliega sobre sí misma. Con ello, si las ilusiones principales de las vanguardias consistían en creer actuar sobre el sistema de producción desde el ámbito de la autonomía disciplinar, la ideología fundamental de

en evidenciar los graves límites políticos y de gestión de toda la operación dirigida por la Socialdemocracia alemana en el sector de la reforma urbana”. Idem, p. 162.

⁷⁸⁷ Idem, p. 398.

⁷⁸⁸ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 521. (El subrayado es nuestro).

⁷⁸⁹ Idem, p. 525.

⁷⁹⁰ Idem, p. 525.

posguerra refuerza sus posiciones afirmando directamente que no es tarea del arquitecto influir en el sistema de producción de la ciudad sino simplemente diseñar sus espacios según los juicios de valor exigidos por las revistas. De esta forma, como no podía ser de otra, la arquitectura en tanto arte-cultura debe transformar su discurso deontológico desde fundamentaciones socio-morales a otras más estéticas propias de una supuesta sociedad del “bienestar” arquitectónica.⁷⁹¹

Ahora bien, respecto a la imposibilidad de escribir una historia de la arquitectura, se ha de concluir que por tanto, como mínimo, existirán la historia de la disciplina de la arquitectura moderna, la historia del sistema productivo de la arquitectura moderna, la historia de la relación que la disciplina de la arquitectura moderna mantiene con su sistema productivo, y, lo cual es muy distinto, la historia de la posición y función efectiva de la disciplina de la arquitectura moderna dentro del sistema de producción, por no mencionar las múltiples y variadas sub-divisiones y puntos de vista que estas 4 grandes ramas de la disciplina de la historia de la arquitectura conllevan, y todas ellas expuestas como diversos modos de la historia de la división del trabajo intelectual. Con esto tenemos establecido a grandes rasgos el panorama de dependencia del rol del historiador respecto al del arquitecto, pero, como ya hemos anunciado,

“Come l’architettura, anche la storia deve rimettere in questione se stessa, deve partecipare a una critica continua della divisiones del lavoro (e del lavoro intellettuale nella sua superficialità), deve ‘progettare’ una permanente crisi di sé e dell’oggetto della propria ricerca [...] trasformazione del lavoro intellettuale e progetti di gestione ‘politica’ della cultura e delle tecniche”.⁷⁹²

Este autoexamen de la historia sobre sí misma, de la historia que se toma a sí misma como objeto de estudio, la historia, en fin, que quiere estudiar los roles de la

⁷⁹¹ Ahora bien, pregunta Tafuri, “¿Acaso el placer no es totalmente egoísta y privado?” Idem, p. 536. Este rechazo del placer estético como valor último del juicio crítico, [“la estética idealista llama juicio estético a lo que las poéticas empiristas llamaban simplemente placer”. Argan, Giulio Carlo, *Historia del arte como...*, op. Cit., p. 27, y recuérdese aquí que, aún en 2006, todavía sigue intentando fundamentar la crítica arquitectónica desde estas mismas posiciones como por ejemplo en el caso expuesto de Naomi Stead], supone un claro rechazo por parte de Tafuri del giro que Barthes dio a su obra con la aparición de su famoso libro *El placer del texto*: “El placer del texto no tiene preferencias, en cuanto a ideologías. Con todo: esta impertinencia no viene del liberalismo sino de la perversión, el texto, su lectura, están escindidos. Lo superado, lo roto, es la unidad moral que la sociedad exige a todo producto humano. Leemos un texto (de placer) como una mosca vuela en el volumen de una habitación [...] en el texto de placer, las fuerzas contraídas no están nunca en estado de represión sino de devenir, nada es verdaderamente antagonista, todo es plural. Atravieso ligeramente la noche reaccionaria”. Citado en Idem, p. 537. Una postura que, superando, u olvidando, toda fundamentación de un análisis estructural rígido que ya se tambaleaba en *Crítica y Verdad*, media en el camino que lleva del exceso de Bataille al deseo de Deleuze, y que, para Tafuri no supone sino una simple huida de lo real por medio del intelecto: “En momentos de estática soledad, seguir hipnóticamente aquel vuelo de mosca falsamente definitivo, obsesionado e inútil puede dar la ilusión de recuperar una experiencia de ‘tiempo interior’. Al despertar, el mundo de los hechos se encargará de restablecer un muro despiadado entre la imagen del extrañamiento y la realidad de las leyes”. Idem, p. 537

⁷⁹² . Tafuri, Manfredo, De Michelis, Marco, Quilici, Vieri, “La città sovietica. Due contributi storici”, *Casabella*, 1977, n. 422, p. 62.

historia dentro del sistema, es decir, el estudio de la historicidad de la historia, ¿cómo llevarlo a cabo sino a través de un objeto concreto, en el caso de Tafuri la arquitectura en sus distintos ámbitos? Pues, si bien existen textos de Tafuri dedicados a la metodología de la historia de la arquitectura, no existe ninguno respecto al estudio de los roles del historiador; una temática que no debe ser confundida con las condiciones necesarias para que la historia pueda ser crítica, o los roles del crítico-historiador respecto a su disciplina de estudio. El tema por el que ahora nos estamos preguntando no es cómo cambia el rol del historiador respecto al estudio de los roles del arquitecto, sino cómo cambia el rol del historiador respecto al sistema de producción cultural en el que trabaja, es decir, que volvemos a la primera pregunta en la que quedamos estancados cuando tratamos la relación historiador-editor.

A este respecto, es cierto que “Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico”⁷⁹³ trata sobre el rol del intelectual en general respecto al sistema de producción, pero en él, pese a dicha pretendida generalidad, los ejemplos empleados siempre se refieren al rol del intelectual en tanto que artista o arquitecto durante las vanguardias. Como conclusiones propias del artículo vienen las ya conocidas respecto a la labor funcional que desempeñan las ideologías del intelectual autónomo respecto al sistema de producción,⁷⁹⁴ y la pérdida de la consideración del autor como sujeto⁷⁹⁵ en tanto que razón última de la consideración nostálgica respecto a Lukàcs, por constituir un intento de armonización de sujeto y objeto en la metrópoli. De tal forma que

“Non c’è altra via che annullare il soggetto umano nel soggetto dello sviluppo: questo assioma tende a salvare l’ideologia come ultimo progetto culturale [...] la neutralizzazione di ogni progetto di giustificazione etica della logica del sistema sono già avvenute: debbono ora porsi con la forza del dato [...] ogni residuo di “valore” deve essere attaccato con la violenza della dissacrazione. La lotta contro l’uomo è condizionata dalle esigenze dello sviluppo”.⁷⁹⁶ Esta anulación del sujeto humano, (de su autonomía activa), supone, según Aureli, que “Intellectual work could only survive by rejecting any a priori (and thus ideological) position and accept the radical *de-sacralization* of its status and means of production. It is for this reason that those in the field of architecture that read Tafuri *outside* of the specific cultural and political project in which he formulated his critique of ideology, concluded that his analysis could only lead to a death of architecture”.⁷⁹⁷

⁷⁹³ Manfredo Tafuri, “Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico” in *Contropiano* 2/70, 1970, pp. 241–281. la primera parte de este artículo fue posteriormente publicado como el tercer capítulo de *Progetto e Utopia*, bajo el título “Ideologia e Utopia”.

⁷⁹⁴ “Entrando nella sfera del lavoro, la produzione ideologica è contemporaneamente attratta e respinta [...] Da un lato, la razionalizzazione non deve disgiungersi da fini sociali [...] Dall’altro lato, l’ideologia deve incidere direttamente sulla socializzazione dei consumi. Accolta dentro la sfera del lavoro produttivo l’elaborazione intellettuale viene spinta a rendere più funzionale la produzione ideologica”. Tafuri, Manfredo, *Progetto...*, op. Cit., Parte Terceira, p. 64.

⁷⁹⁵ En su lugar, el único sujeto que opera en la metrópoli en opinión de Tafuri no es sino el mismo ciclo de reproducción del capital, como bien comenta a propósito de Rathenau: “Il capitale può riassumere direttamente gestione e organizzazione sociale del proprio ciclo”. Idem, p. 65.

⁷⁹⁶ Idem, p. 72.

⁷⁹⁷ Vittorio Aureli, Pier, “Intellectual Work and Capitalist Development: Origins and Context of Manfredo Tafuri’s Critique of Architectural Ideology”, *SITE*, n. 26-27, 2009, p. 22. A esta influencia fundamental que anuncia la lógica de *El Autor como Productor* en tanto que supone como ineficiente todo análisis que vaya del contenido de un texto a la influencia sobre su sistema de producción, Aureli

Es decir, el intelectual debe renunciar a toda ilusoria posición de autonomía respecto a su sistema de producción, y lo que es más importante, debe reconocer que todo lo que produzca, en el caso pertinente del historiador todo el contenido de sus textos y análisis, no tienen consecuencia directa alguna sobre el sistema del cual hablan, sino que por el contrario lo refuerzan por medio de la función que ejerce dentro de ese mismo sistema (en nuestro caso que el ciclo del capital editorial se reproduzca), el cual es completamente indiferente respecto al contenido del texto. En estas condiciones, ¿cuál es el rol que el historiador desempeña dentro del sistema de producción más allá de la contribución a la reproducción del capital editorial? En este punto la respuesta se desdobra: Por una parte, en sentido inmediato, es decir, en referencia a la función que directamente realiza, la respuesta es ninguno. Por otra, en sentido mediato, respecto al contenido que la obra del historiador conlleva, la respuesta vuelve a desdoblarse: Por una parte, si el contenido no trata sobre el rol real que el historiador-intelectual desempeña dentro del sistema de producción sino que se confunde con discursos sobre la legitimación de su autonomía, la respuesta vuelve a ser ninguno. Por otra, si el contenido, evitando el mito del intelectual autónomo, y empleando la lógica de *El Autor como Productor*, describe históricamente el efectivo rol que el intelectual desempeña dentro del sistema de producción, la respuesta es tenuemente esperanzadora, pues el intelectual-político que lo leyera estaría en situación de actuar efectivamente por medio de su rol-decisional sobre el sistema de producción. Todo esto, claro está, suponiendo que exista una autonomía política con la suficiente capacidad financiera para llevarlo a cabo y no únicamente institucional. Según Aureli:

“What was needed, he contended, was to seriously historicize the processes and forms through which the content of intellectual work was always structurally linked with the conditions posed by the evolution of political economy [...] For Tafuri, such analysis, before leading to any action, was supposed to provide a non-ideological form of understanding the possibilities for (intellectual) action”.⁷⁹⁸

añade el pensamiento negativo de Cacciari como reconocimiento de lo real-problemático. Es decir: 1. Los frutos del trabajo intelectual no influyen directamente sobre el sistema de producción del que depende. 2. Las condiciones reales del sistema de producción, lejos de ser armónicas, suponen el lugar de las contradicciones sin fin. Conclusión, 3. El rol del historiador en el sistema de producción a partir de la segunda posguerra debe evitar toda tentación de acción eficaz permaneciendo en un nivel meramente gnoseológico.

⁷⁹⁸ Idem, p. 22. No es ocioso realizar un breve *excursus* para mostrar cómo esta concepción del rol del intelectual que se empieza a delinear a partir de *Teorías e Historia* (1968) y llega a determinarse plenamente en “Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico” (1970) supone una ruptura radical con las posiciones anteriores del joven Tafuri. Si bien ya hemos visto algunas discrepancias entre los textos anteriores y posteriores al 68 con respecto a las opiniones vertidas en ellos sobre Alberti, Brunelleschi o Borromini, el presente tema del rol del intelectual permite ver, con mayor claridad, cómo este cambio de opiniones obedece a una reflexión de fondo que no incumbe únicamente a la historia de la arquitectura en tanto disciplina. Para ello, lo más útil es observar las conclusiones de Tafuri a su libro *L’Architettura del Manierismo nel Cinquecento Europeo* (1966). En ellas, la “riunificazione culturale attraverso il recupero di una “*humanitas*” internazionale perchè razionale” que el Manierismo supone gracias a la “crisi della forma” que permite “le possibilità autonome dell’immagine”, causa última de la difusión europea del Renacimiento que permite “nuovi significanti a tradizioni e linguaggi regionali”, está directamente motivada por una “riscoperta dell’uomo e della storia in quanto parametrici critici di azione razionale, che dalla Firenze del Salutati e del Bruni alle dichiarazioni dei dritti dell’uomo ad oggi, costituisce la

Con esto queda respondida nuestra primera pregunta, es decir, cómo se relacionan los roles del arquitecto y del historiador entre sí y con respecto a sus sistemas de producción. Respecto a la segunda, cómo la historia en tanto construcción del pasado como problemático incide sobre el presente, este es un tema que nos permitirá encauzar la dirección del discurso, de nuevo, hacia la concepción que Tafuri tiene de “lo real”. Obviamente, un tratamiento mínimamente coherente con lo hasta ahora dicho supone la negación, no sólo del rol del historiador en tanto que autor de la crítica operativa, sino también la negación del rol del historiador en tanto que legitimador del presente mediante la explicación cronológico-causal de la influencia del pasado. Dos sentencias basadas en la concepción de la historia como reflexión sobre lo problemático. Una postura que, en última instancia, lleva a repensar la relación presente-pasado como múltiple, simultánea, y no-lineal:

“No es tarea de la historia ‘recomponer lo roto’, pero tampoco le es lícito identificarse con los vencedores, defecto todavía activo, complementario de la apología del presente. En cambio, le sería posible prestar su voz a una dialéctica que no diera por descontado el éxito de las batallas descritas, con el resultado de mantener suspensos los veredictos. Nada es, de esta manera, dado por pasado. El tiempo de la historia es híbrido por constitución”.⁷⁹⁹

struttura della moderna ricerca del senso del reale e degli strumenti atti a trasformarlo”. Tafuri, Manfredo, *La architettura dell manierismo...*, op. Cit., pp. 331-332. (El subrayado es nuestro). Es decir, una confianza de Tafuri en la unidad del hombre como base de la razón universal se supone característica necesaria para el descubrimiento de la historia. Para que esta unidad universal no caiga en el “mito europeo della ragione”, Tafuri trata de unir dichas concepciones con el “realismo crítico” que dos años antes había defendido a propósito de Quaroni, en vistas a esbozar una especie de “clasicismo crítico” que poco o nada tiene que ver aún con la posterior concepción de este como nostálgico: “Solo con il venir meno di quanto era stato di orgogliosamente aprioristico in quell’ancora non completo razionalismo, l’Europa reagirà attivamente al classicismo: la flessibilità manierista veniva incontro a culture che affondavano le loro radici nel culto dell’immagine, non pronte, quindi, ad accettare il predominio della forma come struttura simbolica dell’organicità cosmica ed umana [...] con il che risulta dimostrato una volta di più che alla perfezione di una qualità incompenetrabile non corrisponde di per sè poteva essere peraltro più che valida di cui quella qualità di per sè poteva essere peraltro più che valida portatrice”. Idem, p. 31. Una “unità nella dialettica che preparerà a compiere le proprie successive rivoluzioni culturali”, como Tafuri dice, “dalla Firenze del Salutati e del Brunni alle dichiarazioni dei dritti dell’uomo ad oggi” que constituye la estructura moderna de la indagación histórica, es decir, del rol del historiador como defensa de la unidad en la variedad, es decir, de la restauración de un sujeto que, aunque múltiple y contradictorio, supone la restauración del historiador como autor en tanto autónomo respecto al sistema de producción en el que funciona. Unas conclusiones que, como es fácil adivinar, son por completo dispares a las extraídas con posterioridad.

⁷⁹⁹ Tafuri, Manfredo, *Sobre el Renac...*, op. Cit., p. 39. No es ocioso comentar nuevamente cómo la derivación del pensamiento de Tafuri hacia el tratamiento de una específica ontología temporal de la historia deriva directamente de la historiografía y del estudio material de la historia de la arquitectura. Esto queda netamente evidenciado si nos referimos a sus escritos anteriores al tratamiento temático de una posible metodología historiográfica. Así por ejemplo en *L’Architettura dell’Umanesimo* (1969, escrito en 1966) Tafuri ya consideraba el tratamiento problemático de la historia como forma de cuestionar las periodizaciones históricas tradicionales: “Poniendo de relieve los aspectos irracionales, contrasentidos, surrealistas, intelectuales, populares, de esas corrientes, se pone en duda al mismo tiempo la tesis de Michelet y Burckhardt sobre la homogeneidad misma del Renacimiento”, Tafuri, Manfredo, *La arquitectura del humanismo...*, op. Cit., p. 123. Será únicamente a partir del cuestionamiento de los roles del historiador dentro del sistema de producción y la deducción de las metodologías necesarias que Tafuri se pregunte qué concepción ontológica del tiempo es necesaria para ello. Es decir, el programa de Tafuri

A este respecto, es importante no confundir el carácter híbrido del tiempo en tanto que estructura óptica de la realidad con el carácter múltiple de la historia. En el primer caso se hace referencia a un cuestionamiento directo de los términos “pasado” y “presente” como unidos por una relación causal de precedencia y sucesión mientras que en el segundo caso, la multiplicidad de la historia, hace referencia a una “pluralidad de los procesos históricos” que si bien se enfrenta a la concepción teleológica de la historia no por ello evita la ordenación cronológica de la misma en múltiples series y tiempos, todos ellos bajo la pareja causa-sucesión, al modo de Braudel o Argan.⁸⁰⁰ Directamente relacionado con el primero se encuentra el hecho por el cual “la actualización de la historia sanciona conscientemente la proliferación del mito. Y el mito siempre va contra la Historia”.⁸⁰¹ Directamente relacionado con el segundo y como consecuencia de esta actualización, resulta la anulación de las historias múltiples mediante la crítica operativa. Es decir, el mito, más allá de ser una simple forma de pensamiento pre-racional y a-crítico, supone un estructura óptica temporal en la que se anula toda relación (ya sea crónica o aiónica) entre presente, pasado, y futuro, los cuales quedan unidos en una misma entidad fuera del tiempo.⁸⁰² Como afirma Francastel,

“Il mito é il modo di espressione naturale di gruppi di uomini per i quali non esiste opposizione tra le parti dell’universo [...] Per il pensiero mitico la vita circola eternamente nell’universo stabilendo tra gli esseri cicli di passaggio [...] Nel pensiero mitico lo spazio è poco differenziato [...] È qualitativo e discontinuo [...] Anche il tempo se dissolve: essendo ogni individuo un momento della vita, il tempo non ha origini e la sua evocazione è legata ad un rituale che integra nella spazialità certi atti-tipo della vita umana e della società”. Y más adelante, “L’evento mitico, considerato come realtà per eccellenza, è fuori del tempo, è sempre attuale, rappresenta gli avvenimenti fondamentali che non cessano di riprodursi ad ogni istante della vita universale; ciò che è accaduto un giorno si ripete, solo le realtà mitiche hanno un vero valore, oppongono il permanente all’accidentale [...] Si tratta sempre di rappresentare o riprodurre l’occasione originaria dalla quale scaturisce l’intelligenza totale del mondo, trascurando i particolari e gli eventi personali”.⁸⁰³

no procede por deducción desde una teoría del tiempo construida *a priori*, sino que por el contrario reproduce el esquema de exposición del presente escrito.

⁸⁰⁰ “La pluralidad de los procesos históricos o de investigación del arte; no se trata de una perspectiva lineal con el punto de fuga en el infinito sino del denso intrincarse y ramificarse de las raíces del presente en la dimensión vivida del pasado [...] el arte es el proceso, la técnica de la recuperación del tiempo perdido. Lo opuesto al *Art as experience* del pragmatismo de Dewey”. Argan, Giulio Carlo, *Historia del arte como historia de la ciudad*, Editorial Laia, Barcelona, 1984. p. 37. Y más adelante “Es un método histórico porque no forma clases sino series [...] El proceso de las tradiciones de imágenes [...] es tortuoso, casual, lleno de incertidumbres, de retornos, de desviaciones imprevistas; seguramente, no tiene una lógica, ni una dirección constante, ni un fin. Pero no está dicho que no tenga un orden propio”. Idem, p. 52.

⁸⁰¹ Tafuri, Manfredo, *Teorías...*, op. Cit., p. 200.

⁸⁰² A este respecto ya afirmaba Manfredo Tafuri en 1964 que “il mito è sempre una copertura della storicità dell’azione e rappresenta il ricorso all’evasione verso frontiere e orizzonti densi di catartici significanti, la cui condizione è il non doversi mai realizzare, per cui, una volta imboccata la strada del mito, la soluzione può solo essere quella del passaggio automatico, cosciente o incosciente che sia, ad un mito ulteriore”. Tafuri, Manfredo, “La storia dell’architettura moderna alla luce dei problemi attuali”, dispense del corso 1964-65, Università degli studi di Roma, Facoltà di Architettura, Corso di Composizione architettonica B (II) Prof. L. Quaroni, p. 3.

⁸⁰³ Francastel, Pierre, *Lo spazio...*, op. Cit., pp. 73 y 82-83 respectivamente.

Pero más allá de una simple identificación en la consideración del mito como anulación de la historia, las semejanzas entre Tafuri y Francastel respecto al carácter problemático de la historia como derivado de una estructuración temporal que critique el concepto lineal de causa, debido probablemente a una amplia influencia del estructuralismo en ambos, no dejan de ser sorprendentes. Afirma Francastel:

“Recordaremos también que estamos desde el origen en presencia de fenómenos complejos, que es imposible considerar independientemente unos de otros y que, con toda probabilidad, no conllevan una relación de causa a efecto absoluta o unívoca [...] Contraste insuficientemente marcado entre el orden de la génesis y el orden de la estructura”.⁸⁰⁴

- Estructuralismo, Arqueología, Genealogía:

Pero para poder continuar avanzando en nuestro camino hacia las categorías ópticas del tiempo, base del concepto tafuriano de “lo real”, debemos primero aclarar cuál es la forma concreta en que Tafuri entiende el estructuralismo en su relación con la historia, y la mejor forma que hemos encontrado para ello, es, nuevamente, apofática. Desde esta óptica, una diferenciación neta entre el estructuralismo histórico de Tafuri será contrapuesta al estructuralismo histórico de De Fusco, ya que, si bien ambos parten del Barthes anterior a *El placer del texto*, el acercamiento al pensamiento negativo de Cacciari por parte del primero marca diferencias irreconciliables con las posturas del segundo, más próximas al pensamiento crociano.

Fundamentalmente, el acercamiento de De Fusco a la historia de la arquitectura queda marcado por una identificación del “acontecimiento artístico” con el objeto físico proyectado, de modo que “historia e historiografía” coinciden.⁸⁰⁵ Desde un punto de vista

⁸⁰⁴ Francastel, Pierre, *Arte y Técnica...*, op. Cit., pp. 21 y 22. Obviamente, dadas las múltiples referencias respecto a la figura del historiador francés hechas por Tafuri en las entrevistas que le realizaron, no somos los primeros en traer a colación el paralelismo entre el historiador francés y el italiano. Ahora bien, de todas las comparaciones que hemos detectado ninguna hacía referencia a las estructuras ópticas de la temporalidad. En su lugar la mayor parte tenían que ver con las temáticas relacionadas a propósito de la forma de entender la influencia de la técnica en la arquitectura. A modo de ejemplo, Alain Bois opinaba en 1981 que “Francastel make observations similar to those of Manfredo Tafuri, yet, he does not reach the same conclusions. What for Tafuri constitutes the ‘crisis of the object’, for Francastel becomes the future possibility of new links with technique”. Bois, Yven Alain, “Francastel’s Interdisciplinary History of Art” en *Architectural Design* n. 50 (Profile: Porphyrios, Demetri (ed) *On the Methodology of Architectural History*), 1981, p. 60.

⁸⁰⁵ “El acontecimiento artístico se sitúa como objeto historiográfico, ante todo en su plenitud corpórea original [...] para la arquitectura y el arte, historia e historiografía coinciden. De Fusco, Renato, *Historia y estructura*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1974, p. 14. Edición original, De Fusco, Renato, *Storia e struttura. Teoria Della storiografia architettonica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Milano, 1970. Esta consideración del objeto de la historia del arte proviene de una lectura de Argan contrapuesta a la realizada por Tafuri. Teniendo en mente la conocida sentencia de Argan por la cual “La historia del arte es efectivamente la única, entre todas las historias especiales, que se hace en presencia de los acontecimientos y por tanto no debe evocarlos” (Argan, Giulio Carlo, “La storia dell’arte” en *Storia dell’arte*, n. 1-2, 1969), De Fusco comenta al respecto que, en Argan existe “un plus de experiencia de la realidad o de la vida por el que el objeto trasciende la propia instrumentalidad inmediata, y este plus no pasa del objeto al sujeto si la conciencia, en el momento que lo capta, no reconoce que él se sitúa, más allá de la esfera de la contingencia, en la de los valores permanentes de la civilización, de la historia” [...]

encaminado a ordenar con sentido estos objetos, De Fusco piensa que “tanto la historia como la proyectación necesitan de una nueva fundamentación teórica dentro de la que podrían sostenerse mutuamente”.⁸⁰⁶ En la descripción de este punto de encuentro entre historiografía y proyectación De Fusco hace referencia a la “historia operativa” definida por Tafuri en tanto que consecuencia de la “la pretendida superación de la dicotomía historia-teoría”.⁸⁰⁷ En la historia operativa, por tanto, la historia ha sustituido a la teoría como guía básica para el proyecto. De modo análogo, De Fusco recurre al estructuralismo como base para repensar la dicotomía historia-teoría respecto a la arquitectura. Con este propósito, en primer lugar, De Fusco analiza la relación que el estructuralismo puede mantener directamente con la disciplina arquitectónica. Para ello, recurre a una lectura de la noción de *design* en Argan, que Tafuri veía como proyecto abierto, pero que él, sintomáticamente, ve como una estructuración o “conciencia estructurante”.⁸⁰⁸

Esta capacidad “estructurante” de la realidad según patrones realizada por parte de la actividad cognoscitiva del sujeto queda posteriormente fundida con las teorías formalistas y puro-visibilistas alemanas.⁸⁰⁹ Formalismo y pura visibilidad, por tanto, son afirmadas como formas directamente precedentes del estructuralismo, a la vez que parte de este especializada en el estudio por patrones de las formas en el espacio. Pero si con esto tenemos propuesta la teoría básica, la relación con la historia es reducida a una

no se hace historia sin valores [...] la experiencia artística confirma una exigencia humana de valores que van más allá del horizonte histórico en que han nacido”. De Fusco, Renato, *Historia y...*, op. Cit., p. 125.

⁸⁰⁶ Idem, pp. 142-143.

⁸⁰⁷ Idem, p. 143. Según De Fusco, “juntar nuevamente historia y teoría significaba en realidad hacer instrumento de razonamiento teórico a la historia misma, elegida ahora como guía de la proyectación”. Idem, p. 143; es decir, la crítica operativa supone suplantar la teoría por la historia como disciplina guía del proyecto arquitectónico. Con todo, en contra de la acusación de “ideológica” a toda crítica operativa por parte de Tafuri, De Fusco quiere “anticipar una objeción contra este análisis, en gran parte verdadero: [...] se distingue la deformación histórica hecha adrede e ‘ideológica’, en cuanto arbitraria y sobre todo instrumental para fines heterónomos [...] de la que, ‘elaborando’ los acontecimientos históricos a fines de la proyectación, intenta liberar de la erudición a la historia y al mismo tiempo dar un fundamento menos empírico a la proyectación”. Idem, p. 144.

⁸⁰⁸ “El proyecto es, en el sentido más actual y concreto del término, estructura. Trazando las líneas maestras según las cuales se desenvolverá la existencia de la sociedad y, al mismo tiempo, negando que estén predestinadas o prefijadas, expresa también la que se asume como estructura de la sociedad, proceso de su autodeterminarse, diagrama de su devenir histórico: puesto que la estructura no es concebible como forma realizada e inmóvil, sino como estructuración, “conciencia estructurante”. En todos los campos de la ciencia moderna, el análisis estructuralista, de ningún modo puede contraponerse al historicismo [...] La virtualidad que los organiza necesariamente en grupos de acuerdo con determinados *patterns*, en definitiva se reducen al *pattern* de la mente humana”. Idem, pp. 149-150.

⁸⁰⁹ “Con esto no queremos identificar la *Kunsttheorie* de Fiedler con el estructuralismo, aun cuando los caracteres de autonomía de formalización, de visión organizadora y productiva del arte, así como su función cognoscitiva, clarificadora y ordenadora de la realidad, autorizarían muchas analogías, sino subrayar que fue precisamente una vocación de tipo estructuralista en la mayoría de los casos la que lanzó a historiadores y críticos hacia los estilos de la pura visualidad”. Idem, p. 157. Poco más adelante, pese a las palabras de De Fusco y su supuesta intención de no querer identificar estructuralismo y teoría de la forma, las opiniones vertidas respecto a Weber o Wölfflin no dejan lugar a dudas: “Los tipos ideales de Weber, las formas del ver de Wölfflin, que podemos considerar como verdaderos y propios modelos estructurales”. Idem, p. 160. Y más adelante: “En sustancia, el punto en que Wölfflin anticipa el método estructural actual y se aproxima al mismo se encuentra allí donde individua invariantes, o mejor, constantes variaciones binarias”. Idem, p. 185.

mera observación de las obras en tanto soluciones a unos problemas definidos por la teoría. A este respecto, afirma De Fusco que Panofsky,

“Advierte, en efecto, que, aunque los conceptos fundamentales de la ciencia del arte son establecidos *a priori* y valen independientemente de la experiencia, esto no significa que puedan prescindir de cualquier experiencia, habiendo observado precedentemente que son las obras las que tienen que dar la solución de los problemas planteados por la teoría. Se trata en sustancia de asegurar una coherencia sistemática a la teoría sin perder de vista su límite frente a la dinámica de la realidad histórica, y, por otra parte, de reconocer que sin un modelo conceptual *a priori* no es posible descodificar solución alguna ofrecida por las obras de arte [...] los problemas no se dan en los fenómenos, se presumen detrás de ellos y por eso son accesibles sólo a un tipo de consideración que no es historia, sino teoría del arte”.⁸¹⁰

Si bien los textos de Tafuri en que se refiere explícitamente a la obra de Renato de Fusco no destacan precisamente por su incontinencia, las reducidas apariciones del historiador napolitano no dejan lugar a dudas sobre la opinión de Tafuri respecto a su forma de entender la función del estructuralismo en la historia. En un texto publicado en *A+U* en 1977, Tafuri, comenta cómo la aplicación de una semántica general a la arquitectura realizada por Eco, De Fusco y Jencks, “cannot be usefully pursued in the present context”.⁸¹¹ Respecto a De Fusco en concreto, afirma que

“The semantics of De Fusco is a double edged sword. If, on the one hand, he does attempt to isolate the specific characteristics of the objects under investigation, the ‘translation’ of an analytic system valid for language into a subsystem applied to a non-verbal mode of expression inevitably meets with a series of impasses. One such is that the reduction of the Saussurian postulate concerning the equation of things of different orders according to the formula ‘signifier and signified’ to ‘external space and internal space’ analogue proposed by De Fusco leads directly to Schmarsow and a substantive loss in terms of critical analysis; another is that the inadaptation of this method leads once more to the assumption of a unified area of research in which the fragments gathered under the old concept of architecture may be said to interact rather than the discrete categories we have spoken. But this is exactly

⁸¹⁰ Idem, p. 191. (El subrayado es nuestro). Posteriormente, De Fusco siendo consciente de lo que está proponiendo, no duda en denominar la teoría que está conformando como “ciencia trascendental del arte o bien una ‘historia del arte en cuanto ciencia de la interpretación’ fundada en la síntesis de teoría e historia y en particular en la relación metodológica entre planteamiento y solución de los problemas presentes en la esfera fenomenológica del arte”. Idem, p. 192. Por otra parte, en lo que respecta a las bases de una teoría estructuralista para la historia de la arquitectura, esta estaría compuesta por unos conceptos fundamentales (estructura como modelo) y unos fenómenos (estructura como organización). “Los ‘conceptos fundamentales’ ofrecen el planteamiento de los problemas, en tanto que el sentido de los fenómenos suministra su solución, confirmando que el nexo común es dilucidado en la problematización de la investigación historiográfica”. Idem, p. 193. Ahora bien, aunque las bases de la teoría están completamente determinadas, afirma De Fusco que “el mismo espacio interno-significado no agota la significación de una construcción, sino que hace referencia siempre a algo que está fuera de la arquitectura, hay que pensar que la semiología no desautoriza a la iconología, sino que concilia las valencias simbólicas de ésta con las de su significación espacial”. Idem, p. 219. De este modo queda salvada “la unicidad del acontecimiento histórico, la referencia a un modelo, una mayor verificabilidad de las hipótesis de investigación, la superación de la dicotomía entre ciencias nomotéticas e idiográficas”. Idem, p. 219. Por otra parte, si bien todas las afirmaciones de De Fusco aquí citadas han sido tomadas del primer texto donde fueron expuestas (1970), podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que pueden ser tomadas como definitivas dado el hecho de su explícita repetición en el último capítulo de De Fusco, Renato, *Storia dell’Idea di Storia*, Edizione Scietifiche Italiane, 1998.

⁸¹¹ Tafuri, Manfredo, “Main Lines of the Great Theoretical Debate Over Architecture and Urban Planning. 1960-1977”, *A+U* n. 365, p. 150.

what we have set out to prove: the recourse to linguistics is but a surreptitious attempt to bring a merrily blazing structure under control by engaging in theoretical firefighting techniques”.⁸¹²

En última instancia, Tafuri acusa al método de De Fusco, basado como vimos en la definición de códigos estilísticos (*patterns*), de no servir para lo que dice hacer, debido por otra parte a una consideración fetichista de la arquitectura y otra positivista de la historia. Pero si con esto sabemos cómo no entiende Tafuri la influencia del estructuralismo, ¿cuál es la forma concreta que asume en su obra? Para comenzar, podemos traer a colación su aseveración por la cual “la única forma de aproximación no metafísica al estructuralismo es la empírica”.⁸¹³ Ahora bien, con esto no hemos hecho más que desplazar la pregunta, pues ¿qué entiende Tafuri por empírico? Si bien no existen definiciones explícitas en sus textos, el nudo de la cuestión reside precisamente en la relación entre mundo empírico en tanto que realidad, y “estructura”. Así, en 1968, Tafuri, a propósito del texto de Barthes *L'activité structuraliste* (1963) comenta que:

“La estructura es, pues, en realidad un simulacro del objeto, pero un simulacro orientado, interesado [...] se produce algo nuevo, y este algo nuevo es nada menos que el inteligible general; el simulacro es el intelecto añadido al objeto [...] la creación y la reflexión no son, en este caso, ‘impresiones’ originales del mundo, sino una auténtica fabricación de un mundo semejante al primero, no para copiarlo sino para hacerlo inteligible”.⁸¹⁴

Pero entonces, ¿en qué se diferencia la significación que del término estructura, en tanto conformación de un nuevo objeto distinto al real, de la significación formalista que adquiriría en De Fusco? Aquí hemos de decir que, desde un punto de vista exclusivamente cognoscitivo, en nada. La diferencia radica en el juicio emitido sobre la utilidad de un uso inmediato de tal concepto en la historiografía. De este modo, si para De Fusco el estructuralismo formal era directamente la base de una teoría determinada *a priori* que permitiese la identificación de los objetos dignos de pasar a la historia a la vez que su posibilidad de ordenación por estilos, para Tafuri, “toda estructura histórica sólo revela la coherencia de las propias relaciones internas a la luz de parámetros definidos por las elecciones críticas del historiador” y “la periodización se convierte de este modo en instrumento disponible para una lectura ‘intencionada’ de la Historia”.⁸¹⁵ Es necesario entonces, “historificar el estructuralismo”, pero, hemos de preguntar de nuevo, ¿Qué significa “historificar el estructuralismo”? “Historificar el estructuralismo significa, pues, para nosotros: individuar con exactitud y objetividad el

⁸¹² Idem, pp. 150-151. Recientemente, Francesco Starace ha traído a la luz una carta de Tafuri enviada a Renato de Fusco en 1981. Entre otras cosas se puede leer en ella cómo Tafuri, crítico con respecto al método historiográfico de De Fusco, aduce cómo los nombres y las categorías historiográficas (sean estas estilos o simplemente períodos) no son capaces de realizar aquello para lo que han sido creados, o sea, “organizzare la pluralità”: “I nomi non parlano dei veri eserciti nella loro complessità, non sono capaci di organizzare la pluralità, non si rivelano adeguati a spezzare macigni ideologici, non sono atti a rimettere in gioco i frantumi di un sapere che vale in quanto taglia e consuma”. Starace, Francesco, “Tafuri e l’architettura del manierismo”, en Di Marino, Orlando (ed), *Oltre la storia*, Clean Edizioni, Napoli, 2009, p. 83.

⁸¹³ Tafuri, Manfredo, *Teorías...*, op. Cit., p. 219.

⁸¹⁴ Idem, p. 232.

⁸¹⁵ Idem, p. 265.

mecanismo, el potencial comunicativo, las mixtificaciones y los valores del contexto en que se sitúa el acto de proyección”.⁸¹⁶

De este modo, “las convenciones lingüísticas se ven sacudidas, enriquecidas, o puestas en crisis, por el solo hecho de ser explicitadas en su carácter de sistema”.⁸¹⁷ Para ello, la crítica tendrá que experimentar un salto de escala: del análisis del objeto tendrá que pasar a la crítica de los contextos globales que condicionan su configuración. Pero esto no es otra cosa que la lógica ya comentada de *El Autor como Productor*. Es esta última la lógica que debe regir y dirigir el uso de la metodología estructuralista dentro de la historia de la arquitectura en lugar del estructuralismo mismo como en De Fusco. Con este principio rector claramente establecido ya en 1968, Tafuri critica todo entendimiento exclusivo de la arquitectura como lenguaje a la par que de la historiografía como teoría de conjuntos o, estructuralismo.⁸¹⁸ Se deduce, por tanto, que la labor inicial del historiador, antes que

⁸¹⁶ Idem, p. 282.

⁸¹⁷ Idem, p. 194.

⁸¹⁸ “El lenguaje de la arquitectura se forma, se define y se supera en la Historia junto con la idea misma de arquitectura. En este sentido, establecer una ‘gramática general’ de la arquitectura es una utopía. Podemos sólo reconocer y describir sintaxis y ‘códigos’ históricamente definidos, útiles como ‘tipos ideales’ en el análisis historiográfico”. Idem, p. 276. “Historia y crítica ponen límites a la ambigüedad de la arquitectura”. Idem, p. 278. En realidad, pese a que la valoración última respecto a Barthes en De Fusco y Tafuri difiere ampliamente, estamos en posición de afirmar un paralelismo completo entre ambos autores al situar la obra de Barthes en sus respectivos libros, (el de Tafuri publicado en 1969 y el de De Fusco, con referencias incluidas al de Tafuri, en 1970) como paso desde el formalismo a la iconología. De este modo si como vimos en De Fusco el argumento partía de Fiedler y Wölfflin para, por medio del estructuralismo llegar a Panofsky, en Tafuri, Barthes es precisamente situado entre las opiniones vertidas sobre el formalismo de Bettini (“El arte no es representación; sino que es, ella misma, la estructura formal de la Historia [...] el lenguaje del arte es la morfología de la cultura [...] lo comunicable es la lengua: la estructura lingüística del arte”. Idem, p. 222), el radicalizado de Brandi (“Brandi es consciente de que su método reduce la arquitectura a una pura expresión tautológica. Presentándose a sí misma, y no otra cosa que a sí misma, en una estructura que conduce de nuevo a sus propias leyes internas de construcción, la arquitectura está falta de significados. Pero entonces podremos preguntarnos legítimamente para qué sirve la actividad crítica. No pudiendo ni interpretar, dado que donde no hay significado no es posible si quiera una ‘lectura’, ni historificar, puesto que el mismo carácter ‘histórico’ de la arquitectura está comprometido por su reducción a una *presencia*, la crítica tendrá que limitarse a *describir*”. Idem, p.227.) y las propias de Cassirer, Panofsky, y Gombrich. Pero si bien con respecto a los formalistas el análisis era paralelo pese a la divergencia en la valoración, con respecto a estos últimos el análisis varía. De tal forma, si Tafuri coincide con De Fusco en ver en Cassirer y Panofsky la posibilidad de historización del estructuralismo, se diferencia de él en que lejos de considerar esta historización como la búsqueda de soluciones a problemas planteados por la teoría, la concibe propiamente como la construcción de la problemática dentro de la cual tanto el estructuralismo como el formalismo son empleados como algunos de los métodos a disposición del historiador. Así, de Cassirer afirma que “a diferencia de la *Gestaltpsychologie*, no prescinde de la Historia al buscar las leyes de la actividad formadora de la conciencia. Lo que Cassirer ha enseñado es que toda forma de ‘representar’ el mundo es principalmente un modo de ‘construir’ el mismo mundo sobre la base de un retículo común de contenidos subyacentes, de un universo intersubjetivo de significados”. Idem, p. 235. En lo que respecta a Gombrich, a diferencia de Cassirer, las opiniones de Tafuri sobre él se asemejan fuertemente a las propias de De Fusco. Así, afirma que Gombrich “reconoce que toda forma de expresión simbólica funciona solamente dentro de un complicado sistema de posibles alternativas”, Idem, p. 247, o lo que es lo mismo, dentro y dependiente de una teoría finita y determinada de patrones. Para Tafuri, por el contrario, “toda obra de arquitectura puede ser referida a más de un sistema simbólico [...] el símbolo, en efecto, es de por sí algo que rechaza una lectura unívoca [...] su característica es revelar y esconder a un mismo tiempo”. Existe por tanto “una ambigüedad, una disponibilidad a recibir significados diferentes [...] pero al mismo tiempo capacidad de transgredir las leyes de aquel código”. Idem, p. 250.

estructurar los hechos, es analizar, es decir, separar, diseccionar, criticar las mismas estructuras desde el punto de vista expuesto por Benjamin:

“El origen del acto crítico siempre está en la operación de destruir, de separar, de desintegrar una estructura determinada [...] no existe crítica que no haga el recorrido del proceso que ha dado vida a la obra [...] El simple análisis lingüístico de una arquitectura que hable solamente de su ser lenguajes puesto al descubierto resultaría una mera descripción [...] La única referencia exterior a esta lectura totalmente ‘interna’ al objeto de análisis se determinaría en las espirales, en los intersticios del objeto lingüístico. El ‘desdoblamiento’ realizado por la crítica, por tanto, debe ser algo distinto de la construcción de un ‘segundo lenguaje’”.⁸¹⁹

Este tratamiento anti-fetichista del objeto como base guía para una metodología historiográfica es expuesto por Manfredo Tafuri en la introducción a *L’armonia e i conflitti* (1983), libro desde el cual se ha defendido el error de concebir a Tafuri como poseedor de un método historiográfico determinado que se identificaría con “la microhistoria”.⁸²⁰ Esta supuesta metodología microhistórica es, debido a alguna referencia al término realizada por Tafuri,⁸²¹ relacionada por Keyvanian directamente

⁸¹⁹ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 437. Por tanto, en lugar de partir de la teoría para llegar al objeto, en Tafuri “el objeto de la crítica es a partir de dentro de la obra, para salir lo más pronto posible de ella, para no quedar atrapados en el círculo viciosos del lenguaje que habla de sí mismo, para no participar culpablemente en el ‘infinito entretenimiento’ que promete”. Idem, p. 437.

⁸²⁰ En concreto, nos referimos a Keyvanian, Carla, “Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories”, *Design Issues*, vol. 16, n. 1, 2000. Allí, afirma explícitamente la autora “Tafuri’s passage from the critique of ideology to a model of architectural history that I will propose as a fruitful one [...] which philology is a fundamental methodological tool”, Idem, p. 3, identificando un concreto método de crítica de la ideología (¿se refiere a la lógica empleada en *El Autor como Productor?*) que habría sido posteriormente abandonado por Tafuri. Frente a esta lectura maniquea de la metodología tafuriana defenderemos a lo largo de estas páginas la radical continuidad de Tafuri a partir de 1968 tanto en lo que se refiere a la historia como a la historiografía de arquitectura. Por otra parte, hemos de admitir que si por crítica de la ideología se entiende la afinidad de Tafuri con un “marxismo ortodoxo” para el cual “real change cannot occur until the underlying conditions of production are changed”, de modo que “any attempt at reform in a single sector (such as architecture) constitutes therefore a serious error as it only hinders the advent of real change”, (Idem, p. 4, Nota a pie n. 3), obviamente, las opiniones vertidas en *L’armonia e i conflitti* nada tiene que ver con esto. Ahora bien, dichas opiniones, jamás han sido mantenidas por Tafuri ni antes ni después del libro de 1983.

⁸²¹ La referencia explícita es “Forse, interpretato laicamente, il concetto di monade storica individuato da Benjamin ha qualcosa a che fare con quanto stiamo esponendo”. Tafuri, Manfredo, *L’armonia...*, op. Cit., p. 8. Ahora bien, aparte de constituir una referencia no muy acertada por parte del maestro italiano, referencias en contra pueden ser descubiertas en otros textos metodológicos. Así por ejemplo, afirma también Tafuri que es necesario “descubrir que el límite de las propias formas no encierra mónadas causalmente flotantes en su “divina” autotransformación”. Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 13. De cualquiera de las maneras, más allá de vacuas discusiones nominalistas, el problema de fondo es entender que dicha referencia al término mónada no se hace en tanto que ente aislado, “las mónadas no tienen ventanas” comentaba Leibniz en el epígrafe 7 de su *Monadología*, ni tampoco en referencia a una posición análoga a la rossiana por la cual dentro de la forma del objeto arquitectónico se puede conocer el conjunto de causas socio-económicas que la han con-formado. En su lugar, el único significado que debemos atribuir a esta no muy brillante metáfora empleada por Tafuri es la consideración de la historia del arte como anti-fetichista en su relación con la obra proyectada. Por otra parte, el hecho de identificar el término de “microhistoria” con el de “mónada” por parte de Keyvanian no responde sino a la mera ignorancia de las implicaciones conceptuales y del específico contexto en el que ha sido utilizado el segundo término por parte de la autora, y a la mera superficialidad con la que determinados conceptos filosóficos son amputados de sus contextos y empleados sin conocimiento ni causa por parte de todos aquellos influidos por los escritos de Fredric Jameson. Concretamente, respecto al texto de Keyvanian, se puede adivinar que el empleo del término “mónada” en su discurso refiere a la creencia de poder

con el concepto de mónada, de modo que “*Ricerca del Rinascimento*, his last book, is a constellation of microhistories or of monads”.⁸²² Dejando aparte el ignominioso hecho por el cual se reduce un concepto (metafísico en Leibniz, óptico-temporal en Benjamin), a un simple método historiográfico, el mero hecho de atribuir una determinada metodología constante en la obra de Manfredo Tafuri, aunque únicamente sea a partir de 1983, supone entrar en explícita contradicción, no únicamente con uno, sino con la mayoría de los textos dedicados a la metodología en la obra del historiador italiano. Respectivamente, y por sólo citar algunos:

“Every historiographical instrument is by definition arbitrary, its validity scarcely measurable in terms other than those based on the fruitfulness of the effects it manages to produce” y “The instruments appropriate to each study are, therefore, those sanctioned by the material subjected to investigation”.⁸²³

“The object of analysis itself determines the method or methods, that is to say, the results of analysis decide the fruitfulness of the methods chosen. When I stress, as I have done in the past, the need for an infinite analysis, this is precisely what I have in mind: the possibility of interrogating everything afresh, always using analytical tools of a different kind [...] instruments of criticism need to be sharpened periodically, they need to be taken back to their origins. Or rather, the genesis of our instruments of criticism must always be reconstructed anew [...] Is it possible to put forward hypotheses about the transformation of artistic languages without recourse to their internal laws? Once we have recognised that there exist no linear relations between forms and socio-economic contexts, how can one write history on the basis of the vicissitudes of form alone?”⁸²⁴

encontrar exclusivamente dentro de la obra arquitectónica, no se sabe muy bien cómo, la relación con el completo sistema de producción arquitectónico del momento. A tal propósito, Keyvanian cita a Tafuri: “As far as we’re concerned, he declared, the artistic object is to be questioned, rather than in its individuality, as a witness that can testify as to the roles that were assigned to it by the mentality (or mentalities) of the era to which it belongs regarding its economic meaning, its public function, the means of production incorporated in it, the structures of representation (ideologies) that condition it, or of which it is an autonomous enunciator”. Idem, p. 7. Citado en Keyvanian, Carla, “Manfredo...” ,op. Cit., p. 8. (El subrayado es nuestro). Lejos de negar las opiniones el texto citado, la crítica que esgrimimos es su descontextualización de una visión general del pensamiento tafuriano, en especial respecto al mito de la forma y de la autonomía de la disciplina arquitectónica. Por otra parte, esta referencia explícita al concepto de mónada en Manfredo Tafuri hunde sus raíces en los comentarios de Daniel Sherer, quien, en 1996 afirmaba que “Tafuri approached Borromini from the formal and the philosophical standpoint, before studying drawings with the aim of reconstructing his design process. In the first instance, he evoked a specific philosophical horizon (Leibnizian monadology) to expose the internal logic of Borromini’s critical strategy”. Sherer, Daniel, “Progetto and Ricerca: Manfredo Tafuri as Critic and Historian”, en *Zodiac*, n. 15, 1996, p. 37. Y más adelante, aclarando el empleo de dicho término, afirmaba que de ninguna manera, el trabajo de Borromini “represent architectural ‘reflections’ of contemporary philosophy or science. On the other hand they represent autonomous contributions to a cultural universe in which Leibniz himself would subsequently participate. ‘anticipations’ of a mode of thought [...] Here philosophical inquiry and the unfolding of the design ensemble of cultural relationships.. the critical function of singularities”. Idem, p. 37. Obviamente, entre este empleo de la monadología por parte de Sherer como ejemplo representativo del universo barroco en el que situar la obra de Borromini, y la afirmación por parte de Keyvanian como concepto metodológico en Manfredo Tafuri, existe un salto de ámbito no legítimo.

⁸²² Idem, p. 9.

⁸²³ Tafuri, Manfredo, “Main Lines...” ,op. Cit., pp. 154 y 161 respectivamente.

⁸²⁴ Tafuri, Manfredo, “The Uncertainties of Formalism: Victor Sklovskij and the Denuding of Art”, en *Architectural Design* n. 50 (Profile: Porphyrios, Demetri (ed) *On the Methodology of Architectural History*), 1981, p. 73. En este caso la afirmación es realizada precisamente dentro de una crítica a la posibilidad de incorporar a la historiografía el método formalista de Sklovskij. Un formalismo que, para Tafuri no refiere únicamente al estructuralismo sino también, y, de modo insoluble, a la estética: “Sklovskij, Eichenbaum and Jacobson have defended jealously the specificity of the aesthetic message from any ‘external’ contamination. For them, the work of art is an autonomous universe, a concrete whole, a set of signs which refer only to themselves [...] the *Opojaz* theoreticians locked poetic language

“La imposibilidad de la noción de método, porque no sé como se podría destruir con un método [...] El análisis de una obra debe ser capaz de combinar todos los métodos, iconología, filología, iconografía, purovisibilismo, lecturas históricas sobre las diferencias entre escuelas, biografía, crítica sociológica, contextual, política. Pero lo importante es entender que ninguna funciona sola”.⁸²⁵

Y respecto al comúnmente citado “método filológico” como base del “microhistórico” afirma Tafuri que “il problema affrontato è piuttosto: quale filologia per questo particolare tema? [...] rispettare nei fatti la “scienza senza nome” di Aby Warburg”.⁸²⁶

Por tanto, y tal como afirma Pizza a propósito de Tafuri, “no parece que pueda existir otro camino que el indicado por un ponderado eclecticismo metodológico”.⁸²⁷ De esta manera, conviene recalcar que dicho eclecticismo metodológico no es en absoluto un relativismo, pues depende directamente del material histórico que se esté estudiando (la aplicación del método iconológico, por ejemplo, no posee la misma conveniencia respecto al Palacio de Carlos V en Granada que a la obra de los *New York Five*) y de la

in a laboratory”. Idem, p. 74. De este modo, para Sklovskij, toda otra argumentación que no sea exclusivamente formal queda incorporada a la forma como “justificaciones técnicas”: “Concepts of materials and procedure to emerge as substitutes for the traditional notions of form and content [...] As Eichenbaum observed, in Sklovskij, the non aesthetic materials, particularly those of a moral, social, and political kind, are incorporated into the work as justifications for the technique [...] the materials are granted a life of their own: art absorbs them and thereby stresses their autonomy”. Idem, p. 75. Ahora bien, la crítica radical al formalismo es esgrimida por Tafuri cuando, a propósito del manifiesto del futurismo ruso (Febrero 1913) en el que podíamos leer “We consider the word a creator of myth; when the word dies, it gives birth to a myth and vice-versa”, acusa a las vanguardias formales rusas de “alluded to the primitivism of a search for roots”. Idem, p. 75. De esta forma, el formalismo como base de una introducción del estructuralismo como método historiográfico lleva implicado en su búsqueda de los significados originarios la destrucción de la historia mediante la creación de su opuesto, es decir, el mito como fundamentación de las “raíces”.

⁸²⁵ Tafuri, Manfredo, “Entrevista a Manfredo Tafuri”, *Materiales*, Marzo 1983, p. 5. La entrevista tuvo lugar en Buenos Aires, entre Julio y Agosto de 1981. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/materiales/entrevista_tafuri.htm

⁸²⁶ Tafuri, Manfredo, Introducción a Tafuri, Manfredo (ed), *La piazza, la chiesa, il parco*, Elceta, Milano, 1991, p. 7.

⁸²⁷ Pizza, Antonio, *La Construcción del Pasado*, Celeste Editores, Madrid, 2000, p. 119. Por otra parte, resulta cuanto menos sintomático que el argumento de autoridad para esta afirmada no-metodología histórica sea el mismo que en la determinista metodología de De Fusco, es decir, Argan: “El único criterio metodológico con que se puede en la actualidad hacer historia del arte, resistiendo la tentativa de deshistoricizar el estudio de los fenómenos artísticos, me parece el de la individualización y el del análisis de situaciones problemáticas [...] definir una situación cultural en que cada factor vale sólo como componente dialéctico de un sistema de relaciones”. Argan Giulio Carlo, *Historia del arte como Historia de la ciudad...*, op. Cit., pp. 69-70. Citado en Pizza, Antonio, *La Construcción...* op. Cit. p. 119. Se constituyen de este modo dos lecturas completamente dispares basadas en los mismos textos (aunque en distintos fragmentos) lo cual, dada nuestra no especialidad en Argan, no supone para nosotros sino una de las más bellas muestras de “la magia de la hermeneútica”. Respecto a una efectiva influencia de Argan sobre Tafuri respecto a una metodología cercana al eclecticismo es el propio Tafuri quien se encarga de confirmarlo: “In Argan there is no a priori methodological enunciation. Far from issuing any such statement of principle, he prefers to penetrate the structure of architectural phenomena in order to decompose and recombine them within the more widely problematic framework of a *Kulturgeschichte*. Thus the critic holds the reins in an interrogation in which strong doubts are cast over the fate”. Tafuri, Manfredo, “Main Lines...” ,op. Cit., p. 155. Pero aún más allá, también refiere Tafuri a la influencia de Argan el hecho por el cual este eclecticismo metodológico no es sino consecuencia directa de entender la historia bajo las categorías del lo “problemático”, el “pensamiento negativo”, o el “proyecto de crisis”: “Argan is able to distinguish a trend toward trivialization of the design process running from the dawn of Humanism to the Age of Enlightenment as a foretaste of the new tasks assigned to intellectual work as a part of the rationalization process operative in the twentieth century. Such interpretation presupposes a confrontation between the theme of radical ideologies and that of crisis”. Idem, p. 155.

construcción de documentos que se produzca durante dicho estudio (es decir, que existe en la historia un “círculo hermeneútico”, y en tanto que limitado por la filología no es un círculo vicioso). Así, toda metodología que pretenda ser crítica tanto respecto al tema de estudio como de sí misma, conllevará una inicial labor de análisis, crítica, destrucción y separación de los juicios establecidos y las estructuras con-formadas, seguido de un segundo momento de reconstrucción hipotética, de una re-estructuración de la realidad que permita captar los problemas ocultos por las antiguas estructuras.⁸²⁸

Respecto a la primera parte, la historia, en tanto que “producción de significados, a partir de las ‘huellas significantes’”, Tafuri hace mención a la genealogía de Nietzsche o al análisis interminable de Freud como guía de la labor crítica. Desde esta toma de postura, afirma Tafuri que existe una zona de interferencia entre la historia y lo real mediante el análisis del lenguaje: “el lenguaje de la historia implica y asume los lenguajes y las técnicas que actúan en la producción de lo real”. Ahora bien, antes que identificarse, es precisamente su “tensión irreductible” la que resulta “productiva”.⁸²⁹ Además, Tafuri afirma explícitamente la intención de repensar lo real como objeto último de la crítica, única posibilidad por otra parte, de que la crítica pueda ser tal consigo misma: “El verdadero problema consiste en proyectar una crítica capaz de ponerse continuamente en crisis ella misma, poniendo en crisis lo real. Lo real, obsérvese bien, y no solamente sus secciones individualizadas”.⁸³⁰ Este choque entre historia y realidad analizado por medio del análisis de sus lenguajes constituye el punto de partida desde donde poder diferenciar el método genealógico de Tafuri del arqueológico de Foucault.

Respecto a la genealogía, esta refiere directamente a la “construcción del objeto” en tanto que una búsqueda múltiple y no lineal de los significados originales. El punto de referencia de Tafuri al respecto, más que *La genealogía de la moral* de Nietzsche directamente, es la lectura que Foucault hace de ella y de *Las Intempestivas* en

⁸²⁸ Dicho doble momento general de la metodología histórica ha sido expuesto en el famoso ensayo “The Historical Project” publicado originalmente en *Oppositions* n. 13, 1979, y posteriormente como Introducción a *La esfera y el laberinto*.

⁸²⁹ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 7.

⁸³⁰ Idem, p. 14. Fruto de esta puesta en crisis de lo real es el consecuente entendimiento de una crítica “crítica” en tanto que establecimiento de los límites del saber: “Así, la crítica es un trabajo, en sentido literal, tanto más fecundo cuanto más consciente es de sus propios límites”. Idem, p. 15. Tenemos, por tanto, afirmada de nuevo la identificación entre historia y crítica en tanto que definidoras de los límites permitidos al saber. Pero, como ya dijimos, la posición de estos límites de conocimiento de las disciplinas debe medirse con la realidad no únicamente desde sus categorías óptico-temporales sino también desde la función que ejercen dentro de sus sistemas de producción: “Así, el trabajo histórico pone en cuestión el problema del ‘límite’, se confronta con la división del trabajo en general, tiende a salir de sus propios confines, proyecta la crisis de las técnicas dadas. Por tanto, historia como “proyecto de crisis”. Idem, p. 18. Este segundo aspecto de la realidad en tanto que sistema de producción es el punto de partida concreto que se establecerá como base para el inicio del momento constructivo del historiador. Dentro de este aspecto de la realidad, Tafuri, por otra parte, aprovecha para volver a recalcar la ilusión del mito del intelectual autónomo: “No nos hacemos ninguna ilusión sobre el poder desmitificador del análisis histórico por sí mismo: sus tentativas para cambiar las reglas del juego no gozan de ninguna autonomía”. Idem, p. 18.

“Nietzsche, la genealogía, la historia”.⁸³¹ Allí, Foucault propone el método genealógico como una indagación en los orígenes cuya búsqueda de la procedencia no funda, sino que al contrario “remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de aquello que se imaginaba conforme a sí mismo”.⁸³² En otras palabras, en lugar de remitirse al origen como al momento mítico de una edad de oro de la que venimos degenerando progresivamente, Foucault ve en el método genealógico de Nietzsche una lógica inversa sobre la indagación del origen. Así, en lugar de suponer la existencia mítica de una máxima libertad pura como origen de la libertad degradada que aún nos queda, Nietzsche propone la aparición de esta libertad a partir del dominio sobre aquello que la limitaba.⁸³³ Este radical cambio de lógica, más allá de suponer una simple inversión de signo respecto a los orígenes morales de los conceptos, intención originaria de la genealogía de Nietzsche, supone tanto para Tafuri como para Foucault el rechazo de toda consideración teleológica, crónica, o linealmente causal de la historia, a la vez que el despliegue de una nueva forma de pensar las relaciones temporales y adaptarse a su estudio mediante una nueva metodología. A este respecto, los comentarios de ambos no dejan lugar a dudas:

Foucault: “Si interpretar fuese aclarar lentamente una significación oculta en el origen, sólo la metafísica podría interpretar el devenir de la humanidad. Pero si interpretar es ampararse, por violencia o subrepticamente, de un sistema de reglas que no tiene en sí mismo significación esencial, e imponerle una dirección, plegarlo a una nueva voluntad, hacerlo entrar en otro juego, y someterlo a reglas segundas, entonces el devenir de la humanidad es una serie de interpretaciones. Y la genealogía debe ser su historia”. Y más adelante, “se trata de hacer de la historia un uso que la libere para siempre del modelo, a la vez metafísico y antropológico, de la memoria. Se trata de hacer de la historia una contra memoria, y de desplegar en ella por consiguiente una forma totalmente distinta del tiempo”.⁸³⁴

Tafuri: “¿Por qué un inicio? ¿No resulta más productivo multiplicar los inicios, reconociendo que allá donde todo se conjura para que yo reconozca la transparencia de un ciclo unitario se oculta un entretreído de fenómenos que pretenden que se les conozca como tales? [...] orígenes míticos [...] positivismo ochocentista [...] un origen [...] un punto o estadio final, un punto o estadio que lo explique todo”.⁸³⁵

⁸³¹ Foucault, Michel, “Nietzsche. La genealogía, la historia”, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1977. Publicado originalmente como Foucault, Michel, “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”, en: *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, P.U.F., 1971, pp. 145-172. Versión digital disponible en <http://www.librosgratisweb.com/pdf/foucault-michael/nietzsche-la-genealogia-y-la-historia.pdf>. De este texto Tafuri cita explícitamente el siguiente fragmento: “La genealogía, escribe, no se contrapone a la historia, como la visión elevada y profunda de la filosofía a la mirada de topo erudito; al contrario, se opone al despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de las teleologías indefinidas. Se opone a la búsqueda del origen”. Foucault, Michel, “Nietzsche, la genealogía, la storia”, en *Il Verri*, n. 39-40, 1972. Citado en Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 8.

⁸³² Foucault, Michel, “Nietzsche...” ,op. Cit., epígrafe 3. A este respecto, el razonamiento de Foucault, a diferencia del de Tafuri continúa hasta afirmar la presencia de una lógica material que, en última instancia, supone una lógica del cuerpo como “lugar de dislocación del yo”.

⁸³³ De este modo, “la emergencia designa un lugar de enfrentamiento [...] Que hombres dominen a otros hombres, y es así como nace la diferenciación de los valores, que unas clases dominen a otras, y es así como nace la idea de libertad; que los hombres se apropien de las cosas que necesitan para vivir, que les impongan una duración que no tienen, o que las asimilen por la fuerza y tiene lugar el nacimiento de la lógica”. Idem, epígrafe 4.

⁸³⁴ Idem, epígrafes 4 y 7 respectivamente.

⁸³⁵ Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 8.

Ahora bien, según Tafuri, la principal diferencia entre él y Foucault con respecto a la genealogía de Nietzsche no consiste propiamente en la forma de entender esta, sino en el uso último con el que la emplean. Así, si según Tafuri el análisis destructivo de los mitos originarios que supone la genealogía debe ser el momento previo de uno segundo de reconstrucción, el de Foucault, según Tafuri, supone la “reconsagración de los fragmentos” como entidades autónomas en sí mismas y ajenas a las relaciones históricas:

“Las genealogías de Foucault, las genealogías de la locura, de la clínica, del castigo, de la sexualidad, al igual que las diseminaciones de Derrida, consiste en la reconsagración de los fragmentos analizados al microscopio, como nuevas unidades autónomas y en sí mismas significantes [...] Al descubrir que el lenguaje no es más que uno de los modos de organizar lo real, es necesario introducir la profunda disociación de lo real. Es decir, que es necesario que quede claro que la historia no puede reducirse a una hermenéutica”. Y más adelante, “Se podría afirmar que también el lenguaje de la crítica, el lenguaje que debería “desplazar y romper rocas”, es él mismo una “roca”. ¿Cómo utilizarlo de manera que no se convierta en instrumento de un rito sagrado? Quizás ahora quede más claro el peligro que encierran los análisis de Blanchot, de Barthes, de Derrida... Éstos pueden infringir obras y textos, construir genealogías fascinantes, iluminar hipnóticamente nudos históricos resueltos con lecturas a conveniencia. Pero ha de negar la existencia de un espacio histórico”.⁸³⁶

Dejando a parte la pertinencia o no de dicha crítica realizada de forma general a la “izquierda lacaniana”, antes de pasar al momento constructivo en la metodología de Tafuri hemos de aclarar primero el equívoco que, fundamentado en las opiniones del historiador italiano, ha dado lugar a una confusión entre las lecturas de Tafuri y Foucault entre los términos “genealogía” y “arqueología”, términos, por otra parte, normalmente empleados con la misma ligereza que el de “mónada”. Respecto a dicha problemática afirmamos explícitamente dos tesis: 1) Tafuri no realiza ni ha realizado nunca una “arqueología” de la disciplina arquitectónica, y 2) El mismo concepto de arqueología demuestra la existencia de un momento “constructivo” en Foucault que

⁸³⁶ Idem, p. 9. Resulta obvio que la acusación a la obra de Foucault de mitificar los fragmentos en tanto que fragmentos por parte de Tafuri es, cuanto menos, desacertada. Influida sin lugar a dudas por la crítica de Cacciari y Rella a la “izquierda lacaniana” en *Il Dispositivo Foucault*. En él se producen, fundamentalmente, las siguientes tergiversaciones: 1) La continua yuxtaposición de la crítica a la noción centralizada de poder por parte de Foucault con la “microfísica del deseo” de Deleuze como forma “natural” de “liberación” mediante la diseminación molecular, y 2) La fundamentación de dicha defensa de la diseminación múltiple como estrategia de enfrentamiento al poder en la postulación de una “otredad absoluta” a la que irán adjudicando sucesivamente los calificativos de “el Dios oscuro de Lacan”, “la *différance*”, “el silencio”, y finalmente, “la Teoría” (en detrimento de la política). De esta manera, ya en la introducción a *Il dispositivo Foucault* hecha por Franco Rella se afirmaba de forma sumaria que “Il desiderio di Deleuze; il dio oscuro (o il vecchio buon dio) di Lacan, il silenzio di Foucault [...] l’unico mutamento nelle posizioni foucaultiane dalla Storia della follia alla Storia della sessualità sta nel fatto che non abbiamo più un monologo della ragione che si sovrappone al silenzio, ma una pluralità infinita di dispositivi”. Rella, Franco, “Introduzione” a Cacciari, Rella, Tafuri, Teysot, *Il dispositivo Foucault*, CLUVA, Librería Editrice Cooperativa, Venecia, 1977, p. 14. Por otra parte, y en relación con lo anteriormente afirmado a propósito de la diferencia entre arqueología y genealogía, es sintomático observar cómo Rella prescinde de tal distinción aún cuando el empleo de dichos términos por parte de Foucault es explícito hasta el punto de fundamentarse sobre definiciones netamente diferenciadas. A tal respecto, afirma posteriormente Rella que “il problema della genealogia, in Foucault, è in realtà il problema dell’archeologia, ma di una archeologia che è priva di arché, che è priva di principio”. Rella, Franco, “Un’economia politica del corpo”, en Idem, p. 48.

invalida la crítica que Tafuri le realiza en tanto que escritor de genealogías. A este respecto, el hecho de que Tafuri no mencione más que una vez *La Arqueología del saber* (1970) frente a las más frecuentes referencias al artículo sobre Nietzsche (1971), *La Historia de la Locura en la Época Clásica* (1964),⁸³⁷ *Las Palabras y las Cosas* (1968),⁸³⁸ o *Vigilar y Castigar* (1976),⁸³⁹ es desde luego, y empleando la propia terminología de Foucault, “sintomático”. Una exposición sumariada de qué es específicamente un análisis arqueológico servirá para demostrar claramente las dos tesis mantenidas.

Al igual que para la historia crítica de Tafuri, también para el método arqueológico de Foucault el problema práctico fundamental es el establecimiento de los límites propios de las disciplinas en tanto que límites concretos de las posibilidades del

⁸³⁷ Es a propósito de la comparación Sade-Piranesi realizada en 1977 por Tafuri, que este recurre a dicho libro para mostrar cómo, en Piranesi, se produce ese pliegue de razón-sin razón como no opuestos ni contradictorios en tanto que imposibilidad última que la razón tiene para definirse a sí misma. Argumento paralelo al desarrollado minuciosamente a lo largo del libro de Foucault. En este, como bien sabrá el lector de Foucault, el desarrollo de la locura es analizado desde las concepciones que en el Renacimiento todavía perduraban del loco-santo como aquel que tiene acceso a “otro” mundo, pasando por el intento ilustrado de reducción de lo no racional al no ser, y terminando por la consideración de los orígenes irracionales de la misma razón en Freud y Nietzsche: “La locura como una nada, el loco el otro respecto a los demás. Afirma Foucault que “la locura en la época clásica ha dejado de ser el signo de otro mundo, y que se ha convertido en la paradójica manifestación del no-ser”, Foucault, Michel, *Historia de la Locura en la época clásica*, Vol. I, Editorial Fondo de cultura económica, México D.F., 1967. p. 388, y que “Freud recupera por el psicoanálisis la capacidad perdida de dialogar con la locura”. Idem, p. 245. Por último culmina afirmando un “astuto y nuevo triunfo de la locura: el mundo, que creía medirla y justificarla por la psicología, debe justificarse ante ella, puesto que en sus esfuerzos y en sus debates, él se mide en la medida de obras como la de Nietzsche, de Van Gogh, de Artaud”. Idem, p. 304. La referencia a esta dinámica a propósito de Piranesi no supone sino el hecho de situarle como un claro precedente de la genealogía nietzscheana en lo que se refiere al mismo concepto de la razón.

⁸³⁸ Es ampliamente significativo que a propósito de este libro, Tafuri escribiera en 1968, justo antes de haber entrado en relación con Cacciari y la Revista *Contropiano*, que “*La arqueología de las ciencias humanas*, intentada por Foucault, podría comprobarse en la historia de la arquitectura. De un estado de fusión entre código arquitectónico y funciones colectivas se pasa a una gramática general entre finales del siglo XVI y finales del XVII [...] grandes sistematizaciones lingüísticas de un Blondel, de un Perrault [como] sistema de significados”. Tafuri, Manfredo, *Teorías...*, op. Cit., p. 108.

⁸³⁹ Es como respuesta a este libro que se publica el ya citado *El Dispositivo Foucault*. En él, las críticas dirigidas a Foucault no tienen que ver tanto con la concepción del panóptico como dispositivo de vigilancia durante la época clásica de la burguesía, como respecto a la pertinencia del concepto de heterotopías espaciales (museos, bibliotecas, puertos, archivos, hospitales... etc) para realizar una historia de la arquitectura que no repita las ya realizadas anteriormente como fetichización de la forma, el objeto, o el espacio. Como resultado de esta crítica, la disciplina arquitectónica interesada por el trabajo de Foucault realizó una serie de entrevistas donde este re-explicó la forma concreta de entender el papel que la arquitectura juega dentro de su obra: “Lo que quiero subrayar es que a partir del siglo XVIII todo tratado que considere la política como el arte de gobernar a los hombres tiene uno o varios capítulos sobre el urbanismo, los abastecimientos colectivos, la higiene y la arquitectura privada. Estos capítulos no se los encuentra en las obras consagradas al arte de gobernar que produce el siglo XVI. Este cambio no está tal vez en las reflexiones de los arquitectos sobre la arquitectura, pero es muy perceptible en las reflexiones de los hombres políticos”. Foucault, Michel, “Espacio, saber y poder. Entrevista de Paul Rabinow”, en Rabinow, Paul, *The Foucault Reader*, Nueva York, 1984. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/filosofia/entrev_foucault.htm, p. 1.

saber.⁸⁴⁰ También de forma paralela a Tafuri, esta investigación sobre los límites está directamente relacionada con una crítica a las historias basadas en una concepción cronológica del tiempo y una investigación que se orienta a la definición de un nuevo tipo de temporalidad.⁸⁴¹ Y, de nuevo, al igual que Tafuri, también Foucault critica la limitación de un entendimiento estructuralista del análisis lingüístico como forma de acceder a la realidad.⁸⁴² Ahora bien, respecto a las infinitas diferencias que separan ambos autores, la principal consiste en que mientras Tafuri emplea un radical eclecticismo metodológico que le permita descubrir y re-estructurar la realidad pasada en su mismo aspecto de crisis o “dialéctica negativa”, es decir, una construcción del pasado que no se presuponga como causa del presente; Foucault establece una precisa y determinada metodología que mediante el análisis del lenguaje le permita acceder a problemas hasta ahora no planteados, y que el estructuralismo lingüístico con el que *La Arqueología del Saber* entra en directa discusión nunca podría plantear. Es esta concreta metodología analítica la que hace imposible negar en Foucault un momento constructivo, pues este, a diferencia de Tafuri, tiene explicitadas sus concretas normas de empleo.⁸⁴³ Un momento que, nuevamente al igual que en Tafuri, supone una

⁸⁴⁰ “El problema no es ya de la tradición y del rastro, sino del recorte y del límite; no es ya el del fundamento que se perpetúa, sino el de las transformaciones que valen como fundación y renovación de las fundaciones”. Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 2008, p. 14.

⁸⁴¹ Respecto a la crítica a las historias cronológicas afirma Foucault que “según uno de ellos, jamás es posible asignar, en el orden del discurso, la irrupción de un acontecimiento verdadero: más allá de todo comienzo aparente hay siempre un origen secreto, tan secreto y tan originario, que no se le puede nunca captar del todo en sí mismo. Esto, a tal grado, que se nos volvería a conducir, a través de la ingenuidad de las cronologías, hacia un punto que retrocedería de manera indefinida, jamás presente en ninguna historia. Él mismo no sería sino su propio vacío, y a partir de él todos los comienzos no podrían jamás ser otra cosa que un recomienzo u ocultación”. Idem, p. 38. (Por otra parte, esta identificación del origen como ausencia, al igual que en Althusser, fundamenta el empleo por parte de Tafuri y Cacciari del término “izquierda lacaniana”). Y en las conclusiones al libro, vuelve a recalcar que “ahí estaba lo esencial: liberar la historia del pensamiento de su sujeción trascendental”. Idem, p. 262.

⁸⁴² En concreto, Foucault distingue entre lengua y campo de acontecimientos: “Una lengua constituye siempre un sistema para enunciados posibles: es un conjunto finito de reglas que autoriza un número infinito de pruebas. El campo de los acontecimientos discursivos, en cambio, es el conjunto siempre finito y actualmente limitado de las únicas secuencias lingüísticas que han sido formuladas”. Idem, p. 41. De esta manera, si la pregunta pertinente que se puede realizar a la lengua desde el estructuralismo es “¿según qué reglas ha sido construido tal enunciado y, por consiguiente, según qué reglas podrían construirse otros enunciados semejantes?”, la propia que se ha de realizar al campo de acontecimientos desde la arqueología será “¿cómo es que ha aparecido tal enunciado y ningún otro en su lugar?” Idem, p. 41. Con esto queda fortalecido el aspecto histórico que, frente al estructuralismo, también la arqueología conlleva.

⁸⁴³ Resumiéndolo brevemente, los pasos a seguir para que un análisis lingüístico pueda ser caracterizado como arqueológico son seis: **01.** Definición de las unidades del discurso: Campos de acontecimientos en lugar de la lengua. **02.** Definición de las formaciones discursivas: Imposibilidad de reunirlos en torno a un objeto pues este es consecuencia y no principio de dichas formaciones. Imposibilidad de definir su forma y tipo de encadenamientos mediante a) un dominio de objetos delimitados ya que existen series con lagunas, b) un tipo definido y normativo de enunciación porque las formaciones son demasiado heterogéneas, c) un alfabeto bien definido de nociones ya que los conceptos difieren por estructura y reglas de utilización, y d) una permanencia de una temática dadas las posibilidades estratégicas diversas. Por contra las formaciones discursivas deben ser encontradas mediante “sistemas de dispersión”. **03.** Definición de la formación de objetos en 3 pasos: a) Localizar las superficies primeras de su emergencia, b) describir además ciertas instancias de delimitación, c) analizar, finalmente, las rejillas de especificación. De este modo, el estudio de los objetos no se realiza desde la definición de su constitución interna, sino de “lo que le permite aparecer, yuxtaponerse a otros objetos, situarse con relación a ellos,

historicidad que no torne el momento constructivo mera deducción de unas teorías formales determinadas *a priori*, pero que a su vez tampoco quede reducida a hermeneútica.⁸⁴⁴

Fruto de este intento es la definición de “archivo” en Foucault. Así, si el objeto propio del análisis estructuralista del lenguaje es la “lengua”, (que define el sistema de construcción de las frases posibles), y el del historicismo positivista es el “corpus” (que recoge pasivamente las palabras pronunciadas), el archivo se constituye como el objeto de estudio de la arqueología ya que define un nivel particular: “el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares”.⁸⁴⁵ En otras palabras, el momento constructivo en Foucault lleva incorporado tal importancia que culmina construyendo una nueva disciplina como forma de análisis que va de la historia a las categorías lingüísticas de la realidad. Un intento que, debido a su consciente metodología constructiva, su análisis, “debe suprimir, en la medida de lo posible, la contradicción”.⁸⁴⁶ En resumen, la arqueología supone un análisis que en lugar de recorrer el

definir su diferencia, su irreductibilidad, y eventualmente su heterogeneidad, en suma, estar colocado en una campo de exterioridad”. Idem, p. 63. Estas relaciones que definen sus condiciones de aparición pueden ser a) primarias o reales, b) secundarias o reflexivas, y c) propiamente discursivas. **04.** Definición de los modos de formación de las modalidades enunciativas. Estas modalidades deben estar referidas a un espacio de exterioridad: “No es ni por el recurso a un sujeto trascendental, ni por el recurso a una subjetividad psicológica como hay que definir el régimen de sus enunciaciones”. Idem, p. 75. **05.** Definición de la formación de los conceptos según a) Formas de sucesión, b) Formas de coexistencia, y c) Procedimientos de intervención. Dichas formaciones refieren por lo tanto a un nivel pre-conceptual. **06.** Definición de la formación de las estrategias en 3 pasos determinados: a) Determinar los puntos de difracción posibles del discurso, b) Estudiar la economía de la constelación discursiva a la que pertenece (no todos los juegos con posibles), y c) Determinar la función que debe ejercer el discurso estudiado en un campo de prácticas no discursivas. En resumen, “y del mismo modo que no se debía referir la formación de los objetos ni a las palabras ni a las cosas, la de las enunciaciones ni a la forma pura del conocimiento ni al sujeto psicológico, la de los conceptos ni a la estructura de la idealidad ni a la sucesión de las ideas, tampoco se debe referir la formación de las elecciones teóricas ni a un proyecto fundamental ni al juego secundario de las opiniones”. Idem, p. 94.

⁸⁴⁴ Afirma Foucault que “el análisis enunciativo es, pues, un análisis histórico, pero que se desarrolla fuera de toda interpretación: a las cosas dichas no se les pregunta lo que ocultan”. Idem, p. 143. En su lugar, las prácticas discursivas analizadas constituyen “un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio, que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa”. Idem, p. 154. “Frente a unos *a priori* formales cuya jurisdicción se extiende sin contingencia, es una figura puramente empírica”. Idem, p. 168. Este aspecto anti-hermeneúico de la historicidad de la arqueología es también reconocido por Antonio Pizza cuando, precisamente distinguiendo los métodos de Tafuri de los de Foucault, afirma que “la arqueología no se ocupa de definir los pensamientos, las representaciones, las imágenes, que se ocultarían tras las formas de la realidad y tras los discursos, sino más bien se concentra en el análisis de sus concreciones, en la modalidad de su composición. No se relaciona con los documentos, sino que tratará preferiblemente el discurso en su espesor de monumento que no reemplaza a otro, porque es ‘él mismo’ en el momento en que se manifiesta según los peculiares modos de su reificación”. Pizza, Antonio, *La Construcción...*, op. Cit., 75.

⁸⁴⁵ Idem, p. 171. Por su parte, respecto al término arqueología, concluye Foucault que “este término no incita a la búsqueda de ningún comienzo; no emparenta el análisis con ninguna excavación o sondeo geológico. Designa el tema general de una descripción que interroga lo ya dicho en el plano de su existencia [...] la arqueología describe los discursos como prácticas especificadas en el elemento del archivo”. Idem, p. 173. (El subrayado es nuestro).

⁸⁴⁶ Idem, p. 197.

eje “conciencia-conocimiento-ciencia”, recorre el eje “práctica discursiva-saber-ciencia”.⁸⁴⁷ A través de este segundo eje Foucault define por tanto cual es el estudio de la arqueología en tanto que análisis lingüístico de la formación del saber según 4 niveles o umbrales de formalización. Estos umbrales son:

“01. Umbral de positividad: momento a partir del cual una práctica discursiva se individualiza.

02. Umbral de epistemologización: cuando en el juego de una formación discursiva, un conjunto de enunciados pretende hacer valer unas normas de verificación y de coherencia.

03. Umbral de cientificidad: Cuando la figura epistemológica así dibujada obedece a cierto número de criterios formales, cuando sus enunciados no responden solamente a reglas arqueológicas de formación, sino además a ciertas leyes de construcción de las proposiciones.

04. Umbral de la formalización: cuando ese discurso científico, a su vez, pueda definir los axiomas que le son necesarios, los elementos que utiliza, las estructuras proposicionales que son para él legítimas y las transformaciones que acepta”.⁸⁴⁸

Con esto tenemos claramente negado el aspecto arqueológico de los textos de Tafuri a propósito de la disciplina arquitectónica y la crítica que Tafuri-Cacciari realizan a Foucault desde una consideración simplista de la “izquierda lacaniana”. Por ello, si bien el análisis de *La Arqueología de Saber* se refiere a un estudio arqueológico (en tanto que distinto de un análisis histórico-cronológico) del lenguaje en tanto que forma de conocimiento discursivo, es decir, no científico-formalista (como el propio del estructuralismo), esto no quita para que la metodología arqueológica en él expuesta pueda ser empleada en análisis con temáticas diversas, sean por ejemplo las prácticas discursivas analizadas en la *Historia de la Sexualidad* (1977-1987), o una posible Arqueología del discurso disciplinar arquitectónico. Lo único que aquí afirmamos es la diferencia radical que existe entre la genealogía como método analítico propio del momento destructivo común tanto a Foucault como a Tafuri, de la arqueología como método constructivo en Foucault por una parte, y el no empleo de este último en Tafuri.

Ahora bien, pese a que efectivamente la crítica a una falta de existencia del momento constructivo en Foucault por parte de Tafuri es ampliamente problemática, no sucede lo mismo cuando le recrimina el excesivo aislamiento al que somete sus discursos. A este respecto argumenta Tafuri cómo el mayor punto débil de la arqueología como metodología histórica se basa, precisamente, en la excesiva concreción de su objeto en tanto lingüístico. Es decir, reconocido por Tafuri que toda realidad (arquitectónica, política, económica, lingüística) puede ser analizada en tanto

⁸⁴⁷ Idem, p. 238.

⁸⁴⁸ Idem, pp. 242-243. Este recorrido supone, por otra parte, una conclusión paralela a la de Tafuri respecto a la negación de la ideología como “conocimiento erróneo” o “falsa conciencia”. “La ideología”, afirma Foucault, “no es una razón suficiente para acusar de error, de contradicción, de ausencia de objetividad, el conjunto de enunciados”. Idem, p. 241. En efecto, si se define como conocimiento científico solamente uno de los umbrales del saber que lleva incorporado una práctica discursiva en tanto *epistème*, la ideología serán todos los niveles del saber previos a que el conocimiento llegue al umbral de cientificidad, pero que no por ello, pese a ser un conocimiento no científico, implique una falsa conciencia de la realidad.

que lenguaje, afirma que la metodología foucaultiana expuesta en *La arqueología del saber* aísla los discursos de tal modo que luego es incapaz de hacerlos dialogar. De este modo, *La historia de la locura* mantiene una lógica de creación del discurso del sinsentido desde el siglo XVII que poco o nada se relaciona, según Tafuri, con *El nacimiento de la clínica*, *La historia de la sexualidad*, o *La arqueología de las ciencias humanas*.⁸⁴⁹ Para evidenciarlo con un ejemplo, Tafuri elige comentar el análisis que Foucault hace de Magritte:

“In ‘ceci n’est pas une pipe’, cosa tiene insieme la pipa rappresentata, quindi il dominio sull’immagine, e ‘ceci n’est par un pipe’, la scrittura? Uno spazio impossibile per Foucault. Noi lo chiameremmo lo ‘spazio dello scontro’, ignorato da Foucault. Cioè, che cosa è avvenuto? Che la “dispersione”, quella che Derrida chiamerà la “disseminazione”, a direi che la “disseminazione” dei vari discorsi e delle varie pratiche discorsive avviene in Foucault non sulla metafisica, come in Derrida, ma sulle pratiche significanti, che questa ‘dispersione’, questa ‘disseminazione’ delle tracce non può più dar luogo a nessuna “ricostruzione”, ma principalmente non dà luogo a nessuno ‘spazio dello scontro’, non dà più luogo a nessuno spazio del conflitto”. Y más adelante: “È vero: ogni tecnica ha il suo linguaggio e questi linguaggi non sono traducibili fra loro; ma Foucault sembra volerne ignorare lo scontro reale. Come si scontrano i linguaggi? Basterà rappresentarli, come nel quadro di Magritte. Queste pratiche significanti e di potere convivono, o non convivono, in uno spazio che è quello del potere reale, gestito, politico. Questo spazio sarà anche topologico, avrà un centro, avrà più centri; ma esiste, o non esiste, come sembra suporre Foucault?”⁸⁵⁰

Pero con esto volvemos al problema inicial de la no-metodología historiográfica en la obra de Tafuri en tanto que *a priori* formal. Es otras palabras, si de lo que se trata en el quehacer histórico en tanto que “proyecto de crisis” es de evidenciar aquellos puntos donde los discursos construidos chocan entre sí evidenciando su propio carácter en tanto que construcción distinta de la realidad, la arqueología de Foucault se queda, en el mejor de los casos, en el mero momento constructivo. De esta forma, se esclarece el doble filo de la crítica que Tafuri realiza a Foucault en tanto que excesivamente postestructuralista debido a la excesiva diseminación de sus genealogías, a la par que excesivamente estructuralista en tanto que construcción de compartimentos lingüísticos estancos de los objetos de sus arqueologías.

Por otra parte, y dado que ya nos hemos referido en el inicio del capítulo a la confusión creada por Ockman y Keyvanian en lo que respecta a la interpretación de un supuesto método historiográfico formal en Manfredo Tafuri que se identificaría con el collage dadaísta, es necesario recalcar de nuevo cómo este último no es válido para el propósito que persigue Tafuri en tanto que, en última instancia supone la eliminación de las contradicciones del negativo que se quieren evidenciar mediante la voluntad de síntesis que supone el carácter de azar que tal metodología entendida de un modo

⁸⁴⁹ Afirma Tafuri a este respecto que “che follia e sessualità significano per Foucault una identità fra discorso, ordine del discorso, messa in discorso; costruzione di un linguaggio e non compenetrabilità fra i vari linguaggi. I vari linguaggi non si compenetrano, i vari luoghi del potere sono impermeabili l’uno all’altro, non esistono ponti fra pratiche di potere”. Tafuri, Manfredo, “Lettura del testo e pratiche discorsive”, en Cacciari, Rella, Tafuri, Teyssot, *Il dispositivo...*, op. Cit., p. 39.

⁸⁵⁰ Idem, p. 43-44. (El subrayado es nuestro).

exclusivamente formal conlleva. Es decir, que debemos establecer nítidos límites entre la frase “*Ceci n’est pas une pipe*” de Magritte yuxtapuesta a la imagen de una pipa, y los collages dadaístas alemanes. En el primer caso, dos discursos perfectamente contruidos y coherentes se yuxtaponen sobre un espacio vacío con la intención declarada de mostrar las “fricciones” que conlleva el encuentro de los distintos sistemas del lenguaje (en ese caso concreto, del lenguaje fonético con el lenguaje representativo mediante imágenes) entre sí con el propósito último de emitir un juicio crítico con respecto a la idea de una realidad-una-y-coherente. En el caso de los collages dadaístas, en cambio, el excesivo azar de objetos recogidos de la metrópoli en tanto que mera masa de *objects trouvés*, anuncia, más que la intención de exponer el carácter contradictorio de la realidad, la aspiración a un horizonte de síntesis debido al “acto voluntario de su asociación”, revelándose nuevamente de este modo, el carácter nostálgico que Tafuri atribuyó finalmente al dadaísmo fuese este en su versión subjetiva del dadaísmo suizo, como en la constructivista del dadaísmo alemán:

“Le monadi costrette a scontrarsi tra loro in un collage hanno in comune un campo, un limite, che è quello stesso della tela o del foglio. Si scopre, così, che scopo del montaggio non è tanto mostrare l’isolamento tragico delle cose, quanto il movimento di ‘interiorisation-idéalisation-relève-subrimation’ di cui parla Derrida: la separazione (la disseminazione) è anche riconciliazione. La semiotica dell’Aufhebung domina la dialettica dell’avanguardia [...] Ne consegue che il collage è, insieme, manifestazione di una negazione e intreccio fra pulsioni soggettive e reali. Ciò che lega frammenti del collage è l’atto volontario dell’associazione, anche se si tratta di un’associazione che non fa ancora i conti con i propri condizionamenti”.⁸⁵¹

Por otra parte, dejando atrás la crítica a la metodología foucaultiana, y volviendo al momento constructivo de la no-metodología historiográfica en Manfredo Tafuri, ya sabemos que este está determinado directamente por la especificidad del tema estudiado. Ahora bien, ¿existen en Tafuri determinaciones concretas respecto a la historia de la arquitectura moderna en su sentido de *longe-durée* en el lapso comprendido entre los siglos XV y XX?, ¿En otras palabras, qué guías concretas (no temáticas) podemos determinar para el momento constructivo de una historia de la arquitectura moderna cuya finalidad principal sea explicitar el carácter problemático del pasado como no justificativo del presente, en el choque de las contradicciones entre 1) el lenguaje arquitectónico disciplinar, 2) el lenguaje de los sistemas efectivos que intervienen en la producción de los discursos arquitectónicos (referencia a *El Autor como Productor*), y 3) el lenguaje en su referencia directa a las categorías óntico-temporales de una realidad que es identificada con la metrópoli en tanto dialéctica

⁸⁵¹ Tafuri, Manfredo, “Ceci n’est pas une ville”, *Lotus* n. 13, 1976, p. 10. Pero una vez hecho esto, únicamente resta aplicar las consecuencias a la multiplicidad de arqueologías realizadas por Foucault como todas yuxtapuestas unas a otras sin intención aparente de mostrar sus contradicciones. Así, encontramos que precisamente este “è il punto non colto da Foucault: la devastazione ‘segreta’ del linguaggio è un sotterfugio per salvaguardare un principio di sintesi, in cui domini una nuova solidarietà fra i frantumi dell’ordine scompigliato. Infatti, come un attento esame dei fotomontaggi dadaisti, di Paul Citroën o di Schwitters dimostra ampiamente, oggetti, immagini e segni sono sottoposti a una doppia operazione di isolamento e connessione”. Idem, p. 10.

negativa de lo problemático sin posibilidad de una síntesis armónica, ni en el análisis del presente, ni en la construcción del pasado, ni en la proyección del futuro? La respuesta dada por Tafuri a esta complicada pregunta radica, como no nos sorprenderá, en el entendimiento de los roles del arquitecto y del historiador como trabajo intelectual dependiente de una necesaria historia de la división del trabajo:

“L’intreccio di lavoro intellettuale e di condizione produttive mi darà, in tal caso, l’unico parametro per ricomporre il mosaico dei pezzi risultanti dallo smontaggio analitico precedentemente compiuto [...] Autore come produttore [...] due conseguenze immediate: 1) Rispetto alla storiografia classica, obbliga a rivedere tutti i criteri di periodizzazione [...] 2) metodo proposto sposta l’attenzione dal piano delle comunicazioni immediate a quello dei significati ultimi. Vale a dire, obbliga a misurare la ‘produttività’ delle innovazioni linguistiche [...] a sottoporre il regno delle forme simboliche al vaglio di un’analisi capace di mettere in ogni istante in causa la legittimità storica della divisione capitalistica del lavoro”.⁸⁵²

Con este horizonte de los desarrollos históricos de la división del trabajo en la modernidad, Tafuri vuelve sobre el concepto de ideología, el cual, en lugar de entenderse bajo la simplificación lukàsciana de “falsa conciencia”, experimenta un acercamiento a las concepciones de Foucault o Althusser en tanto que conocimiento o “saber” pre-científico, cuya utilidad, en el caso de Tafuri, se explicita en tanto que iluminadora de ausencias. Es decir, identificada la ideología de una disciplina en tanto representación del mundo, relacionada directamente no tanto con su sistema de producción exclusivo como con la división del trabajo desde la cual se forma, el objetivo del historiador-crítico es detectar no lo que la ideología dice, sino precisamente lo que evita, por ejemplo todas las arquitecturas excluidas de un supuesto “Movimiento Moderno” o su posterior identificación unitaria bajo el común denominador de “Arquitectura Expresionista”, lectura que, como puro contrario del “Movimiento Moderno” no hace sino reafirmarlo.⁸⁵³ Una vez identificada la determinada ausencia, el análisis es llevado hacia las condiciones de posibilidad que dicha ausencia requiere en el sistema de producción. De este modo, Tafuri comenta 3 funciones principales de la ideología en la realidad moderna más allá del puro valor documentario.

⁸⁵² Tafuri, Manfredo, “Architettura e Storiografia...” ,op. Cit., p. 277. De este modo, Tafuri pese a lo algunas veces dicho en contra, no está situándose en contra de la crítica operativa *tout-court*. En lugar de ello, lo que quiere es intentar establecer una diferenciación neta según fines. Es decir, si el objetivo es hacer historia crítica en tanto que problematización del pasado, la respuesta necesaria debe ser el camino que hemos desglosado en el presente capítulo, pero si el objetivo es realizar otro tipo de “historias” con fines directamente arquitectónicos y/o interpretativos (hermeneúticos) a la manera del *Crítica y Verdad* de Barthes, la objeción que plantea Tafuri es que dichas lecturas sean resituadas en otras disciplinas ajenas a la historia, con conocimiento de ello. Por esto, refiriéndose tanto a la historia como crisis como a la libre interpretación, afirma Tafuri que “entramble le strade sono legittime: dipende solo dai fini che ci propone [...] Blanchot [...] “crítica operativa” [...] ma così facendo, dovrò aver ben chiaro che il mio obbiettivo non è fare storia, bensì dar forma a uno spazio neutro, in cui far galleggiare, al di sopra del tempo, una congerie di metafore prive di spessore [...] piacevolmente ingannato”. Idem, p. 277.

⁸⁵³ Afirma Tafuri: “Ma lo “scarto” che l’opera compie rispetto all’altro da sé è a sua volta colmo di ideologia [...] Di esse sarà possibile ricostruire la specifica struttura; ma avvertendo che fra l’ideologia incorporata nei segni dell’opera e i modi correnti di produzione ideologica esiste sempre uno scarto”. Idem, p. 278.

- 1) “Una ideología progresiva [...] puntando sul solo strumento dell’immagine, un salto teso a una presa di possesso del reale globale e totalizzante [...] ridotta a pura propaganda.
- 2) Una ideología regressiva, vale a dire, un’utopia della nostalgia [...] pensiero antiurbano [...] Tönnies [...] mitologie di origine anarchica o comunitaria
- 3) Un’ideología che insiste direttamente sulla riforma di istituzioni primarie relative alla gestione urbana [...] modi di produzione e un diverso assetto della divisione del lavoro [...] Olmsted, Clarence Stein, Henry Wright, Robert Moses [...] gestione democratica delle trasformazioni fisiche delle città e dei territori”.⁸⁵⁴

En otras palabras: propaganda, nostalgia, o reformismo. En cualquiera de los casos, todas ellas refieren a una contradicción ineludible entre lo que Tafuri denomina “*storia dell’urbanistica*” (storia, cioè, dei tentativi di controllo globale dello sviluppo urbano), y “*storia dell città*” (storia della sua dinamica reale).⁸⁵⁵ ¿Pero, la pregunta que surge es, si Tafuri entiende por modernidad el lapso de tiempo que va desde el siglo XV al XX, está afirmando entonces la existencia de una disciplina urbanística en el siglo XV? La respuesta es doble, pues, en tanto que disciplina institucionalizada por el sistema de producción y la división efectiva del trabajo mediante la creación de un profesional-urbanista *ex profeso* para el planeamiento de la ciudad, como es obvio, no. Pero por otra parte, en tanto que L’apparire di un modo di produzione intelletuale con il quale siamo ancora chiamati a fare i conti”, o lo que es lo mismo, en tanto que “preistoria della civiltà borghese, il ciclo aperto dalla razionalizzazione visiva introdotta dall’Umanesimo toscano può fungere da specchio retrovisivo per una storia intenta a ricercare le origini della Zivilisation capitalista”.⁸⁵⁶

Ahora bien, si los análisis de los “proyectos” urbanos de Nicolás V, Julio II, y Leon X, por no mencionar las referencias hechas por Tafuri a “las ciudades ideales”, los trabajos de Francesco di Giorgio en Urbino, o los proyectos de Palladio para la reestructuración de Venecia, fundamentan su lectura de un desarrollo del “urbanismo” si bien no como disciplina, sí en tanto que trabajo intelectual o “pensamiento urbano”, después de la conformación del nuevo sistema productivo de la ciudad en el siglo XVIII con el nacimiento del Plan, la relación entre el trabajo intelectual del urbanista y su sistema productivo da un giro radical, sobre todo en lo que respecta a la capacidad de influencia del primero sobre el segundo. En palabras de Tafuri,

⁸⁵⁴ Idem, p. 279.

⁸⁵⁵ Idem, p. 279.

⁸⁵⁶ Idem, p. 279. Es interesante mencionar cómo en la primera versión de la segunda parte de “The historical project” (1979), es decir, en “Architettura e Storiografia” (1975), Tafuri propone tres líneas de desarrollo del “racionalismo visivo” del humanismo como prehistoria del urbanismo en tanto que organización formal de los procesos urbanos, una división que desaparecerá en las versiones publicadas en *Oppositions* y *La esfera y el laberinto*. “1) L’ideología dell’innovazione, negli ingegneri del 400 e del 500 [...] non, quindi, un discorso classico sull’utopia, ma il tentativo dicogliere la prefigurazione di un ruolo gestionale dello Stato nello sviluppo tecnologico e nel controllo razionale dell’ambiente, 2) La verifica materiale delle conseguenze dell’ideología razionalista [...] S. Pietro a Roma e quello dell’Escorial di Filippo II a Spagna, y, finalmente, 3) La risposta architettonica ai grandi programmi di trasformazione delle strutture economiche a raggio territoriale [...] calare l’opera palladiana in un contesto in cui si agitano, contemporaneamente, idee economiche di avanguardia e resistenze di natura neofeudale, fermenti di ideologie ereticalli e ‘rappels à l’ordre’, suggestioni scientiste e involuzioni di origine aristocratica e antiborghese”. Idem, p. 279.

“Infatti, non possiamo più, a partire dalla metà del XVIII secolo, domandarci semplicemente come il lavoro intellettuale si intrecci con le trasformazioni produttive. Dobbiamo piuttosto privilegiare i momenti in cui una scelta di progettazione, sempre meno di tipo linguistico e sempre più di tipo organizzativo, contenga in sé le premesse di una riforma istituzionale nella gestione delle città e dei territori [...] gestione”.⁸⁵⁷

Aún así, y reconociendo sin ambigüedades que el nacimiento del urbanismo como disciplina se produce a la par que el intento de control y gestión de los recursos territoriales como un todo por parte de los Estados en el siglo XVIII, lo más interesante y clarificador respecto al trabajo de Tafuri es la afirmación de una crisis permanente entre ese proceso de racionalización, y una consideración paralela del orden previa a esa racionalización a la que Tafuri se refiere como “dialéctica negativa”, pero que reconoce también en el siglo XV. Pues, ¿por qué si no iba a empezar el artículo que estamos comentando con una yuxtaposición de “gli esasperati “ludi geometrici” del Peruzzi” con aquellas “alle allucinate buffonate del Cabaret Voltaire”?⁸⁵⁸ Y más allá aún, ¿no es esta, acaso la misma crisis que encuentra Tafuri entre el Alberti del *De Re Aedificatoria* y el Alberti del *Momus*? ¿No es la misma que existe entre Protopiro y Didáscalo en la obra de Piranesi? ¿Y qué decir de las propias del Dadaísmo-Constructivismo, de Eisenman-Rossi, o de Palladio-Zuccari? En todos los casos, el problema de la arquitectura remite al de la historia en tanto que forma de analizar el rol del arquitecto en tanto que intelectual con el sistema de producción y la división del trabajo, pues el proceso que comienza en el siglo XV no es sino el de la progresiva racionalización del trabajo y la definición del rol del arquitecto como aquel profesional de la organización formal que quiere acceder a los ámbitos no formales de esta. Pero, dada la inmanencia del historiador en este proceso, una historia crítica de la arquitectura debe ejercer también la crítica respecto a sí misma, es decir; desde la función del arquitecto como organizador formal a las consideraciones organizativas no formales, y de ahí al mismo cuestionamiento del orden en tanto concepto, y concretamente en lo que nos afecta, en tanto metodología historiográfica dependiente del lenguaje, y en tanto existencia o no de sí mismo en la realidad. Orden-desorden, razón-sin razón, Cronos-Aion, distinciones todas ellas que ya nos encontramos en la lectura inicial del uso de la perspectiva en Brunelleschi, y en las lecturas crónicas que desde la misma llegan hasta el urbanismo del siglo XX, pero también de la “otra y misma” modernidad que desde esa misma perspectiva, vista ahora como aiónica, llega al mismo siglo XX, pero esta vez ya no identificado con el Movimiento Moderno. Dos lecturas y un proceso de “crisis continua” que, si bien iniciado como historia de la arquitectura, termina llegando al mismo cuestionamiento de “lo real” como condición necesaria de un planteamiento crítico. Ahora bien, el planteamiento es interdisciplinar y no multidisciplinar; es decir, las diferencias establecidas entre los distintos niveles de análisis permanecen netas, pero

⁸⁵⁷ Idem, p. 280.

⁸⁵⁸ Idem, p. 276.

la condición de posibilidad de un trabajo crítico en cada uno de ellos remite necesariamente a un análisis de los demás. En las mismas palabras de Tafuri:

“È piuttosto importante non confondere i diversi piani di analisi. Vale a dire, è necessario vagliare con metodi differenziati prodotti che interferiscono, in modo differente, nel quadro dell’assetto produttivo [...] eclettismo metodologico”.⁸⁵⁹

Una vez aquí, creemos haber definido con sus diferencias precisas los tres ámbitos principales. De forma general: 1. Ámbito disciplinar o cultural, 2. Ámbito de los sistemas de producción o “estructural”, y 3. Ámbito de las estructuras ópticas de la realidad. En el caso concreto de Tafuri: 1. Ámbito de la historia de la arquitectura como trabajo intelectual, 2. Ámbito político-urbanístico de gestión de la ciudad, 3. Ámbito de las estructuras ópticas temporales o Filosofía de la Historia. Distinciones básicas si queremos poder mediar eficazmente en la recepción anglosajona de la obra de Tafuri, con el fin de mostrar cómo una disciplina por completo carente de las categorizaciones aiónicas descritas por el historiador italiano interpreta y asimila sus postulados.

⁸⁵⁹ Idem, p. 278.

CAPÍTULO VI: ANÁLISIS Y DISECCIÓN DEL PROCESO DE CREACIÓN DE UN PERSONAJE FICTICIO.

Ventaja primordial de la existencia de una diferencia sustancial entre el corpus tafuriano y la hermeneútica que se ha ejercido sobre ella es el poder estructurar el análisis de dicha recepción en virtud de los distintos marcos conceptuales que presuponen la obra original por una parte, y la recepción por otra. De esta manera, después del establecimiento en el Capítulo V de las fronteras que separan los distintos ámbitos en los que operan las relaciones aiónicas de distintas formas, podremos apreciar fácilmente cómo es precisamente esa falta de distinción por parte de la crítica anglosajona la que ha llevado a continuas deformaciones y tergiversaciones de los escritos de Manfredo Tafuri, en aras de argumentar a favor de posturas que el historiador italiano nunca defendió. Por ello, aparte del hecho por el cual, de una forma u otra toda re-lectura permite salir de la obra escrita del autor original para comprobar la incidencia de esta sobre la realidad disciplinar y, mediante este examen, analizar la efectividad de su trabajo sobre el resto de arquitectos e historiadores de la arquitectura en tanto que intelectuales, también estamos en condiciones de examinar, y esta es la razón última del presente apartado, cómo un sistema disciplinar configurado ideológicamente con unos planteamientos por completo contrarios a los textos estudiados interpreta y re-contextualiza estos dentro de sus propias categorías de jerarquización. Concretamente, es necesario recordar aquí que, tal como expusimos en el capítulo anterior, únicamente si el trabajo del intelectual ha descrito correctamente las relaciones de producción de su disciplina y el rol que esta ejerce dentro de ellos (tarea que como ya vimos, el mismo se auto-atribuye), dicho trabajo podría tener una influencia mediata sobre los mismos una vez que hubiera llegado a las instancias de decisión.

Por otra parte, si bien el simple examen de la influencia de los textos de Tafuri sobre la disciplina académica no nos permite analizar si existe relación o no entre estos y el sistema de producción, sí que va a poder iluminar un problema fundamental. En otras palabras, ya sabemos que independientemente del contenido de un texto, la forma en que este funciona dentro de su sistema de producción siempre lleva a la reproducción del ciclo del capital. Además, también sabemos cómo la ideología de la autonomía disciplinar (mito del intelectual) es empleada por el sistema de producción como catalizador de la reproducción de dicho ciclo. Ahora bien, lo que este capítulo nos va a permitir investigar es cómo la ideología de la autonomía disciplinar recibe y trabaja sobre unos textos que, supuestamente, describen correctamente el funcionamiento de la disciplina dentro de su sistema de producción. En otras palabras, lo que aquí se investiga es cómo la lógica de la autonomía disciplinar se enfrenta a la lógica de *El Autor como Productor*, y, dependiendo del resultado obtenido, podremos discernir de una forma práctica (y ya no teórica como hicimos en el capítulo anterior), al menos con

la seguridad pertinente que el estudio de un único ejemplo permite, cuál es el potencial del trabajo del intelectual “benjaminiano” en el presente sistema disciplinar.

En último lugar, reconociendo que el análisis de este enfrentamiento y recepción de lógicas distintas, *a priori* no aporta directamente nada nuevo respecto a las categorías óptico-temporales de “lo real” en Manfredo Tafuri, ciertas derivaciones de su trabajo mantienen una relación directa con el tema citado. Así, se torna fundamental el análisis de la lectura sobre “lo real” en Manfredo Tafuri que realiza Biraghi en 2005 distanciándose por completo de el resto de lecturas de carácter anglosajón. Además, dado que de forma general, el intento por gran parte de la crítica anglófona ha puesto a Manfredo Tafuri como base y fundamento de una supuesta Teoría de la arquitectura separada de la Historia de la arquitectura que permita dar al crítico un contexto normativo desde el que realizar su trabajo, el debate en torno a las categorías espacio-temporales desde las que construir esa teoría se ha tornado imprescindible. Así pues, es desde este último punto de vista como preferentemente podemos referir la “recepción” y empleo de la obra de Tafuri a su concepto de “lo real”.

-La lectura disciplinar: *Oppositions y Arquitecturas Bis 1972-1980*:

Referirse a las primeras influencias de Manfredo Tafuri con anterioridad a 1980 es referirse a un triple eje de acción constituido por Italia, Estados Unidos, y España.⁸⁶⁰

⁸⁶⁰ Si bien es cierto que hubo una primera atención sobre la figura de Tafuri en Francia y Alemania durante los años 70, se ha de reconocer que ambas terminaron, bien mezclando las posturas de Tafuri con las de Rossi, bien abandonándolas tan pronto como aparece el siguiente “hito” cultural. Respecto a la recepción francesa, Cohen afirma cómo la crítica tipológica de Rossi produjo una fuerte influencia con el artículo de Christian Devillers “Typologie de l’habitat et morphologie urbaine” (*L’Architecture d’Aujourd’hui*, 1974), mientras que “Cacciari and Tafuri’s analyses of the ideologies of the big city and their opposition to the antiurban discourse of the garden city movement did not across, and the morphology of the garden cities irresistibly gained ground in the new cities of the Paris region (...) While all Italian analyses pointed to the dead end met by avant-garde approaches and the failure of the attempt to rationalize social contradictions by means of architecture, the dominant discourse in France remains convinced of the idea of the totally positive nature of avant-garde construction in the interwar years”. Cohen, Jean Louis, “The Italophiles at Work”, en Hays, Michael, *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts-London, 1998, p. 516. Publicado originalmente como Cohen, Jean Louis, “Les Italophiles au travail”, en *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l’italophylie*, en *In Extenso* n.1., Paris, 1984. Respecto a las primeras influencias en Alemania, estas deben ser reducidas al efecto onda que la traducción de *Progetto e Utopia* al alemán (Retitulado como *Kapitalismus und Architektur, von Corbusiers “Utopia” zur Trabantenstadt* 1976) por parte de Nikolaus Kuhnert, editor jefe de *Archplus*, produjo. De esta manera, Kuhnert viaja a Venecia para encargar a Tafuri que escribiera un artículo sobre la tipología que, en 1978 sería publicado en *Archplus* como “Das Konzept der typologischen Kritik”. Aparte de esto, toda influencia inicial de Tafuri en Alemania debe ser reducida a cero, pues como afirma el mismo Kuhnert en una reciente entrevista: “I personally do not know of anyone who reacted to these texts and I have never received an article in which Tafuri was referred to”. Kuhnert, Nikolaus, en Hoekstra, Rixt, “Lost in translation? Tafuri in Germany, Tafuri on Germany: a history of reception”, *On the Interpretation of Architecture, Theory of Interpretation*, vol. 12, n. 2, 2008, p. 6. También disponible en http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/wolke_neu/inhalt/en/issue/2007-2.php. Por último, Ken Tadashi Osima ha comentado cual fue la recepción inicial de Tafuri en Japón. Si bien es verdad que este publicó una serie de artículos a principios de los años 60 sobre el planeamiento urbano de Tokio que culminaría

Si bien en el caso italiano la influencia principal de Tafuri hay que buscarla en sus inmediatos colegas y/o seguidores en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), razón por la cual dicha influencia se entiende como continuación o radicalización de ciertas posturas dentro del mismo contexto epistemológico, en los casos de España y Estados Unidos la recepción de Tafuri se realiza desde unos planteamientos disciplinares que someten a revisión las tesis tafurianas. Respecto a la radicalización italiana, el ejemplo paradigmático es el libro de Pasqualotto *Avanguardia e Tecnologia: Walter Benjamin, Max Bense e i problema dell'estetica tecnologica* (1971).⁸⁶¹ En él la lógica de *El Autor como Productor* es llevada al extremo. Así, si en un primer momento Tafuri se refería a ella como la apertura de un nuevo campo de investigación especialmente decisivo para el historiador de arquitectura, Pasqualotto la reduce a la consideración exclusivamente negativa por la cual todo discurso académico, independientemente de su contenido, supone un mayor engranaje de la lógica del

en *L'architettura moderna in Giappone* (1964), Osima muestra cómo “Despite his attempts to avoid Orientalizing Japanese architecture, Tafuri totalized and dehistoricized traditional architecture in this early work [...] sources, he also failed to identify that these works were part of a constructed Japanese canon that emerged in the 1930s in reaction to the importation of a strictly Western-based modernism. This superficial knowledge of Japanese history [...] he failed to historicize the critical moment of the 1960s in Japan by ignoring events such as the revision of U.S. Japan Security treaty in 1960 and double-digit economic growth that created a situation conducive to his plan”. Tadashi Osima, Ken, “Manfredo Tafuri and Japan: An Incomplete Project”, *Architectural Theory Review*, vol. 8, n. 1, 2003, p. 19. Pero aparte de la excesiva descontextualización de la arquitectura japonesa hecha por el historiador italiano, Osima relata cómo la verdadera influencia de este no llega hasta la década de 1980 con la traducción de *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Dicha influencia es interpretada bajo la formación de dos líneas principales. Por una parte Seki Kazuaki resalta el fracaso de los intentos teóricos de Tafuri y afirma que “Tafuri's attempts to break apart the contradictory world and its problematic boundaries had not brought about change” Idem, p. 22. Por la otra, la línea apologista de la obra de Tafuri encuentra su lugar en Yatsuka y su famoso libro *Hihyo to shite no Kenchiku: gendai kenchiku noyomikata (Architecture as Criticism: ways of reading contemporary architecture)* publicado en 1985. Ahora bien, dicha tardía recepción de Tafuri, según Isozaki, “has no exit and remained an arcane text accessible to very few readers”. Idem, p. 22. Según Osima, la principal dificultad que la recepción de los textos de Tafuri tenían en el contexto japonés se debe a “the Confucian-based hierarchical academic structure” de la academia, por no mencionar el hecho de que “Japanese architectural history is primarily written by highly-categorized specialists for a domestic audience and is unable to transcend the boundaries between periods, disciplines, and Japan and the West”. Idem, p. 24. Posteriormente, la traducción al japonés de las obras de Walter Benjamin en 1996 ha encontrado recepción únicamente en “intellectual historians and not architects or architectural historians”. Aún así, en Octubre de 2006, “the Architectural Institute of Japan published a special issue on “Methodology of Architectural History”. This issue questions the empirical positivist model and examines other models and trends, including articles examining the work of Tafuri, Kenneth Frampton, and Colin Rowe”, (Idem, p. 25) dando por fin entrada a una recepción de la obra de Tafuri dentro del contexto disciplinar de la historia de la arquitectura en Japón. Respecto al resto de recepciones, estas se suceden con posterioridad a la década de los 70. Merecen una atención particular la desarrollada desde comienzos de los 80 en Argentina gracias a la mediación de Jorge Liernur, y la algo más tardía recepción en Australia y Nueva Zelanda por parte de Andrew Leach, uno de los mayores comentaristas de Tafuri en la actualidad. Respecto al resto, la lista es interminable: Portugal, Brasil, Holanda, Austria, Bélgica, Rusia, Turquía, Israel o Polonia por sólo citar los más conocidos cuentan con distintos “recepcionistas” de los escritos de Tafuri, dependientes en su mayor parte de las iniciales lecturas norteamericanas.

⁸⁶¹ Pasqualotto, G, *Avanguardia e Tecnologia: Walter Benjamin, Max Bense e i problema dell'estetica tecnologica*, Officina, Roma, 1971. La referencia de Pasqualotto a Tafuri en el libro es explícita. Concretamente, al final del libro Pasqualotto se apoya en Tafuri, Manfredo, “Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico”, *Contropiano* n. 2, 1970. Dentro de este contexto no es ocioso mencionar que el libro citado fue el número 4 de la serie *Collana di Architettura*, dirigida por Tafuri.

sistema cerrando toda influencia sobre el mismo desde ámbitos culturales. En palabras de Tomás Llorens:

“Según Pasqualotto, el desenlace lógico de la utopía de Benjamin (así como de la de Adorno) sería necesariamente la “utopía tecnológica” de Bense, es decir, su estética basada en la teoría de la información. Para el autor esto constituye una crítica “radical” a la totalidad de la Escuela de Frankfurt [...] Bense (es interpretado) como una ideología primaria para su proyecto global que apunte a la constitución de un sistema perfectamente autorregulable, dotado de la capacidad de eliminar cualquier contradicción transformándola en energía útil para el desarrollo acelerado que necesita para su propia supervivencia. Dadas unas condiciones tales que cada elemento del sistema, desde la ética a la estética, desde la ciencia física a la sociología, desde la ciencia al arte, concurren para construir la más absoluta *Integration*, el discurso de Benjamin sólo puede considerarse como análisis, aunque extremadamente agudo, de la fase tecnológica del desarrollo capitalista, pero nunca puede asumirse como propuesta política contra ese desarrollo. Su vaciedad tautológica [...] hace este planteamiento un ejemplo particularmente ingenuo de “radicalismo” tafuriano”.⁸⁶²

Pero más interesante que analizar las continuidades de la obra de Tafuri, ingenuas o no, será centrarnos en los distintos análisis y usos que esta ha recibido dentro de la disciplina arquitectónica, en aras de mostrar cómo esta varía y malinterpreta ciertas posiciones tafurianas al definir sus propias tomas de postura desde unas categorías espacio-temporales de lo real completamente dispares. Para ello, lo más apropiado es analizar primeramente la recepción de Tafuri en *Oppositions* y *Arquitecturas Bis*. Respecto a la recepción de la primera, Diane Ghirardo opina que *Oppositions* constituye una

“fountainhead of multiple misrepresentations of Tafuri’s thought [...] his pursuit of numerous of the theorists, Peter Eisenman’s fascination with Tafuri was entirely self-interested. Eisenman has always sought critics who would celebrate his own work and reinforce his own ideas about architecture [...] Eisenman twisted Tafuri’s arguments, about the autonomy of history and criticism from practice, to favor a view of architecture as autonomous from everything else”.⁸⁶³

Por la otra parte, en lo que se refiere a la segunda, Adalberto Silva, mantiene la dependencia de esta respecto a la postura tomada por Aldo Rossi como un ataque por parte de Tafuri a los “arquitectos profissionais”: “Os primeiros que se levantaram contra Tafuri foram os “arquitectos profissionais” como o italiano Aldo Rossi, ao dedicar-lhe um croqui intitulado

⁸⁶² Llorens, Tomás, *Manfredo Tafuri: Neovanguardia e historia*, Escuela Técnica Superior de Valencia, Valencia, 1983, p.27, nota a pie n. 24. Publicado originalmente en *Architectural Design*, n. 51, 6/7, 1981.

⁸⁶³ Ghirardo, Diane, “Manfredo Tafuri and Architecture Theory in the US, 1970-2000”, *Perspecta* vol. 33, *Mining Autonomy*, 2002, p. 40. Estas tergiversaciones, según Ghirardo son iniciadas desde el mismo momento en que Tafuri pronuncia su conferencia en Princeton (1974), posteriormente publicada en *Oppositions* como “L’architecture dans le Boudoir”. Dicha concreta recepción es calificada por la autora como “a passage systematically misunderstood as a manifesto for architects disenchanted with commodification to retreat to a neutral, autonomous realm for design”. Idem, p. 40. Del mismo modo, Ghirardo comenta las cuatro actitudes específicas desde las cuales la teoría arquitectónica norteamericana entiende las obras de Tafuri. Estas son: “1. One in which language was seen as a purely technical neutrality. 2. Architecture as a manifestation of the dissolution of language. 3. Architecture understood as criticism and irony. 4. Architecture which attempted to redistribute the capitalist division of labor”. Idem, p. 40. Lo que en los términos comúnmente empleados a lo largo de esta tesis supone 1. El mito de la forma como organización, 2. El mito del hombre total, 3. y 4. El mito del intelectual visto desde diferentes perspectivas.

L'architecture assassinée. A Manfredo Tafuri e, na Espanha, segundo Rovira, o primeiro personagem a tomar tal atitude foi Oriol Bohigas” Una actitud mantenida hasta la conferencia de Quetglás en 1995 donde, no sin ironía, afirma que, según Tafuri, “para escrever sobre o Renascimento teria que se ler e trabalhar muito, ao contrário que para escrever acerca da arte moderna”. E continua, são “aqueles adeptos ao marxismo vulgar e encadenado à ignorancia, já que a característica da arquitetura moderna é a destruição da caixa, a pluridisciplinaridade e a assimetria, e isso já se dava com Giulio Romano, Alberti e Palladio”.⁸⁶⁴

Ahora bien, dada la continua retroalimentación que entre ambas revistas se produce a partir de 1975,⁸⁶⁵ la mejor forma de proceder a su análisis es realizándola de forma simultánea en su contraposición cronológica. De esta manera, el primer hito reseñable dentro de esta doble recepción, a parte de la traducción al castellano de *Teorías e Historia de la Arquitectura* y “Para una crítica de la ideología arquitectónica” en 1972, es, precisamente en la misma fecha, la exposición organizada en el MOMA por Emilio Ambasz, *Italy, The New Domestic Landscape*, exposición cuyo catálogo contiene el primer artículo de Tafuri traducido al inglés “Design and Technological Utopia”. En él, Tafuri adelanta la crítica repetida en *Progetto e Utopia* sobre la posibilidad de influir en el sistema productivo desde posiciones cercanas a las

⁸⁶⁴ Silva Retto Junior, Adalberto, “Entrevista com Marco Birgaghi”. Disponible en <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.028/3300>, p. 1. Las citas que Silva toma de Quetglás están publicadas en Quetglás, Josep, “Un cadáver. Palabras para Manfredo Tafuri”, *Quaderns d'arquitectura i urbanismo*, n. 210, 1995, pp. 190-197. Dicho artículo resume la “charla” dada el 27 de marzo de 1994 en el Reial Cercle Artistic de Barcelona, en el ciclo “Per Manfredo Tafuri”, organizado por el Colegi Oficial de'Arquitectes de Catalunya. Los participantes fueron Josep María Rovira, Ignasi de Solà Morales, Victor Perez Escolano, Carlos Sambricio y Fernando Marías. En ese artículo, Quetglás se refiere directamente a un abandono por parte de Tafuri de los temas de la arquitectura contemporánea como consecuencia directa del fracaso de sus posiciones políticas: “el fracaso de la Italia de izquierdas desde los años setenta, toda la Italia de izquierdas, política y sindical, de Berlinguer a Negri. El retiro hacia los estudios renacentistas cobra, así, otra luz. Aparece y se produce tras la conciencia de ese fracaso. (Y aquí esto significa retirada del intento de apresar la realidad, y refugio en la construcción de un modelo de laboratorio)”. Idem, pp. 194-195. Según Silva, esta actitud es también mantenida como lugar común de la recepción española. Entre otros, “Solà Morales pontua que esse momento (1980) para Tafuri representa uma inflexão, a partir do qual se produz uma retirada melancólica dos estudos contemporâneos, levando-o a um retorno ao Renascimento”. Silva Retto Junior, Adalberto, “Entrevista...” ,op. Cit., p. 1.

⁸⁶⁵ Esta retroalimentación tiene su momento cumbre con la publicación en 1978 del n. 22 de *Arquitecturas Bis* “Alter Modern Architecture” donde se traducen los textos “Neofuncionalismo” de Gandelonas, “Postfuncionalismo” de Peter Eisenman y “La Tercera Tipología” de Anthony Vidler, todos ellos publicados anteriormente en las páginas de *Oppositions*. Dicho número especial es publicado con ocasión de un encuentro celebrado en Cadaqués en Septiembre de 1975 para, en respuesta a la llamada de *Oppositions*, discutir el tema que dio título a la publicación. Las revistas invitadas fueron *Lotus*, y *Arquitecturas-Bis*. Consecuencias directas de este encuentro, a parte de la publicación de 1978 y los textos publicados en *Oppositions* por Bohigas y Rafael Moneo (Bohigas, Oriol “Aldo van Eyck or a New Amsterdam School”, *Oppositions* 9, 1977, Bohigas, Oriol, “Sartorio: The First Classicist of the Avant Garde”, *Oppositions* 17, 1979, Moneo, Rafael, “Aldo Rossi: The Idea of Architecture and the Modena Cemetery” *Oppositions* 5, 1976, y Moneo, Rafael, “On Typology”, *Oppositions* 13, 1978), fueron los cambios dentro del comité editorial de *Oppositions*, que incluyó en 1976 a Oriol Bohigas entre G. Aulenti, K. Frampton, V. Gregotti, C. Norberg-Schulz, .Puppi, y J.Kykwert. Para más información sobre esta triple relación editorial ver Llorens, Tomas, “Arquitecturas-bis, Lotus, Oppositions, Convencion en Cadaques, Septiembre, de 1975,” *Arquitecturas-bis* n. 10, 1975, y López Perez, Daniel, “After the After Modern Architecture” en *Montage*, The University of Iowa, 2007. Disponible en <http://www.uiowa.edu/~montage/issues/2007/articles.shtml>.

mantenidas por la *Architettura Radicale* de la Florencia de los años 60, cuyos trabajos fueron expuestos en la muestra, o al ya citado eje Marcuse + Fourier + Dadá:

“Thus, unconsciously, they reject the only prospect that could restore a context to design and give it a basis rooted in reality, and the material conditions of production, but which would at the same time require them to restrain every desire to make design itself the new horizon of a mankind freed from its own contradictions”.⁸⁶⁶

Si bien uno de los núcleos centrales de *Progetto e Utopia* ya estaba presente en el artículo de 1972,⁸⁶⁷ la influencia de este será mínima, mientras que hasta la traducción al inglés de *Progetto e Utopia* en 1976,⁸⁶⁸ la mayor parte de las referencias se dirigirán a los artículos publicados en *Oppositions* hasta entonces.⁸⁶⁹ Consecuencia de este hecho es que dichos artículos sean leídos en un primer momento bajo la posición teórica propia de la revista. De este modo, frente a la introducción de la semiología y las teorías de la comunicación por parte de Venturi y posteriormente Jencks, el primer número de *Oppositions* introduce un nuevo intento de redefinir la influencia de la teoría de los signos desde el punto de vista sintáctico, y ya no semántico. Este y no otro es el objetivo primario del famoso texto de Agrest y Gandelsonas “Semiotics and

⁸⁶⁶ Tafuri, Manfredo, “Design and...” ,op. Cit., p. 395. Y continúa: “This does not mean that there will still not be a wide margin for the production of objects and environments that will allow designers bent on ‘saving their souls’ to carry out their solitary rites of exorcism undisturbed. The nostalgic longing for magic, for the golden age of bourgeois mystique, still continues to be cherished, even at the most highly developed levels of capitalist integration, as a typical method of compensation. And this will be the case, as long as the magicians transformed into acrobats (as Le Corbusier himself finally realized), agree to the ultimate transformation of themselves into clowns, completely absorbed in their artful game of tightrope-walking”. Idem, p. 400. Razón prioritaria para esta falta de acción efectiva sobre el sistema de producción es el empleo de la arquitectura como teoría de la comunicación, que, para Tafuri, refiere más al medio de la publicidad que al mito de la forma como organización de la metrópoli: “Analyses of the relations between communications and consumption, between the theory of technological innovation and the theory of linguistic innovation, almost always contain a suggestion that, given the premises, is wholly gratuitous. As an extensive information system directly involved with the world of advertising, design stands out as one type of activity in which indeterminate efforts at semantic restructuring could successfully regain for the discipline itself a ‘social,’ ‘humane,’ and even revolutionary role, to counteract distortions in consumption”. Idem, pp. 393-394.

⁸⁶⁷ Recordamos aquí que *Progetto e Utopia* se publica en 1973 como síntesis de los artículos publicados en *Contropiano* desde 1969.

⁸⁶⁸ La famosa versión publicada bajo el título *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development* es conocida por sus continuos errores de traducción. Como ejemplo de dichos errores Keyvanian señala que la traducción oficial mantiene que Tafuri afirma “we have known for quite a while now that historical reading is not conditioned by our commitment to the present” debido a un error de la traducción respecto a la doble negación por la cual la frase traducida afirmaba explícitamente lo contrario, es decir, que no puede existir una lectura histórica que no esté condicionada por nuestro acercamiento desde el presente. Para más ejemplos ver Keyvanian, Carla, *Manfredo Tafuri...* ,op. Cit., p. 21, nota a pie n. 20. Así pues, esto no es sino un ejemplo entre otros muchos de modo que, cuando Ackerman cita el libro, añade explícitamente que “I do not cite the English translation because it is incomprehensible” Ackerman, James, “Transactions in Architectural Design”, en Ackerman, James, *Distance Points*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1991, p. 36.

⁸⁶⁹ Estos son Tafuri, Manfredo, “L’Architecture dans le Boudoir”, *Oppositions* 3, 1974, Tafuri, Manfredo, “American Graffiti: Five x Five = Twenty-five”, *Oppositions* 5, 1976, Tafuri, Manfredo, “Giuseppe Terragni: Subject and Mask”, y Tafuri, Manfredo, “The Dialectics of the Avant Garde: Piranesi and Eizenshtéin”, ambos en *Oppositions* 11, 1977, y Tafuri, Manfredo, “The Historical Project”, *Oppositions* 17, 1979.

Architecture: Ideological Consumption or Theoretical Work” publicado en el primer número de la revista (1972).⁸⁷⁰ Junto a este artículo de carácter general, Agrest ensaya en “Design vs non Design” (1976) un intento de análisis del modo concreto en que el significado de un edificio es producido por una interrelación entre las prácticas relacionadas con la labor de diseño por parte del arquitecto, y las que no.⁸⁷¹

Eliminando de este modo la creencia en un control completo sobre el significado de un edificio por parte del arquitecto que lo proyecta, la unidad del intento de Agrest radica, como ya anunció en 1972, en entender tanto el *design* como el *non design* en tanto que “textos”. Desde esta postura, claramente identificada con las posiciones de Barthes en “Semiology and Urbanism”, Agrest diferencia entre los niveles de “texto” y de “código”. De esta manera, sin en el primero los sistemas permanecen cerrados en ellos mismos, no es así en el segundo, especialmente en lo que se refiere al continuo cambio dentro del ámbito del *non-design*.⁸⁷²

Esta incipiente teoría de sistemas arquitectónica se diferencia respecto a las teorías semánticas mantenidas por los “Greys” no tanto por esa supuesta capacidad de relación con los ámbitos exteriores al arquitectónico (una relación que en realidad jamás salió del ámbito teórico) sino por el cambio en la relación significante-significado. Así, mientras que para los “Greys” dicha relación era fundamentalmente simbólica o referencial, Agrest ensaya una teoría del significado basada en el lugar que ocupa la obra de arquitectura respecto a los sistemas significativos del “design” y del “non-design”. De esta manera, tanto la lectura como la proyección del significado de un edificio no deben hacerse según un “deciphering” sino mediante una operación de “cutting”.⁸⁷³ En otras palabras, la reintroducción de los experimentos de Sklovskij, esta

⁸⁷⁰ En este sentido, el artículo de Agrest y Gandelsonas debe ser visto como fundamento de la investigación llevada a cabo por Eisenman y Gandelsonas en el *Institute for Architecture and Urban Studies*, IAUS, (fundado por el primero en 1967 y centrado en las figuras de Gandelsonas, Agrest, Frampton, Anthony Vidler y Kurt Foster), respecto al intento de desarrollar una teoría semiológica basada en el estructuralismo lingüístico y directamente enfocada a su empleo como herramienta o método de diseño. El título dado a tal programa de investigación era “Generative Design Problem: An Analysis of the Problems of Communication and Meaning in Architecture”.

⁸⁷¹ De este modo, “The first, which I call design, is that mode by which architecture relates to cultural systems outside itself; it is a normative process and embraces not only architectural but also urban design. The second, which is more properly called non-design, describes the way in which different cultural systems interrelate and give form to the built world; it is not a direct product of any institutionalized design practice but rather the result of a general process of culture”. Agrest, Diana, “Design vs Non Design”, *Oppositions* n. 6, 1976, p. 49.

⁸⁷² “In the first instance, at the level of “texts”, each system remains closed in itself, presenting juxtaposed manifestations rather than their relationships. At the level of codes, on the other hand, it is possible to discern the mode of articulation between various systems and, in this way, to define the cultural and ideological overdetermination of the built environment, or rather the process by which culture is woven into it. The predisposition of non-design to openness implies permeable limits and an always fluctuating or changing specificity. ”. Idem, p. 57-58.

⁸⁷³ “To study the reality of non-design, and its symbolic production in relation to culture, it is necessary to perform an operation of “cutting”, “cutting” and not “deciphering”, for while deciphering operates on secret marks and the possibility for discovering their *full* depth of meaning, cutting operates on a space of

vez bajo terminología estructuralista, produce, como conclusión última, dada la indeterminación estructural del *non-design* independientemente de cualquier disposición disciplinar sobre el significado de los edificios en el ámbito del *design*, un cambio constante del significado de los proyectos arquitectónicos que permite tanto al crítico como al arquitecto, las licencias de lectura defendidas por Barthes en *Crítica y Verdad*.⁸⁷⁴

Si, por último, a los textos de Agrest y Gandelsonas añadimos la influencia de la obra de Rossi y la crítica tipológica sobre *Oppositions* desde 1976,⁸⁷⁵ tenemos todos los elementos para comprender las lecturas que Silveti y Eisenman realizaron de los primeros artículos de Tafuri traducidos al inglés. Respecto a la lectura del primero, su artículo “The Beauty of Shadows” (1977), significativamente encabezado por una cita de Barthes, defiende explícitamente la capacidad crítica de la “arquitectura crítica” inventada en el Manierismo. Para ello diferencia Silveti 3 tipos de crítica:

“1) one that tries to evaluate the degree of “fitness” or “nonfitness” of a solution to a particular architectural question.

2) another that attempts to see both the question and that solution as parts of a larger historical, cultural, or ideological process.

3) The third type of critical discourse which I am introducing here, and which I shall call “criticism from within” [...] by placing itself within the act of making and by not using the instruments of language but those of architecture itself, objects possess the capacity to expose certain meanings of the work that are otherwise obscured by ideological veils”.⁸⁷⁶

Respecto a la última de dichas críticas, la necesidad de determinar de un modo concreto el significado de una obra de arquitectura y su modo de expresión, lleva a Silveti a diferenciar entre hipérbole, anacoluto, elipse, ironía, metáfora, paradoja y otra serie de figuras retóricas de modo que la principal crítica realizada a Tafuri se basa en la falta de potencial crítico que su descripción en conjunto hecha a *Whites* y *Greys* en 1974

interrelations, *empty* of meaning, in which codes substitute, exchange, replace, and represent each other, and in which history is seen as the form of a particular mode of symbolizing, determined by the double value of use and exchange of objects, and as a symbolic *modus operandi* which may be understood within that same logic of symbolic production and which is performed by the same social subject of ideology and the unconscious”. Idem, p. 58.

⁸⁷⁴ “Productive reading corresponds to the expansive potential of non-design and permits access to the functioning meaning as an intersection of codes. The object of analysis is not the “content”, but the conditions of a content, not the “full” sense of design but, on the contrary, the “empty” sense which informs all works. Instead of reading by following a previously written text, the reading starts from a “signifier of departure”, not only toward an architectural text, but toward other texts in culture, putting into play a force analogous to that of the unconscious, which also has the capacity to traverse and articulate different codes”. Idem, p. 58. Todo ello, considerado por el comité editorial de *Oppositions* bajo claro dominio de Eisenman como “the fate of humanist legacy in a modernist epoch; the specific nature of ideology and its role in the creation of culture; the problematic nature of architecture and urbanism subject to the impact of accelerating industrial production and consumption; and finally, the nature of linguistic operations in the generation and assimilation of the nonverbal art”. Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Anthony Vidler, “Editorial”, *Oppositions* 9, 1977. p.1.

⁸⁷⁵ En especial Rossi, Aldo, “The Blue Sky”, *Oppositions* 5, 1976 y Moneo, Rafael, “Aldo Rossi...” op. Cit, pero sin olvidar el posterior Moneo, Rafael, “On Typology”, ,op. Cit.,

⁸⁷⁶ Idem, p. 44.

como mero “return to language” conlleva. Una categorización que según Silveti es “too broad, thus erasing significant differences”. Por ello, “to test and evaluate Tafuri’s macroscopic global view it is indispensable to shift attention to the internal workings of language and to possess a clear model of its structure”.⁸⁷⁷ Ahora bien, la crítica de Tafuri a la arquitectura crítica en tanto que no crítica hecha en “Five X Five = Twenty Five” (1976) a propósito de los New York Five, hace que Silveti califique su postura como una “pessimistic view both of the historical and the cultural value of an attitude that concerns itself with the problem of language”.⁸⁷⁸ Pero si hasta aquí la posición de Tafuri ha sido contrapuesta de modo concreto a la mantenida por Silveti en tanto que forma concreta de la teoría general del significado desarrollada por Agrest, Gandelsonas, y Eisenman; hacia el final del capítulo Silveti da el giro preciso por el cual, mediante la ilusoria afirmación de una no real contradicción entre su posición y la de Tafuri respecto al carácter crítico de ambas, la postura de este último es incluida dentro de una incipiente “Teoría de la arquitectura” que se compone de los tres significados de “crítico” explicitados al comienzo del artículo. Afirma Silveti que,

“Both “criticism from within” as well as the criticism of theory and history have, de facto, a precisely delimited field of action, so that it is not necessary to engage in a discussion as to which criticism is “authentic”. “Authentic” is too loaded a term to be useful in defining the boundaries of different practices”. Y más adelante: “Critical reflection of language upon itself, “criticism from within”, although sporadic, appears as an inevitable part of the architect’s endeavor, in turn part of a more general phenomenon of a “return to language” [...] Thus the general view that Tafuri offers is more than necessary: it is indispensable to talk about the “return to language” and to try to disentangle the historical meaning that such an attitude, as a whole, might have opposed to other historical possibilities, contemporary, past, or hypothetical [...] Tafuri’s principal theoretical objective justifies his level of generalization because in his analysis he seeks to oppose the architect as a “producer” to the architect as an expert in language”.⁸⁷⁹

De este modo, Silveti tiene el dudoso honor, no únicamente de realizar una de las primeras críticas a Tafuri, sino de, en virtud de la carga teórica propia y la falta de estudio de la del autor criticado, transformar las posiciones de este último respecto a la categoría de “crítico”, para que encajen dentro de la teoría definida por él mismo, una acción que, desde la antigüedad, ha sido referida como “el lecho de Procasto”. Tenemos por lo tanto un giro radical por el cual la inicial oposición de Tafuri al mito de la forma y del intelectual es transformada como un “modo de análisis” entre varios, todos ellos dentro de la “teoría” de la disciplina arquitectónica. Una interpretación que, pese a las continuas revisiones de la obra de Tafuri a partir de 1995, permanecerá mayoritaria

⁸⁷⁷ Idem, p. 45.

⁸⁷⁸ Idem, p. 44.

⁸⁷⁹ Idem, pp. 54 y 56 respectivamente. A propósito del artículo de Silveti, será Vidler quien se encargue de forma explícita, en relacionar su postura con la infinidad de significados defendidos por Agrest en “Design vs non Design” a la vez que la cercanía con la técnica del “extrañamiento” o “making strange”: “Silveti realizes of course that the simple exercise of manipulation and transformation for its own sake leads to infinite permutation and a corresponding loss of that re-semanticization sought by the operation of “making strange” [...] now such strategies of cultural terrorism have to be more carefully prepared, more explicit, recognizing this, Silveti proposes, at the very end of his essay the idea of type as in some way embracing, non-deterministically, the formal and cultural relations he wishes to set in motion”. Anthony Vidler, Summer 1977, “Commentary”, *Oppositions* 9, 1977, p.37.

dentro de los círculos arquitectónicos. Además, de forma paralela, en el “Postscript”, Gandelsonas fundirá el *Crítica y Verdad* de Barthes con una interpretación del texto de Tafuri sobre Piranesi, también allí publicado. Afirmar Gandelsonas que la lectura de Tafuri sobre Piranesi en tanto que “act of reading”, “permits a critique of traditional linguistic theories in architecture, new modes of reading that question the idea of “a language” of architecture, in order to suggest a typology of different linguistic behaviors”.⁸⁸⁰ Una multiplicidad de lenguajes y conductas todos ellos válidos como juicios sobre una misma obra están por tanto justificados por el mismo “acto de lectura” “pragmatized by Eizenshtéin and theorized by Tafuri”. Con esto, *Oppositions* termina produciendo un nuevo giro que ya no se limita simplemente a adaptar la obra de Tafuri a la teoría semiológica iniciada por Gandelsonas y Eisenman (y desarrollada por Agrest y Silveti), sino que más allá incluso, posiciona al mismo Tafuri como origen y centro de sus “propias” teorías importadas desde Francia.

En lo que respecta a la crítica realizada desde *Arquitecturas Bis*, el punto de referencia cambia desde “L’Architecture dans le Boudoir” y las teorías semiológico-estructuralistas de Barthes hacia el texto “Para una crítica de la ideología arquitectónica” y las teorías tipológicas de Rossi. Así, Moneo, desde una postura que considera “que siempre la construcción de la arquitectura ha supuesto la invención de la forma”,⁸⁸¹ crítica la posición que Manfredo Tafuri sostiene respecto al “Movimiento Moderno” debido a su visión extremadamente lejana de los problemas de la forma.⁸⁸² Dicha primacía de la forma y el concreto uso que el autor hace de esta lleva a Moneo a privilegiar un determinado rol del historiador de arquitectura, en concreto, aquel que realice “una critica capace di aiutarci a decifrare gli interessi del creatore”.⁸⁸³ Ejemplos de esta postura son, para Moneo, las obras de Rovins Evans, Christine Smith, y los libros de Tafuri *L’armonia e i conflitti* (1983), *Venezia e il Rinascimento* (1985), y *Ricerca del*

⁸⁸⁰ Gandelsonas, Mario, “Postscript”, *Oppositions* n. 11, 1977, p. 81.

⁸⁸¹ Moneo, Rafael, “Entrados ya en el último cuarto de siglo...” en *Arquitecturas Bis* n. 22 “After Modern Architecture”, 1978, p. 5. Esta predilección formal de la arquitectura hace que Moneo critique las consideraciones dadaístas de la metrópoli en tanto que mero azar formal, o, *collage*. “La ciudad hoy se nos presenta como realidad fragmentada y rota, incompleta por su propia razón de ser, discontinua en cuanto que forma, y otro tanto ocurrirá a la arquitectura que hará del collage su mecanismo de composición preferente, como si admitiendo que la composición es necesaria siempre, pudiésemos ser más indulgentes con el azar que el dadaísmo encierra que con la disciplina formal que el cubismo supone”. Idem, p. 4.

⁸⁸² A este respecto afirma Moneo que “Aún más, desde la posición lejana, lejanísima, en la que algunos críticos como Manfredo Tafuri se colocan, y que les permite convertir la presente historia de la arquitectura en un pequeño fragmento de la historia universal, la arquitectura del movimiento moderno quedaría reducida a ser un episodio más del nuevo orden de racionalidad que el capitalismo esgrimía como primer arma en su mano para conjurar el peligro suscitado por las primeras y abiertas agresiones de los socialistas al sistema: la arquitectura del movimiento moderno perdería pues, al decir de algunos de los críticos actuales, incluso su condición de progresista viviendo el equívoco que supone el ser objeto de una sutil manipulación”. Idem, p. 4.

⁸⁸³ Moneo, Rafael, “Architettura, critica, storia. Terza conferenza in memoria di Manfredo Tafuri. Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Dipartimento di Storia dell’Architettura. 23 Febbraio 1997”, *Casabella* n. 653, 1998, p. 45.

Rinascimento (1992), libros donde se explican “gli interessi etici ed estetici degli architetti e dei loro contemporanei”,⁸⁸⁴ de modo que en “l’opera di architettura singolare e precisa che si presenta a noi”, “per l’ultimo Tafuri, o perlomeno così lo vedo io, le riduzioni sovrastrutturali non hanno più senso: non è decisivo, come credeva un tempo, ampliare il campo vendendo le opere con il fondo di tutta una storia universal.”⁸⁸⁵

Por otra parte, respecto a los juicios emitidos por Oriol Bohigas, estos, si bien coinciden con Tafuri, al cual cita, respecto a la valoración de las neovanguardias en tanto que “han transformado sus lenguajes de combate en lenguajes de placer”,⁸⁸⁶ difieren ampliamente de los del historiador italiano respecto al papel del intelectual. Así, en lugar de atribuir al crítico de arquitectura la labor de investigar los procesos de relación que esta guarda con su sistema de producción desde una posición crítica, Bohigas exige a la crítica que “esté dispuesta a pasar al campo de la realización y no se empeñe en su salvadora situación de outsider que en el “After” ha demostrado ser frustrante”, haciendo especial hincapié en el juicio emitido sobre “la crítica radical, cuya inmaculada ausencia de la realidad le predispone al sermón eclesiástico”.⁸⁸⁷ Por lo tanto, en conjunto tenemos una primera recepción basada bien en la distorsión de las tesis de Tafuri para que encajen como argumento de autoridad de las propias propuestas (*Oppositions*), bien en la oposición a las mismas como inútiles e ineficaces para la labor del arquitecto y la disciplina (*Arquitecturas Bis*).⁸⁸⁸

⁸⁸⁴ Idem, p. 46.

⁸⁸⁵ Idem, p. 47.

⁸⁸⁶ Concretamente, Bohigas cita desde el artículo de Tafuri publicado en Francia Tafuri, Manfredo, “Les cendres de Jefferson”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 1976. Aún así, la crítica a las neovanguardias de Bohigas difiere profundamente de la de Tafuri en tanto que si el historiador italiano criticaba la pérdida de la exigencia por parte del arquitecto a participar en el ámbito de decisión política de la ciudad, Bohigas se centra en una falta de actitud ética de la disciplina, una postura que, como vimos, también fue criticada por Tafuri en tanto que el mito de la autonomía disciplinar en su versión paternalista. A este respecto afirma Bohigas respecto a las neovanguardias que son “una arquitectura que ha encontrado su lugar y que cada día tiene menos contradicciones a resolver porque no se apoya en una actitud ética y política”. Idem, p. 8.

⁸⁸⁷ Bohigas, Oriol, “Después de “Alter Modern Architecture” y el asesinato de pépé le moko”, en *Arquitecturas Bis* n. 22 “After Modern Architecture”, 1978. p. 10. (El subrayado es nuestro). Recordemos aquí que el texto de Tafuri “Para una crítica de la ideología política” fue publicado en España junto a los textos de Cacciari y Dal Co en una edición que se tituló *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Editorial GG, Madrid, 1972. (El subrayado es nuestro).

⁸⁸⁸ Frente a ellas, dos lecturas británicas, la de Robert Maxwell y la de Robert Fishman, destacan por la incomprensión de la concreta posición del historiador italiano. En su lugar, ambos optarán por yuxtaponer las tesis tafurianas en tanto que vulgar marxismo junto a las posiciones que quieren defender. Así, en el caso de Robert Maxwell, Tafuri es propuesto como base teórica de la obra de Maurice Culot y Leon Krier generando por primera vez ciertas opiniones que, como las rocas de Nietzsche, serán posteriormente muy difíciles de remover. En especial, llama la atención el juicio atribuido a Tafuri-Culot-Krier por el cual comparten “a position which accepts the reality of the class struggle and looks to some kind of social and political revolution as a prerequisite for a healthy society and a return of coherence to the public realm which architecture hopes to articulate”. Maxwell, Robert, “Architecture, Language & Process”, *Architectural Design* n. 47, 1977, p. 190. Adelantamos ya que esta opinión será tomada por Fredric Jameson como una de las premisas básicas de la lectura de Tafuri y, entre otros, será repetida por Joan Ockman, Carla Keyvanian, o Michael Hays. Por otra parte, en lo que respecta a Robert Fishman, Tafuri es yuxtapuesto junto a Dolores Heynen, Ian Todd y Michael Wheeler en tanto que defensores todos ellos de de la utopía como elemento indispensable de la disciplina. Afirma Fishman respecto a los cuatro que

-La lectura teórica: Cacciari, Llorens, Jameson.

Si bien las lecturas británicas de los años 70 se caracterizaban por una completa falta de investigación sobre los textos de Tafuri, no podemos afirmar lo mismo una vez comienzan los 80. Aquí en cambio, tres lecturas paralelas caracterizadas todas por su profundo conocimiento de los escritos de Tafuri y realizadas desde contextos completamente diferentes (Cacciari en Venecia, Llorens en Barcelona, y Jameson en New York), se unirán a posteriori para dar la imagen de un Tafuri teórico que, usando la historia de la arquitectura como pretexto, en realidad se dedica a la reflexión especulativa sobre la técnica (Cacciari 1980), la filosofía marxista (Llorens 1981), o la teoría postmoderna como fracaso de la política social (Jameson 1982).⁸⁸⁹ Respecto a la lectura de Cacciari, este, afirma que en el libro *Architettura Contemporanea* (1975), Tafuri, fuertemente influenciado por sus propias lecturas de Heidegger,

“Difference” and “renunciation” constitute the tragic point of view from which the developments of this architecture are described. The book therefore has nothing to do with “history”, but rather with the problem of modern architecture, with its *Fragwürdiges*: its fundamental relation to the world and to things, its language as the existence of such a relation”.⁸⁹⁰

Desde este planteamiento, y después de desarrollar brevemente las nociones de *tekné*, *bauen*, o *bin*, (por supuesto entrando con ello en el concepto de *dwelling*), Cacciari realiza una lectura del segundo Heidegger que se sitúa directamente en contra de las posiciones pertinentes mantenidas por Norberg Schulz y Frampton.⁸⁹¹ Es decir,

“They persevere not only the spirit of May 1968 in Paris (or August 1968 in Chicago), but also the exhilarating confidence that high technology had finally made poverty, toil, and ugliness obsolete [...] They embody the conviction that the utopian tradition in architecture will soon be transformed from a minor diversion to a central inspiration for the new society about to be built”. Fishman, Robert, “Tafuri, Manfredo, Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development, MIT Press, Cambridge, 1976, Heyden, Dolores, Seven American Utopias. The Architecture of Communitarian Socialism, 1790-1975, MIT Press, Cambridge, 1976, odd, Ian y Wheeler, Michael, Utopia: An Illustrated History, Harmony Books, New York, 1978, Politecnico di Torino, Utopia e/o rivoluzione, La nuova foglio editrice, 1975”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 39, n. 2, 1980, p. 153. Dos lecturas que, dada su radical discrepancia con la realidad y la falta de aparato crítico (ambas están basadas exclusivamente en una pésima traducción de *Progetto e Utopia*), no contribuirán más que a la creación de malentendidos que se continuarán hasta la muerte de Tafuri.

⁸⁸⁹ No es superfluo por tanto el recalcar que ninguno de los autores citados es arquitecto ni historiador. En su lugar, curiosamente, los tres se han formado en la disciplina filosófica en relación con la teoría del arte o la literatura. Sea como fuere, la cuestión fundamental es que a partir de 1982, fecha en que se publica el último de los tres textos, Tafuri será visto como portador de unas concretas teorías sobre la actualidad político-económica de la disciplina arquitectónica que todo aspirante a arquitecto en los Estados Unidos deberá conocer.

⁸⁹⁰ Cacciari, Massimo, “Eupalinos or Architecture”, en Hays, Michael (ed) *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts-London, 1998, p. 394. Publicado originalmente en *Oppositions* n. 21, 1980.

⁸⁹¹ Nos referimos a Norberg-Schulz, Christian, “The Phenomenon of Place”, *Architectural Association Quarterly*, vol. 8, n. 4, 1976, Norberg-Schulz, Christian, “Heidegger’s Thinking on Architecture”, *Perspecta: The Yale Architectural Journal* n. 20, 1983, Frampton, Kenneth, “On Reading Heidegger”, *Oppositions* n. 4, 1974, Frampton, Kenneth, “Prospects for a Critical Regionalism”, *Perspecta: The Yale*

en lugar de basarse en los textos de Heidegger como defensa de una vuelta a las raíces telúricas de la arquitectura, una postura que Cacciari atribuye propiamente a Spengler y no a Heidegger, el filósofo veneciano considera que la postura del autor de *La decadencia de Occidente*

“it is the exact opposite of the intention implicit in Heidegger’s argument. The uprooted spirit of the metropolis is not “sterile”, but productive par excellence. It is the definitive rupture of the Subject’s natural being that permits it the will to power over nature [...] the problem lies in the fact that spirit may no longer dwell, it has become estranged from dwelling. And this is why building cannot “make” the Home (dimora) “appear” [...] No nostalgia, then, in Heidegger”.⁸⁹²

Desarrollando el argumento y criticando como iluso el intento de solucionar por medio de la arquitectura el problema del “habitar”, Cacciari redirige la discusión hacia el problema del habitar mismo, en tanto que problema. Es decir, no se trata tanto de desarrollar respuestas a la crisis del habitar desde la arquitectura sino de ver cuáles son las condiciones o premisas de dicha crisis que, en tanto productiva, se identifica con la crisis de la metrópoli o “dialéctica negativa”. Desde tal perspectiva, Cacciari recurre a la lectura que Heidegger hace de Hölderlin. Resumiendo, la argumentación es la siguiente:

1. El habitar se identifica con la poesía en tanto que establece una medida.
2. Esta medida es Dios en tanto que se manifiesta.
3. La forma propia en la que Dios se manifiesta en la modernidad es en tanto que oculto, razón por la cual hay que “estar a la escucha”.
4. La relación del hombre con Dios en tanto ausente es la medida del hombre.
5. Las múltiples formas de la crisis en Tafuri y Dal Co necesitan, como su condición de posibilidad una concepción del habitar como medida del hombre en tanto que ausencia, como la aquí descrita.⁸⁹³ Concluye por tanto Cacciari a propósito de Tafuri que su

“history of contemporary architecture is therefore a phenomenology of metropolitan non-dwelling. Or it should be such, since contemporary architecture aims at restructuring itself as the possibility of dwelling within the metropolis. The preaching of such possibility is at the base of “urban plannig” [...] through its very origin and nature, “urban planning” creates a change in perspective: the

Architectural Journal n. 20, 1983, Frampton, Kenneth, “Rappel á l’Ordre, The Case for the Tectonic”, *Architectural Design* vol. 60, n. 3-4, 1990, o Tzonis, Alexander, y Lefavre, Liane, “Why Critical Regionalism Today?”, *Architecture and Urbanism* n. 236, 1990.

⁸⁹² Idem, p. 395. (El subrayado es nuestro). Desde esta posición, Cacciari en clara referencia a Schulz y Frampton sentencia que “what is illusory and mystifying is the belief that interior design or the construction of housing resolves the problem of dwelling [...] But is it possible to build for “dwellers”? Only “dwellers” can do so. And it is precisely the “dweller” that is absent today”. Idem, p. 396. Y algo más adelante “Heidegger does not call for the construction of homes, he doesn’t criticize, like Spengler, the absence of home”. Idem, p. 397.

⁸⁹³ “Hölderlin [...] the building that dwelling allows is poetic [...] the essence of writing poetry is a measure-taking [...] This measure is God, not as he is known in himself, but as he is manifest in the heavens. The divinity is absent as such, but precisely as hidden he is manifest in the heavens [...] divinity as unknown; and this relation measures the being of man [...] The manifold forms of this *undichterisch wohnen* comprise the subject of Tafuri and Dal Co’s “history”. *Dichterisch wohnen* is never directly named, but it is the “absent form” that makes possible the critique of the ideology of the home and the ridiculous claims that architecture puts forth regarding the reconciliation of man and landscape, man and city”. Idem, p. 398.

impotence of “classic” dwelling [...] metropolitan functions as languages intrinsically capable of being “sublimated” into a logical system”.⁸⁹⁴

Tenemos entonces que de modo paralelo al origen histórico estatal del Plan en la Francia de inicios del siglo XVIII, Cacciari propone un origen ontológico del Plan en tanto que búsqueda y por ello confirmación de la crisis del habitar o de la existencia de este último (el habitar) exclusivamente como ausencia. El Plan en tanto que reconocimiento de la crisis se identifica de este modo con el mismo concepto de modernidad. Surge entonces el problema de tener que reconocer la existencia del Plan desde el Renacimiento, si bien no como disciplina urbanística explícita, sí como pensamiento sobre la ordenación de lo urbano, o, en las palabras de Tafuri citadas por Cacciari “as a process of apolitical integration of the historical contradictions”.⁸⁹⁵ Ideología del Plan por tanto como “esencia” de lo moderno.

En lo que concierne al segundo artículo a analizar, Llorens, pese a publicarlo en 1981 únicamente analiza los textos de Tafuri escritos hasta 1973, es decir, hasta *Progetto e Utopia*, haciendo especial hincapié a partir de 1969, fecha de publicación de *Teorías e Historia de la Arquitectura* y momento en el cual, según Llorens, se produce un cambio de perspectiva en el modo de investigación de Manfredo Tafuri.⁸⁹⁶ A partir de este año, el “argumento básico” de los textos de Tafuri es la adaptación de “la historia de las ideas de la arquitectura (de la arquitectura como ideología) al desarrollo de la racionalidad económica según el modelo capitalista”⁸⁹⁷ aunque desde luego no según un curso lineal y libre de conflictos. Por otra parte, debido al concepto de “ideología, es decir, falsa conciencia” que Llorens aplica a Tafuri, “la conclusión parece ser la de que la arquitectura, como tal, está condenada”, entendiéndolo, claro está, “la arquitectura como institución”.⁸⁹⁸

Pero una vez aquí, antes de continuar con Tafuri, Llorens recurre al ensayo de Cacciari⁸⁹⁹ sobre Baudelaire, Benjamin y Simmel en tanto que exponente de la

⁸⁹⁴ Idem, p. 400.

⁸⁹⁵ Cacciari, Massimo, “Eupalinos...” ,op. Cit., p. 401.

⁸⁹⁶ El cambio reside en la consideración de la utilidad o no de la historia de la arquitectura para el método de diseño del arquitecto. Así, Llorens comenta cómo con anterioridad a 1969 la mayoría de los textos de Tafuri están dirigidos “a verificar el potencial operativo de los conceptos históricos generales sobre la mesa de dibujo del artista o del arquitecto impregna los escritos publicados por Tafuri a lo largo de estos años” Llorens, Tomás, *Manfredo Tafuri: Neovanguardia e historia*, Escuela Técnica Superior de Valencia, Valencia, 1983, p. 8. Publicado originalmente en *Architectural Design*, n. 51, 6/7, 1981. Los textos sobre Borromini, continua Llorens, “acaban enumerando “lecciones” que, según el autor, deberían aprender los arquitectos contemporáneos [...] Tafuri abandonó explícitamente este criterio hacia 1969”. Idem, p. 8.

⁸⁹⁷ Idem, p. 9.

⁸⁹⁸ Idem, p. 9.

⁸⁹⁹ Concretamente a Cacciari, Massimo, “Dialéctica de lo negativo en las épocas de la metrópoli. Marx y Nietzsche. Pensamiento burgués de las síntesis reconciliadoras vs pensamiento negativo de análisis y muestra de las contradicciones sin posibilidad de síntesis”, en Tafuri, Manfredo, Cacciari, Massimo, Dal Co, Francesco, *De la vanguardia a...*, op. Cit.,

“dialéctica negativa” de la metrópoli.⁹⁰⁰ Frente a esta dialéctica negativa, Tafuri explica entonces “el momento en que la negatividad se “positiviza” para dar origen a la “utopía”.⁹⁰¹ Momento en el cual, las teorías de Mannheim sobre la utopía hacen su entrada en el texto.

“Tafuri piensa que, de acuerdo con una concepción “no mistificada”, la utopía no es “capaz de romper los límites de la realidad existente dejándola en libertad para desarrollarse en la dirección del orden resultante” [...] el espíritu de la racionalidad capitalista (necesitaba) romper sus propias formas cristalizadas, en tanto en cuanto éstas “definían los límites de la realidad social existente”, como Tafuri dice. Y así incitó a Nietzsche y a Weber para que hicieran este trabajo. En segundo lugar, necesitaba “lanzarse por entero a la construcción del futuro”, y así, “positivizó” ese “pensamiento negativo” (del cual Nietzsche y Weber eran los exponentes) en forma de “utopía”. Pero entonces, siendo las utopías lo que realmente son, eran incapaces de llevar a cabo lo que el espíritu de la racionalidad capitalista requería de ellas. Así pues, el espíritu, en tercer lugar, incitó a Mannheim a inventar la noción mistificadora de que las utopías podían, a pesar de todo, cumplir la función que se les pedía.⁹⁰²

No es casual el hecho de que Llorens exponga el supuesto “pensamiento negativo” de Tafuri en tres pasos guiados por el “espíritu” de la racionalidad capitalista.⁹⁰³ De este modo, el tercer paso, el de la síntesis, es atribuido a Mannheim como la forma que Tafuri tiene de demostrar una supuesta reificación del “espíritu” de la racionalidad capitalista que, a modo del espíritu hegeliano, lo absorbe todo dentro de

⁹⁰⁰ Respecto a Cacciari, al cual separa cuidadosamente de Tafuri, Llorens critica desde posiciones tradicionalmente marxistas el retroceso de Cacciari y todo el neomarxismo de los años 70 a un kantismo basado en la disociación irreconciliable de los ámbitos ontológico y epistemológico, como la misma “dialéctica negativa” representa: “Lo que postula, en lugar de ese momento ulterior de la conciencia, es una proyección que sólo puede negar cualquier substancia (ontológica) a aquellos síntomas, al mismo tiempo que depende de ellos en la medida en que constituyen su propia substancia (epistemológica) [...] conciencia y ser se presentan enredados en una contradicción formal. No hay transición posible entre ambos [...] “marxismo sin dialéctica” que en los años 60, bajo la influencia de una neokantismo disfrazado, retomó el postulado de una escisión insalvable entre los dominios epistemológico y ontológico [...] la negación de substantividad para todo fenómeno de conciencia”. Idem, p. 14. Unas opiniones que, algo más adelante, harán que Llorens acuse a Tafuri de “desprecio olímpico por las nociones convencionales” (Idem, p. 15), ya que “al acecho, detrás de cada episodio de la narración, se encuentra el “pensamiento negativo” de Cacciari, que trata de invertirlo todo”. Idem, p. 16.

⁹⁰¹ Idem, p. 14. Haciendo referencia al dadaísmo y al surrealismo, Llorens afirma que Tafuri “estaba convencido de que esas actitudes de vanguardia implicaban una componente esencial de “pensamiento negativo”, “que el “pensamiento negativo” representaba el momento más avanzado de la ideología capitalista”, y por lo tanto “Tafuri tenía que mostrar no sólo que dicho “pensamiento negativo” podría ser “positivizado”, sino también que esto había ocurrido de hecho y cómo”. Idem, p. 14.

⁹⁰² Idem, p. 15.

⁹⁰³ Esta lectura en clave hegeliana lleva a Llorens a plantearse que si “la cuestión de si la “ideología de la burguesía capitalista”, “la ideología del Plan” y la “ideología de los intelectuales” son, o no son, manifestaciones de un mismo espíritu, constituye un misterio en el que al lector nunca se le permite penetrar”. Idem, p. 16. Pero más allá de intentar atribuir al trabajo de Tafuri una consideración unitaria en tanto que desarrollo de una única lógica, el análisis que desplegamos en el capítulo V muestra cómo es mucho más fructuoso el abordarlo desde una interacción de lógicas superpuestas. De este modo vimos cómo la ideología de los intelectuales (el mito del intelectual autónomo) era independiente de la ideología (el mito) del Plan, y cómo en algunos casos (Le Corbusier por ejemplo) se intersectaban. Respecto a la “ideología de la burguesía capitalista” vimos cómo esta es por su mismo carácter múltiple y contradictoria. Existen por ejemplo la ideología burguesa retrógrada del *Art Nouveau*, la ideología burguesa dadaísta, la ideología burguesa del intelectual autónomo, e incluso la ideología burguesa que, como única salida de la crisis de la metrópoli propone el realismo proletario soviético. Dada esta situación, es mucho más coherente considerar que Tafuri emplea el término burgués como conjunto de los estilos de vida (ideologías si se prefiere) y divisiones de trabajo que se producen durante el capitalismo, antes que como un concepto basado en la lucha de clases y enfrentado al de proletariado.

su lógica de tal modo que, al igual que en Pasqualotto, todo contribuye a tal racionalización. Este proceso de “contribución necesaria” es propuesto por Llorens como tergiversación de las tesis de Mannheim. Para ello, es afirmado primeramente que “Tafuri comparte con Mannheim los mismos supuestos acerca de la cuestión de qué es realmente la ideología”, de modo que “mientras Cacciari estudia la “dialéctica de la negatividad”, Tafuri se ocupa de la “dialéctica de la utopía”.⁹⁰⁴ La tergiversación que Tafuri hace de las tesis de Mannheim radica entonces en un cambio de paradigma desde el cual interpretarlo, concretamente, el cambio de paradigma de la verdad (en tanto que relación estructural) por el de “ajuste inmediato”.⁹⁰⁵

“Según Mannheim, cualquier forma de conciencia que excede de las condiciones del presente, dadas de forma inmediata, se ve necesariamente afectado por deformaciones ideológicas o utópicas. La consecuencia tiene que ser que todas las formas de conciencia se ven afectadas por deformaciones, puesto que nada es dado de forma inmediata”. De esta forma la revolución es vista “como ese “momento oscuro” en el que el salto al futuro oblitera completamente la conciencia. La sustitución del criterio de verdad por el criterio de ajuste inmediato y por la absorción en la “práctica actual” afortunada, tiene su contrapartida en una concepción radicalmente immanente de la acción, que excluye efectivamente la función anticipatoria y representativa de lo proyectual [...] hay que excluir “la supervivencia de cualquier anacrónica esperanza en el diseño”.⁹⁰⁶

En resumen, Llorens reduce las tesis de Tafuri a la afirmación de que todo, haga lo que haga, opera para contribuir a la racionalización capitalista. De este modo, las utopías, a diferencia de en Mannheim, son identificadas por Tafuri con las ideologías: “Tafuri rechaza la distinción de Mannheim entre ideologías (conservadoras) y utopías (futuristas)”.⁹⁰⁷ La distinción según Mannheim radica en que si por una parte ambas, “en sentido kantiano, son trascendentales, debido a que van más allá de lo inmediatamente dado”, por otra,

“las proposiciones utópicas pretenden todavía un contenido material para esta estructura social virtual, las de la sociología del conocimiento de Mannheim reconocen esa estructura virtual como un puro a priori epistemológico. Y es precisamente por ello por lo que pueden hacer totalmente transparente la estructura social actual; en cierto sentido la construyen como estructura”.⁹⁰⁸ Por el contrario, Tafuri, “Al reproducir los elementos del planteamiento de Mannheim mientras desecha el concepto de utopía [...] se coloca en una posición epistemológica imposible, ya que si todo intento de trascender la situación

⁹⁰⁴ Idem, pp. 17 y 16 respectivamente.

⁹⁰⁵ Afirma Llorens que “el marxismo no puede desechar la cuestión de la verdad como no relevante. Esto es algo que hicieron notar en su día los críticos marxistas de Mannheim, tales como Lukacs y Adorno”. Esta, la idea de verdad, “no concierne tanto al contenido específico de las ideas cuanto a su valor como síntomas de la “integridad de una estructura mental”. Tafuri no acierta a ver las implicaciones morales de este postulado; concretamente la de que, como dice Mannheim, “el uso del término ideología no puede (según esta concepción) estar determinado por intereses morales o de denuncia”. Idem, p. 17. (El subrayado es nuestro). Y en una nota a pie de página: “Puesto que desecha el criterio de verdad, “racionalidad” sólo puede significar para él la capacidad de actuar con éxito”. Idem, p. 29, nota a pie n. 47.

⁹⁰⁶ Idem, p. 18.

⁹⁰⁷ Idem, p. 19.

⁹⁰⁸ Idem, p. 20. y continúa Llorens, “la coherencia exigía el concepto de “utopía”, puesto que éste implicaba la posibilidad de marcos virtuales del espíritu capaces de trascender el ajuste del conocimiento a su situación actual”. Idem, p. 20. Lo cual no es sino reconocer en Mannheim los mismos planteamientos que ya reconocimos en la “transducción” de Lefebvre y la facultad creadora del conocimiento. Un planteamiento que, adelantamos, también estará presente en Jameson, vía Gramsci.

social es “ideológico” y la razón tiene que renunciar a sus pretensiones de penetrar la “brecha oscura” que la rodea, este predicamento tiene que aplicarse también al propio Tafuri”.⁹⁰⁹

Si bien Llorens acierta al afirmar en Tafuri la crítica que este hace tanto a las utopías deterministas como a las que se basan en la acción social sin intermediación de lo político-administrativo, sus continuos errores e imprecisiones respecto al concepto de ideología como falsa conciencia y a la lógica absoluta del “espíritu” del capitalismo, le llevan precipitadamente a una descripción de Tafuri como el pesimista que declara inútil todo intento de oponerse al sistema desde cualquier ámbito teórico o práctico.⁹¹⁰ En el fondo, la principal diferencia entre Tafuri y Llorens se reduce al modo en que el conocimiento puede dar con lo real. Para Llorens, como buen kantiano (aunque sea precisamente de “kantiano” de lo que acuse a Cacciari), la razón por sí sola es capaz de imponerse a sí misma los propios límites del conocimiento de forma que se pueda establecer a priori la distinción entre ideología como falso conocimiento, y utopía como conocimiento virtual del futuro que haga posible trascender el ajuste del conocimiento únicamente al presente. Para Tafuri en cambio, como ya hemos visto, la única forma de establecer los límites cognoscitivos precisos para no caer en ideologías ineficaces es a través del análisis histórico, en tanto que mediación necesaria del conocimiento, según la lógica de *El Autor como Productor*. Obviamente, esto supone, como Llorens afirma, la no existencia de un concepto fuerte de verdad en Tafuri, y por tanto, que su concepto de racionalidad no tenga que ver directamente con esta, sino con el de acción eficaz. Es esta falta de una teoría del conocimiento exclusivamente teórica en Tafuri lo que hace afirmar al escritor catalán que el historiador italiano está “mucho más allá de los límites de la plausibilidad epistemológica”.⁹¹¹ Desde aquí, Llorens supone que dado que esta fundamentación epistemológica es inexistente, todos los análisis históricos de Manfredo Tafuri no son sino “el halo de un sueño en el que personajes abstractos y mitificados, que guardan un cierto parecido, pero sólo eso, con los fenómenos históricos concretos con los que estamos familiarizados, juegan, de acuerdo con reglas fijas, un juego incomprensible”.⁹¹²

Y más allá aún, debido a esta falta de fundamentación epistemológica de la historia, concluye finalmente Llorens que las opiniones de Tafuri “niegan al conocimiento histórico la dimensión de operatividad”.⁹¹³ Frente a esta dependencia epistemológica de la

⁹⁰⁹ Idem, p. 20.

⁹¹⁰ Obviamente, dado que el artículo es anterior a 1986, Llorens no ha podido tener en cuenta las consideraciones de Tafuri, ejemplificadas con casos concretos, sobre Bernardo Secchi, Bolonia y las formas del plan abierto como intersección de la arquitectura y la gestión política de la ciudad, un tema que niega explícitamente las acusaciones vertidas por Llorens. Pero lo que Llorens sí podría haber tenido en cuenta y no hizo son las entrevistas publicadas hasta 1981 donde Tafuri niega el concepto de ideología como falsa conciencia en virtud de una concepción del conocimiento más nietzscheana, las referencias al “design” de Argan y al nacimiento del Plan en el siglo XVIII y, desde luego, el no abordar a Tafuri desde un punto de vista tan “hegeliano”, dado que no se corresponde con lo expuesto en los textos de Tafuri.

⁹¹¹ Idem, p. 21.

⁹¹² Idem, p. 21.

⁹¹³ Idem, p. 21.

historia, ya vimos cómo en Tafuri, debido precisamente al entendimiento de lo real desde la “dialéctica negativa” de la metrópoli, el único modo de poder llegar a un conocimiento eficaz en tanto que comprobación de su adecuación con el sistema material en el que se inscribe (y no simplemente como “capacidad de actuar con éxito”) es aquel mediado por la historia según el texto de Benjamin. Es decir, la medida del conocimiento “veraz” no es una teoría del conocimiento formulada a priori, sino una “verificación” de las consecuencias en el enfrentamiento con lo real. Mientras que el “conocimiento” de Llorens se sujeta aún a la filosofía, el de Tafuri se identifica con la historia en tanto que continua confrontación con lo real. Por ello, en lugar de “negar al conocimiento histórico la dimensión de operatividad” en tanto que relación jerarquizada (es decir, 1. Establezco condiciones límites del conocimiento, 2. Obtengo conocimiento verdadero (no ideológico), 3. Actúo en función de ese conocimiento sobre la realidad), lo que propiamente realiza Tafuri es la primacía de la operatividad de lo real sobre el conocimiento, algo que, “marxista” o no, se ha denominado desde el siglo XIX, “materialismo”.

Por último, el artículo de Jameson (con diferencia el más influyente de todos) propone un más que dudoso paralelismo entre *Progetto e Utopia* de Tafuri, “Adorno’s Philosophy of Modern Music”, y *Le degré Zéro de l’écriture* de Barthes. Común a los tres textos parece ser una metodología, denominada por Jameson “dialectical history”, que consiste en suponer una estructura formal al material histórico estudiado que, desde un punto de vista retroactivo, concluye siempre la necesidad determinista del orden de sucesión de los hechos.⁹¹⁴ Concretamente, en el caso de Tafuri, las opiniones expuestas por Robert Maxwell sobre la necesidad de una completa revolución política para permitir el más mínimo cambio significativo en la disciplina arquitectónica es visto por Jameson, quien repite dicha sentencia de modo explícito,⁹¹⁵ desde el punto de vista negativo; es decir: dado el presente sistema de producción, toda acción cultural queda restringida a colaborar con el sistema al que se intenta oponer, juicio ya emitido un año antes en *Architectural Review* por Llorens. La novedad introducida por Jameson supone el atribuir esta distorsionada conclusión no al pensamiento teórico de Tafuri respecto a un “espíritu” de la racionalidad capitalista, sino, como “buen” adorniano, a la estructura

⁹¹⁴ Afirma Jameson al respecto que “I prefer to stress now is the formal origin [...] vision of history as an increasingly total or closed system (...) the dialectic, or powerful dialectical history, must somehow always involve a vision of Necessity or, if you prefer, must always tell the story of failure [...] dialectical interpretation is always retrospective, always tells the necessity of an event, why it had to happen the way it did; and to do that [...] such histories of necessity and of determinate failure are equally inseparable from some ultimate historical perspective of reconciliation”. Jameson, Fredric, “Architecture and the Critique of Ideology”, en Hays, Michael, *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts-London, 1998, p. 446. Paper presented at the Institute for Architecture and Urban Studies, New York, 1982. Como es obvio, dicha estructura dialéctica está basada en una concepción no sólo cronológica, sino además teleológica de la temporalidad que, como ya vimos, es explícitamente negada por Tafuri.

⁹¹⁵ “Tafuri’s work: there can be no qualitative change in any element of the older capitalist system, as, for instance, in architecture or urbanism, without beforehand a total revolutionary and systemic transformation”. Idem, p. 452.

formal empleada en la redacción del texto.⁹¹⁶ Pero si bien las pesimistas conclusiones que Jameson expone coinciden misteriosamente con las de Maxwell y Llorens, la argumentación que lleva hasta ellas, prescindiendo de referencias explícitas a dichos autores, es algo distinta. Partiendo de la conocida frase expuesta en la nota a la segunda edición de *Teorías e Historia de la Arquitectura*,⁹¹⁷ Jameson concluye 5 puntos básicos del trabajo de Tafuri. Estos son,

“1. The architectural critic has no business being an “ideologist”, that is, a visionary proponent of architectural styles of the future [...] her role must be absolutely negative, the vigilant denunciation of existent or historical architectural ideologies.

2. The practicing architect [...] cannot hope to devise a radically different, a revolutionary, or a “Utopian” architecture or space either.

3. Without any conceivable normative conception of architectural space, of a space of radical difference from this one, the criticism of buildings tends to be conflated with the criticism of the ideologies of such buildings.

4. Political action is not renounced in such a position, or not necessarily (although more “pessimistic” readings of Tafuri are certainly possible) [...] consonant with the Althusserian tradition of the “semi-autonomy” of the levels and practices of social life: politics is radically disjoined from aesthetic practice [...] and architectural or aesthetic production can never be immediately political [...] Architects can therefore be political, like other individuals, but their architecture today cannot be political.

5. An architecture of the future will be concretely and practically possible only when the future has arrived, that is to say, after a total social revolution, a systemic transformation of this mode of production into something else”.⁹¹⁸

Evidentemente, los cinco puntos refieren a una visión extremadamente sesgada de la obra de Tafuri y, al igual que la de Llorens, el principal error consiste en la atribución al historiador italiano de un pensamiento marxista que, expuesto en tal manera, simplemente no profesa.⁹¹⁹ Es fácil demostrar después de lo dicho en los anteriores capítulos cómo la labor del historiador-crítico de arquitectura no tiene como fin el “desenmascarar” ideologías en tanto que “falsa conciencia”, cómo de la crítica a las utopías en tanto que ineficaces para aquello que ellas mismas afirman realizar no se puede deducir la caracterización de todo proyecto como directamente

⁹¹⁶ “renunciation of all possible futures [...] Tafuri’s pessimism is thus to be seen as a formal necessity of the generic structure of his text, dialectical historiography, rather than as an “opinion” or a “position” in its own right”. Idem, p. 450. Obviamente, este formalismo a priori de Jameson contradice directamente todo lo expuesto en el anterior capítulo sobre la “dialéctica negativa” de la metrópoli en tanto que lugar de las contradicciones sin posibilidad de una formalización estable, incluida la dialéctica, y contra todo lo expuesto a propósito de la metodología historiográfica de Tafuri, cuyos principales textos, ninguno mencionado por Jameson, ya habían sido publicados en *Oppositions*, *Casabella*, *A+U*, o *Architectural Design*, (es decir, todos ellos a disposición del público anglosajón) cuando Jameson escribió su artículo.

⁹¹⁷ Nos referimos al comúnmente descontextualizado juicio de Tafuri en el que afirma “*Así como no es posible fundar una Economía Política de clase, sino sólo una crítica de clase de la Economía Política, así tampoco se puede “anticipar” una arquitectura de clase (una arquitectura “para una sociedad liberada”), sino que sólo es posible introducir una crítica de clase a la arquitectura*”. Tafuri, Manfredo, *Teorías e...*, op. Cit., p. 23.

⁹¹⁸ Jameson, Fredric, “Architecture...”, op. Cit., p. 444.

⁹¹⁹ Esta crítica al artículo de Jameson ya fue establecida a comienzos de la década de los 90 por Patricia Lombardo: “In his 1985 article entitled “Architecture and the Critique of Ideology” [...] Jameson prefers to read Tafuri within the frame of mind of what I would call a general history of Marxist thought, not within the frame of mind of a theory of the Metropolis, which I consider the indispensable perspective for approaching both Tafuri and Cacciari. Lombardo, Patricia, “The Philosophy...” op. Cit., p. xxxiii-xxxiv.

“colaboracionista” o inútil, sin analizar primero sus relaciones con los sistemas de decisión, y, desde luego, tampoco se puede deducir que Tafuri afirme la necesidad de una revolución global para que el arquitecto pueda influir en la sociedad mediante sus proyectos. Además, el conjunto de los puntos 1, 2, 3 y 5, simplemente repetidos de autores anteriores, son vistos por Jameson, aquí su pequeña contribución, como consecuencias directas de la radical separación de los ámbitos estético y político, es decir, como la negación por parte de Tafuri de que una obra de arte, mediante sus características estéticas, influya en la política, o más precisamente, en lo que en el capítulo anterior nos referimos con el término “sociedad”. Y aquí radica el núcleo del texto de Jameson, pues recordemos que ha sido entendiendo lo estético en tanto que la estructura formal de la obra (aquí la influencia de Adorno), como el filósofo norteamericano ha acusado a la “teoría” tafuriana de aplicar una necesidad determinista al material histórico, causa última del pesimismo del autor. Es decir, que si la estructura formal aplicada a la historia hubiese sido otra, las conclusiones serían distintas y que, por tanto, según la estructura formal del texto, los juicios sobre la estructura de la realidad varían. Y si esto es así, es decir, si la estructura formal en tanto que ámbito estético tiene una influencia directa sobre la estructura gnoseológica, concluye Jameson, también mantiene una acción directa y eficiente sobre la realidad conocida, y por tanto, puede cambiarla.⁹²⁰

Para efectuar este, el paso ilegítimo desde la acción sobre el ámbito gnoseológico al ámbito ontológico, Jameson recurre a Lefebvre por una parte y a Gramsci por otra.⁹²¹ Desde ellos propone la noción de “enclave theory”, “which on Tafuri’s analysis constitutes the “Utopianism” of the modern movement in architecture”,⁹²² como ámbito propio de una acción cultural eficaz.⁹²³ Concretamente, Jameson toma la noción gramsciana de “hegemonía” como aquel concepto con el cual ir más allá de una dependencia estructural de la cultura como superestructura que, como ya hemos dicho,

⁹²⁰ Ahora bien, a parte de suponer sin más que un cambio sobre el conocimiento de la realidad implica lo propio sobre esta última, no hemos de olvidar que Jameson en ningún momento ha justificado porqué esa estructura formal común a las obras de Tafuri, Barthes, y Adorno mantiene una causalidad prioritaria sobre las conclusiones de sus textos. En su lugar, simplemente ha supuesto un formalismo “dialéctico” como causa última que explique todo, al modo del éter de los antiguos. Si una vez aquí, afirmamos que las opiniones de Keyvanian y Ockman sobre la metodología formal-dadaísta de los textos de Tafuri y su capacidad de acción política sobre la realidad expuestas al comienzo del capítulo V, están directamente basados en el par Jameson-Bürger, a nadie le podrá sorprender. Ahora bien, no por ello dejan de estar fundamentadas en el éter.

⁹²¹ “Lefebvre’s call for a politics of space and for search for a properly Gramscian architecture after all”. Jameson, Fredric, “Architecture...”, op. Cit., p. 461

⁹²² Idem, p. 453.

⁹²³ Sintomáticamente, el ejemplo elegido para ello es precisamente el mismo que Tafuri escoge como máximo exponente de los 4 mitos explicados en el capítulo anterior, es decir, Le Corbusier: “Le Corbusier, for example, spoke of avoiding political revolutions, not because he was not committed to “revolution” but rather because he saw the construction and the constitution of new space as the most revolutionary act, one that could “replace” the narrowly political revolution of the mere seizure of power”. Idem, p. 454.

es erróneamente atribuida a Tafuri.⁹²⁴ Pero nuevamente, a diferencia de Gramsci, Lefebvre, o Marcuse, Jameson no argumenta ninguna de sus posiciones hasta el punto que ni siquiera se molesta en repetir la argumentación de los autores citados.⁹²⁵ En el texto de Jameson, por lo tanto, simplemente se da por sentado que 1. La acción cultural estética influye sobre la realidad (en tanto que no ideológica) sin saberse muy bien a qué se refiere dicho término, y 2. La acción estética está basada en la estructura formal del objeto, y esta es causa última de las conclusiones teóricas obtenidas, sean estas ideologías o conocimiento. Debido a ello, necesitamos recurrir a otros textos si queremos determinar más precisamente en qué modo se supone que el objeto estético influye sobre la realidad.

Así, en su famoso texto de 1984, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Jameson entiende que la acción propia de un arte político tiene que ver fundamentalmente con la desalienación, no ya del creador como en el caso de Marcuse y Lefebvre, sino del espectador. Identificando la desalienación con la “recuperación práctica del sentido de la orientación”,⁹²⁶ Jameson promueve la necesidad de un entendimiento de la “ideología” basado en la “redefinición althusseriana (y lacaniana) como representación de la relación imaginaria del sujeto con sus condiciones reales de existencia”,⁹²⁷ y no ya como la “falsa conciencia” que según él, Tafuri mantenía. Por último, a través de la recuperación de la “dimensión lacaniana de lo Simbólico”, la obra de arte debe entenderse como un “mapa cognitivo”⁹²⁸ que, dentro de la desorientación causada sobre el sujeto por el “hiperespacio postmoderno”⁹²⁹, represente la situación del sujeto dentro del contexto global; todo ello basado en una “cultura política de carácter pedagógico”.⁹³⁰ En resumen, la capacidad de la acción política del artista radica en un ámbito teórico donde se representa mediante relaciones simbólicas dirigidas a las masas incultas el lugar que ocupan dentro del sistema social como un todo. Una vez que ellas lo entiendan, se

⁹²⁴ “Gramsci’s notion of “hegemony” attempts rather to displace the whole distinction of materialism versus idealism (and, along with it, of the traditional concept of base and superstructure)”. Idem, p. 454.

⁹²⁵ Lo más parecido a una argumentación sobre la utilidad de la utopía es un pseudo-argumento parecido al papel que la transducción juega en Lefebvre como creación de modelos virtuales. Afirma Jameson respecto a las utopías intelectuales que “opens the possibility for the coming into being and development of “counterhegemonic values” here. A role is thereby secured for a more “positive” and Gramscian architectural criticism, over against Tafuri’s stubbornly (and therapeutically) negative variety, his critical refusal of Utopian speculation on what is not possible within the clousure of the multinational system”. Idem, p. 455.

⁹²⁶ Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Buenos Aires, 1991, p. 113. Edición original Jameson, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logia of Late Capitalism*, New Left Review, Oxford, 1984.

⁹²⁷ Idem, 114.

⁹²⁸ Y esto debe entenderse en paralelo a los “mapas cognitivos” que Kevin Lynch desarrolla en *La imagen de la ciudad*.

⁹²⁹ Y esto debe entenderse como el hall de un hotel lleno de espejos con varias entradas y salidas.

⁹³⁰ Explícitamente, Jameson propone una “una estética de la confección de mapas cognitivos, una cultura política de carácter pedagógico que pretendiese devolver a los sujetos concretos una representación renovada y superior de su lugar en el sistema global [...] proceder a al invención radical de formas nuevas que fueran capaces de rendir cuentas con ella”. Idem, p. 120.

supone que, al modo el mito del psicoanálisis, es decir, el de la curación por el reconocimiento mismo del trauma, quedarán inmediatamente des-alienadas. Una vez desalienadas, las masas podrán cambiar el sistema de producción. El hecho de que Tafuri no perciba esto como una acción eficaz sobre la realidad es fruto de su pesimismo derivado de la estructura formal de sus textos.

Respecto a la influencia ejercida por dicha lectura, el grupo de estudio formado el 13 de Marzo de 1982 en el Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) de New York,⁹³¹ se basará explícitamente en los textos de Jameson y Bürger para realizar sus análisis de las obras de Tafuri en tanto que “crítica de la ideología” como falsa conciencia.⁹³² Ahora bien, en lo que se refiere a la opinión que Tafuri tuvo de la lectura de Jameson y sus seguidores, tenemos la fortuna de contar con la publicación de la carta que escribió a Joan Ockman en respuesta al envío del libro *Architecture, Ideology, Criticism*. Si bien la cita es larga, la densidad de la respuesta nos ha llevado a reproducir la carta casi en su totalidad.

“I have received *Architecture Criticism Ideology* [...] I have the impression that you have fabricated a Tafuri who is a little too different from the one that I know. First of all, I do not believe that

⁹³¹ Dicho grupo estaba formado por Deborah Berke, Walter Chatham, Alan Colquhoun, Pe'era Goldman, Denis Hector, Christian Hubert, Michel Kagan, Bayhan Karahan, Mary McLeod, Joan Ockman, Alan Plattus, Michael Schwarting, Bernard Tschumi, y Lauretta Vincarelli.

⁹³² Argumenta Mary McLeod en la primera publicación del grupo que “ideology is linked inevitably to productive relations and that one of its primary functions is the legitimization of existing power structures” McLeod Mary, Introducción a Ockman, Joan (ed), *Architecture, Ideology, Criticism*, Princeton Architectural Press, New Jersey, 1985, p. 8, entendiendo que “ideology is defined as “false consciousness”, that is, as a reflection of dominant class interests”. Idem, p. 11. La relación con el pensamiento expuesto por Jameson, cuyo texto de 1982 es reimpresso en la edición de 1985 a cargo de Ockman, es también explicitada por McLeod en la misma introducción como núcleo de fondo de los estudios realizados: “With Fredric Jameson, in *The Political Unconscious*, we wish to continue to ask: “how is it possible for a cultural text that fulfills a demonstrably ideological function, as a hegemonic work whose formal categories as well as its content secure the legitimation of this or that form of class domination, how it is possible for such a text to embody a properly utopian impulse, or to resonate a universal value inconsistent with the narrower limits of class privilege that inform its more immediate ideological vocation?” Idem, 11. Desde ahora, el crítico en tanto que artista creador, también puede efectuar acciones eficaces sobre la realidad. A modo de ejemplo citamos los textos de Bayhan Karahan y Michael Schwarting: “In his conclusion to *Architecture and Utopia*, Tafuri seems unable to visualize the possibility of an architectural intervention based on a set of ideological premises that counteracts the neocapitalist cultural hegemony [...] historical determinism”. Karahan, Beyhan, “Some Observations on Writing and Practice” en Idem, p. 89. Y páginas más adelante se refiere al concepto de “hegemonía” en Gramsci y la falta de este en Tafuri: “Gramsci’s concept of counterhegemony [...] in the categories above (planning, community design, environmental, technical, work force, expression of “higher technology”, formal contextual issues) no distinction has been made between architecture as “art” and architecture as “business”, in fact, to do so would be most probably lead us into the difficulty of Tafuri’s position”. Idem, p. 92. en lo que respecta a Schwarting: “For Jameson, like Habermas, it is the sense of frustration that permits one to develop theories of change. However, for Porphyrios, as for Tafuri, false consciousness is so pervasive that it leads not simply to frustration, but to leads to despair”. Schwarting, Jon Michael, “In Reference to Habermas” en Idem, p. 96. Y más adelante: “Jameson does not preclude a critical architecture or an alternative architecture. He suggests that this can begin, among a number of possible strategies, “in purely superstructural terms, as the elaboration of a set of ideas, countervalues, cultural styles”. Idem, p. 99.

ideology is an enemy.⁹³³ That which we call ideology we might call, it would be better, *representation*, and since humanity cannot do without representations, the “symbolic forms” of Cassirer, thus in order not to bear this burden unconsciously, the need for *analysts*.

The historian is an *analyst*. I do not believe that he has a privileged status, nor does he lead armies, nor do battle with castles in the air. The obsession that is attributed to me to conquer through history what the architect may not confront appears to me a misinterpretation owed to “American” cultural prejudices. I do not intend, in fact, by the term “political” a partisan engagement or direct intervention. It is, however, typical for every historian to know that every discipline *acts on its own*, within the ever more intricate microphysics of power. And if architecture has its powers, history has others. Moreover my criticism is directed not at architecture in itself, but at its oversteppings of meaning, its attempts to exceed limits. To know limits is already a good deal, and history can contribute to that. As you see, “revolution” is not among my thoughts. Etymologically, revolution (*revolutio*) signifies “return”, and is related to the perfection of the *origin*. From Hegel on, such revolution is understood as impossible: once it has *completed* its cycle, the Spirit is condemned to repeat: is condemned to the interruption of *traditio* and to the always-the-same of the “new”. This is what repeats itself the new, which claims to be absolute (= *ab-solutus*, absolved from). Consequently, my criticism has navigated for many years now on the long waves of history. What is certain is that illusions of earthly palingenesis or epiphanies, revolutions, have always been extraneous to my point of view. I do not believe that it is pessimism or nihilism. Otherwise I would not believe in an activity that constantly modifies the given coordinates without permitting, at the same time, the direction of one’s own actions. (Thus my critique of the “project”) I realize that I am not easy to schematize, but if American culture wants to understand me, why not make an effort to abandon facile typologies (Marxism, negative thought, etc) [...] I hope that these confused clarifications of mine do not offend you: they are written only to demonstrate how distant the personage that you have constructed is from the one who lives, changes every day, and works as a historian by profession (not a historian of architecture, but *also* a historian of architecture).⁹³⁴

Por otra parte, el caso de Keyvianian vuelve a remarcar la influencia de la forma del texto, en este caso en tanto que metodología historiográfica, como potencial para el cambio de la realidad, de modo que, si bien acepta la principal tesis de Jameson, invierte el pesimismo por este adjudicado a Tafuri. Además, de forma simultánea, establece una inicial diferencia entre un marxismo tradicional en el primer Tafuri y un acercamiento a Foucault y Althusser en sus “últimos textos”.

“Tafuri’s aim is to formulate a theory of historiography that would represent a critique of reality; that would become, in other words, an instrument of the class struggle [...] in his early works, ideology is viewed as the mystification that the dominant class operates in order to trap the dominated class into the illusion of “naturalness”, of the godgiven and immutable structure of things. This notion of ideology and, consequently, Tafuri’s strategies in opposing it, however, undergo a radical transformation under the influence of theorist such as Althusser and Foucault. This transformation from a more traditional Marxist view of ideology, to a position more clearly linked to some notions of Post Modern theories, is evident in

⁹³³ Tafuri se refiere a la afirmación de Ockman en el Postscript al libro: “Demetri Porphyrios’s paper in this publication, especially the last part, is largely a reformulation and defense of the Tafurian position [...] sees the enemy as ideology, not because it is evil or erroneous in any moral sense but because it dissimulates the real”. Ockman, Joan, “Postscript: Critical History and the Labors of Sisyphus” en Idem, pp. 183-184. (El subrayado es nuestro).

⁹³⁴ Ockman, Joan, “Venice and New York”, en *Cassabella* n. 619-620, 1995, p. 67. Después de esta confrontación directa con el autor, el siguiente artículo de Ockman sobre Tafuri se cuida mucho de seguir una lectura de Tafuri centrada en Jameson, de cuya interpretación ahora opina que “Tafuri would no doubt have been hostile to Jameson’s highly oversimplified schema, inasmuch as he not only refused all facile attributions with respect to his own cultural affiliations, but rejected conventionalizing historical categories and nominations. Nonetheless, Jameson’s formulation had the effect, along with his previous essay, of establishing the polemical import of Tafuri’s thought within the American debate on postmodernism”. Idem, p. 67.

the later writings of Tafuri”.⁹³⁵ Y más adelante: “A negative critique is not sufficient for Tafuri; he aims to provide a positive model”, y “the question that Tafuri has been examining; that is to say, how to produce a construct that is a critique of reality and that does not become an instrumental part of it”.⁹³⁶

Pero este cambio de signo de un Tafuri pesimista a otro activista político es argumentado desde una posición que, en referencia directa a Llorens, atribuye a Tafuri una gnoseología idealista que no mantiene. En este caso, dado que Tafuri es visto fundamentalmente como un marxista italiano que se dedica a la historia del arte, la referencia elegida por Keyvanian es Croce. Supuestamente, la tesis de esta lectura es que Croce ha influido en Tafuri hasta el punto de que este último considere que el rol del historiador de la arquitectura política es desenmascarar la “verdad eterna” de una obra de arte que ha sido ocultada por las injusticias de una historia oficial opresora.⁹³⁷ Ahora bien, este intento de combatir el “pesimismo” de Tafuri por parte de Keyvanian quedará sin eco durante unos años, en primer lugar porque su tesis de 1986 no se publicará hasta 1992, pero más allá de eso, la razón última está en que el empleo de los mismos argumentos Jameson, en realidad no hará sino reforzar aún más la lectura de este último. De esta manera, entrados ya en la segunda mitad de la década de los noventa, Michael Hays asentará la lectura de Tafuri como definitivamente establecida en la introducción que hace al artículo de este en su libro recopilatorio. Allí, afirma Hays que

“whereas Tafuri narrates the deployment of rationalized planning techniques and multinational capital to create a system so total and all-encompassing that it has no conceivable outside, Jameson is concerned to maintain architecture’s utopian vocation in a properly postmodern political aesthetic that, allegorically, turns the geopolitical system inside out so that it can again be seen”.⁹³⁸

⁹³⁵Keyvanian, Carla, *Manfredo Tafuri’s...*, op. Cit., pp. 6-7. Desde este nuevo punto de vista del Tafuri activista de la revolución, Keyvanian defiende que “Theories and History is Tafuri’s contribution to the revolution, by defining the part that architectural criticism could play in it”. Idem, p. 35. Por otra parte, respecto al formalismo “político” que Keyvanian aplica sobre la metodología de Tafuri, este, como ya dijimos, está tomado de Peter Bürger: “Unlike in the organic work, in the avant-gard work the political message is conveyed not by the content of the work but by its form”. Idem, pp. 53-54.

⁹³⁶ Idem, pp. 66 y 69 respectivamente.

⁹³⁷ “The truth of the work, for Tafuri, can be discovered by the back and forth movement between the nucleus of eternal meanings and the layer formed by changes in meaning that the work of art has undergone in history”. Y más adelante, “They have faith in the fact that their history is “truer” because it rights injustices that have been perpetrated for centuries against the oppressed history”. Idem, pp. 22 y 82-83 respectivamente. La lectura de Croce es idéntica a la que veinte años después hará Naomi Stead, esta vez como posición completamente contraria a la de Tafuri. Pero por ahora, la relación entre ambos, antes que de contradicción, se supone cuanto menos de similitud. Afirma Keyvanian: “For Croce, the ideal “essence” of the work of art survives unchanged the passage through the ages of history. The judgement to be expressed on a work, then, must first of all establish whether the work is, or is not, a “Work of Art” [...] theory and criticism, therefore, coincide: if criticism does not consider a work as being a work of art, the work will not become a part of history [...] To write criticism then, is to write history. Vice-versa, history cannot written without expressing a choice, making a value judgement as to what of the past are “Art” and have to be included in history. Consequently, the reverse of the first postulate is also true: to write history is to write criticism”. Idem, pp. 19-20 (El subrayado es nuestro).

⁹³⁸ Hays, Michael, Introducción a Jameson, Fredric, “Architecture...” ,op. Cit., p. 440. Y más adelante hace referencia, como no podía ser de otro modo, al pensamiento de Gramsci: “Gramscian architecture” an alternative to which Tafuri assiduously refused recourse”. Idem, p. 440. Pero más allá aún, Hays no tiene reparos en considerar las pesimistas conclusiones derivadas del marxismo clásico de Tafuri como

Desde esta posición, Hays intenta defender la creación de una Teoría de la arquitectura basada en la metodología del “transcoding” ensayada por Jameson en tanto que “same terminology can be used to analyze and articulate two quite distinct types of objects or “texts”, or two very different levels of structural reality”.⁹³⁹ Esta metodología, que en el fondo no hace sino reproducir las estrategias proyectuales de Tschumi inicialmente tomadas de las teorías literarias de vanguardia, tiene como objetivo final “attempting to provide maps of the possibilities for architectural intervention”.⁹⁴⁰ Ahora bien, ¿qué tiene que ver esto con Manfredo Tafuri? La respuesta de nuevo se desdobra pues, realmente, no tiene nada que ver, pero desde el discurso de Hays, al igual que pasaba anteriormente con Eisenman y Gandelsonas, Tafuri es de nuevo situado como el inicio (esta vez junto a Colin Rowe) de esta redefinida teoría de la arquitectura, en tanto que su metodología historiográfica interpretada desde un punto de vista exclusivamente formal supone el argumento de autoridad básico de todos aquellos críticos que defienden la capacidad que tiene la arquitectura para resistir al sistema desde un punto de vista formal, y ya no desde el contenido.

“For the generation of theorists schooled by Tafuri and Rowe, and loosely held together by journals like *Controspazio* and *Oppositions*, the true social potential of architecture lay not in the prospect of its popular or technological relevance, but in the possibility of converting its autonomy from a historical imposition into a counterideological resistance: architecture's social power resided not in its communication with society but in its ability to resist society's values through specific, technical procedures”.⁹⁴¹

Pero no es únicamente la línea de interpretación formalista que parte de Jameson la que es reforzada durante la década de los noventa. De la misma manera, las acusaciones de “pesimismo” serán radicalizadas en las de nihilismo por parte de Hilde Heynen, quien, al igual que Hays, aparece significativamente en los agradecimientos del texto de Keyvanian. Es intención de Heynen el recalcar que, a diferencia de Benjamin,

tomadas directamente del concepto de reificación mantenido por el eje Lukács-Adorno-Jameson: “Manfredo Tafuri enfolds the old Marxian terms of base and superstructure and makes architecture when it is most itself the most efficient ideological agent of capitalist planification and unwitting victim of capitalism's historical closure. In a certain sense, this is just the maximization of the classical mediating term of critical theory, reification (*Verdinglichung*, as used from Georg Lukács to Theodor Adorno to Fredric Jameson) but now with the twist that architecture's utopian work ends up laying the tracks for a general movement to a totally administered world”. Hays, Michael, Introducción a Hays Michael (ed), *Architecture Theory...*, op. Cit., p. Xi.

⁹³⁹ Idem, p. X.

⁹⁴⁰ Idem, p. Xiii. (El subrayado es nuestro).

⁹⁴¹ Hays, Michael, “Editorial”, *Assemblage* n. 30, p.7. Con esto, Tafuri es redefinido nuevamente como un teórico de la arquitectura cuyo método es histórico y supuestamente denomina “criticismo productivo”: “Tafuri's work, profoundly marked by his philosophical position within the dialectic materialist approach, has been developed by means of the modern theoretical concepts, drawn from French and Italian structuralism. With this basis, he has developed a personal position, which he calls a “productive criticism”, which is rigorously grounded in history. Within his perspective, he has developed a critique of more traditional approaches to theory; this has led him from a central focus on criticism of architecture to a criticism of ideology”. Michael Hays (ed.), 1998, “An Introduction: The Oppositions of Autonomy and History”, *Oppositions Reader*, (New York: Princeton Architectural Press), p.xiii

Adorno, o Bloch, y de acuerdo con Jameson, Tafuri “does not allow any margin for critical possibilities or for the hope of alternatives. Tafuri’s critique of ideologies reveals *every* artistic and theoretical development, apparently without exception, as operating within the logic of the capitalist system and as being “historically necessary” to it. Tafuri attributes a monolithic character to this system that seems to be ineluctable”.⁹⁴²

Del mismo modo vuelve a ser atribuido a Tafuri el juicio según el cual hasta que no se produzca una completa revolución político-económica, todos los intentos de organización de la metrópoli están condenados a contribuir con el sistema capitalista al que supuestamente quieren resistir. Además, a propósito del análisis de Tafuri sobre las Siedlungen de May como meras “islas de orden” dentro del caos metropolitano, Heynen afirma que “the fully planned control of production can only be implemented when there is a general socioeconomic form of planning that embraces all the sectors of social life and is not confined to architecture”,⁹⁴³ concluyendo por tanto el fracaso de estas debido a su inserción dentro de un sistema de producción global capitalista.⁹⁴⁴ Pero esta última conclusión de Heynen constituye un deslizamiento que únicamente lleva a malentendidos. Si hacemos un poco de memoria, recordaremos fácilmente que la principal crítica de Tafuri a los intentos de May tiene que ver con el mito del Plan como la creencia en poder establecer un equilibrio perfectamente determinado de todas las relaciones de producción incluidas las arquitectónicas. Es decir, Tafuri, antes que criticar la posibilidad de un equilibrio de la producción arquitectónica mientras no se produzca una revolución político-económica, critica directamente la posibilidad de que incluso tras esta revolución pueda existir un equilibrio perfecto. El mito del Plan, como ya desarrollamos en el capítulo anterior, tiene que ver no únicamente con el sistema de producción arquitectónico sino, además y

⁹⁴² Heynen, Hilde, “The Venice School, or the Diagnosis of Negative Thought”, en *Humanism and Posthumanism*, *DBR* n. 41-42, 2000, p. 29. La referencia a Jameson es hecha explícita un año antes, cuando Hilde recalca que “According to Jameson [...] Tafuri’s “pessimistic” attitude toward the possibilities of contemporary architecture [...] Makes it by definition impossible for him to undertake the defense of any contemporary current or figure whatsoever”, de tal forma que “Tafuri and Cacciari seem to have a rather monolithic notion of history. They see modernity as an increasingly totalitarian, closed system within which concrete political and cultural practice appears to have no genuine impact on the course of historical development”. Heynen, Hilde, *Architecture and Modernity. A Critique*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts Institute of Technology, 1999. p. 145.

⁹⁴³ Heynen, Hilde, *The Venice School...*, op. Cit., p. 27.

⁹⁴⁴ “Siedlungen architects were opting for a fragmented and static organization of the city. This was the immediate reason for the strategy’s failure: the modern city, as the product of capitalism, does not permit any permanent balance”. Idem, p. 28. El argumento es desarrollado por extenso en *Architecture and Modernity*. Allí, argumenta Heynen que 1. El objetivo primario de la vanguardia “was to recognize and assimilate the dialectic of chaos and order”. 2. El intento de influenciar el desarrollo capitalista “giving concrete form to the rationalization inherent in it”, considerado por Tafuri como la tarea propia de la arquitectura, fracasa. 3. La contradicción únicamente puede ser resuelta mediante “a form of planning instituted outside of architecture” que suponga “a restructuring of production and consumption in general; in other words, the planned coordination of production”. 4. Por tanto, “the fully planned control of production can be implemented only when there is a general socioeconomic form of planning that embraces all the sectors of social life and that is not confined to architecture. For architects to accept the consequences of this would mean disqualifying themselves: architecture would no longer be the subject of the plan but its object, and that is something that architects could not possibly accept”. Heynen, Hilde, *Architecture...*, op. Cit., p. 133.

en última instancia, con la caracterización de lo real que Tafuri realiza en tanto que lugar de las contradicciones sin síntesis, base para una posterior descripción del objeto de la historia como lo “problemático”.

Hasta aquí hemos visto cómo la crítica de Heynen a Tafuri vuelve a repetir la de Jameson. Ahora bien, ambos difieren en el modo en que una obra de arte puede ser crítica. Así, si ya vimos como la línea Jameson-Ockman-Keyvanian-Hays atribuía esta capacidad crítica a la estructura formal de la obra, Heynen por su parte reintroducirá la capacidad crítica del arte en tanto proceso creativo que ya vimos en Marcuse y Lefebvre,⁹⁴⁵ pero esta vez, debido a su formación “adorniana”, el proceso creativo no está basado en la acción espontánea sino en un oscuro concepto de mimesis dis-armónica. A este respecto, entiende Heynen por mimesis dis-armónica un concepto de mimesis como funcionalidad que no es reducido a la mera funcionalidad pura y simple, sino que absorbe un elemento exterior que puede ser el “programa” o el “contenido”, que no están bajo el control o autonomía del proceso de mimesis por parte del arquitecto.⁹⁴⁶ De este modo, propone Heynen dos ejemplos de arquitectura crítica. Por una parte, el proyecto para una Terminal marítima de Koolhaas como representante de un “programa” crítico, y por otra el Museo del holocausto judío de Libeskind como representante del contenido. La dis-armonía crítica es descrita en tanto que “no direct image of utopia is offered us here, but the idea of utopia is preserved because we see clearly how great a distance separates our present reality from a utopian condition of reconciliation”.⁹⁴⁷ Por último, esta especie de “utopía crítica” de carácter mimético o representativo es defendida en tanto que proyecto propio del Movimiento Moderno como “a project of progress and emancipation”.⁹⁴⁸

Como punto final de la cadena, Esra Ackan, resumirá finalmente en un núcleo homogéneo las posiciones de Peter Bürger, Fredric Jameson, y Hilde Heynen atribuyendo una determinada “teoría de la arquitectura de vanguardia” a Manfredo

⁹⁴⁵ Afirma Heynen que “the critical value of a work of art is not embodied in the themes it deals with or in the so-called “commitment” of the artist, but in the artistic process itself”. Idem, p. 118.

⁹⁴⁶ “When mimesis as *Funktionalität* is reduced to *Funktionalität* pure and simple, every critical distance from the dominant social reality disappears and functional architecture no longer plays anything but an affirmative role [...] today it is no longer functionalism that is at stake. Nor is there any longer any dispute over the existence of an “autonomous moment” in architecture. The question remains, however, of whether the critical content of architecture coincides with this autonomous moment. It is perhaps necessary to qualify Adorno’s claims on this point. The autonomous moment in architecture certainly can be applied critically, but the critical character is by no means inherent in the autonomous moment [...] only by program or content”. Idem, p. 199.

⁹⁴⁷ Idem, p. 208.

⁹⁴⁸ Heynen, Hilde, “Engaging Modernism” en Heynen, Hilde y Jan Henket, Hubert (eds), *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, 010 Publishers, Rotterdam, 2002, p. 379. Y algo más adelante, “After all, it is through utopian thinking that we trained ourselves in imagining a better architecture that would correspond to an alternative better world [...] that is also what constitutes for me the most important aspect of the legacy of the Modern Movement: its capacity to criticize the status quo and its courage to imagine a better world”. Idem, p.383.

Tafuri: “I suggest that a theory of architectural avant-garde is inscribed in Manfredo Tafuri’s writings”.⁹⁴⁹ Dicha teoría, como no podía ser de otro modo, es la que Peter Bürger definió a propósito del dadaísmo y el constructivismo, pero esta vez aplicada a los comentarios de Tafuri sobre las Siedlungen de May,⁹⁵⁰ y en este punto, obviamente, es donde entra la lectura de Heynen. Así, afirma Ackan que “the project failed because May’s power was restrained to an area that hardly had any effect on the overall organisation of land use”.⁹⁵¹ A esto se ha de añadir, al igual que en el caso de Heynen, una visión reductivista por parte de Tafuri de las obras de Benjamin y Simmel.⁹⁵² La deformación de las teorías de estos autores que Tafuri toma de Cacciari supone en última instancia “the impossibility of any critical action towards political change through architecture”.⁹⁵³

Llegamos de esta manera a la conclusión del extremo “pesimismo” de Tafuri, o lo que más comúnmente se denominó la “muerte de la arquitectura”, en la versión dual de Llorens y Jameson. Así, mientras que tomado del primero se afirma la “esencia hegeliana” del historicismo determinista del “espíritu de racionalidad capitalista” de Tafuri,⁹⁵⁴ según el segundo se supone la imposibilidad crítica de la arquitectura hasta que una completa revolución político-económica tenga lugar.⁹⁵⁵ Por último, como consecuencia del marxismo tradicional de Tafuri que en la “oppression of the working classes

⁹⁴⁹ Akcan, Esra, “Manfredo Tafuri’s theory of the architectural avant-garde”, *The Journal of Architecture*, Vol. 7, 2002, p. 135.

⁹⁵⁰ “According to Tafuri’s theory, the architectural avant-garde demands a radical challenge to the institution of architecture itself, to the ways architecture is produced and consumed within the modern metropolis. In that sense, we can assert that Tafuri’s definition of the avant-garde is more in line with Bürger’s theory, rather than Poggioli’s”. Idem, pp. 149-150.

⁹⁵¹ Idem, p. 160. Es decir, que May fracasa debido a la falta de un proyecto (Plan) de organización total sobre el completo ámbito de la metrópoli. Y más adelante, añade que “studies of *Existenzminimum* collapsed because the rents of the houses ended up being too high for the working class, due to the rise in the cost of building materials or uncontrolled credits”, Idem, p. 160. Pero esta razón, (razón última según Benévolo), como ya vimos, no constituye la principal causa del fracaso del mito del Plan en Tafuri.

⁹⁵² In doing this, I would like start by criticising Tafuri’s one-sided reading of Simmel and Benjamin [...] While Tafuri regards the uncomplaining confrontation with loss as the only historically legitimate step, Simmel would have much more understanding for the ‘anguished’ responses to this loss”. Idem, p. 162. Y más adelante atribuye directamente a Tafuri una apología del progreso que es contradictoria con los escritos de Benjamin: “Benjamin was far from celebrating ‘the storm we call progress’ as the fruitful condition of existence in modern times, unlike Tafuri’s avant-gardes”. Idem, p. 163. Por último, recurre a Heynen y Llorens para defender la dependencia de los escritos de Tafuri de la precedente interpretación de Cacciari: “As Hilde Heynen and Thomas Llorens pointed out, Tafuri’s interpretation of Simmel and Benjamin is highly indebted to his colleague Massimo Cacciari [...] In Heynen’s words: ‘Apparently he excludes the possibility that any form of critical thought could emerge that would do anything other than confirm the system it claims to condemn’”. Idem, p. 163.

⁹⁵³ Idem, p. 158.

⁹⁵⁴ “In Tafuri’s essentially Hegelian schema, all possibility of an avant-garde was completely sublated within the modernist “ideology of the plan” and any attempt to re-activate it is at best a kind of futile nostalgia which fails to understand “historically the road traveled”. Idem, p. 159.

⁹⁵⁵ “In Fredric Jameson’s summarising words, ‘an architecture of the future will be concretely and practically possible only when the future has arrived, that is to say, after a total social revolution’. Idem, p. 161.

seem to lie at the root of this crisis”, añade Ackan que “oppressions based on other categories such as gender, race and geography seem to be considered less relevant”.⁹⁵⁶

Si bien con esto hemos expuesto la casi totalidad de las diferentes formas de aparición de los errores de interpretación comenzados por el eje Jameson-Llorens, en modo alguno hemos agotado su catalogación por autores. Pues para ello, un análisis y exposición de las posturas de John Goodman,⁹⁵⁷ David Cunningham,⁹⁵⁸ Tali Hatuka,⁹⁵⁹ Arie Graafland,⁹⁶⁰ Christopher Kendrick,⁹⁶¹ Frank Cunningham,⁹⁶² o Brian Elliot⁹⁶³ entre otros, debería ser realizada. Ahora bien, dado que por otra parte, dichas posturas no añaden nada cualitativamente nuevo a las argumentaciones hasta ahora tratadas, no es imprescindible su análisis pormenorizado, en aras de evitar repeticiones.

- ANY (Vs Casabella):

En 1994 muere Manfredo Tafuri y al año siguiente *Casabella*, bajo dirección de Gregotti, publica el primer número monográfico dedicado exclusivamente a Tafuri, que intenta dar una visión omnicompreensiva de su trabajo no centrada únicamente en la crítica a la arquitectura del siglo XX.⁹⁶⁴ Para ello, a las ya conocidas lecturas de Hélène

⁹⁵⁶ Idem, p. 165. Si bien este tipo de críticas históricas serán promovidas por Hilde Heynen, Zeynep Tulip, o Jorge Liernur (todos ellos autores claramente influenciados por Tafuri), es bien conocido que el propio Tafuri jamás desarrolló tales tipos de análisis. En cambio, cuando en 1981 le preguntaron por la situación del intelectual en una cultura joven como la australiana, el respondió que la utilidad de su trabajo para los intelectuales de esa cultura estaba en haber identificado ya las contradicciones internas de la cultura que ellos importan: “I think if anything in my work can be useful to people of young nations it is to identify in some way, on their behalf, the contradictions in the culture they are importing. Very often in young nations there is an uncritical or naive method of understanding adapting and using the European culture they receive”. Tafuri, Manfredo, Entrevista publicada en *Transition*, Australia, en 1981. Citado en Hartoonian, Gevork, “Reading Manfredo Tafuri Today”, *Architectural Theory Review*, vol. 8, n. 1, 2003, p. 15.

⁹⁵⁷ Goodbun, Jon, y Cunningham, David, “Marx, architecture and modernity”, *The Journal of Architecture*, vol. 11, n. 2, 2006, Goodbun, Jon, Cunningham, David, y Jaschke, Karin, “Introduction”, *The Journal of Architecture* vol. 6, n. 2.

⁹⁵⁸ Cunningham, David, “Architecture, Utopia and the futures of the avant-garde”, *The Journal of Architecture* vol. 6, n. 2, 2003.

⁹⁵⁹ Hatuka, Tali, “Challenging the Repression of Utopian Discourse” presentado en *Between Hegemony and Radical Practice: Professionals and the Production of Space*, Faculty of Architecture and Town Planning at the Technion, June 2005.

⁹⁶⁰ Graafland, Arie, “Urban Planning: Tactical Games or Critical Theories”, en MVRDV, *Spacefighter. The Evolutionary City (Game)*, Editorial Actar, Barcelona, 2007, y Graafland, Arie, y Jaye Kavanaugh, Leslie, *Crossover: Architecture, Urbanism and Technology*, DSD Publication Series, 010 Publishers, 2006.

⁹⁶¹ Kendrick, Christopher, , “Tendencies of Utopia: Reflections on Recent Work in the Modern Utopian Tradition”, en Kendrick, Christopher, *Cultural Logic*, ISSN 1097-3087, 2006.

⁹⁶² Cunningham, Frank, “Triangulating utopia: Benjamin, Lefebvre, Tafuri”, *City*, vol 14, n. 3, 2010.

⁹⁶³ Elliot, Brian, “Le Corbusier and Tafuri on Architecture, Utopia, and Community” disponible en <http://oregonstate.academia.edu/BrianElliot/Papers/>, pp. 2-3, Elliot, Brian, “Breton and Benjamin on the Counter-Urbanism of Redemption” disponible en <http://oregonstate.academia.edu/BrianElliot/Papers/>, y Elliot, Brian, “Debord, Constant, and the Politics of Situationist Urbanism” disponible en <http://oregonstate.academia.edu/BrianElliot/Papers/>.

⁹⁶⁴ Con tal fin se reproducen dos famosas entrevistas publicadas con anterioridad no traducidas al italiano hasta ese momento (estas son las ya mencionadas Ingersoll, Richard, “There is no criticism, only history”,

Lipstadt⁹⁶⁵ sobre Tafuri-Le Corbusier y Joan Ockman⁹⁶⁶ sobre Tafuri-Jameson se añade, a parte de las críticas de Cohen a la lectura norteamericana,⁹⁶⁷ la creación del Tafuri-profesor,⁹⁶⁸ un primer análisis de la obra de Tafuri anterior a 1968,⁹⁶⁹ o diversas referencias hasta ahora no tratadas a la obra de Tafuri sobre el Renacimiento. Dentro de este último ámbito, a la ya comentada lectura de Rafael Moneo⁹⁷⁰ (criticada posteriormente por Manuela Morresi pero ya desmentida implícitamente en el mismo número de *Casabella* por Alberto Asor Rosa⁹⁷¹), se añaden las de Joseph Connors,

Publicada originalmente en *Design Book Review* (1986) y Very, Françoise, “I mercati della cultura. Françoise Very intervista Manfredo Tafuri”, publicada originalmente en AMC, Architecture-Mouvement-Continuité, (1976). A ellas se añade la última entrevista publicada de Tafuri, Corsi, Pietro, “Per una storia storica”, publicada originalmente en *La Rivista dei Libri*, (1994)) así como precisamente por la misma razón, la recensión de Alain-Bois a la traducción francesa de *Teorías e historia de la arquitectura*, publicada originalmente en *Oppositions* (1977).

⁹⁶⁵ El artículo Lipstadt, Hélène, y Mendelsohn, Harvey, “Tafuri and Le Corbusier”, *Casabella* n. 619-620, 1995, es un resumen del ya analizado en el capítulo anterior Lipstadt, Hélène, y Mendelsohn, Harvey “Pshilosophy, History, and Autobiography: Manfredo Tafuri and the Unsurpassed Lesson of Le Corbusier”, *Assemblage* n. 22, 1993, pp. 58-103.

⁹⁶⁶ Ockman, Joan, “Venice and New York”, *Casabella* n. 619-620, 1995.

⁹⁶⁷ Afirma Cohen que “È chiaro che, da questo punto di vista, Tafuri non ha nulla del “marxista” dogmatico che certi critici americani hanno creduto vedere in lui”. Cohen, Jean Louis, “Ceci n’est pas une histoire” en *Casabella* n. 619-620, 1995, p. 50. y algo más adelante aclara que, “la sua complessità elaborativa e di scrittura ha condotto però a delle incomprensioni, a delle interpretazioni schematiche, e ne ha fatto tavola l’oggetto di una mimesis tanto pedante quanto comica”. Idem, p. 52. Respecto a esta complejidad de los textos de Tafuri, Cohen, si hasta el momento había sido bastante crítico con las simplificaciones norteamericanas de los años 80, cae él también en el mito de la inmanencia epistemológica al comparar la estructura formal de los textos de Tafuri con aquellas propias del dadaísmo, repitiendo así las lecturas de Ockman y Keyvanian. Así, afirmaba también Cohen que Tafuri, “così, tavola sembra praticare l’arte del collage di cui ha evocato il potere critico nel lavoro dei Merzbilder di Kurt Schwitters”. Idem, p. 48.

⁹⁶⁸ Nos referimos al artículo de Guerra, Andrea, y Tesari, Cristiano, “L’insegamento”, *Casabella* n. 619-620, 1995. En este, los autores tratan el tema desde un doble punto de vista. Por una parte comentan las ya analizadas opiniones de Tafuri respecto a la necesidad de autonomía respecto de la disciplina arquitectónica por parte de la historia de la arquitectura, mientras que por otra exponen de forma anecdótica las distintas estrategias y técnicas de enseñanza empleadas por Tafuri durante el ejercicio de sus clases.

⁹⁶⁹ “Esiste anche un Tafuri pre-1968”, Ciucci, Giorgio, “Gli anni della formazione”, *Casabella* n. 619-620, 1995, p. 14. Este artículo supone además la confirmación de las opiniones de Llorens sobre una división de la obra de Tafuri alrededor de 1968. Así, de forma paralela a Llorens, afirma Ciucci que con anterioridad a 1968, “Tafuri ancora considerava la possibilità di una risposta metodologica e formale a quella che egli interpretava come una crisi della cultura architettonica e urbanistica italiana [...] mentre nel 1982 quel tentativo di risposta era ricondotto anch’esso all’interno del “profondo disagio nei confronti dei limiti propri dell’architettura” vissuto allora dagli architetti”. Idem, p. 22.

⁹⁷⁰ Nos referimos a Moneo, Rafael, “La Ricerca come lascito” *Casabella* n. 619-620, 1995. Publicada posteriormente en *Circo* n. 48, 1997.

⁹⁷¹ Es decir, mientras que Moneo, a la par que Burns, defendía un nuevo giro en la obra de Tafuri alrededor de 1980 marcado por el abandono de la arquitectura contemporánea y la inmersión en la del Renacimiento, Asor Rosa afirma la estricta continuidad entre ambas fases y la dependencia directa de los estudios renacentistas de Tafuri como consecuencia de su “crítica de la ideología” respecto a la arquitectura de los siglos XVIII al XX. De este modo, afirma Rosa que “*La sfera e il laberinto e Venezia e il Rinascimento* non sia comprensibile e interpretabile senza includere nell’ottica dell’isservatore le risultanze e gli effetti del periodo da me descritto. Non voglio dire, beninteso, che Tafuri applichi ad alcuni grandi episodi della storia dell’architettura del passato metodi e procedure dedotti di peso dalla “critica della ideologia architettonica”. Voglio dire che, quando la fase della “critica dell’ideologia architettonica” si è conclusa, essa ha lasciato in eredità ancora più totale rispetto al meccanismo di valori, di procedure e di omertà, che sono alla base di qualsiasi disciplina umanistica accademicamente intesa”. Asor Rosa, Alberto, “Critica dell’ideologia ed esercizio storico” en *Casabella* n. 619-620, 1995, p. 32. Y

James Ackerman, Francesco Paolo Fiore, y Howard Burns. Esta última analiza los escritos renacentistas de Tafuri tomando como punto de inicio *L'Architettura del Umanesimo* (1969), libro que es propuesto junto a la monografía de Arnaldo Bruschi sobre Bramante como “marking a turning point in Italian writing on Renaissance architecture”.⁹⁷²

Consideración especial merecen los artículos de Vittorio Gregotti, Carlo Olmo y Francesco Paolo Fiore. Respecto al primero, es el mismo Gregotti quien se encarga de advertir que “l'arbitrarietà interpretativa che deriva dalla cucitura delle citazioni che seguono è tutta mia responsabilità”.⁹⁷³ Dicha advertencia se debe a que, al igual que la inicial lectura norteamericana, el empleo que Gregotti hace de los textos de Tafuri está directamente orientado a su utilidad para el diseño de arquitectura. Con este fin, la lectura de *Ricerca del Rinascimento* (1992) como muestra del paso de un análisis de la arquitectura contemporánea realizado bajo la categoría de “proyecto”,⁹⁷⁴ a un análisis del Renacimiento realizado bajo la categoría de “representación”, es traído a colación en tanto que ejemplo de la capacidad para el arquitecto de realizar una “trasgressione non ostentata”. En palabras de Gregotti, “una delle espressioni tafuriane che meglio descrivono per anche il dover essere dell'architettura dei nostri giorni”.⁹⁷⁵ Es decir, independientemente de la intención de Tafuri al escribir los textos, Gregotti extrae y hace “operativa” al consideración del rol del arquitecto que se encuentra entre el pluralismo lingüístico y “l'idea de regola” como defensa de una determinada actitud para el presente. Ahora bien, existe una diferencia radical con la lectura norteamericana y es que, Gregotti, a diferencia de Eisenman y Gandelonas, reconoce la diferencia entre lo que Tafuri dice y cómo él lo utiliza.⁹⁷⁶

algo más adelante “sarà difficile per molti capire che esiste un nesso preciso tra la critica della ideologia, all'origine tutta politica e il pieno dispiegamento di una profonda, irrinunciabile e straordinaria vocazione storica. Ma è esattamente ciò che intendo dire: la “critica dell'ideologia” precede e determina la scoperta della “filologia”, la rende non solo possibile ma necessaria”. Idem, p. 32.

⁹⁷² Burns, Howard, “Tafuri and the Renaissance”, *Casabella* n. 619-620, 1995, p. 117. Pero si bien el artículo de Burns se inicia con las obras de 1969, los estudios de Tafuri sobre el Renacimiento supuestamente desaparecen hasta 1980, fecha en la que, según Burns, “walking in vicenza one day with him in the early 1980s we reached the Ponte San Michele. He stopped at the top of the bridge and said; “from nos on I am only going to study the good architects”. Idem, p. 117. Como ya hemos afirmado, es Manuela Morresi quien, en 2006, se encarga de demostrar que durante los años 70, Tafuri jamás abandonó el estudio del Renacimiento como bien evidencian su libro sobre la *via Giulia* de 1973, la conferencias dadas en Leningrado y Moscú sobre *Michelangelo Architetto* en 1975, o el curso sobre Borromini de 1978-79.

⁹⁷³ Gregotti, Vittorio, “L'architettura del compimento” en *Casabella* n. 619-620, 1995, p. 6.

⁹⁷⁴ Dentro de esta visión exclusivamente arquitectónica, Gregotti se cuida ampliamente de diferenciar el “proyecto” en tanto que organización política como mito el Plan, del “proyecto” arquitectónico en tanto que experimentación y reorganización de materiales: “Il progetto di architettura non è progetto politico: suo compito non è di prevedere per dominare ma di vedere per costituire, illuminando un frammento del presente attraverso alla proposizione di un nuovo precario stato di equilibrio dell'insieme derivante dalla presenza della nuova cosa. Il progetto è modifica di condizioni, trasformazione e riorganizzazione di materiali in nuova cosa”. Idem, p. 4

⁹⁷⁵ Idem, p. 6.

⁹⁷⁶ Afirma finalmente Gregotti que “Il compito sembra non essere più quello della rappresentazione dell'assenza o della critica all “ideologia dell'equilibrio” di cui scriveva Tafuri nel quadro delle riflessioni dell'ultimo capitolo di *Progetto e Utopia*, ma piuttosto della capacità di depositare materiali pesanti, che

En cuanto a la visión ofrecida por Carlo Olmo, este, en contra de todas las yuxtaposiciones de Tafuri con una metodología dadaísta hechas por Ockman o Keyvanian, defiende el recurso de Tafuri a la política no como forma de liberar estas fuerzas en contra de un “Estado opresor” como era en el caso de Keyvanian, sino precisamente como forma de controlar de una forma no determinista esa “percezione del moderno sempre in divenire”. De este modo, afirma Olmo que si bien, “Il progetto storico di Tafuri nasce da una riflessione sulla fine delle certezze e sull’impossibilità di vivere unicamente la crisi”, “la politica rimane in realtà nel testo di Tafuri l’unico, grande interlocutore del progetto e forma una prima scansione temporale del racconto”.⁹⁷⁷ De esta forma, la historia, entendida como “poder débil” en tanto que capaz de ejercer una influencia mediata sobre la política, debe construirse mediante una “profana attenzione per le diferente”, si quiere ejercer esta influencia sin colaborar con el discurso cronológico de los vencedores. Es necesaria por tanto “una storia che diffida del tempo, del suo essere rassicurante e progressivo, organizzata tuttavia, nel racconto, attraverso diversi fili rossi, che determinano scansioni temporali non univoche”.⁹⁷⁸ Una visión panorámica y sumaria de la obra de Tafuri que, relacionando crisis, historia y política, coincide en lo fundamental con la visión mantenida a lo largo de estas páginas.

Pero pese a los lúcidos artículos de Gregotti y Olmo, cinco años más tarde, ANY, dirigida entonces por Cynthia Davidson bajo la influencia directa de Ignasi de Solá-Morales y Peter Eisenman, y debido a la lectura de la obra de Manfredo Tafuri hecha por *Casabella* con la intención según Solá-Morales de construir “a mythic exaltation of the personality, taking few critical risks, and seeking to situate themselves in the context of a body of work that itself is already historical material”,⁹⁷⁹ propone una nueva lectura, “obliged to adopt an aggressive distancing”.⁹⁸⁰

offrano resistenze, che provochino addensamenti che tornino ad essere prove della capacità delle architetture di muoversi al di là del loro stato di oggetto come macchine discontinue”. Idem, p. 8.

⁹⁷⁷ Olmo, Carlo, “Una Storia, molti racconti”, en *Casabella* n. 619-620, 1995, pp. 74 y 76 respectivamente.

⁹⁷⁸ Idem, p. 180.

⁹⁷⁹ Solá Morales, Ignasi, “Being Manfredo Tafuri”, en *Being Manfredo Tafuri*, Revista ANY n. 25-26, 2000, p. 8.

⁹⁸⁰ Idem, p. 8. Por otra parte, es obligado resaltar que las críticas contra una visión “mítica” de Tafuri en las páginas de *Casabella* no es asunto exclusivo de Solá-Morales. En el mismo número, Evelina Calvi afirma que “So perhaps there is a justification in wondering whether the Gran Autre who emerges throughout the pages of the special issue of *Casabella* was actually the product of a monumental self-representation as astute as it is intelligent”. Calvi, Evelina “Oublier Tafuri?”, ANY n. 25-26, 2000 27-28. Y más adelante, pasando por alto el artículo de Carlo Olmo, Anthony Vidler critica la falta de atención a la historiografía de Tafuri y al trabajo desarrollado a tal respecto en los Estados Unidos, mientras critica la nostalgia de Asor Rosa, las visiones reductivas y no problemáticas de Ciucci y Burns, o el desesperado intento de Gregotti de salvar algo útil para el arquitecto: “Vittorio Gregotti attempting to “save” the historian who fulminated against “operative” criticism for contemporary practice; Alberto Asor Rosa returning with some nostalgia to his early theoretical and political works as exhibiting the cool “disenchantment” of apost-ideological thinker; Giroegio Ciucci resurrecting the early Tafuri as if to ward off the difficulty of his late works for his former colleagues and students in Venice; specialists in the Renaissance, like Howard Burns, relishing his return after so many contemporary and theoretical excursions, to the historians’s task of Renaissance studies, and joining with some relief the early Tafuri,

Como introducción a dicho explícito proyecto de diferenciación, una conversación con Georges Teyssot se orienta exclusivamente a reintroducir en la obra de Tafuri los mitos de un marxismo tradicional de la lucha de clases, la confusión entre genealogía y arqueología, y el giro hacia el Renacimiento en los años 80.⁹⁸¹ De forma paralela, Pierluigi Nicolin, en ese momento editor de *Lotus*, añade el nuevo mito de una consideración de la fantasía por parte de Tafuri idéntica a la de Freud,⁹⁸² y repite la crítica que Branzi realizó al artículo de Tafuri “Design and Technological Utopia” (1972), según la cual se produce en Tafuri la paradoja de la radical inutilidad de la arquitectura, siendo indiferente que esta esté o no integrada en el sistema de producción capitalista. O lo que es lo mismo, Nicolin, retomando la crítica de Branzi, vuelve a traer a colación las consideraciones de Pasqualotto, Llorens y Jameson sobre el “espíritu” racionalista del capitalismo que todo lo comprende y utiliza en su propio beneficio, de

historian of mannerism and humanism, to the late Tafuri of the archives. Yet there has been little attempt to investigate what we might, some five years after the end of a scholarly and critical life of more than thirty years, understand as his contribution to general historiography, or to consider what we might recuperate our own work”. Vidler, Anthony, “Disenchanted Histories: The Legacies of Manfredo Tafuri”, *ANY* n. 25-26, 2000, p. 29.

⁹⁸¹ Teyssot, Georges y Henninger, Paul, “One Portrait of Tafuri”, *ANY* n. 25-26, 2000. Compañero de trabajo de Tafuri en el IUAV durante los años 70, en el año 2000 Teyssot es profesor de Teoría e historia de la arquitectura en Princeton. En dicha conversación, Henninger intenta atribuir a Tafuri una obsesión por “the idea of the purity of research or the purity of the archive, or something like that” (Idem, p. 12) debido a la oposición de este a la “instrumentalidad” de la crítica operativa, opinión que es inmediatamente negada por Teyssot. Afirma Henninger que “the creation of an autonomous history and theory is about the creation of a purity” Idem, p. 15. Más adelante, tras criticar la relación establecida en los Estados Unidos entre Tafuri y Althusser, Teyssot acusa a Tafuri de “attempt a kind of archaeology of the modern, not so much of modernist architecture but of the modern project in general” (Idem, p. 12. El subrayado es nuestro), aunque posteriormente le recrimina no aceptar las implicaciones teóricas de este concepto en tanto que postulado de la heterotopía como un “espacio-otro”. De esta forma, afirma que “Foucault’s heterotopias were heterogeneous places within society, while Tafuri’s negative utopias were impossible oeuvres, forlorn failures, and tragic mishaps”. Idem, p. 14. Si bien la diferencia entre la genealogía de Tafuri y la arqueología de Foucault, como ya vimos en el capítulo anterior, tiene raíces mucho más profundas que las “heterotopías” indicadas por Teyssot, esta confusión terminológica no es nada comparado con la descripción de un supuesto “marxismo moral” de los “buenos” y los “malos” en la obra de Tafuri generada por una paranoia de carácter conspiracionista desarrollada durante la persecución de los judíos en Italia. Afirma Teyssot que “Tafuri’s criticism of ideology divided the good guys from the bad guys [...] He always thought that history should be done in terms of class, and that behind the historical scene there was a conspiratorial plot [...] Tafuri was instead a person who as an infant was pursued by the Gestapo [...] and many of his ideas are hardly comprehensible outside of this context”. Idem, p. 14. A parte de caer nuevamente en el tópico del marxismo tradicional de la lucha de clases, Teyssot repite también el tópico ya criticado e un giro hacia el Renacimiento por parte de Tafuri en los años 80: “There is a second Tafuri after 1983 [...] His own hypothetical answer could have been “Well, I’ve always been looking for origins of modernity. Now I need to look further back”, Idem, p. 15.

⁹⁸² “For Tafuri, as well as for Freud, the fantasy, “is the simple ambit of the infantile unreal censored by the reality principle and that has survived only in the poet”. Nicolin, Pierluigi, “Tafuri and the analogous city”, *ANY* n. 25-26, 2000, p. 19. Esta afirmación es hecha a propósito del comentario a la introducción italiana escrita por Tafuri para *L’architettura de la città* de Rossi, y la comparación de la *città analoga* de este último con Colin Rowe frente a las opiniones atenuadas al “principio de la realidad” en Manfredo Tafuri. La afirmación de Nicolin por la cual afirma que “And I believe in the capacity of imagination as a concrete thing” (Idem, p. 18), no deja lugar a dudas de en qué bando se sitúa el autor.

modo que la única posibilidad para una arquitectura efectiva es una completa revolución política económica previa.⁹⁸³

Por otra parte, si bien es cierto que Cohen intenta nuevamente exponer correctamente la relación mediata que existe entre la historia-crítica de la arquitectura y la influencia política,⁹⁸⁴ la realidad es que, de forma global, el número de *ANY* aboga por una defensa de la crítica operativa en contra de los escritos de Tafuri. De este modo, a parte de la anterior acusación de “obsesión por la pureza” por parte de Henninger, Evelina Calvi afirma explícitamente que “one notes in this “necrologic” volume of *Casabella* the absence of voices from the world of “operative criticism”.⁹⁸⁵ Según ella, por mucho que Asor Rosa se empeñe en interpretar la “crítica de la ideología” como la toma de conciencia que impida la crítica operativa en tanto que instrumentalización de la historia,⁹⁸⁶ es el mismo Tafuri el que a través de su supuesta historia de lo problemático, en realidad construye una historia operativa sobre el privilegio del determinismo político como factor clave de la comprensión de la arquitectura en detrimento del componente “humano” de la historia. Afirma Calvi que “Tafuri’s critical-historical vision partial and mutilated”, dominada por “programmatic writings”⁹⁸⁷, supone un

⁹⁸³ Afirma Branzi que “In fact, Tafuri, moving within the paradox that design is either integrated, and therefore useless, or not integrated and therefore, for other reasons, equally useless, ended up not comprehending, in his Marxist analysis, that industrialist capitalism is deeply changing, and that it is no longer engaged in the country’s base production but in the development of mass commodities, in the construction of a society of the good life, and that the high level of “eloquence” of the products is the result of the realism in front of this new industrial strategy, and not a simple escape into the aesthetic”. Branzi, Andrea, “Design e Ideologia” en *Il Design Italiano, 1964-1990, Triennale di Milano, Electa, 1996*, p. 145. Citado en Nicolini, Pierluigi, “Tafuri...”, op. Cit., p. 19.

⁹⁸⁴ Afirma Cohen que “Tafuri does not mingle his stance as a militant with its roles as a critic and a historian” Cohen, Jean Louis, “Experimental Architecture and Radical History”, *ANY* n. 25-26, 2000, p. 42, es decir, que, por lo tanto, existe en Tafuri un rechazo explícito de “the dangerous notion of “partisan art” that was undeerwritten by Kopp and many others historians of the modern age”. Idem, p. 43. Para defender su posición, el autor francés recurre a una conferencia dada por Tafuri en París en 1974 junto a Agrest, Gandelonas, Rykwert y Tzonis, donde el historiador italiano explicaba la posición del diseño dentro del sistema de producción y la relación que una historia de la arquitectura en tanto que historia de la división del trabajo supone: “He emphasized then that “to place architectural history within the context of the history of labor in general does not mean, all the same, eliminating its specific features” and that “those features can be properly appreciated through an analysis that is capable of establishing, in accordance with verifiable parameters, the real significance of the design choices in connection with the dynamics of the changes in production that they themselves trigger”. Idem, P. 44. Citado de Tafuri, Manfredo, “Problèmes de méthode dans l’histoire de l’architecture”, en *Histoire et théories de l’architecture, Rencontres pédagogiques 17-20 Juin, 1974, Institut de l’Environnement, Paris, 1975*.

⁹⁸⁵ Calvi, Evelina “Oublier...”, op. Cit., p. 21.

⁹⁸⁶ Afirma Calvi: “The total “disenchantment” that Tafuri achieved with his critique of architectural ideology, however, did not seem to produce, as Asor Rosa proposes, any estrangement “from mechanism of values, procedures and connivance embedded in any discipline with an academic status”. His disenchantment certainly did not produce any radical “rejection of any kind of recurrent ideological seduction”. Rather, it reveals his unquestionable talent for controlling and putting into practice effective methodologies, essential to the refounding of a deeply interiorized architectural ideology”. Idem, p. 22.

⁹⁸⁷ Esta visión parcial y mutilada de la historia es descrita por Calvi como “history and historiography in which the merciless gaze of the author seems not to spare anything or anyone except friends and traveling companions, and where the notion of critique becomes both pretext and occasion for the ambiguous and contradictory theoretical assumptions that run throughout Tafuri’s work”. Idem, 23. Junto a esta supuesta selección parcial de autores, Calvi considera la metodología de Tafuri como “a circular project,

“detachment and the absence of interest with regard to the “human” component of history. Neither suffering nor pain, joy, needs, nor desires find a place in Tafuri’s work; there is no hint of that passionate and inevitably troublesome entanglement of sentiments that defines and shapes the humanity of the individual; only the lucid game and the seduction of the representation of power”.⁹⁸⁸ De este modo, el “political determinism that characterizes his critical historical analysis”, supone a su vez “a history that itself is a monument to power, but above all, a monument of power [...] a “mythic” discourse, which is first and foremost a discourse of power [...] Tafuri constructs a “contradictory” eschatological vision of history in which the implicit redemption has been located in the past instead of the future [...] another form of redemption, this time personal [...] conducted on the symbolic plan”.⁹⁸⁹

Es decir, en lugar de una verdadera crítica de la arquitectura, “his substantial disinterest in what we may call the Heideggerian potential for dwelling”,⁹⁹⁰ provoca la ideología o el mito de creer en la política como lugar capaz de tratar con la realidad y solucionar los problemas que según Calvi son específicamente arquitectónicos, o lo que es lo mismo, la proyección sobre Tafuri como defensor de lo que en el capítulo anterior denominamos el mito del Plan.⁹⁹¹ Además, Calvi sostiene que esta lectura de un Tafuri-político es conscientemente construida por el mismo Tafuri a través de sus textos,⁹⁹² y que, por lo tanto, toda interpretación que la siga, como según ella ocurre en las páginas de *Casabella*, es una visión no crítica de la obra del historiador italiano.

Consecuente con este olvido de la arquitectura por mitificación de lo político, serían todas las conclusiones que desde una estrecha afinidad con la postura de Jameson, Kurt Forster califica como “denial of any choices”, “fundamental impossibility of any meaningful cultural action within the historical confinement of the present”, y, como no podía faltar dado “his deeply pessimistic view”, el hecho por el cual “Tafuri disallowed any meaning outside of the mechanics of historical destiny”, dando como resultado “the proposition that all distinctions between different tendencies and appeals of modern architecture were ultimately futile, and, worse, were born of a false ethic”.⁹⁹³ Aún después de todo esto, corresponderá a Michael Hays el tornar

departing from the “critique of ideology” moving from the fertile influence of Marxist thought [...] passing through Foucault’s “archaeology of knowledge”, and then by way of the destructive work of Nietzsche and Freud, returning surprisingly and surreptitiously to the critique of architectural ideology”, (Idem, p. 24) confirmando de este modo los tópicos del marxismo tradicional (Lukács) en la crítica de la ideología, de un supuesto uso de la arqueología, o de la consideración exclusivamente destructiva de Nietzsche o Freud.

⁹⁸⁸ Idem, p. 25.

⁹⁸⁹ Idem, p. 27.

⁹⁹⁰ Idem, p. 26.

⁹⁹¹ “To privilege the abstract figure of an apparatus as a driving force of political transformation instead of the contingent reality of the actual individual (whether private or collective), who bases his political consciousness on the pressure of his own needs, constitutes a meaningful moment in that ideological reduction, which, in my opinion, defines the discourse of Tafuri and seems to lock it into the vicegrip of a programmed planning that does not leave space for possible short-term strategies. In fact, “the search for an alternative choice within the structures that condition the mystified character of the projection” is a peremptorily liquidated as an obvious contradiction of terms”. Idem, p. 26 (El subrayado es nuestro).

⁹⁹² “The argument I would like to draw out is that there was a “self construction” of a political Tafuri and a monumental Tafuri”. Idem, p. 23.

⁹⁹³ Forster, Kurt, “No Escape from History, No Reprieve from Utopia, No Nothing. An Addio to the Anxious Historian Manfredo Tafuri”, *ANY* n. 25-26, 2000, p. 62.

explícita esta implícita defensa de la lectura de Jameson. De esta manera, identificando de nuevo el concepto de ideología en Tafuri y Althusser que ya identificó Jameson en 1982, afirma Hays que:

“It was left to Fredric Jameson to rehabilitate Althusser’s redefinition of ideology as a positive, critical social practice in what Jameson calls “cognitive mapping” [...] An yet, where Tafuri narrates the deployment of rationalized planning techniques and multinational capital to create a system so total and all encompassing that it has no conceivable outside, Jameson is concerned with maintaining architecture’s utopian vocation in a properly postmodern political aesthetic, a new aesthetic of cognitive mapping, which, still committed to the emergent and the new, allegorically turns the geopolitical system inside out so that it can again be seen”.⁹⁹⁴

Frente a esta afirmada “muerte de la arquitectura” por parte de Tafuri, Hays insiste aún en defender el carácter de un “mesianismo débil” como el rol del arquitecto en la sociedad.⁹⁹⁵ Pero dejando aparte las connotaciones sobre el análisis del líder carismático de Weber que dicha deseada función del arquitecto conlleva, cuando no los sueños románticos del poeta hölderliniano, nos centraremos sobre tres artículos específicos en tanto que constituyen las tres posiciones resumen del número monográfico de ANY. Nos referimos a la ya explicada técnica de Procusto por parte de Gandelsonas, esta vez desarrollada por Eisenman en “The Wicked Critic”,⁹⁹⁶ al rechazo explícito de Tafuri en tanto que postura directamente en contra de toda posibilidad arquitectónica por parte de Solá-Morales,⁹⁹⁷ y, por último, a un interesante análisis de la postura anti-operativa de Tafuri como propiamente operativa, es decir, aquella que

⁹⁹⁴ Hays, Michael, “Tafuri’s Ghost”, en *Being Manfredo Tafuri*, Revista ANY n. 25-26, 2000, p. 40. De este modo, pese a que Tafuri solo recurre una vez a la obra de Althusser en tanto que retroceso pre-lukácsiano del concepto de ideología, Hays considera ambas idénticas con la única diferencia de que mientras el pesimismo de Tafuri no deja posibilidad alguna a la ideología para intervenir en la realidad, el carácter de conocimiento dado a la misma por Althusser abre una interpretación positiva del término: “This has all the paradoxical force of Althusser’s classic reformulation of ideology except that, for Althusser, precisely because ideology is an imaginary projection, it is also a kind of knowledge, an imperfect knowledge but nevertheless a material practice with a cognitive vocation. Tafuri would never see this dialectical side to ideology, insisting to the end that the machinations of the neo avant garde were but “parallel actions”. Idem, p. 40. Pero llegados a estas alturas no hará falta repetir la negación de la ideología como “falsa conciencia” por parte de Tafuri y su insistencia en las “representaciones” de carácter nietzscheano como fundamento de su epistemología histórica. Por otra parte, el mito del “espíritu” de racionalización del capitalismo es de nuevo repetido junto a la consideración estética del mito del Plan: “All these ideologies are equally useless for the production of social alternatives and uselessly anguished about that fact [...] To the extent that architecture can function in a capitalist society, it inevitably reproduces the structure of that society in its own immanent logics and forms. When architecture resists, capitalism withdraws it from service, places it “dans la boudoir”, so that demonstrations by architects of architecture’s distance and independence from degraded life become redundant and trivialized in advance”. Idem, p. 37.

⁹⁹⁵ Afirma Hays al final del artículo: “But rather than either the definitive exorcism of the spectral or the apocalyptic pronouncements of the death of architecture and of the past, we might think of a “weak messianic” vocation for architecture that accepts the spectral, the historicity of the spectral, and the specter of possible new spaces and practices that keeps alive any number of futures, all be they vague and tentative”. Idem, p. 41.

⁹⁹⁶ Eisenman, Peter, “The Wicked Critic”, ANY n. 25-26, 2000.

⁹⁹⁷ Solá Morales, Ignasi, “Beyond the Radical Critique. Manfredo Tafuri and Contemporary Architecture”, ANY n. 25-26, 2000.

hemos considerado la lectura principal de *ANY* (y sus consecuencias), expuestas por Mark Wigley.⁹⁹⁸

Respecto a la primera, es conveniente recordar cómo ya en 1977, a propósito del artículo de Tafuri sobre Piranesi publicado en *Oppositions*, Gandelsonas recurría a Barthes para proponer el “act of reading” como forma libre de interpretación de la arquitectura iniciada por Tafuri en ese texto. Si bien Eisenman ya había recurrido al texto sobre Piranesi de Tafuri al año siguiente de su publicación,⁹⁹⁹ y el empleo de los textos de Tafuri para defender sus propias posiciones ha sido una constante a lo largo de sus escritos,¹⁰⁰⁰ la vuelta explícita en 2000 sobre el artículo de Piranesi no hace sino corroborar las opiniones vertidas sobre el mismo por Gandelsonas en orden a re-situar a Tafuri como el inicio de la arquitectura teórica defendida por Eisenman o, lo que es lo mismo, emplear a Tafuri, 20 años después, como argumento de autoridad. Afirma Eisenman que

“Tafuri cites his Capo Marzio as presenting an autonomous condition of history by also initially cutting architecture from its linguistics foundations [...] Campo Marzio contains the impossibility of the synthesis of history and form making [...] Piranesi produce a virtual Rome outside of real time and real space [...] Piranesi breaks from archaeology as narrative plan [...] where no longer represents a history”.¹⁰⁰¹ De esta forma, “Tafuri’s attempted autonomy of history detaches from the object only

⁹⁹⁸ Wigley, Mark, “Post Operative History”, *ANY* n. 25-26, 2000.

⁹⁹⁹ Nos referimos a Eisenman, Peter, “The Graves of Modernism” en Eisenman, Peter, *Eisenman Inside-Out. Selected Writings 1963-1988*, Series Editor, Yale University, 2004, p. 110. Publicado originalmente en *Oppositions* n. 12, 1978, pp. 36-41.

¹⁰⁰⁰ Tafuri es citado de forma completamente subjetiva en Eisenman, Peter, “Blue Line Text” en Eisenman, Peter, *Eisenman Inside-Out. Selected Writings 1963-1988*, Series Editor, Yale University, 2004, p. 237. Publicado originalmente en *Architectural Design* n. 58, 1988, pp. 6-9, Eisenman, Peter, “Autonomy and the Will to the Critical” en Eisenman, Peter, *Written into the Void. Selected Writings 1990-2004*, Series Editor, Yale University, 2007, pp. 96-97. Publicado originalmente en *Assemblage* n. 41, 2001, reimpresso de *Chien Chu* n. 42, 200, pp. 58-63, y en Eisenman, Peter, “Mies and the Figuring of Absence”, en Eisenman, Peter, *Written....*, op. Cit., p. 101. Publicado originalmente en Lambert, Phyllis (ed), *Mies in America*, Harry n. Abrams, New York, 2001, pp. 706-715. En el primero emplea la diferencia entre el “mago” y el “cirujano” que Tafuri toma de Benjamin para una división propia de los tipos de arquitectos que quiere comentar. En el segundo la “autonomía” de la historia defendida por Tafuri frente a la autonomía de los tipos históricos de Rossi, es empleada para su propia defensa de una autonomía crítica únicamente cuando es productiva. Y en el tercero para oponerse directamente a la crítica de Tafuri a la crítica operativa. Todo esto por no mencionar los ya citados artículos y libros en los que discute las lecturas de Tafuri y Dal Co a propósito de Mies, o de Tafuri sobre Terragni. A parte de todo esto, Eisenman reconoce el conjunto de su obra teórica como un intento de mediar entre las posiciones de Rowe y Tafuri: “It could be argued that these essays are an attempt to open up a position between Rowe and Tafuri [...] work places interiority in a context distinct from Tafuri’s historicity, without embracing Rowe’s antagonism for the zeitgeist. Equally, it rejects Rowe’s formalism, without accepting Tafuri’s position that all forms of making are complicitous within the productive cycles of capital. In fact, I argue here and elsewhere that architecture, in order to exist in a critical context, must always transgress the zeitgeist”. Eisenman, Peter, Introducción a Eisenman, Peter, *Eisenman Inside-Out...*, op. Cit., p.XI.

¹⁰⁰¹ Eisenman, Peter, Eisenman, Peter, “The Wicked Critic” en Eisenman, Peter, *Written....*, op. Cit., p. 154. Un lectura paralela a la del Campo Marzio como objeto virtual en tanto que objeto de la disciplina arquitectónica es realizada a propósito de la planta del *Collegio*: “But if one attempts to reconstruct the Collegio as an operable plan, one finds stairs that lead nowhere and spaces that end abruptly in no exit or have no conceivable mean of access; in other words, one cannot move narratively through the plan. The plan as a sign does not connect with its traditional signifieds, such as use or shelter. Thus the Collegio is

those things which are traditionally associated with architecture's history and its nature, that is, the disassociation of those things thought to be understood as the discourse of architecture: function, place, structure, and meaning. Thus the articulation that Tafuri sees in Piranesi presents the negative not as the complexity a stable language but as an instability inherent in language, that is, as an internal, autonomous condition of language [...] not as a formal autonomy, as in Russian linguistics or in traditional architectural formalism [...] For Tafuri, it is not form that is to be taken out of context, as was the case with collage and montage, but rather the sign of form that is to be cut from its signified".¹⁰⁰²

Con esto, si bien lo que se defiende ahora no es la libertad de interpretación como en el caso de Gandelsonas, sino más bien la interpretación de Tafuri-Piranesi como una deconstrucción del lenguaje disciplinar de la arquitectura y el descubrimiento de su radical inestabilidad interna (todas ellas reconocidas posiciones "eisenmanianas"), la única verdad en todo ello es el empleo tanto en Eisenman como en Gandelsonas de Tafuri como instaurador-profeta de algo que nunca ha dicho. En el caso de Eisenman, mucho más allá de confundir a Tafuri con las posiciones de libertad interpretativa del crítico, el arquitecto neoyorquino afirma el carácter exclusivamente formal de la crítica tafuriana.

"What is interesting about Tafuri's invention of Piranesi is that Tafuri uses not a sociopolitical discourse to articulate the void, as might be expected from his political stance, but rather what could be considered a formalist investigation of Piranesi". Y más adelante "the Piranesian heterotopia presented a problematic that could never be resolved within the context of a history internal to architecture. This unresolvability confronted architecture with the negative and history with its own autonomous potential [...] negative as an autonomous interiority [...] The dissolution of form and the void of the signifiers become the negative itself".¹⁰⁰³

neither the sign of center nor the sign of a narrative strategy, but in fact becomes the sign of itself, its own autonomous condition, which refers internally to the possibility of an architectural discourse separated from its previous, that is, historical uses". Idem, p. 156.

¹⁰⁰² Idem, pp. 154-155. Y continua Eisenman "Tafuri says that Piranesi no longer founds language on the authority of history but rather in its separation from history". De lo cual deduce sin más que "When the sign becomes separated from one of its signifieds, when language is free from the authority of history, this separation imposes itself as an in-progress critique of language itself" (Idem, p. 155), volviendo a las mismas críticas lingüísticas tan de moda en los años 70: "Tafuri questions the stability of language per se, as a precondition for a bond between history and architecture". Idem, p. 158.

¹⁰⁰³ Idem, pp. 158-159. Pero tampoco vayamos a creer que lo que entiende Eisenman por "sociopolitical discourse" tiene algo que ver, por mínimo que sea, con el pensamiento de Tafuri expuesto en los capítulos anteriores. En su lugar, el concepto de lo político que Eisenman atribuye a Tafuri hace referencia a la capacidad de la escritura "crítica" para subvertir las opiniones disciplinarmente aceptadas sobre lo que es o debe ser la arquitectura. Es decir, "crítico" y "político" se identifican en tanto que "subversivo" de la disciplina. Queda de este modo negada toda diferencia entre "historia", "arquitectura" y "política" en aras de la fundamentación autónoma de una arquitectura que sea crítica y políticamente efectiva. Una panacea disciplinar sobre la que comenta Eisenman que "the idea of a writing of architecture as a virtual condition introduces a critical dimension to the relationship between the body of the subject and the body of the object. This critical dimension ultimately must be seen as political [...] This is because a writing fundamentally disturbs a received notion of what constitutes the architectural project. It is this disturbance, or displacement, that becomes a political act". Eisenman, Peter, "Written into the Void" en Eisenman, Peter, *Written...*, op. Cit., p. 84. Manuscrito escrito en 1997 y distribuido en el MAK, Viena, durante la exhibición "Peter Eisenman: Barefoot on White hot Walls", 2004-2005. Semejante tergiversación de los términos es producida por Eisenman a propósito de un comentario al artículo Tafuri, Manfredo, "Ordine e Desordine", *Casabella*, 1977, n. 421, pp. 36-42, donde en lugar de seguir la dialéctica que Tafuri desarrolla entre los dos términos en la época de las vanguardias, Eisenman comentando las diferentes concepciones sobre el lenguaje que Tafuri atribuye a Loos y Hoffman arguye que el hecho de que "Loos can be spoken about in many ways, but not in terms of a new language", conduce directamente a que "Loos's prioritizing of the spoken over the written recalls similar traditional

De esta manera, la crítica negativa, en lugar de referirse ya a la parte negativa de la dialéctica hegeliana excluida toda posibilidad de síntesis, es decir, en lugar de referirse al carácter de crisis permanente y contradicciones irresolubles de lo real, y como consecuencia, también de los períodos históricos analizados, se transforma por arte de magia en el carácter de ausencia de relación exclusivamente formal, o si se prefiere, exclusivamente lingüística, que existe entre el lenguaje de Piranesi y el de la historia de la arquitectura, de lo cual deduce Eisenman la no referencialidad del signo en general como condición básica de la “negatividad” interna del lenguaje. De este modo, esta nueva “crítica negativa” que Tafuri introdujo inicialmente, según Eisenman, para salvaguardar la autonomía de la historia de la operatividad de la arquitectura (y no como descripción o modo de análisis de lo real), le juega a Tafuri la mala pasada de instaurar finalmente la autonomía de la historia frente al lenguaje desde el que se escribe, produciendo de este modo, la propia teoría de Eisenman respecto a la no referencialidad del signo. Debido a esto, la nueva “crítica negativa” es considerada por Eisenman la forma en que la crítica arquitectónica, no importa si histórica o no, en tanto que lenguaje sin referente, se identifica a su vez con la misma arquitectura en tanto que lenguaje sin referente. Una radical unificación de todos los ámbitos bajo la común caracterización de lenguajes autónomos sin referencias es, por lo tanto, la consecuencia que Eisenman atribuye a la inicial obra “negativa” de Tafuri, que niega hasta la diferencia misma entre pensamiento y acción: “only thought negation, as a form of action that might be considered wicked, can thinking as an activity not be deferred from experience but rather become thinking as experience”.¹⁰⁰⁴

ideas held in formal or structural linguistics”, Idem, p. 80, fundamentando mediante una supuesta crítica al fonocentrismo de Loos, la eficacia política de la crítica formalista del lenguaje que Eisenman cree, es la postura de Derrida. Por otra parte, este concepto de lo político en el Tafuri de Eisenman, supuestamente basado en la deconstrucción, es definido en otro lugar, debido a la fusión de “crítico” y “productivo”, como directamente relacionado con el “exceso” como el elemento capaz de resistir al sistema consumista del capitalismo. Afirma Eisenman que “to suggest the possibility of an excess, an excess that requires a radical change in the existing modes of production and consumption becomes a political act. To produce a condition of spacing, of interstiality, of something that cannot be consumed because it is no longer legitimated by utility and significance, is not merely an aesthetic argument, it is a political one; it is speaking of a different kind of excess. Processes that produce such a difference through displacing affect can be seen to be resistant to the existing spaces of power”. Eisenman, Peter, “Processes of the Interstitial: Spacing and the Arbitrary Text” en Eisenman, Peter, *Blurred Zones. Investigations of the Interstitial, Eisenman Architects 1988-1998*, Monacelli Press, New York, 2003, p.101. Por otra parte, pese a los intentos de Eisenman en diferenciar su posición de los conceptos de “postcrítico” que Somol atribuye a lo político en tanto privilegio de lo sensual frente a lo abstracto como forma de producir nuevos sujetos resistentes al sistema, y del que Kipnis emplea para el mismo fin desde lo “crítico” teórico, (ver Eisenman, Peter, “Autonomy and the Will to the Critical”, Op. Cit), existe en todos ellos la triple fusión ya comentada entre Arquitectura, Crítica, y Política, variando únicamente en lo que consideran “crítico” o “postcrítico”, y, lo que es más importante, reduciendo el significado institucional del ámbito político a la mera subversión del “status quo” de esa supuesta disciplina arquitectónica cuya existencia, más que en una referencia veraz a la historia, es producida intencionalmente como reproducción preformativa de los juicios que ellos mismos la atribuyen, en tanto aquello a lo que se quieren oponer.

¹⁰⁰⁴ Eisenman, Peter, “The Wicked...” ,op. Cit., pp. 152-153. Describe Eisenman este proceso que parece más el mito de la introducción del “mal” en el mundo que un análisis mínimamente coherente de Tafuri como “in order to initially define history as autonomous, Tafuri introduces the negative as a critical

Posición completamente diferente es la sostenida por Solá-Morales. En su caso, al igual que en la obra de Eisenman, Tafuri ha sido una referencia continua desde la traducción al castellano de “Para un análisis de la ideología arquitectónica” (1972), traducción como sabemos frecuentemente citada en las páginas de *Arquitecturas Bis*. Ahora bien, pese a las tempranas traducciones de Tafuri al castellano, no es hasta mediados de los años 80 que Solá-Morales comienza a oponerse a las lecturas del historiador italiano y “la escuela de Venecia” en tanto que “fundamentalismos [...] que frente a la crisis llamaban al orden para volver a las esencias de la experiencia moderna”.¹⁰⁰⁵ Y más adelante afirmaba, ya directamente que “poner en evidencia la condición ideológica, es decir mixtificadora, del lenguaje arquitectónico moderno es una acción, en definitiva, política. Es una llamada a la destrucción de la arquitectura”.¹⁰⁰⁶ Es esta última lectura de un Tafuri que debido a su marxismo dogmático se convierte en un pesimista radical (vuelve aquí el fantasma de Jameson),¹⁰⁰⁷ de un Tafuri cuya historia, en fin, no es sino agitación política contra la disciplina de la Arquitectura, la lectura que Solá-Morales desarrolla en el artículo de *ANY* dedicado a Manfredo Tafuri. Allí, aparte de criticar la indiferencia de Tafuri respecto a las supuestas “necesidades” de “crítica” que reclama la disciplina arquitectónica,¹⁰⁰⁸ Solá-Morales cae, por una parte, en el error de considerar el significado de “crítico” en Tafuri como deudor del mismo en la escuela de Frankfurt,¹⁰⁰⁹

difference between writing and acting. The negative creates an initial division between history and discourse”. Idem, p. 153

¹⁰⁰⁵ Solá Morales, “Arquitectura débil”, en Solá Morales, Ignasi, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 67. Publicado originalmente en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n. 175, 1987. Concretamente, el artículo hacía referencia a la defensa de la estética como objeto propio de la disciplina arquitectónica. Así, afirmaba allí Solá-Morales que “las experiencias estéticas son, de alguna manera, el modelo más sólido, más fuerte de, valga la paradoja, una construcción débil de la verdad de lo real, y por tanto adquieren una posición privilegiada en el sistema de referencias y valores de la cultura contemporánea”. Idem, p. 66.

¹⁰⁰⁶ Solá Morales, Ignasi, “De la autonomía a lo intempestivo” en Solá Morales, Ignasi, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 89. Publicado originalmente en *Anyone*, Rizzoli, Nueva York, 1991. Opinión que Solá-Morales repite explícitamente en el artículo de *ANY* cuando afirma que “conviene advertir que la obra de Tafuri se produce contra los arquitectos, contra su cultura”. Solá Morales, Ignasi, “Más allá de la crítica radical. Manfredo Tafuri y la arquitectura contemporánea”, en Solá Morales, Ignasi, *Inscripciones*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 251. Publicado originalmente en *ANY* n. 25-26, 2000.

¹⁰⁰⁷ Afirma Solá-Morales que “su proyecto histórico se limita casi siempre a mostrar la distancia, la desconexión y la imposibilidad de que los lenguajes celebrados por la institución llamada cultura arquitectónica puedan establecer relaciones orgánicas activas con los grandes relatos del poder económico y político”. Idem, p. 250.

¹⁰⁰⁸ Afirma Morales: “toda su teorización del trabajo del historiador de la arquitectura como algo ajeno a los debates y tendencias presentes, y como un esfuerzo intelectual independiente de la supuesta necesidad de crítica reclamada por la institución de la arquitectura”. Idem, p. 245. Y más adelante: “Su crítica está mucho más del lado de estos procesos autocríticos que de la construcción de un supuesto espacio epistemológico y científico, apartado del común sistema de los intereses arquitectónicos y soportado por una hipotética actividad histórica independiente”. Idem, 251.

¹⁰⁰⁹ A este respecto, afirma Solá-Morales que para Tafuri, “la crítica arquitectónica existe sólo en cuanto historia crítica de la arquitectura, pero la historia crítica de la arquitectura existe sólo como parte de la disciplina llamada historia [...] sus fundamentos teóricos están en la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt de la que Tafuri fue deudor a lo largo de toda su vida, a pesar de no haberlo expresado demasiado explícitamente”. Idem, p. 246.

por otra, en el error de considerar el marxismo “tradicional” de Tafuri como guiado explícitamente por el “leninismo” de Lukács en contra de la “revolución cultural”,¹⁰¹⁰ y por otra más aún, en el error arrastrado desde Llorens de una “hegelianización” de la historia en Tafuri.¹⁰¹¹ A todas ellas se une finalmente la crítica mantenida por Evelina Calvi respecto a la pérdida de todo contenido específicamente arquitectónico por culpa de la “mitificación” de lo político como explicación primera de la arquitectura. Desde aquí, crítica Solá-Morales

“la incapacidad de Tafuri por incorporar los atributos convencionales de la arquitectura: valores perceptivos junto a valores afectivos que poco tienen que ver con las urgencias históricas de la historia crítica. Tafuri está interesado, en último término, en el objetivo exclusivo de alimentar la acción política que lleve al derrocamiento del Poder, de los poderes [...] En la bibliografía de Tafuri, encontramos toda una serie de textos interesados en la planificación territorial y económica por completo distintos de los dedicados a lo que, convencionalmente, llamamos lo arquitectónico”.¹⁰¹²

Ahora bien, si nos detenemos sólo un momento para analizar mínimamente la evolución de las referencias a Tafuri en los escritos de Solá-Morales desde 1972, veremos con facilidad qué es lo que en realidad está criticando. Es decir, sostenemos aquí que en lugar de una crítica pormenorizada a las obras de Tafuri (pocas o muy pocas veces las obras del mismo son citadas explícitamente), lo que Solá-Morales realmente critica son sus primeras concepciones respecto a la crítica de arquitectura. Así, con anterioridad a los textos de Solá-Morales en los que se critican explícitamente las posiciones de los historiadores de Venecia (que comienzan a mediados de los 80), la influencia de Tafuri es ampliamente comprobable, pero siempre bajo los reduccionismos impuestos por Solá-Morales. Es decir, el autor catalán siempre desvirtúa los textos del historiador italiano bajo el reduccionismo de la dualidad estructura-superestructura. A esto hemos de añadir la inicial creencia según Morales por la cual la historia de la arquitectura realizada por Tafuri constituye una prescripción política para los arquitectos, creencia que posteriormente, como ya hemos visto, se

¹⁰¹⁰ “El más estricto leninismo del discurso sobre la cultura burguesa desarrollado por György Lukacs parece ser la opción teórica que guía el trabajo de estos intelectuales y universitarios italianos cuya vocación por la acción política se sustentaba en la indiscutible prioridad de la lucha de los llamados frentes reales, sindicales, electorales y políticos, antes que en las posibilidades inmediatas de la acción revolucionaria de las ideas [...] el trabajo teórico, la historia, las publicaciones o la enseñanza académica no son fines en sí mismos sino sólo puntos de apoyo de una denuncia, de una permanente actividad de desenmascaramiento capaz de evaporar cualquier anuncio de síntesis, de valores, de innovación o de progreso que no pase por la lucha de clases”. Idem, p. 247.

¹⁰¹¹ Afirma Solá-Morales que la obra de conjunto de Tafuri debe ser vista “como contribución a una hegeliana construcción de un proyecto histórico único al servicio del desenmascaramiento de los ideólogos y de las estrategias del poder”. Idem, p. 247

¹⁰¹² Idem, p. 249. Esta crítica tomada de Calvi es defendida ahora como consecuencia del análisis lingüístico que emplea Tafuri y que, según Eisenman es la condición de posibilidad de la misma teoría de la arquitectura. Afirma Solá-Morales que “la deuda metodológica que Tafuri contrae con los modelos de análisis basados en la estructura lingüística de los discursos arquitectónicos, cierra el paso a cualquier tipo de aproximación fenomenológica”. Idem, p. 252. Y más adelante, la lectura de un método exclusivamente lingüístico, y por lo tanto formalista, es atribuido a Tafuri olvidando el carácter radicalmente ecléctico de su metodología. Concluye pues, Solá Morales que “Tafuri, a priori, rechaza cualquier tipo de experiencia de la arquitectura que no sea posible reducir a gramática”. Idem, p. 252.

transformará precisamente en la crítica de su indiferencia frente a las “necesidades críticas” de la disciplina arquitectónica. Muestra de lo aquí afirmado es “La segunda modernización de la arquitectura catalana”,¹⁰¹³ artículo donde el arquitecto catalán realizaba un análisis del desarrollo de la arquitectura catalana hasta los años setenta basado en las opiniones ya comunes por entonces de “una revolución lingüística de la arquitectura sobre sí misma”, o una pérdida de la función social del arquitecto. Afirmaba entonces Solá-Morales que

“se perfila, pues, una alternativa a favor de una arquitectura para los ricos, para los sofisticados, para los ahítos, que serán los únicos capaces de subvencionar la investigación formal y la revolución lingüística de la arquitectura sobre sí misma”.¹⁰¹⁴ Y más adelante, tras afirmar la “autonomía del hecho arquitectónico” como consecuencia del “elogio de la ruptura formal” de la arquitectura, sostenía que “la fuerza del arquitecto en la sociedad queda manifiestamente ridiculizada y la frustración que se produce en el campo urbanístico [...] De la crisis urbanística, como crisis de la capacidad del planeamiento en el momento de incluir decisiones espaciales en el territorio, se pasa a la crisis profesional”,¹⁰¹⁵ de modo que es finalmente “la pérdida de la propia identidad lo que en la actualidad hace de esta crisis una crisis general”.¹⁰¹⁶

Junto a la crítica de este repliegue de la disciplina formal sobre sí misma, recordamos aquí que Solá-Morales también utilizaba durante sus escritos de los años 70 el análisis político-económico de la arquitectura,¹⁰¹⁷ y la crítica de las “utopías” que aseguraban intervenir en lo real únicamente mediante el diseño, sin relacionarse con los poderes políticos.¹⁰¹⁸ Opiniones todas ellas que ya en 1978 le llevaban a definir “la metrópoli como espacio de racionalización de la sociedad surgida de una nueva estructura productiva,”¹⁰¹⁹ o en 1980 a proponer que “la crítica radical pone de manifiesto el equívoco de la

¹⁰¹³ Solá-Morales, Ignasi, “La segunda modernización de la arquitectura catalana (1939-1970), en Morales, Ignasi, Solá, *Eclecticism y vanguardia y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 196. Publicado originalmente como Solá Morales, Ignasi, “L’arquitectura a Catalunya 1939-1970” en Jardí Enric (ed), *L’art català contemporani*, Proa, Barcelona, 1972.

¹⁰¹⁴ Idem, p. 202.

¹⁰¹⁵ Idem, p. 206.

¹⁰¹⁶ Idem, p. 207.

¹⁰¹⁷ Buen ejemplo de ello es el análisis de Solá-Morales en 1978 sobre el modernismo catalán, sintomáticamente análogo al que Tafuri realiza al *Art Nouveau* en 1975 junto a Dal Co, y que tanto molestó a William Curtis. Afirmaba entonces Solá-Morales que “no hay una definición estilística precisa ni tan sólo una formulación teórica exacta que permita la asimilación de esta tendencia a una corriente internacional determinada. Más bien, su definición vendría dada por esta condición de lenguaje del nuevo proyecto metropolitano encauzado por el ascenso de la burguesía como clase hegemónica desde el punto de vista de la consolidación de las relaciones sociales”. Solá Morales, Ignasi, “Eclecticism versus modernisme (1888-1909)”, en Morales, Ignasi, Solá, *Eclecticism y vanguardia y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 27. Publicado originalmente en *Art i Modernitat als Països Catalans*, Catálogo de la exposición homónima, Staatliche Kunsthalle, Berlín, 1978, p. 28.

¹⁰¹⁸ Afirma en 1976 que “bastaría recordar que la ciudad la ha hecho normalmente el poder, o los diversos grupos de poderosos para ahuyentar algunos temores, si no fuera también conveniente recordar lo utópico de un imposible contraespacio, una organización alternativa del territorio que se hubiese realizado al margen de una alternativa político-social que comportase un cambio en la distribución del poder”. Solá Morales, Ignasi, “Sobre noucentisme y arquitectura (1909-1917)”, en Morales, Ignasi, Solá, *Eclecticism y vanguardia y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p.95. Publicado originalmente en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* n. 113, 1976.

¹⁰¹⁹ Solá Morales, Ignasi, “Eclecticism...” op. Cit, p. 27.

utopía vanguardista que no sería realmente otra cosa que la ideología que justificara un proceso de racionalización que el capitalismo avanzado dispondría con el fin de desarrollar la reorganización que asegure su supervivencia”.¹⁰²⁰ Este último reductivismo respecto al análisis que Tafuri realiza de las vanguardias, ahora reducidas simplemente a mera ideología colaboracionista (aquí Llorens-Pasqualotto) muestra claramente cómo son comprendidos los textos de Tafuri, y qué es lo que realmente está criticando Solá-Morales cuando, con tanta insistencia, atribuye a Tafuri una supuesta “cruzada” contra los arquitectos.

Por último, el texto de Wigley, pese a repetir la postura de Calvi sobre la mitificación de lo político,¹⁰²¹ y como consecuencia anunciar la de Ackan (2001) respecto al olvido de todo otro tipo de historia que no sea política,¹⁰²² analiza agudamente el hecho mediante el cual Tafuri “became the unwitting father figure for rival tendencies that he never would have endorsed”.¹⁰²³ Es decir, mientras que por una parte rectifica a aquellos que criticaban a Tafuri por, valga la redundancia, criticar la “crítica operativa”,¹⁰²⁴ por otra analiza cómo los escritos de Tafuri han sido utilizados para fines completamente diferentes a los del propio Tafuri y que, básicamente, se limitaban a hacer historia. El problema aparece con la consideración por parte de Wigley de que

“there are repeated references in Tafuri’s methodological essays to the idea that it is “the effect” of historical analysis that counts, not its accuracy. Giedion’s distorted position, for example, “becomes legitimate as is shown by its cultural productivity”.¹⁰²⁵ Y de este modo poder preguntarse “Just how subversive has all the research inspired by Tafuri been? To what institutional ends has the work been put? [...] The historical project has ground to a halt in its very success. In this sense, research that was not directly influenced by Tafuri and which makes only occasional references to his writing might actually be the most disruptive legacy of his work. His call for a prophylactic gap between history/criticism and design has been responded to by new forms of research that take risk of actively working on both sides of the gap, testing its limits without ever simply bridging it, scrutinizing its contours closely and revealing that it has an extraordinarily convoluted geometry that defies any simple sense of an unambiguous

¹⁰²⁰ Solá Morales, Ignasi, “Crítica a la historiografía del movimiento moderno” en Solá Morales, Ignasi, *Eclecticism and vanguardia y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 15. Publicado originalmente como introducción al mismo libro en 1980.

¹⁰²¹ “In the end, Tafuri’s work is more of a remystification than a demystification. Its brilliance was to raise the level of complication, disturbing the routine topography of the decline and in so doing exposing many unexplored realms”. Wigley, Mark, “Post Operative History”, *ANY* n. 25-26, 2000, p. 52.

¹⁰²² “What was mystifying, ideological in his own terms, was the constant tension between his apparent discourse of ever elusively embracing hidden and unexpected contradictions and a certain fixed image of economics and power, a fixed obsession with the bond between the Renaissance and the avant-garde, the systematic exemption of certain figures from critique, rigid gender stereotypes, and so on”. Idem, pp. 52-53

¹⁰²³ Idem, p. 49.

¹⁰²⁴ Wigley reconoce que en realidad, mientras “it must be pointed out that Tafuri’s writing, including the very analysis of operative criticism, was itself always operative in many senses” (Idem, p 49), esto no constituye una crítica a Tafuri dado que “Tafuri was never against operative criticism per se”, (Idem, p. 50), sino que únicamente criticaba su uso y calificación como “historia”.

¹⁰²⁵ Idem, p. 52. En realidad, como ya sabemos, la “efectividad” de la historia sobre la realidad es siempre, y como mucho, débil y mediata. Otra cosa es que el fin último de la “crítica operativa” sean sus efectos sobre la realidad, cosa que Tafuri reconoce y además critica en tanto que ni la crítica de Pevsner, Giedion, Zevi, Banham, o Benévolo consiguen satisfactoriamente. Lo que Wigley ha mezclado sin consideración alguna es, por lo tanto, los fines de la historia con los de la crítica operativa.

division between drawing and writing [...] “Architectural theory” as a recognized subdiscipline actively transforming the organization of schools and the directions of research [...] cruelly interrogating the discipline. Nowhere is the faith in the structural role of contradiction more evident and the dedication to uncovering what the discipline represses more obsessive. Tafuri won’t go away. His threat lives on writing that he would no doubted have hated”.¹⁰²⁶

Es debido a la excesiva importancia dada por Wigley a la relación de la arquitectura con el psicoanálisis, que se produce una intencionada falta de distinción entre la obra de Tafuri y la recepción que esta ha sufrido en los Estados Unidos. Así, considerando con la fundamentación que da el viento que “the real test, as in psychoanalysis, is the reactions to it, the kind of ongoing talk his analytical commentary on architecture has generated”,¹⁰²⁷ Wigley abre de nuevo la puerta a las tesis mantenidas en *Crítica y Verdad* por Barthes, después reintroducidas por Gandelsonas, y fundamentadas nuevamente en una lectura de Tafuri hecha desde tales parámetros. Es decir, Wigley lee, “porque sí”, la “dialéctica negativa” de Tafuri en tanto que “structural role of contradiction”,¹⁰²⁸ más allá de como mera estructura formal de sus textos (Ockman, Keyvanian), como la lógica propia del psicoanálisis presente en el núcleo de la lógica tafuriana, en contra de una lectura exclusivamente marxista de tal dialéctica. A este respecto Wigley no deja lugar a dudas:

“This logic of contradiction without stable synthesis doesn’t simply come from the dialectical tradition Tafuri inherited as a dedicated Marxist. One of the other things that he shares with Giedion is a psychoanalytic sense of the role of the historian, and contradiction is, of course, the very motor of psychoanalysis”. Y más adelante, “As in psychoanalysis, no can mean “yes” and yes can mean “no”, The discourse of contradiction can only find proof of its own correctness, all theories can be challenged by having their contradictory structure exposed, but not the theory of contradiction itself”.¹⁰²⁹

Tenemos por tanto que es la propia posición de Tafuri la que nos permite decir “sí” cuando él dice “no” y que, además, este ha sido el legado producido precisamente en los Estados Unidos como el lugar de la verdadera “creación” de lo que, propiamente hablando, es Tafuri. Un nuevo Tafuri recibido bajo las premisas del psicoanálisis es así esbozado como personaje capaz de asimilar todas las contradicciones sin importar si son de la realidad óptico-ontológica exclusivamente, de esta en su relación con el sistema de producción, o de cualquiera de las anteriores con la producción cultural misma. Lo que por lo tanto tenemos, nuevamente, es una completa falta de distinción crítica de cualquiera de los ámbitos delimitados por Tafuri como garantía de una escritura mínimamente crítica aunque nunca definitiva, y, para más ironía, fundamentada desde los mismos textos de Tafuri previamente amputados según convenga.

Si bien la historia de Tafuri estaba llamada a una construcción crítica y académicamente severa que pudiera tratar de comprender la problematicidad de lo real sin perderse en sus rizomas, el Tafuri-psicoanalista defendido por Wigley, como él

¹⁰²⁶ Idem, p. 53.

¹⁰²⁷ Idem, p. 53.

¹⁰²⁸ Idem, p. 47.

¹⁰²⁹ Idem, pp. 51 y 52 respectivamente.

mismo reconoce construido por toda la recepción anglosajona en su conjunto, está llamado a erigirse como argumento de autoridad que defiende una lectura fácil y rápida de cualquier tema, escrita por cualquier “crítico”. Efecto directo de esta situación son tanto el Congreso organizado por Daniel Sherer celebrado en Columbia en 2006¹⁰³⁰ como el congreso *on-line* organizado por Peter Lang en su contra, publicado en 2007.¹⁰³¹ Así, si en el primero (aún no publicado) se producía simplemente el cambio de unos tópicos por otros, en el segundo la crítica explícita y no contrastada de los tópicos formados a principio de los 80 se esgrime como ataque directo a que la obra de Tafuri continúe siendo discutida en los círculos arquitectónicos. Si bien el acceso a las conferencias presentadas en el primer caso es limitado,¹⁰³² es posible afirmar que el Congreso es visto por el propio Sherer como la ruptura con los errores interpretativos precedentes de “the end of architecture, nihilism, political and economic determinism, and a nostalgic disconnection from the present”, y el establecimiento de los nuevos paradigmas hermenéuticos consistentes en “the modernist eclipse of history, the critical dimension of autonomy, operative criticism, utopia, architectural ideology, and the “weak power” of historical análisis”.¹⁰³³

De este modo, si bien algunos errores se intentan disipar, vienen la lectura del eclipse de la historia relacionado con las tesis de Benjamin y Hegel que ya comentamos en el capítulo anterior a propósito de Lipstadt, la identificación sin más de autonomía y crítica, o los tópicos ya comentados y sus reductivas lecturas sobre la supuesta oposición de Tafuri a la “crítica operativa”, la utopía nostálgica, o el cajón desastre de la

¹⁰³⁰ El Congreso se tituló “The Critical Legacies of Manfredo Tafuri” y tuvo lugar en Columbia University, New York, los días 20 y 21 de Abril de 2006, organizado, sintomáticamente, por Daniel Sherer junto a Mark Wigley y Anthony Vidler. Las distintas conferencias se organizaron en torno a los temas 01. “Crises of the Modern”, 02. “Architecture as a Critical Project”, 03. “Reception, Translation, Dissemination”, 04. “Renaissance Into Modern: Ruptures and Continuities”, 05. “Tafuri and the City”, y 06. “Modernization, Technology, and Utopia”. Para más información consultar la página <http://www.arch.columbia.edu/index.php?pageData=59939> (25/06/07).

¹⁰³¹ Lang, Peter (ed), *Tafuri Instant Forum*, Encuentro Online publicado el 14 de Abril de 2007 en respuesta a *The Critical Legacies of Manfredo Tafuri: A Conference At Columbia GSAPP and Cooper Union*, April 20-21 2006. Disponible en http://architettura.it/instant/20070414/index_en.htm. Los participantes que enviaron una respuesta a Lang fueron Andrea Branzi, David Gram Shane, Manuel Orazi, Esra Ackan, Ugo Rosa, Stefano Mirti, Luka Skansi, Francesco Garofalo, y Gabriele Mastrigli.

¹⁰³² Aprovechamos la ocasión para agradecer aquí al señor Daniel Sherer el habernos demostrado mediante la ausencia de respuesta a los 28 e-mails que durante dos años le enviamos asiduamente preguntando por las actas nunca publicadas de dicho Congreso, cómo la cultura, en ciertos círculos académicos (casi siempre anglosajones) continúa siendo lo que siempre fue, es decir, mero negocio y onanismo intelectual de carácter endogámico. De todas formas, agradecemos profundamente a Remei Capdevilla, quien se encontraba en Columbia realizando un doctorado, el haber malgastado su tiempo en ir personalmente a pedir a Daniel Sherer las conferencias presentadas al Congreso, ya que este únicamente le otorgó dos artículos suyos, ya publicados, y de fácil acceso. Del mismo modo, agradecemos a la profesora Julia Urabayen el habernos puesto en contacto con Remei Capdevilla.

¹⁰³³ Este es al menos el esquema publicado tanto en la página de presentación del Congreso (<http://www.arch.columbia.edu/index.php?pageData=59939>) como en la presentación al curso para el año 2010-2011, Sherer, Daniel “Manfredo Tafuri: The Historical Project and the Crisis of Modernity”, Cornell University, AAP Department of Architecture. <http://aap.cornell.edu/arch/programs/history-urban-elec-f07.cfm#tafuri>

“ideología” arquitectónica. Con ello, si bien el análisis de los textos de Sherer los hemos dejado para el apartado siguiente, podemos ya anunciar cómo este intenta vaciar el concepto de modernidad de Tafuri de “any teleological misión”, desde un punto de vista que “placing architecture’s immanent formal processes at the center of the análisis”, se propone “comparing his approach to rival accounts elaborated by seminal figures like Wittkower, Rogers, Rossi, Zevi, Rowe, Banham and Frampton”.¹⁰³⁴ Una posición que, al menos a priori, concede demasiada importancia al aspecto formal en la obra de Tafuri, pero que se explica fácilmente debido a la inicial formación estética adorniana del propio Sherer.¹⁰³⁵

Respecto al resto de las conferencias presentadas,¹⁰³⁶ sabemos por Rixt Hoekstra que la conferencia de Diana Agrest es un relato biográfico sobre los viajes a Estados Unidos de Tafuri; que las de Eisenman, Vidler, y Cohen reproducen de un modo u otro las opiniones vertidas en *ANY* n. 25-26, y las de Ockman y Keyvanian vuelven a insistir sobre los aspectos formales (o metodológicos) de las obras del último Tafuri. Por otra parte, dada la fecha del Congreso podemos deducir sin mucho margen de error que la conferencia de Biraghi tratara temas análogos a los expuestos en su libro *Progetto di Crisi* respecto a la relación de Tafuri con Koolhaas, que James Ackerman no se distanciara demasiado de las respetuosas opiniones del artículo publicado en *Casabella*, que Beatriz Colomina hiciera su típico análisis de la producción editorial del autor en cuestión, que Frampton se refiriera a la *Architettura Contemporanea* escrita con Dal Co, y que Deborah Howard, autora especializada en el Renacimiento en Venecia y que realizó la recensión de *Raffaello Architetto*, introdujera un análisis de la obra sobre el Renacimiento de Manfredo Tafuri, dado el hecho de que el Congreso se celebró con ocasión de la traducción al inglés realizada por Daniel Sherer (y prólogo de Michael Hays) de *Ricerca del Rinascimento*.¹⁰³⁷ Por otra parte, la lectura de Andrew Leach ha

¹⁰³⁴ Idem, p. 1.

¹⁰³⁵ Prueba suficiente de la formación adorniana de Sherer es su artículo Sherer, Daniel, “The Politics of Formal Autonomy”, *Assemblage* n. 15, 1991, pp. 99-102. En él, significativamente encabezado por una cita de la *Teoría Estética* del propio Adorno, el autor norteamericano defendía que “architecture can imply social critique by staking a claim to formal autonomy [...] aesthetic moment of architecture”. Idem, p. 99. Y continúa: “The theoretical possibility of separating form and image, architecture and ideology, has a political implication [...] the presumed capacity of a “critical” architecture to represent the political through a spurious appeal to materiality and varieties of iconographic experience, as if iconographic sabotage could directly undermine the reification of consciousness through the visual field”. Idem, p. 99.

¹⁰³⁶ Los participantes del congreso fueron Diana Agrest, Peter Eisenman, Anthony Vidler, Jean-Louis Cohen, Joan Ockman, Carla Keyvanian, Marco Biraghi, James Ackerman, Beatriz Colomina, Kenneth Frampton, Deborah Howard, Daniel Sherer, Andrew Leach, Reinhold Martin, Mark Rakatansky, Diane Lewis, Alessandra Ponte, Antoine Picon, Guido Zuliani, Bernardo Secchi y Marco de Michelis.

¹⁰³⁷ El libro fue finalmente traducido como Tafuri, Manfredo, *Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects*, Yale University Press and Harvard GSD, 2006. Distinto es el caso respecto a las conferencias de Diane Lewis, Alessandra Ponte, Antoine Picon, Guido Zuliani, Bernardo Secchi, sobre las que no hemos logrado conseguir ninguna información. Por último, respecto a Rakatansky recientemente se ha publicado *on-line* su conferencia sobre Tafuri “Spatial Narratives” (<http://www.haussite.net/haus.o/SCRIPT/txt1999/05/TEXT1.HTML>). En lo que respecta a la conferencia de De Michelis, esta es la única citada con posterioridad. En concreto, Jon Goodman, quien realizó la recensión del evento, cita sus palabras: “The very establishment of science and technique as independent bodies of knowledge, separated and isolated architecture from the real process of conformation to modern

sido posteriormente reelaborada en *SITE*,¹⁰³⁸ y la de Reinhold Martin en *New German Critique*.¹⁰³⁹

En lo que se refiere al contra-congreso de Lang, las críticas completamente sin fundamentar ni referencia explícita alguna a las obras de Tafuri se convierten en meros ataques directos a la fama que ha adquirido Tafuri, cuando no a su misma persona. Hecho suficientemente significativo al respecto es que en la introducción de Lang, la historia de Tafuri, más allá del calificativo determinista que Llorens le atribuía en tanto que defensor de un hegeliano “espíritu” de racionalismo capitalista, es ahora catalogado directamente de “estalinista”.¹⁰⁴⁰ Respecto a los “ponentes”, la oposición explícita continua. Así, mientras Branzi le acusa de cambiar de “revolucionario” a “reaccionario”, y de haber dejado un gran vacío cultural mediante el uso de una crítica únicamente destructiva,¹⁰⁴¹ David Grahame Shome le acusa de haber destrozado toda

society and condemned it to a laboured and irresolvable course. This, for Tafuri, is the origin of the ideological nature of any modern architectural work: the fact of no longer being a protagonist of the real transformations that capitalistic development produces, of not being able to produce but only interpret them a posteriori. It could be said that architecture was no longer permitted to give form to reality but, at most, to reform it”. Goodbun, Jon, “The assassin. The Critical Legacies of Manfredo Tafuri, Columbia University, New York, 20-21 April, 2006”, *Radical Philosophy*, n. 138, 2006, lo cual no sería nada revelador sino fuera porque Rixt Hoekstra cita las mismas palabras de sus propios apuntes tomados durante la conferencia: “As Marco de Michelis formulates, architecture is no longer the protagonist of the transformations that capitalistic development produces; it can no longer produce them, only interpret them a-posteriori. In modern society, architecture thus remains condemned to interpretation”. Hoekstra, Rixt, “Lost in...” ,op. Cit., p. 12. Dichos comentarios no pueden sino sugerir una lectura por parte de De Michelis muy pegada a *Progetto e Utopia* y los años de *Contropiano* como otro de los tópicos traídos de nuevo a colación durante el citado Congreso.

¹⁰³⁸ Leach, Andrew, “The Task of Architectural History, Today”, *SITE*, n. 26-27, 2009.

¹⁰³⁹ Martin, Reinhold, “The Last War”, *New German Critique* 2006 n. 33, pp. 63-82. Si bien la obra de Leach será comentada en el siguiente apartado, respecto al artículo de Reinhold Martin es suficiente con comentar que la frase pronunciada por Tafuri “The War is over” en “L’architecture dans le boudoir”, es empleada por Martin como mera excusa para hacer una inexplicable apología de la crítica de arquitectura en tanto que crítica al bio-poder, sin quedar claro a qué se está refiriendo con ello. Entre las mínimas referencias a Tafuri destaca, previamente afirmado que “I remain sympathetic with Jameson”, una posición en contra de la crítica de Tafuri a la arquitectura como lenguaje de placer: “But contra Tafuri, the pleasures of architecture’s postmodern text were entirely public [...] they involved the pleasures of witnessing an atrocity at a safe enough distance to react in moral outrage, even while experiencing perverse satisfaction through the mimetic reduplication of such acts in aestheticized form”. Idem, p. 9 de la versión transcrita para el Congreso.

¹⁰⁴⁰ Afirma Lang que “Tafuri’s ridged Marxist dogma some don’t hesitate to say Stalinist, should also be examined for what it could not accept, namely a level of architectural heterogeneity that remained largely marginalized throughout his work. And moreover what does the Tafurian critical discourse bring to the table today with issues of globalization, post-colonialization, urban peripheralization and the clash of civilizations are foremost on our cultural palette? Few would dispute Tafuri’s genius, or his critical contribution to a field that until his arrival was struggling to break free from the Hegelian hold on modern architectural history”. Lang, Peter, Introducción a Lang, Peter (ed) *Tafuri instant Forum...* ,op. Cit., p. 1.

¹⁰⁴¹ Afirma Branzi: “This singular double-front condition, first revolutionary and immediately after reactionary, took place under the auspices of Manfredo Tafuri”, Branzi, Andrea, en Idem, p. 2, y más adelante, “Tafuri demonstrated that only the history of architecture goes to the foundation, and therefore any evolutionary process introduced by modernity should be refuted”. Idem, p. 3. Por otra parte, en lo que se refiere al vacío cultural dejado por Tafuri, Branzi afirma respecto a Tafuri, Rossi y Negri “but their precocious deaths left a great cultural void, as demonstrated in the almost total impracticality of their teachings; teachings marked by an intransigent auto-referentiality”. Idem, p. 3.

posibilidad de unión entre la arquitectura y la política,¹⁰⁴² Ackan repite su ya comentada crítica respecto a una obsesión por la lucha de clases que oblitera toda otra consideración de la opresión ejercida por el sistema,¹⁰⁴³ y Stefano Mirto simplemente declara ilegible sus escritos y le atribuye el mito de Procusto por no comentar ampliamente la obra de Renzo Piano.¹⁰⁴⁴ Únicamente Luka Skansi realiza una breve crítica a la recepción norteamericana acusándola de transformar a Tafuri en un “mesías marxista” y de estar atrapada bajo la lectura realizada por ANY.¹⁰⁴⁵

Pero en lo que se refiere a esta omnipresente visión del Manfredo Tafuri de ANY que de un modo u otro continúa permaneciendo pese a las ambiguas intenciones de Daniel Sherer, podemos afirmar que si bien es la claramente predominante, desde luego no es la única. Así, tan sólo dos años después de la publicación de ANY, Diane Ghirardo, tras criticar explícitamente las lecturas de Eisenman y Wigley¹⁰⁴⁶ en el número 25-26, describía cómo estas eran deudas de un abandono durante los años 90 de los tópicos deconstructivistas y los excesos teóricos que acompañaban los diseños de las arquitecturas de Eisenman, Libeskind, o Tschumi.¹⁰⁴⁷ Es tras ese supuesto abandono

¹⁰⁴² Afirma Shame cómo mientras estudiaba en la universidad “we all dreamt of working for public agencies and producing mass housing. Mrs Thatcher and Tafuri changed all that [...] Politics was a separate sphere”, Grahame Shame, David, en Idem, p. 4, y más adelante “I never could completely accept his rhetoric and rationalization of the complete detachment of architecture from society”. Idem, p. 5. Por último repite nuevamente las críticas ya vertidas en ANY sobre una supuesta mitificación de lo político que le lleva a descuidar todo otro aspecto de la arquitectura: “Theoretically he was incapable of seeing the world except in terms of hierarchical orders and power structures”. Idem, p. 6.

¹⁰⁴³ “My second comment is on the moral arbitrariness of Tafuri's class critique. Why does the exploitation of the working class labor get priority; why not the exploitation of domestic labor, of colonized labor, of animal labor?... he overlooked the gender, race or ethnicity-based categories [...] Preoccupied with the telos of total architecture, Tafuri failed to see the oppression of the casbah and the African population in this project, and excused urban apartheid for the sake of a unified urban image. It is hard to claim that Tafuri invested any time in criticizing the place of architecture in Italian colonization of Libya and Ethiopia either”. Ackan, Esra, en Idem, p. 9

¹⁰⁴⁴ Cometa Mirto que “as a student I liked a lot the clarity of Zevi and the practicality of Frampton. That however was not possible to ever mention. And instead you always went for these two volumes written by Tafuri with Dal Co and other essays that with different titles were absolutely illegible and incomprehensible”. Mirto, Stefano, en Idem, p. 12. Y más adelante, respecto al mito de Procusto. “He constructs an image of the world and then everything that doesn't belong inside he cuts out, destroys or tries to eliminate. Renzo Piano, three lines in a footnote cited in the history of Italian architecture from 1944 to 1985. Oh well”. Idem, pp. 12-13.

¹⁰⁴⁵ Afirma Skansi que “american world can be faulted with two types of incomprehension; the first is, the conviction, diffused among the participants, that thinks it can find in Tafuri a political-critical outlet for the contemporary project, transforming him into a sort of messianic Marxist that can open a view on the hard world of a post-democratic Bushism”. Skansi, Luka, en Idem, p. 16. Y más adelante, “The second is they are not able to detach themselves of the idea of the critical format of the publication “Any” (n. 25, 2000)”. Idem, p. 17.

¹⁰⁴⁶ Respecto al primero afirma la obviedad ya comentada de que “Eisenman completely ignores Tafuri's own ideas about his critical enterprise, including being an analyst of the events of history rather than a seeker of surrogates or puppets into whose mouths words could be placed”. Ghirardo, Dianas, “Manfredo Tafuri and...” ,op. Cit., p. 9, nota a pie n. 49. En lo que respecta a Wigley, si bien acepta su juicio de que la mayoría de las interpretaciones de Tafuri son completamente distintas a los textos originales, le critica el hecho de que las considere en el mismo nivel crítico ya que “he would have dismissed most of it as empty language games”. Idem, p. 46.

¹⁰⁴⁷ Afirma Ghirardo que “three decades of theoretical delirium in which poeticizing reflection passed for theory, and what does it all have to do with Tafuri? Certainly with the economic expansion of the 1980s

de lo teórico que según Ghirardo se produce en los 90, que la propia teoría de la arquitectura, después de haber defendido durante 20 años la autonomía de su ámbito disciplinar, emplea la aceptación de este logro únicamente al servicio de lo económico.

“Instead, what we have today in architectural theory is a more robustly-structured version of the very system Tafuri challenged, a system that gives meaning to and fetishizes architectural objects, and which endows its practitioners with the status and rewards typical of a well-oiled component of capitalist rationality. In short, we have a system of theory production and architectural production by theorist/practitioners that is complicit with the commodification of capitalist hegemony Tafuri explicitly criticized [...] Although presented as autonomous, independent of politics and economics, this work was directly instrumental, and that was the problem: the denial of instrumentality by veiling the work as autonomous as much as the fact of instrumentality. That is, to assert that architecture is autonomous and therefore not instrumental to political ends covers the fact that architecture is deeply imbricated in politics, and that is just as much a problem as specific cases of instrumentality”.¹⁰⁴⁸

-La re-lectura “histórica”: Sherer, Tournikiotis, Hoekstra, Leach y Vidler:

El mismo año de 2006 Andrew Leach y John Macarthur afirmaban la existencia de una reciente crítica académica sobre los escritos de Tafuri que “tends to take the view that earlier readers of his work were mistaken to characterise him as an architectural theorist”. Entre los citados estaban Rixt Hoekstra, Carla Keyvanian, o Daniel Sherer.¹⁰⁴⁹ Tres años más tarde, Rixt Hoekstra afirmaba respecto a las lecturas anteriores a Leach, Aureli y ella misma que “they can be explained in light of the background of the fundamental misreadings of Tafuri in the past and the fact that his body of work has long been shorn of the context that once gave his voice

notions that buildings was impossible and that the only option was political action became progressively less attractive to architects, especially academic ones, who eventually found commissions in the economic climate of the 1990 [...] Much of Tafuri’s body of theory ended up in the pile of discarded garments, especially when he called for architecture to be politically engaged. What remained were Tafuri’s references to “no salvation possible”, an architecture “empty of any and all meaning” and the claim that Tafuri had sounded the death of architecture, but these hung on as handy excuses for engaging only in work on the language of architecture”. Idem, p. 45

¹⁰⁴⁸ Idem, p. 46. Ahora bien, lo único que le podemos reprochar a Ghirardo es que, 1. No hay que esperar a los años 90 para poder describir esa misma situación y 2. Es el mismo Tafuri quien ya había realizado dicha crítica a propósito de las neovanguardias de los años 70. Por otra parte, antes de poner fin al presente apartado hemos de añadir que, obviamente, dada la creciente fama mundial de Manfredo Tafuri, estos no han sido los únicos congresos celebrados desde la muerte del historiador. Por ejemplo, de forma paralela al Congreso de Columbia, los días 25 al 30 de Abril de 2006 tuvo lugar en Savannah (Georgia) *The 59th Annual Meeting de la Society of Architectural Historians* que incluyó un apartado titulado “The Future of Manfredo Tafuri” presidido por Claire Zimmerman y Francesco Benelli, con 4 conferencias presentadas por Andrew Leach, Carla Keyvanian, Esra Ackan y David Solomon, que prescindiremos de comentar aquí dado que las posiciones intelectuales de la mayoría de los autores ya han aparecido en el presente escrito. Y también en 2006, esta vez en la Facoltà di Architettura di Napoli tuvo lugar un ciclo de conferencias sobre Manfredo Tafuri titulado *Riflessioni sul pensiero storiografico di Manfredo Tafuri* los días 16 y 25 de Enero y 13 de Febrero, pronunciadas por Marco Biraghi, Francesco Dal Co, y Manuela Morresi respectivamente, posteriormente publicadas (a excepción de la de Dal Co por negativa del autor) en un volumen editado por Orlando di Marino. A esto se habría de añadir también los seminarios doctorales impartidos en la Universidad Internacional de Venecia titulados *Rileggere Manfredo Tafuri* y *Riscrivere Manfredo Tafuri*, por no mencionar la exposición organizada por Howard Burns en el Centre Georges Pompidou de Paris (1995) y la que tuvo lugar en New York a comienzos del nuevo siglo, organizada por Mark Rakatansky.

¹⁰⁴⁹ Leach, Andrew, y Macarthur, John, “Tafuri as Theorist”, *ARQ: Architecture Research Quarterly*, vol. 10, n. 3-4, 2006, p. 235.

its distinctive grain”.¹⁰⁵⁰ Si bien no únicamente por esto las lecturas de Leach o Hoekstra están libres de deformaciones, el hecho básico es que una nueva lectura de la obra de Tafuri consciente de serlo, se ha ido produciendo mediante un análisis del historiador italiano que incluya su obra al completo (no únicamente los escritos dedicados a la arquitectura del siglo XX), y que suponga su progresivo distanciamiento respecto a las lecturas de Llorens-Jameson y de Eisenman-Gandelsonas. En su lugar, si existe un concepto o actitud capaz de unificar levemente estas nuevas lecturas es el énfasis puesto en el personaje de Tafuri en tanto que historiador, y ya no como crítico o teórico de la disciplina arquitectónica, o de la sociedad capitalista de consumo. Si bien es verdad que con anterioridad a Sherer existían también referencias a los escritos sobre el Renacimiento de Tafuri, el énfasis puesto sobre ellos por esta nueva lectura no es como un fin en sí mismo sino como medio de producir una interpretación global de Tafuri respecto a la modernidad entendida como proceso conjunto desde el Renacimiento hasta la actualidad. Desde este punto de vista, nuestra misma posición toma ciertas afinidades con dicha lectura. Ahora bien, profundicemos mínimamente en ella para poder observar las diferencias.

Ya hemos comentado los orígenes adornianos de la producción cultural de Sherer pero, para hacer justicia a la realidad, hemos de decir que esta posición, lejos de ser unilateral, es inmediatamente conjuntada con un estudio continuado de la historia de la arquitectura renacentista y barroca.¹⁰⁵¹ Desde este nuevo enfoque, las acostumbradas referencias a Althusser, Adorno, Lefebvre o Barthes comienzan a oscilar hacia Lucien Febvre, Le Goff, Guinzburg, o Wittkower,¹⁰⁵² mientras que los comentarios sobre el

¹⁰⁵⁰ Hoekstra, Rixt, “Talking Tafuri: Tafuri anno 2009”, *SITE*, n. 26-27, 2009, p. 17.

¹⁰⁵¹ No en vano su doctorado obtenido en Harvard en 1995 se tituló “The Curious Eye : Anamorphosis and the Beholder from Leonardo to Holbein”.

¹⁰⁵² Comenta Sherer que “Tafuri drew equally on the annales tradition, Lucien Febvre more than Marc Bloch, and especially Carlo Ginzburg and Jacques Le Goff, and on Foucault’s notion of episteme, mediated through the readings of his friend Massimo Cacciari. Within these critical parameters Tafuri addressed the legacy of Rudolf Wittkower”. Sherer, Daniel, “Tafuri’s Renaissance: Architecture, Representation, Transgression”, *Assemblage* n. 28, 1995, p 37. Respecto a la relación con Wittkower, un análisis comparativo análogo al que mantuvimos en el capítulo I respecto a la concepción Renacentista mantenida en el libro de Wittkower *La arquitectura en la edad del humanismo* (1949) y *Ricerca del Rinascimento* de Tafuri (1992) es realizada en Sherer, Daniel, “Tafuri vs Wittkower: The Harmonic Thesis and the Crisis of Modernity”, *The Critical Legacies of Manfredo Tafuri: A Conference At Columbia GSAPP and Cooper Union*, April 20-21 2006, Yale University Press, 2007. Si bien como ya dijimos, esta comparación es reducida exclusivamente al Renacimiento sin ampliarla hasta las consecuentes visiones sobre Piranesi de ambos autores. Hemos de afirmar también que esta comparación Wittkower-Tafuri es una de las constantes de la obra de Sherer. Así, ya en 1996 afirmaba a propósito de Tafuri que “the Renaissance world of representations in which architecture unfolds is constantly changing, and is not confined to the stable ordering principles Wittkower sought to illuminate”. Sherer, Daniel, “Progetto and Ricerca: Manfredo Tafuri as Critic and Historian”, en *Zodiac*, n. 15, 1996, p. 43. Por otra parte, en lo que se refiere a la relación de Tafuri con Carlo Ginzburg, al igual que en el artículo Keyvanian, Carla, “Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories”, *Design Issues*, vol. 16, n. 1, 2000, Sherer exagera una supuesta metodología “microhistórica” en el “segundo” Tafuri en su conferencia Sherer, Daniel, “Divergences and Compatibilities. Manfredo Tafuri’s Historical Project and Carlo Ginzburg’s Microhistory”. *Guest lecture in Mary McLeod’s seminar, Architecture, Historiography, Ideology*, Columbia GSAPP, 1999.

dadaísmo, el constructivismo, May, o Le Corbusier hacen lo propio respecto a Brunelleschi, Alberti, Giulio Romano, o Borromini. De esta manera, Sherer, en 1995 vuelve sobre *Teorías e historia de la arquitectura* haciendo especial hincapié en los autores renacentistas.¹⁰⁵³ Así, con una fuerte carga wittkoweriana, Sherer comenta el Brunelleschi de Tafuri como mediador entre las “ideas trascendentes” y las exigencias del poder,¹⁰⁵⁴ a la par que repite la lectura de Lipstadt sobre la exigencia de la autonomía del objeto en el Renacimiento como condición esencial para el “eclipse del aura” benjaminiano, todo ello supuestamente dependiente, sin explicar muy bien cómo, de una “temporalidad dialéctica” que superponiendo “return and novitas”, “attempts to resist a linear historicism by articulating a strategy of dehistoricization”.¹⁰⁵⁵

Y más adelante, tras comentar la *novella del Grasso* desde el punto de vista de una crítica del poder de la representación por parte de las identidades,¹⁰⁵⁶ refuerza la idea de que “Brunelleschi identifies architecture with the object itself, not with a theoretical project whose practical implications were inflected in unexpected directions by local idioms”.¹⁰⁵⁷ Es decir, en lugar de considerar la *Novella del Grasso* como la prueba de la existencia desde el mismo inicio del Renacimiento del pliegue “razón-sin razón” ya comentado por Tafuri en Piranesi o por Foucault en la *Historia de la Locura* y, como hicimos nosotros en el capítulo I, en paralelo con las implicaciones gnoseológicas de la perspectiva ya expuestas originariamente por Panofsky en 1927, Sherer prefiere aislarse en la consideración de la autonomía del objeto como lo propiamente arquitectónico, en aras de ofrecer una lectura exclusivamente guiada al “eclipse del aura”, de la cual ya mostramos sus contradicciones en el capítulo V. Y lo que es más importante, todo ello derivado de una mistificación temporal en tanto que imposibilidad de restaurar en el inicio de la modernidad el, “eidos” perdido de los antiguos. De esta manera, tras realizar unos breves comentarios sobre Giulio Romano, Bramante, y Alberti, Sherer concluye que la obra de Tafuri, volviendo al discurso de la crítica de las ideologías (ahora ya no las actuales exclusivamente), debe ser vista como

¹⁰⁵³ Fruto de dicho interés, en 1996 dedica una conferencia entera al análisis de dicho aspecto del famoso libro de Tafuri. Nos referimos a Sherer, Daniel, “The Problem of Modernity in Tafuri’s Theories and History of Architecture”. *Guest lecture in Gevork Hartoonian’s seminar, Manfredo Tafuri and the Project of Modernity*, Columbia GSAPP, 1996.

¹⁰⁵⁴ “Tafuri focuses on the predicament of the Renaissance architect, who was caught between the tasks of making his project conform to a transcendent idea and adapting the exigencies of his work to those of power”. Sherer, Daniel, “Tafuri’s Renaissance...” ,op. Cit., p. 37.

¹⁰⁵⁵ Idem, p. 38.

¹⁰⁵⁶ Comenta Sherer al respecto que “the Brunelleschi of the novella del Grasso assumes the guise of someone who, by adopting a calculating rationality, revels in the absorption of the individual within a bewildering play of replications. Implicit in this reading is not only a daring analogy between aesthetic representations and strategies of social mimesis that function by interiorizing delusions, [...] One can also detect a critique of power that has the abuse of representation as its object: for Tafuri, the transgressive force of Brunelleschi, his ability to install new symbolic codes within the space of the medieval city, is not without sinister implications”. Idem, p. 38.

¹⁰⁵⁷ Idem, p. 38.

“turning historiography into a critique of institutions and the representations they utilize. From this standpoint, the decline of the auratic work of art, the logic of representation that annihilates the referent, and the proliferation of mimesis derive (albeit by different routes) from the impossible dream of restoring the *eidós* of the antique to architecture between 1450 and 1550. [...] Nothing is given as past. The temporal order of history is by its institution hybrid”.¹⁰⁵⁸

Significativamente al igual que en Lipstadt, la dialéctica o el pliegue “razón-sin razón” no es comentado por Sherer hasta los escritos de Tafuri sobre Piranesi (y la influencia de Borromini sobre este), momento en el cual “the Enlightenment eclipse of the sacred” es descrito explícitamente como el “drama that unfolds when architectural reason reflects on itself”.¹⁰⁵⁹ Y más adelante afirma sin desarrollarlo, que este reflejo de la razón sobre sí misma, a la cual mezcla sin distinción con la “*conjunctio oppositorum*” se produce en Piranesi por ser aquel, un personaje que aúna las visiones tanto del arquitecto como del historiador.¹⁰⁶⁰ De esta manera, la arquitectura en tanto que “forms, uses, and meanings, it was articulated at different levels simultaneously” es referida a “a concatenation of languages which refer to their own internal logic while absorbing the pressure of external circumstances”. En este punto, Sherer retoma el “eclipse del aura” como directamente dependiente de “the implications of Weber’s analyses of rationalisation for the history of architecture”,¹⁰⁶¹ o lo que es lo mismo, del “espíritu” de racionalización capitalista tan comentado por Llorens. Así, la conjunción del pliegue “razón-sin razón” con el “espíritu” de racionalización capitalista se produce precisamente en el momento donde “the sign is detached from strict grammatical rules, the way is laid open for the ideology of utopia and its painful dissolution in the antinomies of the Enlightenment”.¹⁰⁶² Momento que a propósito de Piranesi es caracterizado como

¹⁰⁵⁸ Idem, p. 42. Este no dar nada por pasado se transformará en una de las principales interpretaciones de Sherer respecto a la doble influencia de los problemas del pasado actuando en el presente y del análisis crítico del presente como forma de evitar los abusos sobre las lecturas del pasado. Una lectura que toma directamente de Howard Burns a quién, al igual que Lipstadt, incluye significativamente en los agradecimientos del artículo citado. Así, afirma Sherer que “Tafuri’s increasing concentration on Renaissance topics in the 1980s did not go hand in hand with a turn away from urgent issues facing contemporary and modern architecture (as his critics have tended to assert). Rather, this pattern reveals his concern with antinomies that typify utopias in all historical moments of the avant-garde”. Sherer, Daniel, “Progetto...” ,op. Cit., p. 41. Y más adelante caracteriza los análisis de Tafuri sobre Le Corbusier por una parte y Sansovino por otra como análisis de un mismo problema, a saber “the failure of the architect as a “pure intellectual” to resolve practical problems”. Idem, p. 43. Respecto a la influencia de Burns: “Tafuri’s studies remain “to trouble our present”, and to show us that history can contribute to our culture, to our awareness of ourselves, without betraying the historian’s duty to be scrupulous and energetic in seeking out information, and in striving not to falsify the record. Burns, Howard, “Tafuri...” ,op. Cit., p.121.

¹⁰⁵⁹ Sherer, Daniel, “Progetto...” ,op. Cit., p. 33:

¹⁰⁶⁰ “An architect who conceived of history as a coexistence of forms and problems, and the work of a historian who conceived of architecture as a succession of cultural and social phenomena [...] the two perspectives together dialectically, preserving (as Piranesi did in the *Parere*) the *conjunctio oppositorum*”. Idem, p. 35.

¹⁰⁶¹ Idem, p. 35. Esta referencia a los escritos de Weber se produce por parte de Sherer como intento de buscar una referencia en Tafuri que sustituya el axis Adorno-Benjamin por el nuevo Weber-Benjamin: “Massimo Cacciari’s analysis of the Weberian “disenchanted world” first fused with Tafuri’s critique of Adornian critical theory. More precisely, this was a critique of Adorno’s concept of the Enlightenment [...] attempt to treat the Benjaminian dissolution of the aura dialectically, apart from what Tafuri called (rightly or not) Adorno’s aesthetic nostalgia”. Idem, p. 41.

¹⁰⁶² Idem, p. 47.

“the third way between classical order and rupture with the past which ultimately explodes in disquieting, even nightmarish, forms. At this point critical reason, pushed to unreason when the “referent” or “aura” disappears, undergoes a radical mutation [...] “infinite series of exceptions” [...] This, a “reborn” antiquity whose distance from the model rivalled the classical codes, set out to replace them. The fundamental loss of the referent, key to humanist representation”.¹⁰⁶³

De este modo tenemos que, pese a la lectura que Tafuri realiza sobre la *Novella del Grasso* y el *Momus* de Alberti en *Ricerca del Rinascimento* como paradigmas representativos de la crisis de la identidad y el pliegue “razón-sin razón” desde el mismo inicio de la modernidad durante el Renacimiento, Sherer aún continúa debido a su dependencia de Lipstadt, manteniendo una fuerte diferencia entre la autonomía del objeto en el Renacimiento y el pliegue “razón-sin razón” en la Ilustración como dos momentos sucesivos, y no, como en nuestro caso, simultáneos, del “eclipse del aura”, ahora identificado con el “espíritu” de racionalización capitalista. Pero a parte de este intento de armonizar globalmente la obra de Tafuri, existe una deformación básica de las posiciones de Tafuri en aras de fundar esta nueva lectura de un Tafuri-histórico. Para ello, afirma Sherer que a partir de 1975, con el artículo *Architettura e Storiografia* (segunda parte de *The Historical Project*), Tafuri considera que “that analysis of the role played by architecture within abstract relations of production was not as important as a new kind of history”.¹⁰⁶⁴ Y más allá aún, tras mistificar en soledad las consideraciones sobre este “tiempo híbrido” en Manfredo Tafuri por no referirlas al modo en que se relacionan con el sistema de producción o el concepto de “lo real”, Sherer, dado que no le queda otra opción, atribuye la condición de “historical a priori” a esta concepción del tiempo, trayendo de nuevo el mito de un espacio epistemológico no histórico, es decir, un a priori, en un Tafuri-historiador que se funde de nuevo con un Tafuri-teórico.¹⁰⁶⁵ En el fondo, si continuamos con el argumento de Sherer, nos damos cuenta que ese “historical a priori”, a parte de postularse como fundamento del “tiempo híbrido”, se quiere referir también al concepto de “crítico” en Manfredo Tafuri en tanto que crítica de la razón

¹⁰⁶³ Idem, p. 47.

¹⁰⁶⁴ Idem, p. 41. Una afirmación que, como vimos en el capítulo anterior, no se corresponde con la realidad, dado que la supuesta “nueva historia” defendida en ese artículo se basa explícitamente en el intento de realizar una historia de la arquitectura como parte de una historia de la división del trabajo intelectual, punto último de donde parten las periodizaciones de Tafuri, y en situar en el Renacimiento el inicio mismo de la modernidad con la creación de una nueva división profesional respecto a la proyección de la arquitectura. Como ya afirmamos con anterioridad, tanto en *L'Architettura del Umanesimo* (1969) como en *Venezia e il Rinascimento* (1985), o *Ricerca del Rinascimento* (1992), el punto de vista primario desde el que se escriben los textos no es el de un intento de Re-nacimiento del “eidos” antiguo, sino el de una nueva división del trabajo intelectual que lleva a la aparición de la figura del arquitecto como aquel que controla el proyecto de forma global desde su diseño hasta su construcción, y las consecuencias, también acerca de la capacidad de experimentación formal, que esto implica.

¹⁰⁶⁵ Afirma Sherer que “to study this process Tafuri required a “regulative” critique located beyond philological recovery. Like Foucault’s *Archaeology of Knowledge*, and like Kant at the end of the first critique, Tafuri thus sought an “historical a priori”. This inquiry casts light on the ways in which a system of thought or artistic language is constructed”. Idem, p. 47. Respecto a qué clase de “a priori” está pensando Sherer cuando trae a colación *La arqueología del saber*, prescindiremos de hacer comentarios.

misma.¹⁰⁶⁶ Ahora bien, el problema radica en una falta de distinción entre las categorías ontológicas del tiempo, la gnoseología (histórica o no) de Manfredo Tafuri, y las relaciones de producción que sustentan esa misma producción histórico-gnoseológica. Es pues con estas ambigüedades y faltas de delimitación, que la nueva lectura del Tafuri-historiador inicia su recorrido.

Por otra parte, aunque como hemos visto Sherer continúa aún en su misma línea el trabajo sobre Tafuri, aparece en 1999 el segundo eslabón de la cadena aquí analizada, constituido por Panayotis Tournikiotis. Si bien es cierto que su obra principal, centrada exclusivamente alrededor de *Teorías e historia de la arquitectura* en la parte que se refiere a Tafuri, es la publicación de su tesis doctoral presentada en 1987, la ausencia de artículos sobre Tafuri con anterioridad a la publicación de 1999, nos obliga a situar los textos analizados de Sherer (1995 y 1996) como precedentes al de Tournikiotis en la creación del Tafuri-historiador. Concretamente, la obra de Tournikiotis sitúa a Tafuri como el eslabón final de la cadena Pevsner-Kaufmann-Giedion / Zevi-Benévol-Hitchcock / Banham-Collins-Tafuri. Además de esta yuxtaposición orientada, debido al aislamiento de *Teorías e Historia* respecto al resto de la obra tafuriana, y a la fecha de escritura del texto (1987), Tournikiotis atribuye a Tafuri la mayoría de los tópicos iniciados por Jameson. Así, antes de comenzar con su análisis, Tournikiotis afirma que “Tafuri *invalida* toda posibilidad de intentar construir una teoría de la arquitectura”,¹⁰⁶⁷ y le describe como portante de “una filosofía determinista de la historia guiada por un marxismo estricto”,¹⁰⁶⁸ como garante de una posición “que proclamaba el final de los proyectos y, por tanto, de la propia arquitectura”,¹⁰⁶⁹ o finalmente, como defensor de “una crítica de las ideologías arquitectónicas, entendida como instrumento para la educación revolucionaria que prepararía el terreno a un cambio radical de la sociedad capitalista”.¹⁰⁷⁰ Pero aún con toda esta deformadora carga teórica, el énfasis de Tournikiotis radica en analizar *Teorías e historia* desde un punto

¹⁰⁶⁶ “Among the meanings of “critica” in Tafuri’s work, then one of the most important is the critique of reason”. Idem, p. 47.

¹⁰⁶⁷ Tournikiotis, Panayotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Mirea y Celeste Ediciones, Madrid, 2001, p. 211. Publicado originalmente como Tournikiotis, Panayotis, *The Historiography of Modern Architecture*, Massachusetts Institute of Technology, 1999

¹⁰⁶⁸ Idem, p. 258.

¹⁰⁶⁹ Idem, p. 240. Y más adelante repite que “La actitud peyorativa de Tafuri repudia no sólo la arquitectura moderna, sino toda la arquitectura en general”. Idem, p. 277.

¹⁰⁷⁰ Idem, p. 193. Y más adelante afirmar que “Tafuri cree que la historia de la arquitectura es la historia del sometimiento de la naturaleza a las actividades edificatorias de las clases dominantes [...] Así pues, el objetivo principal de la crítica histórica llega a ser el intento de descubrir los significados de esa actividad [...] El fin de la crítica histórica es rescatar del pasado las ideologías y las funciones primordiales que determinan y definen el papel y el significado de la arquitectura, para permitir la formulación de nuevos problemas relacionados con el presente”. Idem, p. 209. En este sentido Tournikiotis adelanta las críticas de ANY sobre la operatividad de la historia de Tafuri debido a su “estricto marxismo”: “Tafuri, que es contrario a la sociedad de su época, repudia también todas las aplicaciones, todos los proyectos arquitectónicos llevados a cabo dentro de esa *sociedad que debería cambiar*. Por el contrario, aplaude *la crítica histórica* que se pone al servicio de una *crítica de la arquitectura*: en otras palabras, una *historia de la arquitectura* al servicio de un *contraproyecto (radical) de arquitectura*. En este sentido, Tafuri está *haciendo historia* de un modo tan operativo y partidista como Giedion o Zevi, pero en *dirección contraria*”. Idem, p. 234.

de vista exclusivamente histórico, es decir, en tanto que portador de una teoría de la historia que presupone una concepción determinada del tiempo. Así, empieza Tournikiotis su análisis considerando que el término “Historia” es empleado por Tafuri en 1968 de tres formas diferentes:

“Historia A: La historia en el *presente*, entendida como evolución natural, como “un sistema orgánico en perpetua revolución”.

Historia B: La historia en el pasado, entendida como un conocimiento empírico e ideológico de esos fenómenos.

Historia C: La historia entendida como la (única) ciencia que permite un conocimiento *objetivo, concreto, global, científico y motivado* de la realidad; el conocimiento de las leyes conforme a las cuales progresa la humanidad [...] clase de historia a la que Tafuri da su completa aprobación”.¹⁰⁷¹

Pasando por alto la consideración determinista (según leyes) de la historia C y de la A (evolución natural) que Tafuri nunca consideró en tal manera, la división tripartita de la historia en tanto presente-realidad (A), pasado-conocimiento (B) e historiografía-gnoseología (C), permite al historiador griego describir las obras de los autores citados en *Teorías e Historia* desde un punto de vista exclusivamente temporal, que es lo que aquí nos interesa. De esta manera, Tournikiotis, al igual que Sherer, termina por considerar la “dialéctica negativa” como, fundamentalmente, una cuestión temporal. Ahora bien, como no podía ser de otra manera, la consideración determinista de “una” Historia basada en unas leyes metahistóricas de carácter supuestamente marxista minan desde el principio cualquier posible desarrollo de la temporalidad en Manfredo Tafuri. De esta manera, en lugar de analizarse las múltiples referencias de Tafuri sobre la negación rotunda de una historia del Movimiento Moderno, y la defensa de múltiples historias superimpuestas o los distintos niveles del análisis histórico, Tournikiotis, encerrado dentro de la arbitraria selección de autores escogida, afirma la existencia de dos conceptos de historia diferentes:

“El primero, o concepto *moderno*, trata de reducir la distancia que nos separa del pasado para ver éste con los ojos del presente. El segundo, o concepto *metamoderno*, establece cierta distancia entre él mismo y el pasado para poder ver éste con unos ojos que sin duda son contemporáneos, pero también están libres del círculo del ser”.¹⁰⁷² En resumen, “No existe eso de la Historia, pese a la seguridad de

¹⁰⁷¹ Idem, p. 200. Afirma por lo tanto Tournikiotis que “la expresión *crítica histórica* siempre se refiere a la historia C. La *historicidad* (la cualidad del ser histórico) hace referencia a la historia A. El *historicismo* (el enfoque del presente en relación con un conocimiento ideológico del pasado) siempre funciona en el sentido de la historia B. La *historización* define un procedimiento por el cual la historia A se inyecta en la historia B, mientras que la *deshistorización* describe la inyección de la historia B en la historia A. Para Tafuri, la Antigüedad tardía y los períodos medieval o gótico vivieron la historia A, sin hacer caso, deliberadamente, del pasado (“por un acto de fe”). Fue Brunelleschi quien hizo el primer intento real de actualizar la historia B. Su incisión “heroica” en el tiempo histórico A no pretendía ofrecer al diseño arquitectónico unas raíces en la historia B, sino “deshistorizarlo” mediante la construcción de una nueva historia A”. Idem, p. 201.

¹⁰⁷² Idem, p. 251. La petulante caracterización del “círculo del ser” quiere hacer referencia a las críticas de Derrida al fonocentrismo y de Foucault al teleologismo en tanto que base para el inicio de una “excavación del Movimiento Moderno desde la perspectiva de una arqueología arquitectónica”(Idem, p. 228) que caracterizaría la historia “metamoderna”. En los términos empleados por Tournikiotis consistiría en realiza una historia B que toma distancia de una historia A. Esta historia “metamoderna”, sin explicar

Tafuri, que la reivindica en singular incluso en el título de su libro. Sólo hay historias, en plural; y oculta dentro de todas ellas hay una visión del futuro que sus autores no reconocen”.¹⁰⁷³

Esta versión amputada de la “metamodernidad” como el fin de las grandes narraciones (Lyotard), que es ingenuamente utilizada para criticar la obra de alguien que como Tafuri, lo aceptaba plenamente,¹⁰⁷⁴ es posteriormente radicalizada por Tournikiotis hasta afirmar que “no hay hechos ni arquitectura: *sólo tenemos las narraciones* [...] la realidad ha quedado totalmente absorbida dentro del texto. El discurso de los historiadores de la arquitectura moderna ha *puesto en funcionamiento* los objetos a los que se refiere”.¹⁰⁷⁵ Tenemos de esta manera una nueva falta de distinciones absoluta argumentada desde los principales *slogans* de la postmodernidad imperante en los años en que dicha obra fue escrita. En el fondo, pese a la aparente postmodernidad liberal en la que Tournikiotis cree apoyarse, finalmente demuestra que lo que quería lograr a través de la crítica a una Historia determinista atribuida a Tafuri, simplemente era una concepción de las historias en tanto construcciones hechas desde una posición determinada es aras de introducir orden en el pasado,¹⁰⁷⁶ algo que como todos sabemos, ya había concebido Tafuri hace lustros.

En el otro extremo de la cuestión, Rixt Hoekstra califica la historia de Tafuri precisamente como crítica y respuesta a las historias teleológicas, hasta el punto de hacer una comparación gratuita con las “Heidegger’s Holzwege”¹⁰⁷⁷ que desde luego olvida tener en cuenta la famosa frase de Tafuri “consideramos necesario no hacer rizomas”.¹⁰⁷⁸ De este modo, atribuyendo a Tafuri la historia “metamoderna” que Tournikiotis le oponía, afirma Hoekstra que

“Tafuri started to conceive of architectural history as a tracing of signs [...] the events that the historian focuses on will always be interpreted within the context of the present time. History is always

en ningún momento cómo, “será una historia que se habrá situado fuera del círculo del ser, del tema, con el fin de interpretar su objeto desde una distancia objetivadora y conciliadora, es decir, desde otro punto de vista”. Idem, p. 228.

¹⁰⁷³ Idem, p. 233.

¹⁰⁷⁴ Recordamos aquí las palabras de Tafuri cuando afirmaba que “l’acanita esplorazione delle strutture interne dei linguaggi, al di là dei narcisismi e delle dissipazioni che ha comportato, ha avuto il merito di sganciare il concetto stesso di architettura da ogni grande *rècit*, per dirla con Lyotard, da ogni grande rappresentazione compatta e aggregata degli interessi generali”. Tafuri, Manfredo, *Storia...* ,op. Cit., p. 183.

¹⁰⁷⁵ Idem, p. 233.

¹⁰⁷⁶ Afirma en un texto de 2002: “The historian constructs the answer to the question from which he set out in order to encounter the past: his history is preceded by a theory. These differences lie at the roots of the distinction between actually happened and the narrative of happened [...] History is only a narrative, a text which in a more or less scientific manner accumulates the experience [...] history as an intellectual activity which introduces order into the true events of the past and in accordance with the course taken by historian”. Tournikiotis, Panayotis, “The Historiography of Modern Architecture” en Heynen, Hilde y Jan Henket, Hubert (eds), *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, 010 Publishers, Rotterdam, 2002, p. 295.

¹⁰⁷⁷ “Tafuri’s programme was based on the recognition that history consists of a complex, labyrinthine structure of Heidegger’s Holzwege, the constellation of small trails in the forest that lead nowhere. This form of architectural history was Tafuri’s answer to the unified and teleological histories that gave rise to the Modern Movement”. Hoekstra, Rixt, *Building...* ,op. Cit., p. 208.

¹⁰⁷⁸ Tafuri, Manfredo, *La Esfera...* ,op. Cit., p. 16.

made in the here and now [...] there was no truth in historiography. Tafuri's own struggle with the Venetian critique of ideology may be viewed as indicative of the passage from structuralism to poststructuralism in the Venetian department of architectural history [...] reality was discursive by nature, consisting of many languages, ideologies and texts".¹⁰⁷⁹

Ahora bien, este acercamiento excesivo a una supuesta absorción sin mediaciones del postestructuralismo francés, yerra nuevamente por no diferenciar el ámbito histórico del ámbito de lo real. Si bien no existen indicaciones en contra de considerar "lo real" en Tafuri en tanto que lugar de las contradicciones sin síntesis como algo cercano a las Holzwege de Heidegger, esto no es así una vez que, como ya hemos visto, consideramos el rol y las metodologías del historiador. En el fondo se trata de la diferencia entre afirmar la realidad como textual, y suponer que la historia sobre esa misma realidad problemática debe hacerse con los mismos conceptos y prácticas utilizados para su descripción, es decir, Hoekstra niega nuevamente la distinción inicial que establecimos entre la forma en que una máquina funciona, y la forma en que esta es construida. Pero una vez aquí es importante no confundirse. Nosotros también afirmamos el carácter problemático y rizomático de lo real metropolitano en Manfredo Tafuri (la forma en que la máquina funciona), pero de allí no derivamos que la metodología histórica de Tafuri (la forma en que Tafuri construye la máquina) funcione de la misma manera. Además, como ya vimos, la metodología de Tafuri, pese a su radical eclecticismo, está caracterizado por un fuerte aparato crítico completamente académico y basado en la distinción neta de los ámbitos de acción de las diferentes disciplinas y enfoques de análisis, que en última instancia diferencia su historia de un mero relato o ensayo. Con esto tenemos que si bien Tournikiotis aplicaba la fuerte estructuración del aparato crítico tafuriano a la ontología temporal del mismo, Hoekstra aplica el carácter problemático de lo real a la metodología crítica de Tafuri. En el primer caso, el punto de referencia es el marxismo tradicional o las historias deterministas teleológicas. En el segundo, como ya sabemos, el dadaísmo y el postestructuralismo. Únicamente aquel que establezca previamente las distinciones adecuadas respecto a los ámbitos en los que mayoritariamente funciona una tendencia y los ámbitos en los que mayoritariamente funciona la otra, podrá evitar cometer los continuos errores de interpretación producidos desde los años 70, según cuál sea la teoría de moda dominante en los círculos académicos neoyorquinos.

Pero más allá de esta distinción básica cuyas fronteras se llevan difuminando desde el comienzo de las lecturas de Tafuri, la lectura de Hoekstra resalta sobre el resto por convertir a Tafuri de nuevo en profeta, ahora ya no de una teoría de la arquitectura creada al gusto de Eisenman, sino de la Historia de la arquitectura misma en tanto que

¹⁰⁷⁹ Hoekstra, Rixt, *Building...*, op. Cit., p. 208. Y más adelante, en relación con la "crítica de las ideologías", afirma que "their task was to demonstrate the "false" character of past attempts to develop epistemological structures, to remove their masks of absolute certainty and authority [...] in the end there was no truth, only the genealogy of meaning which is endless and without foundation in the past or future". Idem, p. 209.

disciplina autónoma. De este modo, afirma Hoekstra que “there were no existing architectural-historical traditions in which he could take his place. There was architectural history as practiced by engaged architects and there were a few art historians who were occasionally occupied with architectural history. The first group modelled their history on the concerns of the present, the second group simply extended the methodology of art history to architecture”.¹⁰⁸⁰

Desde aquí, Hoekstra, firme defensora de una historia de la arquitectura hecha por arquitectos y autónoma respecto tanto a la historia como a la arquitectura, critica a Tournikiotis por realizar una historia operativa cuando no mera teoría posestructuralista,¹⁰⁸¹ y a Heynen por seguir concibiendo, desde posiciones adornianas, la necesidad de que la historia y la arquitectura tengan una influencia directa sobre la sociedad, y que el historiador o arquitecto se dirija específicamente hacia ello.¹⁰⁸² Por lo tanto, tenemos que la nueva situación de Tafuri, antes que situarse en la tríada Banham-Collins-Tafuri como últimos epígonos de la historiografía moderna, se desliga de Collins y Banham para definir el núcleo esencial de la nueva historia, no desde la pluralidad de narraciones, sino desde la autonomía frente a la disciplina arquitectónica, en oposición directa a la historia operativa.¹⁰⁸³ Pero si bien la intención está clara, el modo es cuanto menos, problemático. En primer lugar, Hoekstra reniega de aquellas lecturas del Tafuri-teórico,¹⁰⁸⁴ hechas a principios de los 80, para proponer un análisis “histórico” de la figura de Tafuri respecto a la disciplina de la historia de la arquitectura y la historia cultural italiana.¹⁰⁸⁵ Pero si en palabras esto suena muy esperanzador, la realidad es que el análisis, inmediatamente transformado en una biografía que oblitera deliberadamente las principales fuentes historiográficas y bibliográficas de Tafuri,

¹⁰⁸⁰ Idem, p. 71.

¹⁰⁸¹ Hoekstra se refiere a las palabras de Tournikiotis: “The architect’s exploration of the territory of the history and theory of architecture cannot be separated from his interest in the creation of new architectural objects, an interest which, in one way or another, lies at the starting point of his thinking”. Tournikiotis, Panayotis, *Historiografía de...*, op. Cit., p. 19, que ella misma cita en Hoekstra, Rixt, *Building...*, op. Cit., p. 32. Y más adelante afirma: “Tournikiotis[...]he is a passionate historian. His interest in French post-structuralism also seems to be authentic. It is just that the two are not compatible”. Idem, p. 35.

¹⁰⁸² Hoekstra se refiere especialmente a Heynen, Hilde (eds) *Dat is architectuur: Sleutelteksten uit de 20e eeuw*, Rotterdam, 2001, in which Tafuri is again presented in the context of the Frankfurt School and Critical Theory, and not, interredtingly, in the context of Foucault or Lyotard. Note also that such thinkers as Derrida and Lacan are excluded from the book”. Idem, p. 33, Nota a pie n. 47. Frente a esta lectura adorniana Hoekstra coloca la posición de Tafuri directamente en contra: “1960s, an influential group of architects and critics appeared who combined a continued belief in the values of modern architecture with an interest in the Frankfurt School [...] This resulted in the conviction that social reality could benefit from the social sciences, including, in this case, architecture, and that the social sciences ought to be shaped by social reality. From this perspective, Tafuri’s plea for a non-operative historical analysis, for an analysis that does not act upon reality, could only appear blasphemous”. Idem, p. 32

¹⁰⁸³ “In contrast with Collins, whose primary concern as an architect and architectural historian remained the quality of the built environment, the work of Tafuri signalled the moment when the rupture with modernist historiography became definitive”. Idem, p. 21.

¹⁰⁸⁴ “The point of departure for this study is the insight that Tafuri’s reception has been inadequate”. Idem, p. 40

¹⁰⁸⁵ “In this book, Tafuri is historicized: he is extensively placed in a context, in terms of both the history of architectural history as an academic discipline and in terms of the cultural history of the contemporary Italy”. Idem, p. 40.

centrándose en las relaciones personales explícitas del historiador italiano con sus contemporáneos.¹⁰⁸⁶ Es decir, se habla mucho de todos aquellos intelectuales con los que Tafuri coincidió, (en especial Zevi, Benévolo, Giancarlo de Carlo, Samoná, Muratori, Rogers, Cacciari, Dal Co, y Argan) pero poco o nada de los libros que leyó y citaba continuamente como por ejemplo *Minima Moralia* de Adorno, *Lo spazio figurativo* de Francastel, el libro de Febvre sobre Rabelais, los continuos contactos con Chastel, Frommel, y Burns en Roma, o las referencias a Wittkower, Walter Benjamin, Roland Barthes, y Foucault, que son tratadas de una forma meramente terminológica. Por otra parte, su rechazo estricto de considerar el aspecto teórico de Tafuri, y de rechazar también toda teoría en su metodología de análisis biográfico, lleva a la autora holandesa a entrar en contradicción consigo misma cuando afirma, a propósito de una original interpretación de la lectura de Llorens, la necesidad de una teoría metahistórica como condición necesaria de superar la historia operativa.¹⁰⁸⁷

Pero una vez aquí, las contradicciones en el discurso de Hoekstra comienzan a hacer su aparición, pues, si por una parte la influencia de la teoría o “metadiscurso” le sirve a Hoekstra para diferenciar radicalmente la historia de la arquitectura iniciada por Tafuri en 1968 de la realidad arquitectónica a la cual “corre paralela”, por otra parte le impide concebir a Tafuri como la figura de historiador autónomo en tanto que diferente de la recepción hecha hasta ahora, de la cual, por cierto, todavía mantiene varias opiniones.¹⁰⁸⁸ Sea consciente de esta contradicción o no, la cuestión es que la obra posterior de Hoekstra se ha dirigido a profundizar en la búsqueda de una teoría dentro de la obra de Tafuri, con objeto de distinguir aún más la historia de la arquitectura de la realidad arquitectónica. Al igual que en Tournikiotis, pese a la radical contraposición inicial de sus lecturas, tenemos de nuevo el recurso a una teoría metahistórica como

¹⁰⁸⁶ Así, mientras que por una parte afirma Hoekstra que “I want to illustrate how the history of a discipline is determined in the first instance by the social, cultural and intellectual biographies of the historians who give shape to it” (Idem, 41), por la otra una breve revisión de las fuentes nos deja con fundamentalmente dos: Las entrevistas a Tafuri, en especial la de Luisa Paserini publicada en *ANY*, lo cual tiene el agravante de tomar los datos directamente de la persona cuya biografía se está construyendo, y los escritos ya publicados sobre los primeros años de Tafuri, en especial la tesis no publicada de Federico Rosa sobre los años 1959-68. (Rosa, Federico, *Progetto e...*, op. Cit.,) y el artículo de Giorgio Ciucci en *Casabella*.

¹⁰⁸⁷ Afirma Hoekstra que, “Tafuri chooses to no longer base his writing on the facts of empirical reality, but instead to superimpose a discourse upon reality [...] a non operative history implied the choice of what is essentially a meta-discourse: because the past no longer has an instrumental function for the architect [...] *Teoria e Storia* is no longer a book about architectural reality, but rather a book that runs parallel to architectural reality. What remains, Llorens argues, is a solipsistic history cut off from reality, which also denies the possibility of contributing to that reality”. Idem, p. 117.

¹⁰⁸⁸ Por ejemplo la consideración de que la historia de la arquitectura de Tafuri es una crítica de la arquitectura como institución, o ideología, y que pese a que “this critique can never become an ingredient of “revolution” or emancipation” (Idem, p. 159), “ideology would only show its disenchanted, “true” face, once the capitalist system was no longer taken as having a natural, self explanatory cause”. Idem, p. 171. O lo que es lo mismo, la creencia en que Tafuri mantiene el concepto de ideología como falsa conciencia propia de Lukács y que esta desaparecerá tras una revolución total del concepto del capitalismo.

garante de la autonomía de la historia.¹⁰⁸⁹ Una posición que, como ya dijimos en el capítulo V, comete el error de hacer depender la historia de una teoría externa a ella cuando en realidad, no hay posibilidad para un afuera de la historia en Manfredo Tafuri.¹⁰⁹⁰

Por otra parte, si queremos continuar con el discurso del Tafuri-historiador, es referencia obligada el trabajo realizado desde 2002 hasta el presente por Andrew Leach. Si bien ya conocemos este nombre debido a las referencias parciales que hemos hecho a

¹⁰⁸⁹ En el caso de Hoekstra esta teoría es buscada en la concepción de la negatividad de la metrópoli, puesta en directa relación con el dadaísmo: “This is what Tafuri calls the inherent contradiction of the avantgarde: while the invention of radical new forms of art could only separate the artistic avantgardes from reality, think of the assemblages of Dada or the “disarticulated recompositions” of De Stijl, in the end this was only a form of *réculer pour mieux sauter*, as this separation only served the purpose of rejoining reality, of affecting reality in a way that conventional art no longer could. However, Tafuri argued, in the end this operation could only fail: through their alienated, radical forms, the avantgardes ended up reaffirming the tragic condition they had sought to transcend. The avantgardes were therefore an important example of the central illusion of architecture-as-ideology: the belief that design could not only make a difference at a social level, but that it could also withstand the conditions of the Metropolis, that it could resist its tendency to intellectualization and rationalization”. Hoekstra, Rixt, “Talking Tafuri...” ,op. Cit., p. 19. (El subrayado es nuestro). Pero este uso del dadaísmo según Tafuri como “separado de la realidad”, obviamente propuesto para recalcar la teoría de Hoekstra sobre la diferencia entre historia-teoría y realidad, no puede sino contradecir todos aquellos textos en los que el mismo Tafuri afirma que es el dadaísmo el que ha dado en la clave de lo real, si bien no en su respuesta, que como sabemos, al final considera nostálgica. El hecho de que Hoekstra ponga en el mismo saco a Dada y a De Stijl no es sino prueba de la deformación a la que somete la interpretación del dadaísmo de Tafuri. Otra de las dudosas interpretaciones de Hoekstra, esta basada en Gail, consiste en considerar la respuesta dadaísta de diseminarse en el caos como la verdadera propuesta de la ideología del Plan en Manfredo Tafuri y, desde aquí, al igual que Biraghi pero desde ámbitos distintos (Biraghi se refiere exclusivamente a la concepción de lo real) asociarlo con el trabajo de Koolhaas: “The challenge was no longer to stabilize economic conditions, but to work with conflict and contradiction, to manage the chaos of the modern world and make its crisis work for capitalism [...] As Gail Day observes, “the plan” for Tafuri did not refer to a fixed model but rather to the process of constant intervention in the system, aiming to absorb capitalism’s contradictions at ever higher levels”. Idem, p. 19. Y más adelante “Rem Koolhaas [...] this architect not only accepts the harsh reality of the Metropolis, he also faces the negativity of it, he meets capital head-on and tries to outwit it [...] legitimizing of late capitalism, as is the case with Koolhaas, or the development of a critique of it, as happened in Venice. Koolhaas still stands in the tradition of the modernist avantgardes”. Idem, p. 20. De este modo confunde Hoekstra la ideología del Plan en tanto que mito del equilibrio con el que Tafuri describe las utopías de May, Stalin o Keynes por una parte, los desarrollos del Plan en la 2/2ª del s. XX y las propuestas de Bernardo Secchi por otra, y el mito del funcionamiento caótico dadaísta tan exaltado por Koolhaas por otra. Una mistificación tal, que sólo un artículo de *Radical Philosophy* es capaz de fundamentar. Obviamente nos referimos al artículo en el que se basa Hoekstra Day, Gail, “Strategies in the metropolitan Merz. Manfredo Tafuri and Italian Workerism”, *Radical Philosophy*, n. 27, 2005. En él, Gail, a parte de separar por fin las lecturas de la vanguardia hecha por Peter Bürger de la de Tafuri, (afirma literalmente que “Tafuri’s brilliant account of the avant-garde of the early twentieth century predates Peter Bürger’s Theory of the Avant-Garde” Idem, p. 35) realiza una nueva fusión entre el dadaísmo y la política de izquierda completamente inspirada en Negri, quien únicamente por formar parte del comité editorial del primer número de *Contropiano*, es propuesto como base para la lectura política de Tafuri. Frente a esta sumaria posición Aureli publicará el ya comentado Aureli, Pier Vittorio, *The Project of Autonomy*. (op. Cit.)

¹⁰⁹⁰ En el ámbito académico internacional, esta preponderancia de la Teoría sobre la Historia ha sido defendida largamente por Michael Hays, uno de los seguidores de Eisenman a medida que este se iba retirando de la escena profesional. Así, nos informa Leach que “In 2007, Hays defended the ongoing relevance of critical theory for the architectural historian, writing: “The more theory, the more access to history. Theory is the practice that produces concepts and categories to map the Real of history”. Leach, Andrew, *What is Architectural History?*, Polity Press, Cambridge, 2010, p.127.

lo largo de este trabajo respecto al curso de Tafuri sobre Borromini, o la posibilidad de una teoría de la historia autónoma respecto a esta misma en Manfredo Tafuri, (todos ellos temas desarrollados en artículos publicados entre los años 2005 y 2009), los primeros escritos de Leach conllevan dos lecturas básicas. Por una parte, al igual que en Hoekstra, está la incidencia en la biografía de Tafuri, de nuevo marcada fundamentalmente por la entrevista de Passerini y los textos de Ciucci y Federico Rosa. Por otra, aquí el aspecto propio del primer Leach, está un intento de relación a tres bandas entre la vida de Tafuri, su historiografía, y el psicoanálisis al que Tafuri se sometió junto con ciertas tesis de Freud. Así, en uno de sus artículos de 2003 afirmaba ya que “this paper argues the importance to Tafuri’s historical research of both Freud’s writing and Tafuri’s own psychoanalytical experiences”.¹⁰⁹¹ Estableciendo un paralelismo entre el análisis de las primeras memorias para poder entender las complejidades del presente por parte del psicoanálisis, con las investigaciones de Tafuri sobre el Renacimiento en aras de explicar la crisis de la modernidad en las neovanguardias,¹⁰⁹² Leach pronto llega a los lugares comunes de la culpa originaria¹⁰⁹³ y las metáforas de Freud sobre Roma y Venecia. Estas últimas son directamente caracterizadas en tanto que “Rome and the fragment on one hand, Venice and memory on the other”,¹⁰⁹⁴ o también en tanto que portadora de un pasado “heterogéneo e inerte” la primera, y de otro “homogéneo y presente” la segunda.¹⁰⁹⁵ Es decir, Roma es entendida como un conjunto de fragmentos inertes en tanto que simple obstáculo para la vida normal de la ciudad, o lo que es lo mismo, como

¹⁰⁹¹ Leach, Andrew, “Making Progress: Tafuri, History and the Psychoanalysis of Society”, *SAHANZ* n. 3, 2003, p. 178.

¹⁰⁹² Afirma Leach que “just as, to Freud, the analyst’s responsibility is to “secure the best possible psychological conditions for the functions of the ego”, the historian’s, in Tafuri’s terms, is to provide a sound basis of historical interpretation for the present to go about its business unhindered by ill-resolved or repressed moments from its past: [...] Following Freud’s model of recovering life’s earliest memories to understand the present complexities, Tafuri sought in the Renaissance, a field familiar to Tafuri, but treated differently from the late 1970s, an “increasing clear connection between that period and our present situation”. Idem, p. 181. Y más adelante: “Rather than being simply a device of nostalgia, both Tafuri and Freud claimed that the recovery of memory through analysis unlocks the accumulation of experiences and evidence that constitute the past, undoing those constructions preventing a productive and full life in the present. For Tafuri, to study the cinquecento is to undermine myths of the modern movement, returning to the moment that saw those myths formed”. Idem, p. 181.

¹⁰⁹³ Entiende Leach que Tafuri “addresses this notion explicitly in *Ricerca del Rinascimento*, identifying contemporary culture’s sense of an “original sin that demands exculpation” [...] For Tafuri, to study the cinquecento is to undermine myths of the modern movement, returning to the moment that saw those myths formed”. Idem, p.181. De este modo la asimilación de la historia al psicoanálisis conduce inmediatamente al mito de la curación por el reconocimiento del problema o, dicho en los términos habituales empleados en este escrito, la liberación de la ideología (mito) por reconocimiento del problema, lo cual, implica, de un modo u otro, un entendimiento de la ideología en tanto que falsa conciencia. No por nada, Tafuri, cada vez que se refería a “construcción en psicoanálisis” o “Análisis terminable, análisis interminable” (ambos, conocidos artículos de Freud) recalca a continuación que “el psicoanalista no nos dice lo que debemos hacer, simplemente analiza nuestras reacciones buscando aquellos trozos del pasado que pesan sobre el presente. El analista histórico hace exactamente lo mismo [...] Franco Rella ha mostrado la profunda unidad estratégica entre el análisis histórico y el análisis terapéutico”. Tafuri, Manfredo, “Entrevista a Manfredo Tafuri”, *Materiales*, Marzo 1983. Op. Cit. p. 8.

¹⁰⁹⁴ Leach, Andrew, “Death in Venice: Tafuri’s Life in the Project”, *Architectural Theory Review*, vol. 8, n.1, 2003, p. 36.

¹⁰⁹⁵ “In Venice the past is neither heterogeneous nor inert, but homogenous and present”. Idem, p.34

“the paradoxical presence of the past and the absence of tradition”,¹⁰⁹⁶ razón por la cual, los romanos en general y Tafuri en particular,

“by default, defer to its presence, but *employ forgetfulness* as a device to cope with this past from day to day [...] For Tafuri, then, to be from Rome is to fundamentally understand the fragmented and internally contradictory nature of the past; this requires thinking, as in Valery's Paris, but thinking rooted in archaeology, in the recovery of a past that exists *only* as fragments that can never be reconstructed as a whole”.¹⁰⁹⁷ Si a esto añadimos que “the accumulation of all past events in an ancient city, in Freud's terms, differs little from the accumulation of memories in a person's life”, NO tardaremos en obtener que “the task of historical research, posed in analytical terms, is to follow the process by which the 'signified' as a fragment of memory (word, image, stone, document) is gradually 'divorced' from the signifier (the history that is conveyed as memory)”.¹⁰⁹⁸

De esta manera tenemos razonado desde un punto de vista psicoanalítico cómo la historiografía de Tafuri supone la ruptura de una “tradición homogénea” o historia lineal representada por Venecia, mediante el análisis de la acumulación de fragmentos pasados representada por Roma.¹⁰⁹⁹ Esta argumentación, repetida en su tesis doctoral publicada en 2006, se dirige directamente a esbozar una concepción temporal que rompa con las historiografías cronológicas, el mito del origen, y la supuesta tradición lineal representada por Venecia. Dicha ruptura es ejemplificada entonces con Piranesi.

¹⁰⁹⁶ Idem, p. 33. El argumento completo de Leach es que “In this setting, then, the past is an obstacle necessarily negotiated in order to conduct life on a daily basis [...] yet these fragments will never give over their memories, existing rather as pre-texts, obstacles that the present must negotiate rather than engage [...] And yet the paradoxical presence of the past and absence of tradition is essential to the notion of Rome. Both history and continuity are undermined by the absence of recollection; for Rome, the past is vital, but beyond memory [...] The city as an historical entity is therefore reconfigured as a constellation of fragments, constituting not a whole, but rather a perpetually disrupted context [...] When, in Rome, the past can be traced archaeologically, the idea of history is itself at stake; the city can only be researched, never narrated”. Idem, p. 33.

¹⁰⁹⁷ Idem, p. 34.

¹⁰⁹⁸ Idem, p. 38. Esta ambigua caracterización del pasado-memoria y del pasado-historia como una “acumulación de eventos” es un punto común de las lecturas de Leach. Así, en otro artículo afirma también que “Tafuri's historians test practice by presenting history as a complex accumulation of events, not readily, or even possibly, retold. They argue that the past is fundamentally heterogeneous as will be the future”. Leach, Andrew, “Inoperative Criticism: Tafuri and the Discipline of History”, *Architectural Theory Review*, vol. 8, n. 2, 2003, p. 93.

¹⁰⁹⁹ A este respecto el comentario es explícito: “Homogeneous history, represented by Venice, is broken by the direct historical analysis of heterogeneous fragments, represented by Rome”. Leach, Andrew, “Death...” ,op. Cit., p. 39. Por otra parte hemos de decir que las referencias al psicoanálisis no acaban aquí. Así, en la tesis doctoral defendida en 2006, Leach desarrolla pese a reconocer que Tafuri jamás ha afirmado tal cosa, una teoría del Ego, el Id, y el Super-Ego en tanto que el conocimiento arquitectónico semi-consciente el primero, el subconsciente historiográfico que informa ese conocimiento el segundo, y un campo teórico que proyecta los valores de interacción entre ambos el tercero (ideología). Afirma Leach que “Id, Ego and Super-Ego would translate, in Tafuri's terms (although he never himself states this), into the semi-conscious corpus of architectural knowledge (Ego), the subconscious historiographical moves that informs that corpus (Id); and a projective theoretical field that sets the values of their interaction (Super-Ego). The Super-Ego therefore corresponds, in its functions, to ideology, and (to make our application explicit) to architectural ideology or theory: what for Freud is the seat of desire becomes, under this analogical interpretation, that which sets the values for a projective architectural practice”. Leach, Andrew, *Manfredo Tafuri. Choosing History*. A&S books, Department of Architecture and Urban Planning, Ghent University, Belgium, 2007, p. 176.

“Didascalo rejects Protopiro’s premise. There is no origin; one cannot, therefore, judge the present against a perfect past, a past subject to the deformations of time and to the functions it is called upon to perform in the present. Judging the present against the past, he continues, results in monotony and falsehood. The first consequence is obvious, the second casts a shadow over any view of architecture’s patrimony as a series of recoverable models. Didascalo demonstrates history’s only reliable lesson, that there is no truth. “If one were to consider examples of the Corinthian order”, Didascalo suggests, “one would find so many different manners of ornamental detail that one could define as many orders as there are monuments” [...] ”rigorism is annulled only because it is insufficiently rigorous”.¹¹⁰⁰

Ahora bien, si hasta aquí Leach ha afirmado la similitud de las técnicas psicoanalíticas con las técnicas o metodologías historiográficas, y, más allá aún, la similitud entre una concepción fragmentaria de la memoria con una concepción fragmentaria de la historia (representada por Roma) que, en última instancia, supone la falta de distinción entre el ámbito gnoseológico o subconsciente y el propiamente histórico-constructivo por no hablar del ontológico, el momento cumbre de la confusión se produce cuando, basándose en las opiniones de Boris Grois,¹¹⁰¹ introduce la similitud entre el “proyecto histórico” de Tafuri con un supuesto proyecto existencialista del ser humano como “being-a-project-in-process” de inspiración sartreana, todo ello fundamentado en la aserción por parte de Tafuri en la entrevista con Paserini según la cual afirmaba leer a Sartre y los existencialistas durante su adolescencia.¹¹⁰² Tenemos de este modo ya anudado el triple eje vida-historia-psicoanálisis en Manfredo Tafuri.

“Groys introduces Sartre’s notion of being-a-project-in-process as an essence of the human experience. In these terms, the individual is radically alienated and thus free to pursue the project in privacy. Yet rather than completely retreat from the real world, the hero of Sartrean provenance is perennially tempted to close the gap between the time of his project and that of the general run of things through a violent *action directe* and thereby, if only for a brief moment, synchronise both frames. And so the Project is not concluded, but *rather documented as a representation of the project-in-process*”.¹¹⁰³

Obviamente, los excesos y licencias de Leach respecto al psicoanálisis, pese a algunas sorprendentes afirmaciones a favor,¹¹⁰⁴ fueron duramente criticados años

¹¹⁰⁰ Idem, pp. 241-242.

¹¹⁰¹ La referencia es a las teorías expuestas en Groys, Boris, *The Loneliness of the Project*, trans. Matthew Partridge, Antwerp: Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 2002.

¹¹⁰² Concretamente afirma Tafuri: “In my first or second year of high school, I started listening avidly to the cultural program on the radio. And, at that time, I happened to attend a series of lectures by Enzo Paci on what was at that time generically called “existentialism” because the material ranged from Kierkegaard to Sartre). Tafuri, Manfredo, en Passerini, Luisa, “History as...” ,op. Cit., p. 11. Y más adelante: “Widmar’s Marx was not a revolutionary Marx in the strict sense. His was the Marx that you find in the Hegelianism that runs from Kant to the French Revolution. This impressed me, but ran counter to my devotion to so-called existentialism, which I was not able to understand deeply enough anyway, because I viewed it as a “French” mode of thinking. (Hence I could simultaneously be both fascinated and disgusted by Sartre”. Idem, p. 14.

¹¹⁰³ Leach, Andrew, “Death...” ,op. Cit., pp. 39-40.

¹¹⁰⁴ Es el caso de Sherer, quien mantiene una ambigua posición respecto a la totalidad del discurso de Leach ya que si por una parte rechaza la última consecuencia de la introducción de Sartre, (clearly Tafuri had more than a passing interest in Sartre, Camus, et al: but that does not necessarily mean that he was a cryptoexistentialist, or that existentialism should be considered to be a privileged key for reading the relationship of Tafuri the man to Tafuri the scholar”. Sherer, Daniel, “Book Review: Manfredo Tafuri: Choosing History”, *The Journal of Architecture*, n. 14: 6, 2009, p. 740), por la otra corrobora la

después por Manuela Morresi en tanto que “ingenuos” y “mecánicos”, además de afirmar la falta de fuentes críticas necesarias para realizar tales afirmaciones, ya que, en opinión de Morresi, “la entrevista a cura di Luisa Passerini è decisamente poco per costruire una interpretazione”.¹¹⁰⁵ De este modo, una vez añadidos los temas biográficos y la lectura freudiana del historiador-psicoanalista a los ya explicados de la relación entre el eclipse de la historia y la pérdida del aura que toma de Lipstadt por una parte y la existencia de una teoría de la historia exterior a esta por otra, tenemos todos los elementos fundamentales que caracterizan el libro de Leach *Manfredo Tafuri. Choosing History*.¹¹⁰⁶ Con posterioridad a dicha obra compiladora, el trabajo de Leach sobre Tafuri se ha disyuntado en dos curiosos caminos. Por una parte especializa su conocimiento en la historia de la arquitectura que Tafuri construye sobre la época anterior al siglo XIX (en especial Piranesi,¹¹⁰⁷ Borromini,¹¹⁰⁸ el Manierismo,¹¹⁰⁹ y

evaluación que Leach realiza de la recepción de Freud en su totalidad, en tanto que “both involve an overemphasis on subjectivity and biographical conjecture, a psychologistic reduction that operates at the expense of the theoretical and methodological sides of what is being investigated” (Idem, p. 740), aceptando de ese modo la excesiva analogía entre memoria e historia.

¹¹⁰⁵ Morresi, Manuela, “Il Rinascimento...” ,op. Cit., p. 45, Nota a pie n. 2. El fragmento completo es el siguiente: “Recentemente Andrew Leach (Choosing History, Gent 2007, pp. 164-183) ha tentato di legare (a mio parere in maniera ingenua e perciò “meccanica”) le terapie psicoanalitiche, alle quali Tafuri si sottopose, alla sua attività intellettuale e alle sue pubblicazioni; è evidente che un tale legame sussiste, ma il rapporto analitico e i suoi esiti sono tanto strettamente personali da rendere arduo qualunque tentativo “esterno” di interpretazione, a meno che l’analizzante non ne tratti esplicitamente, in sedi pubbliche”. Idem, p. 45, Nota a pie n. 2.

¹¹⁰⁶ El libro está significativamente dividido en tres partes. Así, mientras la primera repite la biografía ya comentada por Hoekstra, Passerini, Rosa y Ciucci, y la tercera es dedicada a la discusión de los problemas teóricos aquí tratados (Freud y Benjamin en especial pero también la crítica de Tafuri a la historia operativa de Pevsner y Giedion), la segunda parte intenta reproducir la historia de la arquitectura moderna desde el Renacimiento hasta las vanguardias según Tafuri, como mediadora de las otras dos, en vista a la síntesis final de carácter existencialista. Dicha segunda parte está caracterizada por tres momentos principales: 1. El Renacimiento como punto donde la arquitectura se separa de la construcción y el objeto arquitectónico de la ciudad. 2. La Ilustración como punto de unión entre la Naturaleza y la Razón. Estos dos momentos forman conjuntamente “the profound ideological character of classicist Humanism, under which lies two key postulates: the identification of Nature with Reason; and of classicism as a second and more perfect Nature”. Tafuri, Manfredo, *L’Architettura dell’Umanesimo* ,op. Cit., p.317. Citado en Leach, Andrew, *Manfredo...* ,op. Cit., p. 142. Y por último, 3. La metrópoli vanguardista como lugar propio de la dialéctica entre Caos y Orden, conflicto que hay que distinguir de la dialéctica entre Naturaleza y Razón. En palabras de Leach, “the conflict is different than that conducted between the Enlightenment values of nature and reason, through which nature merely simulated chaos within a tightly controlled (and thus contrived) social order. Chaos emerges here as a true value. But, like order, in the capitalistic city chaos evolves into a measure to which the arts aspire, thus rendering it utopian and therefore a projective ideology constructed against the present. De Stijl’s order, then, transcends the city. Dada’s values, while chaotic are nonetheless a resistant ideology”. Idem, p. 151. Respecto a las críticas recibidas, el análisis más pormenorizado ha corrido a cargo de Daniel Sherer, quien pese a reconocer en el libro un estudio de “1) the ideological function of architecture in modernity, 2) teleological and operative abuses of historical knowledge, 3) the relationship of the individual work to wider cycles of architectural production” (Sherer, Daniel, “Book Review: Manfredo...” ,op. Cit., p. 733), critica la ausencia de un estudio de “1) his interpretation of the Renaissance as the inauguration of modernity, 2) his unique conception of the relationship of architecture and utopia, 3) rationalisation as a key to understanding the inner workings of architectural ideology, 4) his novel reading of the modern metropolis as a locus of social and architectural contradiction” temas que según Sherer “are inexplicably underplayed”. Idem, p. 732.

¹¹⁰⁷ Leach, Andrew, “Borromini, Piranesi, Tafuri: Historical memory and programmatic uncertainty”, *Proceedings of the 22nd Annual Conference of the Society of Architectural Historians Australia and New*

Giulio Romano,¹¹¹⁰ a la par que analiza la posibilidad de una teoría de la historia en Tafuri¹¹¹¹), lo sorprendente es que por otra parte, publica una serie de textos, cuando no libros, que sin explicación alguna comienzan a repetir algunos de los principales mitos creados por la interpretación de Jameson y que, hasta ahora, Leach había eludido sabiamente.¹¹¹²

Por último únicamente nos queda comentar el ya famoso libro que Vidler publicó en 2008¹¹¹³ y del que ya criticamos en el capítulo III la confusión establecida entre la crítica operativa y las relaciones temporales de carácter aiónico. Una vez aquí, podemos afirmar además, que dicha confusión depende directamente de su apología de la “crítica operativa” que mantiene como buen militante de ANY.¹¹¹⁴ Por otra parte, dicha apología, cuya inevitabilidad es aplicada también a la historia de Tafuri, es defendida

Zealand, 2005, pp. 191-196, y Leach, Andrew, “Tafuri and the Age of Historical Representation”, *Architectural Theory Review*, vol. 10, n. 1, 2005, pp. 01-18.

¹¹⁰⁸ Leach, Andrew, “Francesco Borromini and the Crisis of the humanist Universe, or Manfredo Tafuri on the baroque origins of modern architecture”, *The Journal of Architecture*, vol. 15, n. 3, 2010, pp. 301-335.

¹¹⁰⁹ Leach, Andrew, y Macarthur, John, “Mannerism, Baroque, Modern, Avant-garde Introduction”, *The Journal of Architecture*, vol. 15, n. 3, pp. 239-242.

¹¹¹⁰ Leach, Andrew, “Libido operandi or Conflict: Tafuri on historic Preservation and Historiography”, *Future Anterior*, vol. III, n. 2, 2006.

¹¹¹¹ Leach, Andrew, “The Conditional Autonomy of Tafuri’s Historian”, *Oase Architecture Journal* n. 69, 2006, pp. 14-29, Leach, Andrew, y Macarthur, John, “Tafuri as Theorist”, *ARQ: Architecture Research Quarterly*, vol. 10, n. 3-4, 2006, o Leach, Andrew, “The Task of Architectural History, Today”, *SITE*, n. 26-27, 2009.

¹¹¹² Como ejemplo citamos el artículo Leach, Andrew, y Moulis, Antony, “History, Criticism, Judgment, Project”, *Architectural Theory Review*, vol. 15, n. 3, 2010, pp. 298-311, donde el historiador neozelandés comenta la supuesta similitud ya citada entre los presupuestos gnoseológicos de Tafuri y los de Althusser, y se realiza una superflua comparación entre Tafuri y Jane Jacobs: “both figures, each in their own way, play the game of understating their intentions towards the future and of their conception of the critic’s role in shaping the action of design professionals”. Idem, p. 307. Por no mencionar también los comentarios vertidos sobre un entendimiento de la obra de Manfredo Tafuri, Deborah Howard, y Charles Burroughs como legados de la historia de la cultura de Michelet y Burckhardt pese a las continuas críticas de Tafuri a dichos autores (Por ejemplo: “there is a good reason to abandon the universe constructed by Michelet and Burckhardt, and to dedicate ourselves to the “particular”: The Renaissance, in the end, lies only in the title of this book”. Tafuri, Manfredo, *Venice and...*, op. Cit., p. Ix). Respecto a los comentarios referidos Leach: “The architectural histories of this period by Charles Burroughs, Manfredo Tafuri and Deborah Howard all engage the problem of architecture’s subjection to extra-artistic forces, but they do so within the traditions of cultural history, treating the Renaissance as a cohesive historical epoch containing the full range of its expressions [...] a legacy of the cultural histories of Michelet and Burckhardt. It accepts that architecture is a manifestation of culture”. Leach, Andrew, *What...*, op. Cit., p.51. Fuera como fuere, la cuestión es que a partir de 2006 la lectura de un Tafuri historiador-psicoanalista por parte de Leach cede progresivamente su puesto a una visión más teórica, con un aparato crítico cada vez mayor, basado en el rescate de los cursos no publicados y artículos olvidados.

¹¹¹³ Vidler, Anthony, *Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism*, MIT Press Books, Massachusetts, 2008.

¹¹¹⁴ “Despite the recent tendency of historians to join with Tafuri in the critique of what he called “operative” criticism, I take the position that such bases are inevitable and a part of the necessary intellectual equipment of the architectural writer. Kaufmann was open in his commitment to Enlightenment values, in the eighteenth century as in the twentieth; Rowe was never hesitant to apply the techniques of mannerist analysis to present design”. Idem, p. XIV. Y más adelante “ “In this investigation, then, I hope to demonstrate not the pernicious effect of history on design, nor the need radically to separate the two, but rather their inevitable conlusion”. Idem, p. 15.

como base de una historiografía moderna ejemplificada a través de la obra de Kaufmann-Rowe-(Pevsner)-Banham-Tafuri, todos ellos, al igual que para Tournikiotis, historiadores que, de un modo u otro, deben ser considerados defensores del proyecto moderno frente al “postmoderno”.¹¹¹⁵ Pero no nos confundamos. ¿A qué se está refiriendo Vidler con “proyecto moderno”? Desde luego no al concepto de la modernidad como lo problemático o la crisis perpetua concebida por Tafuri, sino al mucho más “políticamente correcto” proyecto moderno definido por Habermas,¹¹¹⁶ y comentado por Vidler como “a continuing project of evaluation and innovation, based on experiment and internal investigation”,¹¹¹⁷ lo cual, aplicado a la historia no significa sino que “to think as a modernist, then, would be to think of history as an active and profoundly disturbing force”.¹¹¹⁸ ¿Pero cómo puede ser que después de lo dicho hasta 2008 alguien como Anthony Vidler siga considerando aún a Tafuri en tales términos dada las continuas referencias a la radical inutilidad de la historia, y la crítica a la eficiencia política de todo trabajo intelectual analizado bajo la lógica de *El Autor como Productor*? La respuesta radica en comprender cómo la lectura de Vidler-ANY reproduce nuevamente el error de aplicar a Tafuri un concepto de ideología como “falsa conciencia”,¹¹¹⁹ sólo que ahora, en lugar de considerarle un pesimista cultural que considera fracasada toda acción intelectual hasta que no haya una revolución político-económica global, la opción consiste en agazaparse en la posibilidad teórica del “weak-power” de la historia proponiendo así la nueva disciplina histórica por él fundada como catalizador del cambio social. Un hecho que nos demuestra hasta qué punto Tafuri se ha convertido en un simple argumento de autoridad para cualquier intento de acción sobre la ideología presente, es decir, en mero objeto de una crítica operativa. El hecho de que su concepto de lo problemático o la crisis como esencia propia de la modernidad frente al “proyecto moderno” definido por Habermas, o lo que es lo mismo, el *Momus* de Alberti y la *Novella del Grasso* frente al *De Re Aedificatoria* o el Alberti de Burckhardt-Wittkower, suponga en el fondo más afinidad con la lectura “postmoderna” de la modernidad que defendía a Montaigne frente a Descartes, a D’Holbach y La Mettrie (por cierto los dos

¹¹¹⁵ “Kaufmann’s formal definitions of autonomy [...] Rowe’s condensation of all history into a set of figure-ground elements ready to be collaged together [...] Pevsner’s return to historicism [...] Banham’s interrogation of the program [...] Tafuri’s reinscription of modernity as constituted by the initial gesture of the Renaissance [...] all these “histories” should be conceived as so many modernist projects in and for themselves, and used to challenge the preconceptions of our own historical consciousness”. Vidler, Anthony, *Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism*, MIT Press Books, Massachusetts, 2008, p. 200

¹¹¹⁶ En concreto Vidler se está refiriendo al famoso artículo Habermas, Jürgen, “Modernity, An Incomplete Project”, *9H*, n. 4, 1982. Publicado originalmente en *Süddeutsche Zeitung* n. 5-6, 1981.

¹¹¹⁷ Vidler, Anthony, *Histories...*, op. Cit., p. 198.

¹¹¹⁸ Idem, p. 193

¹¹¹⁹ Pues ninguna otra puede ser la deducción que se realiza de un texto que afirma el rol del historiador como aquel descubridor de las ideologías mantenidas por la disciplina arquitectónica: “The role of historian is then to trace the complicated evolution of architecture as an ideology from the Renaissance on, in Tafuri’s time frame, and to demonstrate all the contradictions embodied and exploded along the way. And first in line were the contradictions of so-called radical or avant-garde experiments to invent “other” architectures, which had turned so quickly into regressive utopias or new formas of ideology”. Idem, p. 180.

mencionados en la lectura que Tafuri hace de Piranesi en *La Esfera y el Laberinto*) frente a Rousseau y Voltaire, o, por último, a Benjamin frente a la Escuela de Frankfurt, o Derrida frente al mismo Habermas, parece ser algo que a nadie le importa, simplemente por el hecho de que Tafuri, consecuentemente con su propia postura, criticó toda la arquitectura postmoderna por una parte, y la postmodernidad en general por otra como una mera versión “hiper” de lo que la modernidad ha sido, según su lectura, desde su mismo principio. Derivar de esta crítica a la postmodernidad en tanto que algo netamente diferente de la modernidad, un apoyo al concepto de la modernidad de Habermas es algo que, desde luego, únicamente los prestidigitadores de *ANY* son capaces de lograr. Pero con esto, si algo hemos conseguido demostrar es que, si bien en teoría existe en Tafuri la posibilidad de que el contenido de un texto, suponiendo que este consiga describir correctamente el funcionamiento de una disciplina dentro de su sistema de producción, pueda ejercer en principio un “weak power” sobre aquel que lo lea (y lo entienda) dentro de un centro decisional, en la práctica, la recepción que la lógica de la autonomía disciplinar arquitectónica (basada en las argumentaciones estéticas de Adorno a Jameson) ha hecho de tales textos, nos muestra, no sin trágica lucidez, cuál es el efectivo potencial del trabajo de un intelectual que siga la lógica de *El Autor como Productor* en el presente sistema disciplinar. Este, como ya hemos tenido oportunidad de observar, además de integrar dichos textos a nivel del sistema de producción editorial contribuyendo por tanto a la reproducción del ciclo del capital, los integra también disciplinariamente tergiversando su contenido hasta el punto de redefinirlos como el origen de aquella lógica determinada que en realidad critican.

CONCLUSIONES:

EL TIEMPO DEL AION Y LA RESPUESTA HISTORIOGRÁFICA.

Una vez llegados hasta aquí, tras deducir de la propia historia material realizada por Tafuri las condiciones teórico-historiográficas que esta exige, y resituada correctamente dentro de su sistema de producción de modo que nos tornemos conscientes de su efectiva influencia en los distintos ámbitos en los que interfiere (el disciplinar y su sistema de producción principalmente), estamos en condiciones de poder concluir el análisis específico de las condiciones óntico temporales exigidas por las propias teórico-historiográficas de modo que podamos clarificar finalmente el concepto tafuriano de “lo real”, entendido este como las condiciones de posibilidad óntico-temporales y su influencia primaria dentro del sistema de producción, manteniendo un preciso límite con el ámbito teórico-historiográfico.

Si bien la crítica a la historia operativa como forma específica de una historiografía basada en una ontología cronológica (en tanto que traducción del Plan urbanístico a nivel historiográfico) ya ha sido suficientemente comentada, una rápida exposición a tres bandas de las concepciones de fondo mantenidas por Barthes, Althusser, y Tafuri nos dará pie a la inmersión en las posibilidades de una historiografía aiónica. Ahora bien, en contra de las tradicionales referencias a la obra de Althusser por parte de la crítica norteamericana¹¹²⁰ (comúnmente referidas a una errónea atribución a

¹¹²⁰ Paradójicamente, pese a la reiterada opinión por parte de la crítica estadounidense de Tafuri centrada alrededor de Fredric Jameson (Joan Ockman, y Carla Keyvanian en particular) según la cual no existen testimonios escritos del conocimiento de la obra de Althusser por parte de Tafuri, un mínimo vistazo a uno de sus tres artículos publicados en *Contropiano*, concretamente Tafuri, Manfredo, “Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico”, *Contropiano* 1970/2, demuestra lo contrario. En él, Tafuri, tras criticar las posiciones de Lukács a propósito de la alienación y el ideal tendente a la totalidad de la forma, procede al análisis del concepto de ideología que Althusser realiza en *Pour Marx*. Concretamente, Tafuri cita textualmente: “Un’ideologia, scrive Althusser (Althusser, Louis, *Pour Marx*, trad. It, Roma, Editori Riuniti, 1967, p. 207), è un sistema (che possiede la propria logica e il proprio rigore) di rappresentazioni (immagini, miti, idee, o concetti, secondo i casi) dotate di un’esistenza e di una funzione storica nell’ambito di una data società. Senza entrare nel problema dei rapporti che una scienza ha col suo passato (ideologico), diciamo che l’ideologia come sistema di rappresentazioni si distingue dalla scienza per il fatto che in essa la funzione pratico-sociale prevale sulla funzione teorica (o funzione di conoscenza”. Citado en Tafuri, Manfredo, “Lavoro...” ,op. Cit., pp. 272-273. Respecto a la crítica que Tafuri realiza a este tipo de concepción de la ideología, si bien junto a Vacca (Vacca, “Louis Althusser: materialismo storico e materialismo dialettico”, *Angelus Novus*, 12-13, 1968) entiende que el trabajo de Althusser se dedica a una desmistificación del humanismo socialista de Lukács, considera las propuestas del filósofo francés (antes de las críticas realizadas por Cacciari y Rella a Foucault en 1977) como un acto de permanencia dentro de la ideología burguesa en su intento de dotar a la “ideología” de un estatuto de realidad que Tafuri, todavía en 1970, le niega: “Così che il Vacca può concludere criticando la confluenza, in Althusser, di demistificazione teorica dell’ideologia dell’umanesimo socialista e di permanenza dell’ideologia borghese, ridotta a strumento di intervento pratico-politico. Ma non ci sembra che sia qui il nodo centrale delle nuove mistificazioni sul ruolo positivo della critica dell’ideologia. La radice del problema è tutta nell’affermazione relativa all’irrealtà delle ideologie. La differenza tra irrealtà e ineffettualità è infatti sottile. Privilegiando la prima interpretazione è quasi inevitabile giungere direttamente a concludere con la disponibilità dell’ideologia: e si tratta, si badi bene, di una disponibilità tanto maggiore quanto più radicale e profonda è stata la critica scientifica dell’ideologia stessa, che la restituisce al mondo trasformata in teoria positiva”. Idem, p. 273. Y más adelante continúa: “L’ideologizzazione del marxismo si presenta quindi, dal punto di vista capitalistico, come strumento per far gestire alla controparte la soluzione dei problemi arretrati dello sviluppo: in tal senso essa si pone oggettivamente come uno dei mezzi sovrastrutturali di “realizzazione della dialettica”, di funzionalizzazione del proprio negativo”. Idem, p. 275.

Tafuri del concepto de “ideología” propuesto por Althusser), el verdadero interés de los puntos en común entre el filósofo francés y el historiador italiano radica en su concepción de la temporalidad como derivada de una inicial toma de postura gnoseológica caracterizada por ambos de “empirista”.¹¹²¹ Respecto a la obra de Althusser, este propone que su “principio de distinción” implica dos tesis esenciales: “1) La tesis materialista de la primacía de lo real sobre su pensamiento y 2) la tesis materialista de la especificidad del pensamiento y del proceso del pensamiento frente a lo real y al proceso real”.¹¹²² Concretamente,

“cuando Marx nos dice que el proceso de producción del conocimiento ocurre por completo en el conocimiento, en la “cabeza” o en el pensamiento, no cae, ni por un segundo, en un idealismo de la conciencia, del espíritu o del pensamiento, ya que el “pensamiento” de que se trata aquí, no es la facultad de un sujeto trascendental o de una conciencia absoluta, a quien el mundo real haría frente como materia; este pensamiento no es tampoco la facultad de un sujeto psicológico, aunque los individuos humanos sean sus agentes. Este pensamiento es el sistema históricamente constituido de un aparato de pensamiento, basado y articulado en la realidad natural”.¹¹²³

Es decir, en la lectura de Althusser, Marx rechaza la confusión hegeliana de la identificación del objeto real y del objeto de conocimiento, del proceso real y del proceso de conocimiento, verdadera *inversión* de la dialéctica hegeliana.¹¹²⁴ De forma paralela, el concepto de “estructura” de Barthes, citado por Tafuri en *Teorías e Historia*

¹¹²¹ “La única forma de aproximación no metafísica al estructuralismo es la empírica”. Tafuri, Manfredo, *Teorías e...*, op. Cit., p. 219. Este “empiricismo” de Tafuri se refiere primordialmente al intento de escapar a toda “estructura histórica” a priori que pre-determine el sentido o adjudique una pre-establecida orientación al acontecimiento histórico: “Toda estructura histórica sólo revela la coherencia de las propias relaciones internas a la luz de parámetros definidos por las elecciones críticas del historiador. La periodización se convierte de este modo en instrumento disponible para una lectura “intencionada” de la Historia”. Idem, p. 265.

¹¹²² Althusser, Louis, *Para leer el Capital*, Ediciones Siglo XXI, Buenos Aires, 2006, p. 96. Edición original Althusser, Louis, *Lire le Capital*, Librairie Francois Maspero, Paris, 1967.

¹¹²³ Idem, p. 47. Desde aquí, como inevitable conclusión “el conocimiento, al trabajar sobre su “objeto”, no trabaja, pues, sobre el objeto *real*, sino sobre su propia materia prima, que constituye, en el sentido riguroso del término, su “objeto” (de conocimiento), que es, desde las formas más rudimentarias del conocimiento, distinto del *objeto real*”. Idem, p. 49.

¹¹²⁴ A propósito de la crítica a la temporalidad dialéctica hegeliana, Althusser (por cierto, de forma previa a Foucault, quien cita a este en *La arqueología del saber*) comenta y rechaza la teleología del proyecto hegeliano en tanto que un tipo de cronología orientada: “Que la historia de la razón no es ni una historia lineal de desarrollo continuo, ni es, en su continuidad, la historia de la manifestación o de la toma de conciencia progresiva de una Razón, presente por entero en el germen de sus orígenes y cuya historia no haría sino ponerla al descubierto. Sabemos que este tipo de historia y de racionalidad no es sino el efecto de la ilusión retrospectiva de un resultado histórico dado, que escribe su historia en “futuro anterior”, que concibe su origen como la anticipación de su fin. La racionalidad de la filosofía de las Luces, a la cual Hegel dio la forma sistemática del desarrollo del concepto, no es sino una concepción ideológica tanto de la razón como de su historia [...] Así se nos impone renunciar a toda teleología de la razón”. Idem, pp. 50-51. Derivado de este antihegelianismo del filósofo francés son su rechazo de todo historicismo y de todo humanismo en su lectura del materialismo económico. A tal propósito afirma explícitamente: “Quisiera adelantar que el marxismo, desde el punto de vista teórico, no es ni un historicismo, ni un humanismo [...] nació de una reacción vital contra el mecanicismo y el economismo de la II internacional”. Idem, p. 130. Y más adelante: “El proyecto de pensar el marxismo como historicismo (absoluto) pone en acción automáticamente los efectos en cadena de una lógica necesaria, que tiende a rebajar y a aplanar la totalidad marxista en una variación de la totalidad hegeliana”. 144. Cualidades todas ellas ya reconocidas por Tafuri en su artículo de *Contropiano*.

mantiene que “la estructura es, pues, en realidad un simulacro del objeto, pero un simulacro orientado, interesado [...] se produce algo nuevo, y este algo nuevo es nada menos que el inteligible general; el simulacro es el intelecto añadido al objeto [...] la creación y la reflexión no son, en este caso, “impresiones” originales del mundo, sino una auténtica fabricación de un mundo semejante al primero, no para copiarlo sino para hacerlo inteligible”.¹¹²⁵ Es pues, desde este neto materialismo encaminado a marcar distancias absolutas con la gnoseología hegeliana (Tafari se refiere a ello como “empirismo”) que Althusser se propone explícitamente “construir el concepto marxista de tiempo histórico a partir de la concepción marxista de la totalidad social”.¹¹²⁶ Para ello comienza por el texto de Marx en el que este, en respuesta a Proudhon, crítica el modelo de la sucesión temporal como lógica propia para explicar los acontecimientos económicos.¹¹²⁷ Desde él, afirma Althusser que

“el soporte mutuo de sus relaciones, no puede pensarse en la “lógica del movimiento, de la sucesión, del tiempo”. Si tenemos presente que la “lógica” sólo es, como lo ha mostrado Marx *en La miseria de la filosofía*, la abstracción del “movimiento” y del “tiempo” que son invocados aquí en persona, como el origen de la mistificación proudhoniana, concebimos que hacía falta invertir el orden de la reflexión y pensar primero, para comprender la estructura específica de la totalidad, la forma de la coexistencia de sus miembros y relaciones constitutivas, y la estructura propia de la historia”.¹¹²⁸

Pero que nadie vaya a equivocarse. Únicamente porque la lógica de sucesión cronológica sea rechazada como forma de explicación de los acontecimientos económicos no debemos adjudicar a Althusser un “estructuralismo” de tipo sincrónico que permanezca preso de la “tríada mecánica”. Pues según Althusser, “desde el punto de vista teórico no existe ninguna diferencia entre la ciencia de la economía política y la ciencia de la historia”,¹¹²⁹ y, por consiguiente, tanto a la economía como a la historia (conceptos excesivamente próximos el uno al otro en la interpretación althusseriana), “ya no se les puede aplicar, como antaño, el concepto de causalidad lineal, se precisa otro concepto para dar cuenta de la nueva forma de causalidad requerida por la nueva definición del objeto de economía política”.¹¹³⁰ Y

¹¹²⁵ Citado en Tafari, Mandredo, *Teorías e...*, op. Cit., p. 232.

¹¹²⁶ Althusser, Louis, *Para...*, op. Cit., p. 107.

¹¹²⁷ “¿Cómo puede la única fórmula lógica del movimiento, de la sucesión, del tiempo, explicar el organismo social en el cual todas las relaciones económicas coexisten simultáneamente, y se sostienen las unas en las otras?”. Marx, Karl, *Miseria de la Filosofía*. Citado en Althusser, Louis, *Para...*, op. Cit., p. 108.

¹¹²⁸ Idem, p. 108.

¹¹²⁹ Idem, p. 120.

¹¹³⁰ Idem, pp. 198-199. Esta aplicación de una causalidad histórica no lineal a la metodología historiográfica ya fue ensayada en primer lugar por Demetri Porphyrios en 1981 mediante el análisis del concepto althusseriano de lo “problemático”. Afirma Porphyrios, “It is the field of the problematic that defines and structures the invisible as the defined excluded, excluded from the field of visibility and defined as excluded by the existence and peculiar structure of the field of the problematic [...] Thus, to study the problematic of an architectural discourse means to study, at a given moment, architecture’s field of knowledge: that is, its constitutive axioms; the specific articulation and hierarchy of its concepts; the tensions which contradictory survivals introduce; or the boundaries within which the discourse exercises its debate, and which assure and define its specificity as a domain of knowledge. To study an architectural discourse on the level of its problematic does not mean to analyse it on the level of its formalisation. The rules to which the concept of the problematic refers should not be confused with the rules of design which characterise an architectural discourse, one has to ask a different question; namely,

más adelante, afirma que *El capital* “muestra, por ejemplo, que el tiempo de la producción económica, siendo un tiempo específico, es, como tiempo específico, un tiempo complejo no-lineal; es un tiempo de tiempos, un tiempo complejo que no se puede leer en la continuidad del tiempo de la vida o de los reflejos sino que es preciso *construir*, a partir de las estructuras propias de la producción”.¹¹³¹

what are the rules which, once assumed, give to such design tools their posture as theoretical instruments and their credibility in everyday life as relevant or problem solving methods? For example, instead of asking what are the compositional principles (grid, rotation, procession, etc) which govern a given architectural work, we will ask a different question: say, what is the peculiar classificatory mode (for example, homotopic reasoning) which allows for the “grid”, “procession”, “rotation”, etc, to be conceived in the first place? [...] Such a history of architecture, therefore, is interested not in categories that would describe a building, but in categories that would describe the production of a building”. Porphyrios, Demetri, “Notes on a Method” en *Architectural Design* n. 50 (Profile: Porphyrios, Demetri (ed) On the Methodology of Architectural History), 1981, p. 100. Ahora bien, como se puede ver, dicha aplicación, más que a la temporalidad histórica como ocurre en el caso de Tafuri, afecta a la re-definición del objeto de la crítica arquitectónica, es decir, el concepto althusseriano original de una temporalidad problemática no basada en la sucesión lineal, en lugar de afectar a la concepción de la historia de por sí, se limita, bajo obvias influencias de la arqueología de Foucault, a mutar el objeto de la crítica de arquitectura desde la crítica a los procesos de composición hacia la crítica al “discurso” arquitectónico en tanto que identificación de lo “problemático” con lo “invisible”. Como ya debería sernos obvio, este concepto de lo “problemático” en tanto discurso poco, o nada, tiene que ver con el concepto de lo “negativo” en tanto que imposibilidad de síntesis, que es el punto desde donde parte Tafuri en su caracterización de ese original tiempo complejo no lineal. Por el contrario, toda la problematicidad del “real” tafuriano queda eludida mediante la alineación de la temporalidad problemática con el tópico por excelencia de la crítica arquitectónica norteamericana, la ideología. De este modo, todo intento de introducir una auténtica problematicidad temporal tanto en arquitectura como historia queda reducida al nivel de discurso y/o psicología del autor: “One would, thus, assume that there exist casual relations between political changes, economic processes, institutional or patronage practices and architectural discourse, and that these causal relationships determine the consciousness of the “architect/author”, his world-view and his mentality. Such a history, however, is primarily a search for influences: it ascribes irrevocable causal hierarchies between political, economic and architectural events, through the mediation of a transcendental consciousness, the subjectivity of the architect author. The study we have in mind is situated on a different level [...] we will not trace the simultaneity of context; we will not decipher the expressive, analogical or symbolic pacts between architecture and society; we will not account for the forces which influenced the consciousness, intention, or world-view of a constitutive subjectivity [...] We will ask whether, to what extent and in what manner, political practice, economic practice and institutions intervened in the formulation of the problematic of an architectural discourse”. Idem, p. 102.

¹¹³¹ Idem, p. 111. La afirmación de un tiempo complejo en sí, va dirigida como crítica a la teoría de la superposición de tiempos cortos, tiempos medios, y tiempos largos propuesta por Braudel desde la Escuela de los Annales. A este propósito hace Althusser hincapié en que “No basta decir, como lo hacen los historiadores modernos, que hay periodizaciones diferentes según tiempos, que cada tiempo posee sus ritmos, los unos lentos, los otros largos, también es necesario pensar estas diferencias de ritmo y de cadencia en su fundamento, en el tipo de articulación, de desplazamiento y de torsión que enlaza entre sí estos diferentes tiempos”. Idem, p. 111. y más adelante “Este tiempo no es accesible, como “entrecruzamiento” complejo de diferentes tiempos, de diferentes ritmos, rotaciones, etc., de los que acabamos de hablar, sino en su concepto [...] es preciso renunciar a los prejuicios ideológicos de la sucesión de lo visible [...] Ésta es una de las tareas esenciales de todo trabajo teórico de producción del concepto de historia: dar una definición rigurosa del hecho histórico como tal”. Idem, p. 112. Punto este de la definición del hecho histórico como tarea primordial de la historia en que se produce una confrontación de opiniones entre el pensamiento de Althusser y el de Tafuri. Pues si como hemos visto Althusser mantiene la necesidad de una Teoría en el sentido estricto del término que no sea mera metodología, para que la historia pueda construirse desde unos parámetros no cronológicos, Tafuri en cambio, como ya vimos en el capítulo V mantiene, no sólo la primacía de la práctica histórica sobre la teoría, sino que además, su radical empirismo le lleva a negar toda metodología historiográfica formal establecida a priori antes de entrar en materia. Todo ello, por no mencionar las críticas que Rella y Cacciari ya ejercieron a la primacía de la Teoría sobre la práctica a propósito de Foucault y Deleuze.

Ahora bien, si con esto tenemos que la temporalidad no-cronológica con la que media Tafuri no es simplemente una superposición de diferentes ritmos o velocidades al modo de los Annales, sino que, al igual que en Althusser, se hace referencia a una concepción de la causalidad temporal compleja y no lineal que (a)parece indisoluble respecto a esa estructuración cronológica del tiempo¹¹³² que según Mumford se produce desde la mecanización de la vida monacal, ¿cuál es entonces el modo concreto en que ese tiempo-complejo-uno se relaciona con la racionalización de la sucesión temporal según Cronos? Para poder llegar a ello debemos, al igual que hizo Tafuri, partir del análisis de lo problemático, de lo “negativo”, desde un punto de vista cronológico. En otras palabras, debemos buscar las paradojas temporales. Es precisamente a este respecto que se fue inclinando parte de la obra tanto de Cacciari como de Tafuri a finales de los años 80.¹¹³³

En el caso de Cacciari, su acercamiento al Aion comienza, siguiendo los textos clásicos, mediante el rodeo de la memoria. Así, si esta intenta llegar al origen temporal de las cosas remontándose mediante la sucesión cronológica continuamente hacia atrás, la paradoja llega cuando, para poder afirmar un origen único que incluya todo (que no tenga límite)¹¹³⁴ se concluye que la Memoria debe incluir todo dentro de sí, (en anteriores terminologías empleadas por Cacciari, todas las contradicciones o todo el momento “negativo”), y por lo tanto, también el olvido: “Se Memoria si opponesse a Oblio, non potrebbe esserne Memoria, e dunque non sarebbe più tale in verità. Eppure se la sua Memoria nega qualcosa, e precisamente se stessa. La Memoria non può affermare l’Immemorabile senza negarsi. Essa perviene alla propria verità, di disvela perfetta, ente, nell’atto in cui si nega. La sua verità consiste nel negarsi”.¹¹³⁵

¹¹³² A este respecto afirma Tafuri en 1992 que “Continuidad y discontinuidad, en las reconstrucciones historiográficas, no constituyen hipótesis de trabajo alternativas; a menos que no se crea en significados trascendentes que sería deber de la historia descubrir”. Tafuri, Manfredo, *Sobre el...*, op. Cit., p. 29. Y más adelante “No es tarea de la historia “recomponer lo roto”, pero tampoco le es lícito identificarse con los vencedores, defecto todavía activo, complementario de la apología del presente. En cambio, le sería posible prestar su voz a una dialéctica que no diera por descontado el éxito de las batallas descritas, con el resultado de mantener suspensos los veredictos. Nada es, de esta manera, dado por pasado. El tiempo de la historia es híbrido por constitución”. Idem, p. 39.

¹¹³³ Concretamente, dichas reflexiones toman un discurso organizado en Cacciari, Massimo “Chronos e Aion”, en *Dell’inizio*, Adelphi Edizioni, Milano, 1990, pp. 253-254 y Tafuri, Manfredo, *La dignità dell’attimo. Trascrizione multimediale di Le forme del tempo. Venezia e la modernità*, IUAV, 1994. (Prolusione leída el 22 Febbraio 1993 per l’inaugurazione dell’anno accademico 1992-93 dell’Istituto Universitario di Architettura di Venezia).

¹¹³⁴ Afirma Cacciari: “L’Inizio è veramente *ápeiron*. La Memoria rivela tutta la potenza della sua *timé* allorché è Memoria dell’Inizio che non ha limite, né, dunque, ha forma, né, dunque, è-cosa. La Memoria si rivolge all’illatenza dell’Inizio, un’illatenza che nessuna proposizione mai potrà definire. Ma proprio perché Inizio e non inizio-di, inizio, cioè, che già appartiene alla serie cui dà inizio, questa *arché* non esclude nulla da sé, neppure il suo “opposto”: *pseúdea*, “ciò” che la *dòxa* ritiene il semplice, immediato nella sua stessa perfetta illatenza, e tale idea è quella dell’Immemorabile. Il massimamente aperto, la più sorgiva apertura, ciò che dà nascita, è appunto il massimamente nascosto”. Cacciari, Massimo, “Chronos e Aion”, en *Dell’inizio*, Adelphi Edizioni, Milano, 1990, pp. 253-254.

¹¹³⁵ Idem, pp. 254-255.

Partiendo de esta paradoja, Cacciari analiza brevemente la reflexión sobre el Aion en Platón, Aristóteles¹¹³⁶ y Plotino. Respecto al primero parte de la necesidad de distinguir entre “il sempre del ciclo della génesis (nascita-destruzione) dal sempre di ciò che puramente-semplicemente è (*tò òn aei*)”.¹¹³⁷ De esta forma, mediante un recurso al Parménides para explicar la discusión del Timeo,¹¹³⁸ comenta Cacciari cómo “Chronos è detto immagine eterna procedente secondo il numero (e dunque mobile) dell’Aion che permane nell’Uno”.¹¹³⁹ Una vez aquí es importante no reducir la discusión Aion-Cronos a una modalidad temporal del *topos* filosófico de lo Uno y lo Múltiple. La nueva paradoja entonces consiste en que si Aion y Cronos no mantienen una relación de simple oposición,¹¹⁴⁰ y Cronos es imagen del Aion, entonces, el Aion, “l’uno-che-è, l’uno participante all’essere, infinitamente sdoppiandosi, appare infinito quanto al numero (*ápeiron* quanto al *plêthos*). Se l’uno è, necessariamente sarà anche il numero, la successione “innumerabile” dei numeri”.¹¹⁴¹ Como consecuencia para la historiografía,

“La genealogia non è, insomma, narrazione di molteplici momenti insuccessione cronologica, ma disvelarsi (*aletheúein*) dell’unità di un génos, manifestazione in verità del carattere aionico di un génos nei suoi molti nomi, esattamente come l’uno-che-è si manifesta nel plêthos dei numeri [...] Il génos non occupa un segmento indifferente del tempo, non è “gettato” nel tempo-successione, bensì è il proprio tempo”.¹¹⁴²

¹¹³⁶ En el caso de Aristóteles, la paradoja, como no podía ser de otra manera se refiere al análisis del tiempo en tanto que movimiento y la imposibilidad de la existencia de una temporalidad cronológica para la generación y la corrupción, movimientos ambos, propiamente hablando, no cronológicos. Afirma Cacciari: “Nel libro IV della Fisica si erano viste, insieme, distinzione e indisciungibilità tra tempo, da un lato, movimento e mutamento, dall’altro [...] (quello da non-sostrato a non-sostrato non essendo in realtà un mutamento, poiché non c’è in esso alcuna opposizione). È evidente, allora, che, se anche ogni movimento è mutamento, non tutte e tre le forme del mutamento implicano movimento. Come potrebbe darsi, infatti, movimento da non-sostrato a sostrato?” Idem, p. 271. Y un poco más adelante: “L’aporía è di grande portata: in nessun modo sarà possibile sostenere che il tempo è causa, o anche soltanto misura, di generazione e corruzione, se queste non sono movimenti [...] Corruzione e generazione non possono spiegarsi crono-logicamente, ma è il tempo”. Idem, p. 272.

¹¹³⁷ Idem, p. 261.

¹¹³⁸ “Il discorso del Parmenide sul numero illumina, pertanto, quello sul tempo del Timeo: i numeri del tempo non sono affatto una naturalistica descrizione dei ritmi eterni degli astri (una astro-logia), ma la successione infinita dei numeri deve essere dedotta dall’ipotesi dell’uno-che-è, speculando, cioè, la dimensione aionica dell’uno”. Idem, p. 265

¹¹³⁹ Idem, p. 265. Y continúa: “L’immagine è eterna come il Modello; imitando Aión, le forme del tempo ne partecipano proprio col farlo apparire, e possono farlo apparire, rappresentarlo, proprio perché se ne distinguono. Certo, di Chronos si predica l’“era” e il “sarà”, cosa imposible per l’Aión, ma ciò non implica alcuna reciproca esclusione, poiché è sempre, proprio in quanto eikón dell’Aión, que proceder de Chronos che avviene secondo il numero”. Idem, p. 265.

¹¹⁴⁰ “La peculiare distinzione, e in nessun modo contrapposizione, tra Aión e Chronos, poiché immanente all’idea dell’Aión sta la forma del numero”. Idem, p. 266.

¹¹⁴¹ Idem, p. 264. Sintomáticamente, esta paradoja del Uno que se divide permaneciendo uno, será repetida de nuevo por Deleuze y su comentario en *Lógica del Sentido* a la obra de Artaud. Si bien la forma en que Deleuze entiende el Aion será comentada algo más adelante, citamos ahora las palabras del *Heliogábalo* de Artaud: “Poseer el sentido de la unidad profunda de las cosas es poseer el sentido de la anarquía, y del esfuerzo necesario para reducir las cosas llevándolas a la unidad. Quien posee el sentido de la unidad posee el sentido de la multiplicidad de las cosas, de ese polvo de aspectos por los que se debe pasar para reducirlas y destruirlas. En Heliogábalo existe el doble combate de uno que se divide permaneciendo uno”. Artaud, Antonin, *Heliogábalo el anarquista*. Versión digital no numerada.

¹¹⁴² Idem, p. 267.

En otras palabras, la genealogía del “Movimiento Moderno” por poner un ejemplo material, no puede ser para Tafuri ni la cadena causal de relaciones lineales cronológicas, ni tampoco, y esto es lo importante, la narración sincrónica de múltiples microcausas superpuestas que den el mismo resultado. Pues cada vez que hablamos de Aion, o de relaciones aiónicas, nos referimos a ese núcleo de problematicidad que va más allá, no solo de la lógica causal de sucesión, sino también de la lógica causal de la identidad. Adentrarse en la temporalidad aiónica como ese doble oculto de las relaciones crónicas supone intentar enmarcar del modo más preciso posible los momentos de indeterminabilidad causal donde la cadena crónica se rompe, de manera que donde

“Nessuna decisione è mai fissa, tutto può cambiare e in continuazione cambia anche in rapporto alla formazione dei gruppi politici che hanno potere sulla platea magna della Serenissima, implica una concezione flessibile dello spazio e del tempo. Nulla è fisso, perché mentre il tempo scorre, debbo afferrare la chance, debbo afferrare il caso, lo debbo far rientrare dentro ciò che io sto progettando e costruendo, debbo essere elastico perché debbo seguire il tempo della vita”.¹¹⁴³

Es decir, una historiografía aiónica busca determinar con la máxima precisión los momentos de extrema apertura en cada acontecimiento analizado, o lo que es lo mismo, olvidar todo lo que ha ocurrido cronológicamente después y, expulsada toda estructura supra-histórica, entender el futuro de cualquier acontecimiento analizado en tanto aquello imposible de prever. La historiografía aiónica por lo tanto se propone a sí misma como identificación de los momentos de máxima apertura, de máxima indeterminación del acontecimiento. Y para ello, como ya hemos visto, Tafuri trabaja sin metodología formal a priori, sino elegida para cada caso concreto una vez comenzada la investigación material, construyendo los objetos históricos en cada caso según distintas formas de representación mediante el empleo de todas las metodologías historiográficas disponibles y adecuadas a cada uno (iconología, arqueología, yuxtaposición de imágenes, crítica de la ideología, análisis económico, político, estético, etc.). De esta forma, una vez que dichos objetos han sido construidos de forma crítica y revisada, se intenta hacerlos “chocar” para descubrir mediante este “collage a posteriori” dónde se encuentran las contradicciones principales. Allí, en esas contradicciones, habitará pues, el Aion, la indeterminabilidad causal, la no-lógica que la historia, si no quiere convertirse en mera reificación de lo existente o en guardián del “botín de los vencedores”, debe exponer a la luz mediante contraste.

¹¹⁴³ Tafuri, Manfredo, *La dignità dell'attimo. Trascrizione multimediale di Le forme del tempo. Venezia e la modernità*, IUAV, 1994. Prolusione letta il 22 Febbraio 1993 per l'inaugurazione dell'anno accademico 1992-93 dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, p. 25-26. Y como conclusión necesaria, Tafuri vuelve a traer a colación la “negatividad” de Nietzsche y de su genealogía: “Non esiste progresso o sviluppo, meglio ancora, nel campo della modernità, persino dagli inizi dell'800, senza la molla costante di chi ha negato il moderno. E potranno essere le figure di un Nietzsche, di uno Schopenhauer che negano la sintesi hegeliana che è povera metafora, povera conseguenza della circolarità dei tempi rappresentata da Tiziano. E che questa negazione non è altro, non è contro il moderno, è il suo motore portante”. Idem, p. 31-32.

Pero volviendo por un momento a Cacciari, este encuentra la “respuesta” a la paradoja “platónica” en Plotino.¹¹⁴⁴ En él, el Aion es caracterizado como “complexio oppositorum, non cioè, come sintesi dialettica degli opposti, ma unità che scaturisce da un “punto” in-differente al loro opporsi”.¹¹⁴⁵ Tenemos con esto la caracterización explícita, también por parte de Cacciari, del Aion como la “negatividad” temporal de lo real que no admite síntesis. Además, esta realidad del Aion implica su inmanencia en el mundo (“Aión non è assoluta trascendenza”)¹¹⁴⁶ en tanto que, al igual que en Tafuri, se concluye como continua apertura del acontecimiento (“Aión è l’aperto, il puro aperto, in cui *neîkos* e *philótes* eternamente durano nel loro reciproco definirse”).¹¹⁴⁷ Es pues el Aion ese elemento temporal originario que, en cada acontecimiento, supone la ruptura de la causalidad de la sucesión, (con todo el carácter anti-teleológico que ello conlleva),¹¹⁴⁸ abriendo al máximo en cada instante la radical indeterminabilidad de la historia.¹¹⁴⁹ En palabras de Cacciari, el Aion “è inizio da sempre”.¹¹⁵⁰

Y, si recordamos todavía algo de lo leído en la introducción, ya no sorprenderá a nadie cómo, este “inizio da sempre”, tiene para Tafuri una momento clave en la temporalidad véneta del siglo XVI en general, y del Palazzo Vendramin a Santa Fosca en particular. En él, el que en 1985 era caracterizado como “emblema de la prudencia” en tanto que tiempo circular re-orientado mediante la escatología cristiana, en 1993, se

¹¹⁴⁴ “Plotino rimedita poderosamente le aporie platoniche e aristoteliche sulla natura dell’istante come “origine” e misura del tempo, e coglie in esse la difficile via del superamento della “volgare”, astratta contrapposizione tra Chronos e Aión [...] Aión è substrato in quanto irraggia, balena, non è astratto cominciamento, né astratta conclusione, né, appunto, “passaggio” crono-logicamente misurabile”. Cacciari, Massimo, *Cronos...*, op. Cit., p. 279.

¹¹⁴⁵ Idem, p. 280.

¹¹⁴⁶ Idem, p. 282.

¹¹⁴⁷ Idem, p. 284.

¹¹⁴⁸ Este antiteleologismo, ya lo hemos visto, es una constante referencia en Althusser y en Tafuri. En el caso de Cacciari, este lo explica en tanto que una lógica opuesta a la *poiesis* aristotélica, es decir, frente a la “producción” (pues el Aion es máxima producción) según fines predefinidos: “Così irraggia l’Aión plotiniano: non si dà l’Aión e poi il suo irraggiare [...] Egli non è aitia, causa-di, intenzione-di. Il suo “fare” è perfettamente “innocente”, e dunque assolutamente distinto dalla forma della *poiesis* (che è causa, e causa di ciò che procede nel tempo dalla non-presenza alla presenza), ma non perché voglia distinguersi (ché tornerebbe, così, ad essere intenzione e causa). Il suo gioco è puramente indifferente ad ogni forma del fare e tutte perciò stanno, nei confronti di tale In-differenza, come puramente possibili”. Idem, p. 285.

¹¹⁴⁹ Esta continua indeterminabilidad de los acontecimientos históricos tiene para Tafuri, como no podía ser de otra manera, un fuerte nexo de unión con la indeterminabilidad del momento de decisión “política” que ha sido una constante en sus escritos desde su libro sobre Quaroni. A tal propósito, comentaba Tafuri en 1993 que “E ciò che la storia può dare è proprio mostrare come l’unitarietà del risultato dipenda esattamente da questa conflittualità continua che non ha permesso l’attuazione di un progetto. Quale progetto? Quello del 36? O quello del 39 per la Zecca? O ancora quello del 55, quando la Zecca viene sopraelevata? O quello dell’80? O ke decisioni del’82? O lo stop del 1596? 18. Insomma intendo dire che l’episodio che abbiamo raccontato, su cui non voglio dilungarmi più a lungo perché è solo un exemplum, ci mostra che cos’è uno spazio veneziano perfettamente congruente alle metafore del tempo racchiuse nel Tricipitium di Tiziano o ne Le tre età di Giorgione”. Tafuri, Manfredo, *La dignità...*, op. Cit., p. 18.

¹¹⁵⁰ Cacciari, Massimo, “Cronos...” ,op. Cit., p. 300.

caracteriza como aquel que “avere sempre presente, l’origine”.¹¹⁵¹ O lo que es lo mismo, “inizio da sempre”. Con esto, establece explícitamente Tafuri la existencia de “Un tempo complesso perché è circolare ma vettoriale, c’è una freccia del tempo, ebbene proprio là dove il futuro dovrebbe distruggere, come l’angelo di Benjamin, qualsiasi frammento del passato, il simbolo di questo futuro è il cane vale a dire la fedeltà. È la fedeltà all’origine quella che il vecchio guarda costantemente, visto che i tre momenti del tempo non possono essere scindibili fra di loro”.¹¹⁵²

Ahora bien, una vez expuesto esto, ¿cómo conciliar dicha toma de posición respecto al Aion con la crítica y rechazo explícito (ya expuesto en el capítulo V) al filósofo que ha terminado siendo sinónimo del Aion?¹¹⁵³ Si bien es cierto que las críticas, al menos las de Tafuri, tenían que ver principalmente con el empleo de rizomas como parte de la metodología histórica, no es menos cierto que el mismo concepto de rizoma se produce como respuesta deleuziana al problema del Aion. Pero si esto es así, debemos plantear entonces dos preguntas fundamentales, a saber 1) ¿Cómo concibe Deleuze el Aion? ¿Es el mismo concepto de Aion explicitado por Cacciari y Tafuri?, y 2) ¿Cómo se relaciona el rizoma con el Aion? ¿Cuál es el estatuto de acción del rizoma? Y antes incluso que eso, ¿qué es lo que entiende exactamente Deleuze por un rizoma?

Empecemos por la primera pregunta. Al comienzo de *Lógica del sentido* (1969), Deleuze ya establece como la metodología a seguir, al igual que en el caso de Tafuri, la determinación de paradojas, no solo temporales pues el ámbito de relaciones de Deleuze

¹¹⁵¹ Tafuri, Manfredo, *La dignità...*, op. Cit., p. 12.

¹¹⁵² Idem, p. 12. Y algo más adelante, Tafuri, vuelve a insistir sobre cómo este tiempo-complejo-uno característico de Venecia supone una diferenciación radical del tiempo escatológico-teleológico. Ahora bien, Tafuri es cauto. Este tiempo, está conciencia del Aion por parte de la Venecia del XVI, está situado en un apartado muy concreto de la sociedad. Pues según Tafuri, esta conciencia del Aion es exclusiva del discurso “público” sobre los edificios privados. “Quindi il tempo di Venezia batte il tempo escatologico perlomeno in un primo tipo di mentalità. Ci si può chiedere: ma è questa la mentalità del mercante? Il tempo che batte sulla nave che va a Corfù o a rodi è lo stesso tempo? Indubbiamente no [...] significato pubblico degli edifici privati patrizi. Ciò che importa è che il simbolo, quello dell’eternità divina, del ritmo escatologico e del tempo veneziano, può essere ormai reso mondano”. Idem, 15. Además, en Tafuri existe también una íntima relación entre el funcionamiento del tiempo y la fenomenización de este en la forma espacial de las ciudades. Así, a propósito del tiempo véneto, Tafuri argumenta: “Può questa grande metafora e concezione del tempo non tradursi in uno spazio specificamente veneziano? Sì, certo Tenenti aveva dato una risposta positiva ma non l’aveva dimostrata; io cercherò di dimostrarvela e, badate, non perleremo di forme, non parleremo di architettura, parleremo solo di procedimenti”. Idem, p. 19.

¹¹⁵³ Recordamos aquí que las dos únicas referencias explícitas a Deleuze por parte de Tafuri fueron hechas en *La esfera y el laberinto*. Allí, afirmaba Tafuri que “No queremos en absoluto cantar himnos de alabanza a lo irracional o interpretar los conjuntos ideológicos en una actuación compleja como “rizomas” al modo de Deleuze y Guattari. Precisamente consideramos necesario no hacer rizomas con aquellos conjuntos”. Tafuri, Manfredo, *La esfera...*, op. Cit., p. 16. Y un poco más adelante, insistía: “El rizoma, escriben Deleuze y Guattari, es una antigenealogía. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. En oposición a la grafía, al dibujo o a la fotografía, en oposición a los calcos, el rizoma se reduce a un papel que ha de ser producido, construido, siempre desmontable, montable, con entradas y salidas múltiples, con sus líneas de fuga [...] el rizoma es un sistema acéntrico, no jerárquico y no signifiante, sin general, sin memoria organizadora o autónoma central, únicamente definido por una circulación de estados”. Idem, p. 16, Nota a pie 23.

es mucho más amplio que la “ontología del tiempo”.¹¹⁵⁴ Con dicho planteamiento, una vez llegados a la vigésimo-tercera serie, establece un cuadro comparativo entre Cronos y Aion. Afirma Deleuze:

1) “Según Cronos, sólo existe el presente en el tiempo.

2) El presente en Cronos es corporal.

3) (Cronos es) el movimiento reglado de los presentes vastos y profundos [...] El devenir-loco de la profundidad es pues un mal Cronos, que se opone al presente vivo del buen Cronos. Saturno gruñe en el fondo de Zeus [...] potencia de esquivar el presente (porque se presente sería ser, y no ya devenir). Y sin embargo, Platón añade que “esquivar el presente” es lo que no puede hacer el devenir (porque deviene ahora, y no puede saltar por encima de este “ahora” [...]) La revancha del futuro y del pasado sobre el presente, Cronos debe también expresarla en términos de presente, los únicos términos que comprende y que le afectan. Es su modo propio de querer morir”.¹¹⁵⁵ Por otra parte,

1) “Según Aion, únicamente el pasado y el futuro insisten o subsisten en el tiempo [...] O mejor, es el instante sin espesor y sin extensión quien subdivide cada presente en pasado y futuro [...] con el Aion, el devenir loco de las profundidades subía a la superficie, los simulacros se convertían, a su vez, en fantasmas [...] la del “ahora” y la del “instante”. Ya no son el futuro y el pasado quienes subvierten el presente existente: es el instante quien pervierte el presente en futuro y pasado insistentes [...] Porque si la profundidad esquiva el presente, es con toda la fuerza de un “ahora” que opone su presente enloquecido al sensato presente de la medida; y si la superficie esquiva el presente, es con toda la potencia de un “instante”, que distingue su momento de todo presente asignable sobre el que lleva una y otra vez la división. Nada sube a la superficie sin cambiar de Naturaleza. Aion ya no es Zeus ni Saturno sino Hércules. Cronos expresaba la acción de los cuerpos y la creación de cualidades corporales. Aion es el lugar de los Acontecimientos [...] pura forma vacía del tiempo.

2) Este mundo nuevo, de los efectos incorporales o de los efectos de superficie, es quien hace posible el lenguaje [...] Los acontecimientos puros fundan el lenguaje porque lo esperan igual como nos esperan, y no tienen existencia pura, impersonal y preindividual sino en el lenguaje que los expresa. [...] el sentido es lo mismo que el acontecimiento, pero esta vez remitido a las proposiciones. Y se remite a las proposiciones como su expresable o su expresado, completamente diferente de lo que significan, de lo que manifiestan y de lo que designan.

3) Sin duda, podría parecer que el Aion no tiene presente en absoluto porque, en él, el instante no cesa de dividirse en futuro y pasado. Pero sólo es una apariencia [...] Entre los dos presentes de Cronos, el de la subversión por el fondo y el de la efectuación en las formas, hay un tercero, debe haber un tercero que pertenezca al Aion. Y, en efecto, el instante como elemento paradójico o casi-*causa* que recorre toda la línea recta también debe ser representado [...] Este presente del Aion, que representa el instante, no es en absoluto como el presente vasto y profundo de Cronos: es el presente sin espesor, el presente del actor, del bailarín o del mismo, puro “momento” perverso”.¹¹⁵⁶

Resumiendo, tenemos que, al igual que en Tafuri, el Aion, en tanto que tiempo del acontecimiento, de lo que acontece, de lo no previsible, es aquel propiamente no-

¹¹⁵⁴ Afirma Deleuze: “Porque la incertidumbre personal no es una duda exterior a lo que ocurre, sino una estructura objetiva del acontecimiento mismo [...] La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas”. Deleuze, Gilles *Lógica del Sentido*, Editorial Paidós, Barcelona, 2005, p. 29. Edición original Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.

¹¹⁵⁵ Idem, pp. 197-199.

¹¹⁵⁶ Idem, pp. 199-203. (El subrayado es nuestro). Y 11 años más tarde, insiste: “Aion, que es el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades, y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en un *déjà-là* y un *pas-encore-là*, un demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder. Y Cronos, que, por el contrario, es el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto [...] En resumen, la diferencia no se establece en modo alguno entre lo efímero y lo duradero, ni siquiera entre lo regular y lo irregular, sino entre dos modos de individuación, dos modos de temporalidad”. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 265. Edición original Deleuze, Gilles, *Mil plateaux (capitalisme et schizophrénie)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.

presente dado su falta de espesor que continuamente se divide en pasado y futuro, permaneciendo uno en su mismo dividirse,¹¹⁵⁷ o abrirse, no únicamente al futuro, esto es lo interesante, sino también al pasado, pues, como todo historiador debería saber, el acontecimiento presente cambia también el pasado. Tenemos pues de nuevo el Aion como la constante discontinua irrupción del acontecimiento en el mundo con el que, en cada momento se cambian las reglas del juego. Metáfora esta del juego, por cierto, empleada tanto por Deleuze como por Tafuri. Así, en el primer caso, afirma Deleuze cómo, a diferencia de un juego reglado,¹¹⁵⁸ el juego de dados del Aion se caracteriza porque

“El juego se vuelve puro. 1) no hay reglas preexistentes; cada tirada inventa sus reglas, lleva en sí su propia regla. 2) En lugar de dividir el azar en un número de tiradas realmente distintas, el conjunto de tiradas afirma todo el azar y no cesa de ramificarlo en cada tirada. 3) Las tiradas son distintas, pero todas son las formas cualitativas de un solo y mismo tirar, ontológicamente uno [...] Cada tirada emite puntos singulares, los puntos de los dados. Pero el conjunto de tiradas está comprendido en el punto aleatorio, único tirar que no cesa de desplazarse a través de todas las series, en un tiempo más grande que el máximo de tiempo continuo pensable [...] 4) sólo puede ser pensado, y además pensado como sin sentido. Pero precisamente es la realidad del pensamiento mismo. Es el inconsciente del pensamiento puro”.¹¹⁵⁹

Un mismo tirar ontológicamente uno, el uno del Aion que tira los dados y que, en sintomática analogía con el “tiempo circular vectorial” de Tafuri, Deleuze comenta como “un eterno retorno que ya no tiene que ver con el ciclo”.¹¹⁶⁰ Por otra parte, respecto a la referencia hecha al juego de dados por parte de Tafuri, este, a propósito de una comparación entre Aalto y Le Corbusier durante una entrevista realizada en 1983, lo caracteriza de nuevo como aquel juego que, en cada tirada, redefine por completo todas las reglas del juego. Así, a propósito de la capilla de Ronchamps, afirma Tafuri que esta, es

“el juego de dados de los dioses griegos, el juego en que se apuesta sobre el destino de los hombres determinando la total aleatoriedad de su existencia [...] cuando Wittgenstein habla de juego, habla de un “*coup de dés*” que no puede seguir jugándose hasta el infinito, como Alvar Aalto, sino que lo que debe buscar lograr es, por su sola movida, cambiar el juego. Cambiar las reglas del juego con una sola movida: esta es una operación de grandes estrategias, una operación que, como pueden ver, no puede suceder de hoy para mañana en el estudio de un arquitecto”. Y más adelante, insiste: “La referencia a lo arcaico total, algo que expresa una no linealidad del tiempo mediante la posibilidad de regresar al más remoto pasado. La oreja no escucha entonces sólo a la naturaleza; escucha ese pasado, y haciéndolo

¹¹⁵⁷ Es con este Uno sin espesor que se divide permaneciendo Uno que Deleuze mantiene desde posiciones más metafísicas, la immanencia del Aion en el mundo de la que hablaban Tafuri y Cacciari. En palabras de Deleuze: “Pues Heliogábalo es Spinoza, y Spinoza, Heliogábalo resucitado”. Idem, p. 163.

¹¹⁵⁸ Estos son descritos por Deleuze mediante cuatro características básicas: “1) Un conjunto de reglas deben preexistir al ejercicio del juego; en cualquier caso, y cuando se juega, tienen un valor categórico; 2) estas reglas determinan hipótesis que dividen el azar, hipótesis de pérdida o ganancia (lo que ocurre si...) 3) estas hipótesis organizan el ejercicio del juego en una pluralidad de tiradas, real y numéricamente distintas [...] 4) Las consecuencias de las tiradas se ordenan según la alternativa “victoria o derrota” [...] solamente retienen el azar en ciertos puntos”. Deleuze, Gilles, *Lógica...*, op. Cit., p. 89.

¹¹⁵⁹ Idem, pp. 90-91.

¹¹⁶⁰ Idem, p. 95. Y once años más tarde, de nuevo: “El tiempo como forma a priori no existe, el ritornello es la forma a priori del tiempo, que cada vez fabrica tiempos diferentes”. Deleuze, Gilles, *Mil Mesetas...*, op. Cit., p. 352.

proyecta su fragmento en el futuro. Esto es un formidable “*coup de dés*” jugando con la civilización entera. Esto es el Gran Juego. El de Aalto, en cambio, es un juguete”.¹¹⁶¹

Después de esto parece que, por lo menos a primera vista, no existen diferencias fundamentales entre Tafuri y Deleuze en lo que a la concepción del Aion se refiere. Con respecto a la segunda pregunta, debemos aclarar primero qué es exactamente un rizoma. Según Deleuze, un rizoma es en principio un “modelo organizativo” no adscrito a priori a ningún discurso específico (historia, filosofía, arquitectura, economía, etc.) con 6 principios básicos:

1) y 2) “Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden”.¹¹⁶²

3) “Principio de multiplicidad: sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo [...] en un rizoma no hay puntos o posiciones como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas”.¹¹⁶³

4) “Principio de ruptura significante: frente a los cortes excesivamente significantes que separan las estructuras o atraviesan una”.¹¹⁶⁴

5) y 6) “Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda [...] Así no se sale del modelo representativo”.¹¹⁶⁵

Ahora bien, pese a que, a priori, un rizoma no tiene una disciplina prefijada, Deleuze lo sitúa en dos campos preponderantes. El primero en la psiquiatría en tanto que “modelo” de la formación de la psique, que obliga, para poder dar cuentas de las relaciones de conformación del inconsciente, a cambiar el psicoanálisis freudiano o lacaniano por el esquizoanálisis deleuziano. El segundo, 7 años después, como “modelo” ontológico del mundo en tanto que mecanosfera dadaísta¹¹⁶⁶ compuesta, no únicamente por máquinas deseantes como la crítica italiana de Deleuze se encargó de

¹¹⁶¹ Tafuri, Manfredo, “Entrevista a Manfredo Tafuri”, *Materiales*, Marzo 1983. La entrevista tuvo lugar en Buenos Aires, entre Julio y Agosto de 1981. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/materiales/entrevista_tafuri.htm, pp 10 y 11 respectivamente de la versión digital.

¹¹⁶² Deleuze, Gilles, *Mil Mesetas...*, op. Cit., p. 13.

¹¹⁶³ Idem, p. 14.

¹¹⁶⁴ Idem, p. 15.

¹¹⁶⁵ Idem, p. 17.

¹¹⁶⁶ Respecto a la relación con el dadaísmo de Deleuze o Derrida en particular, y del postestructuralismo francés en particular, Steiner ya se encargó hace tiempo de reafirmar las profundas conexiones que unen dichas filosofías de la diferencia a ciertos sectores del pensamiento de vanguardia: “Todo el postestructuralismo y la deconstrucción provienen del dadaísmo, de Hugo Ball y sus poemas absurdos. Es un juego dadaístico”. Steiner, George, Entrevista del periódico *Süddeutsche Zeitung*, 18 de Mayo de 2003. Traducción de Peter Krieger. Citado en Krieger, Peter, “La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 84, 2004, pp. 179-188. Pero no hace falta recurrir a fuentes externas para afirmar el apoyo de Deleuze al dadaísmo. Así, al final del AntiEdipo afirmaba que, en contra del antimaquinismo humanista del surrealismo y la máquina molar futurista, “la máquina molecular dadaísta que por su propia cuenta efectúa una inversión como revolución de deseo, ya que somete las relaciones de producción a la prueba de las piezas de la máquina deseante y libera de ésta un gozoso movimiento de desterritorialización más allá de todas las territorialidades de nación y de partido”. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *El AntiEdipo: Capitalismo y Esquizofrenia*, Editorial Paidós, Barcelona, 1985, p. 413.

hacernos creer, sino también por máquinas abstractas. Llegamos entonces al verdadero punto de conflicto entre Deleuze y Tafuri, y no es otro que el de dónde situar el rizoma.

Es obvio que el rizoma no es sino el modelo organizativo que se produciría si la conjunción temporal Aion-Cronos fuese exclusivamente aiónica. La posición de Deleuze por tanto mantiene que es exclusivamente a nivel molecular donde esta asíntota hacia el Aion deviene cada vez más pura, mientras que las estructuras crónicas aparecen a medida que el tiempo se va cronologizando. Del mismo modo, Tafuri descubre bajo las relaciones cronológicas del espacio y del tiempo, el doble perverso de las relaciones aiónicas en la perspectiva de Brunelleschi, en el *Momus* de Alberti, en las *Carceri* de Piranesi, o en las economías metropolitanas que dieron vida al dadaísmo. Tenemos por lo tanto que a nivel ontológico, tanto Deleuze como Tafuri mantienen una concepción rizomática de la realidad. A su vez, tanto Deleuze a través del concepto de esquizoanálisis como Tafuri a través del concepto de “representación” de Nietzsche esgrimido en contra de la “ideología” como “falsa conciencia” de Lukács, mantiene una relación que no establece una neta separación entre “estructuras organizativas” de la realidad óptica y estructuras del pensamiento, pese a que este, en su producción de conocimiento, produce propiamente algo distinto de la realidad y con un modelo de funcionamiento distinto. Ahora bien, eso no quita para que el modelo que rige la producción del conocimiento esté constituido también por un tipo de organización que no pueda tener otra denominación que la de “rizoma”.

La diferencia se establece, como no podía ser de otra manera, dentro del ámbito decisonal. Es decir, tanto para Deleuze como para Tafuri la realidad aiónica es un rizoma, ahora bien, Deleuze aboga, especialmente en *El Antiedipo*, por la salida subjetiva que tomó el dadaísmo como única acción que permita a la psique liberarse de las estructuras psicoanalistas impuestas por Freud.¹¹⁶⁷ Tafuri en cambio, frente al problema de la “negatividad” aiónica de la realidad, elige en un primer momento el ámbito político como forma de mediar con esa misma negatividad de una forma eficiente.

Una vez aquí, la pregunta pertinente es ¿de qué modo concreto se relaciona la “negatividad” de la realidad metropolitana en tanto que fenomenización de la problematización aiónica, con la esfera de lo político en tanto ámbito de gestión eficiente de modo que se eviten las “huidas” subjetivistas del esquizoanálisis? Una respuesta inmanente a esta pregunta se encuentra en la discusión Koolhaas-Tafuri, problematizada

¹¹⁶⁷ Por otra parte no deja de ser sintomático que para el esquizoanálisis, al igual que para las metodologías historiográficas tafurianas, afirme Deleuze que “no hay método posible, ni reproducción concebible, sino únicamente etapas, intermezzi, reactivaciones”. Deleuze, Gilles, *Mil Mesetas...*, op. Cit., p. 382.

en un primer momento por Marco Biraghi.¹¹⁶⁸ Así, una vez establecido el problema, antes que nada, deberemos relatar primero cómo establece Biraghi esta relación. Para ello, obligado es el comentar la primacía de Marco Biraghi en la identificación de la centralidad de la problemática Koolhaas-Tafuri como dependiente de la relación Tafuri-Deleuze.¹¹⁶⁹ De este modo, Biraghi, después de citar las limitadas referencias explícitas de Koolhaas a Barthes y Deleuze,¹¹⁷⁰ se centra principalmente en la relación metrópoli-deseo, que adquiere un carácter positivo en Koolhaas y otro negativo en Tafuri.¹¹⁷¹ Desde aquí, la cuestión fundamental identificada por Biraghi, al igual que nos ocurrió en el capítulo V, no es sino la cuestión del límite:

¹¹⁶⁸ Respecto a la pregunta inicial que Biraghi se hacía en 2005, concretamente si la noción historiográfica de crisis coincidía con la noción de crisis de la realidad o era mero reflejo de ella, nosotros concluimos por tanto que son crisis que, si bien dependientes en el sentido de que la crisis historiográfica (el proyecto de crisis) está orientado a poder traer a la luz la crisis de la realidad, son completamente independientes en el sentido de que la crisis del “reale” en tanto que estructura óptica de la realidad tiene su fenomenización (antes que su reflejo), fundamentalmente, en las condiciones metropolitanas. La crisis del nivel historiográfico es una crisis inducida consciente e intencionadamente que, como ya vimos, consistía en construir los discursos críticamente, para luego poder identificar las contradicciones de los mismos mediante la confrontación de unos contra otros. Es decir, existe un fuerte carácter decisional e intencional al nivel historiográfico, precisamente porque no existe este carácter intencional, teleológico, al nivel ontológico-temporal. Por otra parte, como ya vimos en el capítulo V, la historia en tanto que construcción cultural, es dependiente del funcionamiento estructural determinado por las condiciones metropolitanas que, a su vez dependen del ámbito óptico-temporal en tanto que su fenómeno. Así pues, existe una débil dependencia indirecta de la historiografía respecto al Aion. Lo que desde luego no se puede afirmar es, al modo de Joan Ockman o Carla Keyvanian, un isomorfismo interdisciplinar entre las condiciones metropolitanas patéticamente reducidas al “collage”, y el ámbito metodológico historiográfico, sin ni siquiera un mínimo análisis de las condiciones ópticas del “reale”. Como afirma Biraghi: “Il problema sta tutto nel modo d’intendere il reale”. Biraghi, Marco, *Progetto...*, op. Cit., p. 125. Y respecto a la respuesta dada por el profesor de Milán a la relación crisis histórico-crítica con la crisis del “reale”, afirma: “La crisi che scuote l’analisi storico-critica è la medesima cui è sottoposto il reale? O ne è piuttosto il riflesso? Il fatto è che quando viene meno ogni certezza riguardo al legame esistente tra interpretato e interpretazione vengono meno con essa gli strumenti con cui valutare se tale “progetto di crisi” abbia maggiore validità dell’interpretazione del mondo (architettonico) come il migliore tra quelli possibili [...] esso non dice ancora nulla sullo stato effettivo del reale, non decide in alcun modo della realtà della crisi”. Idem, p. 33

¹¹⁶⁹ Así, afirmaba Biraghi en 2005 que la cuestión radica en “articolare i rapporti che i rispettivi pensieri di Tafuri e di Koolhaas intrattengono con un elemento loro comune. In questa prospettiva può essere utile assumere come termine di riferimento il pensiero di Deleuze e Guattari. Psicoanalisi non soltanto un “tema” che fra gli altri attraversa *Delirious New York*, bensì addirittura un metodo, una chiave di lettura più complessiva”. Idem, p. 297. Por otra parte, en realidad, el análisis entre Tafuri y Deleuze ya fue iniciado con anterioridad al libro de Biraghi. Ahora bien, dado que dicho análisis fue esgrimido en términos que hacían referencia únicamente o a la teoría del proyecto (Eisenman y derivados) o a la estética (James Williams), mantenemos aquí la centralidad del discurso de Biraghi en lo que la problemática Deleuze-Tafuri refiere a la noción del “reale” y su respuesta.

¹¹⁷⁰ Concretamente, Biraghi hace referencia a Chaslin, F., “Architettura della Tabula rasa. Due conversazioni con Rem Koolhaas, ecc.” Electa, Milano, 2003.

¹¹⁷¹ Respecto al primero afirma: “Non c’era del resto bisogno di essere lettori particolarmente attenti di *L’Anti-Edipe*, negli anni settanta, per cogliere in esso la nozione di delirio come fattore sociale, storico e politico: uno dei tre temi portante del libro, come scrivono Deleuze e Guattari [...] Di lì a scorgere il delirio della città, il carattere delirante di New York, il passo é breve. A un’intelligenza sensibile come quella di Koolhaas tale convergenza non poteva certo sfuggire”. Biraghi, Marco, *Progetto...*, op. Cit., p. 298. Y más adelante: “Desiderio come “macchina che funziona e che produce” [...] per Deleuze e Guattari, desiderio e delirio sono “profondamente la stessa cosa”. Più in generale, l’intero approccio di Koolhaas al “discorso” architettonico sembra avvicinarsi al modo in cui Deleuze e Guattari concepiscono il “discorso” filosofico: come creazione di concetti”. Idem, p. 299. Por su parte, respecto a la crítica hecha desde el IUAV, remite a las ya comentadas posturas de Rella y Cacciari: “Si tratti della “metafisica del

“Ed è esattamente il problema dei limiti quello che interessa a Tafuri e che lo “separa” da Deleuze e Guattari, da Foucault, da Lyotard. Per Tafuri, con Simmel, il limite, il confine (e in quanto tale, anche la forma, anche la storia) è il luogo delle contraddizioni [...] All’esatto opposto, per Deleuze e Guattari la “produzione desiderante è pura molteplicità, affermazione irriducibile all’unità: parti, frammenti, contraddizioni senza limiti”.¹¹⁷²

Ahora bien, desde nuestra posición, el problema llega cuando Biraghi desdobra la respuesta a la problemática basándose en dos distintos puntos de vista que caracteriza en tanto que distinción “moderno-postmoderno”.¹¹⁷³ Así, refiriendo básicamente el moderno en tanto que la respuesta centrada en el establecimiento de límites impuestos a las contradicciones (Tafuri) y el postmoderno como exacerbación de las contradicciones que rompen los límites (Koolhaas), concluye Biraghi que

“sarebbe comunque un errore intendere la differenza prima indicata tra i discorsi di Tafuri e di Koolhaas come un grado diverso della loro “evoluzione”, o come un semplice divergere dei loro interessi. Ciò che cambia davvero, ancora una volta, è l’ottica attraverso la quale realtà viene osservata [...] un’ottica postmoderna (ovvero attuale) tale costruzione può risultare perfettamente “consonante” con un ormai generalizzato disincanto contemporaneo [...] Koolhaas può apparire come colui che più di ogni altro ha saputo raccogliere l’eredità di Tafuri”.¹¹⁷⁴

desiderio” o dei rizomi, per Tafuri Deleuze e Guattari sono sempre sospetti di compiere “dispersioni” che valgono come promesse di false liberazioni [...] Rella del resto a rivelare “come il modello di Deleuze e Guattari si saldi, malgrado l’apparenza del loro discorso, alla mitologia del capitalismo. E questo avviene anche quando il modello pare più sottile e passa attraverso l’idealizzazione del negativo: e cioè attraverso la conversione dei disvalori borghesi in valori positivi, come se questi non fossero il prodotto di quelle stesse pratiche di dominio che costruiscono le istanze ideologiche di consenso e di riproduzione della forza lavoro”. (Rella, Franco, Introduzione a *Il dispositivo...*, op. Cit., p.18.) Rella (ma anche Cacciari) assimila senz’altro i discorsi di Deleuze-Guattari e di Lyotard, considerati tutti assieme “una sorta di volgarizzazione di Foucault”. Citado en Biraghi, Marco, *Progetto...*, op. Cit., p. 300. Y más adelante concluye: “Il disvelamento dell’illusione di Deleuze (e di Foucault) di poter contrapporre un puro Desiderio custode del multiforme, del molteplice, del diverso, ad un Potere di cui (dopo averne dichiarata l’immanenza a singoli campi “disciplinari”, la dispersione e l’esercitarsi all’interno di una molteplicità di disposizioni, organismi, manovre, funzioni) si presuppone l’assoluta monoliticità. È questa contraddittoria analisi che, secondo Cacciari, genera l’assolutizzazione deleuziana del Desiderio come elemento rivoluzionario, e del Gioco come sua “libera” pratica [...] elude ogni serio discorso sul Politico”. Idem, pp. 301-302.

¹¹⁷² Idem, p. 302.

¹¹⁷³ “Ma se per una mentalità moderna il discorso postmoderno rappresenta l’apertura di prospettive fino a quel momento impensate, che segnano tuttavia in ultima analisi l’oltrepassamento di un limite invalicabile, per il postmoderno il moderno rappresenta un universo di discorso a cui attingere a piene mani, conerendo però ad esso un senso radicalmente diverso”. Idem, p. 304. Y más adelante “In questo senso il realismo di Tafuri è tanto diverso da quello de Koolhaas quanto sono diverse le loro rispettive realtà [...] L’interpretazione di Tafuri è tanto diversa da quella di Koolhaas quanto l’interpretazione moderna differisce da quella postmoderna”. Idem, p. 309.

¹¹⁷⁴ Idem, p. 314. Además, pese a la separación de las ópticas moderna-postmoderna efectuada inicialmente por Biraghi, hemos de afirmar que, según este, no son las dos válidas. Para él, la óptica moderna no es “l’ottica secondo cui dovremmo cercare di guardare la costruzione di Tafuri”, pues, “in un’ottica strettamente moderna la costruzione tafuriana non può affatto essere vista come precorritrice di quella di Koolhaas, anzi, quest’ultima rappresenta con la massima esattezza il suo più profondo tradimento (tradimento in qualche modo sistematico a quello perpetrato da Kahn) [...] in un’ottica moderna il “progetto” di Tafuri non è affatto anticipatore, profeta del corso evolutivo della realtà architettonica odierna. Piuttosto, l’inascoltato annunciatore di una catastrofe da cui rifuggire. Ma non è neppure quest’ultima l’ottica secondo cui dovremmo cercare di guardare la costruzione di Tafuri”. Idem, p. 316.

Se defiende de este modo un Koolhaas “liberato, tafurianamente, dalla nostalgia”¹¹⁷⁵en tanto que “propensione per un razionalismo assoluto, e dunque irrazionale”. Ahora bien, dos problemas se conjuntan aquí. Por una parte, el hecho por el cual todos los problemas temporales en el libro de Biraghi se encauzan hacia la “nostalgia” (en detrimento de unas relaciones aiónicas más complejas) deriva, en última instancia, en una falta de reconocimiento de la problemática metropolitana de Koolhaas como ya criticada por Tafuri a propósito de Piranesi. Es decir, que, y esta es la otra parte, esa supuesta no-nostalgia de Koolhaas es en realidad la nostalgia de la “utopía negativa” de la vanguardia. Tenemos de este modo que, como ya el mismo Tafuri solía afirmar, la propuesta post-moderna en tanto que “quell’ottica secondo la quale mettere in crisi il reale comporta porre di continuo in crisi se stessa”,¹¹⁷⁶es una constante propia de la modernidad, de forma que el texto de Biraghi, desde nuestra lectura de Tafuri, no se limita sino a añadir la arquitectura de Koolhaas a las ya comentadas de Di Giorgio, Giulio Romano, Palladio, Piranesi, o el dadaísmo, entre otros.

Pero entiéndase bien, la crítica que hacemos a Biraghi no es la reinstauración de la terminología moderno-postmoderno. Dicha terminología, mientras se limite exclusivamente hacia el problema del límite, comentado anteriormente, es válida como terminología concreta. Es decir, Montaigne o Giulio Romano pueden ser caracterizados de postmodernos si se quiere, siempre que moderno-postmoderno no se entienda en tanto que sucesión cronológica, de forma que “postmoderno” haga referencia únicamente a un lapso temporal sucesivo y surgido como reacción a una concepción de la modernidad hiperreductiva, al modo de los escritos de Habermas. La crítica que realizamos a Biraghi, más allá de problemas nominalistas, radica en una confusión, ilegítima desde presupuestos tafurianos, entre los ámbitos historiográfico y real-metropolitano.¹¹⁷⁷

Afirma Biraghi desde su óptica “postmoderna” en tanto que “quell’ottica secondo la quale mettere in crisi il reale comporta porre di continuo in crisi se stessa”, que “il “progetto di crisi” di Tafuri aveva con largo anticipo preconizzato “il destino della città e dell’architettura attuali, è perché esso si è basato su un’analisi critica e disincantata su “una lucida coscienza della situazione in corso” e sulle sue contraddittorie condizioni di sviluppo”.¹¹⁷⁸Es decir, para Biraghi, el “debole potere” dell’analisi richiamato più sopra” es “capace di inquietare il presente”.¹¹⁷⁹ En otras palabras, la

¹¹⁷⁵ Idem, p. 308.

¹¹⁷⁶ Idem, p. 316.

¹¹⁷⁷ Somos conscientes que si bien desde su postura se podría reducir fácilmente la nuestra al de aquel que mantiene la visión “moderna” del Tafuri instaurador de límites, el hecho último es que, ya comiences por el límite (“postura moderna” según Biraghi), ya comiences por la contradicción (“postura postmoderna” según Biraghi), el problema no es sino uno y el mismo, que, por otra parte, no es sino el problema del Aion.

¹¹⁷⁸ Idem, p. 316.

¹¹⁷⁹ Idem, p. 317.

historia y la arquitectura en tanto que cultura o trabajo intelectual continuamente crítico consigo mismo, es capaz de “inquietar el presente”: Koolhaas, en tanto que opción completamente a-política de la arquitectura, es decir, en tanto que defensor del papel del arquitecto en directa mediación con las empresas constructoras y entendiendo la política urbanística estatal como una empresa constructora más (recuérdese las referencias hechas a Koolhaas en el capítulo III), es puesto como el legítimo heredero de la noción de “crisis” del “reale” tafuriano en un ámbito estrictamente arquitectónico (mientras que el de Tafuri se refería más al histórico-crítico).

El problema de dicha alineación de la “crisis del reale” con Koolhaas es, por tanto, una nueva formulación de la vanguardia y de la “utopía negativa” como forma de intervenir sobre el “reale”. Ahora bien, dicha conclusión obvia indiscriminadamente el mayor escepticismo de Tafuri respecto a la capacidad que la arquitectura tiene para poder actuar sobre el reale si no cuenta con un órgano político eficaz de gestión de la ciudad, no dependiente financieramente de los mercados internacionales débilmente regulados. A este respecto ¿dónde han quedado los numerosos textos de Tafuri sobre el Frankfurt de Ernst May, el Berlín de Otto Wagner, la Viena de los Hofe, o la URSS pre-estalinista y del primer plan quinquenal? ¿Dónde también las críticas a la postura del arquitecto-intelectual defendida por Le Corbusier en el Plan Obus que ahora se repite a propósito de Koolhaas, o las críticas hechas a la crítica norteamericana que, alabando el proyecto de Wright para el *Golden Triangle* de Pittsburgh, obliteraban por completo la necesidad que la construcción de dicho proyecto exigía de un organismo político decisional fuerte capaz de imponerse a las negociaciones horizontales de las empresas involucradas en el proyecto?

En pocas palabras, desde nuestro análisis, que, al contrario que el de Biraghi, no se centra únicamente en los textos de Tafuri sobre la arquitectura de la 2/2 del s. XX (razón por la cual el discurso de la nostalgia se transforma en temporalidad aiónica), la visión del arquitecto propuesta por Koolhaas en tanto que “surfer to the waves”, no es sino la de aquel holandés que, frente al deshielo de los polos, en lugar de poner diques de contención, surfea mientras las olas invaden Holanda. En realidad, existe una figura indispensable para comprender esto y que, hasta ahora, la crítica sobre Tafuri no ha hecho gran referencia prefiriendo comentar los textos sobre Rossi-Eisenman, Borromini, Giulio Romano, o Piranesi. En cambio para nosotros, la figura que mejor expone la relación aiónica de la modernidad, entendida esta como el lapso cronológico que abarca desde el siglo XV hasta el XX, no es sino el *Letatlin*.

En él, como dice Tafuri, “está todo”: La complejidad temporal del presente que intentando abrir el futuro en grado sumo termina por naufragar en lo arcaico; y lo mítico de una técnica que mantenga el papel del intelectual independiente de la política, se conjuntan para, a través del patetismo del diseño de una máquina de volar leonardesca

construida décadas después de los hermanos Wright, recordarnos de forma insistente que la temporalidad aiónica que une la vanguardia al Renacimiento no es ninguna panacea y, en rigor, al igual que “las mujeres, no solucionan nada: simplemente cambian la cualitatividad de los problemas”.¹¹⁸⁰ Si bien como afirmaba Tafuri a propósito de la temporalidad véneta, la insistencia sobre el Aion en tanto que fundamento de Cronos permite una alternativa a la “tríada mecánica” identificada por Mumford como forma óptica de la “jaula de hierro” que la racionalización del mundo suponía para Weber, los efectos perversos del Aion ya identificados conscientemente por Piranesi, transforman, con un golpe de viento, la visión de la técnica expuesta por Piero di Cósimo en *Vulcano asistido por Eolo como maestro de la Humanidad*, en la propia del artista ruso autor del *Letatlin*. En palabras de Tafuri:

“En el Letatlin está todo: la mística de la máquina y la instancia de un dominio “humano” sobre ella, la tensión hacia el futuro y el naufragio en lo arcaico, el ansia productiva y la recuperación de un vacío que la producción no puede llenar. Pero es, principalmente, el descubrimiento de la inactualidad de la misma vanguardia. Para sobrevivir no queda otra salida que regresar a los orígenes [...] La “máquina inútil” tatliana pone en evidencia la fundamental ambigüedad de la vanguardia. Por lo demás, toda la obra de Tatlin tiene el mérito histórico de “mostrar las cartas” del juego”.¹¹⁸¹

Como ya habíamos notado al inicio, la relación entre la necesidad en la que encierra las relaciones causales crónicas, y la apertura absoluta de las aiónicas (óptica moderna y óptica postmoderna según Biraghi si se prefiere), no es ni de oposición ni de dependencia lineal, ni, además, en opinión de Tafuri, una es preferible a la otra, pues, como bien el Letatlin muestra en tanto que paradigma de la “utopía negativa”, el exceso de relación y/o contradicción no lleva sino al absurdo más inútil. Es en este choque de discursos llevados a sus extremos (el crónico ya analizado por Mumford y bien conocido por Tafuri, y el Aiónico construido ex-novo para la disciplina histórico-arquitectónica por obra del historiador italiano) donde se debe situar el ámbito de lo político como única forma de intervenir sobre el real.

Lo cual implica, como esperamos haber hecho evidente, tanto la crítica a la ideología crónica del Plan que proyecta el futuro sobre el presente, como también aquella de la exasperación de las contradicciones reales sin mediación de un organismo de gestión eficiente con capacidades decisionales especiales. Ahora bien, si con esto tenemos situado el “dónde” (el *topos*) de la política, en absoluto está prescrito el “cómo” (papel de los urbanistas públicos, si aún quedan), pues el único “cómo” que ha descrito Tafuri hace referencia a la historia, no a la arquitectura. En él, la no-metodología única ni directa, es completamente dependiente de la materia de estudio. Ahora bien, esta materia de estudio, si en un primer nivel es la arquitectura, y en un segundo, las formas de construcción de la ciudades a lo largo de la modernidad en tanto

¹¹⁸⁰ Kaliayev, Irak, “Dogmatismos de la misoginia”, en Kaliayev, Irak, *Aforismos*. (Pendiente de publicación).

¹¹⁸¹ Tafuri, Manfredo, “Formalismo y...” ,op. Cit., p. 32.

que apartado arquitectónico de una historia general de la división del trabajo, en un tercero y “más fundamental” nivel inexcusable para cualquier análisis de su obra, no es sino las formas de temporalidad ópticas en (y no con) las que construir la historia. Es por ello que la descripción de una construcción histórica concreta que tenga por lugar fundamental los efectos sobre la realidad arquitectónica de la temporalidad aiónica, no puede ser sino caracterizada, propiamente, como “rizotopía” de la historia. Ahora bien, léase con claridad. Hemos dicho rizotopía de la historia; no rizotopía de la metodología historiográfica.

-Excursus: Algunas razones por las cuales la temporalidad hiper-acelerada de Virilio no puede ser categorizada como aiónica.-

Como epílogo contemporáneo a la concepción aiónica del tiempo por parte de Tafuri, conviene aclarar la radical diferencia de este con los efectos de la visión crónica hiperacelerada que analiza Virilio a través de su obra. De esta manera, pese a que el arquitecto francés amigo de Gilles Deleuze, afirme que la hiperaceleración del tiempo en que vivimos (velocidad luz de la información fundamentalmente) supone un cambio de paradigma temporal que sustituye a Cronos,¹¹⁸² de ninguna de las maneras este paradigma puede ser descrito en tanto que aiónico. Para Virilio, el principal efecto de esta nueva temporalidad del “instante” no tiene que ver (como para Cacciari o para Tafuri) tanto con la radical apertura del futuro y del pasado que conlleva la noción de acontecimiento histórico, como con la erradicación de esa misma posibilidad de apertura, es decir, con el aplanamiento del tiempo y el fin de la historia.

“La puesta en práctica del tiempo real para las nuevas tecnologías es, se quiera o no, la puesta en práctica de un tiempo sin relación con el tiempo histórico, es decir, de un tiempo mundial. El tiempo real es un tiempo mundial. Hasta ahora toda la historia ha tenido lugar en un tiempo local”.¹¹⁸³ Y más adelante: “anula también el intervalo de tiempo que ha dado lugar a la historia. Los calendarios, las efemérides y los relojes han sido la base de la historia. Existe una base histórica temporal en la base de la historia de los hombres [...] es eliminada por la instantaneidad del tercer intervalo del género luz [...] ahora se encierra en la rapidez y en la inanidad de todo desplazamiento”.¹¹⁸⁴ Por último: “La pérdida de la historia significa que la inmediatez del presente lleva al pasado y al futuro. De este modo, surge la posibilidad de una historia “hecha presente”, llamada actualidad o *news*”.¹¹⁸⁵

¹¹⁸² “De ahora en más, la arquitectura urbana tiene que trabajar con la apertura de un nuevo “espacio-tiempo-tecnológico” [...] el día ha sido cambiado. Se ha agregado un día nuevo al día solar de los astrónomos, al día ondulante de las candelas, a la luz eléctrica. Es un falso-día electrónico, y aparece en un calendario de “conmutaciones” informacionales que no tiene en absoluto relación o lo que sea con el tiempo real. El tiempo cronológico e histórico, el tiempo que pasa, es reemplazado por un tiempo que se expone a sí mismo instantáneamente [...] el tiempo se aplanan. Virilio, Paul, “La ciudad sobreexpuesta”, en Virilio, Paul, *The Lost Dimension*, Ed. Semiotexte, New York, 1991. Versión digital no numerada.

¹¹⁸³ Virilio, Paul, *El Cibermundo, la Política de lo Peor*, Editorial Cátedra, Madrid, 1997, p. 15. Edición original, Virilio, Paul, *Cybermonde, la politique du pire*, Les éditions Textuel, Paris.

¹¹⁸⁴ Idem, p. 58.

¹¹⁸⁵ Idem, p. 59.

Y que tampoco nadie quiera desvirtuar este “aplanamiento” del tiempo del que habla Virilio con el instante-oportunidad del Kairos.¹¹⁸⁶ Ninguna oportunidad-apertura permite la pesimista visión del autor francés, pues, para que dicha apertura sea posible, es necesaria una visión conjunta de Cronos y Aion por completo ausente en Virilio. Para él, que entiende la arquitectura en tanto que “instrumento de medición [...] capaz de organizar el espacio y el tiempo de una sociedad”,¹¹⁸⁷ las conclusiones están completamente cerradas: “Si no podemos urbanizar, mediante la globalización de las telecomunicaciones, el tiempo real de los intercambios, es decir, la ciudad-mundo viva, la ciudad-mundo en tiempo real, la historia y la política estarán en entre dicho”.¹¹⁸⁸ De este modo, si Virilio, por una parte niega toda eficacia de la acción humana sobre el tiempo no sólo a la arquitectura y el urbanismo, sino también a la política, por la otra conjunta la noción de “acontecimiento” con la de “noticia”, “hecho”, o “evento”, (al igual que al principio de los años 70 la escuela de los Annales hizo de mano de Pierre Nora)¹¹⁸⁹ en olvido o contraposición al “acontecimiento” aiónico propio de Althusser en su crítica a los Annales, o de Deleuze en su crítica al mismo Virilio. Con ello, “It also invalidates the present, the present tense of an “event based history”, caught up and then outstripped by a purely “accidental” history whose tragic imminence no one wants to acknowledge”.¹¹⁹⁰

El instante-kairós de Virilio es pues un instante, en terminología deleuziana, “sin intensidad”, no recorrido por la potencia desequilibrante del Aion. En su lugar, es Cronos el que ha hiper-determinado las relaciones causales de sucesión hasta el punto de que su excesiva velocidad las torna ilegibles. Por ello, pese a que a primera vista

¹¹⁸⁶ Es el mismo Virilio el que en 2009 acercaba su investigación sobre el Cronos hiperacelerado a una lectura de Kairós en tanto que radical contingencia o “accidentalidad”: “Actually, after the “event-based” history of short anecdotal durations that kept historians happy up to the twentieth century, the time has come for an “accidental” history, the history of the “right” moment, the *kairos* of the real time of immediacy and ubiquity”. Virilio, Paul, *The Futurism of the Instant*, Polity Press, Cambridge, 2010. Edición original, Virilio, Paul, *Le Futurisme de l’instant*, Éditions, Galilée, Paris, 2009, p. 72. Ahora bien, esta concepción del Kairos, para ser coherente con el resto de la obra de Virilio, supone un Kairos en tanto mera equiparación de todos los momentos y anulación de sus posibilidades históricas, una lectura por completo ajena a la nuestra.

¹¹⁸⁷ “La arquitectura es más que un conjunto de técnicas diseñadas para resguardarnos de la tormenta. Es un instrumento de medición, la suma total de un saber que, conteniendo con el entorno natural, es capaz de organizar el espacio y el tiempo de una sociedad”. Virilio, Paul, *La ciudad...*, op. Cit., Versión digital no numerada.

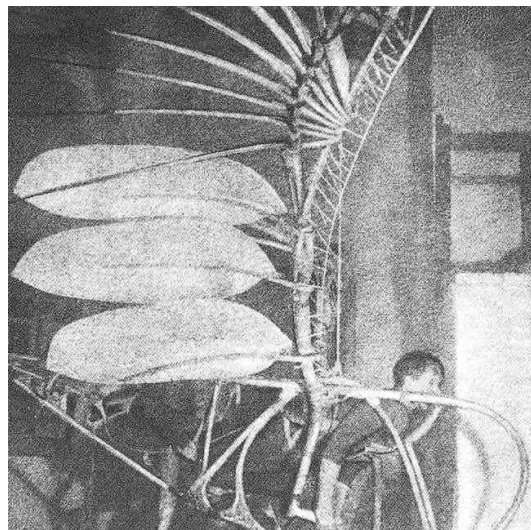
¹¹⁸⁸ Virilio, Paul, *El Cibermundo...*, op. Cit., pp. 42-43.

¹¹⁸⁹ “A los *mass media* empezaba a corresponder el monopolio de la historia. A partir de ahora les pertenece. En nuestras sociedades contemporáneas, es mediante esos medios, y mediante ellos solos, que nos sorprende el acontecimiento; y no puede evitarnos” Nora, Pierre, “La vuelta del acontecimiento”, en Le Goff, Jacques, *Hacer la historia, Vol. I. Nuevos Problemas*, Editorial Laia, Barcelona, 1978, p. 223. Edición original, Le Goff, Jacques, *Faire l’histoire. Nouveaux problèmes*, Éditions Gallimard, París, 1974. Y más adelante “El acontecimiento era, en un sistema tradicional, privilegio de su función. Él era quien le daba su lugar y valor, y nadie penetraba en la historia sin su sello. El acontecimiento se le ofrece, a partir de ahora, desde el exterior, con todo el peso de un dato antes de su elaboración, antes del trabajo del tiempo. E incluso con tanta mayor fuerza que los *mass media* imponen inmediatamente lo vivido como historia”. Idem, p. 227

¹¹⁹⁰ Virilio, Paul, *The Futurism of the Instant*, Polity Press, Cambridge, 2010. Edición original, Virilio, Paul, *Le Futurisme de l’instant*, Éditions, Galilée, Paris, 2009, p. 59.

pueda parecer que el tiempo-instante de Virilio guarde semejanzas con el instante-acontecimiento-apertura del Aion, la realidad es toda la contraria: Virilio, al igual que Mumford, analiza los efectos de la hiper-racionalización mecánica del mundo. Tafuri, los propios de la crisis de la indeterminabilidad subyacente del mismo. La paradoja es que estas causalidades, lógicas, y principios completamente diversos, en cuanto se llevan a sus límites, coincidan en sus efectos aparentes.

Por otra parte, tampoco debemos olvidar el hecho de que, pese a efectos aparentes, es la hiper-cronologización de la historia, la hiper-racionalidad de las causas, la que según Virilio supone el final de la historia y su conversión en periodismo, mientras que es en respuesta a dicha cronologización que Tafuri inicia sus investigaciones sobre el Aion como objeto de fondo de toda posible historia en tanto que tal, es decir, en tanto que identificadora de la no-necesidad de los hechos, pero no de cualquiera, o de todos, como en la visión de Virilio, sino en aquellos que aportan el sentido histórico en tanto que radicalmente contingentes. De este modo, es evidente que para Tafuri, la historia está muy lejos de haber llegado a su fin, pero, si bien los efectos de una cronologización de la historia (conversión en periodismo) los conocemos bien, ¿cuáles van a ser los propios de su aionización? Lejos de ser esta aionización una visión áurea del núcleo esencial de la historia (su “secreto” por así decir), las consecuencias que Tafuri ha visto a propósito de la técnica y de la arquitectura (*Letatlin*) exigen como condición indispensable la negación del “fin de la política” afirmada por Virilio. Ahora bien, una vez aquí, Tafuri jamás ha entrado a describir propuestas concretas sobre un posible funcionamiento de la política dentro de una realidad óptico-aiónica ni siquiera en su exclusiva relación con el urbanismo y la arquitectura. Más allá de exigir su necesidad, únicamente se ha dedicado a constatar la insuficiencia de la respuesta ética aportada inicialmente por el dadaísmo, y posteriormente por el mayo francés de Debord a Deleuze. Es por lo tanto esta y solo esta, la función que, por vía práctica, Tafuri parece afirmar respecto al rol del intelectual dedicado al análisis de la cultura.



BIBLIOGRAFIA¹¹⁹¹

LIBROS Y ARTÍCULOS DE MANFREDO TAFURI

Libros:

TAFURI, MANFREDO, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo Della architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964.

- *L'architettura moderna in Giappone*, Cappelli, Bologna, 1965.

- *La architettura dell manierismo nel cinquecento europeo*, Officina Edizioni, Roma, 1966.

¹¹⁹¹ La bibliografía aquí expuesta hace referencia únicamente a los libros y/o artículos trabajados a lo largo de los cuatro años de investigación en los que hemos desarrollado la tesis doctoral. Para una bibliografía completa sobre los libros, artículos, conferencias y cursos de Tafuri se remite a Rosa, Federico, *Progetto e critica dell'urbanistica moderna: I primi anni di attività di Manfredo Tafuri 1959-1968*, Tesi di laurea, Università IUAV, Venezia, anno accademico 2002-2003, quien en el "Volumen II: Apparati" completa la bibliografía publicada en *Casabella* n. 619-620 (1995) con los artículos del periódico *Paese Sera* publicados por y sobre Tafuri entre los años 1962-1968 y que dado el limitado acceso de dicha tesis aún no publicada, reproducimos al final de la presente bibliografía. Por nuestra parte, hemos incrementado notablemente la bibliografía sobre Manfredo Tafuri que ya inició Andrew Leach en Leach, Andrew, *Manfredo Tafuri. Choosing History*. A&S books, Department of Architecture and Urban Planning, Ghent University, Belgium, 2007, quien, además, transcribió de nuevo los títulos y años de los cursos dados por Manfredo Tafuri recopilados en primer lugar por Federico Rosa y que de forma sumaria repetimos a continuación: 1961-62: "Il problema dei centri storici all'interno della nuova dimensione cittadina". Corso parallelo di Composizione II del Prof. Saul Greco en la Facoltà di Architettura dell'Università di roma, Valle Giulia, y "Teoria e critica nella cultura urbanistica italiana del dopoguerra", Corso parallelo di Composizione II del Prof. Saul Greco en la Facoltà di Architettura dell'Università di roma, Valle Giulia. 1963-64: Lecciones en el Corso di Storia dell'Arte e dell'architettura del Prof. E. N. Rogers en la Facoltà di Architettura del politecnico di Milano, Lecciones en el Corso di Composizione architettonica B, Prof. Ludovico Quaroni, y "L'Università: strutture e morfologie nella storia", lección del día 16/1/1964, Istituto di Architettura di Roma, corso di Composizione architettonica B, Prof. Ludovico Quaroni. 1964-65: "La storia dell'architettura moderna alla luce dei problemi attuali", Corso di Composizione architettonica II B, Prof. L. Quaroni. 1966-67: "La storia dell'architettura moderna alla luce dei problemi attuali", Corso di Restauro dei monumenti, Facoltà di Architettura, Università di Palermo, Prof. M. Tafuri. (mismas anotaciones que 1964-65) y "Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura", IUAV, Ciclo de lecciones La teoria della progettazione architettonica. 1967-68: "L'architettura moderna e il problema della storia", Corso di Storia dell'arte e storia degli stili dell'Architettura 2. IUAV. 1968-69: "Le Corbusier", Corso di Storia dell'arte e storia degli stili dell'Architettura 2. IUAV. 1969-70: "Architettura, città e "piano" in America (1500-1970). 1970-71: "Avanguardie, architettura e città della Germania (1905-1933). La gestione socialdemocratica della città (1923-1933)". 1971-72: "Avanguardie, città e pianificazione in Unione Sovietica (1917-1937)". 1972-73: "Storia dell'ideologia antiurbana". 1973-74: "Struttura e architettura nella città terziaria in America" (1850-1973). 1974-75: "Lo sviluppo urbano negli Stati Uniti" (1780-1974) e il problema dell'housing". 1975-76: "Il grattacielo e la struttura della città terziaria in America e in Europa (1850-1975)". 1976-77: "Avanguardia e architettura: le avventure del linguaggio nella città contemporanea". 1977-78: "La Grande Viena: dalla formazione del mito asburgico alla crisi dell'austromarxismo". 1978-79: "Francesco Borromini e la crisi dell'universo umanistico". 1979-80: "Le avventure dell'avanguardia". 1980-81: "Giovanni Battista Piranesi" 1720-1778". 1981-82: "Arti e architettura nella Venecia dell'umanesimo 1450-1509". 1982-83: "Architettura e rinnovamento urbano nella Venecia del rinascimento. 1514-1554". 1983-84: "Scienza, architettura e vita civile nella Venecia del secondo 500. 1556-1612". 1984-85: "Arte e potere nel primo 500: Raffaello Sancio". 1985-86: "Giulio Romano, architetto e pittore". 1986-87: "Donato Bramante 1444-1514". 1987-88: "Architettura e religione, da Savonarola alla Controriforma 1494-1580". 1988-89: "Giuliano da Sangallo e Jacopo Sansovino. Architettura e committenza fra XV e XVI secolo". 1989-90: "Francesco di Giorgio Martini e Baldassarre Peruzzi". 1992-93: "Umanesimo e architettura: Leon Battista Alberti 1404-1472". 1993-94: "Arte, politica e architettura nella Roma medicea 1513-1527. Dal mito dell'età de oro alla catastrofe del Sacco".

- *La arquitectura del humanismo*, Xarait Ediciones, Madrid, 1978. Título original Tafuri, Manfredo, *L'architettura dell'Umanesimo*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1969. Escrito en 1966.
- *Teorías e Historia de la arquitectura*, Editorial Laia, Barcelona, 1972. Edición original, Tafuri, Manfredo, *Teorie e storia dell'architettura*, Editore Laterza, Bari, 1970. Escrito en 1968.
- *Storia dell'ideologia antiurbana*, entregas del curso de Historia de la Arquitectura en el IUAV, Venecia, 1972-1973.
- *Jacopo Sansovino e l'architettura del 500 a Venecia*, Marsilio Editore, Padova, 1969.
- *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Bari, 1973.
- *Retórica y Experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1978.
- "Das Rote Wien". *Politica e forma Della residenza nella Viena socialista, 1919-1933*, en *Viena Rossa. La politica residenziale nella Vienna Socialista*, Editorial Electa, Milano, 1980.
- *Le avventure dell'oggetto: architetture di Vittorio Gregotti*, Electa Editrice, Milano, 1982.
- *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1982 e 1986.
- *La Esfera y el Laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años '70*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1984, edición original Tafuri, Manfredo, *La sfera e il laberinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1980.
- *Venice and the Renaissance*, Massachusetts Institute of Technology, 1989. Edición original Tafuri, Manfredo, *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1985.
- *Sobre el Renacimiento, Principios, ciudades, arquitectos*, Editorial Cátedra, Madrid, 1995. Edición original Tafuri, Manfredo, *Ricerca del Rinascimento*, Einaudi, torino 1993.
- *La dignità dell'attimo. Trascrizione multimediale di Le forme del tempo. Venezia e la modernità*, IUAV, 1994. Prolusione leída el 22 Febbraio 1993 per l'inaugurazione dell'anno accademico 1992-93 dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

Libros en colaboración:

TAFURI, MANFREDO; CACCIARI, MASSIMO; DAL CO, FRANCESCO, *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Editorial GG, Madrid, 1972.

TAFURI, MANFREDO; SALERNO, LUIGI; SPEZZAFERRO, LUIGI, *Via Giulia. Un'utopia urbanística del '500*, Casa Editrice Stabilimento Aristide Staderini, Roma, 1973.

TAFURI, MANFREDO; CIUCCI, GIORGIO; DAL CO, FRANCESCO; MANIERI ELIA, MARIO, *La ciudad americana*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975. Edición original Ciucci, Giorgio, Dal Co, Francesco, Manieri Elia, Mario, Tafuri, Manfredo, *La città americana dalla guerra civile al New Deal*, Casa Editrice Gius, Roma-Bari, 1973.

TAFURI, MANFREDO; DAL CO, FRANCESCO, *Arquitectura contemporánea*, Aguilar Ediciones, Madrid, 1989. Edición original Tafuri, Manfredo, Dal Co, Francesco, *Architettura Contemporanea*, Electa Editrice, Milano, 1976.

TAFURI, MANFREDO; CACCIARI, MASSIMO; RELLA, FRANCO; TEYSSOT, GEORGE, *Il Dispositivo Foucault*, CLUVA, Librería Editrice Cooperativa, Venezia, 1977.

TAFURI, MANFREDO; FOSCARI, ANTONIO, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di S. Francesco della Vigna nella Venezia dell '500*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1983.

TAFURI, MANFREDO; COHEN, JEAN LOUIS; DE MICHELIS, MARCO, (eds.), *URSS, 1917-1978. La città, l'architettura*, Roma-París, 1979.

TAFURI, MANFREDO (ed.), *La piazza, la chiesa, il parco*, Elceta, Milano, 1991.

Articulos:

- TAFURI, MANFREDO, “La prima strada di Roma moderna: Via Nazionale”, en *Urbanistica*, no. 27, 1959.
- ‘La Biblioteca Nazionale di Roma’, en *Rassegna del Lazio*, no. 2, 1960, pp. 16-20.
 - “Architettura”, en *Enciclopedia di scienza, lettere e arte italiana Terza appendice 1949–1960*, vol. 1, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1961
 - “Un piano per Tokyo e le nuove problematiche dell’urbanistica contemporanea”, en *Argomenti di architettura*, n. 4 1961, pp. 70–7.
 - “Problemi di critica e problemi di datazione in due monumenti taorminesi: il Palazzo dei Duchi di S. Stefano e la Badia Vecchia”, en *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura di Roma*, n. 51, 1962. (Tesi di Laurea)
 - “Neorealismo, neoeclettismo, revivalismo nella vicenda architettonica romana dal 1945 al 1961”, en *Superfici*, n. 5, 1962, p. 35.
 - “Studi per ipotesi di lavoro per il sistema direzionale di Roma”, en *Casabella-continuità*, n. 264, 1962, pp. 27–36.
 - “La vicenda architettonica romana 1945–1961”, en *Superfici*, vol 2, n. 5, 1962, pp. 20–42.
 - “Architettura e socialismo nel pensiero di William Morris”, en Mario Manieri Elia (ed.), *Architettura e socialismo*, Bari 1963, in: *Casabella Continuità*, no. 280, 1963, pp. 46-53.
 - “Ludovico Quaroni e la cultura architettonica italiana”, en *Zodiac, International magazine of contemporary architecture*, no. 11, 1963, pp. 130-145.
 - “Un’ipotesi per la città-territorio di Roma. Strutture produttive e direzionale nel comprensorio pontino”, en *Casabella-continuità*, n. 274, 1963, pp. 26–37.
 - “Letteratura architettonica romana del dopoguerra”, en *Superfici*, vol. 3, n. 6 1963, pp. 64–9.
 - “Problemi d’urbanistica”, en *Comunità*, n. 112, 1963, pp. 46–53.
 - “Simbolo e ideologia nell’architettura dell’Illuminismo”, en *Comunità*, n. 124–125, 1964, pp. 68–80.
 - “Un ‘fuoco’ urbano della Roma Barocca”, en *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’architettura*, Facoltà di Architettura, Università di Roma, n. 61, 1964, pp. 1-26.
 - “Razionalismo critico e nuovo utopismo”, en *Casabella Continuità*, n. 293, 1964, pp. 22-25.
 - “Storicità di Louis Kahn”, en *Comunità*, n. 117, 1964, pp. 38-49.
 - “Il problema dei centri storici all’interno della nuova dimensione cittadina”, en VVAA, *La città territorio. Un esperiemtno didattico sul centro direzionale di Centocelle in Roma*, Leonardo da Vinci editrice, Bari, 1964, pp. 39-45.
 - “Teoria e critica nella cultura urbanistica italiana del dopoguerra”, en VVAA, *La città territorio. Un esperiemtno didattico sul centro direzionale di Centocelle in Roma*, Leonardo da Vinci editrice, Bari, 1964, pp. 27-37.
 - “E. May e l’urbanistica razionalista”, en *Comunità*, n. 123, 1964, pp. 66-80.
 - “Borromini e l’esperienza della storia”, en *Comunità* n. 129, 1965.
 - “La Lezione di Michelangiolo”, en *Comunità*, 1965.
 - “La poetica borrominiana: imto, simbolo e ragione”, en *Palatino*, n. 3-4, 1966.
 - “Borromini e il problema della storia”, en *Comunità: Giornale mensile di politica e cultura*, n. 129, 1965. Reeditado como “Borromini e l’esperienza della storia”, en Tafuri, Manfredo, *Materiali per il corso di Storia dell’Architettura IIA*, Dipartimento di analisi, critica e storia, Istituto universitario di architettura di Venezia, 1978, pp. 9-30.
 - “Borromini in Palazzo Carpegna. Documenti inediti e ipotesi critiche”, en *Quaderni*, n. 79–84, 1967, pp. 85–107.
 - “Architettura, town design, città”, en *D’Ars Agency*, n. 36-37, 1967.
 - “Inediti borrominiani”, en *Palatino* vol.11, n. 3, 1967, pp. 255–62.
 - “L’Idea di architettura nella letteratura teorica del Manierismo”, en *Bolletino del Centro Internazionale di Studi d’Architettura A. Palladio*, vol.IX, 1967, pp. 369-384.
 - “Borromini in Palazzo Carpegna: Documenti inediti e ipotesi critiche”, en *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’architettura*, vol. XIV, n. 79-84, 1967, pp. 85-107.
 - “J. Barozzi da Vignola e la crisi del Manierismo a Roma”, en *Bolletino CISA* n. IX, 1967, pp. 395-396.

- “Teatro e città nell’architettura palladiana”, en *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio*, vol X, 1968, pp.65-78.
- “Una lettura settecentesca del modello di Michelangelo per S. Giovanni dei Fiorentini”, en *Palatino*, anno XII, n. 3, 1968.
- “Il mito naturalistico nell’architettura del 500”, en *L’arte*, n.1, 1968, pp.7-36.
- “Committenza e tipologia nelle ville palladiane”, en *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio*, vol XI, 1969, pp. 120-136.
- “Retorica e sperimentalismo. Guarino Guarini e la tradizione manierista”, *Tai del Convengo su Guarini e l’internazionalit  del barocco*, Turin, *Accademia delle Scienze*, 1970, pp. 667-704.
- “Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico”, en *Contropiano*, n. 2, 1970, pp. 241-281.
- Tafuri, Manfredo, “Alle origini del palladianesimo. Alessandro Farnese, Jacques Androuet Du Creceau, Inigo Jones”, en *Storia dell’arte*, n. 11, 1971, pp. 149-161.
- “Socialdemocrazia e citt  nella Repubblica di Weimar”, en *Contropiano*, n. 1, 1971, pp. 207-223.
- “AustroMarxismo e citt : Das Rote Wien”, en *Contropiano*, n. 2, 1971, pp. 259-311.
- “Design and Technological Utopia”, en Ambasz, Emilio (ed.), *Italy: A new Domestic Landscape*, Catálogo de la exposición homónima, New-York, Florence, MOMA, Centro Di, 1972.
- “Giovan Battista Piranesi: L’architettura come utopia negativa”, en VVAA, *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e Barocco nel Settecento. Atti del Convegno internazionale promosso dall’Accademia delle Scienze di Torino nella ricorrenza del secondo centenario della morte di Bernardo Vittone, 21-24 Settembre 1970*, Accademia delle Scienze di torino, 1972, pp. 265-313.
- “L’Architecture et l’Avant-Garde artistique en URSS de 1917   1934’”, en *VH101*, n. 7-8, 1972, pp. 53-87.
- “Il metodo di progettazione del Borromini”, en *Accademia di San Luca* (ed.), *Studi sul Borromini*, vol. II, Roma, 1972.
- “Architettura artificialis. Claude Perrault, Sir Christopher Wren e il dibattito sul linguaggio architettonico, Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino”, en *Tai del Congresso internazionale sul Barocco*, Lecce, 1972, pp. 375-398.
- “Sansovino versus Palladio”, en *Bolletino del centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio*, vol. XIV, 1973, pp. 149-165.
- “Architettura e storiografia: Una proposta di metodo”, en *Arte Veneta* n. 29, 1975.
- “Architettura, urbanistica e design dal 1945 a oggi”, en *L’arte moderna*, vol. XV, Fratelli Fabbri editori, Milano, 1975, pp. 1-64.
- “Verso la citt  socialista: ricerche e realizzazioni nell’Unione Sovietica, fra la NEP e il primo piano quinquennale”, en *Lotus* n. 9, 1975, pp. 76-93.
- “Les Muses inqui tantes, ou le destin d’une génération de Ma tres”, en *L’architecture d’aujourd’hui*, 1975, n. 181, pp. 14-33.
- “Gli anni dell’attesa 1922-1945”, en VVAA, *Giuseppe Samon  1923-1875. Cinquant’anni di architetture*, Officina, Roma, 1975, pp. 9-17.
- “Michelangelo architetto”, en *Civilt  delle macchine*, n. 3-6, 1975, pp. 49-60.
- “Problèmes de méthode dans l’histoire de l’architecture”, en “Histoire et théories de l’architecture”, en *Rencontres pédagogiques* 17-20 Juin, 1974, Institut de l’Environnement, Paris, 1975
- “Les Cendres de Jefferson”, en *L’architecture d’aujourd’hui*, 1976, n. 186, pp. 53-58.
- “Ceci n’est pas une ville”, en *Lotus*, n. 13, 1976.
- “L’unité della storia”, en *Casabella*, n. 423, 1977, pp. 34-35.
- “Il progetto storico”, en *Casabella*, n. 429, 1977, pp. 11-19.
- “Giuseppe Terragni: Subject and Mask” en Eisenman, Peter, *Transformations, Decompositions, Critique*, The Monacelli Press, New York, 2003. Publicado originalmente en *Oppositions*, n. 11, 1977 y *Lotus*, n. 20, 1978
- “Ordine e Desordine”, en *Casabella*, 1977, n. 421, pp. 36-42.
- “Discordant Harmony: Alberti to Zuccari”, en *Architectural Design*, n. 49 (Profile 21: Rykwert, Joseph (ed.), “Leonis Baptiste Alberti”), 1979.

- “Borromini e Piranesi: La Città come ordine infratto”, en Bettagno, Alessandro (ed.), *Piranesi tra Venezia e l’Europa: Atti swl convegno internazionale di studio promossi dall’Istituto di storia dell’arte della Fondazione Giorgio Cini per il secondo centenario della morte di Gian Battista Piranesi*, Venice, 13-15 Octubre 1978, Florencia: Leo S. Olschki, 1983, pp. 89-101. Publicado con el mismo título en Tafuri, Manfredo, *Materiali per il corso di Storia dell’architettura IIa*, Dipartimento di analisi, critica e storia, IUAV, Venice, 1979, pp. 143-147.
- “Las máquinas imperfectas. Ciudad y territorio en el siglo XIX”, en Morachiello, Paolo, Teysott, George, *Congreso “Architettura, programma, istituzioni nel XIX secolo”*, Officina Edizioni, Roma, 1980. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitettura/tafuri/tafuri_macchine.htm
- “La tecnica delle avanguardie” Internista a cura di Omar Calabrese, en *Casabella*, n. 463/464, 1980, pp. 98-102.
- “Natural-Artificial. The Architecture of Franco Purini”, en *A+U*, n. 8, 1980, pp. 35-40.
- “The Watercolors of Massimo Scolari”, en VVAA, *Massimo Scolari: Architecture between Memory and Hope*, Iaus, New York, 1980, pp. 2 y sgg.
- “Sapienza di stato ed atti mancati: architettura e tecnica urbana nella Venezia del Cinquecento”, en *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, Milano, 1980, pp. 16-39.
- “L’Ephemere est eternal. Aldo Rossi a Venezia”, en *Domus*, vol. 602, 1980.
- “Andrea Palladio, utopista della sintesi”, en *Rinascita*, n. 39, 1980, pp. 23-24.
- “La cattedrale sommersa. L’ultima opera di Johnson e Burgee”, en *Domus*, n. 608, 1980, pp. 8-15.
- “Am Steinhof. Centralità e “superficie” nell’opera di O. Wagner”, en *Lotus*, n. 29, 1980, pp. 72-91.
- “Sapienza di Stato e atti macanti: architettura e tecnica urbana nella Venezia dell 500”, en VVAA, *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento, catalogo della mostra*, Milano, 1980, pp. 16-39.
- “Peter Eisenman: The Meditations of Icarus”, en Eisenman, Peter, *Houses of Cards*, The Monacelli Press, New York, 1987. Texto escrito en 1981.
- “Lettera di Tafuri a Renato De Fusco” publicada en *Op. Cit*, n. 51, 1981, pp. 83-85.
- “The Uncertainties of Formalism: Victor Sklovskij and the Denuding of Art”, en *Architectural Design*, n. 50 (Profile: Porphyrios, Demetri (ed.), “On the Methodology of Architectural History”), 1981.
- “Alvise Corsaro, Palladio e Leonardo Donà. Un dibattito sul bacino Marciano”, en Puppi, L. (ed.) *Palladio e Venezia*, Sansoni, Firenze, 1982, pp. 9-27.
- “Lettera di Manfredo Tafuri a Roberto Pane”, en Di Marino, Orlando (ed.), *Oltre la storia*, Clean Edizioni, Napoli, 2009. Escrita el 29/11/1982.
- “Architecture and Poverty”, en *Architectural Design* n. 52 (Profile: “Modern Architecture and the Critical Present”), 1982.
- “Realisme en architecture”, en *Critique* n. 476-477, 1983.
- “Entrevista Manfredo Tafuri”, en *Materiales*, Marzo 1983. La entrevista tuvo lugar en Buenos Aires, entre Julio y Agosto de 1981. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitettura/materiales/entrevista_tafuri.htm
- “Pietas repubblicana, neobizantinismo e umanesimo. Giorgio Spavento e Tullio Lombardo nella chiesa di S. Salvador”, en *Ricerche di Storia dell’Arte*, n. 19, 1983, pp. 5-36.
- “Un teatro, una fontana del Sil e un vago monticello. La configurazione del bacino di S. Marco di Alvise Corsaro”, en *Lotus*, n. 42, 1984, pp. 41-51.
- “Politica, scienza e architettura nella Venezia del Cinquecento”, en Branca, V. Y Ossola, C., *Cultura e società nel Rinascimento tra Riforme e Manierismi*, Atti del XXIII Corso Intrnazionale di Alta Cultura (Venezia, Fondazione Cini, 29 agosto . 16 settembre, 1981), Firenze, 1984, pp. 97-133.
- “Il problema storiografico” en VVAA, *Renovatio Urbis. Venezia nell’età di Andrea Gritti*, Roma, 1984, pp. 9-55.
- “Machine et Mèmoire”. La città nell’opera di Le Corbusier, 1”, en *Casabella*, n. 502, 1984, pp. 44-52.

- “Machine et Mèmoire”. La città nell’opera di Le Corbusier, 2”, en *Casabella*, n. 503, 1984, pp. 44-52.
- “Renovatio urbis Venetiarum: il problema storiografico”, en Tafuri, Manfredo (ed.), *Renovatio Urbis. Venezia nell’età di Andrea Gritti (1523-1538)*, Officina Edizioni, Roma, 1984.
- “Roma instaurata”. *Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo ‘500*, en C.L. Frommel-S.Ray-M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano, 1984.
- “El concepto de Renacimiento”, en *Revista L’avenc*, n. 73, 1984.
- “Architettura e realismo”, en Magnago Lampugnani (ed.), *Architettura moderna. Le avventure delle idee nell’architettura 1750-1980*, Electa, Milano, 1985, pp. 123-145.
- “Entrevista con Manfredo Tafuri”, en *Materiales*, n.5, Buenos Aires, Marzo 1985. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/materiales/entrevista2_tafuri.htm
- “Il Sacco di Roma, 1527: fratture e continuità”, en *Roma nel Rinsacimento*, 1985, pp. 21-35.
- “Osservazioni sulla Chiesa di S. Benedetto in Polirone”, en *Quaderni di Palazzo Te*, n. 5, 1986, pp. 11-24.
- “Il chiostro di S. Abbondio a Cremona. Un’interpretazione eccentrica del modello bramantesco del Belvedere”, en *Arte Lombarda*, n. 79, 1986, pp. 85-98.
- “Le lingue di Venezia”, (Entrevista a cargo de Nicola Soldini), en *Corriere del Ticino*, 19 luglio 1986, p. 20.
- “Storie parallele. La Serenisima nell’”autunno del Mediterraneo”, en *Casabella*, n. 525, Milano, 1986, pp. 30-31
- “Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo Sansovino: Un conflitto professionale nella Roma Medicea” en Spagnesi, G (ed.), *Antonio da Sangallo: La vita e l’opera*, Roma, 1986, pp. 70-100.
- “Humanism, Technical Knowledge and Rhetoric: the Debate in Renaissance Venice”, Walter Gropius Lecture, Harvard University, Graduate School of Design, April 30, 1986.
- “Palazzo Dolfin a San Salvador: un’opera ibrida di Jacopo Sansovino”, en *VVAA, Venezia e la Roma dei Papi*, Milano, 1987, pp. 143-170.
- “Daniele Barbaro e la cultura scientifica veneziana del 500”, en *VVAA in Giovan Battista Benedetti e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, Venezia, 1987, pp. 55-81.
- “Il palazzo di Carlo V a Granada: architettura “a lo romano” e iconografia imperiale”, en *Ricerche di Storia dell’Arte*, n. 22, 1987, pp. 4-26.
- “Aggiunte al progetto sansoviniano per il palazzo di Vettor Grimani”, en *Arte Veneta*, n. XVI, 1987, pp. 41-50.
- “Humanismo, conocimiento técnico y retórica. El debate en Venecia durante el Renacimiento”, en *Revista Saber*, n. 3, 1987.
- “La Norma e il Programa: Il Vitruvio di Daniele Barbaro”, en Vitruvio, *I Dieci Libri dell’Architettura, Tradotti e Comentati da Daniele Barbaro*, Edizioni il Polifilo, Milano, 1987.
- “El palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura a lo “romano” e iconografía imperial”, en *Revista Cuadernos de la Alambra*, n.24, 1988.
- ““Cives Esse non licere”. La Roma de Nicolás V y Leon Battista Alberti. Elementos para una revisión historiográfica”, en *VVAA, Leon Battista Alberti*, Editorial Stylos, Barcelona, 1988. Texto de 1984.
- “Studi Bramanteschi”, en *Roma nel Rinascimento*, 1989, pp. 85-101.
- “Carta 21/V/1984”, en *El Croquis*, n. 26, 1986.
- “Eros e spiritualismo”, en *Casabella*, n.559, 1989, pp. 35-38.
- “Das rote Wien. Política y arquitectura residencial en la Viena socialista”, en *Arquitectura*, n. 278-279, 1989, pp. 16-42.
- “Strategie di sviluppo urbano nell’Italia del Rinsacimento”, en *Zodiac*, n.1, 1989, pp. 12-43.
- “Raffaello, Jacopo Sansovino e la facciata di S. Lorenzo a Firenze”, en *Annali di architettura*, n. 2, 1990, pp. 24-44.
- “Il disegno di Chatsworth (per il Palazzo Ducale di Venezia?) e un progetto perduto di Jacopo Sansovino”, en Chastel, André; Cevese, R. (eds.), *Andrea Palladio: nuovi contributi*, Electa, Milano, 1990, pp. 100-111.

- “La Basilica del Palladio”, en *Quaderni della fondazione Istituto Gramsci Veneto*, n. 11, 1991, pp. 117-124.
- “Historia, Conservación, restauración”, Entrevista a cargo de C. Baglione y B. Pedretti, en *Architettura*, n. 307, 1996, pp.14-18. Publicada originalmente en *Casabella*, n. 580, 1991.
- Tafuri, Manfredo, “Giulio Romano e Jacopo Sansovino” en *VVAA, Giulio Romano*, Mantova, 1991, pp. 75-108.
- “Passato irrisolto, inquieto presente”, en *Casabella* n. 585, 1991, pp.39-40.
- “Per/To James Stirling (1926-1992)”, en *Zodiac*, 1992, n.8, pp. 4-5.
- “Autobiografía”, en Di Marino, Orlando (ed.), *Oltre la storia*, Clean Edizioni, Napoli, 2009. Escrito en 1993.
- “Le chiese di Francesco di Giorgio Martini”, en Fiore, Francesco Paolo e Tafuri, Manfredo, *Francesco di Giorgio architetto*, Electa, Milano, 1993
- “Adolf Loos, Teórico”, en *Punto de Vista*, n.49, 1994. También disponible en www.bazaramericano.com/architettura/tafuri/tafuri_loos.htm
- “Lettera a Bruno Adorni (1985)” en, Ardoni, Bruno, “Un’analisi interminabile disillusa e proterva”, en *Il Giornale dell’Arte*, n. 121, 1994.
- “Main Lines of the Great Theoretical Debate Over Architecture and Urban Planning. 1960-1977”, en *A+U*, n. 365, pp. 142-161. (Reimpreso)

Artículos escritos en colaboración:

TAFURI, MANFREDO; TEODORI, MARIO, “Un dibattito sull’architettura e l’Urbanistica Italiana”, en *Casabella Continuità*, n. 241, 1961.

TAFURI, MANFREDO; PICCINATO, GIORGIO, “Helsinki”, en *Urbanistica*, n. 33 1961, pp. 88–104.

TAFURI, MANFREDO; PICCINATO, GIORGIO; QUILICI, VIERI, “La città territorio: Verso una nuova dimensione”, en *Casabella Continuità*, n. 270, 1962, pp. 16-25.

TAFURI, MANFREDO; MARCONI, PAOLO; PORTOGHESI, PAOLO, ‘Il rapporto tra Borromini e la tradizione’ , en G. De Angelis d’Ossat, (ed.), *Studi sul Borromini. Atti del convegno promosso dall’Accademia nazionale di S. Luca*, Roma, De Luca, 1967, vol. 2, pp. 5–34.

- ‘Il metodo di progettazione del Borromini’, en G. De Angelis d’Ossat, (ed.), *Studi sul Borromini. Atti del convegno promosso dall’Accademia nazionale di S. Luca*, Roma, De Luca, 1967, vol. 2, pp. 35–70.

TAFURI, MANFREDO, DE MICHELIS, MARCO, QUILICI, VIERI, “La città sovietica. Due contributi storici”, en *Casabella*, 1977, n. 422, pp. 62-67.

TAFURI, MANFREDO; FOSCARI, ANTONIO, “Un progetto irrealizzato di Jacopo Sansovino: il palazzo di Vettor Grimani sul Canal Grande”, en *Bolletino dei Civici Musei Veneziani*, n. XXVI, 1981, pp. 71-87.

- “Sebastiano da Lugano, i Grimani e Jacopo Sansovino nella chiesa di S. Antonio di Castello”, en *Arte Veneta*, n. XXXVI, 1982, pp. 100-123.

- “Evangelismo e architettura. Jacopo Sansovino e la chiesa di S. Martino a Venezia”, en *Bolletino dei Civici Musei Veneziani*, n.1-4, 1982, pp. 34-54.

TAFURI, MANFREDO; TEYSSOT, GEORGES, “Classical Melancholies”, en *Architectural Design*, n. 52, 1982, pp. 6-17.

TAFURI, MANFREDO; CACCIARI, MASSIMO; DAL CO, FRANCESCO, “Il Mito di Venezia”, en *Rassegna*, n. 22, 1985.

- Tafuri, Manfredo e Fiore, "Francesco Paolo, Francesco di Giorgio Martini e l'assoluto imperfecto", en *Casabella*, n. 599, 1993, pp.30-42.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE MANFREDO TAFURI

ADORNI, B., "Un'analysis interminabile disillusa e proterva", en *Il giornale dell'arte* n. 121, 1994.

AGREST, DIANA, "Design vs Non Design", en *Oppositions*, n. 6, 1976.

- Agrest, Diana, "Architecture from Without: Body, Logic and Sex", en *Assemblage*, n.7, 1988.

AKCAN, ESRA, "Manfredo Tafuri's theory of the architectural avant-garde", en *The Journal of Architecture*, Vol. 7, 2002.

ACKERMAN, JAMES S., "The 50th Years of CISA", en *Annali di Architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, n. 20, 2008

ASOR ROSA, ALBERTO, "Manfredo Tafuri, or, Humanism Revisited", en *Log* n. 9, 2007, pp. 29-38. Conferencia presentada bajo el título "Manfredo Tafuri o dell'Umanesimo rivisitato" en la Università degli Studi "Mediterranea" in Reggio Calabria, 23, Abril, 2004. Publicada por primera vez como Asor Rosa, Alberto, "Manfredo Tafuri, Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico", m *Bolletino di italianistica*, vol II, n. 1, 2005.

BAGLIONE, C. y PEDRETTI, B., "Manfredo Tafuri. Historia, Conservación, Restauración", en *Revista Arquitectura* n. 307, Madrid, 1996.

BAIRD, GEORGE, "Criticality and Its Discontents", en *Harvard Design Magazine*, n. 21, 2204-2005.

BAKER, PAUL, "Book Review: "The American City: From the Civil War to the New Deal by Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co; Mario Manieri-Elia; Manfredo Tafuri", en *Winterthur Portfolio*, vol. 16, n. 4, 1981, pp. 351-354.

BALLENT, ANAHÍ; GORELIK, ADRIÁN, y SILVESTRI, GRACIELA, "La metrópolis de Benjamin", en *Punto de Vista*, n. 45, Buenos Aires, 1993. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/tafuri/metropolis-benjamin.htm

- "Homenaje a Manfredo Tafuri", en *Punto de Vista*, n. 49, Buenos Aires, 1994. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/tafuri/homenaje_tafuri.htm

BEDON, ANNA; BELTRAMINI, GUIDO; BURNS, HOWARD (eds.), *Disegni e studi di Manfredo Tafuri per la ricostruzione di edifice e contesti urbani rinascimentali*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, 1995.

BELTRAMI, GUIDO, "Tafuri e il Rinascimento", en *La rivista dei libri*, n. 3, 1994, pp. 18-20.

BETTS, RICHARD, "Book Review: *Scritti rinascimentali di architettura* by Arnolfo Bruschi; Corrado Maltese; Manfredo Tafuri; Renato Bonelli", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 41, n. 1, 1982, pp. 61-62

BIRAGHI, MARCO, *Progetto di Crisi. Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2005.

- "Tafuri and Koolhaas", Lectura presentada en el Berlage Institute de Rotterdam el 04 de Marzo de 2003.

BIRNHOLZ, ALAN C., "Book Review: *Socialismo, città, architettura URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei*", en *The Art Bulletin*, vol. 54, n. 3, 1972, pp. 368-369.

BLAU, EVE (ed.), "Architectural History 1999/2000", special issue, en *The Journal of the Society of Architectural Historians* vol.58, n. 3, 1999.

BOIDI, S., "Prevale la teoria", en *Costruire*, n. 155, 1996.

BONNIFAZIO, PATRIZIA, "Fra etica e critica: Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia di Manfredo Tafuri", en Bonnifazio, Patrizia y Palma, Riccardo, *Architettura spazio scritto. Forme e tecniche delle teorie dell'architettura in Italia dal 1945 ad oggi*, UTET, Torino, 2001, pp. 123-133.

BRANZI, ANDREA "Design e Ideologia" en VVAA, *Il Design Italiano, 1964-1990*, Triennale di Milano, Electa, 1996, pp. 144-147.

BRULHART, A., "Manfredo Tafuri, l'histoire comme recherche infinie", en *Faces, journal d'architectures*, n. 31, 1994.

CARTY PIEDMONT, SUSAN, "Operative Criticism", en *Journal of Architectural Education*, vol. 40, n. 1, 1986, pp. 8-13

CAVAGLIERI, GIORGIO, "Book Review: *La città americana della guerra civile al New Deal* by Giorgio Ciucci; Francesco Dal Co; Mario Manieri-Elia; Manfredo Tafuri", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 33, n. 3, 1974, pp. 267-270

COHEN, JEAN LOUIS, "The Italophiles at Work", en Hays, Michael, *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts-London, 1998. Publicado originalmente como Cohen, Jean Louis, "Les Italophiles au travail", en "La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophylie", en *In Extenso, recherches à l'école d'Architecture Paris-Villemin*, n. 1, 1984.

- "Dall'affermazione ideologica alla storia professionale", en *Zodiac* n. 21, 1999, pp. 34-45.

COHEN, PRESTON SCOTT (ed.), Catálogo de la exposición *Tafuri's Ricerca / Drawing as Research*, GSD Gallery, 1997.

COLEMAN, NATHANIEL, "The Limitations of Professional Education", Lectura presentada en el Congreso *The Role of the Humanities in Design Creativity*, East Midlands Media and Technology Centre, University of Lincoln, UK, 2007. Disponible en <http://www.lincoln.ac.uk/home/conferences/human/papers/Coleman.pdf>

COMPANY CLIMET, XIMO, "Manfredo Tafuri: Mito y Realidad del Renacimiento", en *L'avenc*, n. 107, Barcelona, 1987.

CONFORTI C., "Manfredo Tafuri", en *Urbanistica informazioni*, n. 134, 1994, p. 53.

CONNORS, JOSEPH, "Book Review: *Ricerca del Rinascimento: Principi, città, architetti*", en *L'Indice dei libri del mese*, n. 3, 1992, pp. 37-38.

- "Cultura del fittizio", en *L'Indice dei libri del mese*, anno 9, n. 8, settembre 1992, pp. 37-38.

CUNNINGHAM, DAVID, "Architecture, Utopia and the futures of the avant-garde", en *The Journal of Architecture* vol. 6, n. 2, 2003, pp. 169-182.

- "Interview. Rem Koolhaas and Reiner De Graaf", en *Radical Philosophy* n. 154, 2009.

- "Architecture as Critical Knowledge" en Rendell, Jane; Hill, Jonathan; Fraser, Murray y Dorrian, Mark (eds.), *Critical Architecture*, Routledge, Oxon, 2007.

CUNNINGHAM, FRANK, "Triangulating utopia: Benjamin, Lefebvre, Tafuri", en *City*, vol 14, n. 3, 2010, pp. 268-277.

CURTIS, WILLIAMS, "Book Review: Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co, *Modern Architecture* y Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 40, n. 2, 1981, pp. 168-170.

DAY, GAIL, "Strategies in the metropolitan Merz. Manfredo Tafuri and Italian Workerism", en *Radical Philosophy*, n. 27, 2005.

DELLA SETA, C., "L'architetto costruisce il nuovo ordine", en *Wimbledon*, n. 27, 1992, pp. 62-63.

DI MARINO, ORLANDO (ed.), *Oltre la storia*, Clean Edizioni, Napoli, 2009.

DUNSTER, DAVID, "Critique: Architecture and Utopia", en *Architectural Design* n. 47, 1977, pp. 204-214.

DUMONT, M L., y HUET, B, "Manfredo Tafuri e il disincanto dell'architettura moderna", en *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 292, 1994, pp. 21-23.

ELLIOT, BRIAN, "Le Corbusier and Tafuri on Architecture, Utopia, and Community" disponible en <http://oregonstate.academia.edu/BrianElliott/Papers/>

- "Breton and Benjamin on the Counter-Urbanism of Redemption" disponible en <http://oregonstate.academia.edu/BrianElliott/Papers/>

- "Debord, Constant, and the Politics of situationist Urbanism" disponible en <http://oregonstate.academia.edu/BrianElliott/Papers/>

- "Postmodern Urbanism: Critical Appraisals in Venturi, Rossi, Harvey and Jameson", disponible en <http://oregonstate.academia.edu/BrianElliott/Papers/>

FRASCARI, MARCO, "Intrepreting the Renaissance" Book Review, en *Harvard Design Magazine*, n. 27, 2007.

FISHMAN, ROBERT, "Utopia and Its Discontents. Review: Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 39, n. 2, 1980, pp. 153-155.

FOSTER, HAL, "(Post) Modern Polemics", en *Perspecta* n. 21, 1984, pp. 144-153.

GHIRARDO, Y. DIANE, "Manfredo Tafuri and Architecture Theory in the US, 1970-2000", en *Perspecta*, vol. 33, *Mining Autonomy*, 2002, pp. 38-47.

- "Past or post modern architectural fashion", en *Journal of architectural education*, n. 39, p. 4.

GIZZARELLI M., y MASSARENTI, P. G., "Ricordando Manfredo Tafuri", en *Parametro*, n. 202, 1994.

GOODBUN, JON, "The assassin. The Critical Legacies of Manfredo Tafuri, Columbia University, New York, 20-21 April, 2006", en *Radical Philosophy*, n. 138, 2006.

- "Brand New Tafuri: some timely notes on the imaging of spatial demands", en *The Journal of Architecture*, vol. 6, n. 2, pp. 155-168.

- "Introduction", en *The Journal of Architecture*, vol. 6, n. 2, 2003, pp. 107-112.

- "Marx, architecture and modernity", en *The Journal of Architecture*, vol. 11, n. 2, 2006, pp. 169-185.

GREGOTTI, VITTORIO, “La lezione di Manfredo Tafuri”, en *Casabella*, n. 610, 1994, p. 45.

HARTOONIAN, GEVORK, “The Project of Modernity: Can Architecture Make it?”, en *Architectural Theory Review*, vol. 8, n. 1, 2003, pp. 42-56.

- “Reading Manfredo Tafuri Today”, en *Architectural Theory Review*, vol. 8, n. 1, 2003, p. 15.

- “Beyond Criticism: Manfredo Tafuri’s Flight from Historicism”, en *Art Criticism*, vol. 17, n. 2, 2002, pp. 28-40.

- “Book Review: Andrew Leach, Manfredo Tafuri, Hoosing History”, en *Architectural Theory Review*, vol. 12, n. 2, 2007, pp. 220-223.

HAYDEN, DOLORES, “Book Review: Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development”, en *Technology and Culture*, vol. 20, n. 1, 1979, pp. 203-204.

HAYS, MICHAEL, “Whose Memory?” en Eisenman, Peter, *Blurred Zones. Investigations of the Interstitial, Eisenman Architects 1988-1998*, Monacelli Press, New York, 2003.

- “Critical Architecture: Between Culture and Form”, en *Perspecta*, n. 21, 1981, pp. 14-29.

- “Introduction” a Hays Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts-London, 1998.

- “PostCriticality. In Conversation with Isabel Gass”, 6 de Mayo de 2007. Disponible en <http://www.manifoldmagazine.com/index.php/2007/05/06/k-michael-hays/>

- Hays, Michael (ed.), “An Introduction: The Oppositions of Autonomy and History”, en *Oppositions Reader*, Princeton Architectural Press, New York, 1998.

HEYDEN, HILDE, *Architecture and Modernity. A Critique*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts Institute of Technology, 1999

- “The Venice School, or the Diagnosis of Negative Thought”, en *Humanism and Posthumanism, DBR* n. 41-42, 2000.

- “Engaging Modernism” en Heynen, Hilde y Jan Henket, Hubert (eds.), *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, 010 Publishers, Rotterdam, 2002.

- “A Critical Position for Architecture?”, en Rendell, Jane; Hill, Jonathan; Fraser, Murray y Dorrian, Mark (eds.), *Critical Architecture*, Routledge, Oxon, 2007.

HOEKSTRA, RIXT, *Building vs Bildung. Manfredo Tafuri and the construction of a historical discipline*, Tesis doctoral defendida el 8 de Septiembre de 2005 en la Rijksuniversitet Groningen. Pendiente de publicación. ISBN: 9036723094.

- “Lost in translation? Tafuri in Germany, Tafuri on Germany: a history of reception”, en *On the Interpretation of Architecture, Theory of Interpretation*, vol. 12, n. 2, 2008. También disponible en

http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/wolke_neu/inhalt/en/issue/2007-2.php

- “Talking Tafuri: Tafuri anno 2009”, en *SITE*, n. 26-27, 2009.

- Hoekstra, Rixt, Bonifazio, P. Palma, R. (eds.) *Architettura spazio stritto*, Utet, Torino, 2002, pp. 114-134.

HOWARD, DEBORAH, “Italian Architecture and Urban Planning” en *Journal of the Society of Architectural Historians*, Volume L, n. 1, 1991.

INGERSOLL, RICHARD, “Tafuri’s Rome”, en *Design Book Review*, n. 34, 1994, pp. 29-31.

IRACE, FULVIO, “Manfredo Tafuri. Intervista”, en *Domus* n. 653, 1984, pp. 26-28.

JAMESON, FREDRIC, “Architecture and the Critique of Ideology”, en Hays, Michael, *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts-London, 1998. Paper presented at the Institute for Architecture and Urban Studies, New York, 1982.

- *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Buenos Aires, 1991. Edición original Jameson, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logia of Late Capitalism*, New Left Review, Oxford, 1984.

- "The Politics of Theory. Ideological Positions in the Postmodernism Debate", en Jameson, Fredric, *Essays 1971-1986, vol 2: Syntax of History*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988. Publicado originalmente en *New German Critique* n. 33, 1984, pp. 53-65.

- "In the Destructive Element Immerse: Hans Jürgen Syberberg and Cultural Revolution", en *October*, n. 17, 1981, pp. 99-118.

- "Posmodernismo y sociedad de consumo", en Foster, Hal (ed.) *La Posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1985. Edición original, Foster, Hal (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, 1983.

- "The Politics of Utopia", en *New Left Review*, n. 25, 2004, pp. 35-54.

JAY, PAUL, "Critical Historicism and the Dicipline of Architecture", en Diani, Marco, e Ingraham, Catherine (ed.), *Restructuring Architectural Theory*, Evanston, Northwestern University Press, 1989.

KENDRICK, CHRISTOPHER, "Tendencies of Utopia: Reflections on Recent Work in the Modern Utopian Tradition", en Kendrick, Christopher, *Cultural Logic*, ISSN 1097-3087, 2006.

KEYVANIAN, CARLA, *Manfredo Tafuri's notion of history and its methodological sources: From Walter Benjamin to Roland Bathes*, Massachusetts institute of technology, 1992. (Istituto Universitario Architettura Venezia, 1986.)

- "Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories", en *Design Issues*, vol. 16, n. 1, 2000.

LANG, PETER (ed.), *Tafuri Instant Forum*, Encuentro Online publicado el 14 de Abril de 2007 en respuesta a *The Critical Legacies of Manfredo Tafuri: A Conference At Columbia GSAPP and Cooper Union, April 20-21 2006*. Disponible en http://architettura.it/instant/20070414/index_en.htm

LEACH, ANDREW, *Manfredo Tafuri. Choosing History*. A&S books, Department of Architecture and Urban Planning, Ghent University, Belgium, 2007.

- "Everything we do is but the larva of our intentions: Manfredo Tafuri and Storia dell'architettura italiana 1944-1985", *XIXth Conference of the Society of Architectural Historians*, Australia y Nueva Zelanda, 2002.

- "Making Progress: Tafuri, History and the Psychoanalysis of Society", en *SAHANZ* n. 3, 2003, pp. 178-182.

- "Inoperative Criticism: Tafuri an the Discipline of History", en *Architectural Theory Review*, vol. 8, n. 2, 2003.

- "Death in Venice: Tafuri's Life in the Project", en *Architectural Theory Review*, vol. 8, n.1, 2003, pp. 30-43.

- "Borromini, Piranesi, Tafuri: Historical Memory and Programmatic Uncertainty", *Proceedings of the 22nd Annual Conference of the Society of Architectural Historians Australia and New Zealand*, 2005, pp. 191-196.

- "Choosing History: Tafuri, criticality and the limits of architecture", en *The Journal of Architecture*, vol. 10, n. 3, 2005.

- "Tafuri and the Age of Historical Representation", em *Architectural Theory Review*, vol. 10, n. 1, pp. 01-18.

- "Book Reviews: The Serpent and the Stylus: Essays on G. B. Piranesi Supplements to the Memoirs of the American Academy in Rome 4, Edited by Mario Bevilacqua, Heather Hyde Minor and Fabio Barry University of Michigan Press, 2006; Piranesi as Interpreter of Roman Architecture and the Origins of his Intellectual World Pocket Library of Studies in Art XXXVI By Lola Kantor-Kazovsky Leo S. Olschki Editore, 2006", en *The Journal of Architecture*, vol. 13, n. 3, 2006, pp. 339-344.

- "The Conditional Autonomy of Tafuri's Historian", en *Oase Architecture Journal*, n. 69, 2006, pp. 14-29.
- "Tafuri's eyes: the biographical subject and subjectivities of reception", en *Contested terrains: proceedings of the 23rd annual conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, 2006, pp. 285-290.
- "Tafuri as Theorist", en *ARQ: Architecture Research Quarterly*, vol. 10, n. 3-4, 2006.
- "Book Review: Tafuri, Manfredo, *Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects*, trans. Daniel Sherer, introduced by Michael Hays, New Haven, Yale Up, 2006", en *ATR*, vol. 11, n. 2, 2006, pp. 132-136.
- "Libido operandi or Conflict: Tafuri on historic Preservation and Historiography", en *Future Anterior*, vol. III, n. 2, 2006.
- "Criticality and Operativity" en Rendell, Jane; Hill, Jonathan; Fraser, Murray y Dorrian, Mark (eds.), *Critical Architecture*, Routledge, Oxon, 2007.
- "The Task of Architectural History, Today", en *SITE*, n. 26-27, 2009.
- "Mannerism, Baroque, Modern, Avant-garde Introduction", en *The Journal of Architecture*, vol. 15, n. 3, 2010, pp. 239-242.
- "Francesco Borromini and the Crisis of the humanist Universe, or Manfredo Tafuri on the baroque origins of modern architecture", en *The Journal of Architecture*, vol. 15, n. 3, 2010, pp. 301-335.
- "History, Criticism, Judgment, Project", en *Architectural Theory Review*, vol. 15, n. 3, pp. 298-311.

LIERNUR, JORGE FRANCISCO, "Vigencia de Tafuri. Consideraciones sobre la crítica contemporánea de arquitectura en América Latina", en *Revista de Arquitectura*, n. 8, 2006.

- "Acerca de la actualidad del concepto simmeliano de metrópolis", en *Estudios Sociológicos*, vol. XXI, n. 001, Colegio de Mexico Distrito Federal, pp. 89-103.

LIPSTADT, HÉLÈNE, y MENDELSON, HARVEY, "Philosophy, History, and Autobiography: Manfredo Tafuri and the Unsurpassed Lesson of Le Corbusier", en *Assemblage*, n. 22, 1993, pp. 58-103.

LLORENS, TOMÁS, *Manfredo Tafuri: Neovanguardia e historia*, Escuela Técnica Superior de Valencia, Valencia, 1983. Publicado originalmente en *Architectural Design*, n. 51, 6/7, 1981.

- "Arquitecturas-bis, Lotus, Oppositions, Convencion en Cadaques, Septiembre, de 1975", en *Arquitecturas-bis*, n. 10, 1975.

LOMBARDO, PATRICIA, *The Philosophy of the city*, Introduction to Cacciari, Massimo, *Architecture and nihilism*, Yale University Press, New Haven and London, 1993

- "Architecture as an Object of Thought" en Diani, Marco e Ingraham Catherine (ed.), *Restructuring Architectural Theory*, Northwestern University Press, Illinois, 1989.

LÓPEZ-PÉREZ, DANIEL, "After the After Modern Architecture", en *Montage*, The University of Iowa, 2007. Disponible en <http://www.uiowa.edu/~montage/issues/2007/articles.shtml>

MACARTHUR, JOHN, "The Look of the Object: Minimalism in Art and Architecture, Then and Now", en *Architectural Theory Review*, vol. 7, n. 1, 2002, pp. 137-148.

- "Technique and the Clash of Language: Some thoughts on Tafuri's The Sphere and the Labyrinth", en *Transition*, n. 32, 1990, pp. 6-21.

MARDER, T. A., "Book Review: *Ricerca del Rinascimento: Principi, città, architetti*", en *The Art Bulletin*, vol. 77, n. 1, 1995, pp. 137-139.

MARGARIDO MOREIRA, CAROLINA, "Architecture and its (im)possibilities: a discussion about Manfredo Tafuri, Fredric Jameson and Rem Koolhaas's analysis", en <http://www.fec.unicamp.br/parc>, 2008

MARTIN, LOUIS, "Transpositions: On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory", en *Assemblage*, n. 11, 1990.

MARTIN, REINHOLD, "The Last War", Conferencia presentada en *The Critical Legacies of Manfredo Tafuri: A Conference At Columbia GSAPP and Cooper Union*, April 20-21 2006. No publicada.

- "Critical of What? Toward a Utopian Realism", en *Harvard Design Magazine*, n. 22, 2005.

MASSARETTI, P.G., "Manfredo Tafuri e l'archeologia del progetto", en *Parametro*, n. 202, 1994.

MAXWELL, ROBERT, "Tafuri/Culot/Krier: The Role of Ideology", en *Architectural Design*, n. 47, 1977, pp. 187-188.

- "Architecture, Language & Process", en *Architectural Design*, n. 47, 1977, pp. 190-199.

MCLEOD, MARY, "On Criticism", en *Places*, vol. 4., n. 1, pp. 4-6.

MONEO, RAFAEL, "La Ricerca como legado", en *Circo*, n. 48, 1997. Publicado originalmente en *Casabella*, n. 619-620, 1995.

- "Architettura, critica, storia. Terza conferenza in memoria di Manfredo Tafuri. Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Dipartimento di Storia dell'Architettura. 23 Febbraio 1997", en *Casabella*, n. 653, 1998, pp. 42-51.

MORACHIELLO, PAOLO, "The Department of Architectural History. A Details Description" en Semerani, Luciano, "The School of Venice", en *Architectural Design Profile*, n. 59, 1982.

- "Ricordo di Tafuri", en *Tema*, 1994, p. 77.

MUSCHAMP, HERBERT, "Nocturne for the Marxist of Venice", *Architecture View*, 08 de Mayo de 1994. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1994/05/08/arts/architecture-view-nocturne-for-the-marxist-of-venice.html?pagewanted=all>

MUTLU TUNCA, GÜLRU, *Doubling: "Italy, The New Domestic Landscape" as a Historical Project*, Tesis doctoral defendida en Middle East Technical University, en Febrero 2009. Pendiente de publicación.

NESBITT, KATE, Introducción a Nesbitt, Kate (ed.), *Theorizing a New Agenda ofr Architecture. An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York, 1996.

- Introducción a Tafuri, Manfredo, "Problems in the Form of a Conclusion" (Último capítulo de Tafuri, Manfredo, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*) en Nesbitt, Kate (ed.), *Theorizing a New Agenda ofr Architecture. An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York, 1996.

OCKMAN, JOAN (ed.), *Architecture, Ideology, Criticism*, Princeton Architectural Press, New Jersey, 1985.

OLMO, CARLO, "Tra impegno e racconto: una generazione di storici al lavoro", en *Zodiac*, n. 21, 1999, pp. 14-34.

- "Architettura internazionale, ricerca storica e critica operativa", en *Zodiac*, n. 18, 1997-98, pp. 86-89.

PACE, SERGIO, "Tafuri, Manfredo", en Olmo, Carlo, (ed.), *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, vol. VI, Umberto Allemandi Edizioni, Torino-Londra, 2001, pp. 262-263.

- PAYNE, A., A., "Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 53, n. 3, 1994.
- PIRANI, MARIO, "Morte a Venezia di una laurea scomoda", en Periódico *La Repubblica*, Lunedì 7 Gennaio, 2002.
- QUTEGLAS, JOSEP, "Un cadáver. Palabras para Manfredo Tafuri", en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 210, 1995, p. 190-197.
- RAGGI, FRANCO, (ed.), *Europa/America: Architetture urbane, alternative suburbane*, Venezia, 1978, pp. 174-182.
- RAKATANSKY, MARK, "Double Agency: Tafuri/Piranese-The Remix", Conferencia dada el 9 de Octubre de 2008 en Harvard University Graduate School of Design. No publicado.
- RELLA, FRANCO, "Frammenti in conflitto", en *Rinascita*, n. 16, 18/4/1980, p. 31.
- RIESER, MAX, "Book Review: *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico*", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 32, n. 2, 1973, pp. 294-295.
- ROSA, FEDERICO, *Progetto e critica dell'urbanistica moderna: I primi anni di attività di Manfredo Tafuri 1959-1968*, Tesi di laurea, Università IUAV, Venezia, anno accademico 2002-2003. Relatore: Bernardo Secchi.
- ROSSO, M., "La storia dell'architettura del ventesimo secolo tra divulgazione del sapere e nuova critica operativa", en *Zodiac* n. 21, 1999, pp. 68-85.
- ROVIRA, JOSEP MARIA, "El programma de Manfredo Tafuri", en *DC* n. 15-16, pp. 229-230.
- SABATINO, "Book Review: Theories and History of Architecture by Manfredo Tafuri", en *Harvard Design Magazine*, n. 19, 2004, pp. 104-109.
- SCALVINI, MARIA LUISA, "Manfredo Tafuri e il disincanto della storia", en *Indice dei libri del mese*, anno 12, n. 7, 1995, p. 40.
- SAGGIO, ANTONIO, "Il pendolo di Tafuri", en *Domus*, n. 773, 1995, pp. 103-104.
- SEMERANI, LUCIANO, *Per un'idea di città: la ricerca del Gruppo Architettura a Venezia (1968-1974)*, Cluva, Venezia, 1984.
- SHERER, DANIEL, "The Politics of Formal Autonomy", en *Assemblage* n. 15, 1991, pp. 99-102.
- "Vasari as Architect: Urban Strategies, Artistic Theory, and the Language of Disegno", en *Design Book Review*, n. 34, 1994.
 - "Un Colloquio Inquietante. Manfredo Tafuri e la critica operativa", en *Conference on Operative Criticism*, Politecnico di Milano, chaired by Guido Canella, 1995.
 - "Tafuri's Renaissance: Architecture, Representation, Transgression", en *Assemblage*, n. 28, 1995, pp. 34-45.
 - "Progetto and Ricerca: Manfredo Tafuri as Critic and Historian", en *Zodiac*, n. 15, 1996, pp. 33-51.
 - "The Problem of Modernity in Tafuri's Theories and History of Architecture", en *Guest lecture in Gevork Hartoonian's seminar, Manfredo Tafuri and the Project of Modernity*, Columbia GSAPP, 1996.

- "Typology and its Vicissitudes: Observations on a Critical Category", en *Précis*, n. 33, 1997, pp. 41-46.
- "Architecture in the Labyrinth. Theory and Criticism in the United States: Oppositions, Assemblage, Any (1973-1999)", en *Zodiac*, n. 20, 1999.
- "Divergences and Compatibilities. Manfredo Tafuri's Historical Project and Carlo Ginzburg's Microhistory", en *Guest lecture in Mary McLeod's seminar, Architecture, Historiography, Ideology*, Columbia GSAPP, 1999.
- "La Dialettica dell'Imprevisto: Tafuri in America, 1972-2007", Lecture at the Politecnico di Milano and the Politecnico di Torino, 2007.
- "Tafuri vs Wittkower: The Harmonic Thesis and the Crisis of Modernity", en *The Critical Legacies of Manfredo Tafuri: A Conference At Columbia GSAPP and Cooper Union*, April 20-21 2006, Yale University Press, 2007.
- "Book Review: Manfredo Tafuri: Choosing History", en *The Journal of Architecture*, vol. 14 n. 6, 2009, pp. 731-741.

SILVA RETTO JUNIOR, ADALBERTO, "Entrevista com Marco Birgaghi". Disponible en <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.028/3300>

SILVETTI, JORGE, "The Bauty of Shadows", en *Oppositions*, n. 9, 1977.

SCOTT, FELICITY, "Architecture or Techno-Utopia", en *Grey Room*, n. 3, 2001, pp. 112-126.
- "Involuntary Prisoners of Architecture", en *October*, n. 106, 2003, pp. 75-101.

STOPPANI, TERESA, "L'histoire assassinée. Manfredo Tafuri and the architecture of the present", International Conference, EMTEC, University of Lincoln, 2007.
- "Unfinished Business. The historical Project after Manfredo Tafuri" en Rendell, Jane; Hill, Jonathan; Fraser, Murray y Dorrian, Mark (eds.), *Critical Architecture*, Routledge, Oxon, 2007.
- "The Building of Tension. Manfredo Tafuri's history between operative criticism and historical project, between critical practices and material practices in architecture" en Holms, Lorens, y van Koten, Hamid (eds.), *Reflections on Creativity: exploring the role of theory in creative practices*, Dundee: Duncan of Jordanstone College, 2007.
- "Book Review: Interpreting the Renaissance: Princes, Cities, Architects, By Manfredo Tafuri, translated by Daniel Sherer Yale University Press, 2006", en *The Journal of Architecture*, vol. 13, n. 3, 2006, pp. 345-354.
- *Paradigm Islands: Manhattan and Venice. Discourses on Architecture and the City*, Routledge, London and New York, 2011.

TADASHI, OSIMA, KEN, "Manfredo Tafuri and Japan: An Incomplete Project", en *Architectural Theory Review*, vol. 8, n. 1, 2003, pp. 15-19.

TENTORI, FRANCESCO, "Lettera a Franco Purini", en *Rassegna di architettura e urbanistica*, n. 82-83, 1994.

TERRANOVA, A., "La sfera e il labirinto: alla critica storica le interpretazioni dello smarrimento", en *Rassegna di architettura e urbanistica*, n. 46, 1980.
- Terranova, A., "Mitico Manfredo", *Rassegna di architettura e urbanistica*, n. 76-77, 1992, p. 6.

TOURNIKIOTIS, PANAYOTIS, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Mirea y Celeste Ediciones, Madrid, 2001, p.31. Edición Original Tournikiotis, Panayotis, *The Historiography of Modern Architecture*, Massachusetts Institute of Technology, 1999.
- "The Historiography of Modern Architecture" en Heynen, Hilde y Jan Henket, Hubert (eds.), *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, 010 Publishers, Rotterdam, 2002.

TUNA ULTAV, ZEYNEP, “The Tripartite Relationship between Ideology, Architectural Avant-Gardes and Capitalism: Rethinking the Discourse of Manfredo Tafuri”, en Boyd, Scott; Gil, Ana Cristina, y Wong, Baldwin (eds.), *Culture, Politics, Ethics. Interdisciplinary Perspectives*. ISBN: 978-1-904710-90-5. Disponible en <http://www.interdisciplinary.net/publishing/id-press/ebooks/culture-politics-ethics/>

TWOMBLY, ROBERT, “Boor Review: The American City: From the Civil War to the New Deal”, en *Reviews in American History*, vol. 10, n. 2, 1982, pp. 205-211

VIDLER, ANTHONY, *Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism*, MIT Press Books, Massachusetts, 2008.

- “Inscribing Piranesi”, en *Oppositions*, n. 19.

- “Disenchanted History/Negative Theories: Tafuri’s Dream Book”, Lectura presentada en el Congreso, *Marx, Architecture and Modernity*, Westminster, 2004.

- “Warped Space: Architecture and Anxiety in Modern Culture” en Heynen, Hilde y Jan Henket, Hubert (eds.), *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, 010 Publishers, Rotterdam, 2002.

VILLARI, SERGIO, “Riflessioni sul pensiero storiografico di Manfredo Tafuri”, en *Architettura in formazione. Bolletino di informazione della facoltà di architettura di napoli*, n. 22, 2006.

VITTORIO AURELI, PIER, *The Project of Autonomy: Politics and Architecture within and against Capitalism*, Buell Center/FORuM Project and Princeton Architectural Press, New York, 2008.

- “Intellectual Work and Capitalist Development: Origins and Contexto of Manfredo Tafuri’s Critique of Architectural Ideology”, en *SITE*, n. 26-27, 2009.

- “The Difficult Whole: Typology and Singularity of the Urban Event in Aldo Rossi’s Early Work, 1954-1963”, n *Log* n. 9, 2007, pp. 20-41.

VON MOOS, STANISLAUS, “A rebours. Ovvero: la logica del cavallo di troia”, en *Zodiac*, n. 21, 1999, pp. 60-67.

VVAA, “Il progetto storico di Manfredo Tafuri”, Número especial de la Revista *Casabella*, n. 619-620, Milano, 1995.

VVAA, “Being Manfredo Tafuri”, Número especial de la revista *ANY* n. 25-26, New York, 2000.

WALLENSTEIN, SVEN-OLOV, “Architecture, Critique, Ideology”, en *SITE*, n. 26-27, 2009.

WALTON, THOMAS, “Book Review: *The American City: From the Civil War to the New Deal* by Giorgio Ciucci; Francesco Dal Co; Mario Manieri-Elia; Manfredo Tafuri”, en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 41, n. 4, 1982, p. 351

WILLIAMS, JAMES, “Deleuze’s Ontology and Creativity: Becoming in Architecture”, en *Pli* n. 9, 2000, pp. 200-219.

ZEVI, BRUNO, “Miti e rassegnazione storica”, en *L’Architettura cronache e storia*, n. 19, 1968.

- “Groviglio di contraddizioni e stanchezze”, en *Cronache di storia*, n. 160, 1971.

ARTÍCULOS DE PERIÓDICO SOBRE MANFREDO TAFURI

AULENTI, G., “Un artista della critica”, en *La Repubblica*, 24 febbraio 1994, p. 36.

BIGIARETTI, L., “Quaroni: un capitolo dell’architettura moderna”, recensione a Tafuri, Manfredo, Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell’architettura Moderna in Italia, in *Paese Sera*, 19 giugno 1964, p. IV.

BORSI, F., “Rinascimento inesplorato”, in *Corriere della Sera*, 1 marzo 1970, p. 13.

BRANZI, ANDREA, “Tafuri, l’architettura come forma sovrana”, in *L’Unità*, 24 febbraio 1994, p. 4.

CACCIARI, MASSIMO, “Manfredo Tafuri”, in *La Repubblica*, 1994.

CERVELLATI, P. R., “L’architetto fuggito dalla professione”, in *Il resto del Carlino*, 25 febbraio 1994, p. 4.

CONFORTI, C., “Roma e Venezia i poli di Tafuri”, in *Il Tempo*, 25 febbraio 1994, p. 21.

CONSOLI, G. P., “Ricerca del Rinascimento, principi, città, architetti. L’arte come filtro del sospetto”, in *Il Manifesto*, n. 23, Aprile 1992, p. 13.

DE FUSCO, RENATO, “Il progetto, l’utopia”, in *Il Mattino*, 24 febbraio 1994, p. 20.

DE SETA, CESARE, “MediocrITÀ del genio”, in *Il Mattino*, 7 settembre 1992, p. 7.
- “Tafuri il maestro che scopri il rinascimento”, in *Il Corriere della Sera*, 24 febbraio 1994, p. 29.

EDERMAN, F., “La mort de Manfredo Tafuri”, in *Le Monde*, 26 fevrier 1994, p. 17.

FILIPPINI, “Storia dell’architettura italiana dal 44 all’85 : quell gran romanzo fatto di pietre”, in *La Repubblica*, 5 agosto 1986, p. 21.

FRESA, F., “L’eredità di Tafuri: la storia come base dell’architettura”, in *La Voce*, n. 29, marzo 1995, p. 15.

GREGOTTI, VITTORIO, “Ricerca del rinascimento dall’antico al moderno, il classico come ricerca aperta”, in *Corriere della Sera*, 2 giugno 1992, p. 6.
- “Così il progetto architettonico ha le sue radici nella storia”, in *Corriere della Sera*, 12 maggio 1995, p. 31.

GREGROIK, LOUIS, *De la Belle Époque a Dada. Antología de textos*, Monet Avila editores, Caracas, 1977.

IRACE, FLUVIO, “Maestro di una nuova storia”, in *Il Sole 24 Ore*, 27 febbraio 1994, p. 34.

LIERNUR, FRANCISCO, “El inquietante legado de Tafuri”, in *Giornale Clarin*, (supplemento di architettura) Buenos Aires, Maggio 1992.

MARTINI, P., DILANI, P., “L’architettura moderna in Giappone”, recensione all’omonimo libro di Tafuri, in *Paese Sera*, 9 luglio 1965, p. I.

MECCOLIS, S., “Voleva Venezia come Atene”, in *Corriere della Sera*, 15 aprile 1973, p. 13.

MIRACCO, F., “Tafuri, la sfida delle città”, in *Il Manifesto*, 24 febbraio 1994, p. 11.

NICOLINI, “Una lezione morale e moderna”, in *Il Manifesto*, 24 febbraio 1994.

PRANDIN, I; MARANGONI, F., “Per i valori della città”, en *Il Gazzettino*, 24 febbraio 1994, p. 15.

RAY, STEFANO, “Il Manierismo visto attraverso l’architettura del 500”, recensione a Tafuri, Manfredo, *L’architettura del Manierismo nel cinquecento europeo*, en *Paese Sera*, n. 11, novembre 1966, p.III.

ROSSI, ALDO, “Ricordo di Tafuri”, en *La Repubblica*, 1994.

SAMONÁ, ALBERTO, “Ludovico Quaroni e il contraddittorio sviluppo dell’architettura moderna in Italia”, recensione all’omonimo libro di Tafuri, en *L’Unità*, 28 novembre 1964, p. 6.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ÁBALOS, IÑAKI, *Atlas Pintoresco Vol. I: El observatorio*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

- *Atlas Pintoresco Vol. II: Los Viajes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

- *La buena vida: Visita guiada a las casas de la modernidad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008

ABALOS, IÑAKI (ED.) *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

ACKERMAN, JAMES, *Distance Points*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1991.

- “A Theory of Style”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 20, 227-237.

- “Transactions in Architectural Design”, en *Critical Inquiry*, vol. 1, n. 2, 1974, 229-243.

- “Interpretation, Response: Toward a theory of Art Criticism”, en VVAA, *Theory of Criticism*, Washington D.C, Library of Congress, 1984, pp. 33-53.

- “Alberti’s Light”, en VVAA, *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, edited by Irving Lavin and John Plummer, New York University Press, New York, 1978, pp. 1-27.

- “Leonardo’s Eye”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 41, 1978, pp 108-146.

- “On Early Renaissance Colour Theory and Practice”, en *Studies in Art History: American Academy in Rome*, n. 1, 1980, pp. 11-38.

- “Early Renaissance Naturalism and Scientific Illustration”, en *The Natural Sciences and the Arts*, Acta Universitatis Upsaliensis: Figura, n. 22, Uppsala, 1985, pp. 1-17.

- “Art Sine Scientia Nihil Est”: Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan”, en *The Art Bulletin*, n. 31, 1949, pp. 84-111.

- “The Certosa of Pavia and the Renaissance in Milan”, en *Marsyas*, n. 5, 1949, pp. 23-27.

- “Sources of the Renaissance Villa”, en *Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Millard Meiss ed. vol. 2, Princeton University Press, 1963, pp. 6-18.

- “The Belvedere as a Classical Villa”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. 14, 1951, pp. 70-91.

- “Architectural Practice in the Italian Renaissance”, en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 13, n.3, 1954, pp. 3-11.

- *The Architecture of Michelangelo*, University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 136-170.

- “The Gesù in the Light of Contemporary Church Design”, en Wittkower, R. and Jaffe I. (eds.), *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, New York University Press., New York, 1974. pp.15-28.

- “The Geopolitics of Venetan Architecture in the Time of Titian”, en Rosand, David (eds.), *Titian: His World and His Legacy*, Columbia University Press, New York, 1982, pp. 42-71.

- "The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 42, n.1, 1983, pp. 15-34.

ADORNO, THEODOR, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Editorial Akal, Madrid, 2004. Título original Adorno, Theodor, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1951.

- *Dialéctica de la Ilustración*, Ediciones Akal, Madrid, 2007. Título original Adorno, Theodor, *Dialektik der Aufklärung. Philosophie Fragmente*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981.

- *Teoría Estética*, Ediciones Akal, Madrid, 2004. Título original Adorno, Theodor, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970.

AGREST, DIANA; GANDELSONAS, MARIO, "Semiotics and Architecture: Ideological Consumption or Theoretical Work", en Nesbitt, Kate, (ed), *Theorizing a New Agenda of Architecture. An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York, 1996. Publicado originalmente en *Oppositions* n. 1, 1973, pp. 93-100.

ALEXANDER, CHRISTOPHER, *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1969.

- *Comunidad y privacidad*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1968.

- *El modo intemporal de construir*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

- *Urbanismo y participación: el caso de la Universidad de Oregon*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

ALMAGRO CORBEA, ANTONIO, "La reconstrucción del Teatro Romano de Sagunto. Reflexiones en torno a una polémica", en *Archivo Español de Arqueología* n.167-168, Madrid, 1993.

- "Arde Sagunto. La polémica restauración del teatro romano", en *Revista Arquitectura Viva* n. 32, Madrid, 1993.

ALONSO DEL VAL, MIGUEL ANGEL, *Tradición y Heterodoxia en la Arquitectura Española del Siglo XX*, Curso de Doctorado, UNAV, 2007-08.

ALTHUSSER, LOUIS, *Para Leer el Capital*, Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, 2006. Edición original Althusser, Louis, *Lire le capital*, librairie François Maspero, Paris, 1967.

- *Lo que no puede durar en el partido comunista*, Siglo XXI, 1978. Edición original Althusser, Louis, *Ce que ni peut plus durer dans le parti communiste*, Librairie François Maspero, 1978.

- "Retrato del filósofo materialista", en Althusser, Louis, *Para una materialismo aleatorio*, Arena libros, 2002. Publicado originalmente como Althusser, Louis, *Portrait du philosophe matérialiste*, Éditions Stock, 1986.

- "Sobre el pensamiento marxista", en Althusser, Louis, *Para una materialismo aleatorio*, Arena libros, 2002. Publicado originalmente como Althusser, Louis, *Sur la pensée marxista*, François Boddaert, 1982.

- "La corriente subterránea del materialismo del encuentro", en Althusser, Louis, *Para una materialismo aleatorio*, Arena libros, 2002. Publicado originalmente como Althusser, Louis, "Le courant souterrain du matérialisme de la reencontre", Éditions Stock, 1982.

- "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", en Althusser, Louis, *Escritos sobre psicoanálisis: Freud y Lacan*, Editorial Siglo XXI, México, 1996.

ANDERSON, STANDFORD, "Architectural Design as a System of Research Programs", en *Design Studies*, vol. 5, n. 3, 1984.

ARGAN, GIULIO CARLO, *Walter Gropius y el Bauhaus*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1961.

- *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

- *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- *Proyecto y destino*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969.
- *Renacimiento y Barroco Vol. I*, Primera edición Sansón Nuova S.p.A, Firenze, 1976, Ediciones Akal, Madrid, 1987.
- *Renacimiento y Barroco Vol. II*, Primera edición Sansón Nuova S.p.A, Firenze, 1976, Ediciones Akal, Madrid, 1987.
- *Brunelleschi*, Xarait Ediciones, Madrid, 1981.
- *Borromini*, Xarait Ediciones, Madrid, 1980.
- *Historia del arte como historia de la ciudad*, Editorial Laia, Barcelona, 1984. Ed. Original Argan, Giulio Carlo, *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, 1983.
- *El arte moderno*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975. Edición original, Argan, Giulio Carlo, *L'Arte Moderna*, Roma-París, 1970.

ARISTÓTELES, *Metafísica*, Editorial Gredos, Madrid, 1994.

- *Poética*, Editorial Gredos, Madrid, 1974.

ARMITAGE, JOHN (ed.), *Paul Virilio: From Posmodernism to Hypermodernism and Beyond*, número especial de *Theory, Culture & Society* sobre Paul Virilio, vol. 16, n. 5, octubre de 1999.

ARTAUD, ANTONIN, *El teatro y su doble*, Editorial Edhasa, Barcelona, 1990.

- *Artaud el momo y otros poemas*, Editorial Caldén, Buenos Aires, 1976.

ASOR ROSA, ALBERTO, “Fu un grande certosino dell’immaginario”, en *l’Unità*, 24 de Febero de 1994.

- *Scrittori e Popoli. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, 1965.
- *Intelletuali e classe operaria. Saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*, La Nuova Italia, Firenze, 1973.

BAKUNIN, MIJAÍL, *Dios y el Estado*, El Viejo Topo, Barcelona, 1999.

BALIBAR, ETIENNE, *Droit de cité: culture et politique en démocratie*, Éditions de l’aube, Paris, 1998.

BALLANTYNE, ANDREW, *Architecture Theory: A Reader in Philosophy and Culture*, Continuum, London, 2005.

BANHAM, *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1965. Publicado originalmente como *Theory and Design in the First Machina Age*, The Architectural Press, London, 1960.

BARRAGÁN, PACO, “Aldo Rossi in memoriam. Bonnefantenmuseum de Maastricht”, en *Lápiz*, n. 142, Madrid, 1998.

BARTHES, ROLAND, *El grado cero de la escritura*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 1997.

- *Mitologías*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 2009.
- *Introducción al análisis estructural de relatos*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1977.
- *Crítica y Verdad*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.
- *Ensayos críticos*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1983.

BAUDRILLARD, JEAN, *Cultura y Simulacro*, Editorial Kairos, Barcelona, 2005.

- “El éxtasis de la comunicación”, en Foster, Hal (ed.) *La Posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1985. Edición original, Foster, Hal (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, 1983.

BAUDRILLARD, JEAN; NOUVEL, JEAN, *Los Objetos singulares. Arquitectura y Filosofía*, Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

BENÉVOLO, LEONARDO, *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, Edición original ampliada Benévolo, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Casa Editrice Gius, Laterza & Figli, Roma-Bari, 1978. Primera edición 1960.

BENJAMIN, WALTER, "El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán", en Benjamin, Walter, *Obras. Libro 1.1*, Abada, Madrid, 2006.

- "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en Benjamin, Walter, *Obras. Libro 1.2*, Abada, Madrid, 2008.

- "Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo", en Benjamin, Walter, *Obras. Libro 1.2*, Abada, Madrid, 2008.

- "Sobre el concepto de Historia", en Benjamin, Walter, *Obras. Libro 1.2*, Abada, Madrid, 2008.

- "Estudios metafísicos y de filosofía de la historia", en Benjamin, Walter, *Obras. Libro 2.1*, Abada, Madrid, 2007.

- "Tesis de Filosofía de la Historia", en Benjamin, Walter, *Obras. Libro 2.1*, Abada, Madrid, 2007.

BERGSON, HENRI, *Materia y Memoria*, Editorial Cactus, Buenos Aires, 2007.

- *La evolución creadora*, Editorial Cactus, Buenos Aires, 2007.

BERND, EVERS, *Architectural Theory: From the Renaissance to the Present*, Taschen, New York, 2002.

BISWANGER, LUDWIG; WARBURG, ABY, *La curación infinita: Historia clínica de Aby Warburg*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2007. pp. 82-83. Primera edición, *La guarigionre infinita*. Neri Pozza Editore, 2005.

BLAKELY, SHANTEL, "Rethinking the Science of Design: A Review of Hfg Ulm: The Political History of the Ulm School of Design", en *Agglutinations.com*, 2 de Diciembre de 2003.

BLANCHOT, MAURICE, *La ausencia del libro*, Ediciones Caldeón, Buenos Aires, 1973. Publicado originalmente como Blanchot Maurice, "L'absence du livre", *L'Ephémère*, n. 10.

- *Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Ediciones Caldeón, Buenos Aires, 1973.

BLOCH, ERNST, "Philosophy as Cabaret", en Osborne, Peter (ed.), *Walter Benjamin. Critical Evaluations in Cultural Theory, Volume I*, Routledge, London and New York, 2005. Publicado originalmente en *Leipziger Zeitung*, 1928.

BLOCH, MARC, *Apologia della storia*, Einaudi, Torino, 1950.

BOHN, RICHARD, "Vocabulary: A Critical Discussion of Architectural Criticism", en *Architecture Plus* vol. 2, n. 5, 1974.

BOIS, YVES ALAIN, "Fancastel's Interdisciplinary History of Art" en *Architectural Design*, n. 50 (Profile: Porphyrios, Demetri (ed.) "On the Methodology of Architectural History"), 1981.

- Hollein, Denis, y Krauss, Rosalind, "A conversation with Jean Louis Cohen", en *October*, n. 89, 1999.

- "Metamorphosis of Axonometry", en *Daidalos*, n. 1, 1981, pp. 41-58.

BONFANTI, ENZO, "Gropius el il Bauhaus virtuale", en *Controspazio*, n. 4-5, 1970.

- "Autonomia dell'architettura", en *Controspazio*, n.1, 1969.

- BRAGHIERI, GIANNI, *Aldo Rossi*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- BRANZI, A., *Moderno posmoderno millenario. Scritti teorici 1972-1980*, Studio forma Alchymia, Torino-Milano, 1980.
- BRENER, NEIL, "What is critical urban theory?", en *City*, vol. 13, n. 2, 2009, pp. 198-207.
- BROADBENT, GEOFFREY, "A Plain Man's Guide to the Theory of Sign in Architecture", en Nesbitt, Kate (ed.), *Theorizing a New Agenda of Architecture. An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York, 1996. Publicado originalmente en *Architectural Design*, vol. 47, n. 7-8, 1978, pp. 474-482.
- BUCK MOSS, SUSAN, *Dreamworld and Catastrophe. The passing of mass Utopia in East and West*, MIT Press, Cambridge, 2000.
- BURCKHARDT, JACOB, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Editorial Losada, Madrid, 1944.
- BÜRGER, PETER, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984. Publicado originalmente como Bürger, Peter, *Theorie der Avant-Garde*, 1974.
- "Walter Benjamin's Redemptive Critique: Some Preliminary Reflections on the Project of Hermeneutics", en VVAA, *The Decline of Modernity*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.
- BURROUGHS, CHARLES, "Alberti", en Rykwert, Joseph y Engel, A., (eds), *Leon Battista Alberti*, Torino, 1994.
- CACCIARI, MASSIMO, "Eupalinos or Architecture", en Hays, Michael (ed) *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts-London, 1998. Publicado originalmente en *Oppositions* n. 21, 1980.
- *Architecture and nihilism*, Yale University Press, New Haven and London, 1993.
 - *Pensiero negativo e razionalizzazione*, Marsilio Editore, Venezia, 1977.
 - "Dialettica e tradizione", en *Contropiano*, 1968/1, pp. 125-135,
 - "Qualche scritto su guerriglia e imperialismo", en *Contropiano*, 1968/1, pp. 201-207.
 - "Forza lavoro e/o classe operaia nel revisionismo italiano", en *Contropiano*, 1968/2, pp. 447-455.
 - "La Comune di Maggio", en *Contropiano*, 1968/2, pp. 455-463.
 - "Sviluppo capitalistico e ciclo delle lotte. La Montecatini-Edison di Porto Marghera", en *Contropiano*, 1968/3, pp. 579-627.
 - "Sindacato e classe nel maggio", en *Contropiano*, 1969/1, pp. 239-258.
 - "Sviluppo capitalistico e ciclo delle lotte", en *Contropiano*, 1969/2, pp. 397-447.
 - "Teoria e Organizzazione in Francia, dopo il maggio", en *Contropiano*, 1969/2, pp. 451-473.
 - "Stato e capitale nelle lotte contrattuali", en *Contropiano*, 1969/3, pp. 579-616.
 - "Imperialismo e lotta di classe", en *Contropiano*, 1969/3, pp. 717-736.
 - "Integrazione capitalistica e movimento operaio", en *Contropiano*, 1970/1.
 - "Qualificazione e composizione di classe: problemi generali", en *Contropiano*, 1970/2.
 - "Utopia e socialismo", en *Contropiano*, 1970/3, pp. 563-586.
 - "Le Teorie dello sviluppo", en *Contropiano*, 1971/1, p. 3-62.
 - "Ciclo chimico e lotte operaie", en *Contropiano*, 1971/2, pp. 343-398.
 - "Entsagung", en *Contropiano*, 1971/2, pp. 411-440.
 - *Dialettica e critica del Politico. Saggio su Hegel*, Feltrinelli, Milano, 1978.
 - "Razionalità e irrazionalità nella critica del politico in Deleuze e Foucault", en *Aut Aut*, n. 161, 1977.
 - "Nihilismo e progetto", en *Casabella*, n. 483, 1982.

- "L'ordine che esclude la Legge", en *Casabella*, n. 498-499, 1984, pp. 14-16.
- "Entrevista con Massimo Cacciari", en *Materiales*, n.5, 1985. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/materiales/entrevista_cacciari.htm
- "Metropoli dell mente", en *Casabella*, n. 523, 1986, pp. 14-16.
- "Idea di Venezia", en *Casabella*, n. 557, 1989, pp. 42-59.
- "Res Aedificatoria. Il classico di Mies van der Rohe", en *Paradosso*, n. 9, 1994.

CAPITEL, ANTÓN, *La arquitectura compuesta por partes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

- "Las transformaciones del Teatro Romano de Sagunto: Una arquitectura declarada culpable", en *Arquitectura*, n. 328, 2002.
- "En torno a la figura de Rafael Moneo", en *Tectónica*, n. 12, 2000.
- "La catedral de Córdoba. Transformación cristiana de la Mezquita", en *Arquitectura*, n. 256, 1985.

CASCIATO, MARISTELLA, "At a Distance: Thinking about History/Writing about Architecture" en Heynen, Hilde y Jan Henket, Hubert (eds.), *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, 010 Publishers, Rotterdam, 2002.

CASSIRER, ERNST, *Filosofía de las formas simbólicas, Tomo I: El Lenguaje*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1998.

- *Filosofía de las formas simbólicas, Tomo II: El pensamiento mítico*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1998.
- *Filosofía de las formas simbólicas, Tomo III: Fenomenología del reconocimiento*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1998.

CASTELLS, MANUEL, *La era de la información. Vol. I: La Sociedad Red*, Editorial Alianza, Madrid, 2001.

- *La era de la información. Vol. II: El poder de la identidad*, Editorial Alianza, Madrid, 2001.
- *La era de la información. Vol. III: Fin de milenio*, Editorial Alianza, Madrid, 2001.

CASTRO FLORES, FERNANDO, "Escaramuzas", en *Arte, Individuo, Sociedad*, n. 14. 2002.

CHASTEL, ANDRÉ, *El humanismo*, Salvat Editores S.A., Alianza Editorial, Madrid, 1971. Original *L'Age de L'humanisme*, Editions de la Connaissance, Bruselas, 1954.

- *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982. Edición Original Chastel, André, *Art et Humanismo a Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959.
- *El Renacimiento meridional. Italia. 1460-1500*. Ediciones Aguilar.
- *El mito del Renacimiento 1420-1520*, Editorial Skira Carroggio.
- *La crisis del Renacimiento 1520-1600*, Editorial Skira Carroggio.

CHOAY, FRANCOISE, *El urbanismo. Utopías y Realidades*, Editorial Lumen, Barcelona, 1970. Edición original Choay, Francoise, *L'Urbanisme. Utopies et réalités*, Editions du Seuil, Paris, 1965.

CHUECA GOITIA, FERNANDO, *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*, Editorial Dossat, Madrid, 1947.

COLLINS, PETER, *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución (1750-1950)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1973, Edición original Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture*, 1965.

COLOMINA, BEATRIZ (ed.) *Architectureproudtion*, Princeton Architectural Press, New York, 1988.

- “Le Corbusier and Photography”, en *Assemblage*, n. 4, 1987.

COLQUHOUN, ALAN, *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Edición original, Colquhoun, Alan, *Meaning and Change in Architecture*.

- *Modernidad y tradición clásica*, Ediciones Júcar, Madrid, 1991. Edición original, Colquhoun, Alan, *Modernity and the classical tradition*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1989.

- “From Bricolage to Myth, or How to Put Humpty-Dumpty Together Again”, en Hays, Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts, 1998. Publicado originalmente en *Oppositions* n. 12, 1978.

CONDE, YAGO, *Arquitectura de la indeterminación*, Editorial Actar, Barcelona, 2000.

CORTÉS, JUAN ANTONIO, “La Oblicuidad Enderezada”, en *Revista El Croquis* n. 20+64+98, El Escorial, Madrid, 2004.

CRIMP, DOUGLAS, “Sobre las ruinas del museo”, en Foster, Hal (ed.) *La Posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1985. Edición original, Foster, Hal (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, 1983.

CROCE, BENEDETTO, *Teoria e Storia della Storiografia*, Laterza, Bari, 1954.

CULOT, MAURICE; LEFEBVRE, PHILIPPE, “The State of Defiance” en *Architectural Design*, n. 50 (Profile: Porphyrios, Demetri (ed.) “On the Methodology of Architectural History”), 1981.

CURCIO, GIOVANNA, *Il Tempio Vaticano 1694: Carlo Fontana*, Editorial Electa, Milano, 2003.

CURCIO, GIOVANNA, Y CONTARDI, BRUNO, *In Urbe Architectus: Modelli, disegni, misure, la professione del architetto Roma, 1680-1750*, Editorial Argos, Roma, 1991.

CURTIS, WILLIAM, *La arquitectura moderna desde 1900*, Madrid, 1986. Edición original, Curtis, William, *Modern Architecture since 1900*, Phaidon Press Limited, 1982.

- “Pedazos de Ciudad”, en *El Croquis*, n. 20+64+98, 2004.

- “La Estructura de las Intenciones”, en *El Croquis* n. 20+64+98, 2004.

DACHY, MARC, *The Dada Movement*, Skira Rizzoli, Nueva York, 1990.

DAL CO, FRANCESCO, *Piranesi*, Editorial mudito & Co., Barcelona, 2006.

- “Note per una critica dell’ideologia dell’architettura moderna. Da Weimar a Dessau”, en *Contropiano*, 1968/1.

- “Dalla Progressive Era al New Deal. La questione di Muscle Shoals”, en *Casabella*, n. 425, 1977, pp. 35-44.

- “Criticism and Design”, en *Oppositions*, n. 13, 1978.

- “The Remoteness of die Moderne”, en *Oppositions*, n. 22, 1981.

- “Notes Concerning the Phenomenology of the Limit in Architecture.”, en *Oppositions*, n. 23, 1981.

- “Bruno Taut (1880-1938): l’utopia e la speranza”, en *Casabella*, n. 460, 1980, pp. 26-33.

- “L’evanescenza della trasgressione”, en *Casabella*, n. 457-458, 1980, pp. 15-26.

- “Dalle note e dai libri di Mies”, en *Casabella*, n. 526, 1986, pp. 39-44.

- *Dilucidaciones. Modernidad y Arquitectura*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1990.

- “Eterno Retorno. Dimitris Pikionis o la pasión de la memoria”, en *Arquitectura Viva*, n. 65, 1999.

- “Entre la tierra y el mar. Sierre Fehn, intérprete del ocaso del siglo”, en *Arquitectura Viva*, n. 54, 1997.
- “La paradoja del museo”, en *Arquitectura*, n. 298, Madrid, 1994.
- “El movimiento del caballo. Ironía y melancolía en la obra de Stirling”, en *Arquitectura y Vivienda*, n. 42, 1993.
- “El oficio del arquitecto. Carlo Scarpa y la decoración”, en *Revista de Occidente*, n. 42, 1984.
- “Arduino cantadora. Arquitectura y palabra”, en *Periferia*, n. 2, 1984.
- “Entrevista con Francesco Dal Co”, en *Materiales*, n.5, 1985. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/materiales/entrevista_dalco.htm
- “Monstruos en la fragua: DG Bank, Berlín”, en *Arquitectura y Vivienda*, n. 96, 2002.

DAL CO, FRANCESCO, CACCIARI, MASSIMO, *Dada a Weimar*, Arsenale Cooperative Editrice.

DAVIDOFF, PAUL, "Advocacy and Pluralism in Planning", en *JAIP*, vol. 31, n. 4, 1965, pp. 331-337.

DE FUSCO, RENATO, *Arquitectura como Mass Médium. Notas para una semiología arquitectónica*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1967.

- *La idea de arquitectura. Historia de la crítica desde Violet le Duc a Persico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- *Historia de la arquitectura contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 1992. Edición original De Fusco, Renato, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1975.
- *Historia y estructura*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1974. Edición original, De Fusco, Renato, *Storia e struttura. Teoria Della storiografia architettonica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Milano, 1970.
- *Storia dell'Idea di Storia*, Edizione Scietifiche Italiane, 1998.

DELEUZE, GILLES, *Diferencia y Repetición*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006. Edición original Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1968.

- *Empirismo y Subjetividad*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2007. Edición original Deleuze, Gilles, *Empirisme et Subjectivité*, Presses Universitaires de France, 1953.
- *El Bergsonismo*, Editorial Cátedra, Madrid, 1987. Edición original, Deleuze, Gilles, *Le Bergsonisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968.
- *Lógica del Sentido*, Editorial Paidós, Barcelona, 2005. Edición original Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.
- *Nietzsche y la filosofía*, Arena Libros, Madrid, 2000.
- *El Pliegue: Leibniz y el Barroco*, Editorial Paidós. Barcelona. 2004. Edición original Deleuze, Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988.
- *Conversaciones 1972-1990*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1999.
- *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2005.
- *Cinema 1*, The Athlone Press, London-New York, 1986. Edición original Deleuze, Gilles, *Cinema 1, L'Image-Mouvement*, Les Éditions Minuit, 1983.
- *Cinema 2*, The Athlone Press, London-New York, 1989. Edición original Deleuze, Gilles, *Cinema 2, L'Image-Temps*, Les Éditions Minuit, 1985.

DELEUZE, GILLES Y GUATTARI, FELIX, *El AntiEdipo: Capitalismo y Esquizofrenia*, Editorial Paidós. Barcelona. 1985. Edición original, Deleuze, Gilles, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972.

- *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2004. Edición original Deleuze, Gilles, *Mil plateaux (capitalisme et schizophrénie)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- *¿Qué es la Filosofía?*, Editorial Anagrama, Barcelona. 2004.

DEL POZO, SILVIA, “Le Corbusier 1887/1987. Entrevista con Francisco Dal Co con motivo del nacimiento de Le Corbusier”, en *Revista Periferia* n. 7, 1987.

DERRIDA, JACQUES, *De la Gramatología*, Editorial Siglo XXI, México, 2003.

- *El Concepto de Verdad en Lacan*, Editorial Homo Sapiens, Buenos Aires, 1977.

- *La Diseminación*, Editorial Espiral/Fundamentos, Madrid, 2007. Edición original Derrida, Jacques, *La dissemination*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

- *La Escritura y la Diferencia*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989. Edición original Derrida, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Éditions de Seuil, Paris, 1967.

- *La Verdad en Pintura*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001. Edición original Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978.

- *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1981.

- *La Voz y el Fenómeno*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1995.

- *Márgenes de la Filosofía*, Editorial Cátedra, Madrid, 2006. Edición original Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, 1989

- *Posiciones*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1977

- *Dar la Muerte*, Editorial Paidós, Barcelona, 2006. Edición original Derrida, Jacques, *Donner la mort*, Éditions Galilée, 1999.

DERRIDA, JACQUES Y EISENMAN, PETER, *Chora L Works*, The Monacelli Press, New York, 1997.

DESCARTES, RENÉ, *Discurso del método*, Alianza, Madrid, 2004.

DE ROTTERDAM, ERASMO, *Elogio de la locura*, Editorial Alba Libros, Madrid, 2005.

DE SETA, CESARE, “Benevolo’s Storia” en *Architectural Design*, n. 50 (Profile: Porphyrios, Demetri (ed.) “On the Methodology of Architectural History”), 1981.

DIANI, MARCO e INGRAHAM, CATHERINE (ed.), *Restructuring Architectural Theory*, Northwestern University Press, Illinois, 1989.

DORIAN, MARK, “Criticism, Negation, Action”, en *Journal of Architecture*, vol. 10. n. 3, 2005, pp. 229-233.

DUHL, LEONARD, “The Human Measure: Mand and Family in Megalopolis”, en L. Wingo Jr., *The Future Use of Urban Land*, The John Hopkins Press, Baltimore, 1963.

EISENMAN, PETER, *Diagram Diaries*, Thames & Hudson, London, 1999.

- *Transformations, Decompositions, Critiques*, The Monacelli Press. New York, 2003.

- *Blurred Zones. Investigations of the Interstitial, Eisenman Architects 1988-1998*, Monacelli Press, New York, 2003.

- *Eisenman Inside-Out. Selected Writings 1963-1988*, Series Editor, Yale University, 2004.

- *Written into the Void. Selected Writings 1990-2004*, Series Editor, Yale University, 2007.

- *Houses of Cards*, The Monacelli Press, New York, 1987.

- “Contrasting concepts of harmony in architecture. Debate between Christopher Alexander and Peter Eisenman”, en *Lotus*, n. 40, 1985.

- “El Fin de lo Clásico: El Fin del Comienzo, El Fin del Fin”, en *Perspecta*, n. 21, Nueva York, 1984.

FEBVRE, LUCIEN, *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*, Unión tipográfica editorial hispano americana, México D. F., 1959. Edición original, Febvre, Lucien, *Le problème de l'incroyance au XVI siècle, La religion de Rabelais*, Éditions Albin Michel, Paris.

FERNÁNDEZ GALIANO, LUIS, “Un arquitecto metafísico”, en *Arquitectura y Vivienda*, n. 69-70, 1998.

- “Aldo Rossi. Milán 1931-1997”, en *Arquitectura Viva*, n. 70, 2000.

- “Miradas próximas: Moneo, Bohigas y Eisenman recuerdan a Aldo Rossi”, en *Arquitectura Viva*, n. 56, 1997.

FISHER, THOMAS, “A Call for Clarity: American Architectural Criticism Should Be Less Misleading and Obscure”, en *Architectural Record*, vol. 187, n. 7, 1999.

FORESTER, JOHN, *Planning in the Face of Power*, Berkeley University of California Press, 1989.

FORSTER, KURT, “On Modern Architecture” en *Architectural Design*, n. 52 (Profile: “Modern Architecture and the Critical Present”), 1982.

- “Residues of a Dream World”, en *Architectural Design*, n. 50 (Profile: “Porphyrios, Demetri (ed) On the Methodology of Architectural History”), 1981.

FORTINI, FRANCO, *Verifica dei Poteri*, Il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore, Milano, 1965.

FOSTER, HAL, *Diseño y Delito*, Editorial Akal, Madrid, 2004. Edición original, Foster, Hal, *Design and Crime (and other diatribes)*, Verso, 2002.

- “Introducción al posmodernismo” en Foster, Hal (ed.) *La Posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1985. Edición original, Foster, Hal (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, 1983.

FOUCAULT, MICHEL, *Historia de la Locura en la época clásica*, Vol. I, Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1967. Edición original Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, 1964.

- *Historia de la Locura en la época clásica*, Vol. II, Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1967. Edición original Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, 1964.

- *Las Palabras y las Cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humanas*, Editorial Siglo XXI, 2005. Edición original Foucault, Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Éditions Gallimard, Paris, 1966.

- *La arqueología del saber*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 2008. Edición original Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1969.

- *Vigilar y Castigar. El Nacimiento de la Prisión*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 2005. Edición original Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Éditions Gallimard, Paris, 1975.

- *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Ediciones siglo XXI, Madrid, 2006. Edición original Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1976.

- *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, Ediciones siglo XXI, Madrid, 2006. Edición original Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*, Éditions Gallimard, Paris, 1984.

- *Historia de la sexualidad. 3. El cuidado de sí*, Ediciones siglo XXI, Madrid, 2006. Edición original Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité 3. Le souci de soi*, Éditions Gallimard, Paris, 1984.

- *Theatrum Philosophicum*, Editorial Anagrama. Barcelona. 2005.

- *Raymond Roussel*, Editorial Siglo XXI, Madrid, 2006. Edición original, Foucault, Michel, *Raymond Roussel*, Éditions Gallimard, Paris, 1963.

- “Espacio, saber y poder. Entrevista de Paul Rabinow”, en Rabinow, Paul, *The Foucault Reader*, Nueva York, 1984. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/filosofia/entrev_foucault.htm

- “De los espacios otros”, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.5, 1984. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/filosofia/espacios_foucault.htm

FRAMPTON, KENNETH, “Constructivism: The Pursuit of an Elusive Sensibility”, en *Oppositions*, n. 6, 1976, pp. 25-43.

- *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998. Edición original, Frampton, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, Londres, 1980. Última edición revisada, 1992.

- “On Reading Heidegger”, en *Oppositions*, n. 4, 1974.

- “The Status of Man and the Status of his Objects: A Reading of *The Human Condition*”, en Hays, Michael (ed.) *Architecture, Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts, 1998. Publicado originalmente en Hill, Melvyn (ed.), *Hannah Arendt: The Recovery of the Public World*, St Martin’s Press, New York, 1979.

- “Prospects for a Critical Regionalism”, en *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, n. 20, 1983, pp. 147-162.

- “Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia” en Foster, Hal (ed.), *La Posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1985. Edición original, Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, 1983.

- “Rappel à l’Ordre, The Case for the Tectonic”, en *Architectural Design*, vol. 60, n. 3-4, 1990, pp. 19-25.

FRANCASTEL, PIERRE, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Einaudi editore, Torino, 1957. Ed. Original, Francastel, Pierre, *Peinture et Société. Naissance et destruction d’un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Audin Editeur, Lyon, 1951.

- *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, editorial Debate, Madrid, 1990, p. 20. Edición original Francastel, Pierre, *Art et technique aux XIX et XX siècles*, Editions Minuit, Paris, 1956.

FRASCARI, MARCO, “The Tell-the-Tale Detail”, en *VIA*, n. 7: *The Building of Architecture*, 1984, pp. 23-37.

FREUD, SIGMUND, *Más allá del principio del placer*, Ediciones Orbis, Madrid, 1983.

- *Ensayo sobre la vida sexual y teoría de la neurosis*, Alianza, Madrid, 1967.

- *La interpretación de los sueños*, Alianza, Madrid, 1968.

- *El yo y el ello*, Alianza, Madrid, 1973.

- *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1999.

- *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*, Alianza, Madrid, 1977.

FRIEDMAN, JOHN, “The Good City: in Defense of Utopian Thinking”, en *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol. 24, n.2, 2000, pp. 460-472

FRIEDMAN, YONA, *La arquitectura móvil: hacia una ciudad concebida por sus habitantes*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1979.

- *Cómo habitar la tierra*, Colegio Oficial de Arquitectos y Aparejadores Técnicos de Almería, 1992.

GABO, NAUM, “The Soviet Exhibition”, en *Studio Internacional*, vol. CLXXXII, n. 938, 1971.

- “The Constructive idea in Art”, en *Circle*, 1937.

GARCÍA VAZQUEZ, CARLOS, *La ciudad hojaldre. Visiones urbanas del s. XXI*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

GINZBURG, CARLO, *Giocho di pazienza. Un seminario sul “Beneficio di Cristo”*, Torino, 1975.

GONZÁLEZ GARCÍA, ANGEL, *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

GONZÁLEZ COBELO, JOSE LUIS, “De Nuevo, Bankinter”, en *El Croquis*, n. 20+64+98, 2004.

GONZÁLEZ PRESENCIO, MARIANO, “Conocimiento y proyecto arquitectónico. Notas a un viejo artículo de Giorgio Grassi”, en *Dibujo y arquitectura investigación aplicada*, 1992.

GRAMSCI, ANTONIO, *Gli intelletuali a l'organizzazione Della cultura*, Einaudi, Torino, 1949.

- *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Einaudi, Torino, 1949.

GRASSI, GIORGIO, *La arquitectura como oficio y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

- “Un proyecto para Valencia. Biblioteca de ciencias económicas”, en *Composición arquitectónica*, n. 8, 1991.

- “Un proyecto para Milán. Biblioteca municipal en Porta Volta”, en *Composición arquitectónica*, n. 8, 1991.

- “Un proyecto para Berlín”, en *Composición arquitectónica*, n. 8, 1991.

- “Un proyecto para Venecia Concurso para el nuevo pabellón de Italia en los *Giardini di Castello*”, en *Composición arquitectónica*, 1991.

- “Un proyecto para Siena. Concurso para el área de *Piazza Matteottila Lizza*”, en *Composición arquitectónica*, n. 8, 1991.

- “Un proyecto para Groningen. Biblioteca pública”, en *Composición arquitectónica*, n. 8, 1991.

- “Un proyecto para Groningen. La nueva isla del canal”, en *Composición arquitectónica*, n. 8, 1991.

- “Proyecto sobre la ruina. El teatro romano de Sagunto y el Almudín de Jativa”, en *Arquitectura y Vivienda*, n. 16, 1988.

- Grassi, Giorgio, y Portaceli Roig, Manuel, “Teatro Romano de Sagunto. Hipótesis general de utilización y restitución arquitectónica”, en *Arquitectura*, n. 263, 1986.

GREENBERG, ALAN, *Artist and Revolution. Dada and Bauhaus, 1917-1925*, UMI Research Press, Ann Arbor-Michigan, 1979.

GREGOTTI, VITTORIO, *El Territorio de la Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

- *Desde el interior de la arquitectura. Un ensayo de interpretación*, Ediciones Península, Barcelona, 1993.

- “Territory and Architecture”, en *Architectural Design Profile*, vol 59, n. 5-6, 1985, pp. 28-34.

GUSEVICH, MIRIAM, “The Architecture of Criticism: A Question of Autonomy”, en Andrea Kahn (ed.) *Drawing Building Text*, Princeton Architectural Press, New York, 1991.

HABERMAS, JÜRGEN, “Modern and Postmodern Architecture”, en Hays, Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts, 1998. Publicado originalmente en Habermas, Jürgen, *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historians' Debate*, The MIT Press, Cambridge, 1989. Lectura de apertura de la exhibición *The Other Tradition: Architecture in Munich from 1800 up to Today*, Noviembre de 1981.

- “Modernity, An Incomplete Project”, en *9H*, n. 4, 1982. Publicado originalmente en *Süddeutsche Zeitung* n. 5-6, 1981.

- “Walter Benjamin. Consciousness raising or rescuing critique” en Osborne, Peter (ed), *Walter Benjamin. Critical Evaluations in Cultural Theory, Volume I*, Routledge, London and New York, 2005. Publicado originalmente en Habermas, Jürgen, *Philosophisch-politische Profile*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1973.

HAYES, WILLIAM H., “Architectural Criticism”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 60, n. 4, fall 2002.

HATUKA, TALI, “Challenging the Repression of Utopian Discourse”, en *Between Hegemony and Radical Practice: Professionals and the Production of Space*, Faculty of Architecture and Town Planning at the Technion, June 2005.

- “After Postmodernism: Readdressing the Role of Utopia in Urban Design and Planning”, en *Places Journal*, vol.19 n. 2, 2007, pp. 20-27.

- “The Architecture of Repeated Rituals”, en *Journal of Architectural Education*, vol. 61, n. 4, 2008, pp. 85-94.

- “Between East and West: Thinking about Architectural Culture”, en *Alpayim* vol. 26, 2002, pp. 41-63.

- “Imagined Environments: Between the National and the Everyday”, en *Motar* vol. 11, 2002, pp. 65-78.

HAUSER, ARNOLD, *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1964.

HAYS, MICHAEL, “Photomontage and Its Audiences, Berlin, circa 1922”, en *Harvard Architecture Review*, n. 6, 1987.

HEALY, PATSY, *Collaborative Planning: shaping Places in Fragmented Societies*, London Macmillan, 1997.

HEGEL, GEORG WILHEIM FRIEDRICH, *La fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2004.

HEIDEGGER, MARTIN, *Ser y Tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2001.

HERZOG, JACQUES; WALL, JEFF, *Una conversación entre*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

HILBERSEIMER, *La arquitectura de la gran ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

HOKAWAY, BRANDEN, “Rules of Engagement: Architecture Theory and the Social Sciences in Frank Duffy’s 1974 Thesis on Office Planning”, en *Working Paper 39*, 2009.

HUGNET, GEORGES, *La aventura Dada*, Ediciones Júcar, Madrid, 1973.

HUNTER, IAN, “The history of Theory”, en *Critical Inquiry*, vol. 33, n.1, 2006, pp. 78-112.

HUSSERL, EDMUND, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Editorial Crítica, Barcelona, 1991.

HUYSEN, ANDREAS, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, 1986.

IGLESIAS, HELENA, “El juego de la oca o jugando con formas (Los dibujos de Aldo Rossi)”, en *Arquitectura*, n.313, Madrid, 1998, p. 32-38.

INCIARTE, FERNANDO, *Imágenes, Palabras, Signos. Sobre Arte y filosofía*, Editorial Eunsa, Barañain, 2004.

INGERSOLL, RICHARD “Construir es olvidar. Cuatro edificios de Aldo Rossi en Italia”, en *Arquitectura Viva*, n.18, Madrid, 1991.

- “Tempestad y cafetera. Museos de Frank Gehry y Aldo Rossi”, en *Arquitectura Viva*, n.38, 1994.

INGRAHAM, CATHERINE, “The Burdens of Linearity: Donkey Urbanism”, en Hays, Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts, 1998. Publicado originalmente en Whiteman, John; Kipnis, Jeffrey, y Burdett, Richard (eds.), *Strategies in Architectural Thinking*, The MIT Press, Cambridge, 1992.

INNES, JUDITH, “Information in Communicative Planning”, en *Journal of the American Planning Association*, 64/1(1998), pp. 52–63.

IÑIGUEZ, MANUEL, “Consideraciones en torno a los últimos proyectos de Giorgio Grassi”, en *Composición Arquitectónica*, n. 8, 1991.

ISASI, JUSTO, “Inmerso en la sombra. Grassi en la isla de museos de Berlín”, en *Arquitectura Viva*, n. 37, Madrid, 1994.

JACOBS, JANE, *Vida y muerte de las grandes ciudades*, Vintage Books, 1963, Edición original, Jacobs, Jane, *The Death and Life of Great American cities*, Random house, New York, 1961

- Jacobs, Jane, *La economía de las ciudades*, Ediciones Península, Barcelona, 1971, Edición original, Jacobs, Jane, *The economy of cities*, Random House, New York, 1969.

JECKS, CHARLES, *El lenguaje postmoderno de la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

- *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, London, 2004.

JIMÉNEZ. CARLOS, “El guardián de la Memoria. Entrevista con Aldo Rossi”, en *Arquitectura Viva*, n. 14, 1990.

JOCKS, HEINZ-NORBERT, “Una súbita detención de por vida en la prisión temporal del mundo. Una entrevista a Paul Virilio”, en *Nihilismo y Crítica, et cetera*, n.4., 2000.

JOSEPH, BRANDEN W, “John Cage and the Architecture of Silence”, en *October*, n. 81, 1997, pp. 81-104.

KAUTSKY, KARL, *Parlamentarismo y democracia*, Editora Nacional, Madrid, 1982.

- *Terrorismo y Comunismo*, Ediciones Júcar, 1977.

KOOLHAAS, REM, “The Architect’s Ball-A Vigente, 1931”, en *Oppositions*, n. 3, 1974, pp. 92-96.

- *Delirio de Nueva York*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004

- “La deuxième chance de l’architecture moderne...”, Entrevista a cargo de P. Goulet, en *L’Architecture d’aujourd’hui*, n. 238, 1985.

- “Postscript: Introduction for New Research. The Contemporary City”, en *Architecture and Urbanism*, n. 217, 1988, p. 152.

- “Toward the Contemporary City”, en *Design Book Review*, n. 17, 1989, pp. 15-16.

- “Beyond Delirious”, en *Canadian Architect*, n. 39, 1994, pp. 28-30.

- *Conversaciones con estudiantes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

- *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, New York. 1998.

- *La ciudad genérica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

- *Junkspace*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

- KOOLHAAS, REM, HARVARD PROJECT ON THE CITY, BOERI, STEFANO, MULTIPLICITY, KWINTER, STANFORD, DAZI, NADIA, ULRICH OLBRIST, HANS, *Mutaciones*, Editorial Actar, Barcelona, 2000.
- KRAUSS, KARL, *Los últimos días de la humanidad*, Tusquets Editores, Barcelona, 1991.
- *La Antorcha. Selección de artículos de Die Fackel*, Ediciones Acantilado, Barcelona, 2011.
- KRAUSS, ROSALIND, “Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman”, en Eisenman, Peter, *Houses of Cards*, The Monacelli Press, New York, 1987.
- “Sculpture in the Expanded Field”, en *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, 1985, pp. 276-290.
- KROPOTKIN, PIOTR, *La moral anarquista*, Los libros de la catarata, Madrid, 2003.
- KRUFT, HANNO-WALTER, *A History of Architectural Theory*, Princeton Architectural Press, New York, 1994.
- LAHUERTA, JUAN JOSÉ, *1927 La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.
- “Juan Navarro Baldeweg. Obras y proyectos”, Editorial Electa, Milán, 1990.
- “Rossi furioso advierte sobre la ‘Autobiografía científica’ de Aldo Rossi”, en *Temas de Disney*, n. 1, Barcelona, 1986.
- LARA ORTEGA, SALVADOR, “Teatro Romano de Sagunto: avatares de una década”, en *Logia. Arquitectura y Restauración*, n. 13, 2002.
- LATOUR, BRUNO, “Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”, en *Critical Enquiry*, vol 30, Winter 2004.
- LAVIN, SYLVIA, “Theory into History; Or, the Will to Anthology”, en *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 58, n. 3, 1999.
- LEACH, ANDREW, *What is Architectural History?*, Polity Press, Cambridge, 2010
- LEACH, NEIL (ed.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Routledge, London, 1997.
- LE CORBUSIER, *La ciudad del futuro*, Ediciones infinito, Buenos Aires, 2001.
- *Cómo concebir el urbanismo*, Ediciones infinito, Buenos Aires, 2001
- *Hacia una arquitectura*, Editorial Apostrofe, Barcelona, 1998
- LE FAIRE, L., “Leon Battista Alberti: Some New Facets on the Polyhedron”, en *Design Book Review*, n. 34, 1994.
- LEFEBVRE, HENRI, *El derecho a la ciudad*, Ediciones Península, Barcelona, 1969, Edición original, Lefebvre, Henri, *Le droit a la ville*, Éditions Anthropos, Paris, 1968.
- *Usos y significados del término estructura*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1968.
- “The Production of Space”, en Hays, Michael (ed.), *Theory Architecture since 1968*, The MIT Press, Massachusetts, 1998. Publicado originalmente como *La production de l'espace*, Editions Anthropos, Paris, 1974.
- LE GOFF, JACQUES, *Hacer la historia, Vol. I. Nuevos Problemas*, Editorial Laia, Barcelona, 1978. Edición original, Le Goff, Jacques, *Faire l'histoire. Nouveaux problèmes*, Éditions Gallimard, París, 1974.

- *Hacer la historia, Vol. II. Nuevos Enfoques*, Editorial Laia, Barcelona, 1978. Edición original, Le Goff, Jacques, *Faire l'histoire. Nouvelles approches*, Éditions Gallimard, París, 1974.
- *Hacer la historia, Vol. III. Nuevos Temas*, Editorial Laia, Barcelona, 1978. Edición original, Le Goff, Jacques, *Faire l'histoire. Nouveaux objets*, Éditions Gallimard, París, 1974.
- *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Paidós, Buenos Aires, 1991. Edición original Le Goff, Jacques, *Storia e memoria*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1977.
- *La nueva historia*, Ediciones Mensajero, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1988. Edición original, Le Goff, Jacques, *La nouvelle histoire*, CEPL, Paris, 1978.

LEIBNIZ, G. W., *Monadología*, Ediciones Orbis, Madrid, 1983.
- *Discurso de metafísica*, Ediciones Orbis, Madrid, 1983.
- *Profesión de fe del filósofo*, Ediciones Orbis, Madrid, 1983.

LENIN, V. I., *¿Qué hacer?*, Akal Editor, Madrid, 1975.
- *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, Fundación de Estudios Socialistas Federico Engels, Madrid, 2007.
- *Selected Works Vol. I*, Foreign Languages Publishing House, Moscow, 1947,
- *Selected Works Vol. II*, Foreign Languages Publishing House, Moscow, 1947.

LÈVI-STRAUSS, CLAUDE, *El totemismo en la actualidad*, Fondo de cultura económica, México D.F., 1965.

LEWI, HANNAH, "Paradoxes in the Conservation of the Modern Movement" en Heynen, Hilde y Jan Henket, Hubert (eds.), *Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, 010 Publishers, Rotterdam, 2002.

LIBESKIND, DANIEL, *Chamber Works: Architectural Meditations on Themes from Heraclitus*, Architectural Association, London, 1983.

LIPPARD, LUCY, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Ediciones Akal, Madrid, 2004.
- *Dadas on Art*, Prentice-Hall, New Jersey, 1971.

LIPOVETSKY, GILLES, *Los tiempos hipermodernos*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2006.
- *La era del vacío*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.
- *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2004.
- *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad del hiperconsumo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007.

LISSITZKY, EL, "The blockade of Russia is Comino to a n End", en *Veshch*, n. 1-2, 1922.

LUKÁCS, GYÖRGY, *Sociología de la Literatura*, Ediciones Península, Barcelona, 1973. Edición original Lukács, György, *Schriften zur Literatursoziologie*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied am Rhein, 1961.
- *Historia y Conciencia de Clase*, Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro, La Habana,

LUQUE VALDIVIA, JOSÉ, *La ciudad de la arquitectura. Una relectura de Aldo Rossi*, Colección de Urbanismo, Oikos-Tau, Barcelona, 1996.
- "Aldo Rossi y la ciudad: La renuncia como compromiso", en *Revista de Arquitectura* n.1, 1997.
- "Releer a Rossi: La difícil herencia de una renuncia", en *Arquitectura* n.312, 1997.

- LLORENS, TOMÁS, “La modernitat moderada”, en *Art i Modernitat als Països Catalans*, Catálogo de la exposición homónima, Staatliche Kunsthalle, Berlín, 1978.
- LONGORIA, FRANCISCO, “Estructuralismo y arquitectura prototípica. Unas opiniones”, en *Arquitectura*, n. 117, 1968.
- LYNCH, KEVIN, *La imagen de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- LYOTARD, JEAN FRANCOIS, *La posmodernidad. (Explicada a los niños)*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2005.
- MAJAKOVSKIJ, “La mostra di arte figurativa Della Rfsr a Berlino”, en *Rassegna soviética*, n. 1, 1965. Publicado originalmente en *Krasnaja*, n. 2, 1923.
- MANIERI ELIA, MARIO, *William Morris y la ideología de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001. Edición original, Manieri Elia, Mario, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Gius Laterza & Figli, Roma-Bari, 1976.
- “Il complesso d'Enea. Nikolaus Pevsner e la storiografia della continuità”, en *Casabella*, n. 423, 1977, pp. 60-69.
- MANN, THOMAS, *Doktor Faustus*, Editorial Edhasa, Barcelona, 2009.
- MARCUSE, HERBERT, *Eros y Civilización*, Editorial Ariel, Barcelona, 1981.
- *El hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Editorial Ariel, Barcelona, 1987.
- MARCUSE, PETER, “From critical urban theory to the right of the city”, *City* vol. 13, n. 2-3, 2009, pp. 185-197.
- MARGO, HUXLEY; YIFTACHEL, OREN, “A New Paradigm of Old Mytopia? Unsettling the Communicative Turn in Planning Theory”, en *Journal of Planning Education and Research*, vol. 19, n. 4, 2000, pp. 333-342.
- MARTÍ ARÍS, CARLOS, *Las variaciones de la identidad: Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993.
- MARTSON FITCH, JAMES, “Architectural Criticism: Trapped in Its Own Metaphysics”, en *Journal of Architectural Education*, n.29, 1976.
- MARX, KARL, *El Capital* Tomo I, Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2001
- *El Capital* Tomo II, Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2001
- *El Capital* Tomo III, Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2001
- *Manuscritos de economía y filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1968.
- *Las luchas de clase en Francia de 1848 a 1850 / El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Austral, Madrid, 1985.
- MATTA CLARK, GORDON, *Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006.
- MAXWELL, ROBERT, “Reyner Banham: The Planitude of Presence” en *Architectural Design*, n. 50 (Profile: Porphyrios, Demetri (ed.), “On the Methodology of Architectural History”), 1981.

MCLEOD, MARY, "Architecture and Politics in the Reagan Era", en Hays, Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts, 1998. Publicado originalmente en *Assemblage*, n. 8, 1989.

MEIER, RICHARD, "What Good Are Critics? We Need Them to Excite and Provoke the Public", en *Architectural Record*, vol. 188, n. 3, 2000.

MITCHELL, WILLIAM J, *City of Bits*, Massachusetts Institute of Technology, 1998.

MONEO, RAFAEL, Prólogo a, *La Arquitectura de la Ilustración*, Emil Kaufmann, Editorial GG, Barcelona, 1974.

- *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la Obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos*, Editorial Actar, Barcelona, 2004.

- *Sobre el Concepto de Arbitrariedad en Arquitectura*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 2005.

- "A la conquista de lo irracional", en *Arquitectura*, n. 87, Madrid, Marzo 1966.

- "On Typology", en *Oppositions*, n.13, Published for The Institute for Architecture and Urban Studies by MIT Press. 1978.

- "The Contradictions of Architecture as History", en *Architectural Design*, n. 52 (Profile: "Modern Architecture and the Critical Present"), 1982.

- "La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba", en *Arquitectura*, n. 256, 1985.

- "La Soledad de los Edificios", en *El Croquis*, n. 20+64+98, 2004.

- "Reflexiones a Propósito de dos Salas de Concursos: Gehry Vs Venturi", en *El Croquis*, n. 20+64+98, 2004.

- "Contra la Indiferencia como Norma", en *El Croquis*, n. 20+64+98, 2004.

- "El murmullo del Lugar: Inmovilidad Substantial", en *El Croquis*, n. 20+64+98, 2004.

- "Paradigmas Fin de Siglo: Fragmentación y Compacidad en la Arquitectura Reciente", en *El Croquis*, n. 20+64+98, 2004.

- "Hospital materno infantil, Madrid", en *Arquitectura y vivienda*, n. 105-106, 2004.

- "Epifanía del momento", en *Arquitectura y vivienda*, n. 85, 2000.

- "Los zocos de Beirut", en *Quaderns d'Arquitectura i urbanisme*, n. 229, Barcelona, 2001.

- "Enric Miralles. Una vida intensa, una obra plena", en *El Croquis*, n. 100-101, 2000.

- "Paradigmas Fin de Siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad", en *Arquitectura Viva*, n. 66, 1999.

- "Museo de Arte Moderno y Arquitectura de Estocolmo", en *Tectónica*, n. 8, 1998.

MONTAIGNE, MICHEL, *Ensayos*, Editorial Acantilado, Barcelona, 2007.

MONTANER, JOSEP MARÍA, *Después del movimiento moderno*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

- *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

- *Arquitectura y crítica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

- *Las formas del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

- "La crítica a la Metrópolis: De Aldo Rossi a Ridley Scott", en *Los cuadernos del norte*, n. 47, 1988.

MOORE, CHARLES, *La Casa: Forma y diseño*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

MORAVSKI, STEFAN, "Marxist Historicism and the Philosophy of Art", en *Architectural Design*, n. 50 (Profile: Porphyrios, Demetri (ed.) "On the Methodology of Architectural History"), 1981.

MÖRTENBÖCK, PETER; MOOSHAMMER, HELGE, “Trading Indeterminacy. Informal Markets in Europe”, en *Architecture and Indeterminacy*, vol. 1, n.1, 2007.

MOTHERWELL, ROBERT, *The Dada Painters and Poets*, Belknap Press Harvard, Cambridge-Mass, 1981.

MUMFORD, LEWIS, *Técnica y Civilización*, Alianza Editorial, Madrid, 1977. Edición original, Mumford, Lewis, *Technics and Civilization*, Harcourt, Brace & World, New York, 1934.

- *The Culture of Cities*, Harcourt, Brace and Company Inc, New York, 1938.

- *La carretera y la ciudad*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1966. Edición original, Mumford, Lewis, *The Highway and the City*, 1963

- *Arte y Técnica*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968. Edición original Mumford, Lewis, *Art and Technics*, Columbia University Press, New York.

MUÑOZ, ALFONSO, “Retorno a la naturaleza. Aldo Rossi, centro de arte de Vassiviere”, en *Arquitectura Viva*, n. 24, 1992.

MVRDV, *FARMAX*, 010 Publishers, Rotterdam, 1998.

- *Costa Ibérica*, Editorial Actar, Barcelona, 2001.

- *KM3. Excursions on Capacities*, Editorial Actar, Barcelona, 2005.

MVRDV, DSD, *Spacefighter. The Evolutionary City (Game)*, Editorial Actar, Barcelona, 2007.

NASIO, J-D, *Topologería. Introducción a la topología de Jacques Lacan*, Amorroutu Editores, Buenos Aires, 2006.

NAVARRO BALDEWEG, JUAN, *La Habitación Vacante*, Editorial Pretextos, Col·legi d'arquitectes de Catalunya, 2001.

- *Número monográfico de la Revista el Croquis*, n. 133, El Escorial, Madrid, 2006.

NEUMEYER, FRITZ, *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El croquis Editorial, El Escorial, 2000.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973.

- *Consideraciones intempestivas*, Editorial Aguilar, Buenos Aires, 1949.

- *Humano, demasiado humano*, Editorial Elaf, Madrid, 2000.

- *El caminante y su sombra*, Grupo Editorial Marte, Madrid, 1988.

- *Aurora. Reflexiones sobre los prejuicios morales*, Editorial Aguilar, Buenos Aires, 1956.

- *La Gaia Ciencia*, Editorial Laia, Barcelona, 1984.

- *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1997.

- *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 1977.

- *El crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 1993.

- *La genealogía de la moral*, Editorial Laia, Barcelona, 1983.

- *Nietzsche contra Wagner*, Editorial Siruela, Madrid, 2002.

- *Cómo se filosofa a martillazos*, Editorial Edaf, Madrid, 2001.

- *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, Alianza, Madrid, 1998.

- *El Anticristo*, Editorial Edaf, Madrid, 2001.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Intenciones en Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili Barcelona, 1979. Publicado originalmente como Norberg Schulz, Christian, *Intensjoner i arkitekturen*, Universitetsforlaget, Oslo, 1967.

- “The Phenomenon of Place”, en *Architectural Association Quarterly*, vol. 8, n. 4, 1976, pp. 3-10.

- "Heidegger's Thinking on Architecture", en *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, n. 20, 1983, pp. 61-68.

NEGRI, ANTONIO; HARDT, MICHAEL, *Imperio*, Paidós Surcos, Barcelona, 2005. Publicado originalmente como Negri, Antonio; Hardt, Michael, *Empire*, Harvard University Press, 2000.

- NEGRI, ANTONIO, "On Rem Koolhaas", en *Radical Philosophy*, n. 154, 2009.

OCKMAN, JOAN; EIGEN, EDWARD (eds.), *Architecture Culture 1943-1968*, New York, Rizzoli, 1993.

OLIVARES, ROSA, "Entrevista con Aldo Rossi. La ciudad debe seguir creciendo", en *Lápiz*, n. 136, 1997.

OPPENHEIMER DEAN, ANDREA, "Listening to Critics: The Stage Is Set", en *Architectural Record*, vol. 188, n. 1, 1999, pp. 68-72.

OSBORNE, PETER, "Quasi-Messianic Interruption", en Osborne, Peter (ed.), *Walter Benjamin. Critical Evaluations in Cultural Theory, Volume I*, Routledge, London and New York, 2005. Publicado originalmente en Habermas, Jürgen, *Philosophisch-politische Profile*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1973.

- *The Politics of Time*, Verso, London-New York, 1995.

PANOFSKY, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981.

- *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 1999.

- *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, A&M Graphic, Barcelona, 2000.

- *Estudios en Iconología*, Alianza editorial, Madrid, 1972.

- *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.

- *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza editorial, Madrid, 1986, Primera Edición Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1960.

PANOFSKY, ERWIN; SAXL, FRITZ, KLIBANSKY, RAYMOND, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

PEVSNER, NIKOLAUS, *Pioneros del diseño moderno*, Ediciones Infinito, Buenos aires, 1972.

PIANO, RENZO, *Conversaciones con*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

PIÑÓN, HELIO, *El sentido de la arquitectura moderna*, Edicions UPC, Barcelona, 1997.

- Piñón, Helio, *Curso básico de proyectos*, Edicions UPC, Barcelona, 1998.

- Piñón, Helio, *Miradas intensivas*, Edicions UPC, Barcelona, 2000.

PIZZA, ANTONIO, *La Construcción del Pasado*, Celeste Editores, Madrid, 2000.

PLATON, *Parménides*, Editorial Aguilar, Buenos Aires, 1963.

- *Timeo*, Alianza, Madrid, 2004.

- *Ión*, Alianza, Madrid, 2004.

- *Critias*, Alianza, Madrid, 2004.

- *El banquete*, Alianza, Madrid, 2002.

- *Apología de Sócrates*, Madrid, 2006.

- *Menon*, Alianza, Madrid, 2006.

- *Cratilo*, Alianza, Madrid, 2006.

- *Gorgias*, Alianza, Madrid, 1998.

- *Protágoras*, Alianza, Madrid, 1998.
- *Carta Séptima*, Alianza, Madrid, 1998.

- POGGIOLI, RENATO, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 1962.

- PORPHYRIOS, DEMETRI, "Notes on a Method" en *Architectural Design*, n. 50 (Profile: Porphyrios, Demetri (ed.) "On the Methodology of Architectural History"), 1981.

- PORTOGHESI, PAOLO, *Después del Movimiento Moderno*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981. Edición original, *Dopo l'Architettura moderna*, Gius Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1981.
- *El ángel de la historia*, Biblioteca básica de arquitectura, Madrid, 1985. Edición original. *L'angelo della storia*, Laterza & Figli Spa, Roma-Bari, 1982.

- PROUVÉ, JEAN, *Conversaciones con*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

- QUETGLAS, JOSEP, "La Danza y la Procesión", en *El Croquis*, n. 20+64+98, 2004.
- "Arquitectura en la Catedral", *Revista El Croquis n. 20+64+98*, El Escorial, Madrid, 2004.
- "Un cadáver. Palabras para Manfredo Tafuri", en *Quaderns d'arquitectura i urbanismo*, n. 210, 1995.

- RAMAN, PATTABI, y COYNE, RICHARD, "The Production of Architectural Criticism", en *Architecture Theory Review*, vol. 5, April 2000.

- RELLA, FRANCO, "La necesita del racconto", en *La casa di Dedalo*, n. 2, 1984.
- *Il mito dell'altro. Lacan, Deleuze, Foucault*, Feltrinelli Editore, Milano, 1978.
- *Il Silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Feltrinelli Editore, Milano, 1981.
- *Miti e figure del moderno*, Pratiche, Parma, 1981.
- "Dallo spazio estetico allo spazio dell'interpretazione", en *Nuova corrente*, n. 68-69, 1975-76.
- "Il paradosso della ragione", en *Aut Aut*, n. 161, 1977.
- "Krisis e Critica", en *Aut Aut*, n. 159-160, 1977.
- "Ipotesi per una descrizione di una battaglia", en Rella, Franco (ed.) *La critica freudiana*, Feltrinelli, Milán, 1977.
- *Belleza e verità*, Feltrinelli, Milano, 1990.
- *La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad*, Escola Técnica Superior d'Arquitectura del Vallès, Barcelona, 1995.
- "Entrevista con Franco Rella", en *Materiales* n.5, 1985. También disponible en www.bazaramericano.com/arquitectura/materiales/entrevista_rella.htm
- Rella, Franco (ed.), *Critica e storia: materiali su Benjamin*, Cluva Libreria, Venecia, 1980.

- RICHTER, HANS, "Begegnungen in Berlin", en *Avant garde, Osteuropa 1920-1930*, Berlin, 1967.

- ROGERS, ERNESTO NATHAN, "The Herat, Human Problem of Cities", en J. Tyrwhitt, J. L. Sert, E. N. Rogers (ed.), *International Congress of Modern Architecture*, Lund Humphries, London, 1952.
- *The Sense of History*, Edizioni Unicopli srl, Milano, 1999.
- "Elogio de la Arquitectura", en *Nueva Forma*, 1967, n. 22.

- ROJO DE CASTRO, LUÍS, "Discursos Ocultos, Discursos Superpuestos", en *El Croquis*, n. 20+64+98, 2004.
- "La invención de problemas", en *El Croquis*, n. 124, 2005.
- "La naturalidad de las cosas: una conversación con Eduardo Soto de Moura", en *El Croquis*, n. 124, 2005.

- “De la coherencia a la contradicción, y de la contradicción a la paradoja o qué hacer con la arbitrariedad en arquitectura”, en *Arquitectura*, n. 326, 2001.
- “El haz y el envés”, en *El Croquis*, n. 73, 1995.
- “Conversación con Juan Navarro Baldeweg”, en *El Croquis*, n. 73, 1995.
- “Formas de Indeterminación”, en *El Croquis*, n. 73, 1995.
- “Imágenes ready-made: el montaje como visión de lo moderno”, en *Revista de Occidente*, n. 145, 1993.
- “Conversación con Zaha Hadid”, en *El Croquis*, n. 73, 1995.
- “Auditorio de la ciudad de León. Emilio Muñón y Luis Moreno Mansilla”, en *Tectónica*, n. 14, 2001.
- “Teatro auditorio de Guadalajara”, en *Arquitectura*, n. 329, 2002.

RORTY, RICHARD, *Filosofía y futuro*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2002.

ROSENBERG, H., *La tradición de lo nuevo*, Monte Ávila, Caracas, 1969. Edición original Rosenberg, H., *The Tradition of new*, Horizon, Nueva York, 1959.

ROSSI, ALDO, *Para una arquitectura de tendencia. Escritos 1956-1972*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977

- *La Arquitectura de la Ciudad*, Editorial GG, Barcelona, 1999.

- *Autobiografía científica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

ROUSSEAU, JEAN JACQUES, *Emilio, o de la educación*, Alianza editorial, Madrid, 2007

ROWE, COLIN, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999

- *La Ciudad Collage*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

RUBIN, WILLIAM, *Dada, Surrealism, and their Heritage*, The Museum of Modern Art, New York, 1982.

RUIZ CABRERO, GABRIEL, “Dieciséis proyectos de Velázquez Bosco”, en *Arquitectura*, n. 256, 1985.

SAASEN, SASKIA, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1991.

- “Why Cities Matter”, en La Biennale di Venezia (eds.), *Cities, Architecture and Society I*, Marsilio Editori, Venice, 2006.

SAID, EDWARD, “Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad”, en Foster, Hal (ed.) *La Posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1985. Edición original, Foster, Hal (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, 1983.

SAINZ GUTIERREZ, VICTORIANO, “La batalla de ideas. Arquitectura, ciudad y pensamiento en los escritos de Aldo Rossi”, en *Thémata*, n. 19, 1998.

SAMONÁ, GIUSEPPE, *L'urbanistica e l'avvenire delle città negli Stati europei*, Laterza, Roma, 1990. Edición original de 1959.

SANYAL, BISHWAPRIYA, “Planning as Anticipation of Resistance,” *Planning Theory*, n. 4, 2005, pp. 225–245

SANTOS GUERRERO, JULIÁN, *Círculos Viciosos. En torno al pensamiento de Jacques Derrida sobre las artes*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.

- “Gerarquías. Una Escritura del Espacio”, en *Escritura e Imagen*, n. 1, 2005.

- “Siete Hipótesis sobre Arte y Deconstrucción”, en *Archipiélago*, n. 75, 2003.
- SARTRE, JEAN PAUL, *Qu'est-ce que la littérature?*, Éditions Gallimard, Paris, 1948.
- SAVI, VITTORIO, *L'architettura di Aldo Rossi*, Editorial Franco Angeli, Milano, 1985.
- SCALVINI, MARIA LUISA, *L'Imagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platón a Giedion*, Officina Edizioni, Rome, 1984.
- SCHMITT, CARL, *El concepto de lo político*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR, *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Akal, Madrid, 2005.
- *El arte de tener razón. Expuesto en 38 estratagemas*, Alianza, Madrid, 2004.
- SCHWITERS, KURT, “Merz”, en *Der Ararat*, vol. II, n. 1, 1921.
- SCULLY, VINCENT, *Modern Architecture*, George Braziller, Inc., New York, 1975.
- SEGAL, WALTER, “Into the 20s”, en *Architectural Review*, 1974.
- SECCHI, BERNARDO, *Il racconto urbanistico. La politica della casa e del territorio in Italia*, Torino, 1984.
- “Una nuova prospettiva”, en *Urbanistica*, n. 78, 1985.
- “Piani della terza generazione”, en *Casabella*, n. 516, 1985.
- SEDLMAYR, HANS, *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*, Labor, Barcelona, 1959.
- *La Revolución del Arte Moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.
- SMITHSON, PETER, *Conversaciones con estudiantes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- *Cambiando el arte de habitar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- SOLÁ MORALES, IGNASI, *Territorios*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- *Inscripciones*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- *Eclecticismo y vanguardia y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- *Intervenciones*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- “Soporte, Superficie”, en *El Croquis*, n. 20+64+98, 2004.
- “Memorias Editoriales. Las traducciones españolas de Venturi y Rossi”, en *Arquitectura Viva*, n. 18, 1991.
- “Rigorismo crítico”, en *Arquitectura*, n. 234, 1982.
- “Pratiche teoriche, pratiche storiche, pratiche architettoniche”, en *Zodiac*, n. 21, 1999, pp. 46-59.
- SOMOL, ROBERT, “One or Several Masters?”, en Hays, Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts, 1998. Publicado originalmente en Hays, Michael, *Hedkuk's Chronotope*, Princeton Architectural Press, New York, 1996.
- “Notes Around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism”, *Perspecta* 33, *Mining Autonomy*, 2002, pp. 72-77.
- “Okay, Here's The Plan”, *Log*, 5, 2005.
- SPENGLER, OSWALD, *La decadencia de Occidente*, Editorial Espasa, Madrid, 2007.

SPINOZA, BARUCH, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Editorial Trotta, Madrid, 2000.

STEAD, NAOMI, "The judge is Not an Operator: historiography, criticality, and architectural criticism", en *OASE*, vol. 69, 2006, pp. 116-138.

- "The Rocket-Baroque Phase of the Ice Cream Vernacular: On Reyner Banham's Criticism of Architecture and Other Things", en *Techniques and Technologies: Transfer and Transformation*, Cuarta Conferencia Anual de la Association of Australasian Schools of Architecture, Sydney, September 2007. Versión digital disponible en <http://hdl.handle.net/2100/501>.

- "The Ruins of History: Allegories of Destruction in Daniel Libeskind's Jewish Museum Extension to the Berlin Museum", en *Open Museums Journal* [Australian Museums On-Line e-journal], special edition: 'Unsavoury Histories', ed. Anne Brake and Andrea Witcomb, 2000, http://www.amol.org.au/craft/omjournal/volume2/volume2_index.asp

STEPHENS, SUZANNE, "Assessing the State of Architectural Criticism in Today's Press", en *Architectural Record*, vol. 186, n. 2, 1998.

STERN, ROBERT, "New Direction in Modern American Architecture. Postscript at the Edge of the Millenium", en Nesbitt, Kate (ed.), *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York, 1996. Publicado originalmente en *Architectural Association Quarterly*, vol. 9, n. 2, 1977, pp. 66-71.

- "Gray Architecture as Post-Modernism, or, Up and Down from Orthodoxy", en Hays, Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts, 1998. Publicado originalmente en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 186, 1976.

- *New Directions in American Architecture*, Braziller, New York, 1977.

SUMMERSON, JOHN, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

TANCA, G. "Architettura efimera e nonna Dada", en *Casabella*, n. 463/464, 1980, pp. 102-106.

TERRAGNI, GIUSEPPE, *Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémicas*, Colección de Arquitectura, n. 3, Murcia, 2003.

TSCHUMI, BERNARD, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.

- *Event-cities*, The MIT Press, Massachusetts, 1994.

- *Event-cities 2*, The MIT Press, Massachusetts, 2000.

- *Event-cities 3*, The MIT Press, Massachusetts, 2004.

TEYSSOT, GEORGES, "Osservazioni ai margini del dibattito tra Alexander e Eisenman", en *Lotus* n. 40, 1985.

- "Heterotopias and the History of Spaces" en Hays, Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts-London, 1968. Publicado originalmente en *VVAA, Il dispositivo Foucault*, Libreria Editrice, Venecia, 1977.

TZONIS, ALEXANDER; LEFAIVRE, LIANE, "Why Critical Regionalism Today?", *Architecture and Urbanism*, n. 236, 1990, pp. 22-33.

ULMER, GREGORY, "El objeto de la poscrítica", en Foster, Hal (ed.) *La Posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1985. Edición original, Foster, Hal (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern culture*, Bay Press, 1983.

ULRICH, CONRADS, *Programs and Manifestoes on Twentieth Century Architecture*, MIT Press, Cambridge, 1971.

USTARROZ, ALBERTO, “La lucidez de un formulador de preguntas”, en *Composición Arquitectónica*, n. 8, 1991.

VALDES, ANTONIO, “Giorgio Grassi: La arquitectura como oficio y otros escritos”, en *Arquitectura*, n. 230, 1981.

VALÉRY, PAUL, *Eupalinos ou l'Architecte*, Gallimard, Paris, 1970.

VAN DER ROHE, MIES, *Conversaciones con estudiantes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

- *Escritos, diálogos y discursos*, Colección de Arquitectura n. 1, Murcia, 2003.

VANEIGGEM, RAOUL, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2008.

VATTIMO, GIANNI, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2000.

VENTURI, ROBERT *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Editorial GG, Barcelona, 1999.

VENTURI, ROBERT; SCOTT BROWN, DENIS, *Aprendiendo de Las Vegas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

VICO, GIAMBATTISTA, *La ciencia nueva*, Editorial Tecnos, Madrid, 2006

VIDARTE, PACO, “Técnica, Pharmakon y Escritura. Consideraciones sobre la Deconstrucción”, en *Endoxa (Revista de la Facultad de Filosofía de la UNED)* n. 11, 1999.

- “Althusser: Pensar (en) los Límites del Psicoanálisis”, en *Endoxa (Revista de la Facultad de Filosofía de la UNED)* n. 8, 1997.

- “Sobre Psicoanálisis y Deconstrucción”, en *Daimon. Revista de Filosofía*, n. 16, 1998.

- “Derriladacan. Contigüidades Sintomáticas. Sobre el Objeto Pequeño J@cques”, en *Conjunciones. Derrida y Compañía* De Peretti & Velasco (eds.) Editorial Dykinson, Madrid, 2007. También disponible en www.Derridaencastellano.com

- “Deconstructivistas o Derridianos. Políticas del nombre Propio”, en *Archipiélago* n. 75, 2007.

- “Lacan con Foucault”, en *Maristán*, 1991.

VIDLER, ANTHONY, *From the Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge, 1992. También disponible en Hays, Michael (ed.), *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts, 1998.

VIRILIO, PAUL, *El Ciber mundo, la Política de lo Peor*, Editorial Cátedra, Madrid, 1997. Edición original, Virilio, Paul, *Cybermonde, la politique du pire*, Les éditions Textuel, Paris.

- *Strategy of Deception*, Verso, London, 2000. Edición original, Virilio, Paul, *Stratégie de la déception*, Éditions Galilée, Paris, 1999.

- *El procedimiento silencio*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001. Edición original, Virilio, Paul, *La Procédure silence*, Éditions Galilée, Paris, 2000.

- *The Futurism of the Instant*, Polity Press, Cambridge, 2010. Edición original, Virilio, Paul, *Le Futurisme de l'instant*, Éditions, Galilée, Paris, 2009.

- *Estética de la Desaparición*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1988.

- *Un Paisaje de Acontecimientos*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1997.

- *Videoculturas de fin de Siglo*, Editorial Cátedra, Madrid, 1999.

- “La ciudad sobreexpuesta”, en Virilio, Paul, *The Lost Dimension*, Ed. Semiotexte, New York, 1991.

VIRNO, PAOLO, HARDT, MICHAEL (eds.) *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.

- VVAA, *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 2008.

- VVAA, *Campos de Batalla*, Editor Colegi d’Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2005.

- VVAA, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Ediciones Akal, Madrid, 1987.

- VVAA, *La città territorio*, Leonardo Da Vinci, Bari, 1965.

- VVAA, *Teoría de la proyectación arquitectónica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1969.

- VVAA, *Manifiesto de la Alambra*, Dirección General de Arquitectura. Madrid. 1953.

- VVAA, *Architettura razionale*, Franco Angeli Editore, Milano, 1973.

- VVAA, “*Juan Navarro Baldeweg*”, IVAM Centre del Carme, Generalitat Valenciana, 1999.

- VVAA, *Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture. What is OMA?*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003.

- VVAA, *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*, The Monacelli Press Inc., New York, 2003.

- VVAA, *Phylogenesis. Foa’s Ark*, Editorial Actar, Barcelona, 2004.

- VVAA, *Architectural Periodicals on the 1960s and 1970s*, Institut de recherche en histoire de l’architecture, Quèbec, 2008.

- VVAA, *Al Manakh*, Special issue of Volume on the occasion of the International Design Forum, Dubai, May 27-29, 2007.

- VVAA, *Mies van der Rohe*, Berlín/Chicago, *AV Monografías*, n. 92, 2001.

- VVAA, “Manifiesto del arte proletario”, *Merz* n. 2.

- VVAA “Manifiesto del arte Elemental”, *De Stijl*, vol. IV, n. 10, 1921.

- VVAA “Manifiesto final del Congreso de Dusseldorf”, *De Stijl*, vol. IV, n. 4, 1922.

- VVAA “Unión Internacional de constructores neoplásticos”, *De Stijl*, vol. V, n. 8, 1922.

- VVAA “Crónica de Prampolini y del grupo MA del Congreso de Weimar”, *De Stijl*, vol. V. n. 8, 1922.

- VVAA “Texto del grupo MA presentado en el congreso de Dusseldorf”, *MA*, Vol. VII, n. 8, 1922.

- VVAA “Crónica del congreso de Weimar”, *Mecano*, número rojo.

- VVAA “Discurso de Hausmann presentado en el congreso de Dusseldorf”, *De Stijl*, n. 4, 1922.

- VVAA *Catálogo París-Berlín 1900-1933*, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1978.

WALTER, ENRIQUE, *Tschumi on Architecture. Conversations with Enrique Walter*, The Monacelli Press. New York, 2006

WARBURG, ABY, *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza editorial, Madrid, 2005.

WATTS, CHANCE, *A perspective on Dada*, UMI Press, Ann Arbor-Michigan.

WEBER, MAX, *Ensayos sobre metodología sociológica*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1973.

WHITEMAN, JOHN, “Criticism, Representation and Experience in Contemporary Architecture: Architecture and Drawing in an Age of Criticism”, en *Harvard Architecture Review*, vol. 6, 1987.

WIGLEY, MARK, *Arquitectura Deconstructivista*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1988.

- "The Translation of Architecture, the Production of Babel", en Hays, Michael (ed), *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Massachusetts, 1998. Publicado originalmente en *Assemblage*, n. 8, 1989.

- *Constant's New Babylon, the hyper-architecture of desire*, Witte de With, Center for Contemporary Art, 010 Publishers, Rotterdam, 1998.

WIGLEY, MARK; DE ZEGHER, CATHERINE, (eds.), *Retracing Situationist Architects from Constant's New Babylon to beyond*, MIT Press, Cambridge, 2001.

WITTKOWER, RUDOLF, *La arquitectura en la edad del humanismo*, Edición Nueva Visión, Buenos Aires, 1968. p. 9. Primera edición, *Architectural Principles in the Age of humanism*, The Warburg Institute, Londres, 1949.

- *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

WÖLFFLIN, HEINRICH, *Renacimiento y Barroco*, Editorial Paidós, Barcelona, 1991. Título Original, *Renaissance und Barock*, Schwabe and Co. AG, Basilea.

YOUNG, ALAN, *Dada and After*, Manchester University Press, Manchester, 1981.

ZEVI, BRUNO, *El lenguaje moderno de la arquitectura*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1978.

- *Historia de la arquitectura moderna*, Editorial Poseidón, Barcelona, 1980.

- *Saber ver la arquitectura*, Ediciones Apostrofe, Barcelona, 1998.

- "Il seminario di Cranbrook sull'insegnamento architettonico" en *L'architettura, cronache e storia*, n. 107, 1964.

- "Miti e rassegnazione storica", en *L'architettura storia e cronache*, n. 155, 1968.

ZEYNEP, CELIK, (ed.), "Teaching the History of Architecture: A Global Inquiry", special issues, *JSAH*, Part I, vol. 61, n. 3, 2002, pp. 333-396, part II, vol. 61, n. 4, 2002, pp. 509-558; Part III, vol. 62, n. 1, 2003, pp. 75-124.

ZOURABICHVILI, FRANCOIS, *Deleuze. Una Filosofía del Acontecimiento*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2004.

ZUCCARI, *Origine et progresso Della Academia del disegno de' Pittori, de' Scultori, & Architetti di Roma; con molti discorsi raccolti da Romano Alberti segretario della Academia*, P. Bartoli, Pavía, 1604.

- *L'Idea de' Scultori, Pittori e Architetti*, A. Di Serolio, Turín, 1607.

APÉNDICE A LA BIBLIOGRAFÍA: ARTÍCULOS DE TAFURI PUBLICADOS EN PAESE SERA 1962-1968:

- "Il piano regolatore non è un disegno", entrevista a A. Cerdena, L. Anversa, M. Tafuri, C. Malograni, *Paese Sera*, 9 maggio, 1962, p. 4.

- "Attualità di Palladio", recensión a Pane, Roberto, Palladio, Einaudi, 1962, *Paese Sera*, 5-6 giugno 1962, IV Libros.

- "L'avventura del Barocco a Roma", recensión a Portoghesi, Paolo, Roma Barocca, storia di una civiltà architettonica, *Paese Sera*, 20 gennaio 1967, III Libros.

- "Bernini e il Barocco", recensión a Hibbard, H., Bernin, y a Fagiolo, M., Fagiolo dell'arco, M., Una introduzione al gran teatro Barocco, *Paese Sera*, 2 giugno 1967, p. II, III Libros.

- "Il Barocco in Boemia", recensión a Norberg Schulz, Christian, Dientzenhofer e il Barocco boemo, *Paese Sera*, 22 giugno 1968, II, Libros.

- "È il momento del Barocco", recensión a Grisleri, A. Le metamorfosi del Barocco, *Paese Sera*, 22 luglio 1968, p. III, IV Libros.

- "Michelangelo e il suo tempo", recensión a Ackerman, James, L'architettura di Michelangelo, *Paese Sera*, 22 dicembre 1968, p. III.