

CULTURA Y PROYECTO EN LOS INICIOS DE LA MODERNIDAD EUROPEA

Los despliegues del Clasicismo en los siglos XV y XVI

LUIS DEL VALLE



diseño

**CULTURA Y PROYECTO EN LOS INICIOS
DE LA MODERNIDAD EUROPEA
Los despliegues del Clasicismo
en los siglos XV y XVI**

Del Valle, Luis

Cultura y proyecto en los inicios de la modernidad europea.

Los despliegues del Clasicismo en los siglos XV y XVI

- 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : diseño, 2023.

Edición digital

ISBN E-BOOK 978-1-64360-728-3

1. Historia de la Arquitectura. 2. Arquitectura. 3. Urbanismo. I. Título

DISEÑO GRÁFICO

Karina Di Pace

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Buenos Aires, Argentina

La reproducción total o parcial de esta publicación, no autorizada por los editores, viola derechos reservados; cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

© 2023 de la edición, diseño editorial

ISBN E-BOOK 978-1-64360-728-3

Marzo de 2023

En venta:

LIBRERÍA TÉCNICA CP67

Florida 683 - Local 18 - C1005AAM Buenos Aires - Argentina

Tel: 54 11 4314-6303 - Fax: 4314-7135 - E-mail: cp67@cp67.com - www.cp67.com

FADU - Ciudad Universitaria

Pabellón 3 - Planta Baja - C1428BFA Buenos Aires - Argentina

Tel: 54 11 4786-7244

**CULTURA Y PROYECTO
EN LOS INICIOS
DE LA MODERNIDAD EUROPEA
Los despliegues del Clasicismo
en los siglos XV y XVI**

LUIS DEL VALLE

diseño

Índice

Introducción	11
1. LO CLÁSICO COMO FORMA DE ORGANIZACIÓN DE LA REALIDAD	23
1.1. Apertura	25
1.2. Lo clásico como momento histórico específico	31
1.3. Lo clásico como fenómeno transhistórico	35
1.4. Lo clásico como momento paradigmático	39
1.5. Lo clásico como sistema de producción cultural	43
1.6. Lo clásico como esfera disciplinar	51
2. HIBRIDACIONES	57
LO HÍBRIDO COMO OTRA FORMA DE ORGANIZACIÓN DE LA REALIDAD	
2.1. Las hibridaciones como forma de producción cultural	59
Aproximaciones al concepto de hibridación	
2.2. Las hibridaciones en el campo artístico y disciplinar	75
Transformaciones y desplazamientos a través de la historia	
3. LA RECUPERACIÓN CLASICISTA EN LOS SIGLOS XV Y XVI	87
3.1. El Humanismo del siglo XV	89
3.2. El Clasicismo como sistema de producción cultural en el siglo XV	101

El ciclo de expansión burgués	101
Arquitectura, ciudad y territorio	104
Legitimación social	111
Complementariedad entre razón y mito	115
El proceso de secularización	118
La dimensión trascendente	133
El espacio y el habitar domésticos	148
3.3. El Clasicismo como esfera disciplinar en el mundo humanista	173
Los fundamentos del nuevo código figurativo	173
Programas y tipologías urbanas	215
El clasicismo como consenso y como conflicto	256
3.4. Estudio de casos	261
Brunelleschi	261
Alberti	292
Bramante	327
Otros casos	346
3.5. Desplazamientos y transformaciones culturales en el siglo XVI	359
El segundo ciclo de expansión europeo	364
El fenómeno religioso-político de la reforma y las guerras de religión	369
Los estados nacionales y el camino a las monarquías absolutas	370
Los nuevos adelantos técnicos y científicos	371
Los cambios filosóficos y en el pensamiento	377
Las relaciones entre ciencia, técnica, espectáculo y magia	380
La sofisticación de la cultura y el espacio cortesano	386
3.6. Desplazamientos y transformaciones en el campo artístico y disciplinar en el siglo XVI. Normas e hibridación	399
Las indagaciones y la exacerbación en un tema	408
El extrañamiento	411
La disolución de los límites disciplinares	414
Las hibridaciones y contaminaciones de diferentes procedencias históricas y culturales y las mezclas eruditas	417
El sentido de teatralidad	426
La experimentación con aquello considerado inconveniente, lo no consensuado o lo anómalo	428
3.7. Estudio de casos	455

Palladio	456
Miguel Ángel	480
3.8. Naturaleza, cultura y proyecto en el siglo XVI	521
Las villas	
▪ EL CLASICISMO COMO SISTEMA DE PRODUCCIÓN CULTURAL EN LAS RELACIONES CULTURA Y NATURALEZA	524
Primeras visiones de lo natural	524
La villa palladiana y el contexto del Véneto en el siglo XVI	527
▪ EL CLASICISMO EN LA ESFERA DISCIPLINAR Y DENTRO DE LAS RELACIONES ENTRE CULTURA Y NATURALEZA	530
El Clasicismo como consenso	530
El Clasicismo como forma de control territorial	535
El Clasicismo en las tensiones entre norma y variación	538
Clasicismo y Naturaleza como conflicto	544
▪ ESTUDIO DE CASOS	551
Las villas palladianas	551
Giulio Romano. El Palazzo Tee	557
Vignola. La Villa Giulia	566
Pirro Ligorio. Los Jardines de Bomarzo	571
3.9. La ciudad en los siglos XV y XVI	577
La ciudad como lugar de la concentración política, social, económica y cultural	577
La ciudad en la pintura como expresión de su dimensión simbólica	589
La conformación física y conceptual de la ciudad en los siglos XV y XVI	598
▪ ESTUDIO DE CASOS	627
Florencia	627
Pienza	656
Roma	665
▪ LA CIUDAD IDEAL	677
▪ UNA ADDENDA LATINOAMERICANA	708
4. UN FINAL MODERNO. LA TRADICIÓN CLÁSICA Y LOS MODERNOS DEL SIGLO XX	721
Bibliografía	813

Introducción

El siguiente trabajo es el resultado de largos años de una intensa labor de investigación y docencia en el campo de la Historia, la Teoría y el Proyecto de la Arquitectura, desarrollados principalmente en el ámbito de la enseñanza y de la investigación en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Inicialmente como Profesor Adjunto de la Cátedra de Historia de la Arquitectura del Arq. Roberto Fernández y de la Cátedra de Teoría de la Arquitectura del Arq. Jorge Mele. Posteriormente, ya como Profesor Titular de ambas asignaturas.

A lo largo de varias décadas, desde aquellos inicios a fines de los años ochenta, y hasta hoy, fue que se vino desplegando esta investigación junto con los diferentes equipos docentes, que han ocupado un papel fundamental para la concreción de este trabajo. Un trabajo que hubo de reunir las necesidades didáctico-pedagógicas de los cursos pero que también, como en muchos de estos casos, supo entrecruzarlas con las iniciativas y búsquedas personales y colectivas de cada uno de los miembros y del cuerpo docente como comunidad.

La problemática de los despliegues del Clasicismo en los siglos XV y XVI presenta en primera instancia dos cuestiones a tener en cuenta. Por un lado, claramente supone las limitaciones referidas a un grupo de interés más reducido, si

se quiere a un núcleo de especialistas, aún dentro de la actividad docente y académica. Por el otro, puede implicar también una temática pasible de haber perdido vigencia en los últimos años en esta nuestra contemporaneidad, a la luz del conjunto de transformaciones y desplazamientos surgidos en el despliegue de las culturas y de la apertura hacia nuevos campos de interés. No obstante, consideramos que la cuestión del Clasicismo puntualmente ubicada en esos siglos abre también la posibilidad de repensar el desenvolvimiento de ciertas áreas que hacen al estudio de la Historia, la Teoría y el Proyecto.

En primer lugar por su constitución no tanto en una temática –en tanto descripción histórica– sino en una problemática, una conversión que habilita una serie de ejes o de categorías más complejas y que justamente problematizan los fenómenos en estudio.

En segundo término, por ese rol que viene a cumplir como fenómeno cultural que da inicio a lo que muchos autores podemos considerar como Modernidad.¹ Una Modernidad europea, pero que inevitablemente opera en el campo de lo local y de la construcción de nuestras diversas identidades. No constituye esta, por nuestra parte, una visión europeísta ni eurocéntrica, sino justamente la formulación de una mirada desde aquí sobre un conjunto de fenómenos y de versiones

¹ Cabe aclarar que los inicios de aquello que llamamos moderno puede ubicarse, no obstante, en diferentes momentos históricos. Podemos considerar, como en este caso, al Humanismo de los siglos XV y XVI como un inicio de lo moderno, lo mismo que a los desarrollos de la cultura barroca del XVII, al Iluminismo del XVIII, o a los cambios y transformaciones propias del XIX. Naturalmente, tales marcaciones dependen de las problemáticas o categorías que se vayan a considerar. Tal diversidad en las ideas de un inicio de la Modernidad atenta precisamente contra la idea de un origen –entendido como un inicio único y primigenio– y nos pone mucho más próximos a las concepciones de una genealogía de lo moderno, lo cual implica un dar cuenta de manera inefable de la diversidad, heterogeneidad y multiplicidad que caracteriza a los fenómenos históricos en sus lógicas complejas de despliegue.

históricas que nos acompañan y que todavía hoy nos siguen acompañando en los distintos cursos de la enseñanza de la Facultad. Volver a pensar lo Moderno y pensar nuestra condición contemporánea, desde aquí y para nosotros, implica en cierto modo repensar el problema de las genealogías de eso Moderno, la posibilidad de dar otra versión, de interpelar el material a disposición.

Esto nos lleva a otra cuestión, que es la de la interpretación que nos proponemos. Se trata del intento de formular una interpretación realmente crítica, tanto de los fenómenos de estudio como del material historiográfico que ha conformado básicamente a los cursos de enseñanza, no solo en el ámbito de nuestra cátedra sino de la Facultad en su conjunto. Un material específico ya convertido, desde mucho tiempo atrás, en un material canónico y hasta convencionalizado. Lo cual nos ha llevado a confrontarlo y entrecruzarlo con otras interpretaciones, otros textos, algunos de ellos actuantes por fuera de la especificidad disciplinar.

El entrecruzamiento de las fuentes y de sus miradas resulta fundamental para la construcción del abordaje crítico por el cual se permite interrogar, interpelar, desestabilizar las formas dadas o cristalizadas.

Respecto de todo lo anterior, y de su contenido, es que el texto propone, directa o tangencialmente, dos lecturas posibles.

Una lectura más directa o convencional que aborda las cuestiones de un momento histórico y de una producción cultural específica, puntual; el seguimiento para la incorporación de una información y de un conjunto de reflexiones que hacen a la cuestión de la Historia de la Arquitectura en particular. Un libro de Historia, si se quiere, que ataca los aspectos de un determinado período, en las articulaciones entre disciplina y cultura.

Pero en sus entrelíneas, el trabajo propone una mirada que escapa a lo estrictamente histórico y que busca involucrarse en las relaciones entre Arquitectura, Proyecto y Cultura como

una forma de conocimiento. Las problemáticas que se articulan e interrelacionan las diferentes formas de pensamiento, los modos de producción cultural y la diversidad de obras específicas, nos hablan de una estrategia para abordar las cuestiones del Proyecto y sus relaciones con lo cultural. En ese sentido podría decirse que aquí lo relevante no es tanto lo que se mira, sino la manera de mirarlo. No se trata pues del tema en sí, sino del modo en que se construye una interpretación, de la estrategia a desplegar.

El Proyecto se constituye en una forma crítica de conocimiento. No se trata meramente de una lógica o de un modelo de resolución –técnico, funcional, formal– que opera desde la más pura autonomía o desde el pragmatismo profesionalista más inmediato. Implica una forma de conocimiento específico, arquitectónico y proyectual, pero que se articula o integra con lo cultural, en las consabidas tensiones entre autonomía y heteronomía.

Así, el conocimiento que se busca construir aquí no es exclusivamente histórico, no narra o plantea hechos o acontecimientos históricos desde una superestructura ideológica o desde la mera descripción. Tampoco acude a la descripción de obras desde el exclusivo abordaje espacial o formal. No es un trabajo planteado desde los mecanismos y categorías de la historia social ni desde una autonomía laxa. Es un trabajo de historiadores de la arquitectura, en donde lo arquitectónico y lo proyectual, como decimos, se constituye en una forma de conocimiento, con sus propias concepciones, categorías y procedimientos.

La interpretación aquí planteada propone un conjunto de ideas-núcleo que hacen a una concepción de la recuperación clasicista ocurrida en el marco de la cultura europea durante los siglos XV y XVI, centrándose principalmente en el contexto italiano, si bien con algunas derivaciones o menciones a otras formaciones que resultaron así mismo influyentes.

Una primera indicación se dirige a una concepción del Clasicismo entendida –en el sentido de Tafuri– como una superestructura ideológica-cultural que atraviesa cuatro siglos de la historia occidental en relación al surgimiento de la burguesía y del capitalismo como emergentes de esos inicios del Mundo Moderno.

De ese arco histórico tomamos para este trabajo los dos primeros siglos, el XV y XVI, como parte de una producción en particular.

La idea de una superestructura ideológica-cultural como expresión del surgimiento y auge del fenómeno de lo moderno implica la idea de una cierta continuidad. Pero esa continuidad no está exenta de las diversidades internas, de las contradicciones, ambivalencias y ambigüedades, de los distintos momentos y sus particularidades puntuales. No consideramos esa continuidad bajo la idea de una conformación homogénea ni muchos menos monolítica, como un período uniforme o unívoco, sino como como un mosaico o montaje de experiencias desplegadas de manera compleja.

Tal configuración nos aleja claramente de una concepción de la historia en términos cronológicos, en tanto una sucesión de períodos históricos y de estilos figurativos –del tipo Renacimiento/Manierismo– o en una confrontación dialéctica –Renacimiento: racionalidad, objetividad, claridad, homogeneidad, norma/Manierismo: irracionalidad, subjetividad, opacidad, extrañamiento, heterogeneidad, ruptura– que vendrían a explicar clara y sintéticamente las cuestiones de una historia entendida como una sucesión casi natural de los hechos y fenómenos, una sucesión del tipo causa y efecto. La propia producción en el pensamiento y las obras en los diferentes autores rechaza de plano ese tipo de organización basada en una dialéctica opositiva o como confrontación de dos lógicas claramente diferenciadas. En las ideas y la producción material de figuras como las de Alberti o Brunelleschi, por citar dos ejemplos consagrados, se ponen de manifiesto

una serie de criterios normativos o de búsqueda de una regla al mismo tiempo que las ambigüedades, ambivalencias o complejidades que los autores canónicos le otorgaban a la producción posterior bajo el rótulo de Manierismo. La pretensión de una norma, de constituir y legislar un sistema legible y transmisible, junto con la contradicción, la ambigüedad o la ambivalencia y la ruptura, pueden encontrarse indistintamente tanto en la producción del siglo XV como en la del XVI, de acuerdo a cada caso o experiencia en particular. Norma, ruptura y ambivalencia pueden encontrarse en el Alberti de *San Sebastián* en Mantua, más aún, la ironía o el horror en sus textos del *Momus* o de los *Intercenali*. La vocación de una sistematización y de una normativa operatoria puede hallarse así mismo en Palladio, junto con cierto tipo de extrañamientos o de experimentalismo, cien años más tarde. Esto se acentúa cuando se indaga en los ejemplos menos canonizados o legitimados por parte de la historia oficial, como en el caso de autores menos conocidos, tales como Ardizzone, Montagnana o Lombardo, o directamente en lo que se refiere a construcciones anónimas.

La idea de la historia como una sucesión de hechos o fenómenos que siguen un orden cronológico, o una historia acerca de criterios estilísticos que también se suceden y contraponen, ya ha sido modificada hace largo tiempo. Desde los estudios de tipo ensayístico, desde las visiones que cancelaron la concepción de la Historia como gran relato, como un relato totalizador, desde una forma de construcción más fragmentaria o desde las llamadas micro-historias, si pensamos en autores como Rowe, Colquhoun, Tafuri, Didi-Huberman o Nagel y Wood, es que se han cancelado aquellas miradas más canónicas y de tipo totalizador, con una interpretación del fenómeno del tiempo y de las construcciones culturales en torno a él que se han transformado.

Algo de estos aportes propone recoger este trabajo. Contra la idea del tiempo cronológico adherimos a una concepción entendida como montaje de diferentes temporalidades, como

ensamble de distintos momentos y procedencias. Tales formas del montaje, del ensamblado o de la presencia de lo anacronista, no pretendemos desarrollarla desde un punto de vista filosófico en cuanto a la concepción del problema del tiempo, sino que nos anima una intención de desplegarlas en las obras y las experiencias que se presentan precisamente como un montaje que reúne diferentes momentos, diferentes procedencias, referentes y alusiones, tanto de un material que data de largo tiempo atrás como de aquel perteneciente a un pasado más inmediato.

En ese sentido, se ponen también en tela de juicio las ideas de origen y de pureza.

Esa diversidad de momentos que pueden superponerse o ensamblarse en una obra –la Antigüedad remota, el fin de la era romana, la Edad Media, el pasado inmediato de los humanistas– interpelan y desestabilizan la idea de un origen claro y determinado de manera única para cualquier fenómeno o producción material y simbólica. Es así que la idea de origen es sustituida por las nociones de genealogía, por las cuales el inicio siempre es algo plural, multi-referencial, imposible de determinar de forma única. Del mismo modo, toda producción artística, cultural, social y política, se produce como un ensamblado o montaje, como una mezcla de formas, lenguajes, repertorios, lógicas materiales y simbólicas: la Roma Clásica, lo que se consideraba era la Antigüedad Griega, los aportes bizantinos y musulmanes, la cultura judaica, los saberes herméticos o esotéricos, las componentes románicas o góticas. Contaminaciones figurativas, tomando prestado el término a Simón Marchán Fiz.

La obra humanista no responde entonces a la idea de *sursum* en tanto recuperación prístina de un pasado que la cultura del '400 retoma y recupera en aquel sentido natural, sino como una compleja operación ideológica-cultural atravesada de intenciones y necesidades; no surge, sino que se construye. Y precisamente, esa idea de *construcción* –ideológica,

social, cultural, artística— es uno de sus rasgos de Modernidad que exponen estas culturas, como parte ya de una especie de auto-conciencia que las aleja, relativa pero también definitivamente, del pensamiento mítico y sagrado de las formaciones tradicionales. De allí la idea de recuperación-invencción de un pasado, invencción en cuanto obedece a una necesidad consciente de crear un sistema de representación simbólico para los nuevos actores en pugna en el marco de las nuevas culturas urbanas. Recuperación-invencción que es moderna también a partir de los modos en que va a manipularse ese pasado como un *material*.

Probablemente esta gigantesca operación ideológica-cultural sea una de las construcciones más significativas para la cultura occidental, por varios motivos, y no solo en referencia a los comienzos de lo considerado Moderno sino además por todo el legado dejado a los desarrollos posteriores.

En primer lugar, por la idea de constituirse en esa operación ideológica-cultural que se percibe como una construcción, como algo consciente en tanto dar respuesta y conformar un sistema que cumpla con las necesidades de representación simbólica de una sociedad y de una cultura en términos modernos. Ese nivel de auto-conciencia va a marcar un inicio sin precedentes en la cultura moderna ya que va a implicar los comienzos del abandono del pensamiento mítico propio de las culturas tradicionales y el paulatino proceso de autonomía cultural y de las diferentes formas del conocimiento; un proceso, el de la definitiva autonomía, que va a culminar por cumplirse en el siglo XVIII. Mientras tanto, y en estos siglos XV y XVI, el pensamiento mítico va a convivir con los criterios de la racionalidad, dentro de una cultura en la cual razón y mito resultan complementarios.

El mencionado proceso de autonomización cultural va a tener como otras de sus componentes el surgimiento del sujeto individual —a diferencia del sujeto colectivo medieval y del sujeto mítico de la Antigüedad—, la consolidación de la

idea de autor individual o de artista, tal como la conocemos en nuestros días, y el surgimiento de la idea del arte como una disciplina autónoma y el ejercicio de una profesión liberal también como la entendemos en la actualidad. O sea que estas invenciones y transformaciones ocurridas en el '400 y '500 van a signar de manera definitiva gran parte del pensamiento occidental para los próximos cinco siglos, respecto de lo que se considera arquitectura, arte, artista, rol profesional, proyecto, espacio, etc.

Como inicio de lo Moderno, aún con sus correspondientes ambigüedades, complejidades y diferencias internas, se verifica otra transformación sustantiva para todo el tiempo posterior, que es el proceso de artificialización de todo fenómeno o forma de la existencia. La progresiva separación del pensamiento mítico y el proceso de secularización, racionalización y autonomía de la existencia, va a traer aparejada la conversión de todo fenómeno, toda experiencia, en un artificio, en un concepto. En un artificio entendido como una construcción cultural, en algo que ha dejado de ser natural o dado por una dimensión superior, para convertirse en un concepto. La naturaleza deja de ser Naturaleza para convertirse en un concepto sobre lo considerado natural; lo trascendente, lo existencial, el lugar, la técnica, todo se convierte en concepto.

Lo que hemos denominado como la recuperación-invencción del pasado por parte de la cultura del Humanismo, junto con la conversión de todo en un concepto y con la idea de construcción cultural, nos lleva a las nociones de material. Toda concepción, toda práctica, toda experiencia, va a convertirse en un denso archivo de energías o en una suerte de depósito cultural, va a convertirse en un material. La recuperación-invencción llevada a cabo por Brunelleschi, Alberti, Bramante, Peruzzi, Romano, Piero, Ligorio, con su criterio operativo, de tomar selectivamente los elementos del pasado y recombinarlos bajo nuevos criterios y generando nuevos significados, va a convertir a todos esos elementos, a ese pasado,

en un material; un material para ser utilizado de acuerdo a nuevas necesidades. Esa idea de material, en un sentido adoniano podríamos decir, va a ser una clara característica de lo moderno en los siglos posteriores, abriendo fuertes y profundos debates en torno a las ideas de espíritu del tiempo, anacronismo, voluntad de forma, esencia, o de las tensiones entre autonomía y heteronomía.

En los Capítulos I y II se dan una serie de aproximaciones generales a ciertas conceptualizaciones que importan una introducción a la temática a desarrollar.

El Capítulo I aborda la idea de lo Clásico como una forma de organización de la realidad. Un modo de pensamiento que actúa tanto dentro de un momento histórico específico como también bajo las formas de un fenómeno trans-histórico, como emergentes que surgen y se despliegan en distintos momentos del devenir histórico, generando entonces las diferencias entre Clásico y Clasicismos. Tales desarrollos van a proponer la interpretación en cuanto a la constitución de un corpus paradigmático, de aquello que el Clasicismo expone como un modelo de pensamiento y de acción. A la vez, esos desarrollos se dan como parte de un sistema de producción cultural –en lo filosófico, social, económico-productivo, religioso o cultural– y así mismo en lo que atañe a su presencia en el campo disciplinar, a lo que concierne al pensamiento y a la producción artística y arquitectónica.

El Capítulo II propone una aproximación a las nociones de lo híbrido, siendo que las mismas ya se encontraban en los discursos del propio Platón y van a atravesar del mismo modo los diferentes momentos históricos, también como una forma alternativa de conocimiento y de construcción de la realidad.

En el Capítulo III se encara ya el momento específico de la recuperación clasicista en los siglos XV y XVI. Las alternativas de la recuperación humanista del siglo XV, su inserción en un sistema de producción cultural, lo particular del pensamiento

y de la producción disciplinar –arquitectónica y artística–, los desplazamientos y transformaciones en el siglo XVI en el terreno de lo cultural en general y nuevamente de lo disciplinar en particular, las articulaciones entre Naturaleza, Cultura y Proyecto, terminando con la problemática de la ciudad y una breve adenda latinoamericana.

Por último, en el Capítulo IV, se finaliza con las posibles continuidades y emergentes de la tradición del Clasicismo en la producción moderna del siglo XX, continuidades, junto a desplazamientos y reelaboraciones de actuaron tanto en el marco de lo filosófico y de una *weltanschunng* en tanto concepción del mundo, como en las producciones literarias, arquitectónicas y de las artes visuales en general.

Llegados a este punto, quiero agradecer a todxs aquellxs que por su apoyo, sus aportes y su guía han hecho posible este trabajo.

A Roberto Fernández, que siempre nos dio la libertad y el estímulo, junto con su ejemplo y capacidad, para indagar e intentar corrernos de las miradas dóciles o descriptivas. A Eduardo Maestriperi, otro compañero entrañable, también una referencia y un apoyo constante tanto por su calidad humana como intelectual. Y muy sentidamente a todo el equipo docente de la Cátedra, Laura Bonasorte, Verónica Hachmann y Gustavo Sabella, junto a Sandra Sánchez, Andrea Brusco y Federico Kulekdjian. una presencia fundamental, con quienes hemos compartido y seguimos compartiendo el profundo placer de trabajar juntxs, sin quienes este libro y estas reflexiones no hubieran sido posibles. Al mismo tiempo, a todxs los integrantes que se han ido sumando en los últimos años –Magdalena Tagliabue, Raúl del Grosso, Karina Mellace, Ricardo Marchesini Galvao, Felipe Oeyen, Mariela Sanso, Tatiana Mollo, Facundo Ramos y Michel Puiatti–, y que con sus nuevas miradas y capacidades renuevan el trabajo y la reflexión en el taller. A todxs ellxs, mi más entrañable reconocimiento y agradecimiento.

1.

**LO CLÁSICO COMO
FORMA DE ORGANIZACIÓN
DE LA REALIDAD**

1.1. APERTURA

*Presencia del pasado en el presente
que lo desborda y reivindica.
La coexistencia de aquello que fue
y que ya no es.*

NICOLÁS STAROBINSKY

Abordar el problema de lo clásico significa no sólo abordar uno de los conceptos fundamentales de la cultura occidental sino, principalmente, comprender la historización del concepto. Tal historización implica el despliegue que describe el término a lo largo y en distintos momentos de la historia, y en ese despliegue, las diversas interpretaciones de las cuales se hace pasible, atravesado de diferentes núcleos teóricos según el contexto temporal y espacial, según el marco teórico de referencia y según la transformación que el propio concepto es capaz de plantear. De alguna manera, el siguiente trabajo propone una reflexión sobre esa historización, sobre sus implicancias culturales a un nivel más general y sobre sus relaciones con lo proyectual, con el proceso de antropización del ambiente y de artificialización de la existencia, con las relaciones entre autonomía y heteronomía, con las articulaciones, nunca lineales, entre proyecto y cultura.

En estas diversas visiones lo clásico habrá de invocar tanto un momento específico –una cultura temporal y espacialmente determinada– como un concepto transhistórico que se repite y cambia a lo largo del tiempo; habrá de invocar a las diferencias entre lo clásico y el fenómeno de los clasicismos como reformulaciones históricas de una tradición cultural y de un orden del mundo. En esta dualidad entre un momento



Partenón. Atenas



Soufflot y Rondelet. Panteón de París

específico y su condición transhistórica, parte de lo clásico podrá ser visto como un momento o concepto arquetípico, paradigmático, al mismo tiempo que como un sistema sujeto a las dialécticas entre norma y variación. En ese sentido podrán verificarse también tanto los intentos de constituir una ley, una normativa o un conjunto de preceptos universales –en tanto sistema doctrinario de un *pensum* y de una acción– como así mismo las posibilidades que el propio sistema va a dejar abiertas a la confrontación, a la subjetividad en la interpretación de la norma, al conflicto o a sus dimensiones críticas. En sus vinculaciones con lo político y social, lo clásico y los clasicismos van a funcionar

como un sistema de legitimación en diversos momentos, desde su conformación como un código figurativo que represente la aparición y el ascenso de la burguesía en el Humanismo del siglo XV hasta su conversión en ironía, esencia, pastiche o fósil lingüístico, pasando por su utilización por parte de algunos regímenes autoritarios o por las articulaciones entre Clasicismo y Modernidad en siglo XX. Como canon de belleza y de comportamiento social, podrá asociárselo con las demandas de una élite o de lo culto, y a la vez con las formas de asimilación y reformulación por parte de la cultura popular. Oposiciones, tensiones, acuerdos y conflictos que también van a darse en una dialéctica entre Clasicismo y Modernidad, no sólo desde la concepción de una estética sino, y fundamentalmente, desde la construcción de una visión del mundo, de una auténtica *weltanschunng* que se extiende desde el pensamiento filosófico hasta las prácticas de la vida cotidiana.

En el contexto de nuestra contemporaneidad y de nuestra localización dentro de las culturas latinoamericanas, podría pensarse en la necesidad y en la pertinencia de abordar el problema de lo clásico en referencia al campo de las construcciones culturales y de las identidades que pueden ocuparnos. Frente a este interrogante, pensamos que las respuestas son múltiples. En primer lugar, resulta reductivo y limitado considerar la cuestión de las identidades en el contexto latinoamericano sin tener en cuenta el impacto –aún si se quiere indeseable– de las culturas europeas en nuestros territorios, la incidencia que pudo tener la herencia clasicista en nuestras propias formaciones, atentos al ideal universalista que propusiera el Clasicismo. Resulta ocioso recordar la influencia que pudieron tener los filósofos y pensadores de la clasicidad –desde la antigüedad al siglo XVIII– en la obra y el pensamiento de nuestros intelectuales y artistas no sólo durante el siglo XIX sino también durante el siglo XX, y como parte de la llamada cultura occidental. En segundo lugar, el pensamiento clásico y del Clasicismo ha dejado una marca indeleble en las prácticas proyectuales, si nos referimos a lo específicamente disciplinar. La producción arquitectónica en particular y del arte en general ha sido hegemonizada a lo largo de cuatro siglos por el pensamiento clasicista y sus derivaciones y reformulaciones, en tanto una concepción de la forma, del lenguaje, del orden, de las relaciones entre forma y contenido o de las legitimaciones de lo social. Esto no sólo es obvio en las producciones artísticas y proyectuales tradicionales,



Plecnick. Catedral de la Libertad. Proyecto



Moore. Plaza de Italia. New Orleans



Foster. Museo Carré. Nîmes



Fernández Castro. Lanosa. Gonzalez Ruiz.
Armendares. Ferreiro. Fernández Prieto.
Mausoleo Juan y Eva Perón

sino también en toda una cantidad de experiencias de la modernidad y de la misma contemporaneidad, experiencias que desconocen las fronteras geográficas establecidas y que las podemos encontrar en autores como Picasso, Berni, Prebisch, Vilamajó, Le Corbusier, Mies, Rossi, Venturi, Linazasoro, Bedel, Díaz o el mismo Foster, éste último más en nuestros días. Muchas de las indagaciones proyectuales modernas han establecido toda una serie de articulaciones con los recursos de la tradición clásica en términos de categorías, principios, procedimientos o formas instrumentales. Conocer el pensamiento y las prácticas proyectuales arraigadas en la tra-

dición clasicista supone un conocimiento para el proyectista que alimenta su propia formación disciplinar y cultural. Y en tercer término, podríamos aducir que el conocimiento de tal herencia constituye justamente un espesor cultural para el proyectista en la actualidad. El giro cultural que han verificado ciertas formaciones y los desplazamientos y transformaciones de estas últimas décadas han señalado la necesidad, por parte del proyectista, de dotar a su propia producción de una densidad –en eso proyectual y arquitectónico– que trasciende el hecho de entender a la arquitectura como una mera disciplina técnica o como el ejercicio del más acabado profesionalismo. En nuestros días, la arquitectura se ha planteado la necesidad de abonar y potenciar ese espesor de contenidos simbólicos que la ubican como una disciplina cultural y en la cual el proyectista debe procurarse de las mayores y mejores capacidades para construir el mencionado espesor.

Tal como anunciábamos en el prólogo, esta relación entre historia y proyecto no resulta lineal, mucho menos en la

actualidad. Claramente no se trata de pensar en términos de una utilización operativa de algunas de las cuestiones a plantear sino de entender ciertas lógicas o estrategias de producción cultural, su posible presencia en producciones más próximas o las posibles –o improbables– traducciones o deformaciones que podría haber en el campo cultural actual o hasta en nuestras propias prácticas. La detención de un conocimiento más sofisticado y profundo no supone su aplicación práctica o su manipulación operativa, sino una fertilización de la capacidad crítica y con mayor complejidad en los abordajes a efectuar.

