

PROYECTO SIN DESTINO

Para una teoría del proyecto
en las disciplinas proyectuales



Alejandro Mesa Betancur



Universidad
Pontificia
Bolivariana



Fotógrafo: Mauricio A. Hoyos Gómez
Medellín, abril de 2016

ALEJANDRO MESA BETANCUR

Alejandro Mesa Betancur es Arquitecto, Profesor Titular magíster en Arquitectura, Crítica y Proyecto de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Es docente en programas de pregrado y posgrado de la Escuela Arquitectura y Diseño de la misma Universidad. Se desempeña como Coordinador Académico en el Ciclo Profesional en la Facultad de Diseño Industrial y es Coordinador de la Línea de Investigación en Proyecto e Innovación del Grupo de Investigación de Estudios en Diseño (GED). Igualmente, es miembro del Grupo de Investigación en Semiología Saussureana (SEMSA) de la Universidad de Antioquia.

PROYECTO SIN DESTINO

PARA UNA TEORÍA DEL PROYECTO
EN LAS DISCIPLINAS PROYECTUALES

Alejandro Mesa Betancur

701.18
M578

Mesa Betancur, Alejandro, autor
Proyecto sin destino. Para una teoría del proyecto en las disciplinas proyectuales / Alejandro Mesa Betancur -- Medellín: UPB, 2018.
134 páginas: 17 x 24 cm
ISBN: 978-958-764-575-0

1. Arte – Historia y crítica – 2. Argan, Giulio Carlo, 1909 – 1992. Proyecto y Destino – Crítica e interpretación – I. Título

CO- MdUPB / spa / rda
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© Alejandro Mesa Betancur
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

Proyecto sin destino. Para una teoría del proyecto en las disciplinas proyectuales
ISBN: 978-958-764-575-0
ISBN: 978-958-764-580-4 (version digital)
Primera edición, 2018
Escuela de Arquitectura y Diseño
Facultad de Diseño Industrial

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo
Rector General: Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda
Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández
Decana de la Escuela de Arquitectura y Diseño: Juliana Restrepo Jaramillo
Directora de la Facultad de Diseño Industrial: Valentina Mejía Amézquita
Editor: Juan Carlos Rodas Montoya
Coordinación de Producción: Ana Milena Gómez Correa
Asesoría temática de la investigación: Beatriz Elena Giraldo Echeverri
Asesoría metodológica de la investigación: Myriam del Pilar Hernández Cardona
Corrección de Estilo: Eduardo Franco
Diagramación: Geovany Snehider Serna Velásquez

Dirección Editorial:
Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2018
E-mail: editorial@upb.edu.co
www.upb.edu.co
Telefax: (57)(4) 354 4565
A.A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 1719-23-05-18

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

DEDICATORIA

Dedico este texto especialmente a mi tía Susana quien desde que recuerdo me introdujo en el camino de las artes. A los colegas y amigos que me han alentado en este trabajo de la investigación sobre el proyecto, a mis estudiantes y a todos los que se forman en las disciplinas proyectuales, porque escribí este texto pensando en ellos.

AGRADECIMIENTOS

A Claudia por introducirme en el mundo de la investigación. A Beatriz por hacerlo en la obra de Giulio Carlo Argan, por su generosidad con el conocimiento, su orientación y oportunos aportes. A Pilar por su guía metodológica. A Didier y a Federico por su orientación en el universo de la sociología y por creer en los “proyectólogos”. A mis colegas arquitectos y diseñadores que se dejaron involucrar en mi investigación por permitirme conocer e investigar de cerca su hacer y confrontarlo con mi propio conocimiento y experiencia. A mi hermano por su colaboración incondicional con mi trabajo. A los profesores Naranjo y Restrepo por su oportuno juicio y consejo para la publicación de este libro.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
LA BÚSQUEDA DEL PROYECTO.....	17
La investigación y el texto.....	18
El contexto de Proyecto y destino y quién es su autor.....	20
Por qué proyecto y destino.....	24
El dispositivo crítico arganiano.....	30
LOS PROYECTOS QUE ENCONTRÉ	33
El proyecto en proyecto y destino.....	33
Relación entre el proyecto y el arte.....	33
Relación entre el proyecto y su materialidad.....	36
Relación entre proyecto y sociedad.....	39
La crítica arganiana del proyecto contemporáneo de las artes.....	40
La propuesta arganiana del proyecto.....	45
El proyecto como objeto histórico: el plano como presente.....	46
El proyecto como materialidad: su metodología.....	47
El proyecto como ideología: su ética y crítica del hacer para la sociedad	48
El proyecto como obra de arte: la reificación del proyecto.....	49
EL PROYECTO COMO PACTO	51
El diseño en Giotto: la idea antes de la obra	53
Giotto di Bondone (1267-1337) y el taller del maestro de artistas	53

El proyecto en Alberti: un pacto con la historia	55
Leon Batista Alberti (1404-1472) y el tratado de 1443-1452	55
El proyecto en Palladio: un pacto con el cliente	61
Andrea Palladio (1508-1580) y el tratado de 1570	61
El proyecto académico en Francia: Durand, un pacto pedagógico	66
Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834)	
y las lecciones de arquitectura de 1809	66
El proyecto en Gropius: un pacto social.....	69
Walter Adolph Georg Gropius (1883-1969)	
y su escuela de designers de 1919	69
El proyecto cooperativo, el tiempo social	70
La Bauhaus y la técnica industrial	70
El abstraccionismo, la falsa ideología de la razón	72
 UN PROYECTO SIN DESTINO	 81
Un pacto con la historia: desde el pasado,	
para el presente y como posibilidad de futuro.....	81
Un pacto con la técnica: con el saber y experiencia humanos	83
Un pacto social como crítica: un pacto pedagógico	87
 REFERENCIAS	 97
 BIBLIOGRAFÍA.....	 101
 APÉNDICE A.....	 103
 APÉNDICE B	 105
 APÉNDICE C.....	 117
 APÉNDICE D	 121

INTRODUCCIÓN

Desde la aparición del proyecto en el Renacimiento hasta hoy se presenta una ambigüedad con respecto al concepto mismo de *proyecto* en las disciplinas proyectuales. Esta ambigüedad abarca, desde su reducción a un procedimiento propio de la práctica profesional, hasta su limitación a las obras construidas o fabricadas en cuanto “proyectos en sí”.

Esta ambigüedad plantea una separación del ámbito de la producción de los proyectos del de la recepción de las obras producto de ellos. Separación que dificulta avanzar hacia uno de los aspectos más complejos del debate contemporáneo de las disciplinas proyectuales, la investigación sobre el proyecto.

Sin embargo, el *proyecto* a lo largo de su historia ha sido considerado de muchas maneras de acuerdo con su momento y su situación contextual: técnica auxiliar de la composición, método compositivo en sí, metodología de las disciplinas proyectuales y pedagogía social, obra en sí mismo, posible de evaluar, entre otras aproximaciones.

En este sentido, las teorías del proyecto que se comienzan a formular apenas en la segunda mitad del siglo XX¹ señalan, unas, la necesidad de una investigación que permita fijar procedimientos estandarizados y de corte “científico” que puedan con-

¹ En la segunda mitad del siglo XX y lo corrido del siglo XXI, pueden encontrarse teorías del proyecto en las obras de los italianos Aldo Rossi, Guido Canella, Manfredo Tafuri, Giuseppe Samonà, Vittorio Gregotti; de los españoles Javier Seguí de la Riva, Helio Piñón, Carlos Ferrater; de los argentinos Alfonso Corona Martínez, Silvio Augusto Grichener, Jorge Sarquis; del chileno Fabián Barros, entre otros autores del ámbito anglosajón y de la Europa atlántica.

cretarse como “metodologías”. Y otras, una investigación sobre las obras, productos de proyectos, que a partir de una “analítica proyectual comparativa” permita deducir de ellas el conocimiento necesario para una “definición” general del *proyecto*.

Sin embargo, el tránsito del proyecto al siglo XX, y las transformaciones más importantes que conlleva, puede encontrarse en la obra del historiador y crítico italiano Giulio Carlo Argan. Su obra en general, y *Proyecto y destino* (Argan, 1969) de 1964 en particular, reúne tanto una crítica al proyecto de y en las artes de su momento como una retrospectiva histórica de su aparición. En ella, se dedica una especial atención a la arquitectura y al diseño como las disciplinas proyectuales más representativas.

En suma, el tema del *proyecto* está explícito en la obra de Argan en textos que van, desde su ensayo *El pensamiento de Sant’Elia* de 1930, haciendo un arco temporal que pasa por *Proyecto y destino*, hasta su último libro *Progetto e oggetto: scritti sul design* publicado póstumamente en 2003. Y aunque no es la intención de Argan presentar los fundamentos epistémico-conceptuales de una “teoría del proyecto”, en su obra puede encontrarse uno de los más importantes estudios contemporáneos que se ocupa del proyecto tanto desde el ámbito de su producción (muy poco atendido) como desde el de la recepción de las obras resultantes de él. En esto concuerdan Anthony Vidler (1978) y Franco Purini (1984) al manifestar que Argan realiza una de las mayores contribuciones italianas en el ámbito de la investigación de las artes proyectuales, situando de nuevo problemas de estas disciplinas dentro de la cuestión más general de la creación.

El trabajo que se presenta a continuación reúne la metodología y los resultados de una investigación realizada en el marco de la Maestría en Arquitectura, Crítica y Proyecto de la Universidad Pontificia Bolivariana, que indaga el *proyecto* en la teoría crítica de Argan.² En él, se expone la historia y la “teoría proyecto” contenidas en su obra y una propuesta, *el proyecto como pacto*, a partir del análisis hermenéutico de su ensayo crítico *Proyecto y destino*.

En el capítulo 1, *La búsqueda del proyecto*, se expone la metodología y los marcos textual, contextual y categorial, a saber, el dispositivo crítico de Argan y los tres horizontes inferidos de él: la historia, la técnica y la ideología. En el capítulo 2, *Los proyectos que encontré*, se presentan los momentos del proyecto contenidos en el ensayo crítico mencionado, y en otras de sus obras, interpretados mediante la aplicación del dispositivo crítico que él mismo utiliza. En el tercer y último capí-

.....
² Entre otros productos de esta investigación, puede leerse el capítulo de libro *El proyecto como pacto* (Mesa, 2017) que contiene una síntesis de algunos de estos resultados e incluye un aparte sobre el proyecto en Francesco Borromini que no hace parte del presente trabajo.

tulo, *El proyecto como pacto*, se presenta y argumenta, según la teoría crítica arganiana, y la de otros autores que fueron articulándose a la reflexión, una propuesta como conclusión, una forma de *proyecto sin destino*, un proyecto que no obliga a cumplir ese “destino” inefable y fatal para la humanidad señalado por la interpretación objetivista del pensamiento moderno a lo largo de los últimos tres siglos.

Finalmente, el propósito de este libro es contribuir a la construcción de una teoría del proyecto a partir de la teoría crítica de Argan y proveer un material que permita contrastar su visión con otras teorías aparecidas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y lo corrido del siglo XXI.

“... Hoy, cuando no resistimos la lectura de una página de Tafuri, cuando alargamos el brazo con gusto y curiosidad hacia todos aquellos que Tafuri, y nosotros mismos, creyó enterrados: Giedion, Zevi, el mismo viejo Argan, esos que viven y escriben cada día mejor, porque sabemos leerlos cada día mejor.”

Josep Quetglas (1994)

LA BÚSQUEDA DEL PROYECTO

“Arte no cumplido es arte en proyecto”. Así comienza la conclusión del ensayo *Proyecto y destino*, de Giulio Carlo Argan (1969, p. 55), fundamento de esta investigación y de este libro sobre el proyecto como pacto. Se escoge el proyecto, eje de las disciplinas proyectuales, como objeto de estudio pertinente y necesario, al responder algunas de las preguntas surgidas de la investigación *La repetición en el proyecto como construcción del conocimiento*,³ cuyo propósito fue estudiar los actos repetitivos durante la proyectación y los “errores” que obligaban la reelaboración durante el proyecto. Los resultados obtenidos permitieron conjeturar que “el proyecto es el proceso” y reconocer el valor que esta afirmación tiene para la comprensión del diseño. Al construir las conclusiones de este trabajo, fue inevitable preguntarse lo siguiente: ¿Qué entendemos por *proyecto*? ¿Qué sabemos sobre este en el ámbito cultural, disciplinar y teórico? Estas nuevas preguntas llevaron a la investigación, cuyos resultados aquí se presentan, *El proyecto a partir de la teoría crítica de Giulio Carlo Argan*.⁴

Durante la delimitación del tema, se identificó que Argan es el autor que mejor expone en su obra el proyecto como proceso de transformación del actuar humano

.....
³ Investigación realizada en el periodo de 2010 a 2011 por un grupo interdisciplinario de investigadores en el que participan el Grupo Investigación de Estudios en Diseño (GED) y el Grupo de Investigación en Diseño Gráfico (GIDG) de la Universidad Pontificia Bolivariana, y el Grupo de Investigación en Semiología Saussuriana (Sensa) de la Universidad de Antioquia. Esta investigación fue codirigida por el autor.

⁴ Esta investigación fue realizada en el periodo de 2011 a 2013 para optar al título de magíster en Arquitectura, Crítica y Proyecto. El trabajo de grado resultante fue sustentado el 14 de mayo de 2013 (Mesa, 2013) y obtuvo el reconocimiento de *grado honorífico*.

y, por tanto, es ineludible partir de su trabajo crítico para la construcción de una teoría del proyecto. Este texto propone el concepto de *proyecto como pacto* a partir del análisis hermenéutico del ensayo *Proyecto y destino*, de Giulio Carlo Argan.

Aunque Argan es uno de los pocos autores que teoriza sobre el proyecto, la mayoría de las investigaciones sobre su obra se enfocan en los temas crítica e historia del arte (Buonazia, 1997; Gamba, 2001; Ellena, 2005; Mascia, 2007; Mirabile, 2008), patrimonio cultural y conservación (Stoppani, 2001; Cordisco, 2005), la obra de Gropius (Senatore, 2001) y sobre arte y ciudad (Marrocco, 2007). No se encontró ninguna tesis registrada sobre el tema del proyecto durante la investigación (véase apéndice A). Esta revisión fue uno de los motivos que invitó a explorar este tema en su obra, uno de sus asuntos centrales.

LA INVESTIGACIÓN Y EL TEXTO

En esta investigación, el método utilizado fue el análisis hermenéutico, útil para comprender e interpretar el sentido del proyecto contemporáneo, sus condiciones y posibilidades, sobre la base argumental de la teoría crítica arganiana y en el contexto de las investigaciones realizadas y la práctica profesional y docente. En el inicio de la investigación, la pregunta que orientó el análisis del texto: ¿Qué construcción argumental le permite a Argan fundar su teoría crítica sobre el proyecto?, llevó a inferir su dispositivo crítico y asumirlo como marco categorial para adelantar sobre el interrogante: ¿Qué sabemos del *proyecto*? Siguiendo el método, se realizaron tres lecturas del texto: una, en la dimensión textual, otra, en la intratextual y una tercera, en la contextual.

El texto analizado es un ensayo crítico de noventa y cuatro párrafos escritos de manera continua, sin ninguna división temática explícita. Se aplicaron los siguientes instrumentos para llevar a cabo su análisis: una taxonomía del texto y síntesis provisionales para su comprensión, la construcción y reelaboración de mapas conceptuales para el acercamiento a la estructura y una línea de tiempo de la investigación y de los avances sucesivos para su verificación y control.

La primera lectura, en la dimensión textual, permitió determinar, primero, las unidades formales consideradas para el análisis general y, segundo, los elementos del discurso o los asuntos a los que el autor se refiere en el texto que permitieron su deconstrucción (véase figura 1).

La lectura en la dimensión intratextual permitió reconocer que el texto se refiere a la *crisis del arte y sus obras* (productos supremos de la actividad humana) como resultado de los cambios sociales que produce el devenir del pensamiento moderno, los cambios que potencializó en las técnicas en general —incluidas las artísticas— y la transformación de la ideología cuya pérdida significa la anulación de la componente crítica y ética de cualquier proyecto histórico humano.

La tercera lectura, en la dimensión contextual, revisó los textos y autores con quienes Argan dialoga o debate en su ensayo. En esta dimensión, se identificó el momento histórico en el cual el texto fue escrito, la situación del autor, su validez y la actualidad del texto.

Figura 1. Elementos del discurso.

Unidades formales de referencia:

- 94 Párrafos
- 12 notas a pie

Elementos del discurso planteados por el autor:

- Preguntas
- Definiciones
- Controversias
- Propósitos
- Recuentos históricos
- Críticas
- Recomendaciones o propuestas

Trae a otras voces al texto para:

- Apoyar
- Justificar
- Controvertir
- Ejemplificar
- Comparar

Fuente: Elaboración propia.

Aunque el orden de presentación de las dimensiones de lectura obedece al desarrollo progresivo del análisis, se iniciará la presentación por la tercera dimensión, la contextual, en atención a la pertinencia de ubicar al lector en el espacio-tiempo en el cual el texto aconteció como producto del autor.

EL CONTEXTO DE *PROYECTO Y DESTINO* Y QUIÉN ES SU AUTOR

Proyecto y destino (Argan, 1969) se enmarca cronológicamente en la obra media del crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan (Turín, 17 de mayo de 1909-Roma, 12 de noviembre de 1992), su primer libro se publica en 1936 y el último póstumamente en 2010, texto que aparece en 1965 en su edición en italiano y en 1969 en su edición en español, traducido por el arquitecto Venezolano Marco Negrón.⁵ Apenas han transcurrido veinte años del fin de la Segunda Guerra Mundial y del fascismo en Italia, por lo que no es de extrañar la referencia que hace de este movimiento como política no ideológica que ha influido negativamente en el desarrollo del proyecto de las artes (Argan, 1969, p. 42). La Italia de 1965 (igual que otros países de Europa) es un contexto ideológico activo con una marcada tendencia a la izquierda. De la reconstrucción de la posguerra, la industrialización, la liberación sexual, hasta la cultura popular del consumo, Italia es una mezcla de experiencia contradictoria que refleja el estado de cosas de los debates y las tensiones del pensamiento europeo de posguerra. Este pensamiento tendrá un punto de inflexión importante en Mayo del 68 en Francia. El contexto filosófico de esta tensión, que es evidente en el texto de Argan, se encuentra explícito en obras que influyen en el pensamiento de este momento como *La industria cultural*⁶ (Adorno y Horkheimer, 1994), publicada en 1944, y se revela como posición extrema en obras como *La sociedad del espectáculo* (Debord, 1999), publicada en 1967. Esta fecha marca para Argan un momento ideológicamente importante, luego de 1968, su discurso se hace menos optimista, se dedica más a la historia del arte y la crítica sobre la formación que al análisis de la realidad social, tema que retomará unos años más tarde. Lamenta abiertamente lo sucedido en un fragmento de entrevista recogido por Bruno Contardi (2012) en *Un dizionario per citazioni, Argan in 54 voci*, de 1992 (véase apéndice B):

⁵ Exdecano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, hoy Profesor Titular de la Universidad Central de Caracas.

⁶ El libro *Dialéctica de la Ilustración* es publicado en su primera edición de 1944 como *Fragments philosophiques*, luego, en 1947, es editado con su título actual. Se publica su traducción al italiano en 1966 (Adorno y Horkheimer, 1994, p. 9).

Sesenta y ocho, el: Solo un fanfarrón o un superficial no hubiera estado comprometido en la crisis del 68; lamentablemente, mucha gente no se comprometió con la marcha de la crisis y continuó como si nada hubiera pasado. La indiferencia del Estado frente a la revuelta estudiantil fue total, aplastante; incluso, se propuso causar lo peor, como sucedió.⁷

Desde su iniciación académica, Argan mostró ser un crítico brillante, la publicación de su primer ensayo fue apadrinada por su profesor Lionello Venturi, durante su primer año de universidad:

Una vez, durante un seminario, en el examen, presenté la idea de que Palladio fue en arquitectura el equivalente del Veronese. Venturi se quedó pensando y, luego, dijo: “No le diga a nadie. Reflexione sobre esto y me presenta un escrito”. Lo reflexioné, incluso fui un domingo en el tren a Vicenza desde la mañana hasta la noche y, al final, presenté el ejercicio a Venturi. Él se lo llevó y dijo: “Bueno, lo vamos a discutir el próximo viernes”. Llega el viernes, pero Venturi no me pregunta nada y se centra en otros alumnos. No tuve ánimo para recordarle el ejercicio, pensé que no quería hablar de él porque lo creía insuficiente y no merecía siquiera considerarse. Finalmente, me armé de valor y le pregunté dubitativamente qué pensaba de mi trabajo. “Ya está en la tipografía. Lo publicará *sull'Art*”. (Contardi, 1999)⁸

A causa de la lectura que hace Erwin Panofsky de este primer ensayo, lo visita en 1930:

[...] increíble, ver cómo eran de corteses las personas entonces —Panofsky, que vino por asuntos de su trabajo a Turín, tocó a la puerta de mi casa. Me encontré frente a un acento extranjero que me preguntó si el autor del ensayo era mi padre. Le dije que era yo. “Ah, bueno, yo soy Erwin Panofsky”. Quedé petrificado. —Luego lo acompañé a dar una vuelta alrededor de Turín y nos hicimos muy buenos amigos. Sin duda, este encuentro con un erudito que para mí era un mito —que además ven-

⁷ *Sessantotto, il: Solo un presuntuoso o un superficiale non sarebbe stato messo in crisi dal '68; purtroppo molta gente non è stata messa in crisi ed è andata avanti come se niente fosse accaduto. L'indifferenza dello Stato di fronte alla rivolta studentesca è stata totale, catafratta: nemmeno si fosse proposto di provocare il peggio, com'è accaduto.* (la traducción es mía).

⁸ *Una volta, durante un seminario, mentre si discuteva io avanzai l'idea che Palladio fosse in architettura il parallelo di Veronese. Venturi ci pensò su e poi disse: «Non l'ha mai detto nessuno. Adesso lei ci riflette sopra e mi fa un'esercitazione». Io ci riflettei, andai anche a Vicenza con un treno popolare dalla mattina alla sera della domenica, e alla fine presentai l'esercitazione a Venturi. Lui la prese e disse «Bene, la discuteremo venerdì prossimo». Arriva il venerdì, ma Venturi non mi chiede nulla e passa a un altro allievo. Io non avevo animo di ricordargli l'esercitazione, pensavo che non ne volesse parlare perché la giudicava talmente insufficiente da non meritare neppure di essere presa in considerazione. Alla fine mi feci coraggio e gli chiesi timidamente che cosa pensasse del mio lavoro. «E' già in tipografia. La pubblico sull'Arte».* (la traducción es mía)

ga desde Hamburgo a Turín y vaya a conocer a un chico novato— fue una lección memorable: la humanidad del gran académico, para el cual todos los amantes de la disciplina son colegas cercanos por un pacto de amistad como artesanos medievales. Pero todo ha cambiado: hoy, donde había una academia platónica, hay un nido de víboras. (Contardi, 1992)⁹

A partir de entonces, Argan llegó a ser uno de los mayores eruditos y pensadores del arte en el siglo XX, en el contexto italiano y, ciertamente, en el internacional (véase apéndice C). Además de historiador y crítico de arte, fue un político activo; militante de la izquierda independiente italiana, elegido en el periodo de 1976 y 1979 como el primer alcalde no demócratacristiano de la Roma de la posguerra. Sus escritos de esta época: *El arte en el marco de la cultura moderna* de 1979, durante su Alcaldía, y *Ciudad ideal y ciudad real* del mismo año, ya abandonado el cargo, muestran un especial interés y preocupación por el urbanismo y la conservación del patrimonio histórico romano en un contexto social e ideológico adverso (Argan, 1983).

En *Proyecto y destino* (Argan, 1969), como en sus demás escritos revisados durante la investigación, es clara su adhesión al criticismo marxista, que pone en el primer lugar de los modelos de pensamiento en la historia contemporánea: señala el iluminismo, el enciclopedismo, el positivismo, el socialismo y, por último, la crítica marxista y husserliana de la filosofía, para él, dos concepciones del mundo que merecen ser tenidas en cuenta (p. 30). Podemos decir que su filosofía-crítica tiene base en tres autores: Carl Marx, Edmund Husserl y Lucien Blaga. En el primero, soporta su ideología; en el segundo, su metodología; y en el tercero, su fundamento axiológico, su proyecto ético.

El análisis de los autores citados en *Proyecto y destino* permite ver que, puestos en una línea de tiempo, los más lejanos constituyen el apoyo filosófico y los demás son sus contemporáneos a los que trae como otras voces para apoyar o controvertir los problemas críticos más relevantes en su momento: la crisis de la modernidad, la sociedad de consumo, la inflación de las imágenes y los medios de comunicación, la transformación de la técnica y la desorientación ideológica.

⁹ [...] incredibile, vedi com'era civile la gente, allora- Panofsky, venuto per i suoi lavori a Torino, suonò alla porta di casa mia. Mi trovai davanti un signore dall'accento straniero che mi chiese se l'autore del saggio fosse mio padre. Gli dissi che ero io. «Ah, bene, sono Erwin Panofsky». Rimasi di sale. Poi lo accompagnai in giro per Torino e diventammo molto amici. Indubbiamente, questo incontro con uno studioso che per me era un mito – ma che viene da Amburgo a Torino e va a conoscere un ragazzo alle prime armi - fu una lezione indimenticabile: la humanitas del grande studioso, per il quale tutti i cultori di una disciplina sono colleghi, stretti da un patto di amicizia come gli artigiani medievali. Ma è tutto cambiato: dov'era un'accademia platonica oggi è un nido di vipere. (la traducción es mía)

Para constatar la continuidad de estos asuntos, en otros autores, se revisaron los siguientes: Jean Baudrillard (1971, 1997), en relación con la crisis de la modernidad, la sociedad de consumo y sus medios de producción. Beatriz Colomina (2010), en cuanto a la inflación de las imágenes, su hegemonía como el producto de consumo más influyente en la sociedad de nuestro tiempo y su influencia en la arquitectura. Richard Sennett (2009), con respecto a la técnica y el valor del hacer. Antoine Picon (2004), con referencia a la nueva codificación y la incidencia de las técnicas de representación digital en el proyecto. Slavoj Žižek (2008), respecto de la pérdida o deformación de la ideología, y del concepto mismo de ideología, en la contemporaneidad, entre otros.

En la exploración sobre la validez de su obra, se hallaron: tres opiniones de sus editores (1931-1935) (véase apéndice D), trece comentarios en libros y revistas sobre la obra de Argan (1940-1994) (véase apéndice D) y varios comentarios de los más reconocidos historiadores, escritores y políticos de su momento, entre otros, el historiador del arte alemán Rudolf Wittkower, el historiador del arte italiano Adolfo Venturi, el historiador y crítico de arte francés Pierre Francastel, el escritor italiano Italo Calvino, el arquitecto y crítico de arte italiano Bruno Zevi, el teórico, historiador y crítico italiano de la arquitectura Manfredo Tafuri y el político y senador italiano Giuseppe Chiarante. También se encontraron ocho artículos y testimonios (1992-1993) (véase apéndice D) aparecidos con motivo de la muerte de Argan y publicados por los principales periódicos y revistas de arte de Italia (véase apéndice D). En la actualidad, es un autor ampliamente citado y considerado en los contextos académicos europeos, de manera menos frecuente en nuestro medio, lo que puede constatarse en la página web www.giuliocarloargan.org, donde se anuncian permanentes conferencias y eventos relacionados con su memoria y legado, igualmente, se informa sobre la publicación de nuevos libros y textos relacionados con su trabajo. Esto muestra el rigor y la profundidad de su discurso, la validez y actualidad del autor y de su texto.

También, en este marco de análisis contextual, se hizo manifiesta la necesidad de rastrear los temas que Argan expone en *Proyecto y destino* (1969), en otros de sus escritos. La densidad del texto, la cantidad e importancia de los argumentos que lo soportan y la manera generalmente sintética como están presentados requirió revisarlos a lo largo de su obra anterior. Se revisaron 90 ensayos críticos de Argan (1969, 1973, 1983, 1987, 2006, 2010), 35 publicados en los veinte años anteriores a *Proyecto y destino* (1930, 1945-1965) y 55 publicados en los veinte años posteriores (1965-1982). En ellos se buscó con particular interés los vértices de su crítica: la historia, la técnica y la ideología; los contextos de realización: el arte, el diseño industrial, la arquitectura y la ciudad; y asuntos relevantes para la

investigación como el proyecto, la crisis del arte y la sociedad, la educación y la fenomenología como metodología. Estos asuntos se valoraron para evidenciar su peso en la obra del autor; a partir de este análisis, se identificaron los textos de Argan (1969, 2006, 2010) que son claves para comprender de manera más clara y profunda *Proyecto y destino*. Estos son *Walter Gropius y la Bauhaus* de 1951, *La arquitectura moderna* de 1953, *Arquitectura y arte no figurativo* y “*Eliante*” o *de la arquitectura (carta a Cesare Brandi)* de 1956, *Marcel Breuer* de 1957, *Módulo-medida y módulo-objeto* de 1958, *Ignazio Gardella* de 1959, *Calidad, función y valor del diseño industrial* de 1961, *La relación arte-sociedad* de 1962, *La arquitectura del expresionismo* y *El concepto de realidad en el arte contemporáneo* de 1964. Si se quiere hacer un seguimiento posterior a los temas tratados en *Proyecto y destino*, se puede seguir su maduración en el pensamiento de Argan (1987, 2010) en sus ensayos *La historia del arte* de 1969, *Arquitectura y enciclopedia* de 1971, *Lo artístico y lo estético* de 1972, *Bernini y Roma* y *Palladio y el palladianismo* de 1980, *El manierismo en el arte veneciano* y *La crisis del Design* de 1981, y *El Design de los italianos* de 1982.

POR QUÉ PROYECTO Y DESTINO

Para precisar por qué el título *Proyecto y destino*, y el desarrollo argumental de esta dialéctica, se presentan los resultados del análisis intratextual. De este se deducen tanto la estructura narrativa del texto como sus unidades temáticas o estructura conceptual y, por último, se infiere el dispositivo crítico utilizado por el autor. Estructuralmente, el texto está conformado por cinco partes. La primera, la exposición del problema; la segunda, la introducción de los elementos que lo componen; la tercera, la relación entre de estos elementos; la cuarta, el análisis comparativo de casos que ilustra el estado del problema; y la quinta, la propuesta. Conceptualmente, el texto propone ocho argumentos. En cada uno expone un asunto y concluye con una reflexión acerca del proyecto y el destino que nos trazamos los seres humanos.¹⁰ El análisis de esta conformación estructural y argumental responde a la pregunta por qué este texto se llama *Proyecto y destino* (véase figura 2).

¹⁰ Este concepto de destino, un fatal destino trazado por una interpretación de la modernidad para la humanidad, se ha rastreado en la tradición filosófica que enmarca el pensamiento de Argan y puede confrontarse en los textos de George Simmel, Edmund Husserl, Antonio Banfi, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Dino Formaggio, entre otros citados en su obra. Se encuentra explícito en textos como *El individuo y la libertad* (Simmel, 2001, p. 20) y en *Dialéctica de la Ilustración: las empresas culturales* (Adorno y Horkheimer, 1994, p. 196) y en la obra contemporánea *La sociedad del riesgo* (Beck, 1998, p. 12).

Figura 2. Correspondencia entre la estructura narrativa y la estructura conceptual del texto.

<i>Estructura narrativa</i>	<i>Estructura conceptual</i>	
I · EXPOSICIÓN DEL PROBLEMA	1. <i>Crisis del arte</i>	Párrafos 1-10
II · ELEMENTOS DEL PROBLEMA	2. <i>Crisis de la historia</i> 3. <i>Crisis de la técnica</i> 4. <i>Crisis de la ideología</i>	Párrafos 11-20
III · ANÁLISIS CRÍTICO DE LOS ELEMENTOS	5. <i>Fin del arte y el artesanado</i> 6. <i>Ruptura arte-sociedad /arte-ciencia</i> 7. <i>Antítesis sociedad histórica -sociedad tecnológica</i>	Párrafos 21-25 Párrafos 26-32 Párrafos 33-45
IV · ANÁLISIS DE CASOS	8. <i>Hipótesis de la muerte del arte</i>	Párrafos 46-69
V · PROPUESTA	9. <i>Crítica de la actividad artística actual</i> 10. <i>Proyecto reificado</i>	Párrafos 70-83 Párrafos 84-94

Fuente: Elaboración propia.

El primer argumento (párrafos 1-10) plantea la crisis del arte producida por los cambios que introduce en el mundo social el pensamiento moderno, sus repercusiones en la artísticidad misma del arte, la posición del artista en este nuevo contexto de pensamiento hasta la contemporaneidad y se pregunta si este era su propósito, su proyecto, o si en el camino se desvió y se configuró como su destino. Igualmente, señala que realizará su análisis del problema, de la crisis del arte, sobre la base del análisis hecho por Husserl acerca de la crisis de las ciencias europeas en 1955.¹¹

¹¹ En este primer argumento, soporta su planteamiento del problema en la obra del filósofo y fenomenólogo alemán Edmun Husserl (1859-1938); la noción de crisis en *La crisis Semantica delle arti* de 1964, del filósofo, semiólogo e historiador italiano Emilio Garroni (1925-2005) y *Apocalittici e integrati* de 1964 del filósofo y semiótico italiano Umberto Eco (1932-2016); el concepto de artísticidad del arte en *L'idea di artísticità* de 1962 del filósofo y fenomenólogo italiano Dino Formaggio (1914-2008), *L'integrazione estetica* de 1959 del filósofo del arte y la estética Rosario Assunto (1915-1994) y en el texto mencionado de Garroni; el concepto de intencionalidad semántica de las técnicas en *La crítica del gusto* de 1960 y 1964 del filósofo marxista Galvano della Volpe (1895-1968) rebate la interpretación psicologista de la intencionalidad estética del historiador del arte húngaro Arnold Hauser (1892-1978); desarrolla el concepto de futuro a partir del filósofo francés Henri-Louis Bergson (1859-1941) y el de utopía a partir de la *República* de Platón y las obras *Ideologie un utopie* de 1900 del sociólogo húngaro, alumno de Max Weber, Karl Mannheim (1893-1947); en *L'utopie et les utopies* de 1950, del filósofo francés influyente en la obra de Gilles

El segundo argumento (párrafos 11-20) plantea el problema de la tensión entre dos técnicas: las técnicas artísticas y las técnicas industriales, y desarrolla su análisis en dos coordenadas, una temporal y una espacial. En la primera, muestra cómo la historicidad (el tiempo, como producto del acto humano intencionado) es base del juicio sobre el comportamiento de la sociedad y de qué manera este comportamiento permite definir los productos históricos como productos de un proyecto. En la coordenada espacial, explica la materia y su transformación en objetos como determinantes de las relaciones humanas en el espacio. La transformación de la noción de *técnica del artesanado artístico* a la *producción industrial* plantea las repercusiones que tiene el referimiento propio de cada hacer: el del primero, la contemplación-representación de la naturaleza como modelo para proyectar sobre el destino fijado por Dios; el del segundo, la acción que incide sobre la realidad y la modifica, la actividad social como modelo, para proyectar sobre el destino de los demás.¹²

El tercer argumento (párrafos 21-25) expone el fin del arte y el artesanado, la coexistencia pacífica que hubo entre arte e industria, la inversión de la jerarquía de los valores de la producción a partir de una “Revolución Industrial”, que Argan pone en entredicho, como reflejo de un cambio en los valores de la sociedad. Introduce el concepto de *valor* como tensión entre la cantidad y la calidad, y el de *repetición* como anulación de la calidad, la degradación del objeto a mercancía. Como conclusión, señala el dominio absoluto de la técnica industrial como principio del fracaso del diseño industrial y su imposibilidad de establecer una correlación pasado-futuro que permita sumar un proyecto para el porvenir.

En el cuarto argumento (párrafos 26-32) plantea la ruptura arte-sociedad y arte-ciencia. Para su comprensión presenta las relaciones antecedentes que han unido el arte con la ciencia, el distanciamiento de sus técnicas, como una separación entre razón e intuición. Explica cómo, técnicamente, dejan de existir la pintura, la escultura, la arquitectura, y cómo las técnicas del arte han entrado en crisis. Finalmente, muestra cómo la técnica se aparta, incluso de la ciencia, tomando un camino de desarrollo autónomo que plantea una lógica del destino de la humanidad.¹³

Deleuze y Felix Guattari, Raymond Ruyer (1902-1987); y la valoración positiva de la utopía en *Arte Mito Utopía* de 1963, también de Garroni, ejemplifica el proyecto en la obra de Leon Battista Alberti y la pérdida de los referimientos históricos en la pintura de Paul Klee.

¹² El segundo argumento analiza el problema del juicio de la cultura sobre el planteamiento filosófico y semiótico de Eco, los conceptos de historia/prehistoria en la visión materialista dialéctica del arqueólogo australiano Vere Gordon Childe (1892-1957), el concepto de objeto en el filósofo checo Oskar Kraus (1872-1942) y ejemplifica el concepto de muerte presente en el arte en la obra de Miguel Ángel.

¹³ El cuarto argumento señala la buena relación arte-técnica que hay en la pintura hasta la obra de Georges-Pierre Seurat, Piet Mondrian y el escultor ruso Antoine Pevsner y en las búsquedas estructuralistas que van de los ingenieros franceses Robert Maillart y Eugène Freyssinet al italiano

En el quinto argumento (párrafos 33-45) explica el conflicto entre la idea de una sociedad histórica y una sociedad tecnológica. Plantea la vergüenza humana frente a la perfección de los productos de la máquina, la inversión de valores cantidad-calidad y la pérdida de valor del objeto convertido en mercancía. La aparición de la sociedad de consumo y su repercusión sobre el ciclo de vida del producto y el rol fundamental de la publicidad y la imagen en la anulación del juicio crítico y, por último, la aparición del *styling* como estetización y banalización del mundo de la vida y la pérdida su acento axiológico. Teme por el destino de las técnicas ideativas propias del arte, en un mundo dominado por la imagen.¹⁴

En el sexto argumento (párrafos 46-69) analiza, sobre la hipótesis de la muerte del arte, las poéticas extremas contemporáneas tanto del arte como de la arquitectura. Muestra lo que proponen, sus referentes, sus productos, sus posibilidades críticas, su ideología y sus resultados como vanguardias artísticas. En el arte, las corrientes neoconstructivistas o gestálticas que reifican el proyecto son incompletas ideológicamente e ingenuas críticamente. El *pop art* y el *reportage social* niegan el proyecto; son, como ideología, apáticas; y como crítica, cínicamente triviales; las define como modos de arte no ideológico. En la arquitectura, denuncia la planificación urbana y el estructuralismo técnico como solidarios, pues ambos presentan un proyecto funcionalista que dan por técnicamente óptimo, y la búsqueda estética o formal que, renegando del programa social del racionalismo, opta por la forma plástica unitaria, pues su proyecto de “cosas arquitectadas” reifica la arquitectura. Ambas posturas son ideológicamente débiles y terminan, como actividades de la construcción, al servicio, ya sea del poder político, ya sea del poder económico. Concluye

Pier Luigi Nervi y el pintor Giorgio Morandi. Señala como ejemplos de buena relación arte-ciencia los trabajos que van del físico italiano Galileo Galilei hasta el alemán Albert Einstein y desde el artista Piero della Francesca a Leonardo da Vinci.

¹⁴ En el quinto argumento en su crítica de la civilización tecnológica, señala la *condition ouvrière* (condición de trabajo) descrita por la filósofa francesa Simon Weil (1909-1943), la “revolución de los técnicos” profetizada por el teórico político estadounidense James Burnham y la iconomanía y “vergüenza prometeica” descritas por el filósofo polaco Günther Anders (1902-1992). Soporta su crítica de la relación arte-ética-sociedad histórica en los conceptos axiológicos de *valor* y de *estilo de vida* planteados en *Orizzonte e stile* (edición a cargo de Antonio Banfi) de 1936, del filósofo rumano Lucien Blaga (1895-1961), y el fundamento de la cultura de imágenes en *Peinture et Société* de 1950, del historiador y crítico de arte francés Pierre Francastel (1900-1970). Ejemplifica el *styling* y el auge de las formas naturales y líneas onduladas en el trabajo de los británicos William Hogarth, el diseñador de jardines de Lancelot Brown y como ejemplo en la literatura la obra de Laurence Sterne. Además, señala la diferencia entre la información detallística, descriptiva, inventarial y la información reductiva o sintética en el arte con las obras del flamenco Jan van Eyck y el italiano Paolo Ucello.

que esta posición pendular (tanto en las artes plásticas como en la arquitectura) no permite elegir, no plantea ni un sistema unitario ni un grupo de poéticas que configuren un proyecto real que saque de su fatal destino a las artes contemporáneas.¹⁵

El séptimo argumento (párrafos 70-83) presenta, a partir del análisis de la actividad artística actual como única salida, el concepto de *obra abierta*. Plantea que la obra abierta por excelencia es el proyecto, por tanto, propone la reificación del proyecto-objeto como obra de arte y el plano como su objeto de juicio. Sugiere volver a la arquitectura, pero no ya como arquitectura, sino como urbanismo. Establece las condiciones del hacer del proyecto y de su crítica, al proponer el análisis

¹⁵ En el sexto argumento, funda su análisis sobre la relación industria capitalista-espíritu protestante en el sociólogo y economista alemán Max Weber (1864-1920) y el concepto de *degradación del objeto a cosa (spare-thing)*, de nuevo en el filósofo polaco Günther Anders. Destaca el concepto de *obra abierta* de Umberto Eco sobre otras tentativas de método descriptivo de la imagen como el expuesto por este mismo en su *Ensayo de lectura de Steve Canyon* y el del “máximo de información” o máximo de novedad sugerido por el crítico de arte y filósofo italiano Gillo Dorfles (1940-). Destaca como mentor de los diseñadores industriales profesionales de la Bauhaus al fotógrafo y pintor húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946). Resalta el valor de las formas geométricas en la obra del ruso Kazimir Malevich (1878-1935) y del neerlandés Piet Mondrian (1872-1944). Señala como reacciones a la propuesta abstraccionista de “un mundo inorgánico” al romanticismo, el impresionismo, el cubismo y el informal; de este último, ejemplifica la utilización de un debilitado código pictórico en la obra del artista norteamericano Robert Rauschenberg (1925-2008) y la contraposición entre imagen pintada e imagen fotográfica con la obra del pintor francés Alexandre Cabanel (1823-1889). Hace una aguda crítica del *pop art* y ejemplifica su imagen de deterioro del proceso tecnológico con las obras del escultor sueco Claes Oldenburg (1929-) como copias banalizadas y lo compara en carencia con Dalí, la condición mortificada del hombre en la obra del pintor estadounidense Jim Dine (1935-) y la inutilidad desesperada del arte del norteamericano Roy Lichtenstein (1923-1997), de quien dice intenta una ironía fallida en comparación con el francés Francis Picabia (1879-1953). Indica la condición cosificada de la persona en la obra del escultor George Segal (1924-2000). Como ejemplos del *pop art* menciona los trabajos del pintor y escultor belga Pol Bury (1922-2005) y del escultor y pintor franco-alemán Jean Arp (1886-1956), califica a ambos como ambiguos frente al rigor del trabajo sobre el *pattern* geométrico del húngaro Victor Vasarely (1906-1997). Sugiere extender la lectura de la controversia sobre la relación y contraste entre el *pop art* y las corrientes gestálticas en su ensayo de 1954 *Il banchetto della nausea* publicado en la edición de septiembre de la revista de arte y diseño *La botte e il violino*. En la crítica sobre la arquitectura, señala como antecedente de la tendencia estructuralista el gótico interpretado por el arquitecto francés Eugène Viollet le Duc (1814-1879) y como ejemplos del urbanismo congelado en la arquitectura las *Unités d'habitation* de Le Corbusier (1887-1965), el sinturbanismo de Richter y lamenta el proceso involutivo del maestro holandés Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963). Muestra las influencias de preguerra en la arquitectura europea de la obra del norteamericano Frank Lloyd Wright (1867-1959) y del catalán Antoni Gaudí; señala las huellas que deja este último en las generaciones que van, desde los arquitectos fantásticos alemanes, hasta los expresionistas y el arquitecto polaco Erich Mendelshon. Ejemplifica el brutalismo arquitectónico con la obra de los norteamericanos Herb Green (1929-) y la escultura escombros de John Chamberlain (1927-), y critica el patético historicismo del británico Horace Walpole (1717-1797). Finalmente, indica la emergencia de la anarquía tipológica con el resurgimiento de las iglesias en la obra del arquitecto alemán Dominikus Böhm (1880-1955) y del suizo Le Corbusier.

estructural de Husserl como instrumento del juicio crítico, y concluye que el proyecto así planteado es la única salida que, como elección y designación de valores, puede disipar las oscuras nieblas del destino.¹⁶

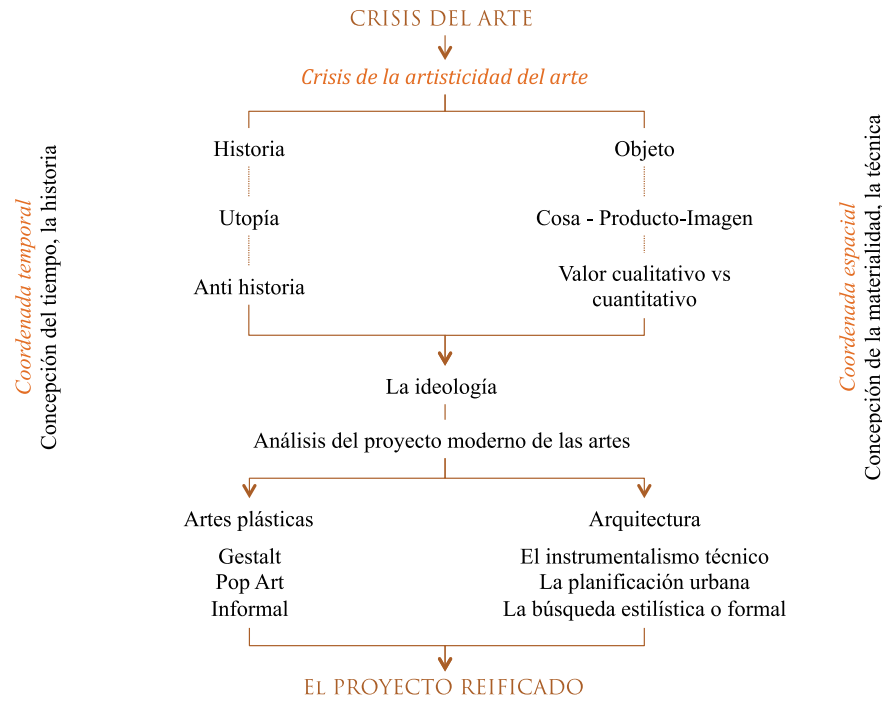
Finalmente, el octavo argumento (párrafos 84-94) justifica la reducción de las poéticas contemporáneas a metodologías intencionadas, proyectos, de las cuales el modelo procesual deben ser las artes. Para concluir se pregunta si el proyecto se propone hoy como obra para la supervivencia del arte, qué prepara y traerá este para el arte del mañana y si los problemas que planteará el futuro requerirán una respuesta artística (véase figura 3).¹⁷

Argan lleva a cabo a lo largo de su texto un análisis fenomenológico, como el que propone para su concepción final del *proyecto*; utiliza el método comparativo y su enfoque es sincrónico. Este mismo tipo de análisis histórico es profundizado por él en su ensayo *Historia del arte* de 1969 (Argan, 1983), dedicado a Lionello Venturi y Erwin Panofsky, donde sostiene que “la historia del arte es la única ciencia del arte posible” (p. 17) y presenta su postura frente a la fenomenología del arte y su valoración del método iconológico de Panofsky.

¹⁶ En el séptimo argumento presenta desde la teoría husserliana los términos *intuición e intencionalidad*, además, la ética planteada por el filósofo alemán Max Scheler (1874-1928) a partir de la obra de Husserl. Señalar de nuevo el concepto de destino irrenunciable en una cita de *Las etimologías* de Isidoro de Sevilla (556-636): “El destino, sin embargo, independientemente de lo que los dioses digan, habla en verdad lo que dice Júpiter”.

¹⁷ En el octavo argumento, presenta el concepto de *proceso sin esquemas o modelos a priori* en el sistema de la lingüística de Ferdinand de Saussure (1857-1913). Señala en el siglo XVII el cambio de la crítica del hacer a la crítica sobre lo hecho con el trabajo de los críticos italianos Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) y Marco Boschini (1613-1678) y los franceses Roger de Piles (1635-1709) y André Félibien (1619-1695). Ejemplifica la correspondencia entre la exaltación que produce la creación y la capacidad técnica en las obras de los italianos Francesco Borromini y Guarino Guarini y los austriacos Johann Balthasar Neumann y Johann Bernhard Fischer von Erlach. Como ejemplos de la concepción de la obra de arte como obra de la vida-incumplida, apunta las obras del poeta francés Stéphane Mallarmé, el pintor suizo Paul Klee y el escritor irlandés James Joyce.

Figura 3. Estructura conceptual del texto.



Fuente: Elaboración propia.

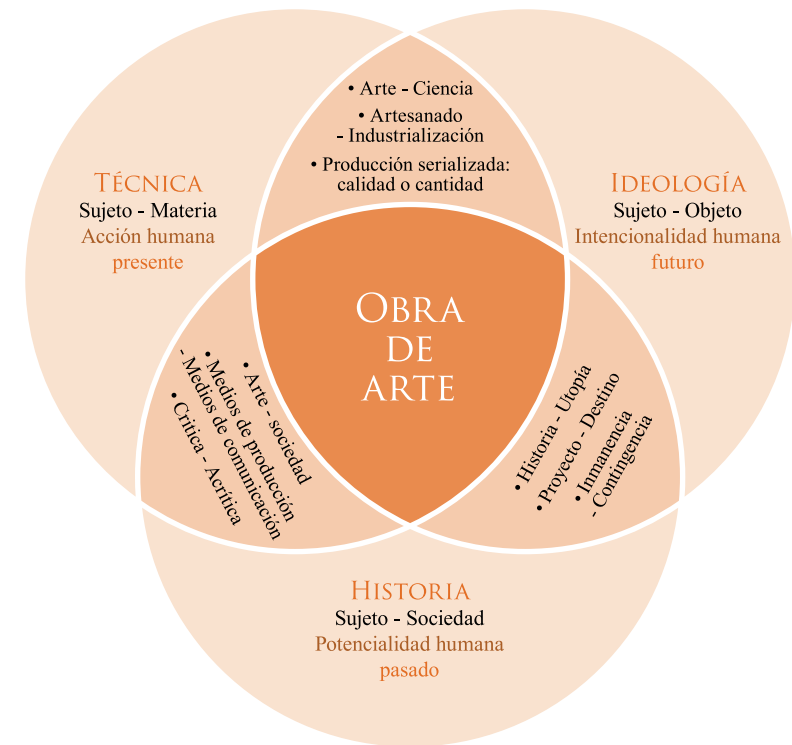
EL DISPOSITIVO CRÍTICO ARGANIANO

Lo anterior responde a la pregunta que dirige este análisis: ¿Qué construcción argumental le permite a Argan fundar su teoría crítica sobre el proyecto?, que permite identificar que el dispositivo crítico de Argan tiene tres horizontes: la historia como relación con el pasado que define el vínculo arte-sociedad y contiene en sí misma toda la potencialidad del ser humano (para ser, saber, conocer); la técnica como relación con el presente que define el vínculo sujeto-materialidad y contiene en sí misma toda la capacidad, la posibilidad, del hacer humano; y la ideología como relación con el futuro que define el vínculo sujeto-objeto y contiene en sí misma toda la intencionalidad humana, su capacidad de obrar en correspondencia

con una idea de sociedad a la que aspira (véase figura 4). Considerando así estos tres tiempos, en el centro de su crítica, se presenta como fenómeno la obra de arte: el proyecto, de cuya posibilidad de ser en el arte depende, como voluntad del hombre, si lo que hacemos es, y será, proyecto o destino.

Estos son los elementos que presenta la crítica arganiana en *Proyecto y destino* y se pueden inferir, igualmente, de los demás ensayos revisados, en los cuales, una cuarta parte, aproximadamente, aborda de manera insistente estos tres elementos, y en los otros, están presentes como valores del juicio sobre diversos temas del arte.

Figura 4. Dispositivo crítico arganiano.



Fuente: Elaboración propia.

LOS PROYECTOS QUE ENCONTRÉ

Se encontraron tres formas de prestación del *proyecto* en *Proyecto y destino*: la primera es una relación entre el proyecto y cada uno de los horizontes del dispositivo crítico arganiano, la segunda es una crítica del proyecto de las artes contemporáneas en sus diferentes contextos y la tercera es una propuesta que hace Argan para la sobrevivencia de las artes.

EL PROYECTO EN PROYECTO Y DESTINO

En correspondencia con el dispositivo crítico arganiano, se expone el *proyecto* en sus dimensiones histórica, técnica e ideológica, como se puede deducir del texto analizado: relación entre el proyecto y el arte, relación entre el proyecto y la técnica y la relación entre proyecto y sociedad.

RELACIÓN ENTRE EL PROYECTO Y EL ARTE

DIMENSIÓN HISTÓRICA

Para Argan, es claro que la arquitectura ha sido un arte,¹⁸ y sigue siéndolo, y por extensión todas las disciplinas proyectuales que han surgido en la modernidad.

.....

¹⁸ De 92 ensayos revisados, aproximadamente el 95 % alude al arte, estos incluyen un 68 % de arquitectura y un 11 % de diseño industrial, donde ni por un momento el autor duda de que estas

Desde este punto de vista, señala el diseño industrial como particularmente influyente en el devenir del proyecto contemporáneo de las artes, aunque su conformación haya sido incompleta; se puede preguntar, entonces, ¿por qué estas disciplinas no suelen clasificarse hoy como artísticas? y ¿si la arquitectura fue un arte clásico por qué habría dejado de serlo? La respuesta proviene del proceso proyectual mismo, los cambios que le suceden a partir de la modernidad¹⁹ y su tránsito a la contemporaneidad como un procedimiento que ya no produce obras de arte.

Argan propone que el proyecto, como se conoce hoy, es el heredero sobreviviente de la técnica artística clásica. Es el único hecho creativo que, en las condiciones sociales de nuestro tiempo, puede corresponder y ser equivalente en su forma de *obra abierta*,²⁰ a la obra de arte en su artisticidad. Hoy es el único acto artístico susceptible de juicio, de crítica, aquel que como *objeto* puede constituirse en modelo de valor para la sociedad como antes lo fue la obra de arte. ¿Pero de qué arte habla Argan?

Cuando Argan (1969) se pregunta en *Proyecto y destino* qué cosa es propiamente el arte, manifiesta que esto no es lo que se propone saber; sin embargo, se puede recoger a lo largo de su ensayo una serie de afirmaciones que ayudan a comprender el sentido del arte y el lugar del proyecto en él: el arte, como conformante de una antropología filosófica, contribuye a una búsqueda orientada a estudiar la transformación global del hombre y su modo de ser en el mundo (p. 9). Ha sido una componente constante del hacer humano con la función de diseñar modelos de valor y de comportamiento operativo (p. 17). La actividad artística es, entre las actividades humanas, la que parece ser más irreductible al destino, más libre, más desinteresada, más consciente del valor autónomo del hacer (p. 15). Su producto, la obra de arte, ha sido el producto supremo de este hacer, es el objeto perfecto, aquel cuyos contornos coinciden idealmente con el horizonte de lo conocible y equivale, respecto del valor, a la naturaleza (p. 18). Lo anterior determina su ética y su componente crítica.

maneras del hacer del hombre estén por fuera de las artes. Otros autores revisados, como De Quincy (2007), Simmel (2001), Eco (1979), Tafuri (1997), Summerson (1984), Benevolo (1985), por solo mencionar algunos, de diferentes momentos y enfoques, corroboran esta afirmación.

¹⁹ La tergiversación de los propósitos del iluminismo y la deformación del pensamiento moderno pueden seguirse en Adorno y Horkheimer (1994), Debord (1999), Eco (2004), Paz (1987), Picon (2004), Žižek (2003), abordados desde diferentes ángulos.

²⁰ Aunque este término, usado a lo largo del ensayo, está tomado de Eco (1979), es evidente que estaba presente en el debate de su tiempo. En Argan (1969), aparece formulado implícitamente en su ensayo de 1930, *El pensamiento de Sant'Elia*, en forma contraria: *obra cerrada*, y explícitamente en *Arquitectura y arte no figurativo* de 1956, como *obra abierta*.

Considerado de esta manera, el arte siempre ha sido en sí mismo proyecto;²¹ sin embargo, en el ámbito de las artes clásicas y el artesanado artístico, este “proyecto” estuvo siempre ligado a la práctica, a la praxis ejemplar. La excelencia de la obra estaba en el trabajo de los hombres, su crítica era crítica del hacer. El artesanado como sistema tecnológico de las civilizaciones teocráticas que partió del pensamiento de lo divino infunde a cada objeto hecho un trazo del objeto universal creado por Dios, la naturaleza. Así la creación humana se denomina invención²² y comprende encontrar algo que ya está latente o ignorado en el diseño de lo creado. “La acción que conduce a encontrar es la investigación: toda la empresa humana, en la fase histórica, es investigación orientada a la invención” (p. 19). Arte y artesanado tienen en común el trabajo sobre la materia natural que, a través del obrar humano, aumenta su valor inicial. En este concepto, se funda la ética artesanal. La obra resultante de este “proyecto”, su mejor objeto, será el que contenga una más vasta experiencia y más trabajo. En el principio, estaba la idea, idea de mundo, y luego la praxis. Por esto, resta importancia a la pregunta que se ha hecho antes: qué es propiamente el arte, y declara que lo importante es preguntarnos:

Si los hombres podrán continuar haciendo, así sea valiéndose de otras técnicas, algo que siempre han hecho, o más precisamente, si podrán continuar relacionando los mejores productos de su obrar con el tipo de valor que han relacionado, en el pasado, a las obras que han llamado artísticas. (p. 15)

Al propósito inicial y general que abre el devenir de su ensayo crítico: conocer el significado y la función del arte que se hace en las actuales condiciones de la vida del mundo (p. 10), él responderá al final: proyectos. Esto nos devuelve a la pregunta inicial: ¿Qué sabemos del *proyecto*? ¿Qué podemos conocer acerca del *proyecto* de la mano de Giulio Carlo Argan?

La lectura del texto permite afirmar, por lo menos de manera amplia, que en el ámbito del hacer humano, especialmente en de las artes, la obra ha sido siempre producto de un proyecto:²³ proyecto de la humanidad que recoge sus experiencias.

²¹ Es importante aclarar que este no es exactamente el sentido en que disciplinas como la arquitectura o el diseño entienden el proyecto hoy.

²² Invención del latín *invenire* (encontrar). El hombre inventa, no crea; la creación está reservada a Dios.

²³ En el párrafo 16, puede leerse: “Los antropólogos explican que el hombre no se adapta al ambiente, sino que adapta el ambiente a sí; por ello su existencia no deja huellas casuales, sino signos que tienen el valor de mensajes y con los cuales podemos comenzar a reconstruir su historia. Son documentos por medio de los cuales se recuerda y se es recordado: y no son sólo las narraciones escritas y las memorias transmitidas, sino también los cantos, las imágenes trazadas o plasmadas, las huellas de los establecimientos, los restos de las construcciones, las armas, los enseres, todo. No hay documento que no sea el producto de un proyecto y de una operación técnica; y el do-

Por esto, Argan menciona insistentemente la historicidad de la obra como un factor fundamental del arte y señala su final a partir del advenimiento de un tiempo deshistorizado o tiempo de la no historia, el tiempo del dominio tecnocrático.

Argan (1969, 1983) sostiene, en varios de sus ensayos, que no se puede hacer la historia de la civilización sin hacer la historia del arte, pero que, sin embargo, nada impide que termine la fase estructuralmente histórica de la humanidad: si la historia tuvo un inicio, puede tener un final que no necesariamente coincida con el fin de la humanidad; Argan (1969) señala, entonces, que para deshistorizar el comportamiento humano, asimismo, la técnica debe deshistoricizarse, romper la relación que la ha ligado desde siempre al arte. Es, por tanto, una entelequia cientifista que al secularizar la técnica y separarla del arte se la libera de toda superstición. Lo que ha sucedido es que deshistoricizando la técnica se ha hecho de ella un mito, se ha establecido como utopía de progreso, una creencia que equivale a una religión (p. 17). Mantener en el proyecto la relación histórica del arte con el devenir técnico y tecnológico de la sociedad contemporánea es un propósito y un encargo que las disciplinas proyectuales no pueden evadir.

RELACIÓN ENTRE EL PROYECTO Y SU MATERIALIDAD

DIMENSIÓN TÉCNICA

La reducción de las técnicas artísticas a las metodologías intencionadas del proyectar que propone Argan (1969) no es radical, ni viene del racionalismo ni de vanguardias artísticas de su contemporaneidad, solo reproduce la situación delineada en el Renacimiento cuando se instituye el dibujo como técnica universal. En el Renacimiento, el plano ya no se limita a la relación arte-producción, sino que es técnica de ideación, es proyecto autónomo, y esta condición se mantendrá hasta la Revolución Industrial.

Para Argan (1969), allí puede verse una forma del proyecto, muy cercana a la que conocemos hoy, y aparece expresada por primera vez en el tratado de Leon

.....
 documento es siempre un objeto, aunque se trate de una narración, de una poesía, de un canto. La constitución de una cosa cualquiera presupone una doble perspectiva temporal, hacia el pasado y hacia el futuro. El primer hombre que fabricó una copa para beber y luego de haber bebido la guardó para volverla a utilizar, tenía la memoria de la utilidad de la copa y preveía que le serviría de nuevo. Sobre una experiencia pasada, construyó un proyecto para el porvenir. De los hechos mínimos a los máximos, el comportamiento histórico se desarrolla en un arco temporal que va de la experiencia al proyecto: lo que es objeto en el presente, fue proyecto en el pasado y es condición del porvenir. El historiador no hace más que poner en claro este recorrido: halla los proyectos, evalúa el resultado favorecido o contrastado por otros proyectos, contribuye a clarificar y mejorar el método de proyectar” (1969, p. 18).

Battista Alberti, *De re aedificatoria*.²⁴ Argan señala cómo a partir de entonces las técnicas artísticas se consideran igualmente técnicas de ideación. Se perfila así, en el Renacimiento, una técnica universal por encima de las técnicas particulares: el dibujo como técnica mental, principio ideal o teórico que está en el origen de las múltiples variedades de la praxis. Como técnica de ideación toma la función de guía en todas las artes, guía del idear humano, y del hombre que idea, con su voluntad y su razón, algo distinto (independiente) a lo creado por Dios. A partir de este momento, el dibujo es institucionalmente proyecto y el proyecto es representación; técnica ideativa por excelencia que acompaña a las técnicas operativas: la pintura, la escultura y la construcción.

La necesidad de una supertécnica artística, capaz de calificar como igualmente artísticos productos de diversas técnicas, fue sentida por primera vez en pleno Humanismo, cuando se colocó en la raíz de todas las artes el dibujo, entendido como *imago ab omni materia separata*; (L. B. Alberti), si bien, como acción gráfica, el dibujo ya fuese considerado como momento de los diversos procedimientos técnicos. Pero es claro que el dibujo, como técnica de ideación, es siempre un proyecto; y que la misma distinción entre un carácter liberal y un carácter mecánico del arte (que se plantea al mismo tiempo) equivale a afirmar que, por encima de las técnicas tradicionales hay en el arte un momento de proyectación, determinante tanto de la imagen como de la misma técnica. Y no es necesario subrayar la coincidencia de esta instancia proyectística con la gran tesis humanista orientada a plantear la historia como guía y principio de coherencia del actuar humano. (p. 10)

En cuanto a las técnicas operativas, desde el Renacimiento se exigen a las herramientas, a la máquina o a la industria la función de la repetición. Los primeros procedimientos industriales no son muy distintos de los artesanales; de hecho, la mano de obra está aún constituida por artesanos, si bien, de artesanos menos calificados y exonerados de toda iniciativa y responsabilidad creativa; esta última, pasa al técnico diseñador. Señala cómo aún en los “tiempos heroicos del desarrollo industrial” la calidad es el proyecto o el modelo o el prototipo del cual los objetos de la serie no son más que una repetición rigurosa. No se ha invertido la escala de los valores que posteriormente coloca la cantidad como máximo valor de la industria (p. 23).

Podríamos decir que hasta este momento el proyecto de las artes ha reunido en una práctica tanto a las técnicas ideativas como a las operativas, sin determinar una técnica de ejecución específica para las obras: el proyecto es en sí mismo técnica de las artes. Tiene un comportamiento histórico que reconoce el devenir que va

.....
²⁴ Este tratado es analizado en otras obras de Argan (1983, 1987).

de la experiencia al proyecto: “Lo que es objeto en el presente, fue proyecto en el pasado y es condición del porvenir” (p. 18); el proyectista halla los proyectos, evalúa sus resultados y los contrasta con los de otros proyectos, y así contribuye a clarificar y mejorar el método de proyectar. Pero el proyecto contemporáneo pasa a otras manos, las de los técnicos de la mecánica industrial, y queda a merced de las técnicas operativas de la industria: una forma permanente de actualidad inmutable que dicta las reglas para cualquier hacer humano. La técnica industrial, y su cientifismo, desecha la intuición como racionalidad, base fundamental de las técnicas ideativas, y solamente valida la razón matemática y cuantitativa de su método. Es en este contexto donde se producen las rupturas entre arte y ciencia, y arte y sociedad; no siendo razón causal ni suficiente, como lo reconoce Argan, pero sí uno de los resultados legítimos y posibles del planteamiento de la modernidad que da un giro al sentido del proyecto y lo enfoca en una dirección diferente de la que ha tenido en las artes hasta este momento.

Volviendo a la pregunta ¿Por qué entonces estas disciplinas no suelen clasificarse hoy como artísticas?, puede responderse: porque parece haber un halo de vergüenza planteado por las disciplinas técnicas, autodenominadas racionales y científicas, sobre la “irracionalidad” de las artes.²⁵ Las disciplinas como la arquitectura y el diseño han tomado una posición vergonzante que no las lleva claramente a ningún puerto seguro (ni ciencias sociales ni ciencias naturales, ni técnicas ni artes) cuando su lugar ha estado siempre claro: la arquitectura fue un arte en la Antigüedad y no ha dejado de serlo, el diseño se sitúa a su lado y comparte con ella una racionalidad humana que es innegable, la de las técnicas ideativas,²⁶ y cuya importancia final se revela en el *proyecto*, en el proyecto de las artes.

Ahora, si bien esta transformación es técnica, sus condiciones son ideológicas. De manera general, los aspectos presentados delimitan los factores más determinantes para el proyecto en Argan: la situación histórica de la sociedad, la transformación de las técnicas que producen los objetos, sean o no artísticos y lo que es su mayor preocupación a lo largo del texto, la posición ideológica que impulsa al arte en cada momento y que le confiere su componente crítica, su razón de ser o no ser

²⁵ Esta tensión entre lo racional en la ciencia y lo irracional en las artes, que lleva al funcionalismo y luego al racionalismo y el abstraccionismo, está presente en otros de sus ensayos como Valor de una polémica (Giuseppe Pagano) de 1950; “Eliante” o de la Arquitectura (carta a Cesare Brandi) de 1956; Arquitectura e ideología de 1957, Novemnergruppe de 1963; La Arquitectura del expresionismo de 1964; Brunelleschi, Donatello, Masaccio de 1968; Arquitectura y “enciclopedia” de 1971; y El design de los italianos de 1982. Otros aspectos de esta polémica pueden verse en La época de la imagen del mundo, de Martin Heidegger (1996), y Las palabras y las cosas de Michel Foucault (2011).

²⁶ La importancia de las técnicas ideativas en la arquitectura y el diseño ya había sido abordada por Argan (2006) en su obra Walter Gropius y la Bauhaus de 1951.

arte. La pérdida de referimientos fijos, la fe ciega en la ciencia y el progreso, la deformación de la burguesía industrial, son, entre otros, los argumentos que expone Argan para mostrar la situación que impulsan al proyectista a buscar amparo en la razón de la función, en el racionalismo, en un lenguaje internacional, en la experiencia subjetiva como respuesta a la angustia de la vida contemporánea; sin poder reenfocar el rumbo que legítimamente le corresponde, su encargo como reformador social, a perder su ideología.

RELACIÓN ENTRE PROYECTO Y SOCIEDAD

DIMENSIÓN IDEOLÓGICA

Para Argan (1969), la componente crítica ha estado siempre presente y operante en el arte. En principio, cuando se formulan normas para la ejecución o para la ideación (referimientos fijos), la componente crítica es inherente al hacer, de manera que este se pueda cambiar, transformar en el acto de hacer. Luego, cuando se la separa del hacer, se expresa en juicios sobre lo hecho, aunque no se pueda cambiar. En este último caso, la “crítica del gusto”, crítica estética, sanciona y media la relación entre el objeto y la persona, relación que, en principio, no es de consumo, justifica el sentimiento que comunica el valor. La componente crítica ha señalado, para el arte, el modo justo entre los posibles modos de ver tanto para el que ve como para el que hace admirablemente y lo lleva a que vuelva hacer otra vez mejor.

Esta separación de la crítica y el hacer coincide con la especialización y tecnificación del hecho artístico. En principio, el arte asume una posición de avanzada y guía el movimiento del progreso tecnológico que abre la civilización moderna. Luego, queda a la zaga, cuando el aparato industrial debilita la componente crítica, que, frente a un producto dado *a priori* como óptimo, no pide juicio; solo el técnico sabe qué hacer mejor. No se pide juicio de ser o no ser sobre algo que es imagen, copia entre otras copias, solamente se lo toma en cuenta sin tomar posición. En esta situación, la sustitución del producto no es regulada por un ciclo histórico sino por la moda, no hay crítica del pasado, solo cambio. El interés moral y la realidad histórica quedan excluidos. Argan señala que en la contemporaneidad hay que devolverle componente crítica al arte, no como juicio sobre las obras, sino sobre el proyecto. Sobre el proceso como obra no cumplida, forma del arte que se plantea como defensa de la vida social-histórica, confrontación con la eventualidad y el caos, como pasión por la existencia. Al final de su ensayo, Argan hace esta invitación a ocuparse del proyecto:

Si la obra de arte no vale ya por cumplida o perfecta sino por no cumplida, es necesario también preguntarse qué prepara y traerá en sí, qué problema planteará el futuro. ¿Plantea un problema que exija aún una solución artística o un problema que la excluya? La supervivencia del arte en el mundo de mañana, cualquiera que pueda ser, depende solamente del proyecto que el arte de hoy hace para el arte de mañana. (1969, p. 56)

Con la intención de no evadir interrogantes y habiendo observado que el proyecto como representación y como proceso tiene mucha importancia en la práctica proyectual contemporánea (constatación que los arquitectos y diseñadores hacen en su práctica profesional cotidiana), se plantean las siguientes cuestiones: ¿El proyecto, como lo interpretamos hoy, ha sido el centro de las artes y centro de la “actividad proyectística” en los periodos comprendidos en la teoría arganiana? ¿Los cambios en la pertinencia del arte para las sociedades en esos mismos periodos se reflejan en los cambios en la aplicación de las técnicas tanto ideativas como operativas y, por tanto, en el *proyecto*? ¿Qué valor tiene el *proyecto* en la práctica de la arquitectura y el diseño? ¿Qué hace tan importante y necesario el *proyecto* en la actualidad? ¿Lo ha sido así en otros momentos? Para tratar de avanzar sobre estos interrogantes, se presentan el panorama moderno y la propuesta de *proyecto* que se encuentran en la teoría crítica arganiana y, por último, una propuesta para el *proyecto* actual según ella.

LA CRÍTICA ARGANIANA DEL PROYECTO CONTEMPORÁNEO DE LAS ARTES

En Argan, pueden leerse las diferentes formas del proyecto moderno de las artes e inferir el efecto que ha tenido el proyecto industrial en su desempeño en diferentes contextos de la producción contemporánea. Señala como los principales de estos contextos las artes plásticas, la producción industrial y la construcción. Estos contextos de las artes están analizados a partir de los elementos de su dispositivo crítico: el histórico, el técnico y el ideológico.

En primer lugar, el efecto de la industrialización en las artes plásticas lo ejemplifica con las vanguardias más significativas de su momento: la neoconstructivista o gestáltica y el *reportage social* que comprende el *pop art*. Muestra cómo se presentan como poéticas extremas y directamente comprometidas con una dialéctica frente al mundo de imágenes creado por la técnica industrial. Sin embargo, en esta discrepancia con su presente, quieren darnos, la primera, objetos irreductibles a cosas,

pero reductibles a la especialidad pura, proyecto reificado como purificación de la técnica; y la segunda, cosas irreductibles a objetos y al espacio, cosas reificadas como crítica cínica de una situación que deplora pero que se limita a citar. Así, por un lado, hay un proyecto que no hace cosas y, por otro, cosas hechas sin proyecto (p. 42). Su relación es de antagonismo y complementariedad, ninguna implica una concepción global del arte. Se presentan como soluciones unilaterales, partidistas, crítica incompleta; en resumen, dos modos de arte no ideológico que se limitan a lamentar la situación desde su impotencia: desesperado el uno y oportunista el otro.

En segundo lugar, se ocupa del diseño, la producción industrial: muestra cómo el proyecto de un producto industrial, que obediente ha seguido el camino trazado por el pensamiento del cientifismo tecnológico, se plantea como el resultado de un cierto número de datos cotejados y combinados para resolver sus contradicciones. Es importante señalar que para Argan la tecnología industrial es no proyectística; sin embargo, de manera paradójica, le confiere máxima importancia a un proyecto que ha deformado. Ella, más que un proyecto, plantea un cálculo preventivo. Su resultado, más que una proposición, es una deducción. Su proceso, consiste en confrontar, reducir y elegir datos.²⁷ El proyecto se orienta al suceso del producto o al progreso de la técnica que lo produce. En este tipo de proyecto, no puede haber una evaluación crítica, porque la crítica evalúa el acto que se ha realizado, se realiza o se quiere realizar, en relación con las razones institucionales y las finalidades de una actividad o disciplina dadas, y de las cuales se reconocen su necesidad y se quiere asegurar su duración y el desarrollo (p. 53). Más que un acto de proyectación, es un acto de programación.²⁸

En el caso de las imágenes, lo que hoy denominamos diseño gráfico, fueron los artistas plásticos los que tomaron este lugar de “diseñadores gráficos”. Es claro que ellos tenían el control de las imágenes y sus técnicas artísticas, tal vez por esto Argan los acusa de ponerse al servicio de fines menos nobles que el arte. Argan señala que esta forma específica del proyecto utiliza de forma “subordinada y servil” procedimientos todavía estructuralmente artísticos para la determinación de imágenes al servicio de la publicidad y el diseño industrial (p. 31). Este diseño de las imágenes

²⁷ Importantes intentos y pretensiones similares de plantear un método más “científico” para el diseño que reemplace al proyecto o que “rectifique” su proceder pueden verse en Christopher Jones (1976), Nieguel Cross (1999) e, incluso, en la propuesta metodológica que Christopher Alexander (1976) hace en su célebre *Ensayo para la síntesis de la forma* publicado en 1966. Bernhard Büerdek (1994, p. 55) en su libro *Diseño: historia, teoría y práctica del diseño industrial*, refiere, en su capítulo “La metodología clásica del diseño, la suerte y las vicisitudes de estos empeños.

²⁸ Esta idea está desarrollada en su ensayo *La crisis del design* de 1981 (Argan, 1984).

nes, cuya inflación (sobreevaluación) afecta la esfera estética,²⁹ recurre a la imagen, porque en el ser humano la actividad perceptiva es dominante y, por tanto, su comportamiento puede ser influenciado a través ellas. Se explota esta posibilidad, y se la explota con la intención de actuar sobre el inconsciente, de privar al individuo de la capacidad de juicio, de anular su libertad a fin de explotarlo económicamente. Anticipa que, en un mundo dominado por la imagen, si la ideación en el proyecto de hoy puede tener su modelo en la ideación artística, este proyecto tendrá como finalidad la selección, ordenación y construcción del mundo de imágenes de la sociedad contemporánea (p. 32). La insistencia de un método para el análisis crítico de las imágenes y sus posibilidades a partir del método iconológico de Panofsky puede encontrarse en su ensayo *Historia del arte* (Argan, 1983) de 1969.

Hemos visto cómo el mundo actual consume enormes cantidades de imágenes; es fácil prever que la fenomenología del mundo de mañana estará toda fundada sobre la imagen. Si no es capaz de evaluar las imágenes, el mundo ya no será capaz de evaluarse, existirá sin tener siquiera la consciencia de existir. (Argan, 1969, p. 69)

Aunque Argan no habla específicamente de la “moda”, en el sentido que la entendemos hoy (a veces reducida al mundo de la ropa y los accesorios), sí puede leerse su incidencia sobre el proyecto. Anuncia una crisis de las costumbres provocadas por la industria para un más rápido consumo y sustitución de productos. Este fenómeno, en la producción corriente, ya hace que los “estilos” se sucedan sin que nada haya cambiado sustancialmente en la concepción del mundo o de la sociedad, perdiendo su historicidad. El producto se hace efímero y por tanto acrítico, no se critica lo que se va a desechar. La comunicación de masas invita a seguir esta dirección sugerida por la voluntad de acelerar el carrusel de la oferta y la demanda que anula toda ideología.³⁰

Si la invención de un tipo debe responder a una exigencia social es necesario que el tipo precedente haya sido, al menos como valor de experiencia o de información, consumido. Vale o valía, en suma, en el círculo social, lo que vale o valía en el proceso inventivo individual [...] 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. (p. 26)

²⁹ Este tema está desarrollado en sus ensayos *La crisis del design* de 1981 y *El design de los italianos* de 1982 (Argan 1984) y también es abordado en un sentido similar, desde otros puntos de vista, en Heidegger (1996) *La época de la imagen del mundo*, Baudrillard (1991) *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, Colomina (2010) *Los medios de comunicación como arquitectura moderna*, entre otros.

³⁰ Žižek (2003) dirá que es reemplazada por otra, por torcida y deformada que esta parezca.

Por último, con respecto al proyecto de la arquitectura, señala que las actividades de la construcción se han adaptado convenientemente a la situación tecnosociológica. Como contradicción pasada de la sociedad al arte, el antagonismo entre proyecto y cosa es más explícito en la arquitectura que en las demás artes. Nada ha hecho de lo que prometían como protesta o reforma social. La actividad constructiva dividida en tres direcciones: el instrumentalismo técnico (que incluye el estructuralismo), la planificación urbana y la búsqueda estilística o formal, al igual que en el proyecto de las artes plásticas, presenta una relación de antagonismo y complementariedad (p. 42).

El instrumentalismo técnico, el estructuralismo y el urbanismo son sustancialmente solidarios. El instrumentalismo técnico propone que los grandes temas del proyectar son la prefabricación y la industrialización de la obra: propósitos legítimos, aunque en su manera de implementarse como instrumentalidad está su aspecto peligroso. El estructuralismo se presenta como búsqueda técnica pura: la estructura del edificio es también la estructura de la función. Las grandes estructuras transforman el espacio que les cabe en espacio practicable; al proyectarlas, se proyecta una función, no una representación (al igual que la vanguardia gestáltica confía en una depuración, casi purificación de la técnica). Por último, el urbanismo pasa, igualmente, de la idea de la representación a la de la función de la ciudad, que se convierte en planificación urbana.³¹

Los racionalistas habían hecho del espacio un espacio proyectado para la vida social, un espacio urbano: no se podía salir de la dimensión social y urbana sin salir, al mismo tiempo, del espacio, sin renunciar a concebir el ambiente como representación espacial. El retorno de la planificación ilimitada del urbanismo y la temática proyectística del edificio representativo y a sus problemas formales son para Argan un proceso involutivo, el paso de la arquitectura-urbanismo a la funcionalidad monumentalizada. Para la arquitectura, la tecnología se presenta como el instrumento, el brazo secular del poder que el proyectista se arroga prescribiendo a la comunidad un orden estable de larga duración; en vez de disolverse en el urbanismo, vuelve a congelarse en el bloque, busca meter el urbanismo dentro de la arquitectura misma. La proyectación, más que organizar el ritmo de la vida social, traza el programa técnico para realizar un modo de vida dado *a priori* como óptimo. Al mito de lo monumental y del poder político (refiriéndose a la arquitectura del fascismo) sucede el mito de lo macroscópico y del poder tecnológico.

³¹ Este tema está tratado más ampliamente en sus ensayos *Condiciones históricas del urbanismo* de 1950, *Brasilia* de 1961 (Argan, 1969) y *Urbanismo, espacio y ambiente* de 1969 (Argan, 1984).

La búsqueda estilística o formal, después del rigor del racionalismo, devalúa la actividad de plano y replantea la validez del edificio en sí, de la “cosa arquitectada” (p. 43). No busca determinar una situación espacio-temporal en proceso, sino la forma plástica unitaria, cerrada y terminada, como realidad y símbolo. Esta “cosa arquitectónica” excluida del espacio ideal del proyecto, arrojada en el espacio existencial, se ha devaluado a tal punto que se ha intentado revalorarla invistiéndola de contenidos “espirituales” o afectivos. Al reificar la arquitectura, se ha reificado también el espacio y el tiempo, como aquí y ahora, se le da a la experiencia del momento el máximo valor. Casi por reacción a la constructividad racionalista, el edificio es depositado en el ambiente y se espera que se dé una relación mágica, crear el sitio privilegiado, una compenetración ideal con su *genius loci* (p. 45).

Es de anotar que, aunque Argan muestra esta situación del proyecto de la arquitectura como peligrosa y generalizada, reconoce, en la obra de arquitectos como Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto,³² una actitud y una racionalidad esclarecedora y esperanzadora para el proyecto moderno. En esta presentación de los modos del proyecto, puede verse cómo el diseño industrial toma del arte el proyecto y la arquitectura toma del diseño la técnica industrial; en esta relación, no necesariamente negativa, si bien mal interpretada, sus obras se hacen producto (mercancía), renuncian al objeto y se convierten en no arte (véase figura 5).

En suma, para Argan, es claro que no podrá asumirse ninguna de estas tendencias de las artes, ya que no pueden justificarse las unas sin las otras. Rechazarlas significaría admitir que, no habiendo valores actuales, es necesario tomar y retocar los de ayer: “Entonces la muerte del arte ya se ha producido y hemos salido de la fase histórica en la cual el arte ha tenido siempre la tarea de elaborar modelos de valor” (p. 46).

³² En el párrafo 81, puede leerse: “También en la Arquitectura, en los últimos años, ha habido una flexión contemporánea del compromiso ideológico y de la calidad estética: lo que demuestra cómo la ideología no ha sido sustituida por la técnica en su función de activar en la búsqueda del valor, incluso en el campo estético. Lo prueba la confrontación entre ciertos planos de urbanismo actuales y, digamos, cualquier proyecto de Wright, de Aalto; fácilmente se verá que se puede proyectar una ciudad como una mala arquitectura y hacer un excelente urbanismo proyectando una modesta casa de campo” (1969, p. 51).

Figura 5. El proyecto de las artes *versus* el proyecto contemporáneo de las disciplinas proyectuales.

PROYECTO DE LAS ARTES		PROYECTO CONTEMPORÁNEO	
<i>Clásico</i>	<i>Sus referimientos son fijos, se basa en tipos y modelos</i>	<i>Anti clásico</i>	<i>No tiene referimientos fijos, anarquía tipológica</i>
<i>Histórico</i>	<i>El presente, fue proyecto en el pasado y es condición del porvenir</i>	<i>No-histórico</i>	<i>Es presente permanente, busca la linealidad en el progreso técnico</i>
<i>Técnico</i>	<i>Primero está la idea luego la teoría, que mueve el ciclo que va de la experiencia al proyecto</i>	<i>Instrumental</i>	<i>Primero está la experiencia luego la teoría, que se reduce a una búsqueda metodológica</i>
<i>Ideológico</i>	<i>Responde a una idea de mundo</i>	<i>Sin ideología</i>	<i>Sustituida por la técnica y la utopía</i>
<i>Crítico</i>	<i>Evalúa el resultados favorecido o contrastado por otros proyectos</i>	<i>Acrítico</i>	<i>Imposibilita el juicio</i>

Fuente: Elaboración propia.

LA PROPUESTA ARGANIANA DEL PROYECTO

Para Argan, la operación proyectística del arte es crítica, rectificación y modelo del obrar común; si esta definición la aplicamos a la actualidad, debería igualmente serlo del obrar tecnológico de la industria y de sus actos, seriales y preordenados (p. 56). Esta es la utilidad que el proceder artístico puede aportar: reducir la serialidad a una sucesión intencionada más que programada. El proyecto de las artes para Argan es el instrumento que traza los caminos más seguros para la continuidad de la existencia histórica de la humanidad y el que puede revelar su estructura (o la que se asume como tal en un momento dado). Estos caminos no están predeterminados, expresan siempre la virtualidad de las condiciones del presente. El proyecto es en sí mismo estructura, autodeterminación, es diagrama de un devenir histórico; no obra concluida sino estructuración, “consciencia estructuradora” (p. 49) constructiva y ordenadora.

Argan encuentra el modelo del proyecto contemporáneo en el urbanismo entendido como plan, programa de proyectación. El plano urbanístico como forma actual de su arquitectura³³ es obra abierta, *work in progress*; no planifica edificios, sino una reforma de la estructura de lo real que se fenomeniza en una diferente distribución, mensuración y calificación del espacio de la vida (p. 49).

Siguiendo su dispositivo crítico, se presenta el proyecto arganiano, primero, en cuanto su historicidad como objeto espacio-temporal; segundo, respecto de la técnica como metodología proyectual; y tercero, en relación con la ideología como ética y crítica.

EL PROYECTO COMO OBJETO HISTÓRICO: EL PLANO COMO PRESENTE

Para Argan, proyecto se reifica, se convierte en objeto posible de juicio, en el plano. El plano, evidencia por excelencia del proyecto, puede ser sometido a una evaluación crítica, siempre y cuando sea considerado como guía de acción sobre una realidad presente y su potencialidad y no como fase inicial de un proyecto que se construirá o como realidad estética. De esta manera, no puede juzgarse ni como algo que será, porque se prejuzgará algo que deberá ser juzgado como obra, ni como algo realizable, porque se juzgaría una posibilidad; tampoco puede juzgarse como imagen, porque es por naturaleza incompleto. Argan se pregunta: ¿Se puede sostener, entonces, que el plano es una obra de arte autónoma que vale por sí y no nos remite a nada más? (p. 48).

Como forma autónoma, el plano deberá ser la forma específica de la “intencionalidad”.³⁴ Para Argan, planificar es una reducción fenomenológica, un acto riguroso de consciencia que se presenta como relación entre la ideación y la idea, entre el acto de pensar y el contenido objetivo del pensamiento,³⁵ el plano presenta un estado de consciencia del hombre “en situación” objetiva del mundo en su actualidad (p. 49). El plano debe enfrentarse, entonces, en su objetividad como un conjunto de signos que hay que decodificar. Símbolos que tienen un valor

.....
³³ La idea de que la arquitectura contemporánea se disuelve en urbanismo está claramente planteada en su ensayo *Condiciones históricas del urbanismo* de 1950 (1969), donde afirma que “ya no será posible ninguna distinción entre la Arquitectura y el urbanismo, que será solamente la determinación o calificación histórica, mucho más adherente que las varias definiciones de ‘racional’, ‘funcional’, ‘orgánica’, de la arquitectura moderna” (p. 79).

³⁴ En sentido husserliano.

³⁵ Relación husserliana noesis-noema.

señalético, no simbólico. La actitud de quienes reciben sus señales es cuestión de su relación con el pasado, con su historicidad. Su propósito es influenciar nuestro comportamiento, solamente en el sentido de verificar nuestro interés por los demás.

çLa obra urbana, propuesta como acción en el plano, es para el presente, no prefigura una acción futura o condena a la sociedad a un destino programado; por esto, el plano en sí mismo no es un proyecto, formalizado en su actualidad, su problema es el presente. Argan advierte que un plano de hoy no sirve para el mañana; sin embargo, sin una idea de futuro, no puede haber plano, por tanto, el plano debe ser hecho para un futuro, pero solo sirve para vivir hoy. El plano propone una manera de actuar en el presente según un proyecto (p. 50).

EL PROYECTO COMO MATERIALIDAD: SU METODOLOGÍA

Para Argan, el valor del plano destruye el mito del hecho tecnológico, ya que, más allá de la técnica mecánica, dibuja el horizonte de la metodología proyectual como técnica superior, en la cual el rigor conserva el valor de la esencia.

El logro del plano dependerá del proyectista, de su concepción de pasado y futuro como hombre en una situación en acto. El plano es producto de su intuición, pero como intuición eidética,³⁶ que es el único proceso que lo lleva a borrar su límite como proyectista: su subjetividad. No trata de resolver contradicciones mediante una medida de factores comunes, como en el proyecto de la industria mecanizada, sino de aferrar su esencia, sin hacer juicios, poniendo entre paréntesis sus deseos, sus pre-juicios.³⁷ De esta manera, se modifica y reforma la metodología del proyectar determinándola como condición cualificadora del actuar humano.

El plano mismo, realizándose como elección y designación de valores, define su propia metodología; si el proyectista que ha realizado esta elección como especialista ha observado la coherencia de su línea metodológica, entonces ha realizado una obra estéticamente válida; si no, el resultado es estéticamente negativo (p. 51).

.....
³⁶ La intuición eidética es en-tender la sociedad, la esencia que está en ella y que tiende a realizarse a través de mil dificultades (p. 49).

³⁷ Esta idea de pre-juicio está desarrollada en su ensayo *Marcel Breuer* de 1957 (1969).

EL PROYECTO COMO IDEOLOGÍA: SU ÉTICA Y CRÍTICA DEL HACER PARA LA SOCIEDAD

Argan plantea que no hay metodología sin impulso o componente ideológico, que es imposible considerar la metodología como área de inmunidad ideológica.³⁸ La metodología y su técnica son rigurosas, porque son ideológicamente intencionadas. Hoy, si bien la antítesis técnica-ideología es indiscutible, si logramos que el concepto de tecnología sea reabsorbido y reformado en el de metodología, se purgaría de su reduccionismo pragmático. Para Argan, la supervivencia del arte es posible si reducimos las poéticas a metodologías intencionadas (proyectos) que permitan evaluar los fenómenos del arte actual en relación con la historia de la influencia del factor ideológico en la función social del arte (p. 52).

La ética que define el tipo de intencionalidad, que promueve la actividad de planificar, es la que se desarrolla en la problemática de los valores de la intencionalidad noética husserliana. Es una ética, material y no formal,³⁹ fundada en la elección crítica de los valores en la esfera de la experiencia. El carácter propio de la intencionalidad no es el deseo o la voluntad, es tender a un fin; y no tender a un fin como idealmente alcanzado o reducido a cumplir los actos materiales que lo traduzcan en hecho, sino como el modo por el cual, a través de la solución de una serie de problemas, se procede hacia una finalidad. Entonces, así el plano puede ser evaluado por tensión, por los métodos desplegados en el proceso.

Según su visión ética, el proyectista luchando contra las fuerzas que le impiden proyectar traza su metodología como lucha contra ellas, por esto, nunca se proyecta “para” sino “contra” algo; contra las fuerzas externas que intentan desviar el plano, orientarlo hacia el interés particular.⁴⁰ Un trabajo éticamente realizado entonces debe ser hecho para la colectividad. Un plano que no sea hecho para ella carece de razón histórica. Cuando las fuerzas externas prevalecen, el plano traiciona sus finalidades y razones institucionales y su fracaso como proyecto abre las puertas del destino que parece irrefutable, porque los hombres lo han querido y formado; solo el proyecto puede tejer su trama tenue y clara dentro de las turbias nieblas del destino (p. 50).

Por último, Argan señala que la guía más fiable para la crítica que ponga valor a la estructura del proyecto como objeto crítico y susceptible de crítica es el análisis

³⁸ Para Argan, la ideología es la imagen de un mundo que se intenta construir luchando; se planifica el comportamiento que proponemos tener en esa lucha (p. 51).

³⁹ Su forma concreta es la “empatía”, su fin una “comunidad del amor” (p. 49).

⁴⁰ Como lo proclama Argan, es su declaración a manera de manifiesto del párrafo 80 (p. 51).

estructural. Análisis que propone buscar la “esencia” de los fenómenos,⁴¹ su proyecto interno, la virtualidad que los organiza según determinados *patterns*. Patrones que finalmente se reducen al patrón de la mente humana, a sus posibilidades de relación, a su capacidad de construir conjuntos mayores que la suma de sus componentes, donde cada componente está bajo el signo del todo inseparable (p. 49). Este criticismo profundo del proyectar, al cual el arte debería dar el modelo, esta intervención de la componente crítica en el proceso-proyecto del arte, consiste, como metodología, en la verificación paso a paso de los actos intencionados y de su sucesión; lo que se comprueba no es tanto el acto en sí como el acto en cuanto condición de estímulo y dirección de un actuar posterior (p. 56).

EL PROYECTO COMO OBRA DE ARTE: LA REIFICACIÓN DEL PROYECTO

Una de las más importantes razones por la cuales Argan plantea el proyecto como obra de arte se encuentra en el vértice ideológico: si el proyecto se reifica,⁴² se objetualiza como obra de arte, puede volverse a disfrutar por canales diferentes a los del consumo; como *obra abierta*, siempre está en proceso, de hecho, es proceso en sí mismo, por tanto, no está sometido a un modelo de comercialización. El proyecto entendido así es la única obra de arte posible en la contemporaneidad. Desde el momento que renunciamos a la estética idealista, no tenemos opción: las obras resultantes del proyecto no podrán ser sometidas a juicio, porque, como lo declara Argan, la actividad artística actual no se configura como un sistema unitario ni como un conjunto de poéticas diversamente orientadas, sino que cada una busca la integridad del valor artístico; por tanto, el problema de la evaluación estética de las obras aparece de esta forma insoluble, ya que el valor estético existe solo en el juicio de quien las reconoce (p. 46). En estas condiciones, solamente el proyecto que puede ser verificado, solamente el que puede reconstruirse por medio de sus evidencias, evidencias suficientes que permitan comprobar las razones por las cuales fue hecho, por quién y para quiénes fue hecho, puede ser juzgado como “obra”, como objeto que permite relaciones espacio-temporales entre sujetos, ac-

⁴¹ Esta esencia de los fenómenos, su *pattern*, corresponde a la terminología fenomenológica husserliana.

⁴² Reificación es el término del criticismo marxista que designa una forma particular de alienación en el modo de producción capitalista. Se refiere a “convertir en cosa” tanto a los seres humanos como a los objetos, estos últimos, como lo muestra Argan (1969), pasan, de ser potencializadores de relaciones espacio-temporales entre los sujetos, a simples cosas del deseo de los individuos, a mercancías. Lo interesante es que en Argan este término toma un giro positivo como *objetualización* del proyecto para hacerlo objeto social, histórico y crítico; justamente lo contrario de la mercancía cosificada.

tividad que transmite modelos de valor, como lo hacían las antiguas obra de arte. Los objetos que a partir del proyecto se construyan reflejarán estos valores, pero no como valores universales, estos objetos serán siempre y del todo diversos.

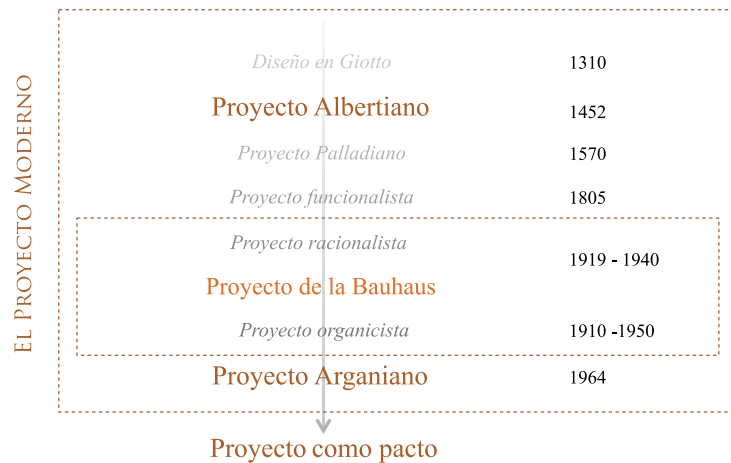
EL PROYECTO COMO PACTO

Volviendo a las preguntas ¿Qué podemos saber del *proyecto* de la mano de Argan? y ¿Qué sabemos del *proyecto* cultural, disciplinal y teóricamente? se presentan diferentes momentos del proyecto que pueden ser inferidos de la teoría arganiana y la pertinencia que los define: el proyecto como proceso proyectual, obrar de la voluntad y razón del sujeto; el proyecto como práctica profesional, producto histórico-social; el proyecto como medio, instrumento pedagógico-social; el proyecto como fin, objeto crítico-social; y, por último, una propuesta que reúne asuntos implícitos en estas formas históricas del proyecto, en un proyecto como pacto: producto de la voluntad y razón de una colectividad (véase figura 8).

Si bien Argan pide al proyectista preparar y desarrollar sus capacidades y competencias al límite, enfrentar la sociedad y su proyecto como fenomenólogo para alcanzar el desarrollo superior de su intuición eidética; una comprensión de la realidad y del fenómeno social que debe volcar en un plano que al ser interpretado sirva de guía de las intenciones de una sociedad que lucha por ser mejor, un plano planteado y valorado como la máxima expresión del proyecto (carta de navegación de una idea de sociedad que está primero que las obras que con él se realicen), es por lo menos improbable que, en las condiciones actuales de la práctica privada y en las posibilidades de la formación académica, pueda generalizarse un proyectista profesional con estas características. ¿Se puede apelar, entonces, a eso que el proyecto parece sugerir desde su aparición y en muchos otros momentos: ¿una construcción intersubjetiva, un proyecto que no dependa de la responsabilidad de la razón de un sujeto? Se rastrea a continuación esta característica del proyecto, la acción intersubjetiva y su relación con el debilitamiento de lenguaje arquitectóni-

co clásico, en seis momentos: el diseño en Giotto di Bondone, el proyecto en Leon Batista Alberti, el proyecto en Andrea Palladio, el proyecto en Jean Nicolas Louis Durand, el proyecto en Walter Gropius y, finalmente, la propuesta de proyecto que concluye este libro (véase figura 6).

Figura 6. El proyecto como acción intersubjetiva.



Fuente: Elaboración propia.

Se puede inferir, a partir de la crítica arganiana sobre la manera del hacer de las artes, una dimensión latente: la forma del proyecto como pacto, como pacto de sentido y como pacto social. Igualmente, esta forma del proyecto puede verse ya en Alberti como espacio de seguridad para el proyectista y su prestigio, y pueden rastrearse manifestaciones anteriores en el surgimiento de técnicas ideativas, fundamentales, y posteriores, que señalan la necesidad de reconsiderar el proyecto como posibilidad de sentido del hacer humano, en los tratados de arquitectura, especialmente de Alberti (1991) y Palladio (1988), y en autores como Colin Rowe (1978), John Summerson (1984) y Antoine Picon (2004).

Se puede afirmar que un factor influyente, no el único por supuesto, para el afianzamiento del proyecto como proceso por excelencia de las artes, fue el debilitamiento y la posterior desaparición del código clásico. Esta pérdida de una referencia fija comienza a manifestarse en el Renacimiento cuando la semántica de este lenguaje se diluye y queda tan solo una interpretación de su sintaxis (sintaxis en la

que se ve la esperanza de la razón de la belleza, de una estética ideal: su razón matemática). El proyecto comienza, entonces, a servir, de manera recurrente, aunque no constante, como pacto intersubjetivo de un sentido estético que ya es imposible precisar en un marco preestablecido.

Anteriormente, a la consolidación del proyecto, la arquitectura clásica opera sobre un lenguaje, como semántica y como sintaxis: orden y composición. Para Summerson (1984), la finalidad de la arquitectura en la Antigüedad clásica es preservar las formas veneradas de los procedimientos carpinteros pasadas a la piedra; los continuadores de esta tradición copian estos modelos hasta convertirlos en fórmula. De esta manera, se satisfacen necesidades concretas de la comunicación. En el tratado de Vitruvio, Summerson subraya el esfuerzo para identificar los órdenes apropiados para los dioses y diosas, advierte la descripción poco exhaustiva y no secuencial de estos órdenes y, finalmente, destaca como propósito general del tratado establecer un código práctico para el arquitecto romano. Con la decadencia de la civilización romana, la claridad semántica de este gran lenguaje arquitectónico pierde pertinencia, sentido, y se olvida hasta el momento donde el arte italiano reclama su renacimiento como autoridad moral y cultural que es necesario investigar y reescribir. En estas condiciones, a fines del siglo XIV, emerge de las artes el proyecto como procedimiento, como diseño, como ideación.

EL DISEÑO EN GIOTTO: LA IDEA ANTES DE LA OBRA

GIOTTO DI BONDONE (1267-1337) Y EL TALLER DEL MAESTRO DE ARTISTAS

En los ensayos *La polémica contra el gótico y Giotto* (Argan, 1987), Argan muestra cómo la renovación artística que se da en el *trecento* surge como debate contra el gótico tardío en el contexto de una burguesía florentina en ascenso, que disputa el gusto de los aristócratas y cortesanos. Las artes reclaman una construcción intelectual sólida que corresponda a la vanguardia ideológica humanista y una indagación que revele la belleza-sentido atemporal contenido en la historia: “Todos están contra la tradición difusa, ninguno contra la historia. [...] La historia es juicio, el juicio es individual” (p. 11). Este es el tiempo de Giotto, las artes no aspiran ya a una repetición técnica perfecta de imágenes de acuerdo con un canon icónico

establecido, sino con el diseño, la creación individual de imágenes a partir del análisis de la historia y un “código clásico” universal; un método unitario frente a la diversidad de las técnicas utilizadas. Se toma consciencia de las técnicas ideativas de las artes, en especial el dibujo, como primera manifestación del proyecto. Puede leerse en Argan (1987):

Los procedimientos instaurados por Giotto en su escuela fueron teorizados por Cennino Cennini [...]. Los preceptos de Cennini hacen referencia principalmente a la técnica, como operación manual y mental. El dibujo, además de proyecto y primer acto del pintor, es también un ejercicio fundamental para su formación porque le permite interpretar la obra de los maestros: la invención de nuevas formas se basa, así, en la experiencia de la historia. (p. 44)

Giotto no inventa nuevas técnicas para pintar sobre muro o sobre tabla, sino que transforma profundamente el proceso de la operación artística. El valor del arte no reside ya, para él, en la perfección técnica de la ejecución, sino en la fuerza y en la novedad de la ideación. No es casual que se limite a trazar el diseño y ejecutar algunas partes, dejando el resto a la ejecución de sus discípulos; existen, incluso, obras que llevan su firma, a pesar de haber sido realizadas por ellos casi en su integridad. La invención o ideación encuentra su primera y directa expresión en el diseño, que puede considerarse como el proyecto de la obra y, por tanto, la premisa y guía de la posterior ejecución. Es, justamente, a partir de Giotto cuando el diseño como ideación pasa a ser considerado como necesaria premisa, no solo de la pintura, sino de toda operación artística.

El carácter intelectual de la investigación de Giotto explica su interés por las demás artes; la arquitectura y la escultura [...]. La relación entre las artes no se basa ya, como en el pasado, en la solidaridad del trabajo en la obra y en la comunidad, en la arquitectura, de estructura y decoración. Para Giotto, la relación entre las artes se justifica mediante la idea de ciertos valores —*la pulchritudo*, la proporción— que están por encima de todas las artes y que cada una de ellas realiza mediante sus propias técnicas. Es por tanto con Giotto cuando comienza a abrirse camino el concepto, fundamental en el Renacimiento, de la universalidad del arte. (p. 45)

Puede decirse, entonces, que Giotto tiene una idea artística que se cumple en la realización de la obra, el medio para alcanzarla es el diseño, la ideación; y en esto se juega la salvación del artista. Giotto no huye de la tradición, sino que la toma y la perfecciona, comprende que el diseño puede ser realizado por él, como verdadero trabajo, y ejecutado por otros.

EL PROYECTO EN ALBERTI: UN PACTO CON LA HISTORIA

LEON BATISTA ALBERTI (1404-1472) Y EL TRATADO DE 1443-1452

Summerson (1984) afirma que el tránsito del arte y la arquitectura góticos a la arquitectura del Renacimiento se enfoca, ante todo, en la búsqueda de la proporción: una armonía demostrable por medio de relaciones entre las dimensiones del edificio. Señala que los órdenes que se desean descifrar no ahorran esfuerzo, sino que imponen disciplina y rigor sintáctico: son expresiones gramaticales (no completamente comprensibles), en las que la sensibilidad personal tiene alguna libertad poética. Si en el gótico el maestro se encuentra a la cabeza del grupo de artesanos en el que jerárquicamente están luego los escultores, tallistas, canteros y carpinteros y, por último, los albañiles, y todos participan en la creación de la obra según su especialidad, ya no es así en el Renacimiento. Con Filippo Brunelleschi puede verse cómo la obra “nace de la experiencia histórica y de la invención técnica de un hombre que traza un proyecto y dirige desde arriba, desde otro nivel, su ejecución” (Argan, 1987, p. 126).

Argan (1983, 1987), en sus ensayos *Brunelleschi, Donatello, Masaccio* de 1968 y *El tratado “De re aedificatoria”* de 1972, muestra de manera clara la relación entre la obra de Brunelleschi y el pensamiento de Leon Batista Alberti. Cuando este llega a Florencia en 1434, queda impresionado con la cúpula de *Santa María del Fiore* y se da cuenta de la renovación que el pensamiento humanista ha producido en las artes; se ha roto la relación tradicional entre el momento doctrinal y el momento operativo del arte, ya no hay continuidad sino distinción o correlación entre dos niveles de actuación: el de la ideación y el de la praxis. El pensamiento racional de Alberti lo lleva a cuestionar la tesis de Cennini sobre la imitación como medio, como proceso mecánico: “Representar cosas no vistas, que fingen ser cosas naturales y detenerlas con la mano, para hacer que aquello que no es, sea” (Cennini, citado por Argan, 1983), y plantea devolver al arte la mimesis clásica: “Si la imitación debe ser un proceso intelectual y no solo mecánico, es necesario que no sea copia sino representación y obedezca a las leyes, al principio teórico de la representación como modo de conocimiento” (p. 107). Para la representación, Alberti plantea dos casos separados: el primero, el de una reproducción integral que imita los objetos en tres dimensiones con otros objetos de tres dimensiones y donde lo que interesa es la cosa en sí; y el segundo, la proyección en un plano, que

reduce las tres dimensiones a dos, donde lo que interesa son las relaciones entre las cosas y, por tanto, la historia como conjunto de relaciones espacio-temporales (p. 107). Alberti encuentra, en la obra de Brunelleschi, ese espacio como realidad concreta, como dimensión de la existencia; es esta experiencia del “proyectar” la que él recoge en su tratado.

Argan señala que el proyecto está declarado, en su forma contemporánea, en Alberti, como imagen separada de toda materia, como acto de la razón y voluntad del sujeto.⁴³ Sin embargo, en su tratado *De re aedificatoria* de 1452 (Alberti, 1991), se encuentra ya implícito el proyecto como forma de relación, como proceso intersubjetivo.

En el libro I, capítulo I, se encuentra una primera definición del proyecto (el trazado) como acción gráfica, como “puesta por escrito” de lo creado por voluntad intelectual de un sujeto. Este planteamiento inicial, que mantiene regularmente a lo largo de su tratado, ha dado pie, posiblemente, a ver este carácter subjetivo del proyecto albertiano como predominante. Sin embargo, como se verá, el proyecto en Alberti es más que esto.

El arte de la construcción en su totalidad se compone del trazado y su materialización. Toda acción y lógica del trazado tiene como objetivo el lograr el medio correcto y solvente de ajustar y unir líneas y ángulos con que podamos delimitar y precisar el aspecto de un edificio. Por tanto, es labor y función del trazado fijar a los edificios y a sus partes un lugar adecuado, por un lado, una determinada proporción y una disposición decorosa, por otro, y una distribución agradable, de modo que la conformación entera del edificio y su configuración descansen ya en el trazado mismo. Y el trazado no depende intrínsecamente del material, sino que es de tal índole que podemos intuir que subyace un trazado en edificios diversos en donde es posible observar un aspecto único e idéntico, en donde sus componentes, el emplazamiento de cada uno de dichos componentes y su ordenación se corresponden en todos y cada uno de sus ángulos y líneas. Y será posible proyectar en mente y espíritu las formas en su totalidad, dejando a un lado todo el material: tal objetivo lo conseguiremos mediante el trazado y previa delimitación de ángulos y líneas en una dirección y con una interrelación determinada. Puesto que ello es así, en consecuencia, el trazado será una puesta por escrito determinada y uniforme, concebida en abstracto realizada a base de líneas y ángulos y llevada a término por una mente y una inteligencia culta. (p. 61)

⁴³ Argan analiza la obra de Alberti en sus ensayos *El quattrocento: la nueva concepción de la naturaleza y de la historia y Teoría e historia: Leon Barrista Alberti*, publicados en su libro *Renacimiento y Barroco I* (Argan, 1968), igualmente en sus ensayos *El tratado “De re aedificatoria”* de 1972 y *El significado de la cúpula* de 1977 (1984).

Sin embargo, Alberti anticipa una incertidumbre, ese no estar muy seguro de las referencias antiguas que se han opacado en el tiempo, y pide ir a verificar de primera mano el sentido de lo que otros han hecho antes:

Y si por ventura quisiéramos averiguar qué es el edificio mismo y la construcción en su conjunto, quizá podría venir al caso considerar los orígenes de que partieron y el desarrollo que experimentaron en otro tiempo los lugares habitables que reciben el nombre de edificios. (p. 61)

Igualmente, en el libro VI, capítulo I, manifiesta la difícil interpretación de los textos antiguos y del sentido del código que encierran: una “lengua”, no solo escrita sino de la arquitectura misma, que no entiende y le hace desconfiar de su propio criterio.

Me surgían, en efecto, numerosas dificultades en punto a explicación de conceptos, hallazgo de denominaciones y tratamiento del contenido, dificultades que me desanimaban y me apartaban de mi propósito, por otro lado, la misma razón que me había llevado a emprender el trabajo, me seguía empujando a continuar y me animaba. En efecto, me causaba pesar que los testimonios, tan abundantes y tan señalados, de los escritores se hubieran perdido por la adversidad de las circunstancias y de los hombres, de tal modo que apenas teníamos como solo superviviente de un naufragio de tal magnitud a Vitruvio, autor muy competente sin duda ninguna, pero tan golpeado y castigado por el paso del tiempo, que en multitud de pasajes faltan muchas cosas y en muchos otros echas en falta bastantes más. Había que añadir el hecho de que hubiera transmitido esos conocimientos en una lengua nada culta: en efecto, su latín es tal que los latinos dicen que quiso parecer griego, mientras que los griegos aseguran que escribió en latín; de modo que el hecho mismo muestra por sí solo que no fue ni latino ni griego, lo que equivale a decir que quien escribió de un modo tal que no podemos entenderle, no escribió para nosotros. (p. 243)

En el capítulo X del mismo libro, señala la importancia que el reconocimiento de la obra, por parte de sus pares, sus clientes y la opinión pública en general (la de los otros), que son quienes validan su trabajo, procura al arquitecto:

[El arquitecto] debe considerar qué encargo asume, a qué se compromete, cómo desea ser considerado, de qué calibre es la empresa que va a acometer, qué ganancia, qué reconocimiento y también qué fama obtiene si desempeña con acierto sus obligaciones o, por el contrario, si se comportare como un incompetente, alocado imprudente qué dimensiones tendrán la crítica y la reprobación de que será objeto, cuán elocuente cuán ostensible, palmaria y duradera será la prueba de la propia estupidez que mostrara a los ojos del género humano. (p. 400)

En el libro II, capítulo III, introduce la necesidad de corroborar, validar el proyecto, con otros; la necesidad de una actuación intersubjetiva que pueda asegurar alguna objetividad al proyecto y garantice por el acuerdo su éxito. Muestra de nuevo la duda sobre el sentido del proyecto como algo determinado solamente por el arquitecto:

Pero —te lo aconsejo una y otra vez—, haz que la prudencia de los expertos y las orientaciones de quienes sean capaces de examinar con criterio ecuánime e imparcial sean el elemento regulador de estos temas. En efecto con la opinión y los consejos de esas personas, más que con tu propia opinión y parecer, se logrará que las empresas que acometas sean las mejores o tan buenas como las mejores. Por último, recibir la aprobación de tu trabajo de labios de los expertos es, sin duda, lo más hermoso; y suficiente y harta aprobación te conceden quienes no aportan nada mejor a tu obra. Recogerás también el placentero fruto de tu trabajo, cuando no haya ningún entendido que no esté de acuerdo con lo que has hecho. Y será oportuno escuchar a todo el mundo: en efecto, sucede en ocasiones que incluso los que no entienden de estos temas pueden decir cosas en absoluto despreciables para los muy entendidos. (p. 98)

En el libro IX, capítulo XI, recomienda ser prudente, tener en cuenta el trabajo de los colegas y tener el visto bueno de los demás como protección contra las malas críticas o los malentendidos que pueda suscitar la obra.

Te aconsejo, por último, que nunca acometas imprudentemente una empresa absolutamente fuera de lo común e insólita en aras de la gloria. Hay que sopesar, hay que meditar hasta el más mínimo detalle todo aquello que vaya a quedar a la vista de todos. Es labor ardua poner en práctica lo que hayas meditado con tu propia inteligencia por medio del trabajo de terceros; y en cuanto a disponer a voluntad del dinero de los demás, ¿quién no se da cuenta de que será siempre susceptible de protestas?

Te ruego encarecidamente que mantengas apartado de ti ese famoso defecto, en virtud del cual sucede a menudo que casi ninguna de las obras de mayor envergadura está libre de errores graves y merecedores de la mayor reprobación: ¿quién hay que no se erija en corrector, regulador y guía de tu vida, de tus costumbres, de tus hábitos? Casi nunca se dará el caso, por la brevedad de la vida humana y la envergadura de la obra, de que una construcción de grandes proporciones pueda ser ejecutada por la misma persona que la concibió. Y nosotros, insolentes, pugnamos por vanagloriarnos de haber introducido alguna innovación; lo que trae como consecuencia que lo que otros iniciaron con buen pie se eche a perder y se termine de mala manera. Creo, sin duda ninguna, que hay que ceñirse a las intenciones de los autores, que las

idearon tras un proceso de maduración. En efecto a aquellos que fueron los primeros en poner en marcha la obra pudo haberseles movido algo que no se te escapará tampoco a ti si lo meditas largo tiempo y a consciencia y lo juzgas correctamente.

Finalmente, te aconsejo que, sea lo que sea lo que hubieres decidido emprender, no te lances a ello más que después de haber oído el parecer, o más bien el visto bueno, de los más entendidos en la materia: de este modo, en efecto, habrás contribuido al éxito de la construcción y a proteger a las mil maravillas de las acusaciones de tus detractores. (p. 405)

En el libro IX, capítulo X, afirma la importancia del saber juzgar adecuadamente qué es lo conveniente, no solo por necesidad, sino por la utilidad de que los potentados den su aprobación y las personas sobrias no muestren su repulsa. Sobre todo, “el arquitecto debe huir de la ligereza, de la obstinación, de la jactancia, del mal humor y de todos aquellos defectos que puedan disminuir su buena acogida entre sus conciudadanos y granjearle su animadversión” (p. 400). Recomienda confrontar la propia obra con el trabajo de los demás:

De igual manera, en el caso que nos ocupa, cuantas obras hayan recibido la aprobación de la opinión pública las examinará con muchísima atención, hará dibujos de ellas, registrará sus proporciones, las llevará consigo reproducidas en maquetas hechas a escala; estudiará y reproducirá en su cerebro la ordenación, la colocación, la tipología y las proporciones de cada elemento sobre todo de aquellos elementos de que se han servido quienes ejecutaron obras de mayor envergadura e importancia, personas que hay que suponer que fueron de gran valía, puesto que gestionaron presupuestos tan cuantiosos. (p. 401)

En el libro IX, capítulo X, anuncia ya una confianza en la utilidad del edificio por encima de su capacidad semántica, donde más bien propone un enfoque original, aunque asegurado en el conocimiento de los modelos de la Antigüedad.

Cuentan que Nerón se sirvió de arquitectos monstruosos, a los que se les ocurrían únicamente obras que el ser humano apenas sería capaz de ejecutarlas. No apruebo, ni mucho menos, a quienes así proceden; muy al contrario, los arquitectos deben conducirse, en mi opinión, de modo que hagan ver ostensiblemente que su intención es la de conceder la importancia mayor a la utilidad y a la sobriedad. Es más, aunque lo haya hecho todo con fines ornamentales, actuará de forma que te resulte imposible negar que lo hizo sobre todo con vistas a la utilidad. Y quedará

plenamente satisfecho si los hallazgos originales no son ajenos a los probadísimos criterios de las obras antiguas y si, a la inversa, tales principios no están faltos de un enfoque original del intelecto. (p. 402)

En el libro IX, capítulos X y XI, aparece finalmente la necesidad del proyecto como confrontación de las ideas del arquitecto en el proceso, como objetivación, y su importancia para la fama del arquitecto.

Sobre mi persona hago la siguiente confesión: en muchísimas ocasiones me vinieron a la mente proyectos de construcciones que merecieron mi aprobación del modo más absoluto; habiéndolos trasladado al papel hallé errores justo en esa misma parte que más me había complacido, y errores altamente censurables; una vez que hube meditado una vez más lo diseñado y me hube puesto a medir las dimensiones, reconocí y deploré mi falta de rigor; por último, habiendo plasmado en modelos y maquetas tales diseños, me ha sucedido en ocasiones que, al repasar cada una de las partes, hallé que me había equivocado incluso en las proporciones. [...] Bastará con que domine los elementos pictóricos que hemos recogido en nuestro libro; bastará con que haya adquirido también los conocimientos de matemática aplicada que han sido ideados con fines prácticos, conocimientos en los que se entremezclan ángulos, números y líneas: como es el caso de lo que la tradición nos ha legado, para medir pesos, superficies y volúmenes, bajo la denominación de *podismata* y de *embata*. Con el conocimiento de tales disciplinas y con su tesón el arquitecto conseguirá para sí favores, bienes, fama ante la posteridad y gloria. (p. 403-404)

En todo lo anterior, se evidencia una distinción del *proyecto* como ámbito de la creación, validación y gestión de la obra; del *trazado* como proceso de formalización, “puesta por escrito” de lo creado. Puede decirse, entonces, que Alberti tiene un ideal de arquitectura que se cumple en la perfecta inteligencia de la obra. El medio para alcanzarla es el proyecto; en esto, se juega el prestigio del arquitecto. En Alberti, la idolología y la historia se hacen una, la *renovatio*, la recuperación de la autoridad de Roma, su técnica; un proyecto de la razón para “una ciudad ideal, imagen de una sociedad ideal, gobernada por una oligarquía de señores” (Argan, 1983, p. 143).

EL PROYECTO EN PALLADIO: UN PACTO CON EL CLIENTE

ANDREA PALLADIO (1508-1580) Y EL TRATADO DE 1570

Summerson (1984) señala que la preocupación del Renacimiento por la proporción (uso de uno o dos órdenes dominantes y el empleo de dimensiones que comprendan la repetición de relaciones numéricas simples) como instrumento para establecer la armonía de una estructura marca el inicio de una larga carrera de canonización de las formas arquitectónicas *clásicas* (p. 14), y cómo esto se expresa rotundamente en el tratado de Sebastiano Serlio (1474-1554) de 1537. En el tratado de Serlio, se propone la primera gramática completa y plenamente ilustrada del Renacimiento, con el claro propósito de una comprensión y aplicación adecuada de los órdenes fundamento del ejercicio artístico de la arquitectura. Según Summerson (1984), aquí ya estos corresponden, gramaticalmente, a las conjugaciones verbales, a las acciones proyectuales. En este contexto, emerge la figura de Andrea Palladio.

En el prólogo de Javier Rivera a *Los cuatro libros de la arquitectura* (Palladio, 2000), se señala que, si bien el código clásico es débil y el conocimiento sobre la arquitectura romana es solo aproximado, Palladio se considera asimismo un clasicista que apoya su teoría personal de la arquitectura sobre una interpretación de la antigua que cree exacta. Tiene como referencia espacial y orgánica a Vitruvio y a Alberti, y como inspirador artístico a Bramante (p. 19). Con estas referencias, Palladio realiza una arquitectura y publica posteriormente un tratado que lo convierten en el primer profesional plenamente moderno de la arquitectura. Con él, se configura un sistema de trabajo, una metodología, completamente nuevo compuesto por dos técnicas bien definidas pero interdependientes: la proyectual y la constructiva (p. 12). Si Alberti había señalado una distinción entre proyecto y ejecución, Palladio, contrariamente, considera ambos procesos integrados, pues su propia experiencia práctica le ha enseñado que el diseño ni es una creación cerebral ajena a las circunstancias físicas y a los problemas técnicos de la construcción ni ajena al contexto ideológico en que se realiza. “No basta con el proyecto; es necesario junto a él decenas de dibujos y apuntes particulares, multitud de detalles en los que se comprenda el volumen, la espacialidad y, en suma, la tridimensionalidad de cada aspecto con una adaptación permanente según se formula en el proceso de la obra” (p. 13). Este método, de control total de la obra y los oficios,

de racionalismo funcional y rigor con el que Palladio enfrenta sus obras, le permite un ajuste económico y un progreso continuado de las técnicas de edificación, que se convierten en las claves de su prestigio (p. 14).

En la obra escrita por Palladio, se asienta su práctica exitosa de la arquitectura. A su ideal en la Antigüedad suma una consciencia de la modernidad que parte de la revisión de Alberti, del estudio de Bramante y del conocimiento de la arquitectura contemporánea italiana, que utiliza para cumplir las exigencias económicas y culturales de su clientela (p. 20). Como ideología, la racionalidad y libertad son los ejes de su pensamiento, y su mensaje arquitectónico es una exaltación del clasicismo, no como estilo, sino como categoría de valor que emerge continuamente a través de los tiempos de una belleza perenne y universal (p. 30). *I quattro libri* conforman un manual que convencionaliza y divulga la teoría actualizada de la arquitectura, expresada en dos grandes líneas: la admiración por la Antigüedad y la utilización canónica de los órdenes. La obra de Palladio es un reconocimiento casi enciclopédico de la Antigüedad clásica que alcanzó gran éxito gracias a su pragmatismo y habilidad para saber explicar principios clásicos a través de ejemplos de la Antigüedad o sus propias obras.

Palladio fue un extraordinario dibujante, más que un virtuoso de la representación, un hábil comunicador, capaz de hacer entender sus ideas a través de líneas (p. 24). En su trabajo, el dibujo cumple dos funciones técnicas que pueden distinguirse: el dibujo como técnica ideativa y el dibujo como técnica comunicativa. Como técnica ideativa es proyecto y representación, pero como comunicación es representación teórica, un proyecto ideal que se divulga como tal. El dibujo como técnica del proyecto es entonces medio de pacto con el cliente y medio de la socialización de sus ideas que reconoce tienen utilidad como guía teórico-práctica y, más que pretender ser modelos, entran en la esfera potencial de los tipos arquitectónicos.

Los dibujos que aparecen en su tratado no coinciden exactamente con las obras realizadas, no solamente en sus medidas, sino, incluso, en detalles importantes de composición, articulación y proporciones. El Palladio que se expresa en el tratado es el experimentador, el maestro que busca la perfección, el “utópico” que ofrece su propia obra superada como imagen ejemplar y modélica. Es un Palladio distinto del apreciable en el edificio realizado, el práctico, material, realista y empírico que se adapta a las necesidades directas de la ejecución de la obra alejándose del proyecto cuanto sea preciso y necesario. La sencillez, el pragmatismo y la visualidad de *Los cuatro libros de la arquitectura*, su capacidad de comunicación, la posibilidad de comprobar que cada uno de los ejemplos reales o ideales, por simple mecanismo de abstracción, pueden trasladarse a cualquier entorno, cultura, época o sistema expre-

sivo, hicieron de este libro un método sencillo y atractivo para los arquitectos durante largo tiempo (p. 31). En cualquier caso, el palladianismo internacional posterior es hijo de *Los cuatro libros* y en muy reducida medida de las edificaciones (p. 25).

Para Antoine Picon (2004), con Palladio puede verse el cambio en la definición de la disciplina arquitectónica, que pasa de las reglas de orden y proporción a una teoría y una práctica centradas en el proyecto. Palladio es quien realmente formula hipótesis explícitas sobre el proceso de diseño al serializar sus proyectos (p. 13). En suma, separa su arquitectura ideal, que expresa como reflexión teórica y se esmera por comunicar a otros, de la arquitectura construida, en la cual el proyecto permite un pacto intersubjetivo arquitecto-cliente que lo ubica en el mundo de la existencia y donde el ideal es una referencia, no un propósito.

En el libro I, capítulo I, menciona la importancia del proyecto como etapa anterior a la construcción; en sus palabras, recomienda:

Antes de comenzar a construir se debe considerar atentamente cada una de las partes de la planta y alzado del edificio que se ha de hacer. Como dice Vitruvio, en toda construcción deben considerarse tres cosas, sin las cuales ningún edificio merecerá ser alabado. Estas son: la utilidad o comodidad, la perpetuidad y la belleza. (p. 51)

A continuación, expresa la importancia, no solo de tener control sobre el proyecto, sino de escuchar el consejo de otros:

Consideradas todas estas cosas en el dibujo y modelo se debe hacer diligentemente el presupuesto de todos los gastos que pueden surgir, con el fin de proveerse del dinero con tiempo y preparar los materiales que parezcan necesarios para efectuar la obra, de manera que al edificar no falte cosa alguna que impida la conclusión del trabajo. [...] Por lo cual, elegidos los artistas más expertos que se puedan encontrar a fin de que la obra sea dirigida óptimamente según sus consejos [...]. (p. 52)

Además, recomienda confiar en la experiencia, la suya, y la de otros arquitectos, y desconfía respetuosamente de las teorías que ha estudiado. Escribe:

[En la selección de los materiales] para elegir los mejores nos ayudará mucho la experiencia adquirida de las obras construidas por otros; pues, advertidos por ellas, podremos determinar fácilmente lo conveniente y útil a nuestras necesidades. Y aunque Vitruvio, Leon Battista Alberti y otros excelentes escritores hayan dado las

advertencias que se deben tener en cuenta para elegir los materiales yo, sin embargo, a fin de que nada se eche en falta en estos mis libros, daré algunas, ciñéndome a las más necesarias. (p. 53)

En el libro I, capítulo XXII, puede inferirse el debilitamiento del código clásico que se reduce a ornamento junto con las licencias que pueden tomarse de manera cuidadosa. Palladio ve en el proyecto el manejo diestro de unas reglas universales de la arquitectura:

Habiendo yo descrito los ornamentos de la arquitectura, es decir, los cinco órdenes, enseñado cómo se deben hacer y dibujado las sáomas de cada parte suya, del modo que he encontrado observaban los antiguos, no me parece fuera de propósito advertir aquí al lector de muchos abusos que, introducidos por los bárbaros, todavía se practican, a fin de que los estudiosos de este arte los puedan evitar en sus obras y conocerlos en las ajenas. (p. 116)

[...] Y si bien el variar y las cosas nuevas a todos deben gustar, no conviene, sin embargo, hacer esto contra los preceptos del arte ni contra lo que la razón nos demuestra. Se ve que también los antiguos variaron, pero no abandonaron jamás ciertas reglas universales necesarias al arte, como se verá en mis libros de la antigüedad. (p. 117)

Sin embargo, en el libro II, capítulo I, señala la necesidad de que el resultado le sea por completo satisfactorio al cliente aun a costa de la “pureza” misma de la arquitectura o la voluntad del arquitecto:

He expuesto en el libro pasado todas las cosas que me han parecido más dignas de consideración para la construcción de los edificios públicos y de las casas privadas, para que la obra sea bella, graciosa y duradera. He dicho también, en cuanto a las casas privadas, algunas cosas pertinentes a la comodidad, a la que se dirigirá principalmente este segundo libro. Y porque cómoda se deberá llamar aquella casa que sea conveniente a la calidad de quien tenga que habitarla [...]. (p. 147)

Se deberá entonces, como he dicho, cuanto se pueda, tener en consideración a los que quieren edificar, y no tanto a lo que ellos posean como a la calidad del edificio que les sea adecuado. Después de que se haya elegido se dispondrán las partes de tal modo que se correspondan al todo y entre sí mismas; y se aplicarán los adornos que parezcan convenientes. Sin embargo, a menudo hace falta que el arquitecto se acomode más a la voluntad de aquellos que gastan su dinero que a lo que se debería observar. (p. 148)

En el libro II, capítulo XVII, insiste en señalar cómo el prestigio del arquitecto está asegurado en la satisfacción del cliente:

Y con esta invención sea, gracias a Dios, puesto fin a estos dos libros en los que, con la mayor brevedad que se ha podido, me he ingeniado en reunir y enseñar fácilmente con palabras y con dibujos todas las cosas que me han parecido más necesarias y más importantes para construir bien y, especialmente para edificar las casas privadas que contengan en sí belleza y sean de fama y de comodidad a sus propietarios. (p. 258)

En el libro II, capítulo III, pueden inferirse las dificultades que se presentan en el ejercicio de la profesión, los límites de la subjetividad y del acuerdo tanto con sus clientes como con sus pares y los constructores. Expresa:

Yo estoy seguro de que para aquellos que vean los siguientes edificios dibujados y sepan cuán difícil es introducir una nueva usanza, máxime en la construcción, en cuya profesión cada uno se cree saber su parte, yo me considero muy venturado de haber encontrado gentilhombres de tan noble y generoso ánimo y de excelente juicio que hayan creído en mis razones y hayan abandonado la vieja costumbre de construir sin gracia y sin belleza alguna. (p. 150)

En el libro II, capítulo XVII, manifiesta la comprensión que tiene de la importancia del proyecto como ideación al tener en cuenta como ejemplos, no solamente los construidos, sino también aquellos de los cuales se siente orgulloso y lamenta no haber podido construir:

Mi intención era hablar solo de las fábricas que o bien estuvieran concluidas, o bien comenzadas y en estado de que pronto se pudiera esperar su cumplimiento. Pero sabiendo que la mayoría de las veces sucede que es necesario acomodarse a los sitios porque no siempre se construye en lugares abiertos, me he convencido después de que no está fuera de nuestro propósito el añadir a los dibujos puestos arriba unas pocas invenciones hechas por mí a requerimiento de diferentes gentilhombres, quienes después no las pusieron en ejecución por los motivos que suelen suceder. (p. 245)

Según Colin Rowe (1978),⁴⁴ Palladio usa el proyecto como un proceso de aplicación de las leyes de la proporción establecidas matemáticamente como estética objetiva. El proyecto es para él “orden”: proporción por composición. Señala que esta es una posición teórica en transición; la proporción en Palladio es resultado

⁴⁴ Igualmente, apunta cómo Le Corbusier busca en las matemáticas “verdades reconfortantes”; el proyecto se abandona cuando se llega a “la cosa exacta”. Exactitud como fin del proceso es una po-

de la sensibilidad individual e inspiración privada; su propósito es llegar a la ordenación y contemplación armónica de la vida, la felicidad y el deleite. Indica, entonces, que Palladio identifica erróneamente sus deseos como arquitecto con una realidad objetiva del proyecto. Puede que esta apreciación de Rowe no sea del todo exacta, puesto que, en su tratado, Palladio reconoce de manera manifiesta la diferencia entre teoría y obra construida. Su proyecto se objetiva con el reconocimiento de otro sujeto, no en una idealidad de la arquitectura.

Palladio tiene una idea de la arquitectura y una idea de la profesión. Reconoce cómo el prestigio del arquitecto depende más del pacto con el cliente, que se concreta en el proyecto, que en el seguimiento de los cánones de una arquitectura ideal. Los tipos como guía y los modelos como ejemplo solo sirven para adaptarlos a circunstancias particulares por medio del proyecto. Aunque en Palladio la relación ideología-historia permanece, su eje ideológico es la racionalidad y libertad del individuo; su técnica, un proyecto profesional de arquitectura que reúne la técnica proyectual y la constructiva.

EL PROYECTO ACADÉMICO EN FRANCIA: DURAND, UN PACTO PEDAGÓGICO

JEAN NICOLAS LOUIS DURAND (1760-1834)
Y LAS LECCIONES DE ARQUITECTURA DE 1809

Si la arquitectura es ya una profesión específica, este hacer de las artes que es el proyecto debe ser transmitido tanto en su técnica como en su ideal social. El medio de esa transmisión es la escuela, y desde este lugar escribe Jean Nicolas Louis Durand su tratado.

Antoine Picon (2004) está de acuerdo en que la noción de *proyecto* surge en el Renacimiento simultáneamente con la distinción moderna entre el constructor y el arquitecto planteada por Alberti. Señala que tanto el *disegno* italiano como el *dessein* francés designan una concepción creativa que precede a la ejecución y

vincula las ideas humanistas con el conocimiento tecnológico. Sin embargo, señala que el proyecto no ha tenido continuidad en el tiempo al advertir que no podría afirmarse que la arquitectura de los siglos XV y XVI se haya determinado por medio de un proceso propiamente proyectual. En la reinterpretación renacentista, los órdenes tienen como propósito que los objetos arquitectónicos sean perfectos; el peso crítico está sobre el objeto construido mientras que el proceso de diseño queda oculto. Es evidente en numerosos tratados, como en el de Jacopo Vignola *Reglas de los cinco órdenes de la arquitectura*, publicado en 1562, la importancia dada al edificio por encima de los procesos de diseño y la relevancia del sistema de proporciones como deseo de simplificación de este proceso. En la mitad del siglo XVII, para René Ouyard, las proporciones no son instrumentos para la proyectación, sino medidas mediante las cuales exaltar, valorar, el ajuste de las dimensiones de los edificios a las reglas de la armonía; sin embargo, estas reglas no tienen nada que ver con procedimientos efectivos en la concepción de los edificios (p. 11).

Los motivos que rodean el surgimiento del proyecto son complejos. Tienen que ver con la importancia dada tanto al propósito de utilidad como al deseo de la predictibilidad y el control propios del pensamiento de la Ilustración. En el siglo XVIII, la utilidad resulta del deseo de previsibilidad (p. 11). Claude Perrault aboga por una simplicidad combinatoria en defensa de su propio sistema de proporciones. El proceso de diseño se convierte en una cuestión secundaria, opacada por cuestiones de gusto y de convención. De hecho, se busca la normalización del gusto o, más bien, su institución. Jacques-François Blondel, quien rechaza esta concepción de una belleza arquitectónica socializada, se esfuerza para reinventar los órdenes y las proporciones a partir de una autoridad naturalista y cósmica. La confrontación Perrault-Blondel constituye uno de los primeros signos del debilitamiento del marco teórico vitruviano. Aun así, el proyecto y su posible codificación se abordan aún solo periféricamente. No es sino hasta la segunda mitad del siglo XVIII que se convierte en un tema central en el debate arquitectónico (p. 11).

El debate académico francés manifiesta un creciente interés por el programa y la distribución: la interrelación y organización en secuencias de espacios funcionalmente satisfactorias (p. 11). Las deficiencias del código clásico pronto se hacen evidentes, la rivalidad entre la arquitectura y la ingeniería amenaza con que la arquitectura termine siendo una simple rama artística de la ingeniería. Se requiere una arquitectura que sea más que útil y previsora, una arquitectura que “hable a la mente y los sentidos” para mantener su estatus de práctica artística en consonancia con los valores de la sociedad. Su utilidad no puede ser solo física sino también moral (p. 12). Picon (2004) señala que, en el *Architecture, essai sur l'art*, de Étienne-Louis Boullée, puede leerse la necesidad de un proceso de creación, de una proyectación:

.....
sición teórica naciente en el Renacimiento, que equivale al estándar matemático del funcionalismo y el positivismo, que finalmente se convierte en estatización de la ciencia, objetividad engañosa, que justifica los deseos del arquitecto en una supuesta generalidad del proyecto.

¿Qué es la arquitectura? ¿Debo asumirla como el arte de la construcción que definió Vitruvio? De hecho, no. Pues hay un error fatal en esta definición. Para poder ejecutar, es necesario primero concebir. Nuestros primeros antepasados pudieron construir sus chozas solo cuando tuvieron una imagen clara de ellas en sus mentes. Esta es producto de la mente, este proceso de creación es el que constituye la arquitectura. (citado por Picon, 2004, p. 12-13)⁴⁵

En este contexto, surge lo que Durand llamará composición. De su trabajo pedagógico, emerge una teoría definitiva del proyecto que no llegó a convertirse en normativa. Durand trata de despojar la práctica del genio inspirado del arquitecto. En su *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique* de 1809, compendio de sus lecciones desde 1802 hasta 1805, codifica el proyecto arquitectónico basándolo en una práctica de análisis y clasificación de los elementos de los diferentes edificios y en los procesos de composición. Los elementos se estandarizan y la composición se sujeta a una codificación extrema. Comienza por analizar las diferentes funciones del edificio, por diseñarlas y organizarlas. Un vocabulario normalizado de los elementos arquitectónicos le permite llevar el proyecto fase por fase hasta su forma final. Esta codificación de las distintas etapas del proceso de diseño pretende dar a la arquitectura un rigor comparable a la “ciencia de los ingenieros”, pero toda posibilidad creativa ha desaparecido de la arquitectura de Durand. En la introducción a *Precis*, llega a afirmar que el “placer estético” no debería estar dentro de los objetivos del arquitecto (p. 14). Este esfuerzo por hacer que la arquitectura responda, exclusivamente, a los requerimientos de utilidad social y política muestra un eco utópico del sueño revolucionario (p. 15).

El intento de Durand es un esfuerzo aislado. Es paradójico, en un momento en que la práctica arquitectónica se ha recentrado en el proyecto; la codificación real del proyecto pierde toda importancia. Los arquitectos de siglo XIX están más preocupados por los estilos históricos y la adopción de nuevas técnicas que por la reflexión sobre las reglas y normas del proyecto. Las páginas de los tratados de la época están llenas de elaboraciones de las arquitecturas pasadas simultáneamente con sistemas de dimensionamiento, estudios de resistencia de materiales e instalaciones técnicas muy actualizados (p. 15).

Puede decirse, entonces, que Durand tiene una idea de la arquitectura y una idea de la profesión que debe formarse académicamente: la misión del arquitecto es

⁴⁵ *What is architecture? Shall I join Vitruvius in defining it as the art of building? Indeed, no, for there is a flagrant error in this definition. In order to execute, it is first necessary to conceive. Our earliest ancestors built their huts only when they had a picture of them in their minds. It is this product of the mind, this process of creation that constitutes architecture* (la traducción es mía).

social, se concreta en un proyecto funcional que refleje la máxima utilidad. La estandarización y composición rigurosa son la manera para alcanzar el éxito del proyecto. La ideología de Durand es la de la revolución burguesa: una utilidad social y política de la arquitectura. Su técnica, un proyecto académico y profesional codificado que logre la máxima eficiencia, utilidad y economía, que alcance un grado cero semántico, que abandone toda pretensión estética.

En este contexto, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (2007) publica su *Dictionnaire historique d'architecture*, En la edición de 1825 define *proyecto* con varias acepciones: como representación que antecede a la obra construida, como teoría de la arquitectura, como medio de experimentación para concebir y consignar ideas aunque no se tenga intención de construirlas, como un método de enseñanza, como “un mecanismo de trabajo que parece perfeccionarse a medida que el arte y el genio de ella declinan” (p. 219). Lamenta que la ejercitación académica por medio de proyectos lleve a los estudiantes a realizar trabajos sin finalidad, ejercicios retóricos que solo ejercitan la imaginación, pero que no pueden entrenarlos para enfrentar encargos más comunes, “proyectos de carácter más usual”, con los que realmente tendrá que probarse el ingenio del arquitecto (p. 220).

EL PROYECTO EN GROPIUS: UN PACTO SOCIAL

WALTER ADOLPH GEORG GROPIUS (1883-1969) Y SU ESCUELA DE *DESIGNERS* DE 1919

Antoine Picon (2004) se apoya en Manfredo Tafuri para mostrar la aparición de una contradicción entre una disciplina arquitectónica totalmente contenida en la mente del arquitecto y la arquitectura como realización de un propósito social, útil para un número creciente de ciudadanos. Contradicción entre la noción de *genio* y la posibilidad de un equilibrio entre el proyecto del arquitecto y el proyecto como una “utopía” política y social (p. 13). En los textos de Argan,⁴⁶ queda claro que esta idea es explícita en la propuesta del alemán Walter Gropius.

⁴⁶ *Introducción a Gropius* de 1949, *Walter Gropius y la Bauhaus* de 1951, *La arquitectura moderna* de 1953 y *Gropius y la Metodología* de 1954 (Argan, 1969, 2006).

EL PROYECTO COOPERATIVO, EL TIEMPO SOCIAL

Para Argan, es Gropius quien identifica el factor tiempo con la sucesión compleja de actos por medio de los cuales se desarrolla una función coordinada, colectiva y social en el presente y con proyección hacia el futuro. En este contexto, lo más importante es la función social del artista reflejada en su actitud hacia su propia obra, la que entiende como destinada a la colectividad. Por tanto, su validez artística, social e histórica depende de la manera como expresa la relación entre el individuo y la sociedad (Argan, 2006, p. 15). En su ensayo *Gropius y la metodología* de 1954, Argan (1969) muestra cómo Gropius sigue defendiendo en 1946, desde su posición en Harvard y entendiendo la diferencia entre las condiciones sociales de la Alemania que había abandonado y las de la Norteamérica donde se encuentra su tesis de la necesaria relación arquitectura-democracia y del proyecto como un acto cooperativo. Sin embargo, esta postura, aunque nunca fue política, terminó por aislarlo en la demonización de cualquier posición ideológica que tuviera un matiz social. Argan describe así la postura de Gropius en el ámbito americano:

En ese ambiente más distendido embotó las puntas polémicas y limitó la dimensión revolucionaria, pero profundizó la problemática de su teoría de la arquitectura; y, sobre todo, se esmeró en determinar la que podríamos llamar la metodología o la interseca “operatividad” de la nueva arquitectura, es decir, en indagar los procesos cooperativos que hacen de ella, entendida como “*planning*”, una actividad de grupo para el grupo, dirigida a todo el organismo social. (p. 225)

LA BAUHAUS Y LA TÉCNICA INDUSTRIAL

Argan (2006), en su ensayo *Introducción a Gropius* de 1949 y publicado en su libro de 1951 *Walter Gropius y la Bauhaus*, muestra cómo la didáctica de la Bauhaus es una didáctica social que quiere regular el ritmo de un desarrollo gradual desde el utensilio hasta la máquina; este tránsito es encargado a un profesional integral que es tanto diseñador como arquitecto, el *designer*. Para Gropius, el contraste entre trabajo calificado y manual se presenta como tránsito de una sociedad fundada sobre una economía artesanal a una sociedad apoyada en una economía industrial; Gropius confía que, cuando ese tránsito termine de integrar al artesanado de forma perfecta, cada trabajador participará de la racionalidad productiva de la industria y todo trabajo será calificado; sin embargo, sabe que esta transformación no será posible si la industria somete al artesanado con el peso de su organización mecánica, en vez de asimilarlo. En esta transición, se suscita la tensión entre el proceso

de ideación y el de ejecución de la obra, entre trabajo intelectual y trabajo manual; esta tensión resume el contraste histórico entre capital y trabajo y lo reduce a una cuestión de técnica y organización (p. 15).

Para Gropius, la reforma de la sociedad debe conducir a corregir la deformación de la clase burguesa, convertida en una clase industrial, que aprovecha su posición para la explotación de los que en otro tiempo fueron sus pares. Este camino debe conducir a que esta clase renuncie al prestigio social y conduzca los procesos productivos; a que su racionalidad, que es su privilegio y su fuerza, se manifieste en los actos de la existencia; a que la praxis, apoyándose en las ciencias exactas, asuma la dignidad de la teoría. Este es el problema que Gropius quiere plantear y resolver con su arquitectura y la didáctica de la Bauhaus: si una clase dirigente subsiste y deriva su capacidad directiva de un conocimiento más lúcido de lo real, el arte podrá mantenerse como representación, manifestación de la realidad en sus leyes. En este contexto, la tarea del arte y de los objetos artísticos es hacer más clara y simple la existencia; producir los objetos como instrumentos de los actos de una existencia organizada:

[...] no ya del hombre “natural” o que tiende a reconquistar una artificiosa naturalidad evadiéndose de la contingencia, sino del hombre social, que vive y actúa en la contingencia.

De los objetos artísticos que condicionan su existencia a un espacio y un tiempo regulados sobre lo que es su función social, el individuo no capta la que es su razón constructiva profunda; pero, aun así, en el contacto con ellos, experimenta un placer estético que nace de su nítida y circunscrita percepción, de la perfecta correspondencia que se establece entre el mundo interno y el externo, del sentido de eficiente vitalidad que suscita la claridad y adecuación formal de las cosas que constituyen el ambiente inmediato de su existencia. La misma superfluidad de una mediación intelectual respecto al “goce” práctico y efectivo de las cosas artísticas asegura la inmediatez, inevitabilidad y totalidad de aquel placer estético, garantizando la validez de aquella experiencia artística ahora inseparable de los hechos cotidianos de la vida. (p. 19)

Queda claro que el propósito pedagógico del proyecto de Gropius (el proyecto como transformación de la sociedad) plantea un proceso que pretende el paso del arte para la contemplación, realizado con prácticas artesanales, a un arte para el mundo de la vida que realice su función social por medio de las técnicas de la industria. En este proyecto, la arquitectura como arte tiene igualmente una misión pedagógica, puesto que la constructividad es el carácter de toda actividad humana consciente y racional, opuesta a la destructividad, carácter del inconsciente y del irracional:

La de la arquitectura es, [...], una función pedagógica, como pedagógica debe ser, en definitiva, la función misma de sociedad: de una sociedad, se entiende, que haya resuelto sus internas contradicciones, destruido la estratificación jerárquica de las clases, armonizado todas sus fuerzas en vista a una funcionalidad continua, coherente y progresiva. Es necesario, entonces, reconducir el arte al círculo de la productividad económica, identificarlo a ese más actual y racional proceso productivo que es la industria, transformar su mismo proceso interno, que es aun el del artesanado, en un proceso mecánico: y, si se debe renunciar a la obra maestra nacida del espléndido aislamiento del genio se ganará en extensión lo que se ha perdido en altura o en profundidad. (Argan, 1969, p. 227)

Argan afirma que ningún dogma estético obliga a que el arte deba producirse por medio de un proceso técnico artesanal, sino que el artesanado está ligado a una definida concepción histórica del arte, por tanto, es legítima la preocupación de Gropius por cualificar la industria por medio de las técnicas ideativas de este:

El arte ha sido siempre una fuerza progresista. En consecuencia, el arte debe servir-se de los medios de producción de la industria, los únicos que puedan introducirlo en el círculo de la vida social moderna. Como una continuidad estrechísima liga ideación y ejecución, la idea misma del arte deberá transformarse profundamente para adecuarse a los nuevos medios de producción. Y como la industria produce bienes de utilidad colectiva, la obra de arte ya no se dirige a los estratos cultos, sino que debe ser utilizable por toda la colectividad. Ella no pide ser interpretada o entendida, sino ser utilizada; no presupone un cierto grado de cultura, porque ella misma lo determina. La energía racional, de la cual toda obra está saturada, se descarga en la vida e intensifica su ritmo: si el arte ha dejado de ser el atracadero sereno y liberador más allá de la contingencia, es, sin embargo, la fuerza que nos hace superar la contingencia en la contingencia misma, obligándonos a cumplir con racional claridad incluso los mínimos actos de la vida cotidiana. (p. 219)

EL ABSTRACCIONISMO, LA FALSA IDEOLOGÍA DE LA RAZÓN

Argan (2006) critica un particular aspecto de la influencia de la Bauhaus como proyecto didáctico sobre el proceder de las artes: el abstraccionismo como falso racionalismo. Para él este proyecto presenta el proceso más transparente y consciente de la cultura figurativa moderna mediante el cual la tradición naturalista pasa al abstraccionismo entendido como antinaturalismo: forma artística independiente de toda determinación empírica. Sin embargo, muestra cómo este abstrac-

cionismo no logra enunciar nuevos contenidos no naturalistas de la forma; fracasa porque, aunque refleja una actitud crítica, no es constructiva, se limita a desdeñar cualquier concepción del mundo que se oriente a la reintegración y a la objetivación de la naturaleza por sistemática que sea.

El abstraccionismo no ofrece una interpretación de la realidad, sino que quiere determinar y designar una condición de la consciencia, en la cual toda actitud especulativa sea imposible. Es toda presente, la inmediatez con la cual la obra se da en sus hechos formales geométricos y puros impide asumirla como guía de la “aventura” de los sentidos, de la fantasía o del intelecto; no permite la evasión en la naturaleza, la expresión del sentimiento. La obra de arte convertida en “realidad” es discutible pero no enjuiciable: es pura percepción, percepción reificada, como puede darse a una consciencia sin historia que ya no tiene un antes y un después, es puro presente, momento del ser; el arte así se convierte en la forma del fenómeno, pura experiencia (p. 20). Esta experiencia, además, es una construcción individual; lo que parecía ser el alcance de la objetividad más absoluta termina siendo máxima expresión de la subjetividad.

Sin embargo, está no es la intención didáctica de Gropius. La intención de su propuesta es formar al individuo en función de la colectividad, desplazar el problema del plano del intelectualismo abstracto al de la historia concreta: “El paso de la producción artesanal como producción del individuo para el individuo, a la producción industrial, como producción de grupo para la colectividad” (Argan, 1969, p. 230). Se puede decir al respecto que, aunque Gropius siempre reconoce la importante influencia que tiene el movimiento neoplástico (en especial la de *De Stijl*) sobre la Bauhaus, siempre pone en duda si el esteticismo de este movimiento, centrado más en una propuesta individual que colectiva del arte, corresponde a los propósitos sociales de la Escuela: “las preocupaciones de van Doesburg acerca de los problemas de la pura forma no se ajustan al ideal de la Bauhaus de educar al individuo en el interés de toda la comunidad” (Gropius, citado por Argan, 1969, p. 228). Para explicar esta necesidad de un individualismo creativo, que separa los pensamientos de Gropius de los de Theo van Doesburg, Argan (1969) señala la angustia creativa que va caracterizando a los artistas de este momento:

No nos queda más que construir en esa nuestra dimensión interna, para liberarnos del horror del vacío y evadir —en el universal— el límite intolerable de nuestra individualidad. [...] La geometría no resuelve, simplemente sublima un énfasis trágico que se traiciona luego en la oposición de los volúmenes de lleno y de vacío [...] Hay en él, ciertamente, una ansiosa tensión creativa: como el crear es la única posibilidad de ser, es necesario a toda costa crear. [...] Pero ese crear es un ser-

para-sí, no para otros: y por ello la obra se destruye en el acto mismo en el cual se crea, permanece en el estado de veledad, y la forma típica de esa arquitectura es la maqueta, algo en medio entre la escultura y la construcción. (p. 229)

Argan lamenta la pronta “superación” de la lección de Gropius, pues revela esa actitud individualista que privilegia una noción de proyecto como producto de la creatividad individual o de una voluntad artística exclusiva del “genio”; actitud que tiende a generalizarse fácilmente y contribuye al retroceso contemporáneo frente al proyecto como pacto social que propuso la Bauhaus y especialmente Gropius:

La llamada “superación” de la lección de Gropius ha tenido lugar en dos tiempos. Primero se ha contrapuesto la libre [...] creatividad a la arquitectura “racional” considerada como un todo; se ha exaltado la “poesía” contra la fórmula, el genio individual contra el alto nivel técnico del grupo, la creación personal contra la colaboración creadora. Después, [...] se ha reexaminado a fondo la historia de la arquitectura europea, limitando a tal punto la obra de Gropius que un reciente ensayo de B. Zevi tiende incluso a demostrar cómo guía ideal de la Bauhaus haya sido Theo van Doesburg. (p. 226)

Está claro que el abstraccionismo no es necesario, ni fundamental, para ser racional; el asunto no está en la definición geométrica o no de la forma, sino en las técnicas que utiliza el sujeto que la piensa. La forma es *logos*,⁴⁷ aunque se controle y realice geoméricamente. El proceso del proyecto es tránsito de las palabras contenidas en el propósito del proyecto y la propuesta de proyectación, potencialidad e intencionalidad, eso que se denomina “conceptualización”, hasta que este “objeto-texto” se haya convertido en forma no verbal por medio de un proyecto. Gropius entiende que la intuición es la técnica interna, y más directamente operativa, del pensamiento humano y desarrolla toda su indagación sobre la ilimitada fenomenología de la constructividad humana. Argan (1969) señala que la tensión que se ha producido entre “racional” y “no racional” puede entenderse como la distinción entre lógica sistemática e intuición para argumentar la superioridad de la técnica deducida y aplicativa:

Nada impide que las técnicas racionales puedan ser corregidas, perfeccionadas, sustituidas; su racionalidad no significa absoluto. Todo absoluto, por el contrario, equivaldría a negación de la racionalidad, porque significaría llamado a algo de superior a nosotros, de trascendente, de no humano. (Geymonat, citado por Argan, 1969, p. 233)

⁴⁷ Véase esta idea en el ensayo *Ignacio Gardela* de 1959 (Argan, 1969, p. 282).

Lo importante es que esas técnicas sean conjuntamente un instrumento del hombre, un llamado a entender el racionalismo en el significado original que tenía el término para los filósofos en el siglo XVIII (p. 233).

Es fácil reconocer cómo los intentos de aplicar el método científico a las artes buscan un claro ordenamiento de ese “no orden” del proceso ideativo del proyecto, de su “irracionalidad”. Tal vez es imposible (parece poco probable) insertar metodologías en el proyecto, ya que todo indica que él es ya metodología en sí mismo; tal vez esto solo sería un intento de introducir la “elegancia” de las matemáticas, y una suerte de estetización del conocimiento científico, en la creación. Esta actitud cientifista lo que revela, en última instancia, es la profunda desconfianza positivista en la capacidad creativa, crítica y ética del hombre que, sin una norma estricta, ordenada y “racional”, no puede adelantar un proyecto de manera correcta. En un mundo “sin Dios”, la norma le corresponde a “la ciencia”. Es significativo advertir que en la teoría arganiana hay un constante llamado a recuperar la armonía entre las técnicas operativas (hoy las de la industria) y las ideativas del arte; puede inferirse de su reflexión que, si bien no es posible, ni siquiera necesario, legitimar el valor estético contenido en el proyecto y su ejecución a partir de sus resoluciones funcionales o técnicas, la eficiencia y la coherencia de una solución sí son criterios que miden sus resultados.

Planteadas estas tensiones entre proyecto y no proyecto, racional no racional, puede verse cómo la fundamentación del proyecto arganiano se apoya en Gropius, por quien siente una profunda admiración⁴⁸ y con quien comparte una visión social y fenomenológica del proyecto; sin embargo, el propio Argan señala cómo sin un compromiso ideológico más determinado este proyecto ha fracasado y ha quedado relegado a la utopía. En América, Gropius renuncia a todo intento reformista, al advertir la contradicción entre su indagación metodológica y su utopía social, y se centra en una búsqueda metodológica que recaerá toda sobre el urbanismo. Este es el legado que recoge Argan en su proyecto:

Gropius ha elegido la función del “metodólogo” como la más conforme al fundamento esencialmente crítico de su tesis. Una pura y simple aplicación de principios geométricos habría vuelto a llevar solo —como ha ocurrido con Le Corbusier— a los sistemas proporcionales y a las reglas áureas. Pero para Gropius la fenomenología del espacio no podía más que identificarse con la fenomenología de la vida social, ni el espacio ser otra cosa que la dimensión continuamente determinada y continuamente modificada del moverse de los individuos y de los grupos en el cumplimiento de una función. Se entiende que el espacio será claro, construido, formal si la función es coherente y ordenada; será

⁴⁸ Argan conoce a Gropius personalmente y tiene con él alguna familiaridad (véase apéndice B, acepción: “Problema”).

confuso, caótico, informe si la función es desordenada y contradictoria, Es, por tanto, necesaria una indagación que establezca el ritmo de la dinámica interna de la comunidad; y, más aun, determine la función “ideal”, libre de todo embotellamiento y de toda acción retardadora, de esa comunidad. Es este el punto más interesante, pero también el más problemático de la tesis de Gropius —está claro que ese ritmo interno se puede hallar y notar tanto en los mínimos actos individuales como en los grandes actos de la comunidad y que, en consecuencia, el proyectar y el planificar artísticos se extienden desde las mínimas formas de la decoración y de los enseres hasta los grandes trazados del urbanismo; pero está igualmente claro que en la indagación y en la designación de la función más “auténtica” y “progresista” el fenomenologista y el metodólogo dejan paso al reformador social. Gropius no se ha abandonado nunca a los entusiasmos apostólicos de Le Corbusier; al contrario, después de haber dejado la dirección de la Bauhaus, dedica algunos años de estudios severos a la metodología del urbanismo. Pero, si bien, ha pagado con el exilio una “culpa” política que, en realidad, nunca ha cometido, es cierto que toda su actividad europea, y especialmente, su obra de ideador y director de la Bauhaus, se recortan sobre el fondo de una utópica reforma de la sociedad. (p. 231)

Con respecto al lenguaje de la arquitectura moderna podemos decir que su código es difuso pero que su búsqueda es un propósito; el proyecto de reforma de la sociedad de Gropius aspira a una búsqueda semántica que, más que función, refleje la organización y planeación de la edificación al servicio de una vida humana equilibrada; no la semántica “grado cero” expresada en la función deseada por Durand, sino la de un lenguaje internacional como le corresponde a la arquitectura en una humanidad genérica y funcional.⁴⁹ Gropius confía en una nueva semántica generalizada del lenguaje arquitectónico moderno que conduzca legítimamente a una sintaxis formal deducida de su racionalismo.⁵⁰

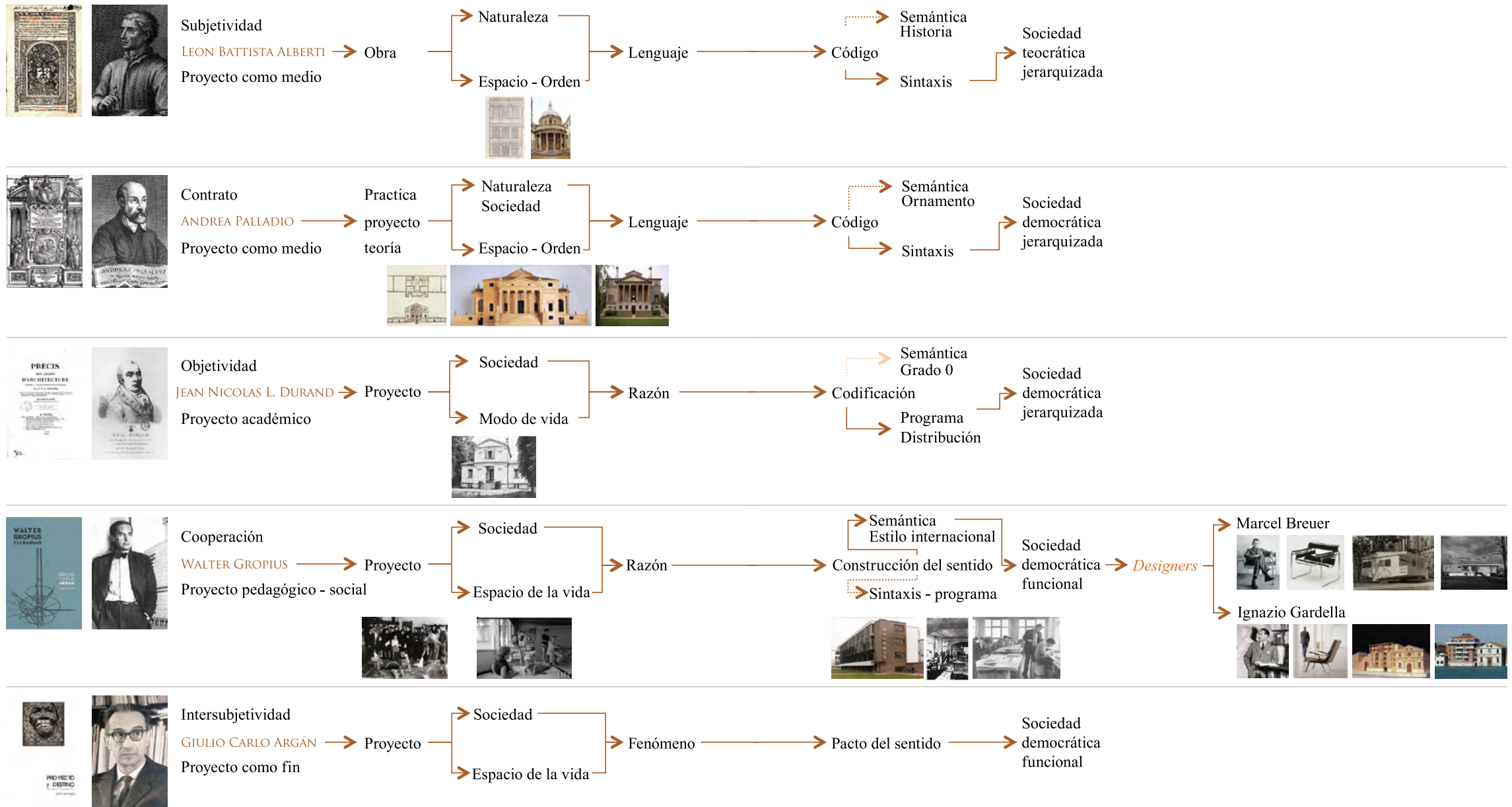
Puede decirse que Gropius tiene una idea de sociedad democrática funcional y del encargo pedagógico de la arquitectura y de las artes, útil tanto al individuo como a la sociedad en su conjunto; este es el fundamento de su Escuela. Su técnica es industrial, su proyecto, un medio para la unificación de la experiencia y los propósitos humanos con el potencial productivo de la industria; una transformación social en la acción cooperativa donde la función social del *designer* es la de mediador de esta transformación. La arquitectura y el diseño no se ocupan tanto de

⁴⁹ El concepto de *lo internacional* tiene un claro vínculo con el interés social presente en este momento histórico donde se reconoce que la clase trabajadora es la única cosa común a todas las naciones. Acerca de este intento de construir un estilo internacional, véanse los ensayos *La arquitectura moderna en Italia* de 1950, *La arquitectura moderna* de 1953 y *Arquitectura e ideología* de 1957 (Argan, 1969).

⁵⁰ Argan señala como ejemplos perfectos de esta experiencia a los *designers* Marcel Breuer e Ignazio Gardela. Véanse sus ensayos *Marcel Breuer* de 1957 e *Ignacio Gardela* de 1959 (Argan, 1969).

la función del edificio o los instrumentos como de permitir el funcionamiento de la sociedad; un *designer* que crea un espacio para la vida, no natural e inmanente, sino humano, artificial y contingente. En suma, Gropius comprende el proyecto como pacto, pero como un pacto de una razón universal, como un acuerdo de toda la sociedad en su conjunto (véanse figuras 7).

Figura 7. Mapa del proyecto



Fuente: Elaboración propia.

UN PROYECTO SIN DESTINO

Reconocidas entonces las formas del *proyecto* en diferentes momentos, y hecho explícito el carácter intersubjetivo que subyace en el pensamiento de Argan sobre él, se propone a continuación la idea de un *proyecto sin destino*: un proyecto que nos permita salir del ahora, que dé curso a la historia para romper el perpetuo presente en que nos ha puesto la interpretación que se ha hecho de la modernidad,⁵¹ que nos permita recuperar el lugar legítimo en el hacer humano que les corresponde a las técnicas ideativas, suplantadas hoy por la técnica operativa, en el hacer humano.

UN PACTO CON LA HISTORIA: DESDE EL PASADO, PARA EL PRESENTE Y COMO POSIBILIDAD DE FUTURO

Antoine Picon (2004) muestra cómo, al igual que la ciencia, las artes constituyen una sucesión de tradiciones discontinuas cuyas prácticas son difíciles de definir de manera absoluta y nos obligan a revisar sus valores y códigos a lo largo del tiempo. Cambios, a veces tan radicales, que hacen que lo que hoy llamamos arquitectura parezca tener poco que ver con lo que en otros momentos ha definido su teoría y su práctica (p. 9). Podríamos afirmar, entonces, que en la historia no ha habido “arquitectura” sino “arquitecturas”; sin embargo, desde las sombras del

.....
⁵¹ Octavio Paz (1990) trata en profundidad este tema en su ensayo *La tradición de la ruptura*.

lenguaje, sus códigos y reglas siguen afectando, ejerciendo influencias, a lo largo del tiempo, por lo que diferentes tradiciones del *proyecto* producen la apariencia de unidad disciplinar (p. 10). Probablemente, no existe un proyecto con unidad histórica, pero sí una generalidad en el proceder de las artes que se hace necesaria y se concreta desde el Renacimiento, no en un proyecto singular, sino en el concepto mismo de *proyecto*. De hecho, uno de los propósitos de la Bauhaus es un proyecto que dé unidad disciplinar por lo menos a algunas de las artes; por eso, en su propuesta pedagógica, aún como la podemos revisar hoy, se hace difusa la distinción entre el artista plástico, el diseñador o el arquitecto.

Aunque desde el punto de vista de la formación sean los *designers* de la Bauhaus quienes primero toman el lugar de los hoy denominados diseñadores industriales, el diseño moderno no se escinde de la arquitectura, como algunos afirman, es solo que los *designers* hacen ambas cosas; arquitectura y diseño han sido dos modos diferentes de las artes. Queda claro que, ya desde el Renacimiento, los arquitectos son profesionales liberales y que no sucede igual con el artesanado artístico; sin embargo, señalar el origen de lo que hoy llamamos diseño industrial, solo en la Revolución Industrial, es un mito. La reflexión del iluminismo enciclopedista acerca de las máquinas y la producción serializada potencializa las condiciones de la aparición del proyecto industrial a partir del artesanado (Sennett, 2009, p. 125), pero las condiciones de la asimilación de este a las nuevas técnicas no se dan de la forma soñada por Gropius. El artesanado queda excluido o, en el peor de los casos, explotado por la industria. El contexto socioeconómico en el cual se plantea el desarrollo industrial y su nuevo proceder técnico es uno de los factores que influye para que los artesanos no tomen el lugar que les corresponde como diseñadores industriales. El método propuesto para el proyecto por la técnica industrial, y que algunos aún defienden en la actualidad, no es un destino que le correspondió a las artes, sino una condición de su momento histórico. La crítica arganiana muestra cómo es posible una reforma de la metodología general del proyecto. Hoy, nos planteamos esta reforma como una responsabilidad, como un esfuerzo necesario para extender y realizar el proyecto en otros campos más allá de la planificación urbana, planteada por Argan (1969), como el campo de acción por excelencia del proyecto en la sociedad contemporánea.

Hoy, para el diseño industrial, en su definición más extensa, y las artes en general, la serialidad⁵² es una opción, no una condición, más aún cuando la industria parece

⁵² Esta idea de la serialidad, y sus implicaciones en el hacer humano y la sociedad, puede leerse a lo largo de *Proyecto y destino*; sin embargo, esta preocupación está presente y tratada en profundidad en sus ensayos anteriores (Argan, 1969) *Diseño industrial* de 1955, *Módulo-medida y módulo-objeto* de 1958 y *Calidad, valor y función del diseño industrial* de 1961 y en sus ensayos posteriores (Argan, 1977, 1984, 2010) *La historia del arte* de 1969, *Lo artístico y lo estético* de 1972, *El revival* de 1974, *Ciudad ideal, ciudad real* de 1979 y *La crisis del design* de 1981.

requerir cada vez menos los servicios de profesionales creativos. En este sentido, los *Fab Lab* (*Fabrication Laboratory*),⁵³ en su propuesta inicial, ya proponen un acento crítico: algunos diseñadores realizan proyectos libres que cualquiera puede tomar, adaptar y fabricar en estos laboratorios de manera gratuita y, luego, volver a ponerlos al servicio de múltiples sujetos por medio de canales no tradicionales de distribución. Estos proyectos “rebeldes” (tal vez subversivos a la manera del *software* libre), que comienzan a fortalecerse en la corriente del *open design*,⁵⁴ son solo eso, proyecto: son propuestas cuya actitud abierta y social puede contribuir a abrir las puertas del destino industrial del diseño y hacernos conscientes de que no hay un destino irrenunciable, ni una condición “real” de nuestro modelo económico actual, como señala Slavoj Žižek (2008). El momento histórico propone unas condiciones, no las predice ni las obliga. La necesidad de restituir una componente crítica a las profesiones derivadas de las artes o de las denominadas disciplinas creativas, incluidas las proyectuales, es hoy apremiante y se basa en el reconocimiento de nuestra historicidad.

UN PACTO CON LA TÉCNICA: CON EL SABER Y EXPERIENCIA HUMANOS

Hoy, parece que la técnica solo puede hallarse en el progreso tecnológico, como si lo que el hombre ha hecho en el pasado para transformar su mundo material no pudiera nombrarse de esta manera. Es innegable que estamos en la era digital y debemos aprovecharla, no sentarnos pasivamente a esperar que de ella emerjan soluciones para nuestros problemas porque no sucederá.⁵⁵ Como señala Picon (2004):

[...] estamos ante una especie de súper-régimen de la comunicación. La Súper-modernidad parece ser nuestro destino, mientras esperamos cambios cuantitativos esperamos un cambio comparable en calidad. [...] Es sorprendente darse cuenta

⁵³ *Fab Lab* concepto de laboratorio de fabricación digital a disposición del público general, para la fabricación de “casi cualquier cosa”, siempre y cuando no dañe a nadie y quede la idea a disposición de los demás usuarios. Una reflexión más profunda de este concepto puede leerse en *How to make almost anything: the digital fabrication revolution* (Gershenfeld, 2012).

⁵⁴ El *open design* nace como un esfuerzo de los Países Bajos por encontrar formas más democráticas de diseño y sostenibilidad ambiental y social (Van Abel, Klaassen, Evers y Troxler, 2011).

⁵⁵ Sobre cómo los problemas actuales de la sostenibilidad de la vida del hombre rebasan las posibilidades de la técnica, véase Garrett Hardin (1995) *La tragedia de los comunes*.

de que, mientras esperamos la llegada de la aldea global prometida por algunos, Internet tiende a acentuar, en lugar de absorber, las disparidades del desarrollo entre ciudades, regiones y países. (p. 16)⁵⁶

Una dimensión de la contemporaneidad, que las artes no pueden evadir, es la de las nuevas técnicas en la representación. Estas no solo se anuncian como autónomas, sino que difuminan y hacen intangibles las diferencias entre las formas del hacer de cada arte. Ahora bien, si desde hace ya mucho tiempo no se pueden determinar técnicas canónicas que distingan las formas del hacer de las artes, las máquinas que nos asisten hoy (como dispositivo tecnológico, *hardware-software*) sí son las mismas y generan la ficción de una integración de las técnicas. La realización de la utopía tecnológica que teme Argan (1969, p. 13) parece hacerse cada vez más posible. La “cultura digital” de hoy no es solo la cara más reciente de la técnica industrial, además, no solo dificulta el contacto con los otros, sino que sueña con borrar al hombre mismo de la operación creativa, limitarlo al lugar del operario.

El proyecto industrial parece asimilar más que nunca estas características y condicionar de manera determinante la arquitectura y las demás artes. La tendencia actual a considerar el edificio como “dispositivo”, artefacto a gran escala, parece confirmarlo. A este imaginario podemos sumar el afianzamiento del autodenominado “diseño paramétrico” (que tal vez sería más correcto llamarlo dibujo paramétrico, ya que, en principio, es solo otro medio de representación, así la progresiva transformación de la forma de la ilusión de “proyecto”). Antoine Picon (2004, p. 11) anticipa que la cultura digital podrá producir un cambio que confronte la comprensión contemporánea del proyecto y, al respecto, se pregunta: “¿Qué quedará de la arquitectura como la conocemos después de la revolución digital? ¿Qué aspectos de esta revolución probarán tener un efecto decisivo?”⁵⁷ Todo parece indicar que los efectos sobre la materialidad y la producción podrían ser menos graves que su incidencia sobre el proyecto mismo (p. 10). Citando a Marc Augé, Picon (2004, p. 16) se pregunta si estamos realmente viviendo en la posmodernidad o, más bien, en una forma paroxística de la modernidad:⁵⁸

⁵⁶ *For now, we seem to be confronted with a kind of super-regime of communication. Supermodernity seems to be our fate, while we wait for quantitative changes to give way to a comparable leap in quality [...] It is striking to realize that, while we wait for the advent of the global village promised by some, the Internet tends to accentuate, rather than absorb, the developmental disparities between cities, regions, and countries* (la traducción es mía).

⁵⁷ *What will remain of architecture as we know it after the digital revolution?* (la traducción es mía).

⁵⁸ Pregunta similar se hace Ulrich Beck (1998) en *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*.

¿Es la cultura digital verdaderamente de una naturaleza diferente a la cultura industrial de la modernidad que ha alcanzado la madurez? ¿El ordenador nos introduce a un nuevo mundo, o simplemente ha intensificado los procesos de comunicación, procesos que están en marcha, al menos desde finales del siglo XIX? (p. 16)⁵⁹

Picon reconoce que la respuesta está lejos de ser evidente: el uso de los ordenadores parece confirmar el lugar del proyecto, pero de un proyecto codificado de acuerdo con su modo automático de proceder. El ordenador impone reglas a su usuario y la estructura del *software* de diseño constituye tanto una herramienta como un obstáculo adicional: en contraste con las herramientas tradicionales de la ideación, los programas CAD (*computer-aided design*), implícitamente sugieren a los usuarios ciertas soluciones geométricas, hay que tener mucho cuidado para no quedarse atrapado en su limitante realidad:

Para evitar quedar bloqueado en un conjunto de códigos y normas ajenas a la práctica de la arquitectura, se vuelve esencial entonces poder imponer un cierto número de restricciones a la máquina y al *software*. La formulación de tales instrucciones requiere una mayor claridad acerca de las estrategias y las apuestas del proyecto con anterioridad. (p. 17)⁶⁰

Las computadoras y sus programas ofrecen un nuevo repertorio de formas que encantan a los críticos de gusto que circulan en los medios de comunicación: formas “extruidas” directamente de la máquina que parecen infinitas. Pero si los criterios de juicio se han desplazado de una evaluación de la forma hacia una evaluación de las motivaciones que subyacen en el proceso de su ideación, ¿cómo hacer aparecer en la máquina esa transparencia que pedimos al proceso de diseño? Para Picon, esta pregunta debe sumarse a otra más, que es ¿este diseño paramétrico, esta “digitalización del proyecto”, permite realmente la interacción social? Parece difícil ver cómo, sean ingenieros, fabricantes de materiales o clientes en general, otros puedan aportar realmente a la realización del proyecto si este sigue siendo, más aún, en su versión digital, una “caja negra” accesible a los no diseñadores solo después de que el proyectista ha fijado sus parámetros principales (p. 17).

⁵⁹ *Is digital culture truly of a different nature than the industrial culture of a modernity that has reached maturity? Does the computer usher us into a new world, or has it simply extended the processes of communication's intensification, processes already at work at least since the end of the nineteenth century?* (la traducción es mía)

⁶⁰ *In order to avoid being locked up in a set of codes and rules foreign to the practice of architecture, it becomes essential to be able to prescribe a certain number of constraints to the machine and to the software. The formulation of such instructions requires a greater clarity about the strategies and the stakes of the project than before.* (la traducción es mía)

Un nuevo sentido de la materialidad parece haber sido llamado a articular nuevas posibilidades para la interfaz entre hombre y máquinas, y nuevas elaboraciones de materiales por medio de la fabricación asistida por ordenador. Esta nueva materialidad a menudo va de la mano con el afán de ajustarse a las leyes de la economía, en lugar de rechazarlas como habían hecho las vanguardias modernistas [...todo apunta] a la aceptación del orden actual de las cosas, con desigualdades y tensiones incluidas. Es como si los ideales políticos y sociales que acompañaron la aparición de la condición moderna hubieran sido definitivamente rechazados en favor de una búsqueda de eficiencia económica y programática. En este sentido, es sintomático observar el rechazo generalizado de los arquitectos hacia ambiciones utópicas, como si se tuviera que olvidar un pasado no resuelto por el bien de un presente más realista. [...] Marcadas una vez como pensamientos utópicos, estas técnicas emergen ahora al servicio de objetivos concretos, de acuerdo con la lógica de la globalización.

Contrario a lo que a menudo se afirma, no es el riesgo de desmaterialización el que se cierne sobre la arquitectura contemporánea, sino más bien la pérdida de todos sus engranajes políticos y sociales, en un mundo donde reina la devoción por la eficiencia programática y económica [...] Esta dualidad debería ser cuestionada, impregnada como está de una especie de ingenuidad cultural, ya que estos flujos de información pertenecen al dominio más amplio del mercadeo, así como la mayoría de los bienes culturales, desde el libro al DVD. La duplicación real del sujeto es más probable como reflejo de la división entre el cuerpo y el poder adquisitivo, que la de la famosa línea entre lo real y lo virtual que tan a menudo se invoca, ya sea para celebrar o lamentar. [...] La utopía política y social que acompañó el surgimiento de la vida moderna para el proyecto parece desesperadamente ausente de las manipulaciones que surgen de la cultura digital de hoy.

¿Debemos alarmarnos por su ausencia? La arquitectura, como hemos dicho, es muy parecida a una casa embrujada, y los fantasmas de la modernidad aún no han dicho su última palabra. A pesar de que su poder parece a punto de desaparecer con el desarrollo de diseño asistido por ordenador, ellos susurran al oído de quienquiera que escuche viejas historias de proyectos que pudieron ser inseparablemente estéticos, políticos y sociales. (p. 18-19)⁶¹

⁶¹ *A new sense of materiality seems to have been called upon to articulate new possibilities for interfacing between man and machine, and new elaborations of materials through computer-assisted fabrication. This new materiality often goes hand in hand with an eagerness to conform to the laws of the economy, rather than rejecting them as the modernist avant-gardes had done. [...] everything points] in the same direction: an acceptance of the existing order of things, inequalities and tensions included. It is as if the political and social ideals that accompanied the emergence of the modern condition [...] had been definitively rejected in favor of a search for economic and programmatic efficiency. In this respect it is symptomatic to observe the pervasive rejection by*

Es claro, entonces, que un pacto con la técnica es fundamental, pero no nos engañemos con su falsa inteligencia, la técnica no se puede naturalizar, el pacto es humano: consiste en hacer visible la inversión de la vieja relación entre medios y fines;⁶² proponer un proyecto que no quede oculto en la representación, que utilice la técnica para pactar acuerdos no para aislarnos, utilizar los medios de representación y los medios de comunicación para los fines del pacto y su socialización.

UN PACTO SOCIAL COMO CRÍTICA: UN PACTO PEDAGÓGICO

Estos interrogantes que plantea la técnica están por debatirse, como muchos otros, pero nos corresponde plantearlos y hacernos responsables de ellos. En la preocupación contemporánea por la sostenibilidad,⁶³ pueden encontrarse algunos de sus argumentos más concretos. La sostenibilidad en todos sus aspectos, en principio ecológicos,⁶⁴ parece configurarse hoy como una ideología⁶⁵ (por lo menos visible)

.....
architects of utopian ambitions, as if one had to forget an unresolved past for the sake of a more realist present. [...] Once marked by utopian thinking, these techniques are now made to work in the service of tangible goals, in accordance with the logic of globalization.

Contrary to what is often claimed, it is not the risk of dematerialization that looms over contemporary architecture, but rather the loss of all political and social bearings, in a world where devotion to programmatic and economic [...] This duality should be questioned, imprinted as it is with a kind of cultural otherworldliness, for these information flows belong to the broader domain of merchandise, in the same way as most cultural goods, from the book to the DVD. The real doubling of the subject is more likely a reflection of the split between the body and purchasing power than that of the famous line between the real and the virtual that is so often invoked, whether in celebration or lament [...] The political and social utopia that accompanied the emergence of the modern condition for the project seem desperately absent from the manipulations that arise from digital culture today.

Should one be alarmed by their absence? Architecture, as we said, is much like a haunted house, and the ghosts of modernity have not yet had their final word. Even as their power seems about to vanish with the development of computer-aided design, they whisper in the ears of whoever will listen to old stories of projects that might be inseparably aesthetic, political, and social. (la traducción es mía)

⁶² Con respecto a la problemática moderna de la inversión de los medios y los fines, véase *Simmel o la autoconciencia de la modernidad*, de Salvador Mas (Simmel, 2001, p. 31).

⁶³ Esta preocupación cada vez más creciente por los asuntos ambientales puede verse ya en los ensayos de Argan (2010) *Lo artístico y lo estético* de 1972 y *La crisis del design* de 1981, ambos posteriores a *Proyecto y destino* (1969).

⁶⁴ Véase análisis más profundo de este tema desde diferentes puntos de vista en *Las tres ecologías* de Guattari (1970), *La tragedia de los comunes* de Hardin (1995) y *La maladaptación en los sistemas sociales* de Rappaport (2008).

⁶⁵ “Ya nadie considera seriamente alternativas posibles al capitalismo, mientras que la imaginación popular es perseguida por las visiones del inminente ‘colapso de la naturaleza’, del cese de toda

que plantea acciones alternativas efectivas para transformar en sus dimensiones relevantes-existenciales la vida cotidiana; y exige una posición crítica de los profesionales de la arquitectura y del diseño señalando su lugar y su funcionalidad social: su proyecto. No es gratuita la referencia al proyectar del arquitecto que hace David Harvey (2007), en su libro *Espacios de esperanza*, cuando lo señala como aquel que “modela y conserva recuerdos sociales a largo plazo y se esfuerza por dar forma a la materia, a los anhelos y deseos de individuos y colectividades. Lucha por abrir espacios para nuevas posibilidades, para futuras formas de vida social” (p. 230). Al igual que Harvey, Argan también ve el proyecto como una forma de lucha, necesidad crítica del proyectar, que, al realizarse, transforma tanto al proyectista como al proyecto en su metodología. Puede leerse en su manifiesto:

Nunca se proyecta para, sino siempre contra alguien o algo: contra la especulación inmobiliaria y las leyes o las autoridades que la protegen, contra la mecanización de la existencia, contra la inercia de las costumbres, contra los tabúes y las supersticiones, contra la agresión de los violentos, contra la adversidad de las fuerzas naturales. Se proyecta contra la resignación ante lo imprevisible, la casualidad, el desorden, los golpes ciegos de los eventos, el destino. Se proyecta contra la presión de un pasado inmodificable, a fin de que su fuerza sea impulso y no peso, sentido de responsabilidad y no complejo de culpa. Se proyecta contra algo que es, para que cambie: no se puede proyectar para algo que no es, no se proyecta para lo que será después. Se proyecta para la revolución, es decir, contra todos los tipos y formas de la conservación. (1969. p. 51)

Recapitulando, podemos afirmar que, en la situación clásica antigua, la crítica se centra en el lenguaje: es posible para cualquier persona de esta sociedad emitir juicios de valor sobre las obras; en la situación clásica renacentista, la crítica está fundada en la belleza, la razón y la perfección de la obra: se apoya en la historia y la teoría; y este panorama cambia con la ilustración, la crítica kantiana propone preguntarse por las condiciones que permiten a un edificio estar allí: por el devenir en el tiempo social de quien lo realiza, por su situación histórico-social. Si el arte clásico indaga la naturaleza como objeto creado por Dios digno de imitar y el proyecto del Renacimiento investiga la historia de ese mundo clásico (lo que constituye su ideología), la contemporaneidad, que formula sus preguntas sobre las contingencias del hombre y el mundo de la vida, debe centrar su crítica sobre el proceso que permite o no insertar su proyecto en la sociedad (Argan, 1987). Posiblemente ya no es importante preguntarnos qué dicen las cosas que construimos o fabricamos o qué

.....
 vida en la Tierra: parece más fácil imaginar el ‘fin del mundo’ que un cambio mucho más modesto en el modo de producción, como si el capitalismo liberal fuera “real” que de algún modo sobrevivirá, incluso bajo la catástrofe ecológica global” (Žižek, 2008, p. 7).

debe decir la arquitectura o el diseño, sino qué intenciones y valores de lo dicho les son transferidos a los sujetos en cada uno de los pactos del proyecto: punto de contacto, lugar de relación, realidad social y propuesta común de necesidades y deseos.

En cuanto a la componente crítica, el artesanado artístico funda su juicio en un hacer que tiene como finalidad acercarse a la obra de Dios y por tanto es crítica de la praxis, del mejor esfuerzo en el hacer humano; con el pensamiento moderno, y especialmente el desarrollo industrial, el hombre pasa de un primer impulso en su ascenso (querer ser creador como Dios) a ser castigado y condenado, como en el pasaje bíblico de la Torre de Babel, a la “vergüenza prometeica”, en palabras de Günter Anders (citado por Argan, 1969, p. 27), donde el hombre se avergüenza por el hecho de que la máquina produce cosas más “perfectas” que las que él puede fabricar.⁶⁶ Se puede ubicar en ese momento el comienzo de la consolidación de un horizonte tecnológico que tiende su trampa de seducción. Además, el exceso de información e imágenes que proveen los medios de comunicación impide distinguir en este horizonte cualquier acento axiológico:

También el acento axiológico es ante todo el reflejo de una actitud subconsciente del alma humana. Si bien orgánicamente solidario con su horizonte, el subconsciente toma la iniciativa de una apreciación de los horizontes sobre los cuales se ha fijado, los inviste de un determinado valor. Uno se puede sentir orgánicamente solidario con algo, pero este hecho no obliga a darle a ese algo un valor necesariamente positivo. A veces puede ser que sí; otras uno se puede sentir solidario con algo y, sin embargo, negarlo como no-valor. La solidaridad orgánica no implica una solidaridad en el campo de los valores. (Blaga, citado por Argan, 1969, p. 34)

La simpatía que sentimos por algo, en general, el gusto por el “progreso y el placer de la comodidad”, lo confundimos con un acento positivo en el plano axiológico. No todo lo que nos gusta es necesariamente correcto. Podríamos decir que entramos en una suerte de horizonte de narcisismo hedonista sin posibilidad de juicio o acento axiológico, situación histórica que amenaza con el fin de la crítica. En el proyecto propuesto por Argan, el horizonte lo determina el análisis de la estructura social y el acento será crítico en la medida en que el proyectista se reconozca a sí mismo como sujeto que actúa para el mejoramiento de esa estructura social. Si en Palladio no se pueden separar proyecto y construcción, en Argan no se pueden separar proyecto y crítica. El proyecto como pacto es entonces una manera de poner un acento axiológico sobre el horizonte de la existencia contemporánea. Sin embargo, es indispensable no dejarlo caer en la trampa de los acuerdos manipulados

.....
⁶⁶ Igual apreciación hace Richard Sennett (2010, p. 66) en *El artesano*.

por los que “pueden”, como dice Juan José Sánchez en su prólogo a *Dialéctica de la Ilustración* (Adorno y Horkheimer, 1994). El pacto debe ser el resultado de un acuerdo crítico y democrático entre las partes (aún en la disidencia), no un arreglo para el beneficio particular de algunos, una “patente de corso” extendida a unos pocos que deciden por toda una colectividad. Esta es una de las condiciones más exigentes encargadas al proyecto:

[...] Habermas [propone] un nuevo paradigma de razón comunicativa, en el que la razón del dominio es superada por dominio de la razón del argumento.

Pero incluso en este proyecto de razón universal e intersubjetiva existe el riesgo de que la razón quede reducida al dominio de la razón/argumentación de los que tienen poder o capacidad —competencia— de habla. Los “otros” de la comunidad de comunicación apenas traspasan el círculo de los capaces de intervenir en el discurso. El problema anterior al diálogo, el cómo hacer llegar a la palabra a los que carecen de ella (o a los que se les ha arrebatado), a los incapaces de habla, no parece perturbar excesivamente al nuevo paradigma. En último extremo, la intersubjetividad es aquí solo condición de posibilidad de consenso entre los hablantes, pero no de la razón, mientras haya excluidos del diálogo. (p. 37)

En este aspecto, *Proyecto y destino* (1969) anticipa asuntos que se plantean en el debate posmoderno. Su propuesta de proyecto inacabado tiene los rasgos del objeto blando producto de un *pensamiento débil* en palabras de Gianni Vattimo (2006): un objeto no abarcante y provisional. Un objeto cuya aérea de influencia no impacte de manera excesiva la totalidad de la sociedad, un objeto producto de un proyecto siempre incompleto nunca terminado ni determinante, medio necesario del pacto entre grupos específicos, incluso, a diversas escalas. Tal vez hoy sea esta una opción de hacer cosas en un mundo con tan pocas posibilidades de juicios generales y toma decisiones muy definitivas; tal vez convenga más decidir sobre cosas menos abarcales y cuya duración sea moderada y pertinente.⁶⁷

Cuando Argan (1969) se pregunta: “¿En qué condiciones el proyecto se da como hecho estético no hipotético o prefigurado sino autosuficiente y actual? ¿Y en qué sentido es justamente el proyecto, o la actividad de proyectar, agente que opera la transformación de la estructura misma del arte?” (p. 46), responde: reificando el proyecto, convirtiéndolo en obra de arte, en metodología por excelencia del actuar humano, donde el artista procede como fenomenólogo presentando alternativas de presente para la vida de la sociedad sobre una idea de bienestar; alternativas que

⁶⁷ Este asunto es presentado de manera similar en la obra de Schumacher (2001) *Lo pequeño es hermoso*.

se modifican en el devenir e interactuar de los individuos en su conjunto. El objeto de juicio por excelencia será el plano, pero esto representa una dificultad, si ya no hay un lenguaje determinado, ni un código ni clásico ni de ningún otro tipo (por lo menos explícito), que permita un referimiento fijo, el proyectista no puede establecer por sí solo ni el sentido comunicativo ni la realidad funcional y operativa del objeto en un contexto social determinado. Esta capacidad de objetivación e integridad del sujeto, que es hoy rara por decir lo menos, rebasa las competencias de formación de proyectistas en el medio académico contemporáneo. Se puede asumir entonces como alternativa la reificación (objetualización) del proyecto, no como plano sino como metodología, como acción misma del proyectar: modelo del actuar de la sociedad, que es para Argan el fin supremo de las artes.⁶⁸ En este contexto, el plano puede ser juzgado como una de las evidencias, mas no la única, del pacto social y de sentido que se acordó para un proyecto en un momento específico; por supuesto, este acuerdo no puede ser sino en tiempo presente, y se modifica en correspondencia con las condiciones y los acuerdos posteriores tanto durante su elaboración como durante la materialización de la obra o las obras que de él puedan resultar. El proyecto-pacto puede constituirse, entonces, en la máxima forma de la obra de arte, materializada en el proceso: como actuar, como proceder, como *work in progress* de una colectividad. El plano es siempre una de las evidencias de un momento de esta *obra abierta*; pero el actuar transformador del arte, por medio del proyecto, ya se está dando en el proceso social mismo de una comunidad que tiene un proyecto y en la consciencia del proyectista que lo hace posible. Esta es una manera de recuperar la componente crítica del arte:

La componente crítica ha permanecido siempre presente y operante en el arte: el hecho mismo de que el juicio sobre la obra de arte se exprese generalmente como juicio de ser y no-ser, arte y no-arte, demuestra cómo se quiere ante todo comprobar si el hecho enjuiciado verifica o no las razones primeras por las cuales se hace arte y por las cuales se quiere que el arte sea. (p. 53)

Tal propuesta toma en cuenta la advertencia de Argan (1969) que muestra el riesgo de las búsquedas metodológicas y señala cómo las corrientes gestálticas reducen su búsqueda al proyecto del proyecto, a la “metodología” proyectística. La situación que se plantea es diferente de aquella: esas corrientes se atascan en su búsqueda, porque, aunque ven el proyecto en su proyectualidad, evalúan sus resultados en las *obras de arte*, no renuncian al objeto y tratan de reducir las evidencias del proceso a la obra materializada, prueba física de una suerte de entelequia de su razón, sobre la cual se emite el juicio. Se les escapa que la obra de arte es el

⁶⁸ Véase un desarrollo más profundo de la idea del arte como fin social en su ensayo *La relación arte-sociedad* de 1962 (Argan, 2010, p. 51).

proceso mismo, que el valor y la posibilidad de juicio está en la proyectualidad, no en la obra construida. Sin embargo, hay algo positivo que podemos tomar de las corrientes gestálticas, es lo que Argan (1969) señala como un nuevo concepto en el orden estético: el concepto de *hipótesis formal*, un concepto equivalente al de *hipótesis funcional* de las ciencias experimentales:

[...] un presupuesto del cual se parte prescindiendo de la certeza de su valor de verdad (o de validez estética, de bello), y del cual no se puede dejar de partir, ni se podría partir si su valor de verdad fuese comprobado, ya que formulando la hipótesis se plantea en definitiva una condición de problematicidad y es de ella de donde parte el pensamiento. Y tampoco el pensamiento se orienta a la verificación de la hipótesis de partida, que puede incluso revelarse inverificable: lo importante es que la hipótesis conserve, a lo largo de todo el proceso, su vigor de solicitud funcional, de problematicidad. Un ser en condición de problematicidad procede necesariamente por hipótesis: y la problematicidad es la condición del hombre moderno, por lo cual hasta el propio ser y ser para ser se configura como hipótesis. Es como decir que la hipótesis es la forma “racional” y, en consecuencia, constructiva de la misma angustia existencial. (p. 38)

En el contexto actual, donde el objeto pasa a cosa y de cosa a mercancía y a imagen, se propone que el valor no pese sobre el objeto sino sobre el proyecto. No habrá entonces solamente un objeto material como resultado del proceso (y si lo hay, en cuanto obra construida, este no será el único objeto de juicio), sino que deberá haber otras evidencias del proyecto como *obra de arte*, como *objectum*. Para Argan (1969), toda intervención operativa sobre la materia la instituye como valor de espacio: se sitúa en él para definir “las distancias en las cuales el pedazo de materia trabajada tendrá posibilidades de relación será algo más que su propia realidad física, se dará como hecho espacial” (p. 20). Situada en el espacio y en el tiempo, la cosa se hace objeto o representación de valor: se define a sí misma y al sujeto. Oskar Kraus⁶⁹ (citado por Argan, 1969, p. 20) hace la distinción entre dos acepciones de objeto: si su significado equivale al de cosa o de real, entonces es una expresión autosignificante, autosemántica, o si, por el contrario, se utiliza en el sentido de *objectum*, como tener-algo-por-objeto, es entonces consignificante, sinsemántica. Argan señala que todo el esfuerzo de la producción artística y artesanal del pasado se ha dirigido a producir objetos, formas sinsemánticas, cosas que superen su límite de cosas; que puedan referirse al mismo tiempo al objeto sumo y unitario (la naturaleza o la divinidad) y al objeto como espacialización de relaciones entre los sujetos y de los sujetos con su contexto. Un objeto donde se reconoce

⁶⁹ Cita de Argan tomada de la introducción a *Psicología* de Franz Brentano (1935), maestro de Husserl.

simultáneamente la contingencia: su utilidad para la existencia y su universalidad: la eternidad del ser como experiencia. Entendido así, el objeto, *objectum*, no hace diferencia entre el nivel más bajo del trabajo artesanal, donde se obtiene el máximo de cantidad con el mínimo de calidad, y el más alto, donde se obtiene el máximo de calidad con el mínimo de cantidad, el *unicum* de la obra de arte: “En formas y modos diferentes según el lugar y el tiempo, las civilizaciones históricas han dado un sentido o un valor a los actos prácticos de la existencia” (p. 20).

El proyecto-pacto puede tener entonces las características de la obra de arte, de objeto sinsemántico, porque cada proyecto es único y está relacionado con su contingencia; es una puesta en valor de las intenciones de los actos de la colectividad que lo determina, el proyecto se convierte en objeto espacio-temporal, un lugar de relaciones, el lugar y el tiempo del pacto. Se configura así un proyecto *obra abierta* cuyo proceso se puede comparar, no como se ha hecho tradicionalmente con una línea o una espiral, sino con un fractal que en cada momento de su re-proceso reproduce el proceder pactado: un proceso sistemático “donde todo está”,⁷⁰ en cada uno de los momentos de su devenir, validando sus resultados y ajustándose, paso a paso, con cada acuerdo de la colectividad en la que se proyecta. El proceso que se repite tantas veces como sea necesario en el límite extremo del *work in progress*, proceso que potencializa la transformación de la estructura de los sujetos que participan en él desde el momento mismo de formularse: el proyecto se constituye así en acento axiológico, crítica del hacer y crítica de lo hecho simultáneamente:

Arte no-cumplido es arte en proyecto y, conjuntamente, proyecto de existencia según un orden que no es el de la lógica formal, sino un orden que está en el interior de la existencia como tal, de su actuarse: un principio de estructura que se delinea y se construye en la sucesión misma de los eventos no pasivamente sufridos: como la estructura lingüística de De Saussure, que no tiene esquemas o modelos *a priori*, sino que forma poco a poco un sistema “où tout se tient”. Como en otros tiempos revelaba en el objeto la estructura inmóvil del mundo objetivo, hoy el arte debe revelar en el proyecto la estructura móvil de la existencia. El proyecto, del cual el arte debe proveer el modelo metodológico, es, en suma, la defensa maniobrada de la vida social, histórica, en su cotidiana confrontación con la eventualidad y el caso; y contra la muerte, eventualidad extrema y último de los casos. (Argan, 1969, p. 55)

Este proyecto solo es posible si el proyectista, después del análisis crítico de la realidad, de un fenómeno social o de un encargo, lo materializa como representación

⁷⁰ Hace referencia al sistema de la lengua de Ferdinand de Saussure, un sistema où tout se tient, donde todo está, un sistema siempre en transformación, pero siempre “completo”. Esto implica que un cambio en cualquiera de sus componentes lleva a una reacomodación de todo el sistema en su conjunto.

de una “hipótesis formal” formulada a partir de su intuición experta; lo valida con una parte de la colectividad suficiente para valorar la propuesta o los resultados parciales tanto en su efectividad material como simbólica —pacto de sentido y propósito del objeto del proyecto— y, una vez hecho esto, es capaz de ajustar su trabajo al pacto y volver a validarlo con la colectividad designada hasta que el proyecto, y su objeto, estén disponibles para ser puestos a prueba; entonces habrá conseguido separarse de sus prejuicios y propósitos personales, lo suficiente, para que el resultado sea estéticamente válido. Este proyecto debe ser registrado y consignado en sus diferentes momentos, dejar evidencia del actuar del proyectista y de los pactos realizados, en suma, reconocer el proyecto como metodología, como proceso de reelaboración que, en su devenir, requiere repetidamente formulación, formalización, validación, explicitación de los desajustes y ajuste (Mesa y Mejía, 2011). En principio, esta es una propuesta pedagógica para formar proyectistas que puedan contribuir al desarrollo social de grupos de individuos sin determinar su destino.

Podemos entonces intentar avanzar hacia los interrogantes planteados: ¿El *proyecto*, como lo interpretamos hoy, ha sido el centro de las artes y centro de la “actividad proyectística” en los periodos comprendidos en la teoría arganiana? No, el proyecto, como lo concebimos hoy, es el de nuestro tiempo; si bien desde su primera descripción por Alberti en el Renacimiento se perfila como el proceder más eficaz de las artes, Picon señala que no se puede tener la certeza de que todos los periodos la arquitectura y las artes en general se hallan definido por un proceso proyectual.

¿Los cambios en la pertinencia del arte para las sociedades en esos mismos periodos se reflejan en los cambios en la aplicación de las técnicas, tanto ideativas como operativas, y por tanto en el *proyecto*? Sí, las técnicas son el fundamento de la transformación de la materia y las artes manifiestan el propósito de transformarla. Las prácticas humanas cambian de acuerdo con las pertinencias de cada generación y con ellas sus instrumentos. El proyecto es proceso en el cual las técnicas ideativas y operativas encuentran correspondencia, pero es innegable que estas obedecerán a su potencialidad e intencionalidad histórica. No ha habido una forma única del *proyecto*, porque, justamente, es una forma de intencionalidad y la intencionalidad no es siempre la misma. Fue técnica en un tiempo, articulada a la composición, y se ha tratado de constituir en metodología en tiempos recientes. El proyecto es manera de proceder de las artes que no corresponde a la arquitectura o al diseño, sino a las arquitecturas y los diseños propios de cada momento y, en general, es eje de las disciplinas proyectuales contemporáneas.

¿Qué valor tiene el *proyecto* en la práctica de la arquitectura y el diseño? Es, ni más ni menos, su forma legítima de proceder, la forma de obrar, el modelo meto-

dológico que les corresponde en tanto artes. El proyecto nace en las artes y se ha mantenido hasta hoy como proceder eficaz, su valor es tal que hoy se hacen proyectos en muchas disciplinas no artísticas, tantas, que a veces se olvida su origen.

¿Qué hace tan importante y necesario al *proyecto* en la actualidad? La necesidad de un proceder que permita a las artes cumplir su encargo social, pasar del proyecto como forma de voluntad subjetiva a un proyecto como forma de intersubjetividad. ¿Lo ha sido así en otros momentos? No, el proyecto ha cumplido funciones diversas en cada momento y, aunque ha mostrado desde su aparición en el Renacimiento un carácter de pacto social y de sentido, nada obliga que sea así ni que las artes sigan teniendo un proyecto; como lo advierte Argan, es una decisión humana si se mantiene o no en las artes un proyecto para el futuro.

Finalmente, como en la ideología de la sostenibilidad⁷¹ y en la teoría crítica arganiana,⁷² la oportunidad de este proyecto es pedagógica. Las generaciones actuales estamos en gran parte “echadas a perder”, podemos hacer unas pocas cosas y renunciar a otras pocas, hacer o no hacer está en la voluntad de cada individuo; y la mayor alternativa radica en la posibilidad de formar nuevas generaciones de proyectistas críticos y responsables capaces de cambiar lo que las generaciones que han proyectado hasta el momento no han podido. El propósito, a partir de aquí, es reunir el pensamiento arganiano sobre el *proyecto* en un orden que pueda ser útil y aplicable en contextos pedagógicos. Este libro es el planteamiento de nuevas investigaciones sobre la teoría del proyecto y sus dimensiones metodológica y pedagógica. Una experimentación próxima a esta propuesta de proyecto como pacto se ha explorado en algunos talleres experimentales de la Facultad de Diseño Industrial de la Universidad Pontificia Bolivariana donde se han transferido resultados de esta y otras investigaciones, sobre y para el proyecto. Algunos resultados de esta experiencia pueden leerse en ponencias y artículos publicados (Mesa, 2009; Mesa y Hernández, 2009; Mesa y Mejía, 2011; Mesa y Correa, 2012, 2014) que han motivado a publicar lo consignado en este libro.

En suma, se ha presentado aquí una alternativa teórica para explorar una fenomenología del proyecto que abra las puertas del destino que hasta ahora ha trazado la modernidad a las disciplinas proyectuales. Que permita romper el mito del proyec-

⁷¹ Véase el llamado a considerar la formación de las nuevas generaciones como posibilidad para la sostenibilidad en Félix Guattari (1970), Garrett Hardin (1995), Roy Rappaport (2008).

⁷² Puede leerse la insistencia de Argan sobre la calidad y orientación de la formación en el proyecto de las artes en su ensayo *Gropius y la metodología* de 1954 (Argan, 1969) y de forma más precisa su crítica a la formación universitaria en *Urbanismo, espacio y ambiente* de 1969, *El espacio visivo de la ciudad* de 1971, *El arte en el marco de la cultura moderna* de 1979, *Ciudad ideal y ciudad real* de 1979, *Arquitectura y cultura* de 1980 y *La crisis del design* de 1982 (Argan, 1983).

to como voluntad de un sujeto individual y avanzar hacia un proyecto como voluntad de una colectividad. Que contribuya a transitar la modernidad como opción legítima de la humanidad: un proyecto sin destino, una manera de establecer espacios para el pacto, los espacios del proyecto. Si las obras resultantes de los pactos son diversas, aunque se reconozca en ellas un valor estético, no se pueden asumir como únicos objetos de juicio; se deberán dejar evidencias concretas y evaluables de la manera como se idearon y construyeron cooperativamente a partir de un proyecto. Como señala Argan, tal vez hoy no se necesitan más “obras de arte”, sino más proceder artístico; la práctica se transformará al mismo tiempo que lo hará el sujeto que la ejerce, así se podrá abandonar la actitud vergonzante que las disciplinas proyectuales han asumido, al preferir ser catalogadas como técnicas antes que ser nombradas como artes. Tal vez así se acepte que el *proyecto* es la herencia que han legado las artes, no solamente a la arquitectura y al diseño, sino a la humanidad en su conjunto... y solo queda por decir, en correspondencia con el proyecto encontrado, que no hay punto final al proyecto que se presenta, solo se socializa para que se pueda decir de él, pues queda mucho por pactar sobre el *proyecto*.

REFERENCIAS

- Abel, B. van, Klaassen, R., Evers, L. y Troxler, P. (eds.) (2011). *Open design now: Why design cannot remain exclusive*. Ámsterdam: BIS. Recuperado de <https://bit.ly/2bcSaPC>
- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Alberti, L. B. (1991). *De re aedificatoria*. Madrid: Akal.
- Alexander, C. (1976). *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito.
- Argan, G. C. (1955). *Pier Luigi Nervi*. Buenos Aires: Infinito.
- Argan, G. C. (1960). *La arquitectura barroca en Italia*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Argan, G. C. (1969). *Proyecto y destino*. Caracas: Universidad Central de Caracas.
- Argan, G. C. (1973). *El concepto del espacio arquitectónico, desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Argan, G. C. (1983). *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Lai.
- Argan, G. C. (1987). *Renacimiento y Barroco I, de Giotto a Leonardo da Vinci*. Barcelona: Akal.
- Argan, G. C. (2006). *Walter Gropius y la Bauhaus*. Madrid: Abada.
- Argan, G. C., Assunto, R., Danesi, S. y Pinelli, A. (1974). *El pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Argan, G. C. (2010). *Lo artístico y lo estético*. Madrid: Casimiro.
- Baudrillard, J. (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J., Boudon, P., Lier, H. van, Wahl, E. y Morin, V. (1971). *Los objetos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Baudrillard, J. y Jordá, J. (1997). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- Beck, U. (1998). *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Brentano, F. (1935). *Psicología*. Madrid: Revista de occidente.
- Bürdek, B. E. y Vegas, L. F. (1994). *Diseño: historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Colomina, B. (2010). Los medios de comunicación como arquitectura moderna. *Exit, imagen y cultura*, 37, 112-124.

- Contardi, B. (1992). Un dizionario per citazioni. *Giornale dell'arte*, 106. Recuperado de <https://bit.ly/2GUYBUN>
- Cross, N. (1999). *Métodos de diseño: estrategias para el diseño de productos*. México: Limusa.
- De Quincy, Q. (2007). *Diccionario de Arquitectura*. Buenos Aires: Nabuko.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Eco, U. (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, U. (2004). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo.
- Foucault, M. (2011). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gamba, C. (2009). *Perfil biográfico de Giulio Carlo Argan*. Roma: Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario della Nascita di Giulio Carlo Argan. Recuperado de <https://bit.ly/2IUvXFn>
- Gershenfeld, N. (2012) How to make almost anything: the digital fabrication revolution. *Foreign Affairs*, 91(6), 43-57.
- Guattari, F. (1970). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.
- Hardin, G. (1995). La tragedia de los comunes. *Gaceta Ecológica*, 37.
- Harvey, D. (2007). *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal.
- Heidegger, M. (1996). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Husserl, E. (1995). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jones, J. C. (1976). *Métodos de diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mesa Betancur, A. (2009). *La novedad como originalidad en el diseño*. Ponencia presentada en VIII Festival Internacional de la Imagen, Manizales, Colombia.
- Mesa Betancur, A. (2013). *Proyecto sin destino* (Tesis de maestría, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia).
- Mesa Betancur, A. (2017). El proyecto como pacto. En D. Correa Ortiz y C. C. Vélez Espinosa (comps.), *Estudios del diseño: estética, comunicación y proyecto* (pp. 29-54). Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Mesa Betancur, A. y Correa Ortiz, D. (2012). *La explicitación en el proceso de diseño como instrumento de la investigación proyectual*. Ponencia presentada en XI Festival Internacional de la Imagen, Manizales, Colombia.
- Mesa Betancur, A. y Correa Ortiz, D. (2014). El valor de la explicitación en el proceso de diseño como instrumento de la investigación proyectual. *Kepes*, 11(10), 33-48.
- Mesa Betancur, A. y Hernández, P. (2009). *Reflexión acerca de la naturaleza doble del diseño y el método del error*. Ponencia presentada en VIII Festival Internacional de la Imagen, Manizales, Colombia.
- Mesa Betancur, A. y Mejía Quijano, C. (2011a). La explicitación como estrategia pedagógica en los procesos de diseño. *Kepes*, 8(7), 171-185.
- Mesa Betancur, A. y Mejía Quijano, C. (2011b). *La explicitación: hacia una nueva estrategia pedagógica en los procesos de diseño*. Ponencia presentada en X Festival Internacional de la Imagen, Manizales, Colombia.
- Palladio, A. (2000). *Los cuatro libros de arquitectura*. Madrid: Akal.
- Paz, O. (1987). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Picon, A., Petit, E. J. y Allais, L. (2004). The ghost of architecture: The project and its codification. *Perspecta*, 35, 8-19. Recuperado de <https://bit.ly/2GV17KJ>
- Purini, F. y Pizza, A. (1984). *La arquitectura didáctica*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma.
- Quetglas, J. (1995). Un cadáver, palabras para Manfredo Tafuri. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 210.

- Rappaport, R. A. (2008, septiembre 30). La maladaptación en los sistemas sociales. *CF+S*. Recuperado de <https://bit.ly/2IT1Qhl>
- Rowe, C. (1978). *Manierismo y arquitectura moderna y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Schumacher, E. F. (2001). *Lo pequeño es hermoso*. Madrid: Akal.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Simmel, G. (2001). *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- Summerson, J. (1984). *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vattimo, G. (2006). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.
- Vidler, A. (1978). *Rational architecture: The reconstruction of european city*. Bruselas: Editions des Archives d'architecture moderne.
- Žižek, S. (2008). *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de España.

BIBLIOGRAFÍA

- Benévolo, L. (1985). *La ciudad y el arquitecto*. Buenos Aires: Paidós.
- Buyssens, E. (1978). *La comunicación y la articulación lingüística*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Deleuze, G. (2010). *Cuatro lecciones sobre Kant*. Recuperado de <https://bit.ly/2L34vFQ>
- Deleuze, G y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Evers, B. y Thoenes, C. (2011). *Teoría de la arquitectura: del Renacimiento a la actualidad: 89 artículos sobre 117 tratados*. Köln: Taschen.
- Frampton, K. (2010). Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia. En H. Foster (comp.), *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Grassi, G. (1980). *La arquitectura como oficio y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hudnut, J. (1993). La casa postmoderna. En J. Ockman y E. Eigen (eds.), *Architecture culture 1943-1968: A documentary anthology*. Nueva York: Rizzoli.
- Johnson, P. y Wingley, M. (1988). *Arquitectura deconstructivista*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Kliczkowski, H. (2002). *Arquitectura alternativa, móvil, ligera, desmontable, modular, adaptable*. Barcelona: Loft.
- Llovet, J. (1979). *Ideología y metodología del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Loos, A. (1980). *Ornamento y delito*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rossi, A. (1977). *Para una arquitectura de tendencia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tafuri, M. (1997). *Teorías e historias de la arquitectura*. Madrid: Celeste.
- Vitruvio, M. (1992). *Los diez libros de la arquitectura*. Madrid: Akal.

APÉNDICE A

TESIS DE GRADO, DOCTORADO Y ESPECIALIZACIÓN SOBRE LA OBRA DE ARGAN⁷³

ANTIGUA CLASIFICACIÓN (GRADO CUATRIENAL)

Irene Buonazia, *Giulio Carlo Argan crítico de arte contemporáneo*. Tesis de grado en historia del arte moderno, discutida en la Universidad de Pisa en 1997. Ponente profesor Anthony Pinelli, coponente profesor Antonino Caleca (La parte sobre el método crítico se publica en francés en un volumen editado junto con M. Perelman, *G. C. Argan 1909-1992: historien de l'art et maire de Rome, París 1999*).

Claudio Gamba, *Giulio Carlo Argan, historiador del arte y enciclopedista en los años entre guerras: formación en Turín, la primera actividad crítica, colaboraciones enciclopédicas*. Tesis de grado en historia del arte moderno discutida en la Universidad de Roma La Sapienza en 2001. Ponente profesor Orietta Rossi Pinelli, coponente profesor Michela di Macco.

Claudio Stoppani, *Giulio Carlo Argan: batallas para la preservación del patrimonio cultural*. Tesis en historia

⁷³ Recuperado de http://www.giuliocarloargan.org/argan_tesi.htm (la traducción es mía).

del arte moderno, discutida en la Universidad de Roma La Sapienza en 2001. Ponente profesor Orietta Rossi Pinelli, coponente profesor Michela di Macco.

Mario Senatore, *Walter Gropius y la arquitectura moderna en la lectura crítica de G. C. Argan*. Tesis en historia de la arquitectura, discutida en El Politécnico de Turín en 2001. Ponente profesor Carlo Olmo, coponente profesor Gianni Carlo Sciolla.

NUEVA CLASIFICACIÓN (GRADO TRIENAL)

Raffaella Cordisco, *La enseñanza de Palma Bucarelli y el neoclasicismo de Giulio Carlo Argan*. Tesis de licenciatura en historia y preservación del patrimonio artístico, discutida en la Università degli Studi Roma en 2005. Ponente profesor Barbara Cinelli.

Maria Chiara Mascia, *Giulio Carlo Argan: historia del arte y el arte moderno 1770-1970: arte como "modelo de decisiones segunda libre"*. Tesis de grado en historia del arte moderno en humanidades (desde la Edad Media a la Edad Contemporánea), Universidad de Sassari, cohorte 2006-2007. Ponente profesor Aldo Sari, coponente profesor Marco Manotta.

Francesca Ellena, *Historiografía del arte 1996-2004 de Giulio Carlo Argan*. Tesis de grado, ponente profesor

Gianni Carlo Sciolla, Facultad de Educación, cohorte 2004-2005, Università degli Studi di Torino, 2005.

Marco Mirabile, *Los orígenes de Giulio Carlo Argan*. Tesis de grado de Especialización en Historia del Arte, cohorte 2007-2008, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Parma, ponente profesor C. A. Quintavalle. Premio fin de carrera Adriano Braglia 2008.

TESIS DOCTORAL

Marcella Marrocco, *Imago urbis: Giulio Carlo Argan y estética de la ciudad*. Tesis doctoral sobre estética y teoría de las artes, siglo XVIII. Discutida en 2007, en el Dipartimento FIERI-AGLAIA (*Filosofia, Filologia, Arti, Storia, Critica dei Saperi*), Universidad de Palermo, tutor profesora Simonetta La Barbera, Cotutor: profesor Louis Russo.

APÉNDICE B

Un diccionario para citas
*Argan en 54 voces*⁷⁴
Editor Bruno Contardi

Este diccionario de citas fue publicado por primera vez en *Vernissage* (especial por la muerte de Argan) de *Il Giornale dell'arte*, a. X, n. ° 106, diciembre de 1992 (páginas no numeradas). La mayoría de las citas están tomadas de entrevistas de Argan con Mino Monicelli (Roma, Riuniti, 1979), Tommaso Trini (Roma-Bari, *La/orzo*, 1980) y Rossana Bossaglia (Nuoro, Ilisso, 1992).

Asambleas de fábrica: Pedí [a los trabajadores] que me perdonen si he hablado sobre ellos como un profesor; pero lo he sido durante cuarenta años y no sé hacer otra cosa.

Autoridad: En todo mi largo camino de trabajo, siempre he tratado de eliminar radicalmente, como principio de método, todo *a priori* metafísico, es decir, cada postulado de autoridad divina.

Barroco: Los papas intentan relanzar una artesanía pletórica de imaginación; es cómo llenar el mundo de imágenes sugerentes, brillantes, edificantes. La imagen que con Tasso se convierte en imagen "pesada", con fuertes contrastes, tintorettesca, ya no es la imagen luminosa y colorida de Ariosto, es una imagen que tiene responsabilidad moral, para bien o para mal. Por la imagen se salva o se condena.

Rinoceronte: Son aquellos que se engañan todavía de no estar convertidos en rinoceronte, citando a Ionesco.

⁷⁴ Recuperado de http://www.giuliocarloargan.org/argan_tesi.htm (la traducción es mía).

Bottai: Siempre ha apoyado el arte moderno, a veces en contraste con la línea oficial, particularmente con Farinacci. Eliminó a Ugo Ojetti de su cargo como presidente de la Junta de Gobernadores. Apoyó, como contraparte del Premio Cremona (Farinacci y Ojetti), el Premio Bérgamo, donde fueron premiados artistas que hay que reconocer que no estaban en olor de santidad, como Mafai, Guttuso, Birolli. Y nombró profesores de academia a los mejores artistas italianos: Casorati, Paulucci, Guttuso, Manzú, Marino Marini, Carrà. Creo que estas son las cosas que vamos a recordar.

Entender: Y en el mundo no hay nada más hermoso que entender. Hay quienes me reprochan a veces haber cambiado de opinión. Afortunadamente, si hoy pensara cómo hace diez años, estaría avergonzado; diez años perdidos.

Iglesia: Yo no soy un creyente. La Iglesia, para mí, es una gran institución que tiene una génesis y una dimensión histórica que no podemos dejar de tener en cuenta, mas con la cual se puede tener una relación no religiosa.

Civilización muerta: Como historiador del arte, me ocupé de las cosas de una civilización muerta. Hace cuarenta años, cuando comencé, realmente este fenómeno continuó: Matisse fue contemporáneo mío, ahora ya no lo es. Sin duda, viví la experiencia de la modernidad, así como el encuentro personal con Matisse, Picasso, Le Corbusier,

Gropius, Wright... Bueno, cuando digo que la civilización es una civilización muerta, no estoy diciendo que la civilización del mañana no podrá tener su componente estética. La habrá, seguramente, no lo dudo; o tal vez lo dudo, pero no lo digo. Sin embargo, si la habrá, será con características diferentes de las de hoy. Y no la determinarán las técnicas que llamamos artísticas.

Croce, Benedetto: Fuimos todos crocianos, y no me arrepiento. Conocí a Croce, lo he admirado: su pensamiento claro como un cristal, y expuesto con elegancia, ha tenido una enorme importancia en mi formación. Estoy agradecido con Croce (y con Venturi, porque Venturi también fue crociano) por enseñarme a odiar todo dogmatismo y a hacer, siempre, crítica... Con el inmenso respeto que tuvimos por él, bandera del antifascismo intelectual, Croce apareció, cuando estalló la guerra, como un Don Ferrante muerto de peste negando la peste.

Coherencia: En mi larga existencia como un académico, trabajé un poco de todo: pintura, escultura, arquitectura, diseño, antiguo y moderno, el urbanismo, la metodología, la política cultural. No era eclecticismo ni versatilidad, por esta movilidad de intereses no creo merecen ni elogios ni recriminaciones: si se quiere seguir el curso de un pensamiento expresado en imágenes, se tiene que ir adonde, aunque a menudo de manera imprevista, emerge y se muestra. No siento ninguna vergüenza al decir que a

mi crítica no le interesaba tanto el arte como la crítica: las obras de arte fueron para mí los objetos que mejor sirven para hacer crítica, simplemente porque, no siendo racionales en sí mismas, podrían y debían ser racionalizadas para subsistir y valer en una cultura que era fundamentalmente racional. Por eso, siempre busqué coherencia, no en las cosas, sino en el pensamiento que las pensaba.

Estate romana (Festival Verano Romano): Una operación inteligente y desprejuiciada que fue para la perezosa cultura romana como una ducha fría. Aparte del interés, la puntualidad, el atractivo del evento, ese tipo de uso de la ciudad fue una interpretación de su crisis. De crisis se puede morir, pero mientras tanto se vive. *L'Estate romana*, y *Nicolini* lo sabía, era como una pintura de Ensor, alegre, aunque resulte trágica, incluso escalofriante. Las personas lo disfrutaron, pero no sabían lo que había debajo.

Etiopía: Recuerdo una noche de 1936, cuando nos encontramos Brandi, Raggianti, Antonio Santangelo y yo, todos los historiadores de arte; hablamos hasta altas horas de la noche de la agresión frontal libre de culpa perpetrada por el fascismo.

Peritajes: No impidamos a los académicos realizar peritajes; que así sea, con una condición: que cada tres meses se publique un boletín de todos los peritajes, con fotos y textos de varios aca-

démicos. Si los hace el mercado como investigación y el fin es el conocimiento, ¿por qué no publicar los resultados? Si los peritajes se hacen con honestidad, no se debería tener ningún temor y serían grandes las ventajas para los estudios. Extraño, no ha habido nadie que haya dicho que sí.

Filosofía: Ciertamente, no soy un filósofo; estoy interesado mucho en la filosofía, pero no soy un filósofo. Me sirvo de la filosofía de mi tiempo en cuanto me permite explicar el hecho artístico.

Freud, Sigmund: El freudismo abrió no solo al arte una fenomenología, ya no del espíritu, sino de la existencia; ha eliminado cualquier categorización o clasificación; ha ennoblecido peligrosamente el Sosein husserliano, alineando el inconsciente con el eidético; ha puesto en crisis la historia, demostrando la no de jerarquía y la accidentalidad del recuerdo; como ha desordenado el pasado, ha hecho más incierto el futuro, desalentando cualquier proyectación. Ha ofrecido una vida mil veces más rica incitando al nominalismo contra todo categorismo. Me doy cuenta de que el nominalismo y la fenomenología abren ilimitados horizontes a la cultura o, más bien, a la existencia. Pero no puedo ocultar que, aunque me doy cuenta de la enorme importancia de la gran disinhibición que comienza con Duchamp, sigo y seguiré siendo fiel hasta la muerte a la opuesta "reducción" racionalista de Mondrian. Es muy probable que haga mal, pero es

un asunto de honor. Cuando se me ofrece la amplia “liberación” al advertir que también legitima la fe y quizá el fanatismo, pienso que mi viejo, desgastado y disputado racionalismo me impide la fe.

Juicio: La crítica de arte es reacción a un hecho —la obra— que sucede ante nuestros ojos. Comunica informaciones, pero con un mayor sentido de valor. Todos sabemos que se juzga una obra de arte hasta después de una aceptación o rechazo inicial: básicamente, nuestro proceso pretende racionalizar aquel primer impulso: tenemos ante nosotros algo dado que fue hecho a propósito para provocar en los que lo vemos un cierto tipo de emoción, después de haberla probado analizamos, y es el análisis de la relación entre un emisor y un receptor. Lo dado se hizo con el fin de ser susceptible a infinitas interpretaciones. Nosotros, con el juicio, señalamos una condición de la libertad que la obra de arte garantiza. El juicio es en realidad un acto de libertad con respecto a un objeto. Se dice, entonces, que la estructura de la obra de arte, que nos obliga a juzgar, es liberadora; la estructura de los medios de comunicación de masa, que nos priva de la libertad de juicio, es represiva.

Idealismo: Estoy acusado de idealismo y espiritualismo, pero si ser idealista significa haber leído a Kant y Hegel, no me importa ser acusado de un idealismo que, obviamente, hemos probado.

Compromiso público: Sobre la última parte de la cuestión (el primer, no re-

ticente, compromiso público, el primer gesto de milicia genuino, después de todo, haber aceptado el cargo de alcalde de Roma) no estoy de acuerdo. La Alcaldía no es el primer compromiso público: igualmente cuidar el patrimonio cultural, ser profesor, son compromisos públicos de gran responsabilidad... No veo por qué los académicos no deban tomar cargos públicos; al aceptar ser alcalde, me pareció afirmar el principio de que los académicos pueden y deben ser parte de los servicios públicos como cualquier otro ciudadano.

Irracional: No creo que lo irracional sea enfermedad mental, hay filosofías, incluso, intrínsecamente irracionales.

Arte secular: ¿Pero, entonces, fue secular el arte barroco, tan a menudo culpado de ser conformista e hipócritamente dividido? Fue laico, aunque sirvió a la Iglesia: es posible, incluso, que aquel devoto fervor alentara a la religión a convertirse en política.

Trabajo: El trabajo del historiador del arte o de cualquiera que se ocupe de los fenómenos artísticos consiste particularmente en ocuparse de las cosas... Yo no creo absolutamente en el arte como entidad metafísica al cual se deba garantizar una adoración continua por parte de la gente. Nunca pensé esto. El arte es una colección de cosas, una colección más grande y más amplia de lo que la gente piensa. La tarea de quien está a cargo del arte es cuidar de estas cosas. Yo diría que esa actitud (que un ale-

mán llamara el *besorgen* —tener en el corazón las cosas—) es muy semejante al historiador del arte, que es el único que enfrenta la historia en presencia de los acontecimientos y no solo a través de su memoria escrita. De hecho, el historiador que escribe acerca de Piero della Francesca o Vermeer está ubicado frente a sus obras; el historiador que escribe la historia de Napoleón no está en presencia de Waterloo; y en esos hechos —diría mi amigo Cesare Brandi— hay todavía su originaria flagrantia. En su condición original, sin duda, no. Pero la condición en que se reciben hoy es también la documentación de un viaje realizado en el tiempo, del disfrute que de este tipo de cosas, bien o mal, se ha hecho. Este es el punto que exige un interés práctico. Tenemos interés en que el mundo actual siga disfrutando de esas cosas, así como del mundo del mañana.

Longhi, Roberto: Fui amigo, durante algún tiempo, de Roberto Longhi. Nos vimos diariamente entre 1939 y 1941, en el entonces Ministerio de Educación Nacional... Nuestra relación se deterioró, después de la guerra, debido a la *Caida de San Pablo*, de Balbi Odiscalchi, que yo había señalado como un Caravaggio y que él inicialmente había atribuido a un pintor flamenco alrededor de 1620.

Longhi/Venturi: Entre Longhi y Venturi había, independiente de las razones, un gran contraste en el plano metodológico: Venturi siempre había apuntado a la teoría del arte, de hecho, a la historia de las teorías del arte, sus

opositores lo acusaron de amar más las ideas que las obras de arte; Longhi, fino conocedor, hizo el gran intento por leer el tejido histórico en que nace la obra, fue también un literato y escritor de extrema precisión verbal.

Marx, Karl: ¿No es marxista esta posición? Tal vez, también porque la concepción de arte en Marx es aún joven e idealista, que yo sepa, no se ha ocupado del arte a fondo. Sin embargo, en cuanto a la concepción del arte, no me siento deudor de Marx; mucho debo, en cambio, a su concepción de la historiografía, que ha influido enormemente en mi interpretación artística de los hechos históricos.

Metodologías: Nosotros (los historiadores del arte), acostumbrados a historizar en presencia del hecho, podemos proporcionar un enfoque metodológico útil al mundo que nos gustaría poder historizar en presencia de los hechos. Me atrevo a decir que la historia del arte también fue una metodología más avanzada, con respecto a la Bauhaus historiográfica francesa: historia de las mentalidades y no la historia de la ideología, de las instituciones, del poder. La historia del arte tiene alguna ventaja, admitámoslo, aunque se juega en la experiencia visiva. ¿Y cómo he llegado? A través de un proceso de análisis histórico juntamente con el análisis de esas contracciones que se han ido acentuando cada vez más dentro del valor mismo de la obra de arte. La obra, que el clasicismo daba como eterna, fue en

principio deseada, luego oportuna, incluso anticipada y finalmente consumida antes de existir.

Mercado e historiadores de arte: Considero la complicidad con el mercado como una desviación de la ética fundamental de nuestra disciplina, la cual debe tender a poner el bien artístico en contacto con la comunidad, mientras que el mercado es siempre una forma de privatización. Y lo considero contrario, éticamente negativo, incluso cuando, algo bastante raro, el mercado se realiza honestamente. Lo considero como una deserción y a veces una traición, porque el historiador de arte debe ante todo ocuparse de las cosas, cuidarlas y su conservación debe hacerse en el interés público.

Moderno: Los historiadores del arte de mi generación han visto surgir la cuestión del Barroco en el momento decisivo de su formación. La han llevado dentro toda la vida, y no se ha terminado: hoy se representa, más matizado, como el aspecto particular de un problema más amplio y de gran actualidad. De hecho, fue el Barroco el que inventó la modernidad como una calidad primera y esencial de cualquier producto cultural; y es precisamente este es el valor que se encuentra amenazado por una cultura que se define posmoderna y que quiere la crisis de todo el sistema, de hecho, de la idea misma de sistema, de la cultura humanista.

Montini, Giovanni Battista: Lo vi la primera vez en el Vaticano en febrero

de 1944, cuando monseñor Montini formaba parte de la Secretaría de Estado. El motivo de la reunión fue el hecho de que un grupo de resistencia había sido instruido para dar a conocer al Vaticano una posible acción alemán contra Radio Vaticana: la tarea me fue dada, porque, habiendo yo resguardo en la Pinacoteca Vaticana las obras de arte que los alemanes querían llevar al norte, tenía libre acceso al Vaticano. La circunstancia fue que la entrevista duró más de lo esperado y, divagando, se llegó a tocar la dramática situación del momento. Quedé impresionado por la agudeza del juicio de monseñor Montini.

Museos: No deben servir solo para resguardar obras de arte desalojadas o forzadas a batallar en el pavimento del mercado. No habría espacio suficiente y no es su trabajo. Deben ser institutos científicos o de investigación con una función didáctica agregada; y ser los pequeños y grandes nodos de la red disciplinar de la arqueología y la historia del arte. Pocas obras expuestas permanentemente, tampoco muchas; muchos científicos, investigadores abiertos y no “conservadores”; muchas exposiciones pequeñas y grandes, en rotación, con el material de museo complementado por préstamos. Ninguna dependencia de ministerios y direcciones generales: gestionados directamente por un personal técnico y científico elegido (pero que esto sea verdad). Modelo para el uso de aquella verdadera *Gesamtkunstwerk* que es la ciudad. En otras palabras: el Museo no

debe ser el retiro o reposo de las obras de arte, pero sí su paso al estado laico, es decir, el estado del bien de la comunidad: el lugar en el cual delante de la obra de arte no se tomará una posición de éxtasis admirativo, pero sí de crítica o de atribución de valor.

Nacimiento de Roma, 2731: El nacimiento de Roma es el tema de un ciclo de frescos de Arpino en el Capitolio, muy hermosos, de una oda bárbara de Carducci, bastante fea, y de innumerables conjuros retóricos, insoportables. La investigación científica moderna ha demostrado que Roma no nació como una isla de civilización en un mar de tribus bárbaras... En honor y memoria de esa investigación, ha modelado Arnaldo Pomodoro (que quiso donarla) la medalla que la ciudad da cada año en el llamado Natale di Roma.

Hoy, el arte de: Me siento mal preparado para afrontar el problema del arte actual, que no puede alcanzarse respecto del valor, ya que justamente los valores y la idea de valor son impugnadas: carece de una unidad de medida que tenga el privilegio del valor. De aquí mi temor, mi renuencia a pronunciar juicios. Creo que solo podría dar aquella opinión que —y sé que mal— di una vez, hablando con un joven artista. En París, hubo una exposición de Jannis Kouneellis: una colección de sacos llenos de semillas de diferentes colores. Dije a Kouneellis: “Para mí, este trabajo tiene un límite: es tan hermoso que parece un Morandi”. En realidad, aquellos colores

estaban acomodados de modo perfecto: sin embargo, el objetivo ya no era aquel de asociar los colores armónicamente.

Ojetti, Ugo: Ojetti, hablando de la vida, era un individuo que enviaba cartas en papel de la Academia de Italia con un timbre de sello seco hecho por él mismo: “*Il Duce sempre tiene razón*” y escribió en el *Corriere della Sera* que, de hecho, de arte Pío XII y Hitler tenían sus propias ideas.

Olivetti, Adriano: Yo estaba ligado, y de alguna manera todavía estoy, a la imagen gobettiana de una burguesía que hace autocrítica y recupera su inocencia iluminista. De aquí, por ejemplo, el interés que he tenido por la pintura inglesa. De aquí, el encanto del modelo olivettiano del burgués que siente la responsabilidad de su propia cultura y que actúa con gran claridad. He sido amigo de Adriano Olivetti. Lo conocí una noche en un avión entre Roma y Turín: había sabido de su candidatura a diputado. Le pregunté por qué. Y me explicó que un técnico debe ser también un político. También creía en la relación entre rigor profesional y política.

Panofsky, Erwin: Aquel artículo de un joven en las primeras artes (*Andrea Palladio y la crítica neoclásica de 1930*) fue leído por Panofsky, entonces el profesor de Hamburgo (¿increíble ver cómo eran de corteses las personas entonces?). Panofsky, que por trabajo vino a Turín, tocó a la puerta de mi casa. Me encontré frente a un acento extranjero

que me preguntó si el autor del ensayo era mi padre. Le dije que era yo. “Ah, bueno, yo soy Erwin Panofsk”. Quedé petrificado. Luego, lo acompañé a dar una vuelta alrededor de Turín y nos hicimos muy buenos amigos. Sin duda, este encuentro con un erudito que para mí era un mito (que, además, venga desde Hamburgo a Turín y vaya a conocer a un chico novato) fue una lección memorable: la humanidad del gran académico, para el cual todos los amantes de la disciplina son colegas cercanos por un pacto de amistad como artesanos medievales. Pero todo ha cambiado: hoy, donde había una academia platónica, hay un nido de víboras.

Pío XII: Pío XII decidió hacer un discurso en la inauguración de la exposición centenaria de Angélico, en 1955, y, como es gente seria, consigue toda la bibliografía sobre el tema para documentarse y se da cuenta inmediatamente de que interpretar a Angélico en términos seculares como un político-religioso era en su opinión más importante que representarlo como un desconcertado mirando visiones celestes. Su discurso en la inauguración de la exposición de Angélico en el Vaticano es básicamente una reseña de mi libro.

Primer ensayo: Una vez, durante un seminario, en el examen, presenté la idea de que Palladio fue en arquitectura el equivalente del Veronese. Venturi pensó y luego dijo: “No le diga a nadie. Ahora reflexione sobre esto y me hace un escrito”. Lo reflexioné, incluso, fui

a Vicenza un domingo en el tren popular desde la mañana hasta la noche y, al final, presenté el ejercicio a Venturi. Él se lo llevó y dijo: “Bueno, lo vamos a discutir el próximo viernes”. Llegó el viernes, pero Venturi no me pregunta nada y pasa a otro alumno. No tuve ánimo para recordarle el ejercicio, pensé que no querían hablar porque creía que era insuficiente y que no merecía siquiera considerarse. Finalmente, hice coraje y le pregunté tentativamente qué pensaba de mi trabajo. “Ya está en la tipografía. Lo publicó *sull'Arte*”.

Problema: Para mí una pintura de Giotto no es un problema del *trecento*, sino un problema mío, de un hombre de este siglo; Miguel Ángel, Botticelli, Leonardo, Tiziano, son todos problemas contemporáneos que deseamos nuestros. Nos emocionamos frente a sus obras, nos desconcertamos, son problemas actuales; ¿cuál era su problema?, quizá nunca lo sabremos. Mire, recuerdo una conversación que tuve con Gropius. Me dijo: “Habría deseado pensar sobre todas las cosas que usted me ha atribuido, pero no lo he pensado nunca”. Le respondí: “Estimado Gropius, no me importa; me importa que a usted le haga falta pensar en mí”. Nuestra función es comprender qué tipo de problema son Leonardo, Miguel Ángel, Giotto, el Románico, el Gótico, el Barroco, aquello que deseamos, para nuestra cultura.

Racionalismo: Sí, está de acuerdo, la racionalidad no lo es todo, pero como racionalista he vivido y como racionalista

quiero morir. Con esa idea he vivido, espero llegar hasta el final de mis días siempre firmemente convencido de que nada en el mundo es, racional en sí mismo, pero nada podría ser tan irracional que el pensamiento no puede racionalizar.

Roma: Roma está en decadencia desde siempre, o casi: hace casi dos mil años que vive en el recuerdo y en el pesar de su pasado. Sin embargo, hasta la toma de posesión de la burguesía capitalista, Roma pudo decaer con dignidad y con estilo, incluso. Sé de una ciudad que sabe hacer mejor que Roma. ¿Imagine lo que será de Brasilia o Chandita en tres o cuatrocientos años?

Romano por elección: Haber vivido veinte años en Turín y cincuenta en Roma, una cuarta parte soy piemontés y casi tres cuartas partes romano. Amo, sin duda, más a Roma que a Turín, en parte, porque casi todo mi sufrimiento y mis amistades están en Roma. Siendo romano mi entorno, me considero romano: romano que vino a los 20 años siendo turinés. Debo añadir que mis estudios gravitan en gran medida en el tema del arte de la ciudad: si hay una ciudad donde la identidad es obvia, es Roma. Sería ingrato si le digo que Roma me ha dado muchas más ilusiones (de ilusiones se vive) y decepciones (de decepciones se muere).

Ciencia/poder: La relación apropiada entre ciencia y poder es saber que la ciencia supone una responsabilidad y el

poder que tiene, porque es recomendable actuar según la ciencia y, al hacerlo, politizar en el sentido justo los conocimientos científicos.

Sin la obra de arte: El crítico verdaderamente necesita la obra de arte para hacer su trabajo de crítico de arte en un momento dado, no más... El crítico de arte ha estado siempre delante de su objeto de estudio, y sucede que, en algún momento, uno de estos objetos sorprende a su consciencia. Sorprendido en la consciencia, considera este objeto en el sorprender su consciencia, debido a un cambio en su estado de consciencia. En este punto, el estudio se centra, principalmente, en cómo mueven o cómo se mueve la consciencia. ¿Cómo procede la consciencia en el prepararse a un impacto de orden estético? Se prepara para recibir un incentivo para actuar. Dicho sencillamente, no es otra cosa que el salto arriesgado del historiador político que se convierte en político militante, actuando sobre el presente y no sobre la memoria, es hacer la política como historia contemporánea. Con esto queda claro que todo puede concederse al historiador que aceptó ser, políticamente, un equidistante, un objetivo, un agnóstico. Pero los historiadores, pecado, no son lectores de Baudelaire.

Servicio militar: Desde el viaje de Telémaco en busca de Odiseo en muchas islas del mar Egeo, la ciudad fue considerada un factor educativo potente y necesario. Es una acumulación de cultura, pero también mi fuente de expe-

riencias humanas extraordinarias... Estaría feliz de ver reemplazar el servicio militar con un periodo de estancia en las grandes ciudades, obligatoria para todos, niños y niñas. Hacer lo que quieran: ir a la biblioteca, museos, visitar monumentos, caminar entre la gente, bailar, hacer el amor, pero en mar grande, en el espacio abierto de la ciudad.

Sesenta y ocho, el: Solo un fanfarrón o un superficial no hubiera estado comprometido en la crisis de 1968; lamentablemente, mucha gente no se comprometió con la marcha de la crisis y continuó como si nada hubiera pasado. La indiferencia del Estado frente a la revuelta estudiantil fue total, aplastante: incluso, se propuso causar lo peor, como sucedió.

Sistema técnico de arte (final): Cuando pienso en arte como parte de una civilización que se ha cerrado, me refiero al sistema técnico de las artes en relación con otros sistemas de producción técnica. La pregunta sobre la cual algunos de nosotros los historiadores del arte trabajamos hoy es saber si, y hasta qué punto, los sistemas tecnológicos modernos, que son los sistemas de información y comunicaciones, dado que pasamos de la tecnología de objetos a la de los circuitos, tendrán, o no, una componente estética. Se trata de cómo intentamos, no solo verificar, sino también saber qué sucede, por qué las personas que han sido privadas de sus impulsos creativos y cuya imaginación está inmóvil es gente alienada.

Creo que estará de acuerdo, hoy es difícil pensar que un pintor con paleta y pinceles pueda crear obras maestras comparables a las de Tiziano o Cézanne. Como un sistema de técnicas articuladas con la lenta y personal relación del trabajo artesanal, el arte, ciertamente, ha dejado de existir.

Siviero, Rodolfo: Un hombre con quien el Estado italiano tiene una gran deuda que nunca ha pagado y todavía pretende ignorar. Es doloroso decirlo, pero lo que ha recuperado lo ha hecho a pesar del obstruccionismo y a veces el evidente descontento de las autoridades italianas.

Historia de la ciudad: Las artes, para las culturas basadas en la economía, son constitutivas de la ciudad: son las técnicas, destinadas a superarse a sí mismas y a la hegemonía sobre sus competidores. El único lugar donde todas convergen y donde hacen síntesis es la ciudad. Para estudiar el arte se tiene que empezar por la ciudad en vez del arte mismo, así como Goethe, para estudiar los colores, partió del ojo en lugar de la luz. Si el arte se encuentra en la ciudad (lo contrario requeriría un discurso muy largo), el historiador del arte es el historiador de la ciudad.

Historia: La historia es crítica y el poder no la ama.

Historicismo: Llegando ahora a los 70 años, seguiré luchando por aquella línea historicista, un poco como los anti-

guos señores que lucharon por el honor de la reina, sabiendo muy bien que había ido a la cama con el cochero.

Toesca, Pedro: Había visto todo, sabía todo. Conmigo, cuando vine de Turín en 1931, fue muy generoso: aunque no era su alumno, sino un colega con orientación diferente, estaba cerca de él, yo era su ayudante.

Venturi, Adolfo: Fue el padre de Lionello, y para mí ese afecto lleno de ternura y sin severidad que tienen los abuelos por los nietos.

Venturi Lionello: Mi primer gran maestro, un hombre que admiro, a quien quería bien, cuya memoria es un culto para mí; pero también un hombre cuya obra crítica considero más importante de lo que muchos quieren admitir; y una figura humana moralmente ejemplar.

APÉNDICE C

PERFIL BIOGRÁFICO DE GIULIO CARLO ARGAN⁷⁵

Giulio Carlo Argan (Turín, 17 de mayo de 1909-Roma, 12 de noviembre de 1992) fue uno de los críticos de arte más importantes del siglo XX. En su juventud, asistió, en el Liceo Classico Cavour de Turín, a las clases de Giusta Nicco Fasola, quien despertó su interés por el arte y la pintura. En la década de los veinte, se formó en historia del arte en la Universidad de Turín con Lionello Venturi. Allí recibió una formación influida por el trabajo de Benedetto Croce y Ludovico Raghianti extendida al arte contemporáneo; se interesó, especialmente, en la historia, la crítica del arte y la arquitectura. En 1931, acude en

Roma a la Escuela de Posgrado donde asiste a Pietro Toesca. En 1933, se une a la Administración de Antigüedades y Bellas Artes como inspector, en Turín y en Módena, y luego como director general en Roma durante los ministerios De Vecchi y Bottai. En este tiempo, elabora el proyecto para la creación del Instituto Central de Restauración.

Durante la Segunda Guerra Mundial, se esforzó por guardar y trasladar al Vaticano las más importantes obras del arte italiano provenientes de diversas localidades de Italia. Después de la guerra, trabajó en un comité con Roberto

.....
⁷⁵ A partir del texto de Claudio Gamba, recuperado de http://www.giuliocarloargan.org/argan_profilo.htm, y del *Dictionary of Art Historians*, recuperado de <https://dictionaryofarthistorians.org/argang.htm>

Longhi para recuperar obras de arte italiano robadas durante el conflicto. En esta época, emprende una defensa del arte y la arquitectura moderna ocupándose de la planificación urbana, del diseño, de la museología, de la relación arte-técnica y de la función educativa del arte. Enseña en la Universidad de Palermo entre 1955 y 1958, año en que se incorporó al Consejo Supremo de Antigüedades y Bellas Artes (donde permaneció hasta el establecimiento del Ministerio de Cultura en 1974) y se hizo miembro por Italia del Comité Internacional de historia del Arte, del que fue presidente en 1979. En 1959, la Accademia Nazionale dei Lincei le confirió, juntamente con Cesare Brandi, el Premio Antonio Feltrinelli a la crítica de arte. Ese mismo año, sucedió a Lionello Venturi en la Cátedra de Arte Moderno de la Universidad de Roma y, tras su muerte en 1962, como vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte de la cual fue presidente entre 1963 y 1966.

Otra faceta relevante de la actividad de Argan fue su participación en política. Ocupó el cargo de alcalde de Roma entre 1976 y 1979, por las listas de la izquierda independiente, tras lo cual se convirtió en el primer alcalde no democrata cristiano de la posguerra. Durante su mandato emprendió una batalla contra la especulación inmobiliaria que destruía Roma, pero no fue fácil, este periodo coincidió con una de las épocas más oscuras del terrorismo en Italia, cuyo punto más dramático fue el asesinato de

Aldo Moro. Por razones de salud, terminó su periodo con algunos meses de anticipación. Sin embargo, en 1983, reanudó su actividad política como senador de la República por la lista de Partido Comunista Italiano en dos legislaturas. Igualmente, colaboró con varios periódicos de izquierda, especialmente, en sus últimos años, con *L'Unità*.⁷⁶

En la década de los ochenta, se dedicó resueltamente a la defensa del patrimonio artístico y la reforma de las leyes de protección; muchas de sus intervenciones, y discursos parlamentarios, son recogidas en doce volúmenes sobre las leyes de la herencia cultural. Entre 1982 y 1983, donó su biblioteca a la Universidad de Roma y fue galardonado con el título de profesor emérito, en 1990 fue nombrado presidente de la *Fondazione Filiberto Menna*⁷⁷ y en 1991 fundó la Asociación Bianchi Bandinelli con el objetivo de promover el diálogo y la cooperación entre el mundo de la investigación y la protección del arte y el patrimonio. Entre 1991 y 1992, (año de su muerte), el Partido Demócrata le dio el puesto de “ministro” de Cultura y Medio Ambiente en el denominado “gobierno en las sombras”.

⁷⁶ Importante periódico fundado en 1924 por Antonio Gramsci.

⁷⁷ La *Fondazione Filiberto Menna*, Centro de Estudios de Arte Contemporáneo, se creó en 1989 y está activa hasta hoy. Promueve iniciativas y proyectos para difundir y profundizar el conocimiento del arte del presente.

Con respecto a su obra, en 1930, siendo estudiante, publicó sus primeros escritos *Paladio y la crítica neoclásica* y *El pensamiento crítico de Antonio da Sant'Elia*. Luego de graduarse, en 1931, publicó artículos y reseñas en revistas tan importantes como *La Cultura*, *L'Arte*, *Casabella* y escribió numerosos artículos para la *Enciclopedia italiana* y el *Gran diccionario enciclopédico UTET*. En 1933, apoyó la revista *Le Arti* que reemplazó al histórico *Bollettino d'Arte*. Más adelante, entre 1936 y 1937, publicó dos volúmenes sobre arquitectura medieval en la serie *NEMI*; y entre ese último año y 1938, un manual de historia del arte para escuelas secundarias. En 1940, comenzó su defensa de las corrientes del arte moderno no subordinadas a la propaganda del régimen fascista; entre las muchas publicaciones con las que colaboró, se encuentran revistas de política, cultura, filosofía, literatura, crítica de arte y de arquitectura.⁷⁸

En la década de los cincuenta, publicó monografías sobre artistas del Renaci-

⁷⁸ Entre ellas, las más importantes del ámbito político y cultural: *La Nuova Europa* de Luigi Salvatorelli, *Il Politecnico* de Elio Vittorini y *Comunità* de Adriano Olivetti. Del ámbito de la filosofía y la cultura de orientación fenomenológica: *Aut* de Enzo Paci. Del ámbito de la literatura: *Belfagor* de Luigi Russo, *Letteratura* de Alessandro Bonsanti e *Il Verri* de Luciano Anceschi. Del ámbito del arte y la crítica: *L'immagine* de Cesare Brandi. Del de la técnica: *Civiltà della macchine* de Leonardo Sinigalli. Y, por último, del ámbito de la arquitectura: *Casabella-Continuità* de Ernesto Nathan Rogers y *L'Architettura* de Bruno Zevi.

miento, fruto de sus lazos académicos con el Instituto Warburg, donde aplica el método iconológico. Igualmente, elaboró una nueva interpretación del arte barroco sobre las claves de la “técnica” y “retórica”. En 1959, fue nombrado director de la sección moderna de la *Enciclopedia universal del arte* en Roma y participó en la fundación de la casa editorial *il Saggiatore* de Albero Mondadori.

En la década de los sesenta, en asociación con Palma Bucarelli, tuvo un papel prominente en el debate sobre el desarrollo de las corrientes modernas del arte que van desde el *informal*, el arte de la *Gestalt*, el arte *pop*, el arte *povertà*, a la elaboración de la tesis sobre la muerte del arte, es decir, la crisis irreversible de las técnicas del arte tradicional en la sociedad industrial y capitalista. Entre 1964 y 1969, pronuncia diversas conferencias y cursos universitarios en un esfuerzo por la revalorización de la pintura inglesa del iluminismo y del arte neoclásico, especialmente de la obra de Antonio Canova. Entre 1964 y 1965, sus intervenciones críticas sobre el arte y la arquitectura contemporánea se reúnen en las colecciones *Salvación y caída del arte moderno* (Argan, 1966) y *Proyecto y el destino* (1969), volumen que, en 1967, recibe el XIV Premio Europeo Cortina-Ulisse. En 1968, publica su *Historia del arte italiano* (que durante más de dos décadas fue el libro de historia del arte más usado en las escuelas) y al año siguiente funda la revista

Storia dell'arte (para cuya primera edición escribe el ensayo programático y metodológico *Historia del arte*).

Al inicio de la década de los setenta publica su libro *El arte moderno 1770-1970* y desde 1974 hasta 1986 edita una columna artística en *L'Espresso*. En 1976, recibe la Medalla de Oro al Mérito de la Escuela, la Cultura y el Arte. En 1987, fue elegido presidente de la Editorial Einaudi y publica en 1990 *Miguel Ángel arquitecto* (en coautoría con B. Contardi, el libro que se presentó en la Colina del Quirinal).

En 2003, con la curaduría de Claudio Gamba, se publica póstumamente su libro *Progetto e oggetto: scritti sul design* (2003) donde Argan presenta una ética del diseño. Este último libro recoge artículos de Argan de entre 1949 y 1963 donde elabora una ética que relaciona al artista que trabaja para la industria, y sus proyectos, con la investigación estética y una metodología de diseño que imprime a la producción industrial un objetivo no economicista, pedagógico, que vincula a la vida social con la educación y las corrientes más modernas del arte.

Sus colecciones de escritos más importantes son *Estudios y notas* (Roma, 1955), *Salvación y caída en el arte moderno* (Milán, 1964), *Proyecto y destino* (Milán, 1965), *Estudios y notas: de Bramante a Canova* (Roma, 1970), *Ocasiones de crítica* (1981), *Historia del arte como la historia de la ciudad* (Roma, 1983), *De*

Hogarth a Picasso (Milán, 1983), *Clásico anti-clásico* (Milán, 1984), *Imagen y persuasión* (Milán, 1986), *Retratos de obras y artistas* (1993) y *Proyecto y objeto* (Milán, 2003).

APÉNDICE D

ANTOLOGÍA DE OPINIONES SOBRE LA OBRA DE ARGAN⁷⁹

OPINIONES DISPERSAS 1930-1994/TESTIMONIOS

Anna Maria Brizio a Adolfo Venturi (Turín, 1 mayo 1930): Estimado maestro, / He enviado el tercer fascículo de *l'Arte*. Pero —como buen editor— no me detengo y pienso que [...] Para el fascículo de julio se está preparando un artículo sobre crítica de Palladio por Carlo Argan, un graduado inteligente, que me parece muy bueno. Tal vez el profesor Lionello le habrá hablado de él. [...] Cariñosos y respetuosos saludos / Anna Maria Brizio” (de la carta publicada en L. Ficacci, *En el centena-*

rio de la historia del arte, estudios en honor de Giulio Carlo Argan, Nueva Italia, Florencia 1994, p. 53).

Arnaldo Momigliano a Ernesto Codignola (Roma, 19 de noviembre de 1931): Distinguido profesor, / Me permito aprovechar su bondad, no para mí, sino para un amigo mío, el Dr. G. C. Argan, que, sin duda, conocerá de nombre, porque es colaborador de *La Nueva Italia* [la revista “La Nueva Italia”]. Argan quisiera saber si Vallecchi o *La Nueva Italia* estarían dispuestos a publicar un libro de texto de historia del arte para las escuelas. Sin querer ser exagerado, no

⁷⁹ Recuperado de http://www.giuliocarloargan.org/argan_tesi.htm (la traducción es mía).

sé cuántos académicos jóvenes de hoy tienen la preparación de Argan, como lo demuestran sus ensayos sobre Palladio, sobre escenografía, sobre arquitectura del novecientos que apareció en *l'Arte* y el ensayo sobre Botticelli que aparece en *Cultura*, igualmente una gran obra sobre los tratados de arquitectura del siglo XVI que está esperando y de la cual ha completado, y es de inminente publicación la parte sobre Serlio. Puedo añadir que un erudito como Panofsky, conocido por su severidad, hace tiempo expresó su admiración por el trabajo de este joven [...] / Arnaldo Momigliano (carta publicada en *Una casa editorial, entre sociedad, cultura y escuela: La Nueva Italia 1926-1986*, editado por Alessandro Piccioni, La Nuova Italia, Florencia, 1986, p. 59).

La Cátedra: Informe de la *Comisión de selección para la adjudicación de la Cátedra de Historia del Arte Medieval y Moderno*: “La Comisión reunida en Roma, en la Facultad de Letras de la Real Universidad de Estudios en los días del 12 al 17 de noviembre de 1934-XIII, estableció la validez de los documentos presentados por el Dr. Giulio Carlo Argan y ha decidido admitirlo en las pruebas orales. / El Dr. Argan, licenciado en Humanidades con honores de la R. Universidad de Turín en 1931, ha seguidamente conseguido la calificación para la enseñanza de la Historia del Arte en las escuelas secundarias, ganó la beca del curso avanzado en Historia del Arte de la Fundación Venturi, ha recibido una subvención de la Dirección General de Educación Superior para un

viaje al extranjero, ha colaborado en la elaboración del catálogo de obras de arte, por un año escolar se desempeñó como asistente voluntario en la Cátedra de Historia del Arte del Renacimiento y moderno en R. Universidad de Roma. En 1933, recibió por concurso la nominación como inspector de Antigüedades y Bellas Artes, prestando sus servicios más tarde en la R. Superintendencia del Arte Medieval y Moderno en Turín y también en la R. Galería Estense de Módena, donde trabaja actualmente. / Él presenta a juicio de la Comisión un número bastante pequeño de publicaciones no teniendo una gran cantidad, pero revelan, todas, un profundo conocimiento y una viva preocupación por rastrear a través de obras individuales la naturaleza del fenómeno artístico. Eventos contingentes que estudia para coordinar y tamizar con el fin de extraer una evaluación exhaustiva de las causas que operan en el espíritu del artista y reconstruir en unidad los caracteres del trabajo creativo. Investigación difícil que puede conducir a conclusiones arbitrarias si no es respaldada por una sólida capacidad de razonamiento, de suficiente información y de un seguro y directo conocimiento de la obra de arte. El Dr. Argan, de hecho, escapa al peligro de fundar sus construcciones en vacío gracias a su vasta cultura y a un concienzudo trabajo de investigación. Si sus escritos a veces parecen poco claros y cargados en el enunciado, sus conclusiones originales casi siempre compensan su fatigosa lectura. / En particular, él se ha interesado en asuntos relacio-

nados con la arquitectura, como dan fe sus ensayos sobre Bramante, Sebastiano Serlio y Andrea Palladio y escritos breves, pero profundos, sobre la arquitectura piamontesa del seiscientos y el setecientos. Otros artículos tratan con originalidad temas particulares relativos a Botticelli y Tiepolo, y demuestra claridad de juicio en temas de arte contemporáneo. El amor por los asuntos teóricos lo ha llevado a buscar con agudeza las características del arte veneciano del cuatrocientos. / Para la lección le fue asignado el tema “Sebastiano del Piombo”. El Dr. Argan, aunque no ofrece una combinación armónica de las diversas partes de su discurso, ha demostrado un buen conocimiento del tema y una plena posesión de bibliografía muy reciente, mostrando completamente sus actitudes dialécticas. Por tanto, la Comisión, unánimemente, se complace en reconocer la madurez de Dr. Giulio Carlo Argan para la obtención de una cátedra de historia del arte medieval y moderno. / *La Comisión*: PIETRO TOESCA, *presidente*, / ANTONIO MUNOZ / Achille Bertini Calosso, *relator* (en “Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional” Actos administrativos, a. LXII, vol. II, n.º 29, 18 de julio de 1935, pp. 3215-3216).

COMENTARIOS DISPERSOS EN LIBROS Y REVISTAS

Giuseppe Pagano, 1940: “Muy pocos escritores del arte antiguo tienen la competencia técnica y la sensibilidad

crítica para asumir la autoridad y la responsabilidad de un juicio definitivo sobre arte contemporáneo. Y aquellos pocos que se conservan y que mostrando esta rara flexibilidad mental entre la cultura y la vida —como Marangoni o Argan— no se conservan solo por su plena formación técnica sino también por el rigor del método que aplican en la crítica de arte antiguo o moderno; y, en última instancia, por su actitud de vida que no distingue fecha límite en la necesaria responsabilidad moral asumida por el crítico para justificarse asimismo y a los demás la razón de un juicio” (en *Construcción-Casabella*, n.º 150, a continuación en *arquitectura y ciudad durante el fascismo*, ed. C. de Seta, Laterza, Roma/Bari, 1990, pp. 204-205).

Sergio Lodovici, 1942: “Joven crítico de sólida preparación filológica, todavía animado por el espíritu moderno de inquietud y búsqueda, Argan llega a la reflexión del arte, no desde la periferia, sino desde el centro. La base de su crítica es de hecho encontrarse en una concepción orgánica de la historia y del producirse de toda la civilización. En la economía de la historia, nada se pierde: elementos insospechados, luego fruto, figuras cerradas que el erudito parece atribuir a la fatiga de investigación, se descubren fértiles y plenos de futuro. Para llegar a la determinación estilística, la calidad real de la obra de arte, el crítico se vale de todos los medios directos e indirectos: decir, por ejemplo, entre los directos, “la observación analítica detallada del monumento arquitectóni-

co” (Argan trata, principalmente, con la arquitectura, es decir, la línea del arte ahora menos estudiada y más plagada de dificultades), requisito indispensable para acceder a la obra misma, así como al documento teórico en el que el constructor ha expresado las fórmulas de su preferencia. De hecho, la mayoría de la obra de Argan es dirigida a una sutil iniciación en las partes vitales de la teoría artística, al recorrido de los intrincados laberintos que son necesarios para rastrear la verdadera alma del artista. [...] el análisis apretado realizado sobre las obras del cuatrocientos al ochocientos, a menudo fijando posiciones críticas, de hecho, nuevas, pretende ser una prueba de la validez del método de la construcción histórica concreta. Admitiendo en cualquier hecho artístico, porque se dio cuenta, la misma validez histórica, la consciencia crítica de Argan no puede distinguir claramente entre la del arte antiguo y moderno; en lo que tiene, y efectivamente tiene, el mismo rigor. [...] Es de hecho, la relación entre arte y moral —entendido, por supuesto, fuera de cualquier continuismo— el objeto del más reciente pensamiento crítico de Argan; y, en particular, de su reflexión sobre el arte contemporáneo” (“Giulio Carlo Argan, historiadores, teóricos y críticos de arte figurativo (1800-1940)”, *Enciclopedia biografica y bibliografica italiana*, Tosi, Roma, 1942, p. 33-34).

Pierre Francastel, 1950: “G. C. Argan ha demostrado recientemente en un artículo agradable el significado estético y espacial de la cúpula [...] Ar-

gan demostró brillantemente cómo, al construir la cúpula sin armadura, Brunelleschi no solo inventó nuevos trucos técnicos, sino que introdujo una nueva concepción estética del espacio y, justamente, en función de esta se explica la solución empírica dada al problema técnico de la unión de los materiales” (*Pintura y sociedad*, 1950, ed. It. *El espacio figurativo del Renacimiento al cubismo*, Einaudi, Turín, 1957, traducción de A. M. Mazzucchelli, p. 27).

Italo Calvino a Carlo Muscetta (Turín, 26 de octubre de 1953): “Estamos contentos con el número [de la revista *Società* de septiembre] que hemos leído, discutido y comentado. Forse Bollati ya ha escrito su opinión. El ensayo de Argan [sobre *El moralismo de Picasso*], entre los muchos que hemos leído este año, es tal vez aquel que va más a fondo, que obtiene de la multiplicidad de los aspectos una forma unitaria, una definición convincente” (en I. Calvino, *Cartas de 1940-1985*, editado por L. Baranelli, Mondadori, Milán, 2000, pp. 382-383).

Rudolf Wittkower, 1958: “Vale la pena encontrar un denominador común para esta manera de tratar una categoría importante de las imágenes religiosas barrocas. La técnica de estos artistas es la de la persuasión a toda costa. La persuasión es el axioma central de retórica clásica. En un escrito esclarecedor, G. C. Argan ha señalado acertadamente la fuerte influencia de la Retórica, de Aristóteles, sobre el procedimiento

barroco” (*Arte barroco y arquitectura en Italia: 1600 a 1750* [1958], ed. It. Einaudi, Turín, 1993, p. 122).

Corrado Maltese, 1964: “Una posición avanzada en el proceso de historiación integral y a continuación de identificación de todas las referencias sociológicas de la obra de arte ocupa la actividad multiforme de Giulio Carlo Argan. Tiene una capacidad excepcional para leer los valores de las referencias conceptuales y culturales implícitas en la forma artística y, en primer lugar, en aquella arquitectónica, en sus estudios sobre Brunelleschi, Angélico, Botticelli, sobre la arquitectura del setecientos y sus contemporáneos ha introducido constantemente una consciencia viva y dialéctica de los vínculos entre artística y el devenir político-social” (entrada “Sociología del arte”, en *Enciclopedia universal del arte*, vol. XII, Venecia-Roma, 1964, Col. 679).

Marisa Dalai, 1966: “[Aquellos de 1950] son ensayos sobre casos más fundamentales, donde el desarrollo de condiciones histórico-culturales y técnico-sociales del hecho artístico, que se convierten en elementos determinantes a efectos de la identificación del acto creativo, lee libremente, más allá del categorismo formalista *a priori*, en una dimensión siempre diversa (juntas, formal y conceptual), coincidiendo con la *Weltanschauung* de cada artista (el nuevo espacio matemático de Brunelleschi; la espacialidad natural en expansión de Bernini y la concentración espacial

simbólica de Borromini; la intuición fenomenológica del espacio en Nervi)” (voz, *Giulio Carlo Argan en Gran diccionario enciclopédico UTET*, 3ª ed., vol. II, Turín, 1966, pp. 119-120).

Bruno Zevi, 1977: “En 1936, salió un folleto, *La arquitectura protocristiana prerrománica y románica*, que fue seguido, un año más tarde, por *La arquitectura italiana del doscientos y el trescento*. Abrió un mundo. Es cierto que los edificios fueron leídos como *subespecie* pictórica, casi que cada superficie era un marco y cada espacio una “masa atmosférica”, pero la identificación del juego de cuadros y masas era tan aguda como para incentivar un punto de inflexión crítico. [...] La inteligencia crítica de Argan es ilimitada. No solo se refiere a Palladio, Brunelleschi, Francesco Borromini, Gropius, sino también a algunos gestos específicos, como el de Carlo Maderno en el salón de Santa María della Vittoria. Cuando no se está de acuerdo con él (sobre el *op art* en comparación con el *pop art*, el valor de la tipología, el clasicismo, el fin del arte, el comunismo, la segunda universidad en Tor Vergata, las directivas urbanísticas para Roma, y así sucesivamente), siempre ha sido solidario, porque sus errores son el precio de una lucidez que escruta e ilumina, incluso, las implicaciones de la verdad. No es suficiente: la suya es una inteligencia generosa, impregnada de una humanidad capaz de involucrarse, de Río a Roma, en el tema de la muerte. ¿El problema son los “arganianos”? ¿Pero qué

culpa tiene él, si aquellos no quieren sufrir?” (En *Zevi sobre Zevi*, Magma, Milán 1977, nueva ed., Marsilio, Venecia 1993, p. 123).

Nello Ponente, 1979: “[En Argan] el pensamiento crítico y la actividad política están ligados por dos momentos mediante vínculos de profunda consecuencia. Y es esto lo que distingue a Argan de otros grandes historiadores del arte de este siglo: de Erwin Panofsky por ejemplo, de quien ha tomado cuidadosamente su metodología, poniéndola en buen uso y transformándola solo en el examen de la relación y la interferencia entre las estructuras y superestructuras; de Pierre Francastel, quien han hecho hincapié en estas interferencias, pero del cual Argan se destaca por una visión más amplia y global de la actividad artística, ya no la considera un momento privilegiado sino también sometida, en negativo y positivo, y diría solo en una dialéctica comparable con aquella del materialismo histórico, a los contrastes y los conflictos. [...] Argan nunca podría aceptar el criterio de objetividad en la historia como parámetro de referencia fijo y, en consecuencia, limitar su búsqueda al reconocimiento de un “valor” o al reconocimiento mecánico del producto. En esto consiste la exigencia a la que ha sometido su metodología. [...] También es por esto que el historiador de arte debía ser, como lo fue, el crítico militante en la defensa de principios experimentales del arte moderno y la unidad de su fenomenología [...] Y al mismo tiempo tenía que ser,

como también ha sido, el funcionario de la administración de las bellas artes, el estudioso de los problemas relativos a la protección y a la reorganización de todo el sector del patrimonio cultural, el profesor de la universidad capaz de transmitir este mismo compromiso y, con absoluta consecuencia, repito, el alcalde de una ciudad donde los intereses privados, la especulación salvaje, el caos urbano, no solo han ocasionado daños irreparables al patrimonio artístico, sino también han reducido la “productividad” cultural” (*Más de medio siglo de amor con los grandes maestros del arte: Giulio Carlo Argan cumple 70 años: revisemos su intensa vida*, En “Paese Sera”, 17 de mayo de 1979).

Manfredo Tafuri, 1982: “En 1951 Giulio Carlo Argan responde implícitamente al diseño contenido en la *Historia zeviana* con un volumen publicado también por Einaudi, dedicado a Walter Gropius y la Bauhaus. No se trata de una contraposición de lineamientos normativos. El Gropius reconstruido por Argan es heredero de la ética protestante como ha sido interpretada por Weber y Troeltsch, es portador de un mito europeo de la razón “que lleva consigo las semillas de la duda y la desilusión”, y protagonista de un rescate *in extremis* “de una idea de civilización del inevitable colapso de la clase dirigente”. La “racionalidad” de Gropius, como la de Le Corbusier o de Mies — especificará más tarde Argan— nace “de una última ilusión de inmunidad en el corazón del juego”, dado que el

concepto moderno de libertad ya no es identificado con una “ilimitada efusión en el vasto dominio de la naturaleza”; la fidelidad a esa lección, que ya lo deja como perdedor sobre el plano ideológico, es considerada una necesidad esencial. Difícil de leer, aquel Argan, para la cultura italiana de los primeros años cincuenta. Considerado con un respeto proporcional a la incompreensión, las páginas de Argan formaron una élite de jóvenes historiadores, pero, como aquellos de Zevi, no alteraron sustancialmente la historia de la arquitectura” (en *Historia del arte italiano*, vol. VII, Einaudi, Turín, 1982, posteriormente publicada, con derecho propio, como un libro *Historia de la arquitectura italiana 1944-1985*, ibíd., 1986, p. 30).

Filiberto Menna, 1984: “La matriz del pensamiento de Argan es de naturaleza crítica, como ha dicho en más de una ocasión, pero hay que añadir inmediatamente que la crítica de Argan es la racionalidad que continuamente se colocan frente a una realidad ambigua y difícil como la del arte y las obras de arte. Es esta comparación constante que le da una connotación particular al racionalismo de Argan y hace de su crítica un instrumento flexible, abierto a las contradicciones de la realidad, aún conscientes de su temporalidad. [...] El encuentro con Klee se relaciona con el encuentro con Husserl que en el itinerario intelectual de Argan marca un momento no menos decisivo, un momento donde la racionalidad crítica de derivación setecientista sufre una especie de

hundimiento, entrelaza indisolublemente y más directamente con la totalidad del sujeto, consciente e inconsciente. Incluso, el proyecto, producción paradigmática de la razón, cambia de signo, retrocede, por así decirlo, a un estado anterior, más magmático y contradictorio, por tanto, más complejo y más rico, potencialmente abierto a la construcción de una razón diferente, o como se diría hoy, un nuevo estilo de racionalidad. [...] A través de Klee y de Husserl el concepto de racionalidad, que impulsa a Argan en la interpretación del arte moderno, adquiere la complejidad y articulación para superar lo que se ha llamado “la forma racionalista de entender la razón”. El sujeto se reconoce como portador de una racionalidad atada a una construcción en el tiempo que tiene su temporalidad histórica, un proceso lento y discontinuo de emergencia desde y hacia el *mundo de la vida*. El sujeto entonces reconoce la discontinuidad y la precariedad de su autoconciencia, la discontinuidad y la precariedad de la misma razón, pero, no obstante, sabe que no puede confiar todavía en ella” (*Argan o razón crítica*, “Le Arti news”, a. II-III, n° 5-6, n.° 1, 1983-1984, p. 6).

Alvar González Palacios, 1990: “¿Ante quién estoy? ¿Quién es este caballero responsable y cortés que escapa con ciencia arcana a mis preguntas y sigue el hilo elegante de su pensamiento respondiendo con gracia solo a aquello que quiere responder? La destreza es suma; parece que el profesor Argan es el último de la gran dialéctica, una especie de ejer-

cicio viviente de admirable retórica. Lo digo sin ninguna ironía: estaba listo — colocándome en un frente muy diferente del suyo— para no dejarme encapsular en la crisálida de su razonamiento, pero —debo admitirlo— muy fascinado por la inteligencia y por la sobriedad concreta de la palabra, de un pensamiento que se escurre bajo mis ojos con la precisión de un mecanismo perfecto. [...] No me había ocurrido esto antes con ninguno: el hombre cuando habla apenas puede evitar expresiones coloquiales o que tome en poca consideración la sintaxis. Nada de esto pasaba ahora: las frases salen como Minerva del cerebro de Júpiter, armadas completamente. [...] ¿Este hombre que casi nunca responde a lo que pides es quizá un egoísta sublime, un moralista, un asceta? No soy capaz de responder. Solo puedo añadir que, en la mayoría de las cosas en sí mismas, parece estar interesado en su significado: es la idea y no la encarnación física en un objeto singular, lo que parece conducirlo. [...] No se rían. Esto es el personaje público. Terminó la cinta de la entrevista que le he hecho, sin embargo, he permanecido otro poco con el profesor. Encontré una persona que no desconoce el lado gracioso de las cosas” (*El último de los grandes dialécticos*, en “Il Giornale dell’arte”, diciembre de 1990, reeditado bajo el título *El profesor Argan, en Il velo delle grazie, Allemandi*, Turín, 1992, pp. 171-173).

Giuseppe Chiarante, 1994: “Para Argan, el compromiso civil no era algo que había ganado, casi desde el exterior, o

superpuesto a su rol como estudioso e investigador; mucho menos fue simple testimonio, o defensa y justificación propagandística de la iniciativa política, según una visión del intelectual *engagé* que había estado de moda poco después de la guerra, pero del que Argan siempre había permanecido, y a menudo controvertido, muy lejos. Para él el compromiso civil fue uno con una necesidad de constante crítica, con una confianza casi iluminista en la razón, una confianza que inspiraba tanto en su investigación académica como en su acción política: era una, en sustancia, con su comprensión de la cultura y civilización. También su acercamiento al marxismo, incluso, su elección de comunista se caracterizó por este rigor crítico constante. [...] En los discursos parlamentarios este compromiso civil se manifiesta de la misma manera para abordar las cuestiones de la política y del patrimonio cultural. A menudo, se ha hablado aquí de un estatismo de Argan [...] fue realmente algo más: fue la pregunta exigente, que el gran intelectual, historiador de arte apreciado y conocido en todo el mundo, dirigió al Estado italiano y a su clase de gobierno, para tener en cuenta el extraordinario patrimonio de civilización y cultura que nuestro país está llamado a proteger: una pregunta que exigía hecha necesaria, implacable crítica de cada acto obtuso, de incultura, de estrechez de miras, pero que al mismo tiempo se traduce siempre en una propuesta positiva, en la búsqueda de la colaboración, en el estímulo para impedir los fracasos y garantizar una mejor protección, cata-

logación, restauración, todos los actos necesarios para la protección de lo que podía y aún puede salvarse del patrimonio cultural y ambiental que constituye la primer riqueza de nuestro país” (*Compromiso civil y crítica de la razón en la obra de Giulio Carlo Argan*, texto escrito para la presentación del libro *Discursos parlamentarios*, Roma, 3 de marzo de 1994; en *La protección del patrimonio cultural*, “Annali dell’Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli”, n° 1, Roma, 1994, pp. 9-13).

ARTÍCULOS Y TESTIMONIOS DE 1992-1993

Carlo Bertelli: “Arraigado en el arte del pasado, eligió dedicarse, principalmente, al estudio de la arquitectura de nuestro tiempo. Fue en el grupo que encabezó Pagano y Persico donde encontró a su esposa, Anna Maria Mazzucchelli. En 1951, en el libro sobre Gropius aparecía un manifiesto acerca de lo que se debe hacer, pero ya con el pesimismo que separa el proyecto del destino. [...] En su no corta vida, Argan había intentado varias veces utilizar la política para un diseño más amplio: despertar elementos del liberalismo para la acción de Bottai, atribuir a Berlinguer un modelo de desarrollo compatible con un verdadero “design” del país; esto después de haber tenido una gran confianza en la capacidad de transformación moderna de la sociedad italiana, defendida por los socialistas como Morandi y Raju. En 1954, en la conferencia celebrada en la Trienal,

Giulio Carlo Argan había hablado despertando entusiasmos del diseño como “factor de integración social”, incluso ciudad y territorio podrían integrarse socialmente haciendo un diseño considerado. Recuerdo una conversación con Argan veinte años más tarde, en su oficina de alcalde en la Colina Capitolina. Me habló con insistencia de Ámsterdam, con la confianza de que, al menos, algunas partes de aquella civilización planificadora y dotada de sentido público tan fuerte podrían ser absorbidas por aquella Roma palaciega y burguesa, capital fallida, construida de irreconciliables contradicciones. Mientras tanto, sin embargo, fue mérito del “racional” Argan haber establecido un consejo para el centro histórico, muy consciente de cómo esta delicada parte de la ciudad necesita medidas muy específicas, no absorbibles en un esquema general de desarrollo” (*Un iluminista en el Capitolio entre Miguel Ángel y Berlinguer*, en “Corriere della Sera”, 13 de noviembre de 1992, p. 33).

Giuliano Briganti: “La fidelidad de Argan a sus propias ideas, su visión de las cosas, conduce a un racionalismo más cristalino, que fue sin duda superior al normal. Con las cualidades y los defectos que comporta una estricta y absoluta fidelidad. Si se debe hablar de coherencia, Argan era un monstruo de la coherencia, a pesar de algunas contradicciones muy vistosas, aunque solo aparentes, en su larga vida. Cuando lo conocí, en aquellos años para mí generosamente inmaduros sobre los cuales se veía en el horizonte

la nube negra de la inminente guerra y que presentíamos cargaría en su vientre oscuro todas las catástrofes que se desatarían sobre nosotros, yo era muy cercano a Carlo Ludovico Ragghianti [...] Argan, que venía de la Bauhaus de Lionello Venturi, pero que había conocido a Panofsky, frecuentaba el ambiente de los arquitectos de “Casabella” (donde conoció a su esposa), los protagonistas del abstraccionismo milanés que se ocupaba de la Bauhaus; había orígenes muy distintos, indudablemente más “modernos”, alimentados por una rigurosa abstracción ansiosa de definirse metodológicamente, pero, en esos primeros años, hubo entre ellos alguna amistad, aunque no muy cordial, y una estima mutua. Por supuesto, alrededor de esa mesa estábamos todos los antifascistas, y Argan, en ese sentido, se nos unió con sincera adhesión. [...] escribí una vez, y él me reprendió sonriendo, que cuando lo estaba leyendo no encontré el hilo conductor que conduce desde el cerebro al corazón, y viceversa. Ahora que ya no existe, emerge un recuerdo que testifica en su lugar cómo la falta de aquel hilo no siempre fue del todo real” (*Querido Argan amigo y enemigo*, en “La Repubblica”, 13 de noviembre de 1992, pp. 32-33).

Achille Bonito Oliva: “Estaba interesado en el valor político del arte, más que en su valor moral. En el artista, buscaba el ser partícipe, a través de la forma, de la transformación y el progreso social. El esquema historicista sostiene todo su pensamiento crítico que restringe a veces su comprensión

de fenómenos importantes: como el *pop art* americano. La paradoja teórica de Argan está toda aquí: teorizar por un aparte la autonomía del arte, pero pedir, a continuación, un vínculo del trabajo y comportamiento del artista con las ideologías políticas de la izquierda. [...] La forma fue objetiva, no cruzada por impulsos expresivos y más desde su punto de vista fue capaz de satisfacer su función de servicio social. Y por eso, silenciosamente, en los últimos decenios, acoge el concepto de la muerte del arte: no encontraba, de hecho, en los fenómenos de los últimos veinte años, tendencias artísticas en conflicto activo con el curso de la historia. [...] De ahí nació la sospecha que Argan, en el fondo, no amara la obra de arte, él en realidad se impedía este placer, haciendo prevalecer un calculado furor ideológico, el hábito moralista de una raíz calvinista. Su verdadero placer fue, en definitiva, el lenguaje crítico. Su escritura cristalina, elaborada a mano con caracteres meticulosos, da cuenta, al final, del placer de un análisis que a menudo sobrepasaba el valor mismo de la obra. Y, de esta manera, desafió la identidad del arte a través de una “cosa mental”: la crítica (*Sin amor por el arte*, en “L’Espresso”, nº 51, 20 de diciembre de 1992, pp. 108-109).

Rossana Bossaglia: “Argan fue un historiador y amante del arte y como tal puede ser aceptado o contradicho, pero es, sobre todo, un intelectual, y esto no ha sido, salvando pocos casos, considerado suficiente. Es como inte-

lectual que tenemos que insertar en el contexto de sus intereses y sus estudios; como una persona de la mente aguda y de maravillosa amplitud de vista, que se enfrentaba a sus problemas siempre de manera genial y original: ha abierto caminos, indicado interpretaciones, sin duda; pero no por diversión o divagación mundana, sino en la profunda convicción de que la cultura es una sola, aunque profesionalmente se necesitan especialistas; y la vida moral y espiritual es una sola, el arte y la ética, la ética y la política son una unidad. La brecha entre la calidad de su discurso y la forma en que a veces fue incorporado (y banalizado) se puede verificar en el caso de la vulgar y cruda protesta con la que fue recibida su reflexión poshegeliana sobre “la muerte del arte” [...] Por el coro de testimonios que han levantado por su muerte, claramente sugiere que Argan tenía el don de no solo una afabilidad gentil, sino de prestar atención a la persona con quien se entretenía o conversaba, así como establecer cada vez una relación con su interlocutor. Por esta razón, todos aquellos que como yo tuvimos relación con él lo sentimos como un amigo y lo lloramos como un amigo. Un hombre de poder, digamos un poco malhumorado para aquellos que no tuvieron la suerte de entenderse con él. Pero a Argan no le gustaba el poder; amaba el prestigio; el poder uno lo puede agarrar, el prestigio florece de la calidad de la persona” (*Un maestro llamado Argan: grandes méritos, inútiles polémicas*, en “Corriere della Sera”, 25 de enero de 1993, p. 17).

Enrico Crispolti: “Lo que más ha caracterizado hacer historia del arte y crítica de arte en Argan es sin duda un nuevo examen del componente ideológico tanto en la “poética” del artista como en la obra de arte. No es el componente de una ideología específica, incluido el marxismo a partir de los años de su compromiso político-administrativo, sino la atención a la importancia de las ideas contenidas en la obra de arte, así como a la respuesta teórica. La obra de arte no es simplemente un resultado de la creatividad imaginativa, sino un evento de pensamiento mediante el lenguaje visual. [...] ha llevado en la historia y en la crítica de arte el peso de la comprobación de la consistencia teórica tanto de la obra como de las intenciones de su autor, como preeminentes; de una verificación de la consistencia de las ideas y por tanto de la visión y el juicio del mundo y especialmente de la sociedad que atravesaba el artista. Fue su gran enseñanza que, si no desplazó la tara de un idealismo incorregiblemente presente en la cultura italiana con las formas más diversas, le llevó a una consecuencia crucial. De formación, Argan no era tanto crociano como gentiliano. Y de hecho la evaluación ideológica supone para él a menudo un rol incluso aristocrático, de fundamental consideración en la proyectualidad de la obra misma y a través de esta de la coherencia del pensamiento del artista, en detrimento de una consideración fenomenológica más objetiva del lenguaje artístico en su concreción siempre diferente. [...] Para Argan, en suma, la historia del arte es

parte preeminente de la historia de las ideas. Y de la identificación de un contenido ideológico en el hacer del artista, tanto del pasado como contemporáneo, cualquier medida de alcance de la cuenta sobre la especificidad del lenguaje conseguido con este enfoque” (*Argan, el arte de las ideas*, en “L’Unità”, 13 de noviembre de 1992, p. 17).

Antonio Pinelli: “Argan no fue un intelectual prestado a la política, un alcalde “Insignia”: la acción política, el compromiso civil eran una extensión natural de sus ideas y de su trabajo como historiador del arte. [...] De Venturi Argan había aprendido a fusionar pasión civil y compromiso cultural [...] pero también había aprendido a convivir, de hecho, a equiparar el estudio del pasado, la indagación histórica, con la acción militante, la crítica del presente. [...] Todo el mundo sabe la inteligencia afilada con que Argan disecciona intenciones y programas, significados y motivos de la obra de arte. Y si no todos, muchos también conocemos las objeciones que se han hecho en muchos lados a esta manera de hacer crítica, que a veces parece privilegiar la historia de las ideas sobre la concreta manufactura de la obra de arte, la “filosofía del arte” sobre el conocimiento “material” de las obras de arte. Es una crítica que yo mismo, en algunos aspectos de la obra histórica Argan, comparto. Pero para alguien como yo, que ha tenido la suerte de ser formado en su escuela, estas reservas no empañan el orgullo y gratitud por haber tenido un maestro que primero y



más que una técnica de aproximación al tema de nuestros estudios, nos enseñó a mirar obras de arte como una especie de trabajo y testimonios de la cultura humana; Testimonios especiales, sin duda, para descifrar lo que requiere saber moverse libremente con audacia y volver a conectar los miles de cables que conectan con todas las otras ramas del conocimiento: desde la filosofía a la ciencia, de la historia de las ideas a la de los hombres y la sociedad” (*Herederero de Venturi, crítico con arte*, en “El Mensajero”, 13 de noviembre de 1992, p. 19).

Pierre Restany: “Continuando la línea de Lionello Venturi, Argan se encontró con el arte contemporáneo, a partir de la década de los cincuenta, un terreno ideal para análisis en el que tenían la posibilidad de proyectar plenamente la lección espiritual y formal del arte antiguo. Su rigor constructivo le llevó a promover la investigación artística en todo el territorio nacional, en la década de los sesenta. Siempre mantuvo su inflexible lucidez: sus famosos artículos que aparecen en *Il Messaggero* en 1936 ilustrando la apertura, pero también los límites, de esta estética de grupo. [...] La influencia de Argan ha tenido su dinamismo completo en el ámbito proyectual y constructivo, donde todavía se mantienen sus criterios de juicio lógico y articulado. Argan supo demostrarse también como un observador agudamente crítico en áreas donde el arte se reúne con vida, desde el punto de vista de la correlación entre la existencia y la esencia [...] Argan fue para mí un amigo y algo más que un maestro; un

punto de referencia moral, una cuestión de principios y honestidad en mi investigación intelectual. Argan no toleraba aproximaciones y ambigüedades en el pensamiento teórico. He escrito muchas cosas pensando en él y tal vez estos textos son los más cercanos a mi corazón. La perfecta organización de su cerebro no le impedía dejarse ir a veces al delirio imaginativo, un delirio metafórico se entiende, donde podía vislumbrar, más allá de la belleza del lenguaje, un arrebato de profunda generosidad humana. De esta gran apertura poética Argan ha dejado una última pista monumental: su libro sobre *Miguel Ángel arquitecto*, un diálogo real, más allá del tiempo y el espacio, del autor de Piamonte con el maestro toscano. De la historia del arte Argan tenía una visión total, sintética, enciclopédica y en este humanismo multifacético la arquitectura, el diseño y el arte tenían sus funciones precisas, naturales y poéticas” (*Giulio Carlo Argan, hombre de su tiempo*, “D’Ars”, a. XXX, n° 137, otoño de 1992, pp. 6-7).

Angelo Trimarco: “El interés por lo moderno y la relación entre la modernidad y el arte contemporáneo son, sin duda, el nodo en torno al cual Argan construyó un largo, ininterrumpido, recuento: un recuento nutrido no solo de artistas y obras de arte, sino de ideas y argumentos filosóficos, de intenciones morales e impulsos vitales. De esta complejidad Argan ha sido, hasta lo último, testigo y protagonista: intransigente e, igualmente, comprensivo de la posición de los demás, tolerante pero firme

en la creencia de que los valores de la razón están todavía activos y fecundos. Capaz, sin embargo, de volver a discutir sus propias opciones cuando un resquicio se abría. [...] Por lo que incluso podría confesar sin modestia: “Con esa idea he vivido, espero poder llegar hasta el final de mis días siempre firmemente convencido de que nada en el mundo es racional en sí mismo, pero nada podría ser tan irracional que el pensamiento humano no pueda racionalizar”. Donde racionalizar no significa, para Argan, encerrar en fórmulas rígidas el flujo de la imaginación y sus lugares secretos. Significa (ha significado), más bien, capturar nexos, establecer relaciones, armar correspondencias, iniciar encuentros solidarios entre las estructuras de pensamiento y representaciones culturales. El arte y el pensamiento no viven en mundos separados y distantes, pero se cruzan y entrecruzan en el rápido y cruel movimiento de la historia. En este sentido, tanto el arte como el pensamiento son producciones históricas, expuestos como cualquier otra actividad no solo a la vida, sino también a la muerte. La muerte del arte no es, en definitiva, otra cosa que la disminución de un modo de acción humana [...] La defensa de los valores y la razón contra la barbarie del irracionalismo (que temía próximo), tanto en la vida del pensamiento como en la del arte, fue el último, lúcido, desafío a que jugó. En defensa de la razón pero no del dogmatismo, de la historia pero no del incierto pasado y la tradición estéril” (*El gran narrador del arte italiano*, en “Il Mattino”, 13 de noviembre de 1992, p. 14).

 <p>Universidad Pontificia Bolivariana</p>	<p>SU OPINIÓN</p>	
<p>Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerle un excelente producto. La información que nos suministre acerca de la calidad de nuestras publicaciones será muy valiosa en el proceso de mejoramiento que realizamos. Para darnos su opinión, comuníquese a través de la línea (57)(4) 354 4565 o vía e-mail a editorial@upb.edu.co Por favor adjunte datos como el título y la fecha de publicación, su nombre, e-mail y número telefónico.</p>		

Esta obra se publicó en archivo digital en el mes de septiembre de 2018.

PROYECTO *sin* DESTINO

Proyecto sin destino avanza sobre las preguntas ¿Qué entendemos por proyecto? ¿Qué sabemos sobre él en el ámbito cultural, disciplinar y teórico? A partir del análisis hermenéutico del ensayo crítico de Giulio Carlo Argan, Proyecto y destino, relaciona diferentes momentos donde el proyecto se presenta como significativo para la creación en las disciplinas proyectuales (en particular la arquitectura y el diseño) desde de su aparición en el renacimiento.

Como conclusión, introduce el proyecto como pacto. Una propuesta de acción intersubjetiva que, argumentada en los horizontes de la teoría crítica arganiana (historia, técnica e ideología), plantea la necesidad de devolver al proyecto su valor social. Una forma de proyecto sin destino, un proyecto que no obliga a cumplir el sino trazado por la interpretación naturalista del pensamiento moderno a lo largo de los últimos tres siglos.



ISBN: 978-958-764-580-4

