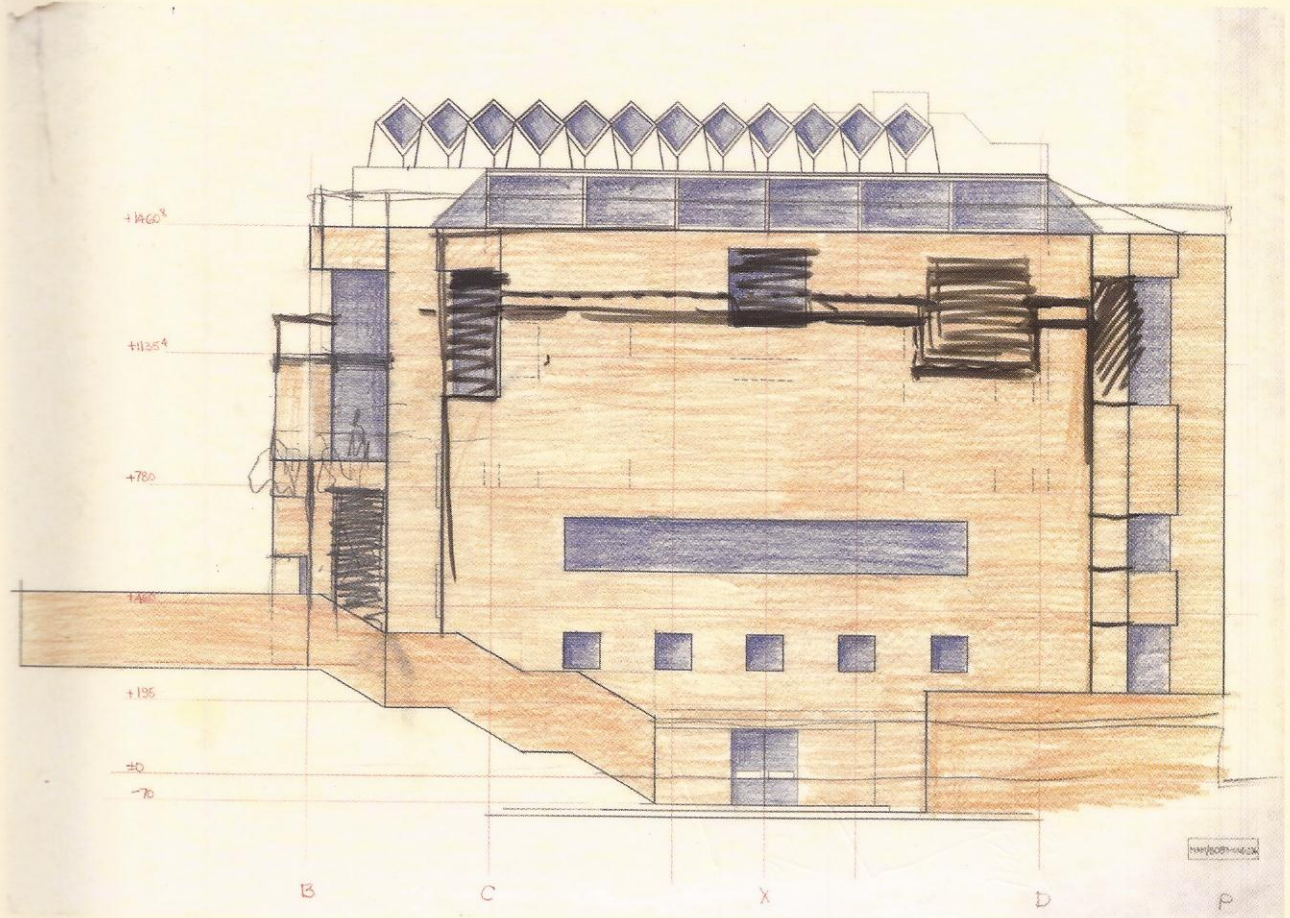


# textos

CRÍTICA, ARQUITECTURA Y CIUDAD

[24]



Profesores: Silvia Arango, Beatriz García Moreno, Aurelio Horta y William García Ramírez/  
Estudiantes de pregrado: Andrés Colorado, David Justinien Gómez / Estudiantes de  
posgrado: Carlos Orlando Fino, Jorge Hernández, Jairo Valenzuela, Alonso Gutiérrez  
Aristizábal, Carolina Salazar Marulanda, Diana Carolina Romero Acuña, Laura Rubio  
León, Felipe Andrés Muñoz Cárdenas, María Teresa Díaz Zuluaga, Andrés Albarracín  
Salamanca, Mauricio Pérez, Yani Herreman **Publicación de la Maestría en Historia  
y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad y el Doctorado en Arte y Arquitectura**  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá



Profesores: Silvia Arango, Beatriz García Moreno, Aurelio Horta y William García  
Ramírez / Estudiantes de pregrado: Andrés Colorado, David Justinien Gómez /  
Estudiantes de posgrado: Carlos Orlando Fino, Jorge Hernández, Jairo Valenzuela,  
Alonso Gutiérrez Aristizábal, Carolina Salazar Marulanda, Diana Carolina Romero  
Acuña, Laura Rubio León, Felipe Andrés Muñoz Cárdenas, María Teresa Díaz Zuluaga,  
Andrés Albarracín Salamanca, Mauricio Pérez, Yani Herreman **Maestría en Historia  
y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad / Doctorado en Arte y Arquitectura /  
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá**

DOCUMENTOS DE HISTORIA Y TEORÍA

# textos

CRÍTICA, ARQUITECTURA Y CIUDAD

[24]

Crítica, arquitectura y ciudad / Silvia Arango ... [et al.]. – Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2012  
152 p. - (Documentos de historia y teoría. Textos ; 24)

Publicación de los programas de Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad. Doctorado en Arte y Arquitectura  
Incluye referencias bibliográficas

ISBN: 978-958-761-155-7

1. Urbanismo 2. Ciudades 3. Paisaje urbano 4. Multiculturalismo 5. Arquitectura moderna I. Arango de Jaramillo, Silvia Mercedes, 1948- II. Serie

DD-21 711.4 / 2012

#### **Textos 24**

Publicación de los programas de maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad y de doctorado en Arte y Arquitectura

Universidad Nacional de Colombia  
Sede Bogotá  
Facultad de Artes

#### **Moisés Wasserman Lerner**

Rector Universidad Nacional de Colombia

#### **Julio Esteban Colmenares**

Vicerrector sede Bogotá

#### **Rodrigo Cortés Solano**

Decano Facultad de Artes

#### **Gabriel Felipe Rodríguez Guerrero**

Vicedecano de Programas Curriculares

#### **Nancy Roza Montaña**

Vicedecana de Investigación y Extensión

#### **Tsenia Mahel Cáceres Cárdenas**

Secretaria Académica Facultad de Artes

#### **Cecilia Sierra de Olarte**

Coordinadora Unidad de Apoyo a los Posgrados

#### **Silvia Arango Cardinal**

Coordinadora Académica Doctorado en Arte y Arquitectura

#### **Ricardo Arcos-Palma**

Coordinador Académico Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Alfonso Espinosa Parada

#### **Director Centro de Divulgación y Medios**

William García Ramírez

#### **Compilador**

Claudia Burgos Ángel

#### **Coordinación editorial, corrección de estilo y diagramación**

Germán Cantor, Patricia Sandoval

#### **Retoque imágenes**

Tangrama

#### **Diseño carátula y de la colección**

© Universidad Nacional de Colombia

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso en Bogotá, Colombia. 2012.

**Presentación** Silvia Arango **7 El juicio en arquitectura** Silvia Arango **9 La ciudad latinoamericana, entre la prevención y la vigilancia** Beatriz García Moreno, Carlos Orlando Fino, Jorge Hernández, Jairo Valenzuela, Andrés Colorado y David Justinien Gómez **23 Utopías: la crítica visionaria** William García Ramírez **31 De ciertas identificaciones de la crítica en la arquitectura y las artes** Aurelio Horta **43 Multiculturalismo, identidad y globalización** Alonso Gutiérrez Aristizábal **57 Habitando las nuevas tecnologías. A propósito de la teoría de Umberto Eco: de internet a Gutenberg** Carolina Salazar Marulanda **67 Latinoamérica: entre lo culto, lo popular y lo masivo** Diana Carolina Romero Acuña **77 Distopías: arquitectura de ciudad en el cine** Laura Rubio León **83 Otra posibilidad para pensar la arquitectura y la ciudad** Felipe Andrés Muñoz Cárdenas **93 El humedal Juan Amarillo, deterioro de una intención** María Teresa Díaz Zuluaga **99 Eco-arquitectura. Una amalgama de tránsitos** Andrés Albaracín Salamanca **109 Centro cultural biblioteca pública Julio Mario Santo Domingo. Una mirada desde la crítica cultural: construcciones híbridas de una cultura contemporánea** Carlos Orlando Fino Gómez **119 El colegio de Shakira** Mauricio Pérez **131 La intervención arquitectónica: el caso del Museo del Chopo** Yani Herreman **143**

# De ciertas identificaciones de la crítica en la arquitectura y las artes\* Aurelio Horta\*\*

## Entrada

No hay arte sin palabra. La crítica, aún antes de celebrarse en la escritura, se autodefine en la reflexión y el análisis que de antemano juntan ideas, materiales, imágenes o símbolos; de ahí que la arquitectura y las artes se identifiquen en recurrencias de índole, así como en conceptos y métodos, que han de explicarse para sustentar el objeto crítico y su creador. Nada que se escriba sobre el acto de la creación no ha sido antes imaginación y formas, aspiraciones y reveses del artista o arquitecto y sus circunstancias. A la crítica acompaña un pensamiento agónico del cual salen juicios elevados e inteligentes, e igualmente saltan a veces otros pésimos e inconcebibles, porque el problema crítico no se debe únicamente a una fidelidad histórica y justeza teórica, sino a la síntesis de éstas en una responsable indagación y producción intelectual que, asimismo, resulta un acto creativo concomitante.

\* En la razón de este artículo deseo reconocer mi particular satisfacción por la invitación que las colegas Silvia Arango y Beatriz García me hicieron para compartir los cursos de Seminarios de Crítica de la Arquitectura I y II en la Maestría de Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad. Estas reflexiones apenas frescas, y de seguro, no tan leales ni completas como las que propiciaron el ánimo colectivo del grupo de maestrantes, aquí solo aspiran en apretadas cuartillas en no faltar al registro del contenido de los cursos, tratando de rescatar algunos de los temas y puntos de vista que fueron motivo de mis respectivos módulos, muy puntualmente enfocados a ese estado filial que la arquitectura guarda con las artes en cada uno de sus marcos disciplinares, y sin excepción con la crítica, en tanto escritura activa sobre el valor de la creación.

\*\* Profesor e investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia.

En relación con la crítica de arte y la arquitectura se privilegia enunciar desde un inicio dos de sus más influyentes fundamentos de interpretación: su tesis concertante y el valor metodológico; ambos reconocidos comúnmente en la frase "asumir una postura crítica", o sea, actuar con una definición de criterio, por demás, pertinente en todo tipo de relaciones sociales, modos de producción y campos de la creación. Contar con una postura crítica en las artes o la arquitectura se debe a una razón *sine qua non* de sus prácticas e indeclinable de atención en la formación profesional. Es más, sin una constante revisión y superación de escalas contrastivas sobre el acto y el facto de creación, sería imposible la consecución de una conciencia estética, y menos, de un ideal artístico. Este es el punto por el cual la crítica se encuentra presente en los procederes de sus concomitantes marcos disciplinares como la historia, teoría y talleres instrumentales de las artes y la arquitectura. Su fin de juicio estimativo, a partir del cual se desarrolla también un proceso de indagación, se constituye en modos implícitos tanto del polémico relato histórico como del ejercicio teórico o el desarrollo de habilidad técnica de un taller.

Esa intersección de la crítica como método en los diferentes posicionamientos de una lógica disciplinar de las artes y la arquitectura contribuye, sin dudas, a un trato de mayor apropiación sobre los contenidos de los módulos histórico-teóricos; pero, asimismo, hace notar su débil presencia en tanto disciplina autónoma en un currículo. No obstante a sabiendas, casi siempre, que a través de un conocimiento sensible como el del discurso crítico, el estudio sobre el acto de creación incentiva una dinámica más directa y efectiva en el desarrollo de una aptitud especulativa, antecedente básico de la investigación, al menos, en aquellas áreas con una determinante tradición poética<sup>1</sup>.

Esta aproximación a la crítica, entonces, aborda esa ineludible huella que la arquitectura conserva en su concurrencia teórico-práctica y nodo epistémico con las artes; y en la razón de justipreciar el acto crítico en su tarea ineludible de discernir acerca de los procesos histórico-genéticos, descriptivos, teórico-funcionales y sociológicos, en fin, de valor sobre la creación que, valga insistir, parten de una dialéctica y tradición filosófica de Occidente constitutiva de sus

1 El vocablo y categoría "poética", que igual se entiende como poiético o poiésis (del gr. ποιητική), implica en principio la relación hombre-naturaleza, en especial aquella relación que se origina a partir del empleo de la "técnica" en un determinado proceso de hacer y producir. Aristóteles, en su obra homónima, utilizó el término para definir y caracterizar dos géneros de artes imitativas, la tragedia y la comedia; de este modo nombra un discurso sobre los procederes y la naturaleza de las artes, que se desarrollaría más tarde en la tradición canónica a través de Horacio, Dante, Boileau, Lessing, Hegel, y otros más, que contribuyeron a su dialéctica hasta el presente. Por otro lado, el concepto de creación posee una más compleja y particular trayectoria en cuanto a su conciliación con el arte. El *poein* o hacer griego de Platón no se refería a la creación en el arte, éste sólo imitaba, escribió el filósofo, y no es hasta el Renacimiento cuando el hombre y el pintor realmente se expresan con un autorreconocimiento de sus actos creativos, que comienza a conjugarse con la idea de arte y de técnica. Pero, ni Ficino, Leonardo, Alberti, Rafael o Miguel Ángel, aún adelantándose en la evolución del concepto, hablaban del arte como creación. En el siglo XVII, un poeta y teórico polaco, Kazimierz Maciej Sarbiewski, discierne que no solo el poeta "inventa", sino que "construye", y de hecho "crea de nuevo", agregando, "crea a semejanza de Dios". La sistematización que la filosofía, la teoría de la cultura y las artes han desarrollado acerca de esta tríada de "producir-crear y hacer arte", es decir, de construir o crear con principios técnicos y revelar con fundamentos un acumulado de obra, escuela, estilo o pensamiento crítico, que replica en un nuevo conocimiento, se resume en la distinción de una poética. Asimismo, las profesiones que se basan en estas disciplinas se encargan de actos poéticos.

fundacionales marcos de conocimientos en su transcurso de pensar y producir, que más tarde se derivaron en los actuales prácticas de la arquitectura y las particulares representaciones del arte. Esa resonancia civilizatoria lleva a su cargo, como se conoce, un vórtice de escuelas de pensamiento, teorías desencadenantes en la ciencia y la sociedad, más otros estudios acerca de eventualidades políticas, invenciones y tecnologías, que precipitan visiones de mundo que el objeto y método de la crítica asume desde su papel de redención<sup>2</sup>.

Si bien el régimen del presente artículo no permite abarcar *in extenso* estos presupuestos, acaso sí, presente una locación prístina que favorezca el encuentro de esos tejidos de la crítica que no solo advierten identificaciones de la arquitectura con las artes<sup>3</sup>, sino que se ocupa de sus filiaciones gnoseológicas desde lo universal-connotado de la cultura, la estética y la teoría del arte y la arquitectura.

## La cultura: un sistema significativo y de identificaciones

En la tríada de conceptos y praxis que establecen los términos crítica, arquitectura y artes, resulta obligado partir de la cultura, y en consecuencia, de su campo de acción social donde en definitiva convergen estas tres prácticas culturales en medio de otros procesos productivos y de creación del hombre, así como de configuración de su espíritu, carácter y modo de vida.

Crítica, arquitectura y artes, en especial, describen la cultura como un sistema significativo, es decir, bien a partir de sus instituciones, productos y contenidos, así como de su recepción o repercusión, que a través de la crítica expone conscientemente tanto una actuación o práctica creativa como el resultado de ésta, tomando en consideración que estos últimos no están aislados de un objetivo estético y sus predisposiciones socioculturales y especificidades técnicas. La relación de la arquitectura y el arte con la crítica muestran más identificaciones que indiferencias, toda vez que el texto y discurso crítico supone siempre una intervención reflexiva, de indagación sobre un objeto particular y, en este caso, poético. Por otro lado, esa disparidad de prácticas artísticas y de la arquitectura se reconocen en un mismo y determinado momento histórico, que en su devenir constituyen un plano general de la teoría de la cultura, en el cual asisten otras ramas especializadas de estudio como la sociología, la antropología, la comunicación y la cibernética, entre las de mayor despliegue teórico e incidencia investigativa en el último siglo, a través de una base general y sus derivaciones teóricas, la estética.

2/ Según Gerard Vilar (1954) en la crítica se encuentran dos tradiciones fundamentales; una que la soporta como explicación, interpretación y evaluación; y otra, menos intuitiva, de herencia romántica, que defiende el hecho de que las obras de artes "serían incompletas sin que la crítica las redimiera, trajera a concepto su "contenido de verdad", o bien, en algún sentido, "salvara" o "liberara" su significado" (2000: 125).

3/ La escogencia de la categoría y recurso discursivo de "identificaciones" se toma de Raymond Williams (1921-1988); en particular de *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, capítulo 5 "Identificaciones", pp. 111-137; y *Cultura y sociedad*, capítulo 7 "Arte y sociedad: A.W. Pugin, John Ruskin, William Morris", pp. 119-140.

La cultura como sistema global –*avant la lettre*<sup>4</sup>– converge de diferentes maneras en un determinado grupo social, incluso, con distintos intereses e inteligencias respecto de su entendimiento de la realidad. Así, la cultura artística conforma tanto un espacio físico/material como uno cognitivo/espiritual donde ambos significados son pertinentes de un espacio/tiempo que identifica el acto de crear a través no solo de sus ideas seminales, conceptos, métodos y obras en las que una experiencia se evidencia y confronta, ya sea como entelequia de un cúmulo de eventos singulares de, incluso, desigual naturaleza, por ejemplo la modernidad, o por el resultado de un tipo de ente poético como el de la arquitectura o el arte. Justo el texto crítico de estas últimas, propicia esas marcas de indagación, apreciando valores cognoscitivos diferentes que no son únicamente dados por la agudeza de su información, como suele parecer, sino por el alcance mediante el cual éste describe la expresión, formas y otras autonomías de una determinada estructura de cualidades transmitidas sensorialmente por una obra de arte o arquitectura en cuestión<sup>5</sup>.

Si la expresión, como plantea Nelson Goodman (1906-1998) y confirma Stefan Morawsky (1921-2004), puede leerse como un modelo metafórico, dado el caso que su materialidad es insensible mas no el símbolo que la relaciona con el receptor (Morawsky 1974/1999: 204), vale aceptar que la amplitud de la episteme de la arquitectura que llega a definirla como un proto-arte, pero también como un conocimiento hipotético experimental (Dorfles, 1963/1982: 110-136; Margarit y Buxade, 1969: 17-23), se basa en principio en su facultad de conciliar utilidad con belleza, y para ello emplea los mismos fundamentos que desde Platón discuten las propiedades de la poesía vs. la pintura, y por correlato, el de las demás artes.

En la arquitectura, arte de la medida, de la delimitación, del número y el cálculo aplicado a la creación, según Gillo Dorfles (1910), se privilegia una dimensión del espacio; y en la música, con esas mismas dotes de sentido, se impone el tiempo; de ninguna manera quiere decir que se escinda la dicotomía espacio temporal en esta última, sino que en cada uno de sus respectivos núcleos epistémicos y unidades representativas, sobresale una dominancia respecto de una de estas dimensiones. De ahí que a través de estas categorías de práctica de la arquitectura y la música, sea donde se precise finalmente un valor diferenciado de sus respectivas zonas de creación en relación con sus particulares modos, que el ejercicio crítico aprecia con matices de lenguaje desde particulares experiencias estéticas coincidentes, no obstante, en locuciones retóricas universales de análisis.

El tiempo en la música domina la cualidad estética, valiéndose de las formas como elementos determinantes del sentido musical y su duración. El ritmo no decide permanencia de un sonido inmaterial, sino la compositiva *a priori*, y la melódica, fijando una función estética que su variable de intensidad denota en la

4 Entiéndase que la definición de "cultura", independientemente del marco teórico de donde se tome, siempre connota una dimensión de generalidad y universalidad, mucho antes de que este término "global" fuera intervenido por la economía para así nombrar un principio de trato, producción y consumo del que se derivaría, asimismo, un orden político lineal.

5 En cuanto al carácter y contenido de la crítica como interpretación y descripción de los valores cognoscitivos de las artes, y la cuestión de cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte, sin usurpar su espacio, véase Susan Sontag (1933-2004) (1964/2007:13-27).

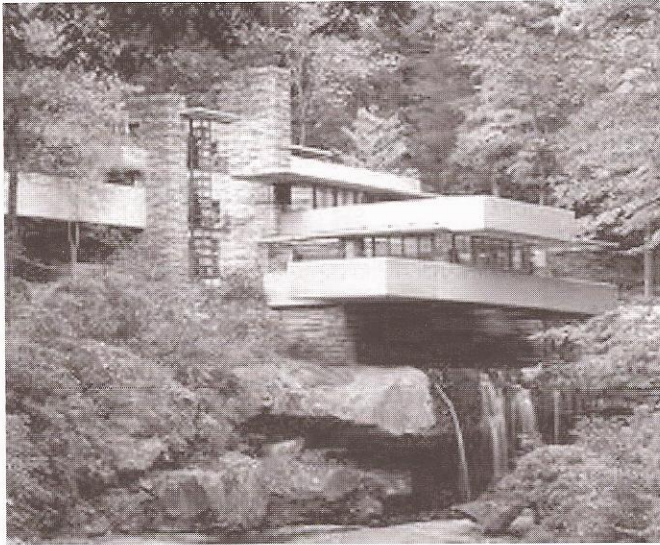


causalidad espacial de la recepción donde se caracteriza la peculiaridad de sus modos expresivos –estilísticos–, y un tiempo universal. Mas en la arquitectura el ritmo es interior, de sostén estructural, aparentemente estático, aunque se exterioriza en las formas arquitectónicas a través de la imagen arquitectónica; en los dos casos –música y arquitectura–, el concepto parte de una índole particular de composición, de una construcción que se afirma en sus respectivas autonomías representativas de la creación, más se valen de una misma semántica.

Independientemente de las formas y el ritmo tanto en el núcleo de conocimiento y método de la arquitectura como en el de las artes en general, la experticia técnica define otra unidad significativa de la cual se encarga la crítica a través de la interpretación y la función social del arte y/o el inmueble, donde las correlaciones de lo sensible trascendente dominan una comprensión sino del entendimiento de la artísticidad y el rigor profesional, sí respecto de las convenciones que diferentes prácticas poéticas comparten, y que la intención crítica propone transferir a lo común y público por ser obra y caso particular de aptitudes creativas.

En la crítica de Alejo Carpentier (1904-1980), se arguye sobre el carácter funcional de la arquitectura moderna en muy variadas ocasiones, y siempre en relación con sus congéneres artísticos. Una de esas críticas subraya esa constante estética de la tradición que llega hasta finales del siglo XIX en relación con los órdenes clásicos, que bien podría atribuirse a una invariante intertextual de su poética; por otro lado, tal como se pretende ilustrar a continuación, deja entrever una apropiación integral de recursos retóricos acerca de las artes para, sin reparos y de conveniencia con el pretexto de los órdenes arquitectónicos, plantear un problema general de fondo de las artes en el cual la arquitectura opera como punto de vista el encasillamiento y la asimetría de los estilos históricos.

La utilización de los órdenes clásicos –además de resultar rutinaria– hubiera implicado la imposibilidad de movilizar los nuevos materiales ofrecidos al arquitecto, con todos los recursos del concreto armado, el empleo del acero, del cristal, o de ampliar los conceptos funcionales del medio ambiente, el “paisaje metido dentro de la casa” como quería Frank Lloyd Wright, etc. [...] Pero, no. Hay algo más, puesto que esos materiales existían ya a comienzos de este siglo, y nada hacían los arquitectos con ellos, como no fuera dentro del aborrecible modern-style que Dalí calificaba de “arquitectura comestible”. El fenómeno tiene raíces más hondas. Mucho más hondas [...] Ocurre, simplemente, que el Renacimiento ha durado cinco siglos. Que se ha prolongado hasta fines del XIX. Y que ahora es cuando estamos saliendo de él. ¿Paradoja? No. ¿Qué diferencia hay –díganme– en cuanto a la actitud del hombre ante la vida, entre el comportamiento artístico e individual de Miguel Ángel, Goethe, Wagner o Debussy? En el terreno de las ideas, la Revolución Francesa es nieta del viejo liberalismo renacentista, ya presentido por el Dante, y *El contrato social de Rousseau* –no hay que olvidarlo– es el libro que prolonga, por refutación, *El Príncipe de Maquiavelo*. La noble rebeldía de Galileo abre una etapa de experimentación directa, de individualismo científico, sin reparar en dogmas, que conducen a Einstein. En música, vemos que desde el Orfeo de Monteverdi hasta Peleas y Melisenda, la evolución del drama lírico es absolutamente coherente. Y en cuanto a la arquitectura, observamos en ella idéntica continuidad. Hay, pues, un ciclo que se ha cerrado; algo



Casa de la cascada. Fallingwater, Pennsylvania, 1939. Frank Lloyd Wright.

Imagen tomada de: [http://www.google.com.co/imgres?q=casa+frank+lloyd+wright&hl=es&sa=X&biw=1024&bih=361&tbn=isch&prmd=imvns&tbnid=omMtDLaZ8n7KiM:&imgrefurl=http://www.casas.com/arquitecto/franklloydwright/fallingwater.htm&docid=7qSKsKzZXJeVWM&imgurl=http://www.casas.com/arquitecto/franklloydwright/img/flwe14\\_400.jpg&w=400&h=279&ei=6M4ST-](http://www.google.com.co/imgres?q=casa+frank+lloyd+wright&hl=es&sa=X&biw=1024&bih=361&tbn=isch&prmd=imvns&tbnid=omMtDLaZ8n7KiM:&imgrefurl=http://www.casas.com/arquitecto/franklloydwright/fallingwater.htm&docid=7qSKsKzZXJeVWM&imgurl=http://www.casas.com/arquitecto/franklloydwright/img/flwe14_400.jpg&w=400&h=279&ei=6M4ST-)

que está cambiando en el mundo, con la pintura no figurativa, el regreso al espíritu artesanal, la arquitectura ignorante ya de los órdenes clásicos. Y el ciclo que se ha cerrado es el de la gran cultura renacentista (Carpentier, 1952/1993: 39-41)<sup>6</sup>.

El concepto tiempo, de imbricación con el de perspectiva, no privativos ambos de la arquitectura pues también son pertinentes en las artes, así como el de estilo y movimientos artísticos, que tanto deben a la materialidad como a la expresión y representación de las formas, suelen contradecir en el pasaje anterior un principio del “orden” en tanto categoría establecida en la composición arquitectónica por el ritmo y presente desde sus primeras reflexiones. La investigadora Beatriz García, en su estudio acerca de *Los diez libros de la arquitectura* de Marcus Vitruvius Pollio, señala que “guardar la tradición” es un propósito del autor, y examina el orden junto a otros conceptos para declarar que en “los mundos perfectos y sensorial –ya había tratado el asunto de los oficios y las artes en la antigua Grecia–, aparecen para encontrarse en la arquitectura y constituir su belleza” (García Moreno, 1995: 45-64). Es decir, la naturaleza y método de la arquitectura se construye desde un orden general del cual no está excluidas las artes, según conocemos. Y el “orden” como principio del pensador romano en una lectura contemporánea muestra que se debe a la estructura en la teoría de las artes, y al cabo, en la misma estética.

## La crítica y las identificaciones

La historia del canon de Occidente, muestra un ejemplo de ideación dialógica entre lo visual-plástico-literario, la composición y el espacio artístico en Dante Alighieri

<sup>6</sup> Bien valdría la ocasión para complementar este juicio con el desarrollado por Erwin Panofsky (1892-1968) sobre “La perspectiva como forma simbólica” (1927), pero en este caso se abriría el asunto hacia otros propósitos que no se circunscriben al presente sobre la crítica en particular.



The Sun-Glorified Souls (In such wise of those sempiternal roses / The garlands twain encompassed us about / And thus the outer to the inner answered. Paraiso, XII, 19-21). Imagen tomada de: *The Doré Illustrations For Dante's Divine Comedy* (1976). 136 plates by Gustave Doré. New York: Dover Publications, Inc.

(1265-1321). Su construcción de infierno, purgatorio y paraíso en *La Divina Comedia* (1304-1320), representa con virtud no solo el contenido polisémico de una obra sin límites representativos, y un discurso inaugural sobre el (su) mundo real – Italia – y el mundo divino, a través de una autonomía poética desbordante donde la construcción de espacios nunca vistos, pensados y escritos a través de imágenes, se constituyen en testimonio artístico de un tema genésico de la cultura.

Si el trato compositivo literal de *La Divina Comedia* se acuerda sea una obra en verso, su método hasta entonces inédito no solo imbricaba una intención visual sino una estructura de espacios y de mundo, marcando de este modo una premisa de interpretación crítico-filosófica y artística, en la cual queda algo claro, que la connotación de las estancias físicas diseñadas anteceden a las magnificencias del verso y la alegoría. De esto da cuenta también el pensamiento libre del autor; en su *Epístola X*, escrita “Al Gran Can de la Scala” (1316/1317) para dedicarle una de las partes de su obra, el Paraíso, Dante escribe, parafraseando a Dionisio, que “toda inteligencia está llena de formas –y sigue–, el continente se comporta respecto del contenido en el sitio natural como el formante a lo formado, como se dice en el cuarto de la Física”<sup>7</sup>. Se propone discernir, entonces, que la actitud descriptiva que las mismas artes, incluidas, por supuesto, la literatura y la arquitectura de la antigüedad, al razonar a través de la filosofía y las praxis de creación, establecieron presupuestos y preceptos que las teorías modernas desarrollaron a partir de una especialización de sus procedimientos, pero guardando una erudición que para nada era normativa sino dialéctica, que permitió al artista y arquitecto, y al teórico, que en ocasiones es el mismo, discutir con un mismo lenguaje.

Charles Baudelaire representa una pauta nodal en la crítica moderna, más allá de su obra, por la moldura y carácter que instituyó en el acto crítico

<sup>7</sup> Dante Alighieri: *Epístola X. “Al Gran Can”*. Consultado el 24 de marzo 2010 en: <http://www.librodot.com>.

de privilegiar la palabra y su sentido estético, cumpliendo tanto con el gesto del dibujo como con el de la imagen o el sonido, o sea, con lo universal de una cabalidad de representación artística. Una (re)lectura de esta crítica revela ese empeño de concertación y de universalidad del arte, sin resquebrajar en lo más mínimo lo intrínseco y definidor de una obra o manifestación genérica. Esas piezas escriturales de su corpus se convierten en modelos de ensayos, de los cuales se selecciona este fragmento por la claridad y aserto de las ideas, que para el poeta constituyó un método de excepción.

Ningún músico supera a Wagner **en la pintura del espacio** y la profundidad material y espiritual. Se trata de una observación que muchos espíritus, y de los mejores, no han podido dejar de hacer en muchas ocasiones (Baudelaire, 1861/1986: 260)<sup>8</sup> [...] Se cuenta que Balzac (¿quién no escucharía con respeto todas las anécdotas, por pequeñas que sean, que se refieran a ese gran genio?) encontrándose un día ante un hermoso cuadro, un cuadro invernal, lleno de melancolía y cargado de brumas, poblado aquí y allá de cabañas y de escuálidos campesinos, después de haber contemplado una casita de la que subía un hilo de humo, exclamó: “¡Qué hermoso! ¿Pero qué hacen en esa cabaña? ¿En qué piensan? ¿Cuáles son sus pesares? ¿Habrán sido buenas las cosechas? ¿Tendrán sin duda que pagar algún vencimiento?” (p. 130).

En Baudelaire no importa el tema o circunstancias de análisis, se corrobora esa verdad de las artes y la arquitectura, de significar lo estrictamente particular –intención de la “expresión” y orientación de la “representación”– y de lo generalmente cultural, a través de logos formales que el conocimiento teórico universaliza en un saber artístico, propio del crítico, y de un discurso necesariamente recipiendario del archivo histórico, pero sobre todo de la investigación.

En la crítica, aun cuando se insista o acomode a un determinado dominio creativo, cuestión muy difícil en relación con el arte y la arquitectura contemporánea –más si pretende ganancia de recepción–, su instrumentación teórica no debiera resentirse en una extrema parcelación de campo, y más de un tecnicismo específico que resta al entendimiento del objeto crítico, que lejos de extrañarle de su filiación de práctica social lo enriquece. En la cita anterior de Baudelaire, el crítico legítima la composición wagneriana a partir, justamente, de una trasposición de valores estéticos universales de la cualidad de la música en el compositor alemán con lo universal del espacio/tiempo de la creación. Una característica, ésta, diferenciadora de la crítica en relación con otras disciplinas dada su impronta comunicacional, que aparte de ideologías, temas u obras de estudio, se propone no cerrar un marco especulativo; el discurso crítico más bien lo transgrede, si se tiene en cuenta que todo conocimiento intrínseco o extrínseco de las artes o la arquitectura se deben a un potencial semántico que la trasposición escritural otorga al cumplimiento cabal de la obra, a favor de su empatía o relación afectiva<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> El resaltado es mío.

<sup>9</sup> Esta relación afectiva encuentra un temprano indicio en el *Íon* de Platón y la *Poética* de Aristóteles de hacerse un estudio contrastivo entre los autores partiendo de estos textos.

Las identificaciones entre la arquitectura, las artes y el proceder ontico alcanzan un ángulo insigne cuando, sin disminuir y menos negar la diferenciación de profesionalización entre el artista plástico –pintor o escultor– y el arquitecto<sup>10</sup>, la imagen de/sobre la arquitectura como realidad tectónica o expresión gráfica adquiere rango de imagen artística de impacto y valor cultural, instituyéndose como imagen de progreso, descriptiva de un tipo o ideal de sociedad y prospecto de vida alusiva a una trayectoria o futuro de un espacio/tiempo de avance o destrucción; donde la casa, la habitación interior, el monumento o el edificio, alcanzan categoría de metáfora con un alto sentido artístico.

*Historia de un itinerario* es un libro de la investigadora Silvia Arango (2002) acerca de tres ciudades universitarias: Bogotá, Caracas y las Escuelas de Arte de La Habana, que si bien fue resultado de una investigación lejana a los intereses de este artículo y el contexto que lo ubica, resulta apreciable la aproximación de su objetivo con el asunto que viene desarrollándose, por lo cual me valgo de ese tercer modelo de “ciudad universitaria” sin ocultar, además, las afinidades y conveniencia del caso, para proseguir con algunas consideraciones sobre las identificaciones. Internacionalmente conocido, el espacio arquitectónico de estas escuelas de arte rodean el antiguo edificio del Country Club de La Habana, que desde 1976 es el edificio de rectoría y administración del Instituto Superior de Arte (Universidad de las Artes en Cuba), cuyas escuelas –facultades–, representan una evidencia modélica de arquitectura y arte, símbolo de una práctica arquitectónica que la autora describe con rigor, y que hacen de su libro, independientemente del título (*Historia de un itinerario*), una crítica –ilustrada y razonada– de valor e interés didáctico y cultural. De ahí que centrarse en el despliegue de datos y análisis del texto sería imposible, ya que cuenta con suficientes entradas y argumentos que invitan al cotejo teórico, pero también esto restaría a la coherencia y propósito de este discurso, que quizás, como se pretende, se circunscribe a esta intención de párrafo.

La concepción formal de cada escuela [se refiere a las cinco del conjunto: Artes Plásticas, Danza Moderna, Artes Dramáticas, Ballet y Música], estaría dictaminada por el espíritu y la modalidad del arte específico para la que estaba destinada [...] Con este procedimiento proyectual “tectónico” las escuelas se irán definiendo a través de dos caminos concurrentes: la experimentación constructiva y la voluntad estética de las formas [...] Se dijo antes que Porro [Ricardo Porro (1925, cubano), uno de los tres arquitectos, los otros dos son Roberto Gottardi y Vittorio Garatti (1927, italianos)] había sido eficaz instaurador de un discurso canónico dirigido a un público europeo de especialistas que accedía a esta arquitectura a través de fotografías y se sustentaba sobre extendidas imágenes romantizadas del trópico y la revolución. La interpretación de una arquitectura de formas libres y sinuosas con énfasis en los componentes eróticos y la exuberancia Caribe y enmarcada en el contexto internacional a la moda, podía ser dirigido fácilmente por arquitectos europeos progresistas (Arango, 2002: 87-115).

<sup>10</sup> Otro asunto sería el de la relación imagen-diseño audiovisual y arquitectura que por supuesto reclama de un comentario aparte.

En general, de aquí se precisa detallar que las imágenes de la arquitectura, ellas mismas juicio crítico, han señoreado también en otras representaciones artísticas; por ejemplo, en las escénicas, pero no a partir de constituirse en motivo o apariencias, sino porque se emparentan en lo epistémico en el concepto y el método de realización, como es el caso de la danza cuyo método de representación es el coreográfico o disposición y trazo del espacio, que del mismo modo que la arquitectura lo significa aunque con diferentes entes de representación.

En el caso de la danza en virtud de nuevas subjetividades en contraste con la materialidad arquitectónica. Sin embargo, es en la literatura y el cine donde con mayor resonancia de recepción considerando un público menos entendido, esta concomitancia epistémica se aprecia más nítidamente, y donde la imagen de la arquitectura resulta a veces decisiva, o al menos de énfasis argumentativo.

El pretexto de la crítica a partir del barroco y del neoclasicismo ilustrado abre la noción de arquitectura como creación e imagen; Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) fue un arquitecto, pintor y escultor paradigmático que manejó las posibilidades arquitectónicas con una racionalidad estrictamente meditada exhibiendo suntuosidad en una proliferación de curvas que, más allá de acordarse a lo comúnmente denominado como motivos barrocos –fantasías, ornamentos, contrastes de opacidad y luz, etc.–, muestran oscilaciones que defienden una escenificación de mundo en movimiento del cual dan prueba el poder político, la institución clerical y el arte –escultórico, teatral, musical, y danzario–, reaccionando contra un orden natural, o contra la evidencia del hombre y su inteligencia en relación con su espacio terrenal, que no solo corresponde ahora a una cultura mestiza sino, también, al mestizaje de sus lenguas y, sobre todo, de los modos de mixturas con los que (re)crea la artificialidad propia de un imaginario que no solo comprende el espacio vital sino las cosas que lo significan.

En uno de los ensayos que compendian el texto de lo real maravilloso americano, Carpentier define al barroco como “algo múltiple, diverso, enorme, que rebasaba la obra de un solo arquitecto o un solo artista” (Carpentier, 1975: 108), y arguye que se trataba de un arte que al salir de un centro hacia afuera se



Facultad de Artes Plásticas,  
Instituto Superior de Arte de La  
Habana, Cuba. Arq. Ricardo Porro.  
Imagen tomada de *Historia de un  
Itinerario*. Silvia Arango, p. 96. (En  
este texto tomado de la Revista  
*Arquitectura Cuba*, No. 334, 1965).

mueve pulsando la mirada y el espacio, de lo cual constituía un arte modélico la Catedral de San Pedro de Bernini (1656/1665)<sup>11</sup>, que asimismo hacía contrastar con la pintura de Giorgio de Chirico (1888-1978) y sus soles enjaulados. El barroco, para Carpentier, más que un estilo histórico se trata de una constante humana, aduciendo a la imposibilidad de circunscribirlo a un movimiento artístico en particular, ya que éste se debía a condicionantes socioculturales que lo devolvían cíclicamente a través de la historia. Una brevísima llamada a obras artísticas y arquitectónicas desde entonces, pueden dar fe de cómo la estética y la teoría del arte, a pesar de sus datas, distintivos modos de representación y una instrumentación retórica análoga asumen el estudio y análisis de obras artísticas y arquitectónicas.

La crítica musical de Edward Said (1935-2003), sin proponérselo, explicita este asunto. En sus ensayos y críticas de muy casuística agudeza respecto de la interpretación musical, el musicólogo y teórico de la cultura y la literatura, accede a un potencial de recursos literarios, visuales y de arquitectura para el análisis del intérprete y la obra motivo de ejecución. En cuanto al tema sobre los elementos transgresivos de la música señala:

La transgresión secular implica principalmente pasar de un campo a otro, poner a prueba y desafiar los límites, combinar y entremezclar heterogeneidades, rebasar las expectativas, proporcionar placeres, descubrimientos y experiencias imprevistas [...] Sin embargo, la interpretación, la composición y el estudio de la música han tenido unos efectos constantes, aunque desiguales y aún no estudiados, en la sociedad occidental. La novedad sería pensar en estos efectos como en una invasión por parte de la música de reinos no musicales, en lugar de al revés (Said, 1992/2007: 87-88).

La selección del término trasgresión y la calificación que en este caso el músico y ensayista le otorga, describe una estrategia de su misma actividad crítica, una moción que estudia Morawsky en relación con el lugar de la axiología en la valuación estética, planteando una posición sobre el valor objetivo de lo artístico, y el subjetivo de la estética, que en definitiva, se comprende rige la crítica. Agrega, además, que la actividad creativa pareciera uniforme, pero es diversa, oponiéndose a algunos estudios que han pretendido describir habilidades o modelos de creación y, bajo esta razón, estudiarlos. Complementa también el teórico polaco/estadounidense cómo el acto creativo responde siempre a una exteriorización, produce algo que se cosifica con un cierto resultado e independiente de la labor del creador, más lo determinante para la estética como también para la crítica, es el producto aquello que emociona y cualifica la experiencia de un espectador o de quien habita o consume un hecho creativo.

No obstante, valga aclarar, las identificaciones que aquí se estudian son aquellas que se ocupan de la crítica en razón con la calidad y cualidad del

<sup>11</sup> La reflexión del narrador Carpentier en su última novela publicada, *El arpa y la sombra* (1979), versa sobre la peregrina idea de canonizar a Cristóbal Colón, evento que tiene como escenario las columnatas de San Pedro, donde el personaje dice: "Y, en el preciso lugar de la plaza desde donde, mirándose hacia los peristilos circulares, cuatro columnas parecen una sola, el Invisible se diluyó en el aire que lo envolvía y traspasaba, haciéndose uno con la transparencia del éter" (p. 159).



Plaza de San Pedro, Roma. Giovanni Lorenzo Bernini. Imagen tomada de: *Historia de la arquitectura. De la Antigüedad a nuestros días* (1996). Könemann Verlagsgesellschaft mbH, p. 55.

objeto crítico, es decir, del cómo éstas, tanto en las artes como en la arquitectura, demuestran suficiencia teórica, que se deben a un problema general de valuación estética, y no, como en ocasiones se piensa, a la ausencia sectorial del ejercicio crítico que más bien responde a otros factores extra artísticos como el de la estimación profesional. Morawsky precisa incluso que “En común con todas las ramas del conocimiento, la tarea de la estética es descriptiva y explicativa. Sin embargo, los datos descritos y aclarados por la estética (en tanto disciplina axiológica) son cualidades valuativas consustanciales al objeto, así como los valores pertinentes”<sup>12</sup>.

Finalmente, una de las cuestiones nucleares sobre el proceder e importancia de la crítica, guarda estrecha relación con la justificación que tanto la arquitectura o el arte como institución, significan para un público receptor, un ciudadano consciente, de satisfacción o utilidad; de cuánto estas obras, artefactos o inmuebles representan como bien material o espiritual; de por qué son buenas o se le debe respeto y conocimiento a estas críticas. En principio, el ejercicio de la crítica parte de un proceso de investigación y creación, por lo que tanto el saber como la destreza del crítico se basa, primero, en un conocimiento y voluntad de análisis cuya (re)visión se define en la experiencia de un juicio que se vale para su comunicación de las identificaciones –culturales, artísticas, y otras–, descansando en la inteligencia y el oficio de indagar razonando que es criticar –valor metodológico–.

El objeto crítico se compone de obras y hechos que existen o existieron, estimulando un nuevo conocimiento de muy variadas maneras, así como juicios y

<sup>12</sup> Especifica el autor, además, que: “por ‘valores’ estéticos entiendo categorías artísticas como a) forma; b) expresión; c) mimesis; d) el síndrome construcción-función-forma en las artes aplicadas, etcétera. Por ‘cualidades valuativas’ entiendo (en relación con los valores antedichos): a) equilibrio basado en relaciones de disonancia o consonancia; la variación de un tema o de muchos temas de significación paralela; b) exquisitez o tosquedad; aspereza o suavidad; c) ilusión o autenticidad, en tanto que objetivo del manejo material; novedad o familiaridad; amplitud y profundidad o superficialidad; d) un formato constructivo y su particular dinamismo funcional; brillantez o sencillez; comodidad o incomodidad” (Morawsky, 1974/1999: 26).



percepciones diversas, que no exactamente deciden el gusto, éste es un sentido más comprometido con la empatía y cierta predisposición estética. Ahora bien, el ejercicio crítico y sus imágenes sí representan un conjunto de valores finalmente aceptados o rechazados<sup>13</sup>; de hecho, una disciplina cuyo acto profesional se debe a una acentuada formación humanista, capaz de valorar la *poesis* de una construcción de mundo y, del mismo modo, del espectáculo y la especulación de una realidad siempre en cambio y debate, que si bien dinámica y anhelante, también, dado sus inmerecidos desniveles de vida, en ocasiones pensada a retazos, lejos de las identificaciones que el saber y la creación suponen para una coherente relación de la producción y la política con las circunstancias de su ánima colectiva, en gran parte, uno de los aportes de la crítica a la cultura.

## Bibliografía

- ALIGHIERI, Dante. *Epistolario. Epístola X "Al Gran Can"*. Librodot.com. Consultado el 24 de marzo 2010 en: <http://www.librodot.com>
- ARANGO, Silvia (2002). *Historia de un itinerario*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Unibiblos.
- BAUDELAIRE, Charles (1861/1986). *Baudelaire y la crítica de arte*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- CARPENTIER, Alejo (1993). *Artes Visuales. Letra y Sofá*. La Habana: Letras Cubanas.
- CARPENTIER, Alejo (1975/1984). "Lo barroco y lo real maravilloso americano". En: *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- CARPENTIER, Alejo (1979). *El arpa y la sombra*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- CARPENTIER, Alejo (1952/1993). "El fin de la arquitectura clásica". En: *Artes Visuales. Letra y Sofá*. La Habana: Letras Cubanas.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- DORFLES, Gillo (1963/1982). *El devenir de las artes*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA MORENO, Beatriz (1995). "Tradicición, sistematización y belleza en los diez libros de la arquitectura de Vitruvio". En: *Revista Ensayos*, año 1, No. 1. Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia - Instituto Caro y Cuervo.
- MADERUELO, Javier (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal.
- MARGARIT, J. y BUXADE, C. (1969). *Introducción a una teoría del conocimiento de la arquitectura y el diseño*. Madrid: Blume.
- MORAWSKY, Stefan (1974/1999). *Fundamentos de Estética*. Barcelona: Península.
- PLATÓN (393-347/1979). *Diálogos*. México: Porrúa.
- SAID, Edward (1992/2007). *Elaboraciones musicales. Ensayos sobre música clásica*. Bogotá: Random House Mondadori.
- SONTAG, Susan (1964/2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Random House Mondadori.
- TATARKIEWCZ, Wladyslaw (1982/1991). "Creación: Historia del concepto". En: Navarro, Desiderio (director y traductor), *Criterios*, No. 30, La Habana, tercera época, jul-dic 1991, pp. 238-257.
- VILAR, Gerard (2000). *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books.
- WILLIAMS, Raymond (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- WILLIAMS, Raymond (1980/1987). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

<sup>13</sup> Acerca de este tópico y más allá y enjundioso consúltese *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, de Didi-Huberman (2004).