

REIA #14/2019  
208 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Marcos Pantaleón Sánchez

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
marcospantaleon@hotmail.com

### *Architecture Theory since 1968: Una teoría “hecha con pinzas” / Architecture Theory since 1968: A theory “made with tweezers”*

Mientras que la antología tiende a estabilizar el presente, la colección tiende a desestabilizarlo, a llevarlo a una situación crítica. La antología construye un linaje intelectual para el presente en el que apoyar una determinada práctica arquitectónica. La colección traza el mapa de sus fracturas, dibuja la cartografía de sus oportunidades perdidas. Si en la antología es el todo lo que determina el fragmento, en la colección es el fragmento lo que determina el todo. Interpretar *Architecture Theory since 1968* como colección, como display, como atlas, como archivo, como caja de herramientas, como dispositivo mnémico, como teoría sin autor... Todo eso significa aprovechar una de sus principales virtudes. Porque a diferencia de otros soportes teóricos, *Architecture Theory since 1968* muestra cómo se ha construido: es una teoría “hecha con pinzas”. Parafraseando a Alejandro de la Sota, se podría decir que *Architecture Theory since 1968* es una teoría física en contraposición a una química, en la que ningún elemento se mezcla con otro para producir un tercero, sino que, con las pinzas, siempre puedes dar con toda la personalidad de cada elemento.

While the anthology tends to stabilize the present, the collection tends to destabilize it, to bring it into a critical state. The anthology builds an intellectual lineage for the present in which to support a specific architectural practice. The collection traces the map of its fractures, draws up the cartography of its lost opportunities. If in the anthology it is the whole that determines the fragment, in the collection it is the fragment that determines the whole. To interpret *Architecture Theory since 1968* as a collection, as a display, as an atlas, as an archive, as a toolbox, as a mnemonic device, as a theory without an author... All this means taking advantage of one of its main virtues. Because unlike other theoretical supports, *Architecture Theory since 1968* shows how it was built: it is a theory “made with tweezers”. To paraphrase Alejandro de la Sota, one could say that *Architecture Theory since 1968* is a physical theory as opposed to a chemical theory, in which no element mixes with another to produce a third, but, with the tweezers, you can always find the personality of each element.

---

Archivo, Autor, Colección, Display, Montaje /// Archive, Author, Collection, Display, Montage

Fecha de envío: 05/05/2019 | Fecha de aceptación: 16/05/2019



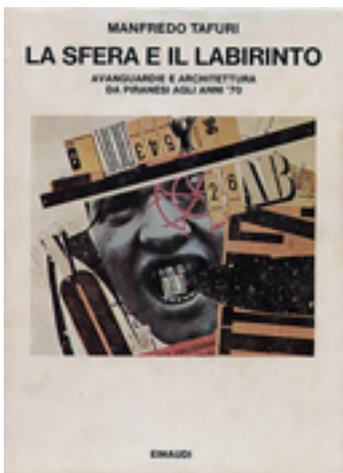
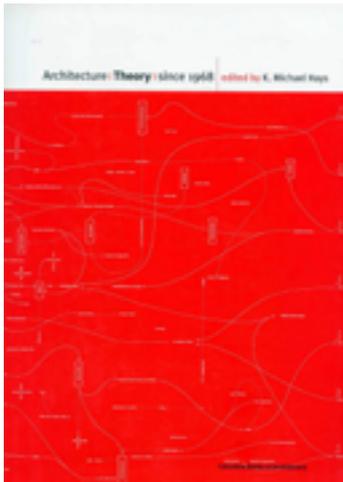


Fig. 01. K. Michael Hays, *Architecture Theory since 1968*, 1998.

Fig. 02. Manfredo Tafuri, *La Sfera e il labirinto: Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, 1980.

## 1. Introducción y objetivos

“El acto crítico consistirá en una recomposición de los fragmentos, una vez historizados: en su *remontaje*”.<sup>1</sup>

Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto*

*Architecture Theory since 1968* (fig. 01) es una colección de cuarenta y siete textos teóricos, escritos por varios autores de reconocido prestigio, que se relacionan de una manera u otra con la teoría arquitectónica que se desarrolló entre 1968 y 1993. También incorpora doce documentos relacionados con proyectos emblemáticos o eventos relevantes de este período histórico. Esta obra fue publicada en los Estados Unidos en 1998. El editor de esta antología es K. Michael Hays, un influyente teórico de la arquitectura, historiador y profesor estadounidense.<sup>2</sup> Hays, además de haber hecho la selección de los textos que consideraba más relevantes para ilustrar este período, fue responsable de escribir comentarios explicativos para cada uno de ellos, así como una introducción general al conjunto de la obra. En estos comentarios, Hays explica los conceptos y categorías necesarios para la comprensión y evaluación de cada uno de los textos que componen su antología, así como de las relaciones que se establecen entre todos ellos dentro del conjunto.

El objetivo de este artículo es el de tratar de comprender cuál podría ser la principal contribución de *Architecture Theory since 1968* a la teoría e historia de la arquitectura. Para abordar este propósito, vamos a centrar la atención en una cita que Hays coloca al comienzo de su antología y que, por su extrema capacidad de síntesis, se ha elegido para encabezar y estructurar este artículo. Esta cita pertenece a Manfredo Tafuri, y aparece en “El proyecto histórico”, el famoso ensayo que sirve de introducción a su obra *La esfera y el laberinto* (fig. 02). Al situar esta cita al comienzo de su antología, Hays parece indicar que, a pesar de las aparentes diferencias formales, su obra comparte estrechos lazos de parentesco

1. TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984, p. 20. [*La esfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Turín: Giulio Einaudi, 1980] Citado en: HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory Since 1968*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, introduction, XVI.
2. K. Michael Hays desempeña actualmente su magisterio como Profesor Eliot Noyes de Teoría de la Arquitectura en la Escuela Superior de Diseño de la Universidad de Harvard, en la que además es Decano Asociado para Asuntos Académicos, así como Presidente Interino del Departamento de Arquitectura.

con la de Tafuri. Comparar ambas obras a partir de esta cita nos permitirá explicar sus semejanzas, pero sobre todo captar sus diferencias, el diferente modo en el que una misma idea es interpretada.

Tal y como se apunta en el título de este artículo, el aspecto que se considera más notable de *Architecture Theory since 1968* es la forma en la que se ha construido esta obra. Por esta razón, el análisis comparado entre las obras de Tafuri y Hays, centrará la atención en los métodos y técnicas utilizados para construir ambas propuestas historiográficas. Como veremos a lo largo del artículo, si el método utilizado por Tafuri para construir su propuesta historiográfica está estrechamente vinculado con el concepto de montaje utilizado por las vanguardias; la obra de Hays podría estar emparentada con el concepto de *display*, tal y como fue planteado por Marcel Duchamp, y utilizado más tarde por las neovanguardias. Para establecer este análisis comparativo entre Tafuri y Hays, entre montaje y *display*, se analizarán algunos de los autores que más han influido en cada uno de ellos, tanto desde un punto de vista teórico como gráfico. Porque es precisamente en la forma de presentar y articular el discurso histórico en lo que *Architecture Theory since 1968* puede ser considerada heredera de la propuesta que Tafuri esboza en “El proyecto histórico”, en tanto en cuanto asume sus planteamientos y actualiza sus procedimientos.

## 2. Género literario

Antes de analizar el caso de estudio que nos ocupa en este artículo, veamos brevemente el género literario al que pertenece. *Architecture Theory since 1968* pertenece a un género literario muy particular, característico de la producción historiográfica de las últimas décadas. Es un ejemplo paradigmático de cómo la teoría arquitectónica se ha articulado en los últimos tiempos utilizando la forma de antologías.<sup>3</sup> Se suele calificar al momento histórico en el que se publica esta obra, a finales de la década de los noventa, como de “el fin de la teoría”.<sup>4</sup> Paradójicamente, es a partir de entonces cuando se generaliza el uso de este tipo de colecciones.

---

3. Joan Ockman, ed., *Architecture Culture 1943-1968*, (1993); Kate Nesbitt, ed., *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, (1996); Neil Leach, ed., *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*; Harry Francis Mallgrave, *Architectural Theory. Vol. 1, An anthology from Vitruvius to 1870*, (2006); Harry Francis Mallgrave and Christina Contandriopoulos, *Architectural Theory. Volume 2. An anthology from 1871-2005*. (2008); Crysler, C. Greig, Stephen Cairns, and Hilde Heynen. *The SAGE Handbook of Architectural Theory* (2008).

4. Cuando se utiliza la expresión “el fin de la teoría”, se suele hacer en referencia a la teoría crítica de la arquitectura, cuyo origen podemos situar en la obra de Tafuri y el resto de sus colegas de la Escuela de Venecia. El adjetivo de crítica tiene mucho que ver con la influencia que sobre estos teóricos ejercieron los pensadores de la Escuela de Frankfurt. Cuando Hays publica su antología en 1998, la siguiente fase, que por no tener una expresión mejor se suele llamar post-crítica, estaba ya plenamente implantada. Su principal referente, Rem Koolhaas, cuya fama aumentó considerablemente desde la exposición de arquitectura deconstructivista celebrada en 1988 en el MoMA de Nueva York, ya era plenamente reconocido en ese momento como el teórico y arquitecto más influyente. En la medida en que su propuesta puede ser entendida como una superación del concepto de teoría crítica de la fase anterior, se suele llamar post-crítica, lo que no quiere decir que no esté profundamente influido por ella. A este respecto ver MARTIN, Louis, “Fredric Jameson and Critical Architecture”, en LAHIJI, Nadir (ed.) *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative*, London: Routledge, 2016, pp. 190-196.

Por su capacidad para presentar y articular discursos teóricos de diferentes autores, las antologías podrían ser consideradas herramientas efectivas para hacer frente a toda la complejidad y pluralismo del panorama actual de la teoría arquitectónica. Gracias a su estructura flexible, pueden hacer frente a toda la diversidad característica de nuestro tiempo, sin renunciar a lograr, a través de nuevos tipos de meta-narrativas, una evaluación integral de la situación actual. Esta naturaleza multifacética de las antologías es lo que las distingue de otras herramientas utilizadas por los teóricos e historiadores de la arquitectura a lo largo de la historia, como los tratados, los manifiestos o las críticas. Hasta cierto punto estas antiguas herramientas se han quedado obsoletas, porque no pueden acomodar toda la multiplicidad y variedad de discursos que conviven en la actualidad.

Sin embargo, esta estrategia no está exenta de peligros. La capacidad de las antologías para articular fragmentos de discursos teóricos diferentes también puede convertirse en una desventaja. Por un lado, porque el acto de coleccionar nunca es inocente, y al seleccionar ciertos objetos de la cultura y no otros, las antologías nos muestran una visión del pasado que es siempre parcial y sesgada. Por otro lado, porque, dentro del espacio teórico generado por la propia selección, el significado de los fragmentos puede verse alterado significativamente. Porque en las antologías, el significado no se encuentra solamente en el objeto individual, sino, sobre todo, en la serie o colección. Ésta es su principal virtud, pero también puede convertirse en su principal peligro, porque esos fragmentos del pasado pueden llegar a usarse para construir una genealogía para el presente, y funcionar como instrumentos de legitimación de determinadas teorías o prácticas arquitectónicas.<sup>5</sup>

Para explorar las posibilidades de la antología como dispositivo teórico, en este artículo se elige *Architecture Theory since 1968* como caso de estudio, y se centra la atención en analizar la capacidad de esta obra para producir nuevos significados a partir de la articulación de los elementos que la configuran. Para ello, en lugar de ver esa resemantización que se produce en las antologías como algo negativo, como algo que puede atentar contra esa objetividad que se presupone en toda obra historiográfica, vamos a considerarla como su principal virtud, e intentar comprender como funciona. Porque es precisamente el criterio específico que fundamenta toda antología, y no su pretendida objetividad, lo que convierte a este instrumento en algo tan valioso.

### **3. Contexto sociocultural y autores antologizados**

Para poder comprender las particularidades de *Architecture Theory since 1968* frente a otras antologías, será necesario analizar brevemente el contexto sociocultural del periodo histórico que se analiza en esta obra. Por supuesto, 1968 es una fecha decisiva por muchas razones, no solo por el agitado contexto social y político de ese momento histórico, sino sobre todo, por las profundas transformaciones que se produjeron a partir de

---

5. A este respecto ver LAVIN, Sylvia, "Theory into History; Or, the Will to Anthology," *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, n. 3, Sept. 1999, pp. 494-499.

entonces en el ámbito de la teoría de la arquitectura.<sup>6</sup> Simplificándolo mucho, se podría decir que, para Hays, dos son las principales corrientes de pensamiento que informan la teoría de la arquitectura de este periodo: Por un lado, el postestructuralismo francés de autores como Lyotard, Foucault o Derrida; por otro, el neomarxismo italiano de figuras como Manfredo Tafuri y otros miembros de la Escuela de Venecia. Estas dos corrientes de pensamiento son también las fuerzas que determinan el carácter específico de *Architecture Theory since 1968*,<sup>7</sup> tanto en lo que respecta a los criterios empleados para seleccionar los textos que componen esta antología, como al modo de articularlos.

Si consideramos la temática de los textos recogidos en esta antología habrá que decir que “el marxismo y la semiología parecen ser los dos paradigmas dominantes de la teoría arquitectónica de este período”,<sup>8</sup> y que “la selección de Hays,... con su énfasis en la Escuela de Frankfurt, Louis Althusser, y el postestructuralismo de Derrida, se da preferencia a una teoría crítica de la arquitectura. De hecho, la prioridad dada a la crítica y a la resistencia es mucho más determinante para el libro que la inclusión o exclusión de cualquier autor o escuela de pensamiento”.<sup>9</sup>

Puede ser que en algunos aspectos sea discutible el hecho de que todos los textos incluidos en su antología se adapten a estos criterios de selección,<sup>10</sup> o que ese concepto de teoría que se supone todos ellos

- 
6. “Si en las décadas anteriores a 1970 eran los arquitectos practicantes, interesados en temas relacionados con la estética, quienes marcaban el tono (Ockman, 1993); desde entonces, con el advenimiento de la teoría literaria postestructuralista y de los objetivos emancipadores del radicalismo político y social, se incorporaron otras voces con inquietudes muy distintas a aquellas referidas a los meros procesos de diseño. (...) Los nuevos teóricos miraban más allá de la originalidad individual, la composición armoniosa o la resonancia fenomenológica; temas que hasta la década de los sesenta habían definido el discurso arquitectónico. (...) El cambio comenzó en la década de los 70, cuando el neo-marxismo proporcionó una perspectiva crítica de amplia difusión. Autores como Alexander Tzonis (1972) y Manfredo Tafuri (1976) introdujeron un marco teórico en el que se confrontaba la relación entre los desarrollos arquitectónicos y su contexto sociopolítico”. CRYSLER, C. Greig, CAIRNS, Stephen, and HEYNEN, Hilde. *The SAGE Handbook of Architectural Theory*. London: SAGE, 2008, pp. 41-42. Traducción del autor.
  7. Esta convivencia entre postestructuralismo y neomarxismo en *Architecture Theory since 1968* queda patente en la elección de las dos citas que encabezan esta antología. A la ya referida cita de Tafuri le acompaña otra de Derrida: “Este es entonces el momento en el que el lenguaje invade el campo problemático universal, el momento en que, en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso”. Jacques Derrida, *Escritura y diferencia*. Citado en HAYS, K. M. ed., *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, introduction, xvi. Traducción del autor.
  8. MARTIN, Louis, “Fredric Jameson and Critical Architecture”, en LAHIJI, Nadir (ed.) *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson’s Narrative*, Routledge, 2016, p. 189. Traducción del autor.
  9. LAVIN, Sylvia, “Theory into History or, The Will to Anthology,” p. 496. Traducción del autor.
  10. “Si bien algunos ensayos como los de Mario Gandelsonas y Diana Agrest son ejemplares del método estructuralista, el índice de contenidos indica que Hays no pudo respetar totalmente sus propios criterios de selección, ya que entonces habría tenido que omitir textos fundamentales, como *Introduction to Five Architects* de Colin Rowe o *Life in the Metropolis or The Culture of Congestion* de Rem Koolhaas, entre otros”. MARTIN, Louis. “Fredric Jameson and Critical Architecture”, en: LAHIJI, Nadir (ed.) *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson’s Narrative*. London: Routledge, 2016 (1ª ed. 2011), p. 192. Traducción del autor.

comparten se extienda a lo largo de todo el periodo que esta antología abarca,<sup>11</sup> pero es evidente que hay una intencionada homogeneidad de criterio al hacer la selección. Esto se debe a que el objetivo último de Hays es reunir los textos que ilustran su propia idea de lo que es la teoría crítica de la arquitectura.<sup>12</sup> Es en este sentido que algunos autores han observado que esta antología, directa o indirectamente, construye una genealogía para el presente en el lugar de una historia.<sup>13</sup>

En lo que se refiere a las estrategias de articulación, es importante resaltar que en la década de 1970 la desconfianza en los “grandes relatos” de la modernidad, tal y como los llamaba Jean-François Lyotard en su obra *La condición posmoderna*,<sup>14</sup> se convirtió en un tema central. Fue un momento fronterizo, un período en el que las grandes narrativas unitarias y totalizadoras fueron reemplazadas por posiciones que reunían discursos diversos, que escapaban al ideal del progreso histórico como un discurso totalizador. En este sentido, *Architecture Theory since 1968*, siendo una antología de textos escritos por diferentes autores, puede ser considerada una obra claramente postmoderna, una colección de micronarrativas con la que se intenta superar el concepto de teoría de la arquitectura como gran relato, y optar en su lugar por la convivencia de una multiplicidad de discursos. Pero a esta influencia del postestructuralismo sobre la obra de Hays hay que añadir la todavía más decisiva influencia de las posiciones neomarxistas,<sup>15</sup> principalmente la de Manfredo Tafuri, a quien el mismo Hays reconoce como uno de sus maestros.<sup>16</sup> Por ello, y una vez esbozados

- 
11. “La densa cohesión de los textos seleccionados por Hays comienza a disiparse con los escritos después de la exhibición de *Arquitectura Deconstructivista* en el MoMA en 1989, y la teoría de la arquitectura desde 1968 podría haber terminado convincentemente con ese evento”. LAVIN, Sylvia. “Theory into History; Or, the Will to Anthology,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, n. 3 (Sept. 1999), p. 496. Traducción del autor.
  12. “El mundo es una totalidad; es un problema esencial y esencialmente práctico de la teoría el rearticular esa totalidad, producir los conceptos que relacionan el hecho arquitectónico con los subtextos sociales, históricos e ideológicos de los cuales nunca estuvo realmente separado”. HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory Since 1968*, introduction, xii. Traducción del autor.
  13. LAVIN, Sylvia, “Theory into History; Or, the Will to Anthology,” pp. 494-499.
  14. Lyotard, además de introducir el término postmodernismo en el ámbito filosófico, lo define diciendo que, “simplificando hasta el extremo, defino lo postmoderno como una incredulidad hacia las metanarrativas”. Para un análisis magistral de este fenómeno ver: LYOTARD, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
  15. A este respecto hay que tener en cuenta que el Marxismo, como proyecto de emancipación social heredero del periodo ilustrado, es uno de esos *grandes relatos* que las posiciones postestructuralistas cuestionaban. Por esta razón, tanto la obra de Tafuri como la de Hays pueden ser entendidas, a pesar de sus diferencias, como resultado de la colisión de ambas posturas ideológicas.
  16. “A medida que nos acercábamos a los años 80, cuando se produjo el giro conservador en la política estadounidense con la elección de Reagan, me sentí cada vez más insatisfecho con las prácticas políticas e ideológicas en su conjunto. Ese fue el momento en el que descubrí los escritos filosóficos de la Escuela de Frankfurt, especialmente los de Walter Benjamin y Theodor Adorno, y más tarde de Benjamin Buchloh, que me interesaron tanto... Diría que entre las personas que más me han influenciado Tafuri y Jameson serían las grandes personalidades; también Stanford Anderson y Benjamin Buchloh intelectualmente...”. HAYS, K. Michael; ARKARAPRASERTKUL, Non, “The Making of an Architectural Theorist: K. Michael Hays in Context”, *Art4D: Journal of Art and Design* 149 (2008).

el contexto sociocultural y perfil de los autores que aparecen compilados en *Architecture Theory since 1968*, se va a proceder a comparar los métodos historiográficos de Tafuri y Hays a partir de la cita que aparece al comienzo de este artículo.

#### 4. El montaje como método historiográfico: “El proyecto histórico”

Por la relevancia de su contribución en el ámbito de la teoría y la historia de la arquitectura, Manfredo Tafuri es considerado por Hays como una de las figuras más relevantes e influyentes de este periodo histórico.<sup>17</sup> Porque si desde finales de los 60, y coincidiendo con las primeras críticas postestructuralistas, se produjo un fuerte cuestionamiento de los métodos historiográficos empleados hasta ese momento, Tafuri fue uno de los responsables de que ese proceso se iniciara dentro del ámbito arquitectónico. La obra de Tafuri puede ser considerada un *acto crítico* en la medida en que una de sus principales intenciones fue la de atribuir al historiador la capacidad de contribuir, mediante su labor, en un proceso de transformación social.<sup>18</sup> Como historiador, su problema central era entonces cómo alcanzar ese objetivo sin por ello tener que acabar distorsionando e instrumentalizando el pasado en favor de una determinada causa, es decir, sin caer en el error de hacer una *historia operativa*.<sup>19</sup>

Tafuri encontró una primera forma de abordar este problema por mediación de las ideas de Michel Foucault,<sup>20</sup> quien pensaba que las distorsiones

---

A este respecto hay decir que, aunque en este artículo se haya centrado la atención en Tafuri, la influencia de Fredric Jameson y sus conceptos de mediación y mapeo cognitivo son también decisivos en la concepción de esta obra. Sobre la influencia de Jameson en la obra de Hays y especialmente en *Architecture Theory since 1968* ver: MARTIN, Louis. “Fredric Jameson and Critical Architecture”, en LAHIJI, Nadir (ed.). *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative*, London: Routledge, 2011, pp. 169-207.

17. No es casual que Manfredo Tafuri publicara su obra *Teorías e Historia de la Arquitectura* (*Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza, 1968), el mismo año que, tal y como indica en su título, Hays elige para situar el punto de inflexión en el que comienza el periodo que estudia en su antología. Aunque es realmente en “Por una crítica de la ideología arquitectónica” (*Per una critica dell'ideologia architettonica*), *Contropiano 1*, enero-abril, 1969), el ensayo de Tafuri que aparece al comienzo de *Architecture Theory since 1968*, el momento en el que se produce de un modo más explícito esa transformación en el ámbito teórico. Sobre esta apreciación ver: LLORENS, Tomás. “Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History,” *Architectural Design* 51 (6/7-1981), pp. 83-95.
18. “La idea de una historiografía con potencial político no era una invención de Tafuri. Su posición era común entre los intelectuales de izquierda en la Italia de los años 60. Antonio Gramsci y Benedetto Croce fueron dos de sus principales referentes a la hora de impulsar esta idea de construir una historia viva, directamente relacionada con las necesidades específicas del presente, y dotada de una dimensión crítica”. KEYVANIAN, Carla. “Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories,” *Design Issues*, Vol. 16, No. 1 (Spring, 2000), pp. 4-5. Traducción del autor.
19. En su libro *Teorías e Historia de la Arquitectura*, principalmente en el capítulo titulado “La crítica operativa”, Tafuri había atacado duramente ese tipo de historia practicada por Bruno Zevi y Paolo Portoghesi que según él ponía la historia al servicio del diseño arquitectónico, idealizando el pasado y ocultando sus complejidades y contradicciones.
20. A este respecto hay que tener en cuenta que el modelo de análisis lingüístico de los discursos históricos propuesto por Foucault en su *Arqueología del saber* (1969) es inseparable de la crisis de los grandes relatos analizada posteriormente por Lyotard en *La condición postmoderna* (1979).

provocadas por parte del historiador eran inevitables, y que, por tanto, no podía existir tal cosa como un conocimiento *objetivo* de la historia, que solo es posible aspirar a *fragmentos* de éste.<sup>21</sup> Pero esta solución no fue del todo satisfactoria para Tafuri y sus colegas de la Escuela de Venecia, porque interpretaron que asumir la imposibilidad de todo conocimiento histórico objetivo implicaba necesariamente el abandono de todo proyecto de transformación social.<sup>22</sup> Para sobreponerse al problema planteado por Foucault, Tafuri recurre a la obra de Walter Benjamin, cuyos ensayos comenzaron a ser traducidos al italiano a principios de los años 60.<sup>23</sup> Tafuri adoptó de Foucault la idea de que la verdad sólo puede encontrarse en fragmentos, pero la modificó para atribuir a esos fragmentos el significado que Benjamin les había asignado. La figura que mejor representa al historiador benjaminiano es la del *coleccionista*, entendida como *trapero o chiffonier*, aquel personaje que busca sin cesar entre los deshechos que produce la sociedad los fragmentos que, (precisamente por haber sido desechados), portan un contenido de verdad, y pueden servir por tanto para construir una historia contrahegemónica.<sup>24</sup> “Arrancados del contexto en el que están incrustados, los fragmentos se vuelven a ensamblar; pero esta vez, de tal manera que produzcan una verdad histórica diferente y más auténtica”.<sup>25</sup> Es en este sentido que, a pesar de sus semejanzas formales, el concepto de colección de Benjamin puede ser entendido como lo opuesto al concepto de antología, porque en lugar de construir una genealogía que legitime el presente<sup>26</sup> lo cuestiona, lo desestabiliza.<sup>27</sup>

Como estrategia a seguir para llevar a cabo esta operación de *reensamblaje* de los fragmentos, Benjamin aplica las técnicas de montaje utilizadas por los artistas de las vanguardias, y teoriza la posibilidad de aplicar el principio de montaje en la construcción de lo que podría denominarse una historiografía de vanguardia. La diferencia principal entre la historiografía tradicional y la historiografía de vanguardia sería hasta cierto punto equivalente a la diferencia entre la obra de arte tradicional y la obra de arte de vanguardia.<sup>28</sup> En el relato histórico tradicional, la sucesión de

21. KEYVANIAN, Carla. “Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories,” pp. 4-5.

22. CACCIARI, Massimo; RELLA, Franco; TAFURI, Manfredo; TEYSSOT, George. *Il dispositivo Foucault*. Venecia: CLUVA, Librería Editrice Cooperativa, 1977.

23. “*Las Tesis de la Filosofía de la Historia*” (1940), un enigmático escrito en el que Benjamin criticaba las nociones tradicionales de la historiografía y abogaba por una misteriosa interconexión entre un presente revolucionario y un pasado oprimido resultó crucial no solo para Tafuri, sino para todo el grupo de la llamada Escuela de Venecia. KEYVANIAN, Carla. “Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories,” pp. 4-5. Traducción del autor.

24. BENJAMIN, Walter. “Sobre el concepto de historia”, en *Obras libro I, vol. 2*. Madrid: Abada Editores, 2012.

25. KEYVANIAN, Carla. *Manfredo Tafuri’s notion of history and his methodological resources -From Walter Benjamin to Roland Barthes*. Graduate Thesis, Massachusetts Institute of Technology, 1992, p. 38.

26. LAVIN, Sylvia, “Theory into History; Or, the Will to Anthology,” pp. 494-499.

27. “La exposición materialista de la Historia lleva siempre al pasado a colocar en una instancia crítica al presente”. [N 7 a, 5], BENJAMIN, Walter, *Obras libro V / vol. 1*, Abada Editores, 2013, p. 757.

28. Un conocido análisis sobre la distinción entre la obra de arte tradicional y la de vanguardia puede encontrarse en BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde* (1974).



Fig. 03, Raoul Hausmann, *ABCD* (Autorretrato), 1923-24.

los eventos no se presenta como una construcción artificial y subjetiva realizada por el historiador, sino como una imagen natural de las cosas *tal y como realmente sucedieron*.<sup>29</sup> Esta forma de presentar la historia, característica del historicismo decimonónico, no permite que se perciban las articulaciones, las juntas, las fisuras debajo de esa superficie homogénea. “La historiografía de vanguardia, por el contrario, trae al primer plano esas juntas, esos elementos de unión, mostrándose a sí misma como una construcción artificial, como un artefacto. La historiografía de vanguardia, como su contraparte artística, se reconoce a sí misma como un *montaje de fragmentos*.”<sup>30</sup> Tafuri adopta los postulados de Benjamin y los aplica en la construcción de una historiografía arquitectónica de vanguardia, logrando con ello un papel destacado en la apropiación del modelo conceptual de montaje para la historia y la teoría de la arquitectura. Propuso este modelo de historia de vanguardia basado en el montaje de fragmentos en varios de sus escritos,<sup>31</sup> pero el texto en donde se expone de manera más completa y exhaustiva es “*El proyecto histórico*”,<sup>32</sup> el ensayo que sirve de introducción a *La esfera y el laberinto*. En la portada de la versión italiana de este libro aparece un fotomontaje de Raoul Hausmann (fig. 03) que ilustra la estrecha relación entre el método historiográfico de Tafuri y las técnicas de montaje utilizadas por los dadaístas.<sup>33</sup>

De acuerdo con las teorías canónicas de la vanguardia, dos aspectos son esenciales para la técnica de montaje dadaísta: por un lado, se renuncia a la producción de la obra de arte como un todo orgánico;<sup>34</sup> por otro, se

Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

29. Mostrar las *cosas tal y como realmente sucedieron* es el conocido precepto de Leopold von Ranke (1795-1886), que sintetiza la esencia del historicismo decimonónico. Tanto Benjamin como Hays aluden a este precepto para referirse a lo que su modo de entender la historia no es.
30. KEYVANIAN, Carla. *Manfredo Tafuri's notion of history and his methodological resources -From Walter Benjamin to Roland Barthes*, pp. 56-57.
31. “*En Arquitectura y utopía*”, Tafuri caracteriza la ley de ensamblaje como fundamental para todos los movimientos de vanguardia, y propone implícitamente el montaje como un principio estructural para una historia no lineal de la modernidad arquitectónica”. STIERLI, Martino. *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space*. New Haven: Yale University Press, 2018, pp. 266-267. Traducción del autor.
32. En “*El proyecto histórico*”, Tafuri reconoce su deuda con el pensamiento de Benjamin, reconociendo que su enfoque “quiere en cierto modo responder al problema planteado por Walter Benjamin cuando, en *El autor como productor*, señaló que lo que una obra dice sobre las relaciones de producción es de una importancia secundaria, situando en primer plano la función que esa obra desempeña dentro de las relaciones de producción”. TAFURI, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth. Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. Cambridge, MA: MIT Press, 1987, pp. 15-16. Traducción del autor. Decir que esta función está para Benjamin directamente relacionada con la técnica literaria empleada en su producción: “En lugar de preguntar, ¿Cuál es la actitud de una obra con respecto a las relaciones de producción de su época? preferiría preguntar, ¿Cuál es su posición dentro de ellas? Esta pregunta apunta directamente...a la técnica literaria de las obras”. *El autor como productor* en BENJAMIN, Walter, *Obras libro II /vol. 2*. Abada Editores, 2009.
33. En este sentido es pertinente señalar que Walter Benjamin desarrolló toda su original teoría de la historia en gran medida gracias al contacto que mantuvo con los dadaístas y artistas de vanguardia a través de su relación con el Grupo G.
34. “Operando en sus propias construcciones, la historia incide con un bisturí sobre un cuerpo cuyas cicatrices no cerradas todavía cuartejan lo compacto de las construcciones históricas, las problematizan, impiden que se presenten como *verdad*”.



Fig. 04, Giovanni Battista Piranesi, *Stones of the Capitoline*, Rome, 1762.

valora el marcado contraste que se produce en ocasiones por la yuxtaposición de distintos materiales e imágenes.<sup>35</sup> Este segundo aspecto de la técnica de montaje, que tiene que ver con el *extrañamiento* que en ocasiones se produce en esas colisiones semánticas, es el aspecto clave para comprender lo que pretenden Benjamin y Tafuri cuando recomponen los fragmentos. Que la obra se muestre a sí misma como una construcción artificial, es decir, que se muestre como una interpretación y no como una verdad, es una condición necesaria pero no suficiente para que tenga lugar esa experiencia histórica *más verdadera* que ambos pretenden alcanzar.<sup>36</sup> Digamos que el historiador benjaminiano, no renuncia a alcanzar un conocimiento histórico objetivo o verdadero, sino que cambia la técnica para acceder a éste. Es en este sentido por lo que se habla de *reconstrucción* o de *remontaje*.

Se ha utilizado la imagen del fotomontaje dadaísta para ilustrar el método historiográfico de Tafuri por su eficacia comunicativa, pero hay que decir que esta comparación tiene sus limitaciones. Según la opinión de Tafuri, en los montajes dadaístas todavía se percibe un cierto carácter nostálgico, un anhelo de reconstruir una unidad perdida, un mayor interés en alcanzar una síntesis que en mostrar las contradicciones de la realidad.<sup>37</sup> Independientemente de que esto sea o no cierto, lo que indica esta crítica, es que la voluntad de Tafuri al llevar a cabo ese *remontaje* de los fragmentos no es la de construir, aunque sea de un modo alternativo, otra narrativa, otra interpretación; sino un espacio histórico inestable en el que los conflictos, lejos de resolverse y presentarse de un modo unívoco, se resaltan en toda su dimensión crítica y se presentan a modo de *palimpsesto*<sup>38</sup> (fig. 04).

En este sentido, Tafuri se mantiene, hasta cierto punto, fiel a los planteamientos de Benjamin. Porque la historia que Benjamin postula no trata los hechos históricos como una serie de momentos conectados

TAFURI, Manfredo, *La esfera y el laberinto*, (1980) Gustavo Gili, 1984, p. 17.

35. BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*, (1974), pp. 73-82.

36. En este sentido, se podría decir que se sitúa la crítica de Tafuri al postestructuralismo, en que considera, (acertadamente o no), que tras la destrucción de ese gran relato no se produce un momento constructivo que impida que la historia quede reducida a una hermenéutica.

37. Una crítica que, (quizá con menos acierto), Tafuri extendía también a la arqueología de Foucault. Ver TAFURI, Manfredo. "Ceci n'est pas une ville". Lotus 13. (1976), p. 12.

38. Aunque en "El proyecto histórico" alcance su plena autoconsciencia, esta convivencia contradictoria de una multiplicidad de discursos en un mismo espacio histórico ya estaba presente en *Teorías e historia de la arquitectura* (1968). En un artículo de 1981, Tomás Llorens comparaba la obra de Tafuri con un palimpsesto, como para poner de relieve esta condición contradictoria y múltiple de sus escritos: "En mi opinión, *Teorie e Storia* ... debe considerarse como un palimpsesto, un documento en donde los sucesivos y muchas veces contradictorios discursos relativos a una crisis se superponen en lugar de fusionarse. Esta es la crisis que atravesó la cultura europea, y en particular el pensamiento marxista, alrededor de 1968. También coincide con el fin de un ciclo de la modernidad, (que puede llamarse post-vanguardista en su cronología y humanista en su orientación), así como con la victoria de las actitudes neovanguardistas en todos los campos de las artes, incluida la arquitectura". LLORENS, Tomás. "Manfredo Tafuri: Neo-Vanguardia e Historia", *Diseño arquitectónico* 51 (6 / 7, 1981), p. 85. Traducción del autor.

causalmente,<sup>39</sup> sino más bien como una constelación de mónadas que se cristaliza en una forma diferente en cada ocasión.<sup>40</sup> No es una interpretación que se presenta como una verdad objetiva, es una constelación de fragmentos articulados de tal modo que puedan producir en el lector una experiencia única, verdadera en cuanto no está totalmente mediada por el historiador, quien solo produce la posibilidad de esa experiencia. En este sentido, entendiendo que el objetivo de ese remontaje de los fragmentos es la construcción de un espacio histórico, interpretando la figura del palimpsesto como *campo de fuerzas*, es como mejor se pueden apreciar los estrechos lazos de parentesco entre la obra de Tafuri y la de Hays. Es respecto a este segundo aspecto del principio de montaje, aquel que se refiere a las interacciones semánticas que se producen entre los fragmentos que componen la obra, sobre el que centraremos la atención en el siguiente apartado, cuando hablemos de la técnica del *display*.

## 5. El display como método historiográfico:

### **Architecture Theory since 1968**

Al igual que la obra de Tafuri, *Architecture Theory since 1968* puede ser considerada un *acto crítico*, pero esta dimensión crítica no se alcanza de la misma manera en ambas obras. Debido al momento histórico en el que Tafuri y Hays desempeñan su tarea, se podría decir que ambos autores se encuentran respectivamente, al principio y al final de una etapa específica de la teoría de la arquitectura. Por esta razón, aún perteneciendo a la misma tradición teórica, la tarea que ambos desempeñan dentro ésta es diferente. En el caso de Tafuri parece claro que la intención fue la de *provocar* un cambio de paradigma en el devenir de la teoría e historia de la arquitectura. En el caso de Hays, parece que la intención es más bien la de *documentar* ese cambio de paradigma que se produce a partir de 1968.<sup>41</sup> Son dos funciones complementarias que corresponden a su diferente posición en un mismo proceso de fundamentación teórica.

---

39. En la declaración a la que se hacía referencia en la nota anterior, Llorens introduce un comentario a pie de página en el que retrata el método historiográfico de Tafuri de un modo que recuerda en gran medida al de Benjamin cuando dice: “Esto se aplica, creo yo, a todo el trabajo de Tafuri. Su escritura parece ser el flujo de un río que conserva en sus aguas fragmentos y trofeos de cualquiera de las regiones que ha atravesado. Los temas y argumentos de sus primeras publicaciones son transportados y reaparecen intactos al cabo de los años”, y más adelante apunta que: “El lector que espere una exposición lineal de un argumento será derrotado. Cada párrafo debería tomarse, no como un eslabón en una cadena, sino como un disparo en una serie que apunta a un objetivo distante y no siempre discernible”. LLORENS, Tomás. “Manfredo Tafuri: Neo-Vanguardia e Historia”, *Diseño arquitectónico* 51 (6 / 7, 1981), pp. 93-94. Traducción del autor.

40. “Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, le produce un shock mediante el cual él se cristaliza como mónada”. BENJAMIN, Walter. “Tesis XVII, Sobre el concepto de historia”, Obras, libro I, vol. 2. Madrid: Abada Editores, 2013, p. 316.

41. Teniendo en cuenta el reconocimiento internacional que ha alcanzado *Architecture Theory since 1968*, se podría decir que, con esta obra, Hays ha dado su forma histórica a este período de la teoría de la arquitectura. Como él mismo reconoce, su intención al realizar este trabajo ha sido la de “mostrar los contornos que prevalecen, y no unos pocos detalles conceptuales, de lo que muchos lectores aún consideran una masa de textos tenues y sin forma, porque incluso si la importancia de la teoría es difícil de negar, su configuración histórica todavía no se ha trazado”. HAYS, K. M. ed., *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, introduction, x. Traducción del autor.

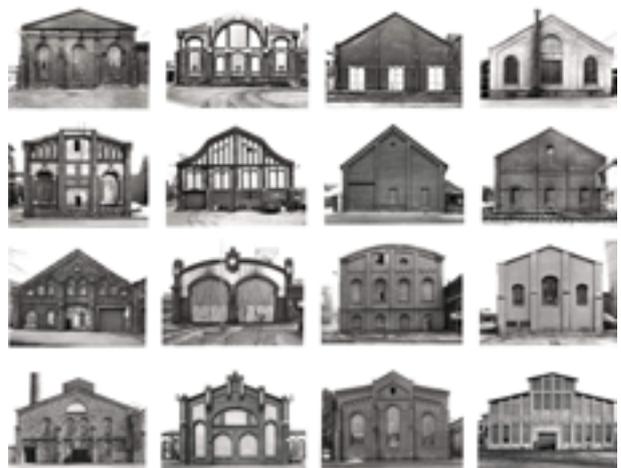


Fig. 05, Marcel Duchamp, Katherine S. Dreier, display of works: *Landscape*. 1911; *3 Stoppages Étalon*. Paris, 1913-14; *To be looked at with one eye, close to, for almost an hour*. (Study for the Large Glass in the Philadelphia Museum of Art.) New York, 1918; *Fresh Widow*. New York, 1920; *Handmade Stereopticon Slide*. (New York, 1920?); *Designs for Chessmen*. (1922?), "Museum Collections: New Acquisitions, Recent American Prints 1947 - 1953, Katherine S. Dreier Bequest, Kuniyoshi and Spencer, Expressionism in Germany, Varieties of Realism.", 1953.

Fig. 06, Bernd and Hilla Becher, *Fabrikhallen (Giebel) (Factory Buildings)*, 1987.

Al igual que la obra de Tafuri, *Architecture Theory since 1968* es una obra hecha de *fragmentos*, pero como la dimensión crítica se alcanza en ambas obras de distinto modo, los fragmentos que las componen no son de la misma naturaleza. Se podría decir que en el trabajo de Tafuri, así como sucede en el fotomontaje de Hausmann que aparece en su portada, los elementos que lo componen son fragmentos en un sentido literal: trozos de textos, imágenes recortadas, a menudo formas irreconocibles de origen desconocido, es decir, elementos que no tienen un significado completo fuera de la obra en sí. La obra ha perdido su unidad orgánica, pero los elementos que la componen no son completamente autónomos, porque han sido manipulados y adaptados para ser subordinados a la totalidad de la obra que, aunque fragmentada, persiste. Aparte de algunos elementos, (como un billete checo al revés), los únicos elementos que aún son claramente reconocibles son la cara y el nombre del autor. Por el contrario, los fragmentos que componen *Architecture Theory since 1968* no son fragmentos propiamente hablando. No son trozos de otros textos, citas, o referencias, sino ensayos completos, con título propio y firmados por un autor diferente en cada caso; son por tanto elementos autónomos.

Al igual que la obra de Tafuri, *Architecture Theory since 1968* es una *recomposición*, un *remontaje* de fragmentos, pero debido a que la naturaleza de los fragmentos no es la misma en cada obra, la forma de recomponerlos es diferente en cada caso. Es evidente que, con la progresiva implantación de las antologías como uno de los formatos más característicos y utilizados en la actualidad, la figura del editor cobra un especial protagonismo. El papel que desempeña el editor de estas antologías con respecto a los autores antologizados en ellas es en gran medida comparable a la relación que se establece entre la figura del comisario de exposiciones y el artista. Al igual que el comisario de exposiciones, el editor no fabrica los elementos que componen su obra, se limita a *elegir* obras realizadas por otros autores, aquellas que considera más adecuadas para alcanzar sus propios fines. Tras la selección estudia los *modos de presentar* esas obras, la forma en que puedan establecer un diálogo entre ellas, aquél que mejor exprese el tema de su exposición. En determinadas ocasiones, *comenta y explica* cada una de las obras, así como las relaciones que se pueden establecer entre ellas. Esta estrategia recuerda en gran medida al uso del *display* que Marcel Duchamp (fig. 05), y otros



Fig. 07, Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas* (Panel 48 Fortuna. Symbol of the struggle of the self-liberating man (merchant), 1929

artistas (fig. 06) desarrollaron a lo largo del siglo xx. Esto se debe a que, en gran medida, la figura del comisario de exposiciones, al menos en su versión contemporánea, es impensable sin la revolución que llevó a cabo Duchamp en el arte. Si trasladamos al presente la comparación que hace Benjamin entre historiografía y arte de vanguardia, se podría decir que el uso que hace Tafuri del *montaje* podría ser comparable al uso que hace Hays del *display*.

Al igual que sucede con la comparación entre montaje y método historiográfico en Tafuri, también es necesario matizar la relación entre *Architecture Theory since 1968* con el *display*. Porque si esa interacción semántica que se produce entre los fragmentos genera nuevos significados, pretende hacerlo en tanto en cuanto los *descubre o desoculta* en una realidad histórica en la que, por su complejidad o naturaleza han sido olvidados, estilizados o reprimidos.<sup>42</sup> Por ello, si también tenemos en cuenta esta *función mnémica*, sería conveniente relacionar el uso del *display* que se hace en *Architecture Theory since 1968* con los conceptos de *atlas* o de *archivo*.

Para retratar la posible relación que se produce entre los conceptos de *display* y *atlas* en *Architecture Theory since 1968* podemos acudir a las palabras de Didi-Huberman cuando, refiriéndose a la *Gaya Ciencia*, hace la siguiente observación: “Reconocer el mundo, afirma Nietzsche en esas páginas, consiste ante todo en hacerlo *problemático*. Mas para ello es preciso disponer las cosas de tal manera que su *extrañeza* surja a partir de conexiones posibilitadas por la decisión de franquear los límites categoriales preexistentes, donde las cosas se hallaban más tranquilamente *colocadas*. ¿No nos proporciona Nietzsche en estas reflexiones un programa operatorio que será el mismo que utilice Aby Warburg en su atlas de imágenes (fig. 07)?”<sup>43</sup>

En cuanto a la relación entre *display* y *archivo* habría que decir que, en las últimas décadas del siglo xx, la reflexión en torno al concepto de archivo tuvo inmensa repercusión en el ámbito cultural. Este interés se debe, precisamente, a las aportaciones que Derrida y Foucault hicieron sobre este tema. Como decía Derrida, la importancia del archivo se debe a que, “no hay poder político sin el control del archivo, cuando no de la

42. Al hacer esta observación se está haciendo referencia a la intención que subyace en el caso específico de *Architecture Theory since 1968*, en su intento de articular el conflicto entre postestructuralismo y neomarxismo. Esto no quiere decir que en otro tipo de antologías esta función historiográfica no esté tan presente, y el concepto de *display* sea independiente de esta función histórica. Tampoco quiere decir que esta misma obra no pueda ser empleada de un modo que ignore las intenciones de su autor.

43. Sobre la dimensión crítica del archivo y su relación con el montaje, podemos decir que Benjamin H. D. Buchloh, una de las figuras que Hays reconoce como más influyentes, “respondió críticamente a la opinión que Peter Bürger defiende en *Teoría de la vanguardia* de que el artista neovanguardista de la posguerra simplemente adoptó la estética de montaje de las vanguardias sin honrar sus implicaciones políticas. Refiriéndose al modelo del atlas, y en particular al *Atlas Mnemosyne* de Warburg, Buchloh argumenta que artistas como Bernd y Hilla Becher, Marcel Broodthaers y Gerhard Richter transformaron el montaje en una estética del archivo”. STIERLI, Martino. *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space*, p. 137. Traductor del autor. Para una descripción más detallada de esta relación ver BUCHLOH, Benjamin H. D., “Gerhard Richter’s ‘Atlas’: The Anomic Archive”, *October*, Vol. 88. (Spring, 1999), pp. 117-145.

memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación”.<sup>44</sup> A este respecto decir que uno de los motivos de Hays para realizar esta antología fue precisamente el de dar a conocer al gran público toda una serie de textos que pertenecían a un ámbito académico bastante restringido.

Quizá lo más novedoso de *Architecture Theory since 1968* con respecto a “El proyecto histórico” sea la función que desempeña el autor en el proceso constructivo de ambas obras. En la obra de Tafuri, así como sucede en el autorretrato de Hausmann, aunque disgregado y fracturado, todavía se reconoce la presencia de un autor. En *Architecture Theory since 1968* esto ya no es tan evidente. Podría decirse que, por cómo está construida, por la claridad con la que se distinguen los materiales de los que está compuesta (historia), de los elementos de articulación (teoría), la labor de Hays se asemeja a la de un arqueólogo. En esta obra, el papel del teórico se desdibuja hasta quedar reducido a la mera selección de textos y su posterior montaje. Por ello, se podría decir también que esta obra está estrechamente relacionada con todo eso que se ha venido en llamar “la muerte del autor”, ya sea en el ámbito del arte, con la técnica del *display* en Duchamp, o en el ámbito literario con las aportaciones de Barthes, Derrida o Foucault. O quizá sería más preciso decir que, en este modo de hacer teoría, el autor ha pasado a un segundo plano, que se ha transformado en eso que Foucault llamaba la *función-autor*.<sup>45</sup> Quizá esta diferencia se deba a un entendimiento más favorable por parte de Hays de la existencia de un momento constructivo en el concepto de arqueología de Foucault, que tiene su correlato en la valoración del concepto de archivo, y también en la idea benjaminiana de constelación.<sup>46</sup>

## 6. Conclusión

Interpretar *Architecture Theory since 1968* como colección, como display, como atlas, como archivo, como dispositivo mnémico, como teoría sin autor... Todo eso significa aprovechar una de sus principales virtudes. Porque a diferencia de otros soportes teóricos, *Architecture Theory since 1968* muestra cómo se ha construido: es una teoría “hecha con pinzas”. Parfraseando a Alejandro de la Sota, se podría decir que *Architecture Theory since 1968* es una teoría “física en contraposición a una química, en la que ningún elemento se mezcla con otro para producir un tercero, sino que, con las pinzas, siempre puedes dar con toda la personalidad de

---

44. DERRIDA, Jacques. “Archive Fever: A Freudian Impression”, *Diacritics*, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1995), p. 11. Traducción del autor.

45. “Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso...; ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre ellos”. FOUCAULT, Michel. “¿Qué es un autor?” (1969). «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, n. 3, 1969, pp. 73-104.

46. A este respecto hay que tener en cuenta que el método aplicado por Benjamin en la construcción de su inacabada obra *Das Passagen-Werk* (1927-40) es principalmente un modo de producir significados a partir de la articulación de fragmentos autónomos, un modo de criticar los conceptos de sujeto centrado y de autor muy similar al desarrollado por Duchamp en sus displays.

cada elemento”.<sup>47</sup> Entre sus *Recuerdos y experiencias*, hay otro momento en el que De la Sota, tomando como ejemplo la arquitectura de Gropius y Breuer, se refiere a esa cualidad *física* de un modo que es especialmente relevante para el tema tratado en este artículo: “Entendiendo esta cualidad como la unión de elementos distintos para que juntos se obtenga un tercero nuevo que, sin perder ninguna de las propiedades de los que se habían unido, tenga unas absolutamente nuevas”.<sup>48</sup> Eso es exactamente lo que pretende conseguir Hays cuando aplica el método del *display* para construir *Architecture Theory since 1968*: La obtención de un tercer elemento (concepto de teoría crítica), que tenga unas propiedades absolutamente nuevas, sin perder con ello ninguna de las propiedades de los que se habían unido (teorías de otros autores).<sup>49</sup>

Por otro lado, si seguimos con la comparación entre historiografía y arquitectura a partir de este concepto de *construcción*, podemos recordar lo que decía el propio Gropius sobre la necesidad de utilizar los métodos y técnicas más avanzados para poder establecer una relación *viva* con la tradición.<sup>50</sup> La técnica del *display* sería entonces lo que hace posible que las teorías producidas por *Architecture Theory since 1968* estén arraigadas en una tradición crítica, ya sea para continuarla o para quebrantarla. En este sentido se podría decir que, con el uso del *display*, Hays pretende llevar al extremo la propuesta historiográfica que Tafuri esboza en “El proyecto histórico”. Porque si la historia es un *proyecto* en permanente

---

47. Optar por una arquitectura física en contraposición a una química, en la que ningún elemento se mezcla con otro para producir un tercero, sino que, con las pinzas, siempre puedas dar con toda la personalidad del elemento”. DE LA SOTA, Alejandro. “Recuerdos y experiencias”, *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Madrid: Ediciones Pronaos, 1989, p. 16, p. 171.

48. “Estando en este ser o no ser, mi trabajo se paralizó durante años y hete aquí que cayó en mis manos un breve libro con las obras que Walter Gropius y Marcel Breuer realizaron a su llegada a Estados Unidos. Vi con claridad cómo ellos usaron los nuevos materiales y cómo llegaban a una arquitectura, que yo a mi manera llamé física, entendiendo esta cualidad como la unión de elementos distintos para que juntos se obtenga un tercero nuevo que, sin perder ninguna de las propiedades de los que se habían unido, tenga unas absolutamente nuevas”. DE LA SOTA, Alejandro. “Recuerdos y experiencias”, *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Madrid: Ediciones Pronaos, 1989.

49. “Aunque creo que los textos más importantes de la teoría de la arquitectura se incluyen aquí, no he tratado de reproducir los textos más utilizados, ni de antologizar la historia *tal y como realmente sucedió*. Más bien, he reconstruido racionalmente la historia de la teoría de la arquitectura en un intento de producir (como recomendó Louis Althusser) el concepto de esa historia, que es un asunto muy diferente”. HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory Since 1968*, introduction, xii. Traducción del autor. Esta frase, por su clara oposición al historicismo de Ranke, puede compararse con otra de Benjamin: “Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo *tal y como propiamente ha sido*. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro”. BENJAMIN, Walter. “Sobre el concepto de historia”, (Tesis VI). Obras libro I, vol. 2. Madrid: Abada Editores, 2012, p. 307.

50. “Solo a través del contacto constante con las nuevas técnicas en evolución, con el descubrimiento de nuevos materiales, y con los nuevos modos de poner juntas las cosas, el individuo creativo puede aprender a llevar el diseño de los objetos a una relación viva con la tradición y, desde esa posición, desarrollar una nueva actitud hacia el diseño”. GROPIUS, Walter. “Principles of Bauhaus production”, Dessau (excerpt, 1926), en CONRADTS, Ulrich. *Programmes and manifestoes on 20th-century architecture*. London: Lund Humphries, 1970, pp. 95. Traducción del autor.

crisis,<sup>51</sup> y el historiador, como una especie de Sísifo,<sup>52</sup> siempre se ve obligado a reconstruir el pasado desde las necesidades específicas de cada presente, ¿por qué entonces no proporcionar, en lugar de una teoría acabada, un *atlas de teorías*, una *caja de herramientas* con la que poder construir las teorías críticas del futuro?<sup>53</sup>

## Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. *Obras*, libro I, Vol. 2. Madrid: Abada Editores, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Obras*, libro V, Vol. 1. Madrid: Abada Editores, 2013.
- BENJAMIN, Walter. "The author as Producer," *Walter Benjamin: Selected Writings*, Vol. 2, Part 2: 1931-1934. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith (eds.). Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1999.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. "Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive", *October*, Vol. 88. (Spring, 1999), pp. 117-145.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde* (1974). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- CACCIARI, Massimo; RELLA, Franco; TAFURI, Manfredo; TEYSSOT, George. *Il dispositivo Foucault*. Venecia: CLUVA, Librería Editrice Cooperativa, 1977.
- CRYSLER, C. Greig; CAIRNS, Stephen; HEYNEN, Hilde, *The SAGE Handbook of Architectural Theory*. London: SAGE, 2008.
- DE LA SOTA, Alejandro, "Recuerdos y experiencias", *Alejandro de la Sota. Arquitecto*, Madrid: Ediciones Pronaos, 1989, p. 16, p. 171.
- DERRIDA, Jacques, "Archive Fever: A Freudian Impression", *Diacritics*, Vol. 25, N°. 2 (Summer, 1995), pp. 9-63.
- FOUCAULT, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, N°. 3, 1969, pp. 73-104.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia* (1971), Pretextos, 1988.
- GROPIUS, Walter. "Principles of Bauhaus production", Dessau (excerpt, 1926), en CONRADS, Ulrich. *Programmes and manifestoes on 20<sup>th</sup>-century architecture*. London: Lund Humphries, 1970, pp. 95-97.
- HAYS, K. Michael. *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge: The MIT Press, 1992.
- HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory since 1968*, Cambridge: The MIT Press, 2000.
- HAYS, K. Michael. "Notes on Narrative Method in Historical Interpretation", *Footprint* (2007), pp. 23-30.

---

51. "Tafuri llama a la historia un proyecto porque también tiene que ver con un diseño: la historia tiene que ver con un rediseño continuo del pasado; se dedica continuamente a reconstruir el marco teórico dentro del cual deben entenderse los acontecimientos históricos". HEYNEN, Hilde. *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1999. Traducción del autor.

52. OCKMAN, Joan. "Postscript: Critical History and the Labors of Sisyphus," en Ockman, Joan (ed.), *Architecture, Ideology, Criticism*. New Jersey: Princeton Architectural Press, 1985, pp. 182-189.

53. Esta idea de que la utilización del ready-made y el display art es una estrategia, en cierta medida inevitable, en un mundo que está cada vez más acabado está tomada de: NAVARRO BALDEWEG, Juan. "Display art, el arte de la presentación", conferencia pronunciada en febrero de 2016 en el Circulo de Bellas Artes con ocasión de la exposición de Juan Bordes *Juguets de Construcción. Escuela de la Arquitectura Moderna*.

- HAYS, K. Michael; ARKARAPRASERTKUL, Non. "The Making of an Architectural Theorist: K. Michael Hays in Context," *Art4D: Journal of Art and Design*, N° 149 (2008).
- HEYNEN, Hilde. *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge, MA: The MIT Press: 1999.
- KEYVANIAN, Carla. "Manfredo Tafuri's notion of history and his methodological resources. From Walter Benjamin to Roland Barthes." Graduate Thesis, Massachusetts Institute of Technology, 1992.
- KEYVANIAN, Carla. "Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories," *Design Issues*, Vol. 16, N° 1 (Spring, 2000), pp. 3-15.
- LAVIN, Sylvia, "Theory into History; Or, the Will to Anthology," *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 58, N° 3 (Sept. 1999), pp. 494-499.
- LEACH, Andrew, "Manfredo Tafuri and the Age of Historical Representation," en HARTOONIAN, Gevork (ed.). *Walter Benjamin and Architecture*. London: Routledge, 2009.
- LLORENS, Tomás. "Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History," *Architectural Design*, Vol. 51, N° 6/7 (1981). pp. 83-95.
- LYOTARD, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- MARTIN, Louis. "Fredric Jameson and Critical Architecture", en LAHIJI, Nadir (ed.) *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative*. London: Routledge, 2016, pp. 169-207 (first edition 2011) .
- MEREWETHER, Charles. *The Archive*, Documents of Contemporary Art. London and Cambridge, MA: Whitechapel Gallery London and The MIT Press, 2006.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan. "Readymade/Display", *CIRCO* N° 181, 2012.
- NESBITT, Kate (ed.). *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- OCKMAN, Joan, "Postscript: Critical History and the Labors of Sisyphus," en Ockman, Joan (ed.), *Architecture, Ideology, Criticism*, New Jersey, Princeton Architectural Press, 1985, pp. 182-189.
- RAMIREZ, Juan Antonio. *Duchamp. el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000 (1ª ed. 1993).
- STIERLI, Martino. *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space*. New Haven: Yale University Press, 2018.
- TAFURI, Manfredo. *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Translated by Barbara Luigia La Penta. Cambridge, MA: MIT Press, 1976.
- TAFURI, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth. Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. Cambridge, MA: MIT Press, 1987.
- TAFURI, Manfredo. *Theories and History of Architecture* (1968). New York: Harper and Row, 1980.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The historiography of Modern Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1999.