

Durante la seconda giornata dei lavori i convegnisti sono stati ricevuti in udienza dal Presidente della Repubblica italiana Carlo Azeglio Ciampi al Palazzo del Quirinale al quale è stato fatto dono della Cartella "Castel Sant'Angelo. Immagini e Rilievi" (a cura di Cesare Cundari) andata alle stampe in occasione del Convegno e che raccoglie gli esiti della lunga attività di rilevamento e documentazione svolta dal Dipartimento di Rappresentazione e Rilievo sul celebre monumento. La stessa Cartella, edita per le Edizioni Kappa di Roma, è stata presentata nel pomeriggio della stessa giornata dal prof. Gaspare De Fiore, dal prof. Giovanni Carbonara, dalla dr. arch. Maria Luisa Polichetti e dal dr. arch. Ruggero Pentrella.

Tutte le relazioni e gli interventi, mentre hanno confermato la varietà di situazioni e le ampie problematiche che si possono verificare sul rilevamento architettonico, hanno soprattutto contribuito a confermare l'opportunità dell'iniziativa rispetto alla quale -come è risultato evidente sin dalla relazione introduttiva svolta dal prof. Cesare Cundari- si è registrata, sin dal precedente convegno, una generale e convinta adesione sia a livello nazionale che internazionale; tra tutte ci sembra opportuno ricordare qui quella di tutti i docenti di Espressioni grafica spagnoli e l'altra dell'ing. Maurice Carbonell, presidente onorario del Comitato Internazionale di Fotogrammetria Architettonica dell'I.CO.MO.S (dopo esserne stato per lunghi anni il presidente ed aver coordinato i lavori che nel 1980 hanno consentito di formulare i Consigli per la ottimizzazione dei rilievi fotogrammetrici di architettura) e dell'Istituto di Architettura di Mosca.

In linea con le aspettative, quindi, i lavori del Convegno si sono conclusi con l'approvazione unanime della Dichiarazione sul rilevamento architettonico, che riflette con alcune precisazioni un documento già illustrato nella relazione introduttiva dal prof. Cesare Cundari ed appositamente preparato dallo stesso gruppo di studio che aveva predisposto il documento presentato al Convegno di Napoli con l'intenzione di sintetizzarne i contenuti ed i principi; l'assemblea, peraltro, approvando la Dichiarazione, ha esplicitamente confermato in tutte le sue parti il precedente Documento di base già approvato a Napoli ritenendolo preparatorio della Dichiarazione. Il testo della Dichiarazione è pubblicato in altra parte della Rivista.

Si è concluso, così, un percorso di ricerca sul quale si sono significativamente incontrate esperienze e problematiche differenziate le quali, riflettendo formazioni e tradizioni culturali diverse oltre che differenti aree disciplinari, hanno naturalmente

convenuto su di una impostazione unica delle fondamentali questioni metodologiche ed operative del rilevamento architettonico. Gli esiti del convegno romano inducono a nuove speranze per la documentazione del patrimonio culturale architettonico come atto preliminare e sostanziale del processo di salvaguardia nei suoi vari aspetti sia della formazione delle competenze che dell'attuazione.

Dobbiamo, infine, ricordare un altro evento di grande rilevanza che si è affiancato al Convegno: la Mostra che è stata inaugurata nel primo giorno di lavori dal prof. Gaspare De Fiore, presidente dell'U.I.D. e dal dr. arch. Ruggero Pentrella, Ispettore Centrale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali; essa è stata allestita in Castel Sant'Angelo, e ne occupa con i suoi 400 pannelli tutti gli spazi disponibili ai livelli del cortile dell'Angelo, del cortile del Pozzo, del Giretto coperto e della Biblioteca. Alla Mostra -che ha proposto le esperienze di rilievo già esposte a Napoli nell'aprile 1999 con numerose ulteriori adesioni- hanno aderito complessivamente oltre 130 studiosi italiani e stranieri con più di 160 esperienze di rilevamento.

La Mostra -che rimarrà aperta sino alla metà di gennaio 2001 e che verrà ospitata anche in altre sedi- si articola nelle due sezioni: "Rilievo dell'architettura" e "Rilievo urbano". La sezione "rilievo dell'architettura" è stata a sua volta suddivisa in: architettura civile, architettura rurale, architettura sociale, architettura fortificata, architettura religiosa.

Un aspetto peculiare dell'iniziativa è certamente costituito dal fatto che, in questa circostanza, si è spontaneamente costituito un ricco repertorio di esperienze che documenta in modo inequivocabile l'interesse del rilevamento architettonico inteso come processo di documentazione e come strumento di formazione.

La circostanza, strettamente legata al settore della rappresentazione architettonica, e la quantità di materiale espositivo ha suggerito la pubblicazione di un catalogo secondo una nuova formula: tutti i pannelli esposti sono stati registrati su di un CD-Rom allegato ad un volume che raccoglie i testi illustrativi ed i relativi indici; questa soluzione consente al lettore di apprezzare al meglio ciascuno dei pannelli della mostra grazie alla possibilità di ingrandimento consentita dal proprio PC, nonché di riprodurre le varie parti.

Gli esiti del Convegno romano fanno ben sperare circa i possibili ulteriori sviluppi di una iniziativa che ha fornito numerosi spunti di riflessione sia sotto l'aspetto della ricerca scientifica che della didattica, per la prima volta alla ricerca di una posizione comune in ambito internazionale; sono state poste,

in effetti, le premesse per adeguate iniziative che consentano i necessari, ulteriori avanzamenti in un settore particolarmente importante per la salvaguardia del patrimonio culturale architettonico.

ARTE Y ARQUITECTURA

M^a Josefa Agudo Martínez

El origen de esta reflexión escrita es un curso de doctorado impartido en la ETSA de Sevilla desde el año 1994 hasta la actualidad, por la profesora Dra. M.Cruz Aguilar y por la autora de este artículo, y que se trazó como objetivo encontrar relaciones de afinidad entre las Artes Plásticas y la Arquitectura a lo largo del s.XX.

Es necesario aclarar, antes de seguir adelante, que, además de nuestras habituales sesiones teóricas, el curso se ha venido enriqueciendo todos estos años con la participación de numerosos invitados de diversas procedencias, artistas casi todos ellos en activo y que con su testimonio personal nos han ilustrado de una manera fehaciente la evidencia de estas relaciones arte-arquitectura. Así, y entre otros, Enric Miralles y Juan Lacomba nos visitaron por separado en el bienio 1994-5, Juan Navarro Baldeweg lo hizo en 1998, en el año 1999 estuvo en nuestras tertulias Guillermo Pérez Villalta y, por último, en Enero de este año estuvo con nosotras la escultora vienesa Eva Lootz. Es oportuno señalar, en relación con este punto, cómo a pesar de que todos nuestros invitados al curso se centraban en su propia obra (era el requisito que se les exigía para participar) y nos hacían una lectura personal de la misma, al comparar los argumentos que todos ellos empleaban a la hora de justificar su particular proceso creativo, advertimos que existía una especie de hilo conductor, plenamente coherente, que relacionaba los diferentes discursos individuales igualándolos entorno a lo que podríamos considerar como lo eterno o permanente, es decir, entorno a la necesidad humana de cuestionarse continuamente que no existe ningún terreno seguro y que el riesgo es la única condición de la creación artística.

Experiencias como estas no hacen otra cosa más que poner de manifiesto que una misma cultura subyace en toda nuestra producción artística, es decir, que son las ideas o procesos de pensamiento los que se mueven de unas esferas a otras para materializarse en obras de arte específicas dentro de cada disciplina artística específica.

Por otro lado, el soporte teórico del curso se ha planteado a modo de recorrido, que pretendía ser crítico y reflexivo, por los principales acontecimientos

tos del panorama artístico del siglo XX. Así, iniciamos nuestra andadura con una breve introducción del Modernismo, de sus orígenes y su afán por conseguir la "obra de arte total", cuestión esta que con anterioridad ya se había suscitado en periodos histórico-artísticos del pasado como el Gótico o el Barroco. El Historicismo o recurso a la Historia de la segunda mitad del s.XIX dejó paso, de forma progresiva, a nuevos planteamientos como los del americano Louis Sullivan, quien con su lema "form follow function" proclamaba el nacimiento de la arquitectura moderna. La industrialización creciente suponía un aparente freno a la calidad de la realización artesana, aún muy manifiesta en el lenguaje formal de los ornamentos del arte modernista, que a pesar de estar basado en referentes de la naturaleza, utilizaba, sin embargo, los nuevos materiales, como el vidrio o el acero, con planteamientos siempre originales y novedosos como los propuestos por Horta, Guimard, Gaudí, Hoffmann o Mackintosh. Sin embargo, para algunos autores, los más puristas sobre todo, la enorme plasticidad de las obras arquitectónicas del Modernismo es interpretada peyorativamente como una simple envoltura decorativa, lo que supone precisamente una negación de toda concepción arquitectónica que parta de presupuestos escultóricos, puesto que la fantasía y la maestría artesanal son rechazadas en aras de la racionalidad; de ahí la mayor aceptación de la vertiente modernista "geométrica" de la Escuela de Arte de Glasgow o de la Secesión de Viena. En relación a esta última cuestión, es evidente que son los procesos de pensamiento que subyacen en cualquier hecho artístico, materializado en una obra de arte concreta, los encargados, en última instancia, de justificarlo. En este sentido, tan válida sería la obra de enfoque objetivo-racionalista (cubistas, puristas, suprematistas, neoplasticistas, constructivistas,... hasta los high-tech) como las aparentemente más subjetivas o irracionales (fauves, expresionistas, dadaístas, surrealistas, organicistas, ... incluso postmodernos y deconstruccionistas).

Un segundo gran capítulo abordado en el curso ha sido el relativo a las denominadas vanguardias históricas, es decir, a todas las tendencias artísticas o -ismos acontecidos básicamente hasta mediados de los años treinta. Esta etapa supuso un enriquecimiento mutuo de los diferentes artistas y de sus respectivos lenguajes plásticos; el agruparse en asociaciones los llevó a reflejar sus conclusiones en manifiestos cuyo objetivo último era una auténtica transformación de la sociedad.

A pesar de ser centroeuropa el principal escenario donde se desarrollaron las vanguardias y los prolegómenos de la modernidad, países como Italia

despertaron del letargo historicista, primero con el Futurismo, y después con la obra de Terragni, quien con su Manifiesto del racionalismo italiano de los años 1926-27 evidenciaba la influencia de Le Corbusier, sobre todo en su Casa del Fascio (1932-36). Con la Weissenhofsiedlung de Stuttgart del 1927 se produce la gran eclosión de la arquitectura racional, que se traduciría en la organización de los CIAM al año siguiente de la mano de Le Corbusier y Giedion; poco antes, en 1925, la Exposición Internacional des arts décoratifs et industriels modernes tenía como consecuencia el auge del art déco tanto en Europa como en América, justificada por el despliegue económico de Estados Unidos en los años veinte, situación que cambiaría con el Viernes negro de 1929. Podríamos decir que desde los años treinta hasta la II Guerra Mundial se produce un paréntesis en la efervescencia creativa europea, justificado por la aparición de un nuevo escenario artístico, los Estados Unidos, donde la tradición de la Bauhaus adquirirá continuación de la mano de Gropius y Mies sobre todo.

Al buscar relaciones, en esta etapa postbélica, entre arte y arquitectura, no podemos dejar de mencionar el Guggenheim Museum de Wright del 1959, auténtica arquitectura escultórica, pero tampoco y en la misma línea, la iglesia de Notre-Dame-du-Haut (1950-1955) de Le Corbusier. Lo mismo sucede con la obra más emblemática de Louis I. Kahn, el Parlamento de Dhaka en Bangladesh (1962-83), con sus extraordinarios efectos de luz, o con el Ayuntamiento de Säynätsalo (1952) de Aalto, donde la poética del paisaje y los materiales convierten a la obra en algo diferente y distante de la "modernidad radical"; algo parecido a lo que sucede con Eero Saarinen, Hans Scharoun o Utzon. Se trata de una etapa en la que en las artes plásticas se experimenta una evolución del expresionismo abstracto (Escuela de N. York) al Informalismo europeo y a la abstracción post-pictórica, para desembocar después en el Op Art y el Arte Cinético, y todo ello habiendo desaparecido por completo la estrecha vinculación entre artistas que se produjo en las vanguardias históricas de los años veinte y quedando, sólo, un sustrato cultural común que sirve de alimento para cualquier manifestación artística.

Así, el Pop Art de los años sesenta (nacido con la exposición londinense This is Tomorrow de 1956), verá su continuación en arquitectura en obras como el George Pompidou (1971-77) de Rogers & Piano -son llamativas al respecto las dieciséis esculturas de Tinguely y de Saint Phalle de 1982-83 a uno de los lados del edificio-, en un auténtico y premeditado diálogo entre arte y arqui-

tectura. En la misma línea hay que recordar también los trabajos de los pioneros del pop en arquitectura, el grupo inglés Archigram, a cuyos miembros hay que considerarlos como verdaderos padres espirituales de toda una producción posterior que utiliza sus mismas claves estilísticas.

Un fenómeno aparte serían las cirurgías arquitectónicas de Gordon Matta-Clark o la de-arquitectura del grupo de arquitectos SITE (Sculpture in the Environment), quienes con sus supermercados BEST de los años setenta buscaban un novedoso efecto plástico de impacto visual utilizando recursos pseudomanieristas pero con un lenguaje muy próximo al pop. Por último, arquitectos como Venturi, por ejemplo, con la casa para su madre en Chestnut Hill (1962-64) o Charles Moore, en la misma línea experimental del anterior, con su Piazza d'Italia (Nueva Orleans, 1978), ironizan sobre la tradición a la vez que critican el lenguaje de la modernidad; en este sentido habría que recordar la idea cubista del collage o la duchampiana del "objeto encontrado", es decir, la contaminación de recursos y lenguajes extra-artísticos a lo largo de todo el siglo XX y que acaba contagiando también a la arquitectura, sobre todo coincidiendo con el cuestionamiento y crisis de la modernidad.

Los años setenta en las Artes Plásticas ven sucederse distintas tendencias como el Minimal Art, el Arte Povera el Conceptual Art, el Land Art o el Body Art, algunos de los cuales presentan auténticos vínculos de unión con la arquitectura. Por último, el curso desembocaba en la posmodernidad, entendida como una revisión del pasado reciente, pero que al recuperar de forma crítica lenguajes pretéritos intenta dar un nuevo impulso al devenir de las artes y se hace especialmente evidente, en el terreno de las Artes Plásticas, tanto en la Transvanguardia italiana como en los Nuevos salvajes alemanes, pero también en otros derivados tales como el Neo-surrealismo, la Pittura colta, los Pattern Painting, el Apropiacionismo o el Neoconceptualismo.

En arquitectura existen también numerosos ejemplos de miradas al pasado, como la réplica de S. Carlino de Borromini de Mario Botta en el lago de Lugano, pero coexistiendo siempre con propuestas más puristas como el Pabellón de Portugal en Hannover de Siza y Souto de Moura o las máquinas de habitar de Rem Koolhaas; integradoras como la nueva sede de la Tate Gallery al borde del Támesis de Herzog y De Meuron, o totalmente radicales como la Casa biomórfica de Greg Lynn, que recuerda las esculturas de los cincuenta de Arp y Miró, o la que plantea el japonés Shigeru Ban, con sus casas de papel que aspiran a durar toda la vida.