



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

REVISTA DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

VITRUVIA

AÑO 6 - NÚMERO 5 - NOVIEMBRE DE 2019
MONTEVIDEO - URUGUAY

LA HERENCIA *BEAUX-ARTS*

De reivindicación provocativa a consolidado campo historiográfico

FERNANDO ALIATA, EDUARDO GENTILE

La segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX pueden entenderse como el momento de auge y desarrollo de la cultura académica francesa en los países de América Latina (AL), dentro de un proceso ligado estrechamente a la globalización del modelo que, si bien tuvo como epicentro la École des Beaux-Arts (EBA) de París,¹ se complementó con otros centros donde se enseñaba la arquitectura. En tal sentido, la oferta académica francesa comprendía, además de la EBA, escuelas donde la arquitectura formaba parte del currículo de los ingenieros —como el Conservatoire National des Arts et Métiers, la École Polytechnique, la École des Travaux Publics o la École Centrale des Arts et Manufactures— y ámbitos específicos de formación de arquitectos, como la École des Arts Décoratifs o la École Spéciale d'Architecture.

En este contexto, tres clases de intercambios se registraron simultáneamente: a) arribaron a AL numerosos técnicos y profesionales europeos formados en estos centros, algunos ganadores de concursos, otros convocados como conferencistas o para realizar proyectos o planes urbanos específicos, así como aquellos que se radicaban de modo permanente; b) recíprocamente, algunos arquitectos e ingenieros de AL completaron su inicial formación local en las instituciones parisinas; c) algunas escuelas de arquitectura de AL tenían profesores permanentes diplomados en la EBA, quienes transferían métodos de enseñanza, teorías, lenguajes y valores. Este conjunto de intercambios marcó una profunda

1. Sobre los alcances del término *beaux-arts* véase Jean-Philippe Garric, «The French Beaux-Arts», en *The Companions to the History of Architecture*, volumen III, *Nineteenth-Century Architecture*, eds. Martin Bressani y Christina Contandriopoulos (West Sussex: John Wiley & Sons, 2017).

transformación que no solo abarcó el saber profesional, sino que también está relacionada con la aparición de aportes tecnológicos, organizativos e institucionales que moldearon intensamente los modos de hacer arquitectura en AL que conocemos como *arquitectura académica*. Se trata de una etapa que —particularmente en la Argentina— se relaciona con un período exitoso de crecimiento económico y consolidación del Estado nacional que dejó importantes huellas en nuestras ciudades: edificios gubernamentales, estaciones de ferrocarril, tiendas, grandes casas de rentas, residencias para sectores altos y medios. A pesar de las demoliciones, los cambios de uso y el deterioro, muchas de estas *marcas* del proceso de modernización constituyen aún hoy una parte importante de nuestras ciudades y nuestra memoria arquitectónica. Y si bien en el presente gozan de una renovada *fortuna crítica*, su supervivencia se vio muchas veces amenazada por su incómoda colocación en el campo de la cultura arquitectónica.

En efecto, lentamente, después de 1930, a partir de la consolidación de la arquitectura moderna y también dentro de la atmósfera de crítica a la impronta liberal de la generación del ochenta, el modelo académico se convirtió en la gran *bestia negra* que debía condenarse para demostrar las ventajas de la nueva arquitectura. Este no fue un fenómeno puramente local, pero en el caso particular argentino se entronca también con las aspiraciones de algunos grupos de la elite que poco a poco se desentendieron del espíritu de complacencia de sus padres y abuelos con el modelo europeo y buscaron en la racionalidad de las técnicas modernas o en el parco esencialismo de la arquitectura pampeana la inspiración de una nueva y austera modernidad local.

Poco a poco, aunque se trata de un proceso de *larga duración* que se extendió hasta la década de 1950, la arquitectura académica fue entrando en un cono de sombra, en una condena unánime de una historiografía que encontraba en los defectos y los supuestos errores de la clasicidad los fundamentos de la nueva arquitectura. El primer libro dedicado centralmente al problema, *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, escrito por varios autores entre los que sobresale la figura de Federico Ortiz, si bien por un lado daba cuenta de un patrimonio insoslayable, por el otro parecía renegar de su objeto de estudio al condenar el eclecticismo y al mismo tiempo poner en duda la legitimidad de una etapa his-

2. Federico Ortiz, Juan C. Mantero, Ramón Gutiérrez y Abelardo Levaggi, *La arquitectura del liberalismo en la Argentina* (Buenos Aires: Sudamericana, 1968). Un fragmento de las conclusiones (XII. Memoria y balance) marca el carácter general del libro: «[...] el balance de 1880-1930 no es satisfactorio desde el punto de vista arquitectónico, y no podría ser de otra manera, ya al comienzo nos detuvimos suficientemente en las causas de esta especie de debacle cultural de la cual aún hoy no nos hemos ni remotamente recuperado» (p. 137).

tórica caracterizada por la extranjerización y la pérdida del contacto con la verdadera tradición local.² En este contexto, frente al abierto rechazo al eclecticismo, emergían *en positivo*, a modo de *pioneros* locales de la arquitectura moderna, los autores y las realizaciones destinadas a infraestructuras, industrias y espacios de servicio, que eran analizadas a partir de la falsa presunción de hallarse libres de la necesidad de ser caracterizadas a través de los sistemas formales académicos.

El proceso de recuperación de la arquitectura ecléctica —y más aún del modelo *beaux-arts*— pudo producirse recién durante la década de 1980, cuando la crisis de la modernidad arquitectónica llegó a nuestro medio, en un momento en el cual también la obsolescencia y el deterioro de buena parte de estos edificios reclamaban una necesaria intervención. No casualmente el cambio de época lo marcó el mismo Federico Ortiz, quien casi veinte años después de la edición de su exitoso libro publicó un trabajo que empáticamente redefinía el papel del modelo académico, sus logros contextuales y compositivos en el desarrollo de la arquitectura en la Argentina.³

Pero el cambio en la mirada general sobre la producción de la segunda mitad del siglo XIX, como bien sabemos, no es solo un fenómeno local, sino que hay que ubicarlo dentro de un contexto internacional que es necesario explicar. Para ello trazaremos un recorrido que mostrará cómo se fue desmontando el relato modernista sobre el siglo XIX, habilitando nuevas perspectivas que permiten interpretarlo sin juicios apriorísticos. Si este relato destacaba los logros de la Revolución industrial como motor de cambio, celebrando las realizaciones de figuras como Henri Labrouste, Eugène Viollet-le-Duc, Louis Auguste Boileau, Tony Garnier o Auguste Perret como innovadores, a la par que condenaba a Charles Garnier como sinónimo de agotamiento y decadencia del clasicismo, fue necesario revisar: a) que las escuelas de arquitectura, antes que ser custodias reactivas del saber, a partir de la Ilustración y hasta fines del siglo XIX fueron centros de experimentación, donde, entre otros planteos, se formularon nuevos programas y se cuestionó el *statu quo* de los tratadistas desde Vitruvio en adelante; b) que el eclecticismo, lejos de suponer una degradante condición de pérdida de unidad e inspiración genuinas, constituyó la expresión más acabada de un siglo de

3. Federico Ortiz, «Arquitectura 1890–1930», en Academia Nacional de Bellas Artes, *Historia general del arte en la Argentina* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988). La valoración positiva de la arquitectura académica había comenzado, sin embargo, a partir de la invitación que recibiera Alejandro Bustillo en 1982 para exponer dibujos suyos en La Escuelita, convocado por una figura del campo disciplinar ligada *tout court* a la práctica moderna, aunque profundamente inquieta, como lo fue Ernesto Katzenstein. El éxito que alcanzó fue coronado por una entrevista realizada por Eduardo Sacriste y Roberto Fernández publicada en la revista *Dos Puntos* de mayo–junio de ese año. Esta apertura reivindicativa culminaría, en el caso de Bustillo, en 1988, con la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes que despertó una gran estima hacia su obra, desconocida hasta entonces, y avidez por interpretarla.

profundos cambios e innovaciones; c) que la teoría y la praxis ligada a las academias desplegaron renovadores modos de proyectar; d) que, más allá de superficiales apariencias, la EBA (heredera de la escuela de arquitectura de la Académie Royal), con su sistema pedagógico, sus *ateliers*, los concursos y las lecciones magistrales, abrigó en su seno y a lo largo de su prolongada existencia los más dispares puntos de vista, incluidos al propio Labrousse y a Perret, a Charles y Tony Garnier, y, finalmente, e) que el sistema de proyecto expuesto por Durand en su *Précis des leçons d'architecture* fue —con sus matices— parte de esta dinámica académica y no su contracara.

Una primera reinterpretación: el Siglo de las Luces

La crisis de la modernidad arquitectónica, que emergió con claridad a fines de la década de 1960, despertó el interés de los jóvenes historiadores alrededor del amplio renglón de la clasicidad. Si los siglos XVIII y XIX eran un territorio poco frecuentado hasta mediados de esa década, se transformaron desde entonces en un ámbito de renovación desde varias vertientes. En ese contexto, en la introducción de uno de los encuentros académicos más productivos del período, Paolo Morachiello y Georges Teyssot ponían en cuestión el canon con el cual se habían construido los relatos acerca del origen de la modernidad. Se referían al equívoco de los historiadores de la arquitectura moderna de la primera mitad del siglo XX, quienes vieron a las transformaciones de la arquitectura como simples consecuencias de la Revolución industrial. Giedion, Pevsner y otros privilegiaron en sus análisis los efectos puramente visibles (el hierro y el vidrio u otros nuevos materiales) como los resultados tangibles del proceso de modernización, cuando en realidad las causas de los grandes cambios que se desarrollaron durante el siglo XIX —dicen estos autores— debían buscarse en otros lugares y mucho tiempo antes: fundamentalmente en el momento en el cual se modificaron los reglamentos, los programas, las formas de enseñanza, la organización del trabajo y de la técnica. Estas cuestiones permitieron las transformaciones materiales posteriores, ya que sin una modificación profunda en las formas de proyectar estas alteraciones no habrían sido posibles.⁴

4. Georges Teyssot y Paolo Morachiello, «Nota dei curatori», en *Le macchine imperfette. Architettura, programma e istituzioni nel XIX secolo*, coords. Georges Teyssot y Paolo Morachiello (Roma: Officina, 1980): 9-14.

Teniendo en cuenta este cambio de paradigma, ya a mediados de la década de 1970 comenzaron a aparecer diversas investigaciones ligadas a una visión del siglo XVIII como matriz del proceso de modernización. En los casos de Georges Teyssot, Paolo Morachiello, Renzo Dubbini, Bruno Fortier o François Beguin⁵ es innegable la influencia de los escritos de Michel Foucault y su mirada hacia la arquitectura como dispositivo de disciplinamiento social, manifestada en las nacientes instituciones del Estado moderno y las infraestructuras —hospitales, cárceles, mercados, colegios, etcétera—, vistos como verdaderas heterotopías que prefiguran un orden futuro. En efecto, las investigaciones de Foucault sobre la genealogía de los dispositivos institucionales de seguridad y salud habían abierto horizontes de fructífero trabajo a los historiadores de la ciudad y la arquitectura.⁶

Pero las innovaciones historiográficas no solo se produjeron con relación a esta mirada surgida de la lectura de las permanentes referencias a la arquitectura del mismo Foucault; también se contraponen en parte a la visión de Emil Kaufmann, quien entre las décadas de 1930 y 1950 había construido una convincente historia de la arquitectura del siglo XVIII en Europa occidental que resaltaba la importancia de la enseñanza de Jacques François Blondel, el concepto de *autonomía de la arquitectura* y la existencia de una austera simplificación formal «premoderna» que el historiador austríaco había encontrado en algunos de los arquitectos de la Ilustración.⁷ En sus trabajos, personajes como Boullée y Ledoux parecen prefigurar a Le Corbusier, lo que permitiría ampliar las fuentes de la modernidad hacia una etapa en la cual otros historiadores especializados en la construcción de la *saga* del Movimiento Moderno no habían encontrado nada importante que destacar.

Si bien estos aportes son fundamentales para la historiografía arquitectónica del período, la apertura forjada durante la década de 1970 supone una ampliación del estrecho panorama presentado por Kaufmann en su clasificación de carácter estilístico hacia otros arquitectos y arquitecturas del período, no solo en Francia sino en Inglaterra, Italia o Alemania. En efecto, la generación post-68, más allá del influjo foucaultiano, produjo un importante número de trabajos muy documentados: monografías, catálogos de exposiciones, ensayos sobre la teoría de la arquitectura durante el siglo XVIII, así como publicaciones de fuentes y

5. Para una interpretación foucaultiana de la historia urbana y arquitectónica véase Bruno Fortier (dir.), *La politique de l'espace parisien (a la fin de l'Ancien Régime)*, (París: Rapport de Recherche, Corda, 1975); Michel Foucault et al. (eds.), *Les machines à guérir (aux origines de l'hôpital moderne)*, (Bruselas: Pierre Mardaga, 1979); Paolo Morachiello y Georges Teyssot, *Nascita delle città di Stato: ingegneri e architetti sotto il consolato e l'impero* (Roma: Officina, 1983).

6. Valeria Farinati, «Ciudad y territorio en el siglo XIX», *Materiales* 5 (junio de 1985): 84–88.

7. Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980 [edición original, Philadelphia: The American Philosophical Society, 1952]). Idem, *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia* (Barcelona: Gustavo Gili, 1974 [edición original, Harvard: Harvard University Press, 1955]).

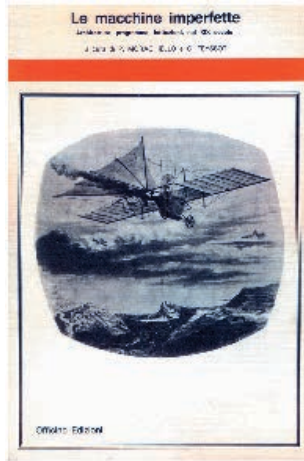


FIGURA 1. CUBIERTA DEL LIBRO *LE MACCHINE IMPERFETTE. ARCHITETTURA, PROGRAMMA, ISTITUZIONI, NEL SECOLO XIX* (1980).

8. Sobre la revisión historiográfica de las décadas de 1970–1980 véase Georges Teyssot: *Illuminismo e architettura: saggio di storiografia*, introducción a la edición italiana de la obra de Emil Kaufmann, *Tre architetti rivoluzionari: Boullée, Ledoux, Lequeu* (Milán: Franco Angeli, 1984); también un temprano inventario historiográfico puede verse en Monique Mosser et al., «L'Architecture néo-clasique en Europe: essai de bibliographie depuis 1980», *Revue de l'Art*, n.º 83 (1989): 93–112.

9. Georges Teyssot, *Città e utopia nell'Illuminismo inglese: George Dance Il Giovane* (Roma: Officina, 1974); Anthony Vidler, *Ledoux* (Madrid: Akal, 1994 [edición original, París: Hazan, 1987]); Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée* (París: Flammarion, 1994); Michel Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux. 1736–1806* (París: Picard, 1980); Werner Szambien, *Jean-Nicolas-Louis Durand, 1760–1834: de l'imitation à la norme* (París: Picard, 1984).

archivos imposibles de resumir en este artículo. Lo importante para nuestro argumento es que precisaron las trayectorias de los arquitectos más significativos del período, dando por tierra con ciertos presupuestos acerca de los alcances de las clasificaciones estilísticas y su relación con el contexto social y político.⁸

Si para Kaufmann, por ejemplo, Boullée y Ledoux eran arquitectos revolucionarios, el riguroso análisis de los archivos ponía en crisis esta afirmación y permitía probar los lazos estrechos de ambos con el Antiguo Régimen. En ese renglón de revisión rigurosa y detallada, y solo señalando algunos de los trabajos más importantes que hemos podido conocer desde aquí, pueden ubicarse el libro de Georges Teyssot sobre George Dance el joven, el de Jean Marie Pérouse de Montclos sobre Boullée, los de Anthony Vidler y Michel Gallet sobre Ledoux, o el de Werner Szambien sobre Durand.⁹ No es ajeno este ejercicio conjunto de revisión del siglo XVIII y los inicios del XIX al fenómeno propio de las décadas de 1970–1980: el surgimiento y rápido ocaso de la estación posmoderna; pero, a diferencia de la lábil y modesta teoría de los posmodernistas, o el contemporáneo interés de Aldo Rossi por la racionalidad de la Ilustración, podemos hablar en general de trabajos específicos que no apuntaban mayormente a constituirse en una crítica operativa de las tendencias en boga.

Sin embargo, aún resultaba necesario revisar el otro extremo —cronológica e ideológicamente hablando—, donde se manifiesta-

ba triunfante el eclecticismo. Su condena estaba ligada a la de lo que se presuponía era la fuente de la que se nutría: el sistema de la enseñanza académica que a lo largo del siglo XIX había suscrito a las doctrinas arqueológicas e historicistas, impulsados presuntamente por la filosofía relativista de Victor Cousin y las propias academias como instituciones que sancionaban el canon *correcto*.

Antes y después de la muestra del MoMA: investigación, provocación e institucionalización del debate

La valoración de la herencia académica *beaux-arts*, incluido el eclecticismo que concomitantemente se desplegó en la segunda mitad del siglo XIX, constituyó un lento proceso que tuvo lugar entre fines de la década de 1960 y comienzos de la siguiente. Esta valoración, que se mantuvo en relativo silencio, se inició mucho tiempo antes en Estados Unidos, gracias al influjo de personalidades como el historiador del arte Donald Drew Egbert o el emigrado francés y *ex élève* de la EBA Jean Labatut, ambos activos en Princeton. En este medio, David van Zanten egresó en 1965 y en 1970 obtuvo su doctorado en Harvard con la tesis *The Architectural Polychromy of the 1830s*; entre 1971 y 1979 fue profesor del Department of History of Art de la University of Pennsylvania, que, como es sabido acogía por entonces a Louis Kahn y Robert Venturi. En este contexto —ligado a la vez a la presencia del alumno más brillante que tuviera Paul Cret y al revisionismo del canon historiográfico de la arquitectura moderna desde la semiótica, impulsado por Venturi—, Neil Levine había comenzado a analizar la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Labrouste, desmarcándola de la interpretación hasta entonces hegemónica en que la había situado Giedion desde su temprano texto *Bauen im Frankreich*. Al mismo tiempo, Richard Chafee, un discípulo de Pevsner, había comenzado a desentrañar el sistema pedagógico francés.

Los tres fueron convocados por Arthur Drexler, director del Departamento de Arquitectura y Diseño del Museo de Arte Moderno de Nueva York (originalmente el invitado había sido Reyner Banham, quien rechazó la oferta, según señala Alice Thomine¹⁰) para armar una muestra sobre el modelo *beaux-arts*. El entusiasmo

10. Alice Thomine, «Redécouvrir le XIX^e siècle au XX^e siècle: l'histoire de l'exposition The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts du MoMA (octobre 1975-janvier 1976)», en *L'architecture: la réception immédiate et la réception différée. L'œuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré*, dir. Gérard Monnier (Paris: Publications de la Sorbonne, 2006), 123-138.

11. John Morris Dixon, «Blessing the Beaux-Arts», editorial de *Progressive Architecture* (November 1975): 7. «The old arch-enemy of Modern Architecture, the Ecole des Beaux-Arts, is the subject of a major exhibition that opened October 27 at the Museum of Modern Art in New York. [...] Though unlikely to redirect the course of architecture, the exhibition is nevertheless a milestone: the citadel of the Modern Movement celebrating the system those Modern pioneers had to overthrow. At the least, the event marks a reconciliation, an expression of respect for the vanquished. And reconciliation is, in part, its purpose. Arthur Drexler, Department Director who organized the show, does want to give the Beaux-Arts the fair exposure it has so long been denied».

12. Véase, además del trabajo antes citado de Thomine, Barry Bergdoll, «Complexities and Contradictions of Post-Modernist Classicism: Notes on the Museum of Modern Art's Exhibition The Architecture of the École des Beaux-Arts», en Frank Salmon, ed., *The Persistence of the Classical: Essays on Architecture presented to David Watkin* (Londres: Philip Wilson Publishers: 2008), 202-217; Felicity Scott, *Arquitectura o tecnoutopía. Política después del modernismo* (Bernal: UNQUI, 2017); Jean-Philippe Garric, «L'architecture Beaux-Arts, objet d'expositions», *Les Cahiers du Mnam*, n.º 129 (automne 2014), 38-49.

de Drexler por los trabajos de estudiantes de la EBA estuvo sin duda catalizado por los ocho meses que había pasado en los archivos de la *rue Bonaparte* desenrollando originales de los proyectos distinguidos en el concurso del Grand Prix, aunque las razones que confluieron fueron variadas. El resultado es que, luego de haber sido la cuestión *beaux-arts* un emergente y discreto campo de estudios, se manifestó apresuradamente y a toda orquesta como un espectáculo visual, provocando un suceso mediático inédito,¹¹ incluso antes de la apertura de la exposición. Titulada *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, abrió sus puertas entre el 27 de octubre de 1975 y el 4 de enero de 1976. El evento, sus motivaciones y consecuencias han sido ampliamente analizados,¹² pero nos interesa destacar que gracias a él se inició la institucionalización del tema que nos conduce hasta el presente. Debemos tener en cuenta que la muestra constituyó inicialmente, para los estudiosos franceses activos en ese momento, algo así como una veleidosa paradoja del mundo académico norteamericano, a la que inicialmente habían sido indiferentes, dadas las circunstancias derivadas del cierre de la EBA en 1968.

Aunque ya han sido ampliamente tratados, retomemos los argumentos que llevaron a que la muestra se convirtiera en un verdadero suceso cultural. Para ello hay que revisar algunos aspectos salientes del *malestar en la cultura* que se experimentaba frente al estado vigente de la praxis y la teoría de la arquitectura moderna. Por un lado, era notoria la angustia provocada por la acelerada degradación y desaparición del legado arquitectónico proyectado según los cánones *beaux-arts*.¹³ Por otro, cundía una visible decepción provocada por la profesionalización rutinaria de la arquitectura moderna, que había atenuado sus valores sociales, culturales y estéticos iniciales, devenida en pura mercancía o banal servicio técnico. En tercer lugar, se manifestaba un negativo impacto paisajístico y urbano que la praxis modernista estaba imprimiendo en el territorio, debido a su rechazo a ensamblarse con su legado histórico.¹⁴ Finalmente, al comprobar que la pedagogía arquitectónica había devenido una praxis inespecífica,¹⁵ atravesada por una difusa constelación de discursos y técnicas que, a la par que tornaban al proyecto un acto *transdisciplinario* —en un momento en que la noción de *hábitat* pasaba a ocupar un lugar central, desplazando la anterior centralidad de la arquitectura—,

todas las hasta entonces decisivas habilidades y el rol del proyectista se diluían en una condición de mero coordinador.¹⁶

En este entrópico ambiente, y pese a que las señales de rechazo a esta realidad se fueron manifestando desde temprano (lo expresan los textos de Aldo Rossi o Colin Rowe, desde posiciones ideológicamente distantes y hasta opuestas), la opulenta presencia de la herencia *beaux-arts* actuaba como paradójica acción liberadora de muchas angustias provocadas, a modo de inevitables consecuencias, por una era entusiasmada por el desarrollismo de la segunda posguerra. Desarrollismo que, dicho sea de paso, se estaba erosionando aceleradamente, en el contexto económico recesivo derivado de la crisis energética y el ascenso del neoliberalismo y el neoconservadurismo. La visión nostálgica de una escuela altamente meritocrática como la parisina servía, además, para crear la ilusión de un posible reposicionamiento de los arquitectos en el sitio de elite profesional que habían ocupado al menos hasta 1960, subrayando su capacidad artística, tantas veces cuestionada y rechazada, y, por otra parte, para exorcizar a través del lustroso y prestigioso pasado la angustia del vacío creativo, de la *tradición de lo nuevo* y de la incomunicación con el público. Estas cualidades regresivas no dejaban de preocupar al ala *liberal* norteamericana:

Can we expect any lessons directly from the Beaux-Arts? Some, undoubtedly, but we must bear in mind the vast differences in circumstances. Authoritarian methods and standardized criteria cannot readily be transferred to a pluralistic culture. However, we may long for the orderliness and confidence of the Beaux-Arts, we can never slip back into our grandfathers' world.¹⁷

Tras la epifanía que provocó la visión de los enormes y glamorosos dibujos producidos por los alumnos para los Grand Prix — inicialmente a los organizadores de la exposición, particularmente a Drexler, y luego a la gran mayoría de cuantos los vieron—, las consecuencias fueron de diverso orden: por una parte, la muestra incentivó la reconsideración y el debate público acerca de una arquitectura rechazada *in toto* hasta entonces; para el ámbito académico planteó un agitado asunto de debate,¹⁸ mientras que para los sectores más conservadores de la profesión constituyó una suerte de confirmación de búsquedas hasta entonces marginales.

13. Además del caso referido de la demolición de Penn Station en 1963, para el ámbito francés debe agregarse el caso de Les Halles, cuya demolición se inició en 1971. Véase <http://urban-networks.blogspot.com/2014/05/les-halles-de-paris-cronica-de-un.html>.

14. Como Drexler señaló: «[...] the quality of the built environment has declined, and Modern Architecture bears a substantial share of responsibility for that decline». Dixon, «Blessing the Beaux-Arts», 7.

15. «The design investigations of the Beaux-Arts are, for Drexler, only part of its relevance to our current situation. At least equally worthy of study today is the Beaux-Arts system of education. By standardizing design methods and criteria, the Beaux-Arts established dependable ways to recognize ability and to pass along accumulated knowledge. By contrast, says Drexler, present day architectural education is disorganized and unpredictable – a dire situation in his view». Dixon: «Blessing the Beaux-Arts», 7.

16. John Lobell agrega dos cuestiones relevantes: las consecuencias de la aplicación de los análisis provistos por la semiología a la arquitectura y la constatación de la herencia *Beaux-Arts* en Louis Kahn: «A series of recent circumstances has aroused a renewed interest in the Beaux-Arts tradition, among them the failure of the International Style >

> 16. (cont.) (or European modern movement) to provide a satisfactory urban environment, the analysis of meaning in architecture made possible by semiology, and the realization that Louis Kahn was as much a Beaux Arts architect as a participant in the European modern movement». John Lobell, «Editorial: The Beaux-Arts: A Reconsideration of Meaning», *Architecture AIA Journal* (noviembre de 1975): 32.

17. Dixon, «Blessing the Beaux-Arts», 7.

18. En efecto, la valoración positiva de la tradición *beaux-arts* en términos de significado no conducía directamente a auspiciar un *revival*: «In abandoning the Beaux-Arts, we abandoned a rich vocabulary of human meaning. [...] Dealing with these issues through a Beaux-Arts vocabulary would not be appropriate today, but that does not mean a new vocabulary cannot be generated. [...] Today, the concern is to reestablish meaning in new vocabularies». Lobell, «Editorial», 37.

19. En el obituario publicado en *The Telegraph* se señala: «an architectural historian who devoted his life to the promotion of the classical ideal in architecture through writing, teaching and patronage; he was a Fellow of Peterhouse, Cambridge, and a member of the 1970s New Right intellectual circle which gathered around Maurice Cowling». Disponible en <https://www.telegraph.co.uk/obituaries/2018/09/02/professor-david-watkin-architectural-historian-obituary/> (citado el 12 de febrero de 2019).

Este fue el caso de John Barrington Bayley y su grupo, que editaba *Classical America* (fundada en 1968). En 1992 el grupo creó el Institute of Classical Architecture, que en 2002 se fusionó con la editorial y tomó el nombre de Institute of Classical Architecture & Art (ICAA) y se autodeclaró «a nonprofit membership organization committed to promoting and preserving the practice, understanding, and appreciation of classical design». En Inglaterra sería el historiador del arte David Watkin quien, adhiriendo a esta corriente, incentivara la práctica pro clasicista de arquitectos en ejercicio como Quinlan Terry, con el apoyo directo del mismísimo príncipe de Gales.¹⁹ Tal vez abrumado por este empleo cuasi «rapaz» del conocimiento histórico, capaz de servir de apoyo a una instrumentalización elitista y regresiva, David van Zanten dirigió su interés luego de la exposición hacia la producción del espacio urbano parisino durante la segunda mitad del siglo XIX y más tarde hacia el concurso para Canberra.²⁰

La exposición asimismo aventó la inquebrantable confianza del ex *élève* de la EBA Jean Paul Carlhian, nacido en Francia y afincado desde 1950 en los Estados Unidos, donde se convirtió en un «campeón» de su patria adoptiva. En el editorial publicado en el número de enero de 1976 de *Architectural Record*, que lleva por título «Beaux Arts or “Bozarts”», señala:

It has been said that American architecture of the late 19th and early 20th centuries —«Bozarts»— was only a thin version of the real French thing. But in fact, it is hard to escape the conclusion that, in terms of built buildings, the architecture of the Ecole des Beaux Arts in fact was American architecture. To be sure, it was less academic, less «correct» than the French version, but the fearlessness and inventiveness that American graduates of the Ecole showed not only allowed them to tackle new and unorthodox problems, it imparted to what they built a strength and vitality that was too often lacking in the European counterparts [...] So while it was the French who invented and perfected the educational techniques of the Ecole des Beaux Arts, it was in fact the Americans who splendidly demonstrated the effectiveness of its methods, as they built a set of buildings that are still among our most valuable possessions.²¹



FIGURA 2. CUBIERTA DEL LIBRO
CHINESE ARCHITECTURE AND
THE BEAUX-ARTS (2011).

En 1979 Carlhian volvería sobre la cuestión de la herencia *beaux-arts*²² y no dejaría de estar interesado en el tema, ya que su entusiasmo sería coronando póstumamente con el lujoso volumen, aparecido en 2014, *Americans in Paris: Foundations of America's Architectural Gilded Age: Architecture Students at the École Des Beaux-Arts, 1846-1946*. Se trata de un trabajo al que necesariamente se le ha de achacar la falta de acceso a las fuentes francesas y su sesgada perspectiva crítica de *practitioner* y no de historiador.

Mientras esta deriva anglosajona se desarrollaba, es conocido el hecho de que en Francia la exposición y la consecuente revaloración del legado *beaux-arts* no repercutieron por entonces en ninguna circunstancia ni de modo alguno, excepto la idea oficial —anulada en 1976 tras la el relevo de Michel Guy como *secrétaire d'État à la Culture*— de publicar el material gráfico acompañado por un texto de Bruno Foucart, texto que Bergdoll considera perdido.²³

Debe tenerse en cuenta que al año siguiente del cierre de la EBA se organizaron las Unités Pédagogiques d'Architecture, a cargo de egresados de los distintos *ateliers*, como Bernard Huet, Philippe Panerai y Jean Castex. Formados los tres en el *atelier* de Gromort-Arretche, egresaron tardíamente de la EBA (1962, 1967 y 1968 respectivamente) y se lanzaron a una renovación pedagógica que abolía la vieja tradición de aprendizaje práctico en el *atelier* y evaluación a través del sistema de los *concours*.²⁴

20. David van Zanten editó los textos que dejara sin publicar su maestro Donald Drew Egbert, fallecido en 1973: Donald Drew Egbert, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture* (Princeton: Princeton University Press, 1980). En 2011 Van Zanten recapitularía sus argumentos sobre los principios *beaux-arts* —publicados por primera vez en «Le système des Beaux-Arts», *L'Architecture d'Aujourd'hui* 182 (noviembre-diciembre de 1975): 97-106— en «Just what was Beaux-Arts Architectural Composition?», capítulo del libro *Chinese Architecture and the Beaux-Arts*, eds. Jeffrey Cody, Nancy Steinhardt y Tony Atkin (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011).

21. «Beaux Arts or "Borzarts"», *Architectural Record*, n.º 159 (enero de 1976), 134.

22. «The Ecole des Beaux-Arts: Modes and Manners», *Journal of Architectural Education* 33, n.º 2 (noviembre de 1979): 7-17.

23. Bergdoll, «Complexities and Contradictions...», 206.

24. Michel Denès, *Le Fantôme des Beaux-Arts: l'enseignement de l'architecture depuis 1968* (Paris: Éditions de La Villette, 1999). Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 68* (Paris: Éditions Recherches, 2005). Para un estudio de las relaciones entre los *ateliers* existentes hasta 1968 y las UP véase: Christophe Samoyault-Muller, *L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, les écoles d'architecture: Genèse et évolution de l'enseignement et des lieux d'enseignement. Mise à jour: Septembre 2015*, >

Sin embargo, poco a poco se fueron entretejiendo acciones y posturas que derivaron en una corriente interpretativa ajena a toda vocación operativa respecto a eventuales *revivals*. El Musée d'Orsay, creado en 1986, estimuló desde su inicio la inclusión de la arquitectura del siglo XIX en el contexto de la revaloración del arte académico, que admitía a pintores como Fernand Cormon, Thomas Couture o Alexandre Cabanel. En efecto, poco después de la apertura acogió las espectaculares maquetas de la Ópera Garnier realizadas por el escenógrafo Richard Peduzzi y el equipo dirigido por el maquetista Rémi Munier, que visibilizaron los méritos de un edificio habitualmente cubierto por un manto de rechazo y menosprecio. Como parte de ese impulso favorable del Musée se destacan tres exposiciones que tuvieron lugar entre 1986 y 1992, provistas de trabajos científicos en sus catálogos, las que sin duda contribuyeron a despertar el interés público hacia la pedagogía de la EBA: *La carrière de l'architecte au XIXe siècle*, a cargo de la conservadora de la biblioteca y los archivos de la EBA, Annie Jacques; la de *Victor Laloux 1850-1937. L'architecte de la gare d'Orsay*, curada por Marie-Laure Crosnier Leconte, quien trabajaba entonces en el departamento de documentación del Musée d'Orsay, y finalmente *Les Vaudoyer: Une dynastie d'architectes*, a cargo de Barry Bergdoll, profesor del Department of Art History de la Universidad de Columbia.²⁵

Los archivos de la EBA estuvieron a partir de 1972 bajo la tutela de Annie Jacques, quien, desde entonces y hasta su reciente retiro, monopolizó el acceso a las fuentes (unos 45.000 dibujos de arquitectura, entre otras piezas), lo cual le permitió convertirse en una suerte de voz autorizada en el campo de las publicaciones ligadas a la EBA. Desde esa posición, habilitó al *team* norteamericano la consulta de los trabajos ganadores del Grand Prix depositados en la antigua sede de la EBA para exponerlos luego en la muestra del MoMA, y en 1978 a Robin Middleton para que parte del material se expusiera en Londres, lo que derivó en la publicación de un número especial de *Architectural Design* y un libro colectivo, ambos editados por Middleton.²⁶ Resulta significativo que estos trabajos no se hayan expuesto en París por entonces. Sin embargo, pocos años después la EBA fue sede de una serie de exposiciones que privilegiaron los *envois* de los *pensionnaires* de la Academia Francesa en Roma, comenzando en 1981 con «Pompéi:

> (24 cont.) disponible en https://www.grandemasse.org/?c=actu&p=ENSBA-ENSA_genese_evolution_enseignement_et_lieux_enseignement

25. Annie Jacques, *La carrière de l'architecte au XIXe siècle* (París: Réunion des Musées Nationaux, 1986). Marie-Laure Crosnier Leconte, *Victor Laloux, l'architecte de la gare d'Orsay* (París: Réunion des Musées Nationaux, 1987); Barry Bergdoll, *Les Vaudoyer: Une dynastie d'architectes* (París: Réunion des Musées Nationaux, 1991).

26. *Architectural Design* 48, n.º 11-12, 1978. Robin Middleton, ed., *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture* (Londres: Thames & Hudson, 1982).



FIGURA 3. RÉMI MUNIER, ERIC DE LEUSSE, JEAN-LUC BETHMONT, HOY BORANI: MAQUETTE DU QUARTIER DE L'OPERA, SEGÚN EL ESTADO QUE PRESENTABA EN 1914. MUSÉE D'ORSAY (1984-1986).

Travaux et envois des architectes français au XIX^e siècle», exposición debida a la iniciativa de Pierre Pinon.

El advenimiento de la era digital está permitiendo a los investigadores acceder libremente, aunque aún no al conjunto de estas fuentes, sí a documentos que hacen posible aproximarse al campo de estudios sobre bases más firmes; tales los casos del portal *Gallica* de la Biblioteca Nacional de Francia o la página *Cat'zArts*.²⁷ En tal sentido es encomiable el caso de la Universidad de Estrasburgo, que ha dispuesto recientemente un enorme acervo documental sobre una de las escuelas regionales de arquitectura de Francia.²⁸

Pasando al ámbito de los manuales de alta divulgación académica, a pesar de estos cambios, el tratamiento del «sistema» *beaux-arts* no ocupó un lugar propio por pleno derecho hasta la aparición en 1983 del voluminoso y profusamente ilustrado *L'architecture au XIXe siècle* redactado por Claude Mignot (reconocido especialista en arte y arquitectura del siglo XVIII), quien incluyó varios trabajos de alumnos de la *École* y organizó su secuencia

27. *Cat'zArts*, <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/index.xsp>

28. *Numistral*, <http://docnum.unistra.fr/cdm/>. Sobre Estrasburgo véase Anne Marie Châtelet y Franck Storne, dirs., *Des Beaux-Arts à l'Université: enseigner l'architecture à Strasbourg*, 2 vol. (Paris: Éditions Recherches y ENSAS, 2013).

29. David Watkin tampoco asigna rol alguno al sistema de la EBA en el volumen que redactó en solitario, aparecido por vez primera en 1986, *A History of Western Architecture*.
30. Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890* (Oxford: Oxford University Press, 2000).
31. Barry Bergdoll, *Leon Vaudoyer: Historicism in the Age of Industry* (Nueva York: The Architectural History Foundation, Cambridge y Londres: MIT Press, 1994).
32. Gérard Monnier, dir., *L'architecture moderne en France*, tomo 1, 1889-1940 (París: Picard, 1997), cap. 2.
33. Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories* (París: Le Moniteur, 2001).
34. François Loyer, *Histoire de l'architecture française*, tomo III, *De la Révolution à nos jours* (París: Mengès-Éditions du Patrimoine, 2006).
35. Jacques Lucan: «Da Guadet a Kahn: Il tema della stanza», *Casabella* 520-521 (enero-febrero de 1986). Su texto más sistemático donde trata en conjunto la herencia académica y sus alternativas apareció en 2009 en francés: Jacques Lucan, *Composition, non composition: architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles* (Lausana: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009). >
- histórica siguiendo libremente algunas sugerencias de los temas tratados en *Le machine imperfette*, tales como el desarrollo de los programas. Sin hacerlo explícito, el autor parece contestar al libro de texto sobre el siglo XIX que, desde su aparición en 1977, domina aún en el campo editorial y es bibliografía de referencia en varias sedes europeas y del entero continente americano; nos referimos al volumen redactado por Robin Middleton y David Watkin para la colección dirigida por Pier Luigi Nervi, publicado primero en lengua italiana y traducido luego al francés, alemán, inglés y español. En este se exponía una vez más la historia de los estilos y el estudio de obras y autores individuales, concebidos de modo enciclopédico, sin dar lugar alguno a la especificidad de la EBA en cuanto ámbito privilegiado de construcción de saberes.²⁹ No es casual que uno de los discípulos de Robin Middleton, Barry Bergdoll, solo se refiera muy tangencialmente a la EBA en las más de trescientas páginas de *European Architecture 1750-1890*,³⁰ a pesar de que en su tesis, defendida en 1986, expuso y destacó la impecable carrera académica de Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer y la de su hijo Léon.³¹
- Aun en la historiografía francesa reciente consagrada a la arquitectura de los siglos XVIII y XIX, el rol de la EBA en la producción de saberes disciplinares a lo largo de su siglo y medio de existencia no siempre ocupa un sitio destacado. Si bien es cierto que en el primer tomo (1889-1940) de la colección *L'architecture moderne en France*, dirigida por Gérard Monnier, el capítulo dedicado a la profesión de arquitecto se detiene particularmente en el sistema de enseñanza,³² y que Jacques Lucan, en *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*, dedica 13 páginas a historiar «La fin de l'École des Beaux-Arts»,³³ François Loyer, por el contrario, en las quinientas páginas de su volumen *De la Révolution à nos jours*, aparecido en 2006,³⁴ refiere aisladamente al «estilo Beaux-Arts» como la vieja e indiscutida categoría estilística que no requería comentario alguno. Esto no resulta casual si se examinan los opuestos intereses y la formación de estos autores: mientras el multifacético Lucan, diplomado arquitecto, desde mediados de la década de 1980 venía analizando la cuestión de la positiva herencia académica en figuras como Louis Kahn (tema que Kenneth Frampton había abordado ya en «Louis I. Kahn and the French Connection», aparecido en *Oppositions* en 1980),³⁵

Loyer, historiador del arte, había desplegado un fuerte entusiasmo por el *Modernisme* y los valores renovadores de las concepciones ingenieriles del siglo XIX, a tal punto que su obra consagrada al siglo XIX se titula *Le siècle de l'industrie, 1789-1914*.³⁶

Evidentemente, se trata de un terreno historiográfico resbaladizo, en el cual aún se torna muy esquivo afirmar a la EBA y a sus actores como objetos de estudio con entidad propia. Ante esta deriva se instala en positivo la línea de trabajo con la cual queremos cerrar este apartado: la recuperación rigurosamente documentada que se viene desarrollando a partir de los pioneros trabajos del nantés Jean-Pierre Epron, otro *élève* tardío de la EBA. Sus primeros trabajos versaron en torno al eclecticismo³⁷ y al eje cultura arquitectónica-enseñanza-profesión, tema este último que, iniciado en 1980, culminó en 1992 con la edición de tres volúmenes que incluyen una destacable antología.³⁸

Simultáneamente, en 1981, Crosnier Leconte comenzó a elaborar lo que se conocería como *Dictionnaire des élèves en architecture de l'École des beaux-arts de Paris*, rastreando en los Archives Nationales de Francia los legajos de más de 18.000 estudiantes (archivados como «fonds AJ»), a la par que revisaba los dibujos de aquellos alumnos que habían sido premiados, guardados principalmente en la EBA y el Musée. Con el apoyo de un comité científico y un equipo de trabajo fue construyendo un sistema de fichado que se publicó *on-line* en 2016, que en cada caso incluyó la compilación de datos emergentes del legajo del alumno, su trayectoria profesional como arquitecto, las fuentes de archivo y bibliográficas esenciales.³⁹ Entretanto, a partir de 2004 la sede de la investigación de Crosnier Leconte pasó a ser el Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), creado en 2001 como organismo federativo de investigación, con sede en la Galerie Colbert de París. Su trabajo, ligado al documentado análisis sobre las fuentes, incluye textos sobre los estudiantes suizos, rumanos y norteamericanos inscritos en la EBA, los concursos escolares y sus programas.⁴⁰

Jean-Philippe Garric, doctorado en 2002 con una tesis dirigida por Françoise Choay (publicada en 2004 como *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture française*), viene desarrollando, entre otros temas, el estudio de las carreras de Charles Percier y Pierre Fontaine. Contando con la plataforma del *Dictionnaire*, Garric y Crosnier Leconte han explorado la herencia

> (35 cont.) En 2012 se publicó la traducción al inglés: *Composition, non-composition: Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Century* (Lausana: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes; Nueva York y Oxford: Routledge, 2012).

36. François Loyer, *Le siècle de l'industrie 1789-1914* (Ginebra: Skira, 1983).

37. Jean-Pierre Epron, *Comprendre l'éclectisme* (París: Norma, 1997). Epron había participado en un texto dirigido por Maurice Culot, *Le siècle de l'éclectisme. Lille 1830-1930* (París y Bruselas: Archives d'Architecture Moderne, 1979).

38. Jean-Pierre Epron, *Architecture, architectes, enseignement, institutions, profession; anthologie 1790-1948. Colloque Architecture-Architectes, 8-10 oct. 1981* (París: Institut Français d'Architecture, 1981). De la colección destaquemos, con relación a nuestro tema, el capítulo «Les ateliers de l'École des Beaux-Arts. Essai de chronologie: 1793-1968», en Jean Pierre Epron, *Architecture: une anthologie. Les architectes et le projet*, tomo 2 (Lieja: Éditions Mardaga, 1992). Agradecemos a Denyse Rodríguez Tome, colaboradora de Epron en la edición del tomo 2, sus valiosos y amables aportes.

39. «Los registros de matrícula nos ofrecen como mínimo la información sobre el estado civil de cada alumno, su fecha de ingreso a la École >

> (39 cont.) des Beaux-Arts, y el nombre de su profesor. Se identifica a quienes recibieron una educación, incluso embrionaria, por oposición a aquellos (cuyo número es dos o tres veces mayor) que solo asistieron a algún atelier sin haber aprobado el concurso de admisión, o simplemente presentándose a este, lo cual es casi imposible de contabilizar ante la ausencia de fuentes». Agregó más adelante: «Me beneficiaré de la asistencia material del Departamento de Inventario del Ministerio de Cultura, que me permitirá publicarlos gradualmente. Esperamos poner en línea a finales de este año los concursos de emulación de la primera clase (la clase de los estudiantes avanzados)». Marie-Laure Crosnier Leconte, «Le Dictionnaire des élèves en architecture de l'École des Beaux-Arts et les transferts culturels outre-atlantique», conferencia brindada el 12 de abril de 2019 en el marco del congreso internacional «El modelo Beaux-Arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930. Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales». La Plata, del 10 al 13 de abril de 2019. El *Dictionnaire* puede consultarse en línea en <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0017>.

40. «American Architecture Students in Belle Epoque Paris: Scholastic Strategies and Achievements at the Ecole des Beaux-Arts», *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era* 12, n.º 2 (abril de 2013): 154-198 (avec Isabelle Gournay), >



FIGURA 4. CUBIERTAS DE LOS LIBROS *L'ÉCOLE DE PERCIER. IMAGINER ET BÂTIR LE XIX^e SIÈCLE* (2017) Y *L'ATELIER ET L'AMPHITHÉÂTRE. LES ÉCOLES DE L'ARCHITECTURE ENTRE THÉORIE ET PRATIQUE* (2011)

del *atelier* de Percier, que atraviesa buena parte del siglo XIX.⁴¹ Convergentes son los trabajos de Guy Lambert, Estelle Thibault y Valérie Nègre, interesados en los ejes de la pedagogía académica —incluida la contemporánea—, el *atelier*, los cursos, los tratados, la historia de los saberes técnico-científicos relativos a la construcción y la cuestión del currículo de la École Polytechnique.⁴²

A fin de hallar algunos lineamientos comunes entre todos estos trabajos para ofrecerlos aquí como síntesis del aporte que han producido, podríamos destacar que los miembros del equipo vienen desarrollando una metodología que ha logrado desmontar el *fantasma* teleológico del triunfo de la modernidad, juzgado como valor positivo o negativo. Bien conocemos que este *fantasma* ha llevado —y aún sigue llevando— a distorsivas perspectivas interpretativas, cuyas tensiones se reflejan muy claramente en las políticas y acciones de intervención, conservación o transformación sobre edificios pertenecientes al patrimonio *beaux-arts*. Salir de este dilema teleológico nos permite visitar personajes hasta ahora poco valorados por la hegemónica condena al núcleo de la producción del siglo XIX, que ya en 1899 formulara Auguste Choisy.

Durante medio siglo por lo menos, la arquitectura se entrega a estériles ensayos [...] pareciera que el arte se constriñe a vivir

de la tradición, en espera de una idea original, o de la aparición de un principio propio. Afortunadamente, esa idea, ese principio, parece desprenderse de la introducción de un nuevo material en el esqueleto de nuestros edificios: esto es el hierro.⁴³

Hacia un nuevo paradigma historiográfico para interpretar la herencia académica en América Latina

Esta transformación y profundización de los estudios sobre la cuestión *beaux-arts* en el espacio internacional se entrecruza con otros fenómenos del campo historiográfico que afectan los modos en que hoy podemos abordar el problema en AL. En efecto, la aparición de una historia global —o, más concretamente, plurinacional en nuestro caso— durante la etapa de la globalización iniciada en la década de 1990 ofreció la posibilidad de reflexionar acerca del rol de estas arquitecturas en el contexto regional. A diferencia de lo que pensaba la crítica militante de las décadas de 1960-1970, al calor de la teoría de la dependencia, sumada al fuerte rechazo que provocaba todo atisbo de «cultura académica» —cuestión que está presente en los primeros trabajos de Federico Ortiz y Ramón Gutiérrez—,⁴⁴ una historia que atendiese en este caso a un «diálogo atlántico» implicaba reflexionar de manera distinta acerca de la emisión y la recepción de los mensajes.

Estas ideas comenzaron a vislumbrarse en los trabajos pioneros de Jorge Liernur y un importante número de historiadores que emergieron profesionalmente en la Argentina en la década de 1980, y tuvieron su expresión más acabada en la Conferencia Internacional *La cultura arquitectónica hacia 1900. Revalorización crítica y preservación patrimonial*, organizada por la Universidad Di Tella y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en 1999.⁴⁵ Desde esta nueva perspectiva era posible imaginar no una relación unívoca, producto de una forzada dependencia cultural urdida desde las metrópolis centrales, sino un intenso intercambio entre realidades diversas. En ese contexto, puede pensarse en la existencia —alrededor de 1900— de un nuevo ambiente cultural en el cual las ideas migraron y se transformaron, los saberes se ensamblaron para producir híbridos que no tienen una relación tan directa con los estándares europeos como podría suponerse.

> (40 cont.) disponible en [https://www.academia.edu/5481728/Gourney_CLeconte_JGAPEBeaux-Arts; «Les élèves suisses à l'École des Beaux-Arts de Paris, 1800-1968»](https://www.academia.edu/5481728/Gourney_CLeconte_JGAPEBeaux-Arts;«Les_élèves_suissees_à_l'École_des_Beaux-Arts_de_Paris,_1800-1968»), en *Profils d'architectes*, ed. Dave Lüthi (Lausana: Université de Lausanne, 2017), 15-30, disponible en <https://journals.openedition.org/edl/959>; «Les grands concours internationaux (1895-1914): vecteurs parallèles de diffusion de l'architecture française?», en *Repenser les limites: l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, conferencia internacional coorganizada por el INHA y la Society of Architectural Historians de Chicago, París, 31 de agosto al 4 de septiembre de 2005, disponible en <https://journals.openedition.org/inha/454#text>. Agradecemos a la autora la atenta lectura del manuscrito y sus oportunas sugerencias y correcciones.

41. Jean-Pilippe Garric y Marie-Laure Crosnier Leconte, *L'école de Percier. Imaginer et bâtir le XIX^e siècle* (París: Mare et Martin, 2017).

42. La producción académica de Jean-Philippe Garric, Guy Lambert, Estelle Thibault y Valérie Nègre está referenciada en <http://www.umrausser.cnrs.fr/jean-philippe-garric>; <https://paris-belleville.academia.edu/GuyLambert/CurriculumVitae>; <http://www.umrausser.cnrs.fr/estelle-thibault>; <http://www.umrausser.cnrs.fr/valerie-negre>.



FIGURA 5. «EDIFICIO PARA EL H. CONCEJO DELIBERANTE». REVISTA DE ARQUITECTURA, N.º 131, NOVIEMBRE DE 1931.

43. En el original la cita es parte del capítulo final, titulado «Dernières transformations de l'architecture. Éléments de l'art contemporain»: «[...] pendant un demi-siècle au moins, l'architecture est vouée à de stériles essais. [...] on dirait un art réduit à vivre sur le fonds du passé en attendant l'apparition d'une idée originale, d'un principe qui lui soit propre. Heureusement cette idée, ce principe paraît se dégager enfin de l'introduction d'une matière nouvelle dans >

Y esto no solo es aplicable a la AL, sino a tantas regiones del globo en las cuales se transculturó este modelo. Las nuevas investigaciones que comenzaron a gestarse a inicios del presente siglo permitieron constatar que los saberes arquitectónicos debieron adaptarse a entornos diferentes, a otro tipo de parcelamientos, a la ausencia de ciertos materiales que son comunes, por ejemplo, en París, pero no en Buenos Aires, donde salvo acotadas excepciones no había piedra para la construcción. Al mismo tiempo, debieron adecuarse a nuevas tecnologías, como la del hormigón armado, que se desarrolló muy rápidamente en la Argentina, o al destacable avance en el rubro de las carpinterías metálicas a partir de la existencia de industrias como Zamboni, Vasena o Talleres Metalúrgicos San Martín, que revolucionaron rápidamente el mercado.

La práctica proyectual debió adecuarse además a otras costumbres, a otros hábitos, a otras necesidades de representación,

como lo fueron un Estado nuevo que debió expresar el carácter y el poder de una nación cuya elite estaba convencida de que tenía por delante un destino de grandeza.⁴⁶ Simultáneamente encontramos otro problema: la mayor parte de los proyectos ejecutados fueron realizados por arquitectos extranjeros, o por arquitectos locales que habían cursado sus estudios en el exterior. Aun cuando la enseñanza se institucionalizó, los programas escolares, la bibliografía y los modos de proyectar reprodujeron un modelo académico consagrado, aunque este podía distorsionarse como consecuencia de las impensadas variables locales.

Por lo tanto, buena parte de las fuentes necesarias que pueden explicar esta arquitectura no están en nuestros archivos sino en los de los países europeos, ya que la *enciclopedia mental* de los arquitectos actuantes estaba construida en un ámbito diferente a aquel en que debían actuar. Sus discusiones académicas, sus referencias teóricas y formales, sus preferencias tienen que ver directamente con su universo de origen. De allí que poco podamos comprender una obra hecha en Buenos Aires o Montevideo si no registramos los términos del debate en las metrópolis centrales. Y esta acción es verdaderamente compleja porque son muchos y diversos los centros en los cuales nuestros arquitectos se formaron. Esta diversidad necesariamente obliga a una coordinación de los estudios para poder explicar cada uno de los casos, que en ciudades de un asombroso eclecticismo como las nuestras tienen fuentes bien diversas. O sea que los edificios de estos entornos urbanos muchas veces no dialogan entre sí; se refieren al debate y a los ejemplos que se encuentran en otras sedes, otras escuelas, nacionales o regionales. Por lo tanto, puede darse la paradoja de que descubramos un extenso número de fuentes, pero no podamos comprender el proyecto si no lo confrontamos con la formación inicial del arquitecto, el debate en su cultura de origen y las necesarias mutaciones que el proyecto debió realizar para materializarse.

Todos estos puntos, sumados a la revisión de la historia de la enseñanza, la conformación de un campo profesional específico, las necesidades de representación del Estado y los particulares —a veces enteras comunidades emigradas que plantean hacer sentir su voz en esta *Babel de las lenguas*— configuran una agenda compleja y diversa. Asimismo, debemos reconsiderar el rol de las sociedades de arquitectos, que comenzaron a regular

> (43 cont.) l'ossature de nos édifices, le fer». Edición original: Auguste Choisy, *Histoire de l'Architecture*, tomo II (París: Gauthier-Villars Imprimeur-Libraire, 1899), 762-763. La traducción proviene de Auguste Choisy, *Historia de la arquitectura*, tomo 1 (Buenos Aires: Victor Lerú, 1980), 711.

44. Ortiz y otros, *Arquitectura del liberalismo*.

45. Véase fundamentalmente Jorge Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001), capítulos I y II. Durante la conferencia se presentaron, además del trabajo de Liernur, otros de algunos de los historiadores que compartían estas ideas: Claudia Shmidt, Ana María Rigotti, Noemí Adagio, Alejandro Crispiani, Fernando Aliata y Fabio Grementieri. Parte de las intervenciones fueron publicadas en Fabio Grementieri, Jorge Francisco Liernur y Claudia Shmidt, *Architectural Culture around 1900: Critical Reappraisal and Heritage Preservation* (Buenos Aires: Universidad Torcuato di Tella, 1999).

46. Véase Claudia Shmidt, *Palacios sin reyes. Arquitectura pública para la «capital permanente»*. Buenos Aires, 1880-1890 (Rosario: Prohistoria, 2012).

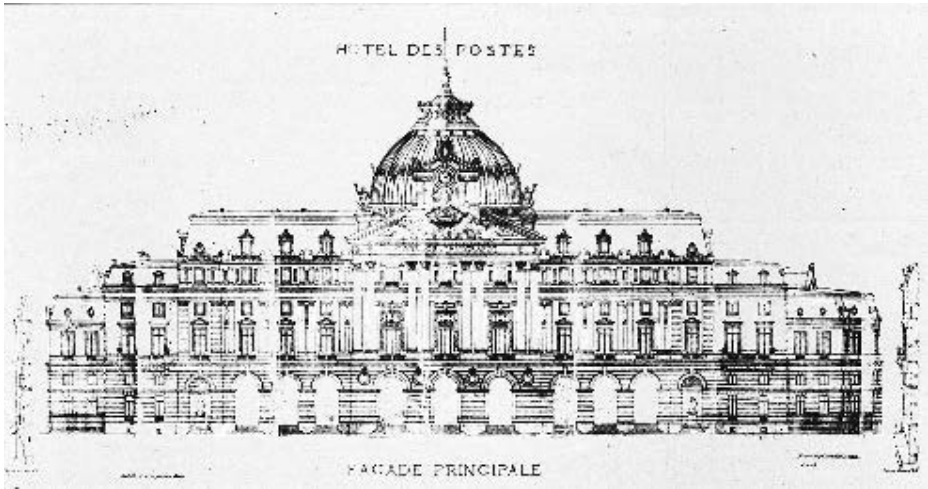


FIGURA 6. «HOTEL DES POSTES». PRIMER PROYECTO DE NORBERT MAILLART PARA EL EDIFICIO DE CORREOS Y TELÉGRAFOS EN BUENOS AIRES (1898).

47. En ese sentido no podemos olvidar los trabajos pioneros en el campo de la enseñanza de la arquitectura en la Argentina, como los de Sivia Cirvini, *Nosotros los arquitectos: campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna* (Mendoza: Zeta, 2004); Ana Cravino, *Enseñanza de arquitectura. Una aproximación histórica. 1901-1955, la inercia del modelo Beaux Arts* (Buenos Aires: Nobuko, 2012); Claudia Schmidt, Graciela Silvestri y Mónica Rojas, voz «Enseñanza de la arquitectura», en Jorge Liernur y Fernando Aliata, dirs., *Diccionario de la arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*, tomo E-H (Buenos Aires: Agea, 2004), 33-44.

el ejercicio profesional y el sistema de concursos públicos, definiendo ámbitos de inclusión y exclusión, a la par que las revistas profesionales se convertían en los medios centrales del debate disciplinar.

Mientras tanto, la formación experimentó un giro cuando se crearon las carreras y escuelas de arquitectura independientes de las ingenierías, en las cuales se registró la presencia activa de profesores venidos de las metrópolis centrales. Es preciso tener en cuenta todos estos aspectos en el nuevo curso de los estudios sobre el tema, los cuales deben asumir como desafío coordinar esta mirada compleja y polifacética, sumando esfuerzos dentro de una red más vasta que incluya centros de investigación que respondan al mundo plurinacional al que hacemos referencia.⁴⁷

Ha sido justamente este posicionamiento teórico el que nos ha llevado a realizar en abril de 2019 el congreso *El modelo Beaux-Arts y la arquitectura en América Latina, 1870-1930*, organizado por el HiTePAC (Instituto de Investigación Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad) de la FAU-UNLP (Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata), conjuntamente con el IPRAUS (Laboratoire del Institut Parisien

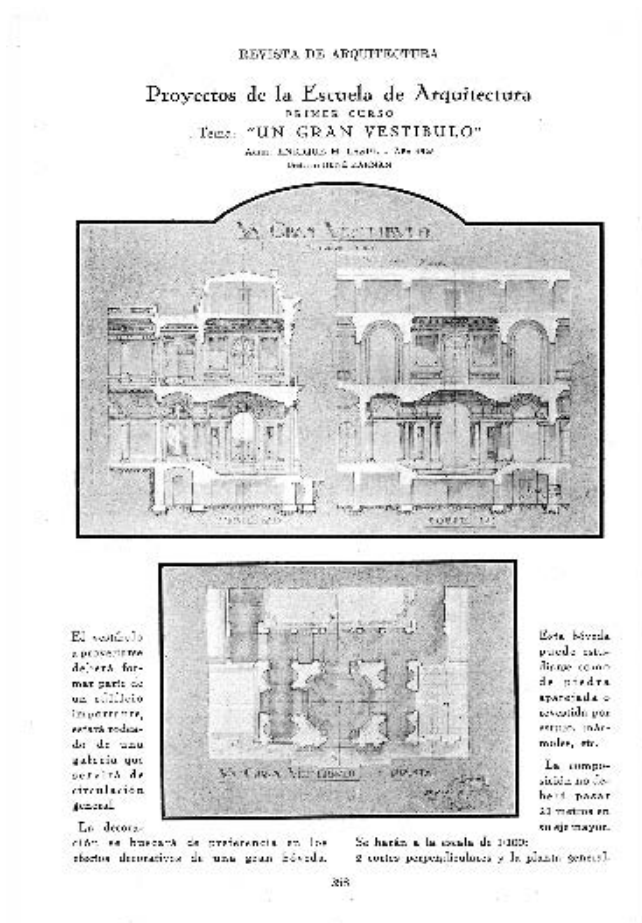


FIGURA 7. PROYECTO ESTUDIANTIL DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE BUENOS AIRES DURANTE EL CURSO 1925, A CARGO DE RENÉ KARMAN. *REVISTA DE ARQUITECTURA*, N.º 69, SEPTIEMBRE DE 1926.

de Recherche Architecture, Urbanistique et Société) ligado a la École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville⁴⁸ y el HiCSA (Histoire Culturelle et Sociale des Arts) de la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.⁴⁹ El intercambio que se inició a partir de la propuesta de organizar el congreso permitió afianzar esta aproximación teórica que venimos planteando como la más apropiada para los estudios sobre la arquitectura del siglo XIX y las

48. IPRAUS, <http://www.umrausser.cnrs.fr/laboratoire-ipraus-institut-parisien-de-recherche-architecture-urbanistique-et-societe>

49. HiCSA, <https://hicsa.univ-paris1.fr/>

primeras décadas del siglo XX, trabajando conjuntamente sobre autores, problemas teóricos y análisis de casos, que naturalmente es necesario continuar, ampliar y desarrollar.



FIGURA 8. AFICHE DE DIFUSIÓN DEL CONGRESO EL MODELO BEAUX-ARTS Y LA ARQUITECTURA EN AMÉRICA LATINA, 1870-1930, (2019).

Fuente de las imágenes

- 1, 2 y 4 a 8. *Fotografías: Fernando Aliata y Eduardo Gentile.*
3. *Fotografía: Eduardo Gentile.*