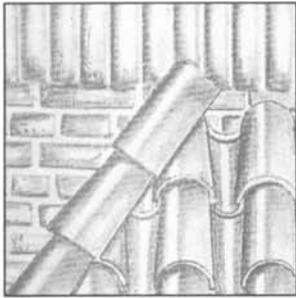
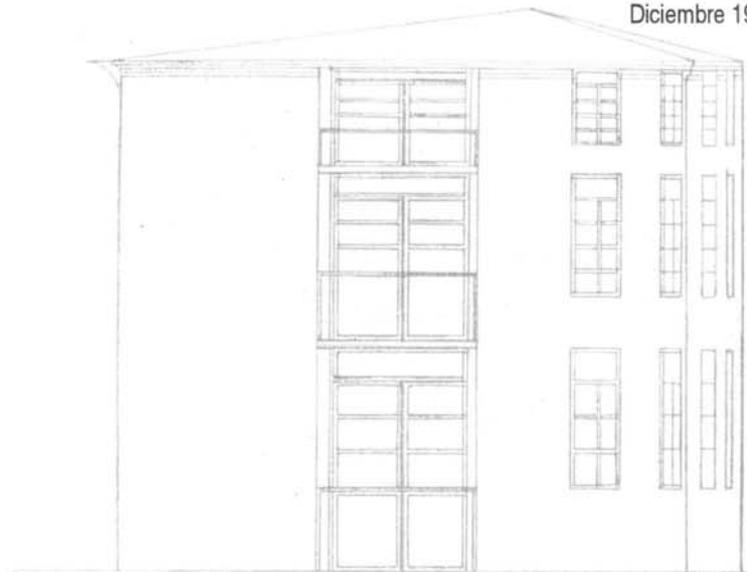


AREA

AGENDA DE REFLEXION EN ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
agenda de reflection en architecture, design et urbanisme



Nº 1
Diciembre 1992



PROYECTO CAMPANA / **PROJET CAMPANA** / **RELEVAMIENTO DE BARRERAS ARQUITECTONICAS** / **RELEVEMENT DES BARRIERES ARCHITECTONQUES** / **ENERGIA Y VIVIENDA** / **ENERGIE ET LOGEMENT** / **TECNICOS LOCALES Y EXTRANJEROS EN LA GENESIS DEL URBANISMO ARGENTINO** / **TECHNICIENS LOCAUX ET ETRANGERS AUX ORIGINES DE L'URBANISME ARGENTIN** / **MOVILIDAD DE DISCAPACITADOS** / **DEPLACEMENT DE HANDICAPES** / **LA LENGUA DE LAS COSAS** / **LA LANGUE DES OBJETS** / **EL ESPACIO UNITARIO RECIPROCO** / **L'ESPACE UNITAIRE-RECIPROQUE** / **ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL SIGNIFICADO DE LOS SIMBOLOS DEL PODER** / **QUELQUES REMARQUES SUR LA SIGNIFICATION DES SYMBOLES DU POUVOIR** / **LA CREATIVIDAD ARQUITECTONICA ENTRE LA CONSTRUCCION Y LA EXPRESION** / **LA CREATIVITE ARCHITECTURALE ENTRE LA CONSTRUCTION ET L'EXPRESSION** / **DEGRADACION DEL ESPACIO CONSTRUIDO E INNOVACION ARQUITECTONICA** / **DEGRADATION DE L'ENVIRONNEMENT CONSTRUIT E INNOVATION ARCHITECTONIQUE** / **EXPERIMENTACION D'UNE DOMOTICA "ORIENTEE USAGER"** / **EXPERIMENTACION DE UNA DOMOTICA "ORIENTADA AL USUARIO"** / **L'EFFET D'UBIQUITE SONORE** / **EL EFECTO DE UBICUIDAD SONORA** / **LA METROPOLISACION CONFLICTUELLE DE CARACAS** / **LA METROPOLIZACION CONFLICTIVA DE CARACAS**

INDICE

4. **Proyecto Campana, hacia nuevas estrategias de gestión del habitat**
Arq. David Kullock
12. **Relevamiento de barreras arquitectónicas**
Arq. Clotilde Amengual
Colaboradoras: Arq. Rosa A. Connio y Ma. N. G. de Balmaceda
20. **Energía y vivienda**
Arqtos. John Martin Evans y Silvia de Schiller
29. **Técnicos locales y extranjeros en la génesis del urbanismo argentino. Buenos Aires, 1880 - 1940**
Arq. Alicia Novick
51. **Movilidad de discapacitados**
D. I. Mario Mariño
59. **La lengua de las cosas: cultura material e historia**
Arqtos. Fernando Aliata, Anahi Ballent, Adrián Gorelik, Francisco Liernur y Graciela Silvestri
66. **El espacio unitario recíproco**
Arq. Roberto Doberti
87. **Algunas observaciones sobre el significado de los símbolos del poder en las nuevas tendencias de la historia urbana**
Arq. Celia Guevara
97. **La creatividad arquitectónica entre la construcción y la expresión**
Arq. Jorge Sarquis
106. **Degradación del entorno construido e innovación arquitectónica**
Arq. Adriana Rabinovich
114. **Expérimentation d'une domotique "orientée usager": le cas de la REX "La domotique au service de l'habitat social collectif en Moselle"**
Pierre Rossel
122. **L'effet d'ubiquité sonore**
Pascal Amphoux
133. **La métropolisation conflictuelle de Caracas**
Sociologue Yves Pedrazzini



LA LENGUA DE LAS COSAS: CULTURA MATERIAL E HISTORIA

Arqtos. Fernando Aliata, Anahi Ballent, Adrián Gorelik,
Francisco Liernur y Graciela Silvestri

cultura material

Versión reducida de la ponencia realizada para las Primeras
Jornadas Inter Escuelas/Departamentos de Historia.
Universidad Nacional de La Plata. Octubre de 1988.

historia

La traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres no es sólo la traducción de lo mudo a lo sonoro, es la traducción de aquello que no tiene nombre al nombre. Es por lo tanto, la traducción de una lengua imperfecta a una lengua más perfecta, y no puede menos que añadir algo, es decir, conocimiento".

Walter Benjamin (1)

arquitectura

arte

Siendo como son, parte constitutiva de la cultura, con los objetos materiales se tiene la contradictoria sensación de que mientras se han escrito infinidad de historias sobre ellos, simultáneamente -y salvo historiadores excepcionales- no se los ha utilizado para construir una historia cultural.

ciudad

Tal constatación -que está en la base de esta ponencia, y más en general, de nuestra práctica- no pretende asumir el carácter de una "denuncia" ni delimitar un campo disciplinar específico: con "historia de la cultura material" no buscamos definir un estatuto disciplinar que se haga cargo del conjunto de los objetos materiales, "disputándole" áreas a otras disciplinas históricas, ni discutir con las distintas escuelas que han hecho de la historia de la cultura material sí una disciplina. (2)

Lo que proponemos, en cambio, es ampliar nuestro horizonte de indagación mediante la articulación de diversas prácticas y tradiciones disciplinares, colocando a los objetos materiales -en tanto "formalizan" un sistema global de vida-como una puerta más de acceso a la historia. Parafraseando a Williams -ya la misma definición es una paráfrasis: él habla de "materialismo cultural"- intentamos "tornar cultural la historia de los objetos materiales". (3)

La pregunta podría ser: ¿por qué las cosas son como

son? ¿Hasta dónde su forma se relaciona con la cultura? Y aquí aparece toda la gama de problemas que plantean esas relaciones entre los objetos materiales y la cultura en que se producen; problemas no mayores que los planteados por otros productos culturales, pero sí con una especificidad tradicionalmente menos abordada.

Así definiríamos entonces, sintéticamente, el núcleo de la ponencia: abordar esa especificidad. O, mejor, reflexionar sobre los mecanismos que utilizamos habitualmente para hacerlo, sus límites y posibilidades.

2. Cualquier trabajo que apunte a restituir la especificidad de los objetos materiales en una construcción colectiva de la historia cultural deberá vérselas con una tradición romántica muy acendrada que ha encontrado eco en todos los ámbitos, desde el científico hasta el del sentido común: la realidad estaría siempre oculta o sumergida bajo la apariencia, la que se debe subestimar si no se quiere concluir con nociones erróneas. "Lo esencial es invisible a los ojos" podría ser la frase que más literariamente resume esta sensación, cuya cristalización se percibe en expresiones tales como "formalismo" -por estilo sin esencia- o "democracia formal".

Tradición romántica que encuentra por momentos una fuerte analogía con algunas versiones del marxismo que en el par estructura/superestructura terminan oponiendo realidad a ideología, contenido a forma. Sin embargo, y posiblemente por la fuerza que asume "lo material" en el marxismo, dentro de esta línea o en sus inmediaciones aparecen una serie de antecedentes centrales para una visión diversa, como la actividad completa del formalismo ruso, (4) o de teóricos como Walter Benjamin, quien en una conferencia famosa de 1934 planteó la necesidad de contemplar la cultura como "producción", sin contraponer forma a contenido. (5)

Precisamente de Benjamin es la sugestiva frase en la que se propone que "cómo ha transcurrido una velada con invitados es algo que, quien se quede hasta el final, podrá apreciar de una ojeada por la posición de los platos y las tazas, de las copas y las fuentes", (6) presentando una vía de aproximación al conocimiento a través de las formas muy poco frecuentada.

En efecto, si tomáramos esa frase como metáfora de

la labor historiográfica, podríamos suponer que mientras los historiadores de objetos no se hubieran preocupado por lo que sucedió en la velada, dedicándose a una clasificación y descripción de la vajilla, los historiadores de la velada no se hubieran preocupado por la vajilla, dedicándose a las biografías de los comensales, a lo que ellos hubieran dicho de su participación, o a lo que otras fuentes pudieran haber comentado de la misma. En los dos casos se plantean enfoques diversos del problema de la forma que merecen detallarse.

3. No parece lógico adjudicarles a las disciplinas que siempre han estudiado objetos materiales una desatención a la forma, cuando la crítica habitual que se les ha dirigido es que justamente su límite es la "mera forma": descripción y clasificación son sus operaciones más típicas, acompañadas, cuando se trata de objetos de autor, de atribuciones, biografías y narraciones del proceso creativo.

Estas prácticas han abordado problemas importantes y han aportado al conocimiento de fenómenos específicos, aunque se les deba señalar con Williams la operación central que realizan de desplazar de los objetos las condiciones sociales. Y esto ha provocado, en el seno de esas mismas disciplinas, prácticas reactivas que frente a la importancia dada tradicionalmente al objeto en sí disuelven a éste en las condiciones sociales, introduciendo un cuestionamiento nodal al tema de la autonomía.

Las primeras tienen una concepción de la autonomía generalmente no explicitada, que les permite cerrarse sobre el objeto pero simultáneamente incorporarle en forma subrepticia sistemas de valores, ideologías, interpretaciones sobre la sociedad. Las segundas niegan toda autonomía, prestándole atención a aquello que rodea al objeto: condiciones sociales de producción, reproducción y consumo; "contenido social" de la obra no deducible de su forma. En ambas, el objeto aparece como producto después de una cultura o una sociedad ya constituídas.

En las versiones clásicas de la historia de la arquitectura y del arte esto se expresa con toda claridad: visiones "idealistas" confrontadas con visiones "sociologistas" en las que la forma del objeto no es capaz de informar sobre la cultura y la sociedad. Situación agravada con suma frecuencia por los historiadores que en ambas visiones vinculan programáticamente

su práctica con las proyectuales o patrimonialistas, lo que les demanda una operatividad incompatible con su tarea: o se termina armando linajes estéticos o ideológicos que justifiquen una nueva forma, o se debe anular todo conflicto histórico en el objeto de estudio para propagandizar la necesidad de su conservación. (7)

4. El segundo caso de la metáfora benjaminiana plantea el predominio casi exclusivo de las fuentes escritas en la práctica histórica tradicional.

Que el trabajo con esas fuentes es tan imprescindible como insuficiente ha quedado definitivamente claro. Gran parte de la renovación disciplinar de las últimas décadas podría atribuirse a la necesidad de ampliación de fuentes, y esa dialéctica entre renovación y ampliación se ve con nitidez en un área como la de la historia de los sectores populares.

El reclamo por conocer mejor a esa gran mayoría de gente que no dejó tras de sí legados literarios, en muchos casos se acompañó de un reclamo por no seguir estudiándola "bajo el epígrafe del número y el anonimato, a través de la demografía y la sociología, del estudio cuantitativo de la sociedad del pasado"; (8) y en áreas como la historia de las tradiciones populares o la arqueología industrial los objetos materiales aparecieron como una fuente alternativa: incluso se ha llegado a hacer hincapié en que "de todas las clases de artefactos la arquitectura (puede ser) la más eficiente guía hacia la cultura pasada por su carácter de universalidad, complejidad, tenacidad y permanencia en el tiempo". (9)

Si bien es evidente el aporte que esta ampliación implica, no lo es menos la excesiva confianza que desde estos sectores se vino a depositar en las nuevas fuentes, en las que por momentos se quiere hacer recaer todo el peso de la responsabilidad de lograr lo que ninguna otra: dar voz a los que no la tienen. Esta excesiva confianza en relación a los objetos materiales se traduce, creemos, en varios caminos sin salida.

En primer lugar, porque la creencia de que hay artefactos materiales que "al no reflejar los condicionamientos simbólicos de las clases hegemónicas se convierten en el único testimonio de las condiciones de existencia de las clases subalternas" (10) implica una cerrazón sobre la propia fuente que se agota en intentos tan complejos como

infructuosos por elaborar "reglas gramaticales" que la interpreten. (11)

En segundo lugar, porque esa creencia se expresa en el énfasis excluyente por los artefactos materiales anónimos, masivos, directamente producidos por los sectores populares para su uso; lo que implica dejar de lado los artefactos de la elite como objetos de estudio. Pero en esta limitación subyace no sólo la certeza de que tales artefactos no pueden "informar" sobre la cultura popular, sino la afirmación de que como la elite dispone de suficientes documentos escritos propios es secundario lo que pueda informar el artefacto, planteando nuevamente la unidireccionalidad de las fuentes: los objetos materiales aportarían datos de la cultura sólo cuando no hubiere otras fuentes disponibles, lo que reduce la cultura material a la pura arqueología.

En tercer lugar, porque la diferencia que en estos estudios se hace entre lo "manifiestamente informativo" de los documentos escritos y la "mudez" de las fuentes materiales -que permitirían una interpretación "objetiva" y "directa"- marca una actitud ingenua frente a los primeros y de "mágica revelación" con los segundos, cuando en ambos casos se trata de lecturas mediadas por códigos, que la utilización del "lenguaje usual" en los documentos literarios no debiera hacer olvidar.

Una visión más dinámica de la cultura permite pensar que no se trata de encontrar objetos "puros" de la cultura popular para ver cómo ésta se expresa; porque tales objetos posiblemente no existan en la medida en que la cultura popular no es "pura", y porque ésta se expresa en una multiplicidad de otras voces que implican relaciones conflictivas con la cultura hegemónica y que se deben auscultar en todas sus manifestaciones para reconstruir aquello que no se da sino como mosaico plural.

Si en los objetos se materializa el conflicto cultural y no sólo los "condicionamientos" por un lado, o la "expresión libre" por el otro, ya no es exclusivamente importante quiénes los hicieron, sino también para quiénes, con qué finalidad, con qué medios. Sería bastante difícil elegir por su utilidad como fuente para analizar la cultura popular entre un muñeco de He-Man, realizado en greda por un artesano de Pomaire, o una vivienda encargada por el dueño de una fábrica para sus obreros, que viven en ella por generaciones.

Lo propio de la cultura popular aparece diferenciada-

mente, por supuesto- en una cantidad de objetos y fuentes que no pueden despreciarse con algún tipo de criterio inversamente elitista.

5. Pero más que las limitaciones de este renovado modo de ver los objetos nos interesa señalar hasta qué punto ha recorrido el camino inverso de las disciplinas que mencionamos antes de él, las que siempre los estudiaron: la historia de la arquitectura, del arte, de las artesanías, del vestido, etcétera.

La diferencia que queremos indicar entre los diversos cuerpos disciplinares radica en que mientras que para unos los objetos son "guías hacia" una cultura pasada, para estos últimos son "manifestación de" ella. Es decir, una historia de la cultura para la que el objeto es una fuente de información, o una historia del objeto para la que la cultura se constituye esta vez en fuente.

Con "historia de la cultura material" apuntamos, básicamente, a la necesidad de articular estos objetivos disciplinares diversos. Si una vivienda nos remite a los modos de habitar, a la estructuración familiar o a las formas de resignificación de elementos simbólicos; y si el estudio de los planos puede sugerirnos las formas de relacionarse del habitante con el trabajo, con los lugares de encuentro social, con los modos de apropiación del espacio urbano; es indudable que, simultáneamente, esos artefactos nos hablan de un lugar en el desarrollo de un campo de producción disciplinar, de unas técnicas con las cuales se construyeron, de unos materiales que los constituye, de una cantidad de trabajo -organizado en formas específicas- que insumieron en su realización en el tiempo.

"Cultura material", entonces, porque nos permite enlazar al conjunto de los artefactos materiales producidos en una cultura con la trama significativa que ésta designa; pero igualmente no desatender a su propia y específica materialidad, a su propio y específico lenguaje, a la historia de sus propias condiciones de producción. Y si, como vimos, las historias específicas suelen descuidar lo primero, las historias con una tradición de documentos escritos no se inclinan -o tienen muchas limitaciones- para lo segundo.

Un historiador tan profundo y sagaz como Hobsbawm, cuando incorpora la iconografía socialista en un estudio para reflexionar sobre las imágenes masculinas y femeninas en el imaginario popular, detiene su análisis

en la superficie comunicativa de los objetos que toma, sin poder ir más allá de los aspectos simbólicos de su expresión. (12) Pero un afiche, un cuadro, un escudo o una bandera no son sólo lo que las imágenes que llevan "dicen"; o, mejor, sus imágenes no comunican sólo formas, símbolos y posiciones relativas, sino también lo que el artista podía hacer en ese momento histórico en posesión de unas técnicas precisas, de un diálogo con los movimientos y tendencias de su propia disciplina: difícilmente pueda comprenderse a través de los trabajos de Walter Crane el rol de la mujer en la figuración socialista sin interpretar también el rol de la mujer en la pintura prerrafaelita y en las técnicas que este movimiento promulgaba.

Así como existe una relación íntima e indisoluble, de mutua constitución, entre un artefacto material y la trama cultural en que se produce, y la historia de cada uno provee conocimientos de la del otro; la historia de los campos de producción a que pueda remitirse al artefacto -disciplinas, tradiciones constructivas, producción industrial, etc. - es el elemento que completa el triángulo de relaciones que conforma nuestro objeto de estudio, el que permite utilizar a los objetos como documentos en toda su complejidad, también la de su propia historia.

6. El ejemplo del artefacto artístico es útil para indicar una visión de la cultura material que no la reduzca a "vida material" ni a los objetos directamente relacionados a la producción o a la subsistencia. (13) Pero también para introducir la necesidad de diferenciar unos objetos de otros, lo que nos permite precisar el tipo de relaciones que planteamos en el análisis de la producción cultural.

Así como de las sugerencias benjaminianas, partimos de análisis más precisos como los de Williams, que ofrecen una alternativa a la clásica visión de la producción cultural como "reflejo" de las relaciones sociales.

Pero cuando hablamos de cultura material intentamos presentar lo cultural de una diversidad de objetos que van desde una moneda a un cuadro, desde un plato de comida a un oleoducto, desde un vestido a la ciudad. Y esto hace que la visión del producto mediado con el sistema social a través de la práctica cultural específica, que surge de aquellas propuestas parezca restrictiva. En efecto, una esquematización de esta visión puede llevar a una concepción de

niveles "graduados", en la que entre el objeto y el sistema social se encuentra la práctica cultural. (14) Esto puede considerarse así sin duda para algunos objetos y prácticas culturales; pero no para una amplia gama de posibilidades de análisis, ya que según de qué objetos se trate (una máquina industrial, una casa, un barrilete), el análisis empírico puede hallar solicitaciones directas de diversos sistemas presentes en el objeto que, en cada caso, plantearán jerarquías diversas: de la práctica específica, de la cultura general, de lo económico, de lo familiar.

Y si esto se relaciona seguramente con la metáfora de la disolución de Williams (en todas las actividades significantes manifiestas estarían más o menos disueltas todas las acciones y necesidades humanas sustancialmente diferentes y viceversa), (15) para el análisis particular de los objetos materiales nos enlaza con la imagen del atravesamiento: el objeto sería un punto de la trama significativa más general atravesado por diversas prácticas que inciden en él con distintas intensidades y a las que él influye y constituye también en grados diversos.

De este modo se pueden poner en contacto aquellas nociones de cultura con algunos desarrollos más específicos -a la vez que poco encasillables- de la historia del arte y la arquitectura como los de Warburg, pero especialmente los más recientes de Tafuri y Ginzburg; ya que con "atravesamiento" se plantea la doble cuestión del carácter cultural de los objetos materiales y de la variedad de fuentes e instrumentos que es necesario abordar para su análisis.

7. Warburg quiebra las fronteras de la disciplina, tanto porque se sirve indiscriminadamente de obras de arte "significativas" y de aquellas consideradas "carentes" de valor artístico, como porque las interroga de una manera absolutamente heterodoxa y original.

Es así como de escenas cortesanas de la cerámica florentina del siglo XIV o de grabados populares de la Alemania luterana puede extraer importantes indicios para replantear los cambios de mentalidad del Renacimiento, evidenciando -a través de las contaminaciones goticistas de ese primer Renacimiento contemporáneo de las propuestas estéticas más radicales- la fuerte carga que sobre los mercaderes florentinos ejerce todavía el imaginario medieval. (16) Ciertamente, para que a partir del análisis de una valija se puedan modificar ideas tan arraigadas como

las del Renacimiento como "absoluta ruptura", es imprescindible incorporar un sinnúmero de disciplinas que permitan indagar en profundidad todos los sistemas significantes que están atravesando al objeto, con un nivel de complejidad que está muy lejos de quedar reducido a eso que -después de Warburg- se llamó "método warburgiano", centrado sólo en los análisis iconológicos e iconográficos. (17)

Con indudables fundamentos en aquella primer metodología, creemos que son Tafuri y Ginzburg quienes más originalmente han aportado, por caminos diversos, a los lineamientos de un método de lectura de los objetos.

El primero ha denominado a esta forma de aproximación "investigación policéntrica"; (18) es decir, aquella capaz de integrar los varios sistemas que en modo diverso producen la forma visible de una estructura histórica. Trabajando sobre residuos inexplorados es que Tafuri puede descubrir algunos de los aspectos que rigen al complicado universo político del patriado veneciano y las representaciones del mundo que están implícitas en los programas edilicios del Renacimiento veneciano. (19)

La idea de "búsqueda indiciaria" de Ginzburg, por su parte, como el seguimiento de los diversos hilos que tejen el "tapiz histórico", presenta análogas sugerencias: "la coherencia del diseño se verifica recorriendo al tapiz en varias direcciones"; (20) cada punto está atravesado por hilos verticales, horizontales, diagonales, que desarman una trama "tupida y homogénea". Sólo así -y con una agudeza excepcional- se puede leer el programa militante de cruzada cristiana contra Constantinopla en "La flagellazione di Cristo" de Piero della Francesca. (21)

Claro que el problema en la utilización de esos instrumentos radica en la variedad de "investigaciones paralelas" que deben realizarse cuando los objetivos varían de obras de arte a ejemplos de edificación masiva, o de productos industriales a artefactos artesanales. Evidentemente no todos los objetos poseen la misma densidad de información y conflicto. En el caso de Tafuri y Ginzburg, sus trabajos se orientan hacia la consideración de la producción "alta", lo que les permite interrogar un medio rico en fuentes y sugerencias.

El tomar objetos "menores" como los de la habitación popular, los espacios efímeros de los sectores populares -de los que muchas veces sólo quedan docu-

mentos indirectos: fotografías, descripciones- no implica, sin embargo, deshechar aquel instrumental. Pero de ningún modo puede considerarse suficiente, ya que la forma del objeto en sí, en estos casos no puede considerarse el centro de un universo significativo, sino apenas un documento más entre una gran cantidad de los que posibilitan una construcción histórica.

Acotado así el campo, y especificadas las diferencias posibles entre objetos, un capítulo posterior debiera formular las modalidades de abordaje de la forma, separando en éstas el nivel en el que su especificidad está sumergida en el mundo más abarcante del campo de producción de los objetos, y el nivel que se refiere directamente a los diversos mecanismos por los cuales la forma puede ser interrogada: entre otros, la tipología, el lenguaje, la técnica, el sistema físico. (22) No debe parecer una paradoja que al finalizar hagamos hincapié en estas cuestiones relativas a la forma, simultáneamente que señalamos la relatividad informativa de ella; intenta ser simplemente un reconocimiento de las principales carencias de los estudios actuales: siempre imperfectos y en proceso de permanente modificación, la traducción requiere códigos y su profundización y desarrollo es condición para avanzar en los problemas de la cultura material.

Notas

1. Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", *Angelus Novus* (Frankfurt am Main 1955), Barcelona 1971.
2. Nos referimos centralmente a la Escuela eslava y a la francesa, que manejan interpretaciones diversas de la disciplina, pero coinciden en considerar su autonomía como tal. Cfr. Jean Marie Pesez, "Storia della cultura materiale", en *La Nuova Storia* (París 1979), a cura di Jacques Le Goff, Milano 1980.
3. Las ideas de Raymond Williams sobre el concepto de cultura están en la base de nuestra concepción de la cultura material; hemos trabajado fundamentalmente con *Cultura* (Oxford 1981), Barcelona s/f. y *Marxismo y Literatura* (Oxford 1977), Barcelona 1981. En la voz "Cultura" en Altamirano y Sarlo, *Conceptos de Sociología*. Buenos Aires 1980, se relaciona esa producción con las ideas de Gramsci y Richard Hoggart.
4. Véase Tzvetan Todorov ed., *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*, Madrid 1967. También en este sentido es elocuente el dato que ofrece Jean Marie Pesez de lo que la Primera Academia de Historia de la Cultura Material fue fundada por Lenin en la

URSS en 1919. Jean Marie Pesez, op. cit.

5. Nos referimos a "El autor como productor", discurso pronunciado en París el 27/4/34, en Brecht: *Ensayos y Conversaciones*, Montevideo 1970.

6. Citado en Ricardo Forster, "Las otras puertas del Burdel", *Punto de Vista*, Nro. 33, Buenos Aires Sep./dic. 1988.

7. Posiblemente la crítica más radical a esas prácticas se encuentre en Manfredo Tafuri, *Teorías e Historia de la Arquitectura* (Bari 1970), Barcelona, 1972. En Argentina y Latinoamérica es muy frecuente que el nivel de divulgación se utilice igualmente en trabajos académicos, lo que obviamente no modifica la insensibilidad oficial por la preservación.

8. La cita es de Carlo Ginzburg, *El Queso y los Gusanos* (Turín 1976), Barcelona 1981; allí contesta afirmaciones de F. Furet (las que van a entrecorillado simple).

9. Henri Glassie, *Folk Housing in Middle Virginia*, Knoxville 1975.

10. Diane Newell, "Arqueología Industrial y Ciencias Humanas", *Debats* Nro. 13, Valencia 1985.

11. Esto es particularmente así en el caso de Glassie y sus análisis estructurales. En Argentina, los trabajos de semiología arquitectónica iniciados por Cesar Janello en los años 70 apuntan en la misma dirección; cfr. *Antología*, recopilada por la FADU, Buenos Aires 1988. Por otro lado, es preciso señalar como algunos de los mejores trabajos sobre la cultura de los sectores populares se realizaron a través de análisis de textos de la elite, como el de Mijael Bajtín, *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*. El Contexto de F. Rabelais, Barcelona 1971; o el de Ginzburg citado.

12. Cfr. Eric Hobsbawn, "El hombre y la mujer: imágenes de izquierda", *El Mundo del Trabajo* (Londres 1984), Barcelona 1987.

13. Para la Escuela polaca la cultura material se ciñe a cuatro elementos: los medios de producción, los objetos del trabajo, la experiencia del hombre en el proceso de reproducción y la utilización de los productos materiales; ver Jean Marie Pesez, op. cit. Por otra parte, este autor francés plantea que un cuadro puede considerarse objeto de estudio para su disciplina porque tiene un "soporte material" (la tela), lo que es un buen ejemplo de lo reducido de su visión. George Kubler, en su *La forma del tiempo*. *La storia dell'arte e la storia delle cose* (The shape of Time, Yale, 1972), Torino, 1976, partiendo en verdad de un

lugar opuesto al nuestro al criticar la inmersión del objeto en la historia de la cultura, sin embargo presenta una ampliación sumamente sugerente de la historia del arte hacia la historia de "las cosas" manteniendo una fuerte autonomía de los estudios morfológicos. Es posible hipotetizar que su virulenta reacción contra las lecturas "culturalistas" esté legítimamente fundada en el auge de la sociología del arte en los años en que este libro se escribe (circa 1960).

14. Por ejemplo Canclini, basándose principalmente en Bourdieu plantea la noción en su faz más estructural: las determinaciones generales que el capitalismo ejerce sobre la producción artística son mediadas por la estructura del campo teatral en un caso, por la estructura de los grupos o instituciones que organizan las danzas en otro"; en Néstor García Canclini, *Las Culturas Populares en el Capitalismo*, México 1982, pág. 47.

15. Raymond Williams, *Cultura*, op. cit., pág. 196.

16. Aby Warburg, *La Rinascita dell Paganesimo Antico* (1966), Firenze 1980.

17. Carlo Ginzburg critica en ese sentido especialmente a Saxl y Panofsky, aunque no deja de precisar problemas presentes en el mismo Warburg: en "Da Aby Warburg a H. Gombrich. Note su problema di metodo" (1966), Miti, Emblemi, Spie. *Morfologia e Storia*, Torino 1986.

18. Ver Manfredo Tafuri, "El proyecto histórico", en *La Esfera y el Laberinto*, Barcelona 1984.

19. Manfredo Tafuri y A. Foscari, *L Armonia e i Conflitti. La Chiesa di San Francesco della Vigna della Venezia del Cinquecento*, Torino 1983.

20. Carlo Ginzburg, "Spie. Radice di un paradigma indiziario", en Gargani ed., *La Crisi della Raagione*, Milano 1979.

21. Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero. Il Vattesimo -II Ciclo di Adezzo- La Flagellazione di Urbino*, Torino 1981.

22. Aún a riesgo de hacer una enumeración simplificada, no quisimos dejar de mencionar estos niveles que en el trabajo original se desarrollaban en la segunda parte (en esta publicación debió eliminarse por razones de espacio). Allí se discutían algunas acepciones de los mecanismos mencionados y se proponían -con ejemplos tomados de investigaciones históricas- modalidades provisorias para su implementación. Remitimos a la versión completa de la ponencia a todos los interesados en profundizar, y polemizar, estas cuestiones.

LA LANGUE DES OBJETS

Fernando Aliata, Anahi Ballent, Adrián Gorelik, Francisco Liernur, Graciela Silvestri

C'est article développe une réflexion sur les possibilités de lecture des objets matériels en fonction de leur utilisation en tant que sources d'une histoire de la culture.

Reprenant l'expression "matérialisme culturel" de Raymond Williams, l'acception "culture matérielle" est utilisée de manière hétérodoxe, en tant qu'approche culturelle aux documents matériels, non seulement à ceux qui ont été traités traditionnellement par des disciplines telles que l'histoire de l'architecture ou l'histoire de l'art, mais aussi à ces objets de la vie quotidienne qui peuvent fournir des données que les sources écrites ne proposent pas d'habitude.

Les problèmes pour ce type de lecture se multiplient. L'article ébauche une révision des apports que les auteurs considèrent essentiels pour surmonter les contraintes les plus évidentes des lectures traditionnelles: la dissolution des aspects matériels des objets dans une sociologie ou l'assujettissement à une histoire des styles et aux biographies des auteurs de l'art cultivé. On cite notamment des auteurs comme Aby Warburg, Carlo Ginzburg et Manfredo Tafuri qui, depuis la construction d'une histoire vue comme une trame complexe où les sources matérielles prennent une place éminente, apportent une vision originale pleine de suggestions théoriques et méthodologiques.