



Anales del Instituto de Arte Americano  
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

## ■ RECENSIONES BIBLIOGRÁFICAS

### LA INVENCIÓN DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

*Designing Antiquity. Owen Jones, Ancien Egypt and the Crystal Palace* de Moser, S.

Horacio Caride Bartrons

#### CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Caride Bartrons, H. (2017). La invención de la Historia de la Arquitectura: *Designing Antiquity. Owen Jones, Ancien Egypt and the Crystal Palace* de Moser, S.. *Anales del IAA*, 47(2), 258-259. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/257/430>

ANALEs es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

**Contacto: [iaa@fadu.uba.ar](mailto:iaa@fadu.uba.ar)**

\* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALEs is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

**Contact: [iaa@fadu.uba.ar](mailto:iaa@fadu.uba.ar)**

\* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

entre la irreprochable virtud y lo abominable). Símbolos, alegorías, escenas y personajes dialogan ante el lector con las citas, configuran una red que ha tejido el prologuista y predisponen los hilos de los capítulos por leer.

Ya en el prefacio, Maurette señala algunos ajustes necesarios para interpretar el libro. Advierte al lector acerca de la engañosa cuestión de “lo olvidado” en el título: para el tacto, más que de un olvido real, se trata de un estar relegado (cuando no denostado) en la tradición del humanismo óculocéntrico. Señala también lo equívoco de su mención en singular, ya que comprende una pluralidad, una complejidad sensorial que hace a la capacidad humana de ser afectados por el mundo y, a la vez, de poder afectarlo. Reconoce expresamente, por otra parte, que ha producido estos textos a la par de la etapa de escritura de su tesis de doctorado sobre literatura del Renacimiento europeo y la revalorización del sentido del tacto, como una alternativa liberadora de las formas que la academia impone.

Desde las experiencias epidérmicas a las de un sentir interno, un mundo de imágenes sensoriales (que registran las palabras o que traducen o sugieren otros lenguajes) es recorrido en los seis ensayos con agilidad y ritmo. El autor abreva en referencias de distinto género y soporte para preguntarse acerca de cómo proceden en ese afectarse. A su vez, declara haber leído en forma capciosa la distinción de Erich Auerbach en el inicio de *Mimesis*, como una fundacional división de aguas. Así, dos tradiciones quedan demarcadas en la relación entre el texto y el lector; una en la que el texto hace todo visible, otra en la que se percibe a través de luces y sombras.

Las mutaciones en los significados y en las sensaciones táctiles, en tiempos en que las tecnologías permiten la expansión de lo virtual, han sido enfocadas por una importante cantidad de trabajos académicos. La bibliografía de los últimos veinticinco años referida por Maurette puede ser una guía para explorar este campo de problemas. Una sintética secuencia de significados acerca de la hapticidad pone en escena la relación entre la experiencia táctil y la vista, desde el verbo griego *háptomai* a la herencia decimonónica de Aloís Riegl, pasando por las posteriores derivas en el siglo pasado, hasta la proclamación de su protagonismo por el historiador alemán Robert Jütte para nuestra contemporaneidad.

Además de la visión háptica involucrada en la cognición, una serie de capas de profundización de los alcances del tacto van dando cuenta desde las percepciones epidérmicas hasta las fisiológicas, y alcanzan aquellos niveles de vínculo entre lo corporal y la vida afectiva. Dado que las exploraciones acerca de las imágenes literarias, cinematográficas y plásticas de la corriente anglosajona de una *affect theory* llegan más lejos que las construcciones filosóficas, según nos dice el autor, interpretamos en sus ensayos la conjunción de dos caminos. Uno, de revisión de la genealogía del pensamiento europeo entre la antigüedad clásica y la fenomenología de la carne de Michel Henry, que conduce por escalas donde se posa con ánimo teórico. Otro es de la exploración de escenas en obras de muy diversa índole y fuente, aún en convivencia vertiginosa, como la de H. Melville y A. Sokurov en el primero de los textos.

“Un apretón de manos”, “Seis dedos”, “En pedazos”, “Elementos de filematología”, “Contacto en Francia” y “Una cuestión de piel” son los títulos de los escritos reunidos, elocuentes testimonios de brillante prosa, a la vez que indicios de lo que podría haber quedado en los márgenes de una tesis bajo el imperio riguroso de su género académico y que indudablemente la ha sobrevolado, cosquilleado sobre su superficie, y ha aguijoneado hasta el tuétano a su autor, lo ha afectado.

**Rita Molinos**

## **LA INVENCIÓN DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA**

### ***Designing Antiquity. Owen Jones, Ancient Egypt and the Crystal Palace***

Moser, S. New Haven, Estados Unidos: Paul Mellon Centre for British Art, Yale University Press, 2012, 320 páginas.

El Palacio de Cristal, levantado en Londres para la Gran Exposición de 1851, integró uno de los capítulos más conocidos de la historia de la arquitectura y los diseños. Se trataba de un gigantesco invernadero de más de 564 m de frente (1851) imaginado por Joseph Paxton para albergar una muestra de todas las artes y las industrias de su tiempo, en la Gran Bretaña imperial y victoriana. Fue la primera exposición

de su tipo, y el edificio, reconocido como uno de los grandes antecedentes de la espacialidad moderna. No menor es el hecho de que varios de los objetos que allí se exhibieron, a menudo tuvieron un puesto destacado en las futuras historias del diseño industrial, gráfico, textil y de las artes decorativas y aplicadas. El conjunto no pudo haber sido más legendario.

Sin embargo, prácticamente desconocida es la historia del Palacio de Cristal, luego de su traslado al parque de Sydenham, al sudeste de Londres. Relocalizado tres años después, parte del enorme espacio –casi toda el ala norte, de unos 10.000 m<sup>2</sup>– fue ocupado por una serie de recreaciones de arquitecturas del pasado. Dos grandes patios dedicados al arte grecolatino y medieval estaban acompañados de varios *courts*: egipcio, griego, romano, bizantino, medieval y renacentista. Uno más celebraba la arquitectura de Asiria en Nínive; y otro, el Islam español, mediante una reproducción del Patio de los Leones de la Alhambra. El edificio y su interior continuaron en pie hasta que un pavoroso incendio destruyó las instalaciones en 1936.

En una edición sumamente refinada, Stephanie Moser se ocupó especialmente de la recreación de la arquitectura egipcia y de la figura de Owen Jones, arquitecto y decorador, quien fue el artífice de toda la exposición. Una mención aparte merecen las atractivas ilustraciones, que incluyen desde infrecuentes fotos a color de la época hasta reconstrucciones digitales de los espacios. El texto se divide en nueve capítulos. Los tres primeros se ocupan respectivamente de los “diseñadores” del siglo XIX (a Moser parece no molestarle el anacronismo) y su relación con la antigüedad, de Egipto como inspiración y de los estudios sobre las culturas del pasado como reformadores del diseño de su tiempo. Los dos capítulos siguientes se dedican al Patio Egipcio, el objeto de estudio central. La mirada de los visitantes y las maneras de recorrer la exposición son tema del capítulo sexto. Finalmente, la influencia de la exposición para las bellas artes, en general, y para los estudios egipciológicos, en particular, es tema de los capítulos séptimo a noveno.

El Patio Egipcio (el más complejo de todos) era en realidad una caprichosa conjunción de algunos de los grandes logros de la arquitectura faraónica. Incluía parte de la sala hipóstila del templo de Karnak, (a dos quintos del original); un museo; un sector de la tumba de Beni Hassan; un pequeño “patio de Amenofis III” y

otros dos más grandes, que recrearon algo de la ornamentación del templo de Isis en Filé. Pero sin duda, el público quedó impresionado con dos de los cuatro colosos del templo de Ramsés II en Abu Simbel representados a escala real, con unos 22 m de altura. Todo el grupo estaba policromado, quizás hasta lo inexplicable. Pero recordemos que Jones había viajado a Egipto en 1832, y había visitado y registrado muchos monumentos cuando aún conservaban parte de su ornamentación y colorido original.

Moser intenta transmitir una idea simple pero poderosa: más allá de las críticas obvias y fáciles a una exposición que rayaba en lo caricaturesco, logró que la sociedad victoriana –y algunas generaciones posteriores– paseara entre las columnas de Karnak o apreciase las estatuas de Abu Simbel. En su hipótesis, el evento impulsó tremendamente los estudios sobre la arquitectura del pasado, como un tren con Egipto como locomotora (recientemente inventada), que arrastró al resto de los vagones hacia una nueva era para las investigaciones académicas y científicas.

Es muy factible que el proceso que iniciaron los *courts* del Crystal Palace de 1854 fuese la motivación de textos posteriores, como los trabajos de historia de la arquitectura publicados por James Fergusson en 1865. La consagración del canon instalado por la exposición cumpliría un ciclo en 1896, con la publicación de la célebre *Historia de la arquitectura por el método comparado*, de Banister Fletcher.

El texto de Moser recupera un mundo desaparecido. Pero en la operación aparecen varias preguntas, aún sin responder, que vinculan la exposición a un eje argumental más complejo, y la ubican en una secuencia que incluye al programa mismo de la historia antigua y medieval que aún enseñamos en las escuelas de arquitectura.

### Horacio Caride Bartrons