

FIGURA 1 Recorte del artículo "America 1960-1970: Notes on Urban Images and Theory", publicado en el volumen 359-360 de *Casabella* (pp. 31-33). Imagen del vaciamiento del centro histórico de Boston en 1964.

FIGURE 1 Clipping of the article "America 1960-1970: Notes on Urban Images and Theory", published in volume 359-360 of *Casabella* (p. 31-33). Image of the emptying of the historic centre of Boston in 1964.



# ANTI-TABULA RASA: VERSO UN REGIONALISMO CRITICO: LA NEGACIÓN DE LA TOPOGRAFÍA COMO NEUTRALIZACIÓN POLÍTICA DE LA ARQUITECTURA

## ANTI-TABULA RASA: VERSO UN REGIONALISMO CRITICO: THE REFUSAL OF TOPOGRAPHY AS THE POLITICAL NEUTRALIZATION OF ARCHITECTURE

### SERENA DAMBROSIO

Politecnico di Milano  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
[sdambrosio@uc.cl](mailto:sdambrosio@uc.cl)

**RESUMEN** Este artículo analiza el olvidado rol político de la teoría del regionalismo crítico, explorando el concepto de *tabula rasa* como una metáfora que asocia la forma con el significado político. El texto contextualiza el surgimiento de esta teoría en la trayectoria intelectual de su autor, Kenneth Frampton, y demuestra que la expresión *tabula rasa* sintetizó la negación de la forma y de la historia en un imagen que anulaba la topografía. Ésta se convirtió en un símbolo de la neutralización política de la arquitectura y operó como antítesis para la formulación de una nueva teoría.

**ABSTRACT** This text analyzes the forgotten political role of the theory of critical regionalism, exploring the concept of *tabula rasa* as a metaphor that associates form with political meaning. The text contextualizes the emergence of this theory in the intellectual trajectory of its author, Kenneth Frampton and demonstrates that the expression *tabula rasa* synthesized the negation of form and history in an image that annulled topography. This became a symbol of the political neutralization of architecture and operated as an antithesis for the formulation of a new theory.

#### PALABRAS CLAVE

*tabula rasa*  
regionalismo crítico  
topografía  
ideología  
postmodernidad

#### KEYWORDS

*tabula rasa*  
critical regionalism  
topography  
ideology  
postmodernity

*El regionalismo crítico implica necesariamente una relación dialéctica con la naturaleza más directa de lo que permiten las tradiciones formales más abstractas de la arquitectura moderna de vanguardia. Es evidente que la tendencia a la tabula rasa de la modernización favorece el uso óptimo de los equipos de movimiento de tierras en la medida en que un datum totalmente plano se considera como la matriz más económica sobre la que predicar la racionalización de la construcción. Aquí, nuevamente, uno toca en términos concretos esta oposición fundamental entre civilización universal y cultura autóctona. La demolición de una topografía irregular en un sitio plano es claramente un gesto tecnocrático que aspira a una condición de ausencia absoluta de lugar, mientras que el aterrazamiento del mismo sitio para recibir la forma escalonada de un edificio es un compromiso en el acto de "cultivar" el sitio.*

(Frampton, 1983b).

*'Critical Regionalism necessarily implies a more direct dialectical relation to nature than the more abstract, formal traditions of modern avant-garde architecture tolerates. It is self-evident that the tendency of modernization towards tabula rasa favours the optimum use of earth moving equipment, inasmuch as a totally flat datum is regarded as the most economic matrix, upon which to sermon the rationalization of construction. Here again, one touches in concrete terms this fundamental opposition between universal civilization and autochthonous culture. The bulldozing of an irregular topography into a flat site is clearly a technocratic gesture, which aspires to a condition of absolute placelessness, whereas the terracing of the same site to receive the stepped form of a building is a commitment in the act of 'cultivating' the site.'*

(Frampton, 1983b).

En los años ochenta, el crítico de arquitectura británico Kenneth Frampton acuñó la expresión "regionalismo crítico" para proponer una teoría basada en la topografía, el clima, la luz y la tectónica como elementos fundamentales para reformular las bases del proyecto arquitectónico.<sup>1</sup> Esta teoría no solo contribuyó a impulsar proactivamente un interés estético por las condiciones de un lugar, la construcción arquitectónica y la sensibilidad táctil, sino que también constituyó una importante crítica político-arquitectónica sobre la incidencia de las fuerzas universalistas del capitalismo, tanto en la deriva racionalista de la arquitectura moderna tardía, como en la deconstrucción del sentido de las referencias históricas de la arquitectura postmoderna. A pesar de lo anterior, el éxito posterior de esta teoría no logró mantener viva su crítica política ya que "el regionalismo crítico se convirtió demasiado pronto en un documento histórico, entendido como un interés poético, acrítico y apolítico por las condiciones periféricas" (Szacka & Patteeuw, 2019).

During the eighties, the British architecture critic Kenneth Frampton coined the expression 'critical regionalism' to propose a theory based on topography, climate, light and tectonics, as fundamental elements to reformulate the foundations of the architectural project.<sup>1</sup> This theory not only contributed to proactively promote aesthetic interest in the conditions of a place, the architectural construction and tactile sensitivity, but also constituted an important political-architectural critique on the incidence of universalist forces of capitalism both, in the rationalist drift of late modern architecture and in the deconstruction of the meaning of the historical references of postmodern architecture. In spite of the above, the subsequent success of this theory failed to keep its political critique alive, since "Critical Regionalism became all too soon a historical document, understood as a poetic, acritical and apolitical interest in peripheral conditions" (Szacka & Patteeuw, 2019).

<sup>1</sup> Kenneth Frampton produce su teoría del regionalismo crítico tomando inspiraciones del concepto de regionalismo acuñado por Tzonis y Lefaivre y apoyándose en las teorías filosóficas de Paul Ricoeur sobre las relaciones entre "cultura mundial" y "civilización universal". La teoría sobre regionalismo crítico de Frampton se presenta al público a principios de los años ochenta, primero en "Modern Architecture and Critical

Regionalism", una conferencia pronunciada en el discurso anual del RIBA en diciembre de 1982; y luego, en 1983, con la publicación de "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", un ensayo incluido en el volumen editado por Hal Foster *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, y el artículo "Prospects for a Critical Regionalism", publicado en *Perspecta: The Yale Architecture Journal*.

<sup>1</sup> Kenneth Frampton produces his theory of critical regionalism inspired by the concept of regionalism coined by Tzonis and Lefaivre and relying on the philosophical theories of Paul Ricoeur on the relationship between "world culture" and "universal civilization". Frampton's theory of critical regionalism is presented to the public in the early 1980s, first in "Modern Architecture and Critical Regionalism", a

lecture delivered at the RIBA annual address in December 1982; and then, in 1983, with the publication of "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", an essay included in the volume *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture* edited by Hal Foster and the article "Prospects for a Critical Regionalism", published in *Perspecta: The Yale Architecture Journal*.

En 1984, Frampton publica una versión en italiano de su teoría del regionalismo crítico titulada *Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo crítico* en la edición número 500 de la revista italiana *Casabella*.<sup>2</sup> Mientras difunde la teoría del regionalismo crítico entre lectores en italiano, este ensayo hace explícito el rol de la idea de *tabula rasa* en la articulación de esta crítica política a partir de una retórica de negación. La expresión *tabula rasa*, que no tenía hasta ese momento una traducción ni materialización en el ámbito arquitectónico, se vuelve una imagen fundamental para articular la crítica ideológica sobre la cual la teoría del regionalismo crítico pone sus raíces.

La crítica política asociada a una imagen de la topografía destruida había aparecido anteriormente bajo otros nombres en el trabajo de Frampton. En su texto "America 1960–1970: Notes on Urban Images and Theory" (1971) aparece una imagen tomada de la película *Zabriskie Point*<sup>3</sup> de Michelangelo Antonioni, en la cual se muestra una casa en una altura rocosa del desierto californiano, confundida con la topografía, que explota abruptamente, disolviéndose. Frampton (1971) describe esta imagen como la representación de la "destrucción del objeto" asociada a la idea de consumo como "deseo de muerte" en el contexto de la sociedad estadounidense. Esta imagen es un antecedente significativo para el posterior debate político que Frampton propone a través del regionalismo crítico, ya que constituye una de las primeras asociaciones visuales entre la negación de la topografía y la crítica al capitalismo abordada por el mismo autor a lo largo de todo su trabajo intelectual, lo que posteriormente tomaría el nombre de *tabula rasa* [FIGURA 1].

A través del concepto de *tabula rasa*, este texto analiza la olvidada crítica política del regionalismo crítico. Esta noción sintetizó la negación de la forma y de la historia en

In 1984, Frampton published an Italian version of his theory of critical regionalism entitled *Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo crítico* in the 500<sup>th</sup> issue of the Italian magazine *Casabella*.<sup>2</sup> While disseminating the theory of critical regionalism among Italian readers, this essay makes explicit the role of the idea of *tabula rasa* in the articulation of this political critique as per rhetoric of refusal. The expression *tabula rasa*, which until then did not have a translation and materialization in the architectural field, became a fundamental image to articulate the ideological critique on which the theory of critical regionalism is rooted.

The political critique associated to an image of the destroyed topography had previously appeared under other names in Frampton's work. In his text 'America 1960–1970: Notes on Urban Images and Theory' (1971) there is an image taken from the film *Zabriskie Point*<sup>3</sup>, by Michelangelo Antonioni, which shows a house on a rocky height in the Californian desert, dissimulated within the topography, which abruptly explodes, dissolving. Frampton (1971) describes this image as the representation of the 'dissolution of objects' associated with the idea of consumption as a 'death wish' in the context of American society. This image is a significant precedent for the subsequent political debate that Frampton proposes through critical regionalism, since it constitutes one of the first visual associations between the refusal of topography and the critique on capitalism addressed by the same author throughout his entire intellectual work, which thereafter will take the name of *tabula rasa* [FIGURE 1].

Through the concept of the *tabula rasa*, this text analyzes the forgotten political critique of critical regionalism. This notion synthesized the refusal of form

<sup>2</sup> Editado por Vittorio Gregotti, director de la revista en ese momento, el número aborda lo que Gregotti define como "exploraciones orientadas", es decir, prácticas y teorías situadas, que dan fe del conocimiento del lugar, actuando en la relación entre principio de asentamiento y método de construcción (Gregotti, 1984).

<sup>3</sup> *Zabriskie Point* es una película dirigida por Michelangelo Antonioni en 1970. Es la historia de un estudiante activista, Mark, que se ve implicado en

la muerte de un agente de policía. Mark escapa en un avión privado robado y aterriza en Zabriskie Point, en el desierto de California. Aquí conoce a una chica, una secretaria de empresa que está de vacaciones. Los dos se enamoran, pero luego se separan. Mark quiere entregarse para devolver el avión robado, pero la policía le dispara. La chica, tras escuchar las noticias en la radio, imagina destruir con explosivos los símbolos de la sociedad en que se desarrolló el drama de Mark.

<sup>2</sup> Edited by Vittorio Gregotti, director of the magazine at the time, the issue addresses what Gregotti defines as "guided explorations", that is, situated practices and theories, which attest to the knowledge of the place, acting on the relation between the principle of settlement and method of construction (Gregotti, 1984).

<sup>3</sup> *Zabriskie Point* is a film directed by Michelangelo Antonioni from 1970. It is the story of an activist student, Mark, who is implicated in

the death of a police officer. Mark escapes in a stolen private plane and lands at Zabriskie Point in the California desert. Here he meets a girl, a company secretary who is on vacation. The two fall in love, but later break up. Mark wants to turn himself in to return the stolen plane, but is shot by the police. The girl, after listening to the news on the radio, imagines destroying with explosives the symbols of the society in which Mark's drama took place.

la imagen de la anulación de la topografía, simbolizando la neutralización de la arquitectura y operando como antítesis para la formulación de una nueva teoría. Al mismo tiempo, el uso de este concepto trasladó el debate sobre el rol político de la arquitectura desde una dimensión histórica hacia una dimensión estético-formal, siendo tal vez la razón principal de la misma disolución de la crítica política propuesta en el texto.

## UNA RESPUESTA FORMAL A UNA CRISIS HISTÓRICA

El libro de Foster (1983) en que se publica la primera versión de la teoría del regionalismo crítico contiene nueve ensayos de autores de distintas disciplinas artísticas que exploran la posmodernidad en términos de superación de la modernidad y de sus límites históricos y epistemológicos.<sup>4</sup> Para Foster, la posmodernidad debería basarse en la construcción de relaciones críticas con la modernidad con el objetivo de cuestionar los códigos tradicionales en lugar de negarlos. En el libro, el texto de Frampton abre con una cita de Paul Ricoeur,<sup>5</sup> que sitúa la formulación de esta teoría en el quiebre histórico entre la afirmación de la civilización universal moderna —basada en la supremacía de la racionalidad técnico-científica— y las culturas nacionales tradicionales, basadas en principios identitarios locales, de matriz ideológica [FIGURA 2].

La versión del regionalismo crítico que aparece en 1984 en *Casabella* es una fiel traducción al italiano del artículo original. Las dos modificaciones respecto a la versión original consisten en un cambio de las imágenes que acompañan al texto y, sobre todo, en un nuevo título: “*Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo crítico*” (*Anti tabula rasa: hacia un regionalismo crítico*). Aunque resulta difícil entender si el cambio de título fue una decisión del autor o del equipo editorial de *Casabella*, el título “*Anti-Tabula Rasa*” sugiere una conexión metodológica con el libro de Foster *The Anti-aesthetic* (1983). En su libro, Foster

and history in the image of the annulment of topography, symbolizing the neutralization of architecture and operating as an antithesis for the formulation of a new theory. At the same time, the use of this concept relocated the debate on the political role of architecture, from a historical dimension to a formal-aesthetic dimension, being perhaps the main reason for the very dissolution of political criticism proposed in the text.

## A FORMAL RESPONSE TO A HISTORICAL CRISIS

Foster’s book (1983), in which the first version of the theory of critical regionalism is published, contains nine essays by authors from different artistic disciplines that explore postmodernity in terms of overcoming modernity and its historical and epistemological limits<sup>4</sup>. For Foster, postmodernity should be based on building critical relations with modernity with the aim of questioning traditional codes, instead of refusing them. Frampton’s text opens with a quote by Paul Ricoeur<sup>5</sup>, who situates the formulation of this theory in the historical break between the affirmation of modern universal civilization —based on the supremacy of technical-scientific rationality and national traditional cultures— based on local identity principles of an ideological matrix [FIGURE 2].

The version on critical regionalism that appears in 1984, in *Casabella*, is an accurate Italian translation of the original article. The two modifications with respect to the original version consist of a change in the images that accompany the text and above all, in a new title: ‘*Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo crítico*’ (*Anti-tabula rasa: towards a critical regionalism*). Although it is difficult to understand whether the change of title was a decision of the author or of the editorial team in *Casabella*, the title ‘*Anti-Tabula Rasa*’ suggests a methodological connection with Foster’s book *The*

<sup>4</sup> Autores activos en las críticas culturales de esta época como Jean Baudrillard, Douglas Crimp, Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Rosalind E. Krauss y Craig Owens acompañan las reflexiones de Frampton en las páginas de dicho libro.

<sup>5</sup> Se reportan extractos de la cita que Frampton usa para acompañar su texto: “El fenómeno de la universalización, si bien es un avance del hombre, constituye, al mismo tiempo,

una especie de destrucción sutil, no solo de las culturas tradicionales (...) sino también de lo que llamaré, por el momento, el núcleo creativo de las grandes culturas. (...) Ahí está la paradoja: cómo volverse moderno y volver a las fuentes; cómo revivir una civilización antigua y dormida y participar en la civilización universal” (Ricoeur, 1965, pp. 276–277).

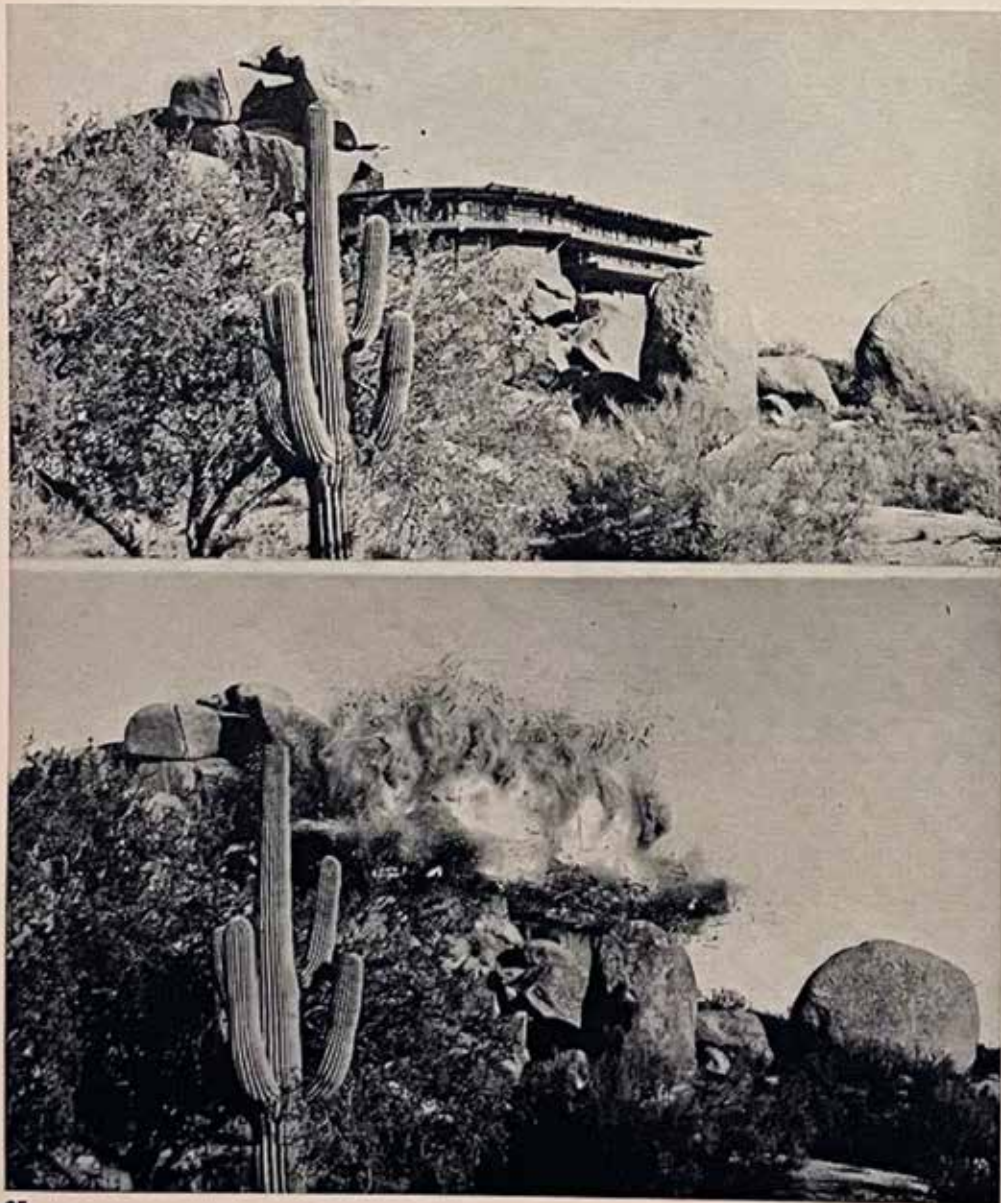
<sup>4</sup> Active authors in cultural critique of this time, such as Jean Baudrillard, Douglas Crimp, Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Rosalind E. Krauss and Craig Owens accompany Frampton’s reflections on the pages of said book.

<sup>5</sup> Excerpts of the quote that Frampton uses to accompany his text are presented: “The phenomenon of universalization, while being

an advancement of man-kind, at the same time constitutes a sort of subtle destruction, not only of traditional cultures, (...) but also of what I shall call for the time being the creative nucleus of great cultures. (...) There is the paradox: how to become modern and to return to sources; how to revive an old, dormant civilization and take part in universal civilization” (Ricoeur, 1965, pp. 276–277).

24  
 May Company, 6067 Wiltshire Blvd., Los Angeles. Lo sfogo del consumatore in automobile; l'impero della produzione e del consumo.  
 / May Company, 6067 Wiltshire Blvd., Los Angeles. The consumer outlet and the automobile; the dominance of process and consumption.

25  
 «Zabriskie Point». Il consumo e il desiderio di morte. La casa del Kitsch banale esplode. La distruzione dell'oggetto.  
 / «Zabriskie Point». Consumption and the death wish. The house of mid-cult Kitsch exploding. The dissolution of objects.



25

**FIGURA 2** Recorte del artículo "America 1960-1970: Notes on Urban Images and Theory", publicado en el volumen 359-360 de *Casabella* (pp. 31-33). Imágenes de la película "Zabriskie Point", de Michelangelo Antonioni.

**FIGURE 2** Clipping of the article "America 1960-1970: Notes on Urban Images and Theory", published in volume 359-360 of *Casabella* (p. 31-33). Images from the film "Zabriskie Point", by Michelangelo Antonioni.

ahonda en el significado de posmodernidad a partir de un cuestionamiento de la idea de modernidad dentro de una estructura dialéctica de negación. El autor explica que lo “antiestético” no sería, en este caso, “el signo no de un nihilismo moderno que a menudo transgredió la ley solo para confirmarla, sino más bien de una crítica que destruye el orden de las representaciones para volver a inscribirlas” (Foster, 1983, p. xv). En cambio, el *Anti-Tabula Rasa* (o el regionalismo crítico) —en analogía con el anti-estético de Foster— representa un intento por situarse en el debate histórico posmoderno imaginando otra forma de vincularse críticamente a la modernidad en términos formales. Tanto la teoría del regionalismo crítico como la idea de *tabula rasa* aparecen en el contexto de este debate. De hecho, a pesar de insertarse en una polémica histórica, el regionalismo crítico de Frampton entrega una respuesta de índole principalmente formal. Para él, la idea de *tabula rasa* se traduce en una imagen de negación de la topografía, como pérdida de sentido de la forma en su relación específica con el suelo y, por ende, con el lugar.

Por el contrario, el regionalismo crítico, a través de las ideas de lo táctil, lo tectónico y de forma-lugar, propone un tipo de arquitectura que se opone a esta imagen de suelo arrasado, resistiendo a la “mera apariencia de lo técnico” que acompaña el “ataque implacable de la modernización global” (Frampton, 1983b, p. 29). Sin embargo, el eco de la propuesta formal silenció la polémica histórica, diluyendo la crítica política del texto y produciendo, a su vez, una condición paradójica. El objetivo explícito del regionalismo crítico era el de entregar una teoría formal de resistencia a la afirmación de la técnica como imperativo ideológico para la arquitectura.

### NEGACIÓN DE LA FORMA: EL KITSCH Y LAS TRADUCCIONES FORMALES DE LA CIVILIZACIÓN UNIVERSAL

La asociación entre la idea de *tabula rasa* como imagen de una topografía arrasada y la crítica política en contra de la universalización capitalista de la arquitectura se remonta al principio de la carrera intelectual de Frampton, momento en el cual el autor estaba muy centrado en la exploración de las relaciones entre forma arquitectónica e ideología política.

Para contextualizar la relación entre universalismo y forma arquitectónica en el pensamiento de Frampton, sin duda su propia migración desde el Reino Unido a Estados Unidos es un aspecto biográfico importante. Después de haber sido invitado a colaborar en 1964 con el grupo

*Anti-aesthetic* (1983). In his book, Foster delves into the meaning of postmodernity from a questioning of the idea of modernity in a dialectical structure of refusal. The author explains that the ‘anti-aesthetic’, in this case, would not be “the sign, not of a modern nihilism that so often transgressed the law only to confirm it, but rather of a critique that destructures the order of representations in order to reinscribe them” (Foster, 1983, p. xv). On the other hand, *Anti-Tabula Rasa* (or critical regionalism) —in analogy with Foster’s anti-aesthetic— represents an attempt to position itself in the postmodern historical debate by imagining another way of critically connecting with modernity in formal terms. Both, the theory of critical regionalism and the idea of *tabula rasa* appear in the context of this debate. In fact, despite inserting itself into a historical polemic, Frampton’s critical regionalism provides a mainly formal response. For him, the idea of *tabula rasa* translates into an image of the refusal of topography, as a loss of sense of form in its specific relation to the ground and therefore, the place.

By contrast, critical regionalism, through the ideas of the tactile, the tectonic and of form-place, proposes a type of architecture that opposes this image of bulldozed ground, resisting the “mere appearance of the technical” that accompanies the “relentless onslaught of global modernization” (Frampton, 1983b, p. 29). However, the echo of the formal proposal silenced the historical controversy, diluting the political criticism of the text and producing, in turn, a paradoxical condition. The explicit objective of critical regionalism was to deliver a formal theory of resistance to the affirmation of technique as an ideological imperative for architecture.

### REFUSAL OF THE FORM: KITSCH AND FORMAL TRANSLATIONS OF UNIVERSAL CIVILIZATION

The association between the idea of *tabula rasa* as an image of a bulldozed topography and the political criticism against the capitalist universalization of architecture goes back to the beginning of Frampton’s intellectual career, at which time the author was very focused on exploring the relations between architectural form and political ideology.

To put into context the relation between universalism and architectural form in Frampton’s thought, his own migration from the United Kingdom to the United States is certainly an important biographical aspect. After being invited to collaborate in 1964

CASE,<sup>6</sup> en 1965 Frampton se muda a Estados Unidos, donde empieza su carrera académica como docente en la Universidad de Columbia (1972) y como investigador del IAUS (*Institute for Architecture and Urban Studies*, 1976). Durante estos mismos años, el debate arquitectónico norteamericano estaba viviendo un drástico cambio debido a la exploración de la cultura popular como fuente de inspiración e interés para la cultura arquitectónica. En específico, la exposición y posterior publicación de Bernard Rudofsky *Architecture Without Architects* (1964), el célebre texto de Robert Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), el texto de Denise Scott Brown, "Learning from Pop" (1971) y el texto de Scott Brown, Venturi e Izenour *Learning from Las Vegas* (1972) abrían la posibilidad de una nueva discusión sobre el rol de la cultura de masas en la evolución de la teoría de la arquitectura, reivindicando una búsqueda de identidad americana para un discurso que había sido producido exclusivamente en Europa.

Esta discusión toma su cara más explícita en las páginas de la edición número 359–360 de *Casabella*. En el artículo "Learning from Pop" (1971), Scott Brown reivindica la necesidad de una renovación de la sensibilidad arquitectónica americana basada en una nueva atención a las clases populares y a sus exigencias y representaciones estéticas. En respuesta directa a los temas levantados por Scott Brown, Frampton elabora, para el mismo número, un artículo que titula "America 1960–1970: Notes on Urban Images and Theory" (1971), en el cual critica duramente las propuestas teóricas de Scott Brown, construyendo una serie de argumentos alrededor de la categoría de *kitsch*, entendido como producto estilístico-formal de la cultura de masas norteamericana. Frampton acusa a Scott Brown y Venturi de abstraerse del contenido y de la función de los edificios, especialmente en el caso de Las Vegas, intentando "humanizar el movimiento moderno" (Frampton, 1971) a través de la investigación perceptual, primariamente visual, del espacio urbano.

with the CASE<sup>6</sup> group, in 1965 Frampton moved to the United States, where he began his academic career as a professor at Columbia University (1972) and as a researcher at IAUS (*Institute for Architecture and Urban Studies*, 1976). During these same years, the North American architectural debate was undergoing a drastic change due to the exploration of popular culture as a source of inspiration and interest for architectural culture. Specifically, Bernard Rudofsky's exhibition and subsequent publication *Architecture Without Architects* (1964), Robert Venturi's famous text *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), Denise Scott Brown's text 'Learning from Pop' (1971) and Scott Brown's text, Venturi e Izenour *Learning from Las Vegas* (1972) opened up the possibility of a new discussion on the role of mass culture in the evolution of architectural theory, vindicating a search of American identity for a discourse that had been produced exclusively in Europe.

This discussion adopts its most explicit side in the pages of issue 359–360 of *Casabella*. In the article 'Learning from Pop' (1971), Scott Brown asserts the need for a renewal of the American architectural sensibility, based on a new attention to the popular classes and their demands and aesthetic representations. In direct response to the issues raised by Scott Brown, Frampton elaborates, for the same issue an article entitled 'America 1960–1970: Notes on Urban Images and Theory' (1971), in which he harshly criticizes Scott Brown's theoretical proposals, building a series of arguments around the category of *kitsch*, understood as a stylistic-formal product of American mass culture. Frampton accuses Scott Brown and Venturi of abstracting from the content and function of buildings, especially in the case of Las Vegas by attempting to "humanize the modern movement" (Frampton, 1971) through perceptual investigation, primarily visual, of the urban space. The investigations of both authors end up,

<sup>6</sup> CASE (The Conference of Architects for the Study of the Environment) fue un evento organizado en 1964 por Peter Eisenman, recién doctorado, con la participación de Kenneth Frampton, Michael Graves, Richard Meier, John Hejduk, Stanford Anderson, Hank Millon y Colin Rowe. Sus debates incluían cuestiones que iban desde la pedagogía hasta la práctica. Estos acontecimientos

impulsaron tanto las futuras colaboraciones como los conflictos. Estos últimos incluyen la exclusión de Robert Venturi; las colaboraciones fructificarían en la formación del Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos de Nueva York y en los eventos del Museo de Arte Moderno que condujeron a la publicación de "Los cinco de Nueva York" (*Revisiting CASE*, n.d.).

<sup>6</sup> CASE (*The Conference of Architects for the Study of the Environment*) was an event organized in 1964 by Peter Eisenman, a recent doctorate, with the participation of Kenneth Frampton, Michael Graves, Richard Meier, John Hejduk, Stanford Anderson, Hank Millon and Colin Rowe. Their discussions included issues ranging from pedagogy to practice. These

events spurred both future collaborations and conflicts. The latter include the exclusion of Robert Venturi; the collaborations would bear fruit in the formation of the New York Institute for Architecture and Urban Studies and in the events at the Museum of Modern Art that led to the publication of "The New York Five." (*Revisiting CASE*, n.d.).



Las investigaciones de los dos autores terminan, según Frampton, por estetizar la experiencia del usuario, escondiendo el juicio valórico sobre las consecuencias sociales y políticas (1971). Esto, según Frampton (1971), representa un vaciamiento de significado de la arquitectura, reducida, sin su función, a pura imagen. Esta disociación entre forma y contenido corresponde, según el autor, al concepto de *kitsch*. Como resultado de una cultura populista que impulsa una utopía anti-utópica, el *kitsch* es, para Frampton (1971), una categoría estética para traducir la idea de universalismo como producto de la cultura del consumo estetizada en los Estados Unidos en la segunda posguerra [FIGURAS 1, 3-4].

En su ensayo de 1973 "Industrialization and the Crisis in Architecture" (1998), Frampton vuelve a hablar del *kitsch*, describiéndolo como consecuencia estética de una escisión entre arquitectura e ingeniería que, a su vez, acompañaba el surgimiento de la burguesía a finales del siglo XIX<sup>7</sup> y se convertía en la derivación de esta en una sociedad de consumo de masas.<sup>8</sup> Citando a Hanna Arendt, Frampton especifica que el problema no reside en la masividad del "número de personas involucradas (...) sino en el hecho de que el mundo entre ellos (había) perdido su poder de reunirlos, relacionarlos y separarlos" (como se citó en Frampton, 1998, p. 51). El *kitsch* es entonces, para Frampton (1998), la consecuencia directa de la pérdida de lo público como construcción colectiva de significado, fenómeno que da cuenta del proceso de crisis transversal de las ideologías capitalistas, produciendo la desarticulación y neutralización ideológica de los objetos. La necesidad de repensar la producción de objetos a partir de una condición de escasez material posbélica en Occidente, por un lado; y la necesidad de construir una nueva identidad a partir de la resignificación de los objetos cotidianos y de legitimación estética de la clase

according to Frampton, aestheticizing the experience of the user, hiding the value judgment in regards to the social and political consequences (1971). This, according to Frampton (1971), represents emptying architecture of meaning, reduced, without its function, to a mere image. This dissociation between form and content corresponds, according to the author, to the concept of *kitsch*. As a result of a populist culture that promotes an anti-utopian utopia, *kitsch* is, according to Frampton (1971), an aesthetic category to translate the idea of universalism as a product of aestheticized consumer culture in the United States, in the second post-war period [FIGURES 1, 3-4].

In his essay from 1973 "Industrialization and the Crisis in Architecture" (1998), Frampton again refers to *kitsch*, describing it as the aesthetic consequence of a split between architecture and engineering that, in turn, accompanied the rise of the bourgeoisie at the end of the 19<sup>th</sup> century<sup>7</sup> and would transforme, through its shunt, into a society of mass consumption<sup>8</sup>. Quoting Hanna Arendt, Frampton specifies that the problem does not reside in the massiveness of the "the number of people involved (...), but the fact that the world between them [had] lost its power to unite them, to relate and to separate them." (as cited in Frampton, 1998, p. 51). *Kitsch* is then, for Frampton (1998), the direct consequence for the loss of the public as a collective construction of meaning, a phenomenon that accounts for the process of transversal crisis of capitalist ideologies, producing the disarticulation and ideological neutralization of objects. The need to rethink the production of objects from a condition of Western post-war material scarcity on the one hand; and the need to build a new identity from the re-signification of everyday objects and the aesthetic legitimization of

<sup>7</sup> A tal propósito, parece relevante reportar la siguiente cita: "No es casualidad que el fenómeno del *kitsch* (...) aparezca exactamente en este punto de crisis (...) en 1860, cuando la civilización burguesa, entrando en su primer torrente de opulencia (...) se ve obligada a crear una cultura propia instantánea, que (...) está destinada a quedar suspendida entre el ascetismo de la producción (...) y la comodidad del consumo" (Frampton, 1998, p. 49).

<sup>8</sup> "La proliferación del *kitsch* después de 1860 no es nada más

que una manifestación social que buscó espontáneamente proporcionar, a través de su pluralismo de estilo, esa gama de fantasía necesaria para aquellas clases emergentes que, de otro modo, habrían estado desprovistas de estilo y que, en cualquier caso, independientemente de su estatus, carecían de un escenario sociocultural satisfactorio dentro del cual reificar y ejercer su estatus y su inminente poder" (Frampton, 1998, p. 51).

<sup>7</sup> For this purpose, it seems relevant to report the following quote: "It's hardly an accident that the phenomena of (...) *kitsch* appears exactly at this point of crisis, (...) in 1860, when bourgeois civilization, entering upon its first flood of affluence (...) is forced to create an instant culture of its own- that (...) is destined to lie suspended between the asceticism of production (...) and the comfort of consumption" (Frampton, 1998, p. 49).

<sup>8</sup> "The proliferation of *kitsch* after 1860 is nothing if it is not a social manifestation, which sought spontaneously to provide through its pluralism of style that range of necessary fantasy for those emerging classes, who would have otherwise been bereft of style and who, in any event, irrespective of their status, lacked a fulfilling socio-cultural arena within which to reify and exercise their status and imminent power" (Frampton, 1998, p. 51).

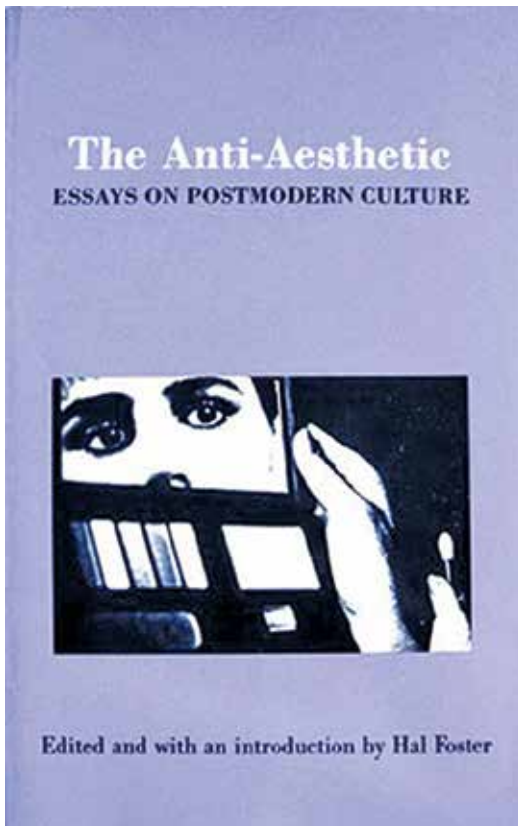
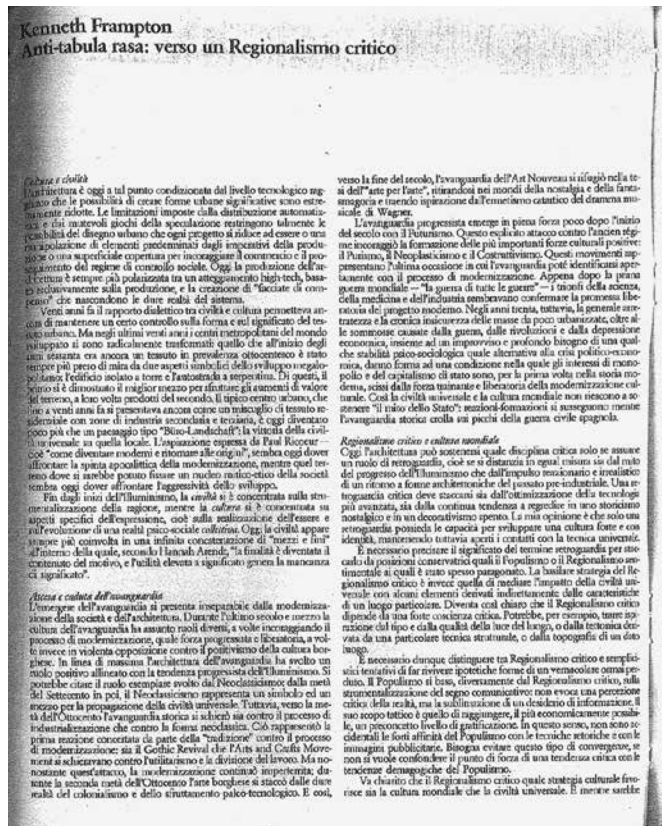


FIGURA 3 Portada del libro *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, de Hal Foster, publicado en 1984 por Bay Press; y portada del artículo "Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo crítico", publicado en la edición número 500 de *Casabella*.

FIGURE 3 Cover of the book *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, by Hal Foster, published in 1984 by Bay Press; and cover of the article "Anti-tabula rasa: verso un regionalismo crítico", published in the 500<sup>th</sup> issue of *Casabella*.



### Kenneth Frampton Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo crítico

#### Cultura y ciudad

La arquitectura es hoy a tal punto condicionada del nivel tecnológico avanzado que la posibilidad de crear formas urbanas significativas son esencialmente nulas. Las limitaciones impuestas por la automatización de los procesos constructivos restringen laboralmente la posibilidad del diseño urbano que cada proyecto se reduce ad essere o non essere a la aplicación de elementos predefinidos por los imperativos de la producción o una superficial explotación por investigación el conocimiento y el conocimiento del régimen de control social. Hoy la producción de la arquitectura es siempre más polarizada en un atteggiamento high-tech, basado exclusivamente en la producción, y la creación de "fachadas de concreto" que esconden la dureza real del sistema.

Veinti años en el rapporto dialéctico entre cultura y ciudad permitieron antes de mantener un cierto control sobre la forma y el significado del territorio urbano. Mas negli ultimi venti anni i centri metropolitani del mondo sviluppato si sono radicalmente trasformati quello che all'inizio degli anni sessanta era ancora un tessuto in produzione ottocentesco è inteso sempre più spesso di mata da due aspetti simbolici dello sviluppo urbano: l'edificio isolato a torre e l'astrotorità a superblock. Di questi, il primo si è diversificato il maggior mezzo per sfruttare gli aumenti di valore del terreno, a base volte pendenti del secondo, il tipico centro urbano, che fino a venti anni fa si presentava ancora come un mosaico di tessuti residenziali con zone di industria artigianale e terziaria, è oggi diventato poco più che un paesaggio tipo "Brno-Landscraft" la vittima della civiltà rivelata su quella locale. L'aspirazione espressa da Paul Ricoeur — "che l'uomo divenga moderno e ritorni all'origine" — sembra oggi dover affrontare la spinta apocalittica della modernizzazione, mentre quel terreno dove si avrebbe potuto fissare un nucleo mitico-etico della società sembra oggi dover affrontare l'aggressività dello sviluppo.

Fra gli inizi dell'illuminismo, la civiltà si è concentrata sulla standardizzazione della regione, mentre la cultura si è concentrata su aspetti specifici dell'espressione, cioè sulla realizzazione dell'essere e sull'evoluzione di una realtà psico-sociale collettiva. Oggi la civiltà appare sempre più coinvolta in una infinita concentrazione di "mezzi e fini" all'interno della quale, secondo il *Lasch* *Azenda*, "la finalità è diventata il contenuto del mezzo, e l'abilità diventa a significato genera la mancanza di significato".

#### Archi e cultura dell'avanguardia

L'emergere dell'avanguardia si presenta inseparabile dalla modernizzazione della società e dell'architettura. Durante l'ultimo secolo e mezzo la cultura dell'avanguardia ha assunto ruoli diversi, a volte incoraggiando il processo di modernizzazione, quale forza progressista e liberatrice, a volte invece in violenta opposizione contro il positivismo della cultura borghese. In linea di massima l'architettura dell'avanguardia ha svolto un ruolo positivo allineato con la tendenza progressista dell'illuminismo. Si potrebbe citare il ruolo esemplare svolto dal Neoclassicismo dalla metà del Settecento in poi, il Neoromanticismo rappresenta un simbolo ed un avviso per la propagazione della civiltà universale. Tuttavia, verso la metà dell'Ottocento l'avanguardia storica si schierò sia contro il processo di industrializzazione che contro la forma neoclassica. Ciò rappresentò la prima reazione concepita da parte della "tradizione" contro il processo di modernizzazione: sia il Gothic Revival che l'Art and Crafts Movement si schieravano contro l'utilitarismo e la divisione del lavoro. Ma nonostante quest'atteggiamento, la modernizzazione continuò imperterrita durante la seconda metà dell'Ottocento fino a boicottare il ritorno dalle dure realtà del colonialismo e dello sfruttamento psico-tecnologico. E così,

verso la fine del secolo, l'avanguardia dell'Art Nouveau si rifugiò nella tesi dell'"arte per l'arte", ritornando nei modelli della modernità e della fantasia e tenendo in agguato da l'entusiasmo catartico del dramma musicale di Wagner.

L'avanguardia progressista emerge in piena forza poco dopo l'inizio del secolo con il Futurismo. Questo esplicito attacco contro l'ancien régime incoraggiò la formazione delle più importanti forze culturali positive: il Futurismo, il Neoplasticismo e il Costruttivismo. Questi movimenti rappresentarono l'ultima occasione in cui l'avanguardia poté identificarsi apertamente con il processo di modernizzazione. Appena dopo la prima guerra mondiale — "la guerra di tutte le guerre" — i modelli della scienza, della medicina e dell'industria sembravano confermare la promessa liberatrice del progetto moderno. Negli anni trenta, tuttavia, la generale antipatia e la critica ininterrotta delle masse da poco urbanizzate, oltre alle sommosse causate dalla guerra, dalle rivoluzioni e dalla depressione economica, insieme ad un improvviso e profondo bisogno di una qualche stabilità psico-sociologica quale alternativa alla crisi politico-economico e del capitalismo di stato sono, per la prima volta nella storia moderna, scesi dalla forma trionfante e liberatoria della modernizzazione culturale. Così la civiltà universale e la cultura mondiale non riescono a sostenere "il mito dello Stato": sessioni-convocazioni si susseguono mentre l'avanguardia storica crolla su un pezzo della guerra civile spagnola.

#### Regionalismo critico e cultura mondiale

Oggi l'architettura può sostenersi quale disciplina critica solo se assume un ruolo di retroguardia, cioè se si distanzia in egual misura sia dal mito del progresso dell'illuminismo che dall'impulso insurrezionale e irrealistico di un ritorno a forme architettoniche del passato pre-industriale. Una retroguardia critica deve nascere sia dall'ottimizzazione della tecnologia più avanzata, sia dalla continua tendenza a regredire in uno storicismo nostalgico e in un deocativismo spento. La mia opinione è che solo una retroguardia possiede la capacità per sviluppare una cultura forte e con ideali, mantenendo tuttavia aperti i contatti con la tecnica universale.

È necessario precisare il significato del termine retroguardia per assicurarsi da posizioni canonistiche quali il Populismo o il Regionalismo sentimentale ai quali è stato spesso paragonato. La basilare strategia del Regionalismo critico è invece quella di mediare l'impatto della civiltà universale con alcuni elementi derivati indistintamente dalle caratteristiche di un luogo particolare. Dovrebbe cioè chiaro che il Regionalismo critico dipende da una forte coscienza critica. Potrebbe, per esempio, essere una reazione del tipo e della qualità della luce del lavoro, o della tecnica derivata da una particolare tecnica strutturale, o dalla topografia di un dato luogo.

È necessario dunque distinguere tra Regionalismo critico e empiricista tentativi di far rivivere ipocritiche forme di un vernacolo ormai prodotto. Il Populismo si basa, diversamente dal Regionalismo critico, sulla strumentalizzazione del segno comunicativo: non evoca una percezione critica della realtà, ma la sostituzione di un desiderio di informazione, il suo scopo tattico è quello di raggiungere, il più economicamente possibile, un preoccupato livello di partecipazione in questo senso, non sono solo i valori estetici del Populismo con le tecniche estetiche e con le immagini pubblicitarie. Bisogna evitare questo tipo di corruzione, e non si vuole confondere il punto di forza di una tendenza critica con le tecniche demagogiche del Populismo.

Va chiarito che il Regionalismo critico quale strategia culturale francese sia la cultura mondiale che la civiltà universale. È invece veritate

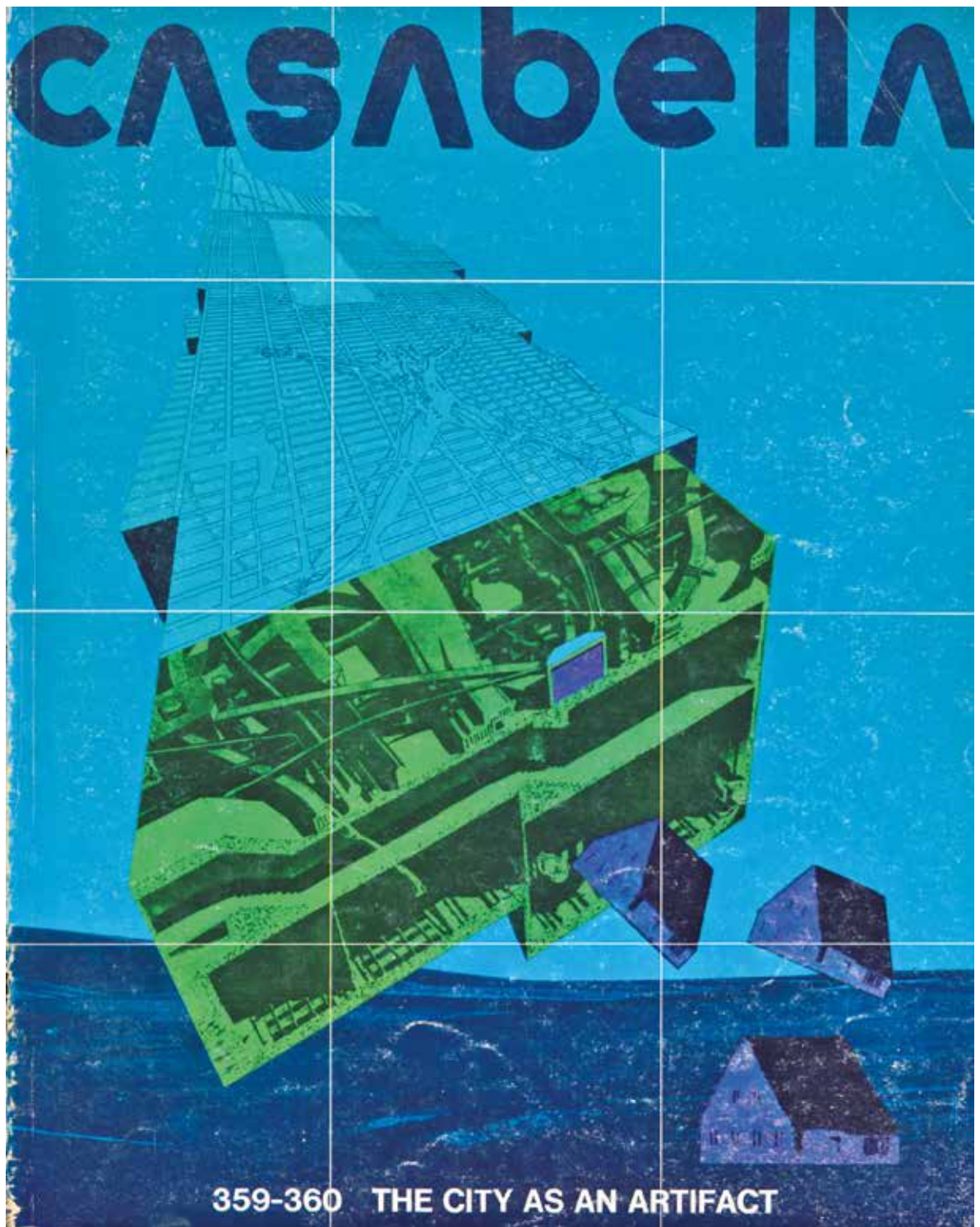


FIGURA 4 Portada de la edición número 359-360 de *Casabella* (The City as an Artifact, 1971).  
 FIGURE 4 Cover of the issue number 359-360 of *Casabella* (The city as an artifact, 1971).

trabajadora en Rusia, por otro, representan una crisis de identidad y de representación del poder dentro de la cual emerge este fenómeno (Frampton, 1998). Esta crisis abre el camino para la afirmación de la racionalidad técnica y de valores capitalistas como base ideológica del diseño tanto de artefactos como de edificios. Esto implica, según Frampton (1998), una desarticulación de la forma arquitectónica como categoría ideológicamente construida, lo que termina alimentando el fenómeno del *kitsch*. De esta manera,

[...] los hombres reconocieron por primera vez que no había escapatoria a los procesos de la historia, que la unidad de la antigüedad se había perdido para siempre y la producción sin fin, sin ninguna teoría que limitará la necesidad material y espiritual, presuponía un consumo ilimitado.

(Frampton, 1998, p. 60).

Esto es lo que Frampton identifica como “la interminable fantasmagoría del *kitsch*” (1998, p. 51). Según Frampton, esta crisis establece una nueva “ideología del desperdicio” descrita, con palabras de Hanna Arendt, como una «necesidad de un reemplazo cada vez más rápido de las cosas cotidianas que nos rodean», una necesidad de “consumir, devorar” las cosas que poseemos (como se citó en Frampton, 1998, p. 60).

La idea de *kitsch* formulada por Frampton a principios de los setenta representa un antecedente fundamental para entender el uso posterior de la expresión *tabula rasa* y su rol en la formulación de la teoría del regionalismo crítico. Representando la reducción de la arquitectura a pura imagen, el *kitsch* introduce una reflexión sobre la negación de la forma arquitectónica como categoría de producción de sentido en arquitectura. Este fenómeno acontece, según Frampton (1998), en el contexto de la afirmación del capitalismo como nueva ideología hegemónica basada en la eficiencia y la racionalidad como valores no solamente éticos sino también estéticos. La imagen de la negación de la topografía propuesta a través de la idea de *tabula rasa* en la formulación de la teoría del regionalismo crítico, lleva consigo las secuelas de esta discusión sobre la forma arquitectónica como herramienta política.

### NEGACIÓN DE LA HISTORIA. “LA PRESENCIA DEL PASADO” Y EL QUIEBRE ENTRE MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD

La representación de la negación de la historia a través de la idea de *tabula rasa* y de la imagen de la topografía arrasada propuesta en la teoría del regionalismo crítico,

the working class in Russia, on the other, they represent a crisis of identity and representation of power, within which this phenomenon emerges (Frampton, 1998). This crisis opens the way for the affirmation of technical rationality and capitalist values, as the ideological basis of the design of both, artefacts and buildings. This implies, according to Frampton (1998), a disarticulation of the architectural form as an ideologically constructed category, which ends up feeding the phenomenon of *kitsch*. This way,

[...] men acknowledged for the first time that there was no escape from the processes of history, that the unity of antiquity was lost forever and the production without end, without any theory that limited the material and spiritual needs, presupposed a limitless consumption.

(Frampton, 1998, p. 60).

This is what Frampton identifies as ‘the never ending phantasmagoria of *kitsch*’ (1998, p. 51). According to Frampton, this crisis establishes a new ‘ideology of waste’ described, in the words of Hanna Arendt, as a ‘more and more rapid replacement of the worldly things around us’, a need to ‘consume, devour’ the things we possess (as cited in Frampton, 1998, p. 60).

The idea of *kitsch* formulated by Frampton, at the beginning of the seventies, represents an essential precedent to understand the later use of the expression *tabula rasa* and its role in the formulation of the theory of critical regionalism. Representing the reduction of architecture to a mere image, *kitsch* introduces a reflection on the refusal of architectural form as a category of production of meaning in architecture. This phenomenon occurs, according to Frampton (1998), in the context of the assertion of capitalism as a new hegemonic ideology, based on efficiency and rationality as not only ethical, but also aesthetic values. The image of the refusal of topography proposed through the idea of *tabula rasa*, in the formulation of the theory of critical regionalism, carries with it the consequences of this discussion on architectural form as a political tool.

### REFUSAL OF HISTORY. ‘THE PRESENCE OF THE PAST’ AND THE BREAK BETWEEN MODERNITY AND POSTMODERNITY

The representation of the refusal of history through the idea of *tabula rasa* and the image of the bulldozed topography proposed in the theory of critical



## AMERICA 1960-1970 APPUNTI SU ALCUNE IMMAGINI E TEORIE DELLA CITTÀ

Kenneth Frampton

« Si può affermare che il romanticismo, pur senza essere esso stesso Kitsch, ne è il padre e che vi sono momenti in cui il figlio diventa tanto simile al genitore da non poterlo distinguere da lui ».

« È superfluo ricordare come la borghesia abbia mentito a se stessa raccontandosi la favola di una completa vittoria dei propri orientamenti; per tutto il secolo diciannovesimo essa ha finto di credere di aver inaugurato la più grande stagione artistica della storia, di aver debellato per sempre il "libertinage" ».

Herman Broch  
"Note sul problema del Kitsch"  
(in: « Il Kitsch, antologia del cattivo gusto », Milano 1968)

« Invece di una graduatoria di luoghi (possibile certo per gli artisti neoclassici, o in senso inverso per i romantici, ma non agevole per noi da quando l'arte moderna ha iniziato a disinteressarsi delle operazioni massicce e monodirezionali di formazione, o deformazione del gusto), egli (Lionel Brett) propone una graduatoria degli occupanti luogo-attività; ma il risultato a cui tende è sempre uno stato di armonia, a cui

la coscienza dell'osservatore accede ancora attraverso l'esercizio dell'esperienza percettiva ».

Alberto Ferrari  
"La lettura dell'ambiente fisico nella cultura inglese" (in: « Zodiac » 18, 1969)

Gli scritti recenti di Denise Scott Brown e di Robert Venturi portano le capacità sintetiche tipiche della tradizione pittorico-ambientale inglese al di là di ogni limite possibile.

Il loro studio edito nel 1968 col titolo composto di « A Significance of A e P Parking Lots or Learning from Las Vegas », esalta i pregi di questa città come esempio grandioso dell'urbanesimo dei nostri giorni, meritevole di studi approfonditi da parte dei pittori, architetti e urbanisti<sup>1</sup>.

Tra le altre cose i due autori sembrano ritenere, per citare ancora Ferrari, che l'architettura moderna, che ora appare come un fatto isolato e irrilevante, dovrebbe cercare la strada « della propria integrazione socio-economica nel campo della produzione e del consumo degli oggetti singoli, cioè degli oggetti presi indipendentemente dall'intero campo di relazioni fra di essi e fra essi e i loro fruitori »<sup>2</sup>.

Las Vegas, come ci insegna Tom Wolfe, sarebbe un posto di svago per anziani e cioè l'opposto del mito locale che la presenta come "Mecca" di modernità e giovinezza; non si può fare a meno di chiedersi se questa prospettiva di disponibilità integrale perseguita dalla città, si preoccuperà di soddisfare e includere anche quei signori occupati a cambiare gli assegni della loro pensione mensile ai banchi delle case da gioco e a trascorrere il resto dei loro giorni ipnotizzati davanti alle macchinette mangiasoldi; o quelle signore, così teneramente evocate da Wolfe, alla ricerca di un'evasione per gli ultimi loro anni, « prima che i tessuti del loro corpo si deteriorino per sempre e i circuiti della loro corteccia cerebrale si sfaldino nel cranio come ammasso di alghe rinsecchite »<sup>3</sup>.

Gli autori però per trattenere gli impulsi del nostro stomaco sono pronti ad assicurarci che la loro "analisi" di Las Vegas è soltanto uno studio fenomenologico sul tema della comunicazione architettonica e spiegano che, così stando le cose, non sono entrati nel merito dei valori. E continuano: « Non vi è ragione di credere che i metodi della persuasione pubblicitaria e il paesaggio dei suoi segni non debbano servire a scopi di stimolo

FIGURAS Recorte del artículo "America 1960-1970: Notes on Urban Images and Theory", publicado en el volumen 359-360 de *Casabella* (pp. 31-33). Imagen sin descripción.

FIGURE 5 Clipping of the article "America 1960-1970: Notes on Urban Images and Theory", published in volume 359-360 of *Casabella* (p. 31-33). Image without caption.

sienta sus bases en la polémica entre modernidad y postmodernidad que se produjo durante la primera Bienal de Arquitectura de Venecia en 1980, titulada “The Presence of the Past” (La presencia del pasado) y liderada por Paolo Portoghesi. Frampton, que inicialmente formó parte del equipo curatorial, estaba preparando un texto para el catálogo de la bienal que contenía las ideas que posteriormente tomaron el nombre de regionalismo crítico. A solo tres meses de la inauguración de la bienal, Frampton renuncia a ser parte del equipo curatorial, tomando distancia de la postura del equipo, especialmente en relación con la misma idea de posmodernidad y reivindicando su conexión con otra interpretación de la modernidad. En una carta que escribe a Robert Stern para oficializar su renuncia, Frampton relata que el texto que estaba preparando para el catálogo de la bienal terminaba siendo absolutamente contrario a todos los principios propuestos en la exposición y, por ende, su publicación en el catálogo podría haber resultado incoherente. Este texto aparece más tarde bajo el nombre de regionalismo crítico.

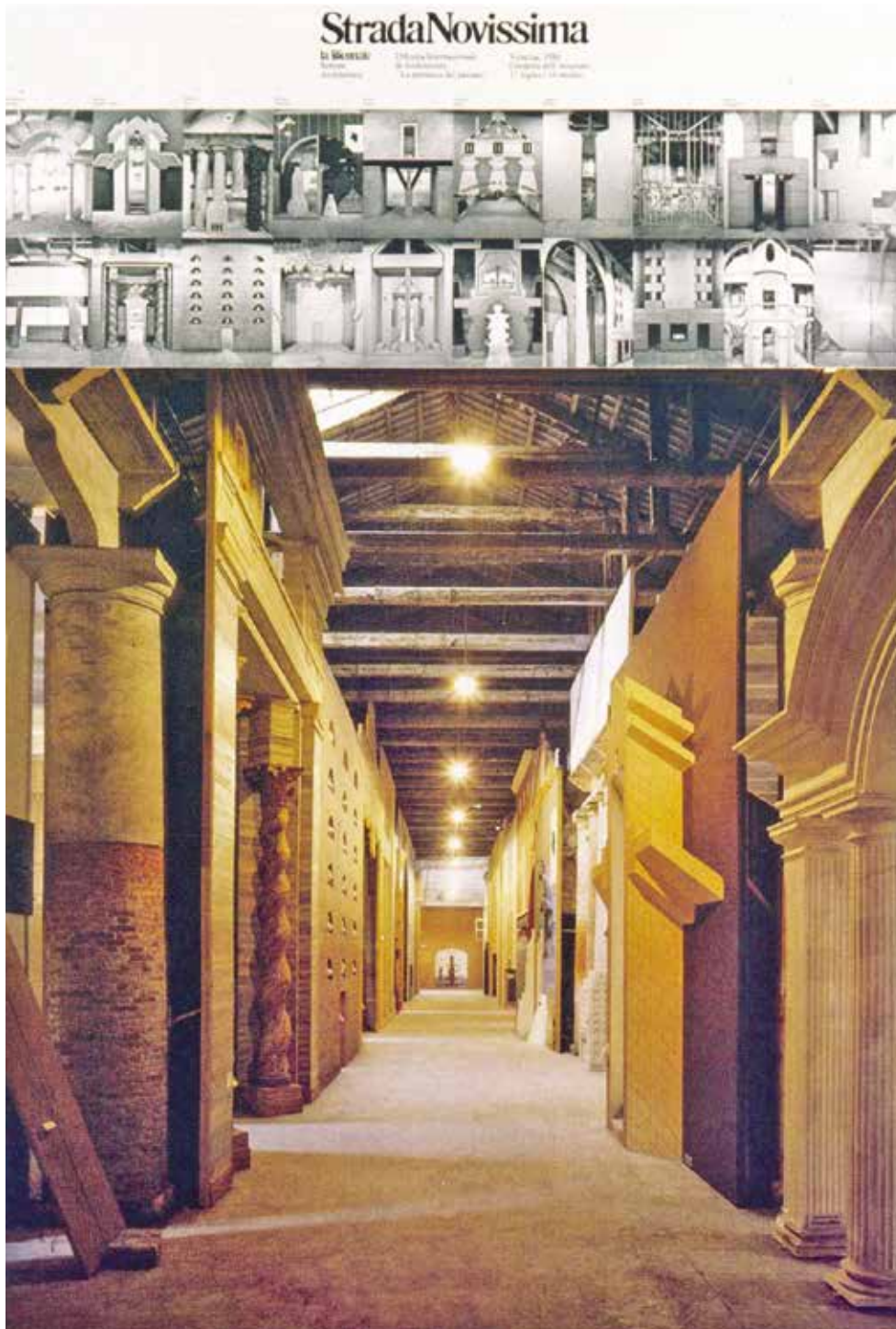
Lèa-Catherine Szacka (2017) argumenta que la muestra de la bienal persiguió un triple objetivo. En primer lugar, fue un intento de recuperar el “aspecto comunicativo de la arquitectura” (Szacka, 2017, p. 148), objeto de una “prohibición”, según Portoghesi, por parte del movimiento moderno. El segundo objetivo era crear una propuesta curatorial que pudiese reconstruir una estructura urbana de carácter colectivo, enfatizando el rol público de la calle (Szacka, 2017). En tercer lugar, la exposición fue dirigida a un público no especializado.

En términos concretos, “The Presence of the Past” fue una exposición que mostró obras de más de ochenta arquitectos de todo el mundo occidental, articulada principalmente alrededor de la sección que tuvo más notoriedad, denominada “Strada Novissima”, la reproducción de una calle construida por escenógrafos y técnicos de los estudios cinematográficos Cinecittà de Roma, en la que se invitó a veinte arquitectos internacionales a diseñar cada uno una fachada que representara su interpretación de la relación entre arquitectura y pasado (Borsano, 1980). Si bien esta no fue su intención inicial, “The Presence of the Past” marcó un momento de polémica crucial entre arquitectos que reivindicaban su pertenencia a la modernidad o a la posmodernidad, fijando en el discurso arquitectónico una idea de postmodernidad basada en el pluralismo y el historicismo (Szacka, 2017). Sin duda, fue la decisión de Frampton de renunciar a ser parte del equipo curatorial —en oposición a Portoghesi, Jencks, Stern, Scully y

regionalism, lays its foundations in the controversy between modernity and postmodernity that took place during the first Venice Architecture Biennial in 1980, entitled ‘The Presence of the Past’ and led by Paolo Portoghesi. Frampton, who was initially part of the curatorial team, was preparing a text for the biennial’s catalogue that contained the ideas that later took the name of critical regionalism. Just three months before the inauguration of the biennial, Frampton resigns from being part of the curatorial team, distancing himself from the team’s position, especially in relation to the very idea of postmodernity and claiming its connection with another interpretation of modernity. In a letter he wrote to Robert Stern, to make his resignation official, Frampton recounted that the text he was preparing for the biennial’s catalogue ended up being absolutely contrary to all the principles proposed in the exhibition and therefore, its publication in the catalogue could have been incongruous. Later, this text appears entitled critical regionalism.

Lèa-Catherine Szacka (2017) argues that the biennale exhibition pursued a triple objective. In the first place, it was an attempt to reclaim “the communicative aspect of architecture” (Szacka, 2017, p. 148), object of a ‘prohibition’, according to Portoghesi, by the modern movement. The second objective was to create a curatorial proposal that could rebuild an urban structure of a collective nature, emphasizing the public role of the street (Szacka, 2017). Thirdly, the exhibition was aimed at a lay audience.

In concrete terms, ‘The Presence of the Past’ was an exhibition that displayed works by more than eighty architects from all over the Western world, mainly articulated around the section that had the most notoriety, called ‘Strada Novissima’, the reproduction of a street built by set designers and technicians from the Cinecittà film studios in Rome, in which twenty international architects were invited to design a façade each, which represented their interpretation of the relationship between architecture and the past (Borsano, 1980). Although this was not initially intended, ‘The Presence of the Past’ marked a moment of crucial controversy between architects who claimed to belong to modernity or postmodernity, establishing in the architectural discourse an idea of postmodernity based on pluralism and historicism (Szacka, 2017). Undoubtedly, it was Frampton’s decision to resign from being part of the curatorial team—in opposition to Portoghesi, Jencks, Stern,



**FIGURA 6** Cartel oficial de "Strada Novissima" (Primera Exposición Internacional de Arquitectura, "La presencia del pasado", Corderie dell'Arsenale, Venecia, 27 de julio al 19 de octubre de 1980). Fuente: La Biennale di Venezia, ASAC; fotografías de Antonio Martinelli (arriba, blanco y negro) y Mark & Smith (abajo, color).

**FIGURE 6** Official poster of "Strada Novissima" (First International Architecture Exhibition, "The presence of the past", Corderie dell'Arsenale, Venice, 27 July to 19 October, 1980). Source: La Biennale di Venezia, ASAC; Photographs by Antonio Martinelli (top, black and white) and Mark & Smith (bottom, colour).

Norberg-Schulz— la que marcó un momento crucial en esta discusión. Tras oficializar su dimisión del comité de la exposición, Frampton se opuso ferozmente al evento —al que más tarde acusaría de ser un “collage-pastiche” — y a lo que este representaba (Szacka, 2017, p. 233) [FIGURAS 6-7].

Para Frampton, la bienal representaba el triunfo del posmodernismo sin hacerse cargo precisamente de darle significado al concepto y dejando mucha ambigüedad respecto a su interpretación (Szacka, 2017). En segundo lugar, escribió: “He escrito un texto que es categóricamente crítico con esta posición y hasta hace poco tenía la intención de presentar este texto para el catálogo” (como se citó en Avermaete et al., 2019, p. 6). En relación con esto, añade:

*He llegado a la conclusión de que esto sería un absurdo; que por muy negativo que sea mi texto, seguiría estando obsoleto dentro y por la política demagógica que, aunque aparentemente abierta, parece caracterizar la dirección de la Bienal de este año.*

(Frampton, citado en Avermaete et al., 2019, p. 6).

Szacka relata cómo, en retrospectiva, Frampton recuerda que sintió que la exposición promovía «no tanto una polémica posmoderna, sino antimoderna», discrepando tanto en la selección de ciertos arquitectos como en el tipo de escenografía que consideraba “populista” (Szacka, 2017, p. 234):

*Todavía me sorprende, en retrospectiva, cómo alguien tan culto y tan inteligente como Portoghesi se atrevió a promover esta cultura del pastiche... Tampoco me gustó la exclusividad transatlántica que se subrayaba implícitamente... Sigo convencido de que el impacto de este evento fue negativo. Una cosa es revalorizar el tejido callejero tradicional frente al spatium en extensión del proyecto moderno. Sin embargo, otra cosa es hacer de la exposición central de la primera Bienal de Arquitectura, la llamada Strada Novissima, una falsa calle erigida en el Arsenale por los operarios de Cinecittà.*

(Frampton, citado en Szacka, 2017, p. 235).

La crítica política que alimentó el regionalismo crítico surgió a partir de la polémica que apareció en la bienal, durante la cual Frampton tomó distancia de la posmodernidad como negación de la sedimentación de la historia en la forma arquitectónica, razón por la cual el mismo diseño de la exposición como escenografía,

Scully, and Norberg-Schulz—that marked a pivotal moment in this discussion. After making his resignation from the exhibition committee official, Frampton fiercely opposed the event —which he would later accuse of being a ‘collage-pastiche’— and what it represented (Szacka, 2017, p. 233) [FIGURES 6-7].

For Frampton, the biennial represented the triumph of postmodernism without precisely taking charge of conferring meaning to the concept and leaving a lot of ambiguity regarding its interpretation (Szacka, 2017). Second, he wrote: “I have written a text, which is categorically critical of this position and I had until recently intended to submit this text, for the catalogue” (as cited in Avermaete et al., 2019, p. 6). Related to this, he adds:

*I have come to the conclusion that this would be an absurdity; that no matter how negative my text is, it would continue to be obsolete within and because of the demagogic politics that, although apparently open, seem to characterize the direction of this year's Biennale (as cited in Avermaete et al., 2019, p. 6).*

Szacka recounts how, in retrospect, Frampton recalls that he felt the exhibition promoted «not so much a postmodern, as an anti-modern polemic», disagreeing both, in the selection of certain architects and in the type of set design, which he considered «populist» (Szacka, 2017, p. 234):

*It still amazes me in retrospect how someone as cultivated and as intelligent as Portoghesi could bring himself to promote this culture of pastiche... I also didn't like the transatlantic exclusivity that was being implicitly emphasised... I remain convinced that the impact of this event was negative. It is one thing to revalue the traditional street fabric, as opposed to the spatium in extension of the modern project. However, it is quite something else make the central exhibit of the first architectural Biennale, the so-called Strada Novissima, a fake street erected in the Arsenale by the operatives of Cinecittà.*

(Frampton, as cited in Szacka, 2017, p. 235).

The political critique that fuelled critical regionalism arose from the controversy that appeared at the biennale, during which Frampton distanced himself from postmodernism, as a denial of the sedimentation of history in architectural form, which is why the very design of the exhibition a scenery, more than



más que como espacio arquitectónico, representó el aspecto material más controversial. Sin embargo, este evento también alimentó una nueva conciencia de Frampton sobre sus relaciones con la modernidad. En la segunda edición de su *Modern Architecture: A Critical History*, de 1985, Frampton definió el regionalismo crítico como “una práctica marginal que, aunque crítica con la modernización, se niega a abandonar el aspecto emancipador y progresista del legado arquitectónico moderno” (1985, p. 327). El regionalismo crítico fue, para Frampton, un intento de continuar el “proyecto moderno” sin retroceder a las primeras formulaciones vanguardistas y destructivas que caracterizaron su expresión estética durante la primera mitad del siglo xx, reformulando una nueva modernidad a partir de una paradoja: “cómo ser moderno y volver a las fuentes” o, en otras palabras, cómo equilibrar la delicada dialéctica entre lo local y lo global (Szacka, 2017, p. 236).

Los principios “neo-modernos” que alimentaron el surgimiento de la teoría del regionalismo crítico se deben entonces en gran parte a la discusión suscitada en la biennial de 1980 y su “Strada Novissima”.

*La biennial, al provocar un cisma dentro del grupo de críticos invitados a organizar la exposición, fue en parte responsable de la clarificación del concepto de regionalismo crítico, un enfoque de la arquitectura que, aunque también en reacción al International Style, abriría un camino diferente y claramente distinto al del postmodernismo.*

(Szacka, 2017, p. 236).

La interpretación de la forma arquitectónica como categoría de cristalización y sedimentación histórica no solo constituye el principal argumento que se traslada desde el debate de la biennial hacia las páginas del regionalismo crítico, sino que también representa la tesis que se esconde detrás de la afirmación de la imagen de la *tabula rasa* y de la topografía aplanada como metáfora de negación histórica.

### **OUTRO: VOLVER A LO CRÍTICO DEL REGIONALISMO CRÍTICO**

Siguiendo los argumentos de Carmen Popescu (2019), podemos considerar la idea de *tabula rasa* en el marco del regionalismo crítico como una imagen que permitió reubicar en una dimensión espacial (siguiendo con el paradigma moderno) una crítica que se articuló principalmente como reacción histórica

as an architectural space, represented the most controversial material aspect. However, this event also nurtured a new awareness in Frampton about his relations to modernity. In the second edition of his *Modern Architecture: A Critical History* of 1985, Frampton defined critical regionalism as “A marginal practice, one which, while it is critical of modernization, nonetheless still refuses to abandon the emancipatory and progressive aspects of the modern architectural legacy” (1985, p. 327). Critical regionalism was, for Frampton, an attempt to continue the ‘modern project’ without going back to the first avant-garde and destructive formulations that characterized its aesthetic expression during the first half of the 20th century, reformulating a new modernity based on a paradox: “how to become modern and return to the sources” or, in other words, how to balance the delicate dialectic between the local and the global (Szacka, 2017, p. 236).

The ‘neo-modern’ principles that fuelled the emergence of the critical regionalism theory are then due, in large part, to the discussion raised in the biennale of 1980 and its ‘Strada Novissima’.

*Due to the conflict caused by the biennale within the group of critics invited to organize the exhibition, it was partly responsible for clarifying the concept of critical regionalism, an approach to architecture that, although also in reaction to the International Style, would open a different path and clearly dissimilar from that of postmodernism.*

(Szacka, 2017, p. 236).

The interpretation of the architectural form as a category of crystallization and historical sedimentation, not only constitutes the main argument that relocates from the biennial debate to the pages of critical regionalism, but also represents the thesis that hides behind the assertion of the image of *tabula rasa* and flattened topography as a metaphor for the refusal of history.

### **OUTRO: RETURN TO WHAT IS CRITICAL OF CRITICAL REGIONALISM**

Following the arguments of Carmen Popescu (2019), we can consider the idea of *tabula rasa* in the framework of critical regionalism as an image that allowed relocating, in a spatial dimension (in continuity with the modern paradigm), a critique that was primarily articulated as a historical reaction (from

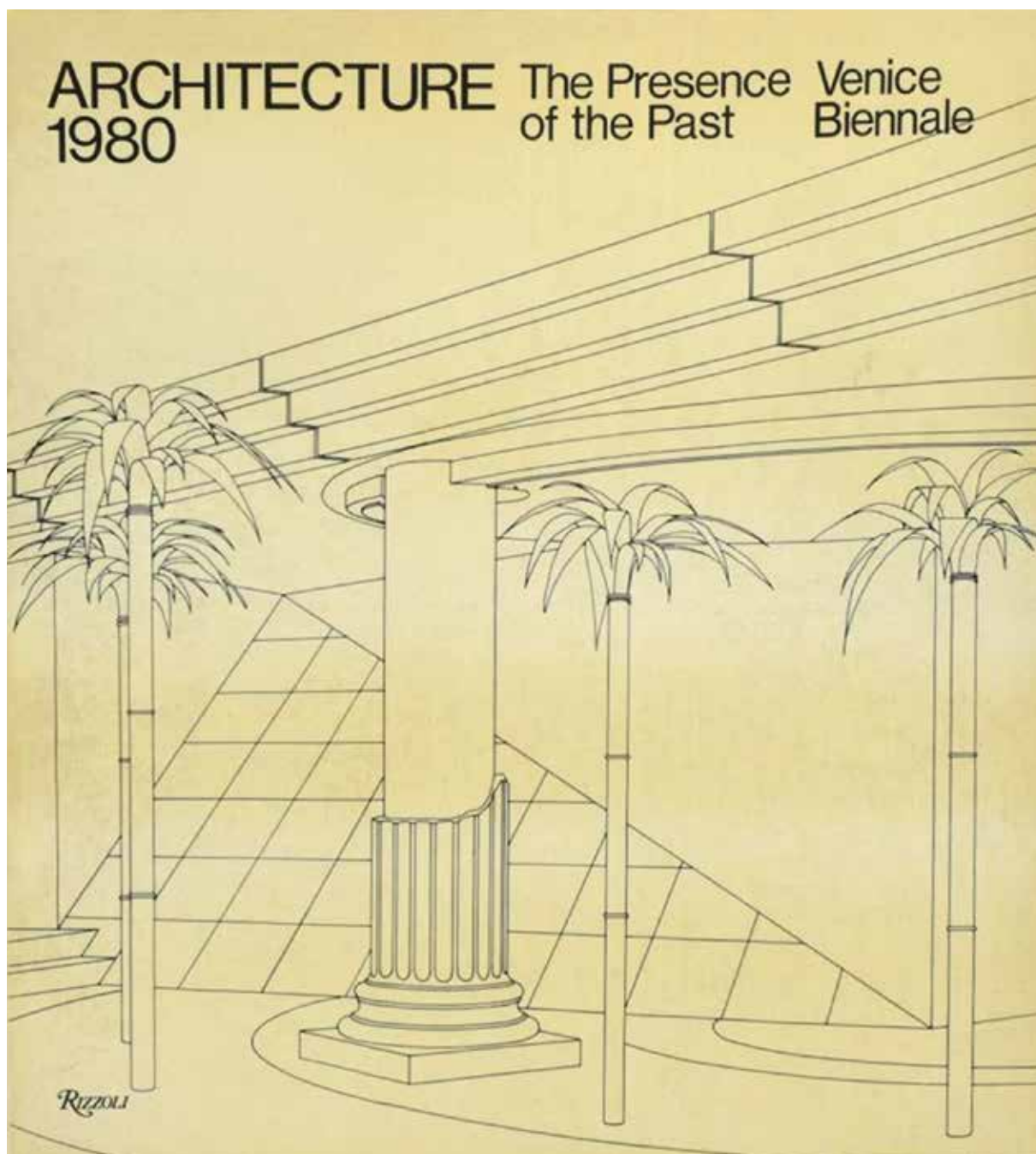


FIGURA 7 Portada del catálogo de la Primera Exposición Internacional de Arquitectura, "La presencia del pasado", publicado por Rizzoli en 1980.  
FIGURE 7 Cover of the catalogue of the First International Architecture Exhibition, "The presence of the past", published by Rizzoli in 1980.

(desde la perspectiva postmoderna). Al mismo tiempo, y debido a esta tensión implícita por seguir el "proyecto incompleto" de la modernidad (Habermas, 1983), la *tabula rasa* acompaña a Frampton en un proceso de distanciamiento del posmodernismo arquitectónico, para formular los presupuestos de una nueva modernidad a partir de una reafirmación de la autonomía formal como lugar de sedimentación histórica y base de la práctica y teoría arquitectónica en su vinculación con principios éticos y políticos. Bajo esta visión, la *tabula rasa* en el trabajo de Frampton, traduce una neutralización de la dimensión política de la arquitectura, impulsada por la afirmación de una racionalidad tecnocrática como nueva base ideológica instalada por el discurso moderno y perpetuada por la deconstrucción de las referencias históricas propuestas por el discurso postmoderno. Esta neutralización política consiste, por un lado, en la negación de la forma, traduciendo y sintetizando la "tendencia de la modernidad" a un "*datum* plano" que implica la "destrucción de una topografía irregular" (Frampton, 1983b, p. 26); y, por otro lado, la negación de la historia o, mejor, de su entendimiento espacializado.

¿Puede considerarse la forma como un medio de crítica política para la arquitectura? Este texto intenta demostrar que la coincidencia entre forma arquitectónica y significado político propuesta por Frampton no surgió espontáneamente, sino que fue una hipótesis cuidadosamente fabricada a partir de una asociación negativa entre la expresión *tabula rasa* y una imagen de destrucción topográfica. Esta imagen conceptual se volvió indispensable para atacar la arquitectura moderna, construyendo una relación distorsionada entre la tablilla de escritura borrada (*tabula rasa*) y el suelo arrasado. En consecuencia, la crítica a la arquitectura moderna quedó atrapada en una dimensión discursiva que, paradójicamente, ha contribuido a alejar más aun a la arquitectura de la realidad.

Este es un intento por volver a esclarecer la crítica política propuesta por Frampton en el regionalismo crítico, cuestionando, por un lado, la idea de la forma como medio privilegiado de construcción de sentido y, por otro, avanzando en una "crítica de la crítica" operada por Frampton, la cual distorsionó el carácter metafórico de la expresión *tabula rasa*, transformándola en un 'objeto' de negación. **m**

the postmodern perspective). At the same time and due to this implicit tension to follow the 'incomplete project' of modernity (Habermas, 1983), the *tabula rasa* accompanies Frampton in a process of distancing himself from architectural postmodernism, to formulate the assumptions of a new modernity from a reaffirmation of formal autonomy as a place of historical sedimentation and the basis of architectural practice and theory in its connection with ethical and political principles. Under this vision, the *tabula rasa* in Frampton's work translates a neutralization of the political dimension of architecture, driven by the affirmation of a technocratic rationality as a new ideological base installed by modern discourse and perpetuated by the deconstruction of the historical references proposed in postmodern discourse. This political neutralization consists, on the one hand, in the refusal of form, translating and synthesizing the "tendency of modernization" to a 'flat *datum*' that implies the "bulldozing of an irregular topography" (Frampton, 1983b, p. 26); and on the other hand, the refusal of history or, better, of its spatialized understanding.

Can form be considered as a means of political critique for architecture? This text attempts to demonstrate that the coincidence between architectural form and political meaning proposed by Frampton did not arise spontaneously, but was a carefully fabricated hypothesis based on a negative association between the expression *tabula rasa* and an image of topographical destruction. This conceptual image became indispensable for attacking modern architecture, constructing a distorted relationship between the erased writing tablet (*tabula rasa*) and the razed ground. Consequently, the critique of modern architecture became trapped in a discursive dimension that has paradoxically contributed to further alienate architecture from reality.

A This is an attempt to re-clarify the political critique proposed by Frampton in critical regionalism, questioning, on the one hand, the idea of form as a privileged means of constructing meaning and, on the other, advancing in a "critique of critique" operated by Frampton, which distorted the metaphorical character of the expression *tabula rasa*, transforming it into an 'object' of negation. **m**

## REFERENCIAS REFERENCES

- ARENDRT, H. (1958). *The Human Condition*. University of Chicago Press.
- AVERMAETE, T., PATTEEUW, V., SZACKA, L.-C., & TEERDS, H. (2019). Critical Regionalism Revisited. *Oase* (103), 1–6.
- FOSTER, H. (1983). *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Bay Press.
- FRAMPTON, K. (1971). America 1960–1970: Notes on Urban Images and Theory. *Casabella*, (359–360), 24–37.
- FRAMPTON, K. (1983a). Prospects for a Critical Regionalism. *Perspecta*, 20, 147–162.
- FRAMPTON, K. (1983b). Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. In H. Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (pp. 13–30). Bay Press.
- FRAMPTON, K. (1984). Anti-tabula rasa: Verso un Regionalismo Critico. *Casabella*, (500), 22–25.
- FRAMPTON, K. (1985). *Modern Architecture: A Critical History*. Thames & Hudson.
- FRAMPTON, K. (1998). Industrialization and the Crisis in Architecture. In K. M. Hays (Ed.), *Oppositions Reader: Selected Essays 1973–1984* (pp. 39–64). Princeton Architectural Press.
- GREGOTTI, V. (1984). Esplorazioni orientate. *Casabella*, (500), 2–3.
- HABERMAS, J. (1983). Modernity: An Incomplete Project. In H. Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (pp. 3–15). Bay Press.
- POPESCU, C. (2019). Flattening History: A Prequel to the Invention of Critical Regionalism. *Oase* (103), 49–53.
- Revisiting CASE: *The Conference of Architects for the Study of the Environment, 1964–74*. (n.d.). Archinect | Massachusetts Institute of Technology (MIT). <https://archinect.com/mitarchitecture/event/revisiting-case-the-conference-of-architects-for-the-study-of-the-environment-1964-74>
- RUDOLFSKY, B. (1964). *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Museum of Modern Art.
- SCOTT BROWN, D. (1971). Learning from Pop. *Casabella*, (359–360), 14–24.
- SZACKA, L.-C. (2017). *Exhibiting the Postmodern. 1980 Venice Architecture Biennale*. Marsilio.
- SZACKA, L.-C., & PATTEEUW, V. (2019, November 22). Critical Regionalism for Our Time. *Architectural Review*. <https://www.architectural-review.com/essays/critical-regionalism-for-our-time>
- VENICE BIENNALE (Ed.). (1980). *Architecture, 1980: The Presence of the Past*. Rizzoli.
- VENTURI, R. (1966). *Complexity and Contradiction in Architecture*. Museum of Modern Art.
- VENTURI, R., IZENOUR, S., & BROWN, D. S. (1972). *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. MIT Press.