

# Condición efímera

Microensayos críticos de arquitectura



Roberto Fernández

ediciones **UNL**







Dedico este libro al equipo de apoyo que  
juega conmigo en un 442 flexible:  
Cristina, Martín, Mauro, Luciana (defensas),  
Laura, Florencia, Ema, Clara (medio campo),  
Pedro y Joaquín (delanteros).



Consejo Asesor  
Colección Ciencia y Tecnología  
Daniel Comba  
Laura Cornaglia  
Luis Quevedo  
Alejandro Reyna  
Amorina Sánchez  
Ivana Tosti  
Alejandro Trombert

Dirección editorial  
Ivana Tosti  
Coordinación editorial  
María Alejandra Sedrán  
Coordinación comercial  
José Díaz

Corrección  
Laura Prati  
Diagramación interior y tapa  
Laura Canterna

© Ediciones UNL, 2025.

—  
Sugerencias y comentarios  
[editorial@unl.edu.ar](mailto:editorial@unl.edu.ar)  
[www.nl.edu.ar/editorial](http://www.nl.edu.ar/editorial)

Fernández, Roberto  
Condición efímera : microensayos críticos  
de arquitectura / Roberto Fernández.  
—1a ed.— Santa Fe : Ediciones UNL, 2025.  
Libro digital, PDF/A – (Ciencia y tecnología)

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-749-525-6

1. Arquitectura . 2. Ensayo. I. Título.

---

© Roberto Fernández, 2025.

Imagen de portada  
Julio Gaeta&Luby Springall: *Memorial  
a las Víctimas de la Violencia en México*,  
México DF. Fotografía de Sandra Perezniето  
y Christian Ortega





# Condición efímera

Microensayos críticos de arquitectura

Roberto Fernández

**ediciones UNL**

CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Nota · Las imágenes de esta obra de finalidad didáctica fueron proporcionadas por Roberto Fernández, quien las ha recibido de sus autores o extraídas de páginas web autorizadas. Si hubiera necesidad de explicitar alguna fuente o autoría se ruega comunicarla para incluirla en próximas ediciones.

«La noción de influencia interpelaría antes que nada toda asiduidad a fin de reafirmar una característica inherente, aunque imposible de ser por completo definida: cada suceso, por insignificante que aparezca, se consulta con el propósito ulterior de descifrarlo; cada suceso tiende, por el mismo motivo, a desacreditarse en tanto que azaroso o arbitrario».

NÉSTOR SÁNCHEZ, LA COMARCA,  
EN *LA CONDICIÓN EFÍMERA*, PARADISO, 2009:135



A. Breccia, *Un tal Daneri* (1974)



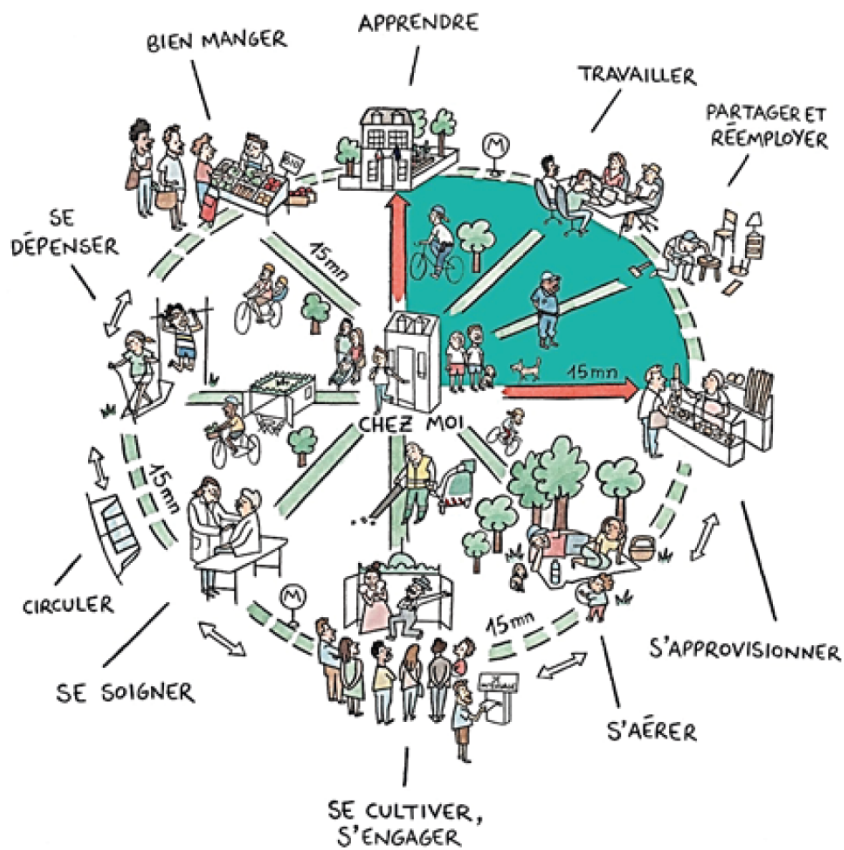
## Índice

- 0. Condición efímera / 13
- 1. Arte como descubrimiento de realidad: Alÿs y Salcedo / 19
- 2. Claves *americanas*: ideología *popular* y lenguaje *barroco* / 22
- 3. Crecen las rosas en el mar  
Utopía de las micronaciones en tiempo de pandemia / 25
- 4. Efecto *tou*  
La larga marcha de las cosas polivalentes / 28
- 5. Esquivar la peste  
Burgos y monasterios del siglo *xxi* / 31
- 6. Monumentos ambiguos  
*Climat de France*: obra controversial de Fernand Pouillon en Alger / 34
- 7. Futuro imperfecto  
*Proyecto y gramática* / 38
- 8. ¿Hay algo más serio que un juguete? / 41
- 9. Holandesidad  
La vida líquida / 46
- 10. Identidades en conflicto: Belfast desgarrada / 49
- 11. Jacques Tati y la arquitectura del siglo *xx* / 56
- 12. Lo popular de Kusch a Laclau / 60
- 13. Microposfordismo o ciudad *delivery* / 63
- 14. Modernidad heroica  
*Lo moderno insuperable* según Piñón / 67
- 15. Oposición entre relato y composición / 71
- 16. Pinta tu aldea  
Ideología y cosmética en los márgenes / 75
- 17. Primera globalidad: colonización y resistencia en América / 78

|                                                                      |            |
|----------------------------------------------------------------------|------------|
| 18. Voces crítico-analíticas: Sorkin y Farrell /                     | 81         |
| 19. Proyectista y activista /                                        | 84         |
| 20. Grado cero del proyecto /                                        | 87         |
| 21. Revancha de la bioforma /                                        | 90         |
| 22. Realizar una función de la mejor forma /                         | 94         |
| 23. La música del mundo /                                            | 98         |
| 24. El fin de las certezas                                           |            |
| <i>Topografías del proyecto después de la modernidad /</i>           | <i>103</i> |
| 25. Lógicas y modos de proyecto                                      |            |
| <i>Topografías deductivas e inductivas /</i>                         | <i>107</i> |
| 26. Oficio, tipo, programa /                                         | 111        |
| 27. Cultura del proyecto                                             |            |
| Aquello que <i>flota</i> alrededor de lógicas y modos de proyecto /  | 115        |
| 28. Lógicas y modos según Deleuze                                    |            |
| <i>Lógicas de sentido y modos de las imágenes del cine /</i>         | <i>118</i> |
| 29. Pasajes: de la tipología al fenómeno                             |            |
| Trayectorias proyectuales de Steven Holl /                           | 122        |
| 30. Arquitectura <i>versus</i> arte, una vez más                     |            |
| La <i>deriva crítica</i> desde T. W. Adorno a Hal Foster /           | 127        |
| 31. Muerte de un viajante                                            |            |
| Camino y obra según Godard /                                         | 132        |
| 32. El desastre ecotécnico del mundo lo salvará el proyecto /        | 136        |
| 33. El método de Leonardo según el método de Valéry /                | 141        |
| 34. Comunidad o inmunidad del mundo /                                | 153        |
| 35. Novedades eternas                                                |            |
| Problemas del desemboque japonés en la cultura de la globalización / | 158        |
| 36. Cultura de caminos                                               |            |
| Los DO como saber-hacer algo /                                       | 162        |
| 37. Pasiones caligráficas /                                          | 165        |
| 38. Cronistas de ajenidades                                          |            |
| Barthes y Lévi-Strauss en Japón /                                    | 169        |
| 39. Representar lo real /                                            | 174        |
| 40. Urgencias de la teoría /                                         | 179        |
| 41. Antimímesis y decosificación /                                   | 185        |
| 42. «Posmodernidad como declinación moderna y nueva utopía» /        | 188        |
| 43. Las máquinas utópicas /                                          | 192        |
| 44. Arte de la arquitectura y fuga de la mercancía /                 | 196        |
| 45. América técnica                                                  |            |
| Adaptaciones y divergencias /                                        | 200        |

|                                                                                                                                                      |  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| 46. Formar, con-formar, de-formar, re-formar<br>Aventuras con la forma según Rafael Iglesia / 204                                                    |  |
| 47. Pulsión de ciudad / 207                                                                                                                          |  |
| 48. Proyecto y ciudad: la escena <i>new economics</i> / 212                                                                                          |  |
| 49. Observadores del territorio / 217                                                                                                                |  |
| 50. Sociedad de control, crítica artística y experimentos situacionistas / 222                                                                       |  |
| 51. La ciudad genérica es fractal, una repetición sin fin del mismo módulo / 226                                                                     |  |
| 52. <i>Lo natural es inhumano</i> (si existe al margen de la cultura) / 230                                                                          |  |
| 53. <i>Cruce analógico del que escribe con el que cocina</i> / 233                                                                                   |  |
| 54. Catástrofe, germen, diagrama<br>Conceptos críticos deleuzianos / 236                                                                             |  |
| 55. Dispositivos críticos<br>Tafuri versus Rowe / 240                                                                                                |  |
| 56. Antropologías fundantes<br>Pierre Clastres y los guayaquí de Paraguay / 244                                                                      |  |
| 57. Stylo Eisenman / 249                                                                                                                             |  |
| 58. Ruina & fragmento<br>Vías analítico-críticas benjaminianas para entender lo moderno no-total / 254                                               |  |
| 59. Destrucción, sustracción<br>Figuras fragmentaristas de la modernidad vanguardista / 259                                                          |  |
| 60. Ingreso a la vía oscura surreal<br><i>Espacios literalmente inimaginables: coágulo de contradicciones</i> / 263                                  |  |
| 61. Montaje de espacio y de tiempo<br>Lo fragmentario-moderno en <i>collages</i> físicos y secuencias temporales / 267                               |  |
| 62. Zona Apollinaire<br>Poema de la moderna ciudad sin atributos / 272                                                                               |  |
| 63. Azoramiento del viajero e ingenuidad del niño<br>Travesía crítica de WB desde los <i>Cuadros de Ciudades hasta el Libro de los Pasajes</i> / 277 |  |
| 64. La era de los sujetos-isla / 280                                                                                                                 |  |
| 65. Proyecto paisaje / 285                                                                                                                           |  |
| 66. Neoecologías periurbanas y simulacros de naturaleza / 291                                                                                        |  |
| 67. Arquitectura de lujo y el regreso del regionalismo / 295                                                                                         |  |
| 68. Crisis de productividad e imaginación crítica / 298                                                                                              |  |
| 69. Críticas sociales del último capitalismo<br>Sobre la <i>flexibilidad</i> y la nueva figura del <i>networker</i> / 302                            |  |
| Sobre el autor / 306                                                                                                                                 |  |

# LE PARIS DU 1/4 HEURE





## 0. Condición efímera

Volvamos, para emprender esta tentativa de introducción o prólogo a una nueva colección de arquitekstos o pequeños escritos críticos que se suman a los ya integrados en otros volúmenes (*Formas leves, Ilusiones ópticas, Futuribles proyectuales*), a la cita de Néstor Sánchez, extraída precisamente de un libro titulado *Condición efímera*, donde dice:

La noción de influencia interpelaría antes que nada toda asiduidad a fin de reafirmar una característica inherente, aunque imposible de ser por completo definida: cada suceso, por insignificante que aparezca, se consulta con el propósito ulterior de descifrarlo; cada suceso tiende, por el mismo motivo, a desacreditarse en tanto que azaroso o arbitrario.

Allí discernimos, si cabe, la noción (poco efectiva) de *influencia* que puede disolverse en un magma infinito de *sucesos* que, aunque *insignificantes*, se abordan con el propósito de *descifrarlos*, razón por la cual tal suceso se *desacredita* en tanto que *azaroso o arbitrario*.

La tentación de analizar críticamente un suceso lo lleva al destino de una condición *azarosa* o *arbitraria*, lo que trastorna o impide que cada suceso *inflencie* (determine, condicione, estipule) otro suceso. Estamos pues a la deriva en un mar de imposibilidades de configurar repertorios o

sistemas (como constelaciones de sucesos en que algunos devienen en influencias de otros) lo cual avalaría este momento, por así decirlo, *wikipédico*, de nuestro desarrollo de culturas y saberes. Wikipédico aquí quiere decir evanescente, microscópico, intrascendente, de banal enciclopedismo porque apunta a acumular indistinta y obsesivamente todo, paja y trigo, monedas y basura; rizomático no arborescente, o sea, no estructurado ni jerarquizado o tácticamente ordenado: así está, podría decirse, el estado actual de los saberes del mundo.

Un reciente libro de Paul B. Preciado —*Dysphoria Mundi*, Anagrama, Buenos Aires, 2022— adopta (y mundializa) la expresión *disforia* como designación de trastorno sociofuncional o patológico que se contrapone al concepto de *euforia* y le sirve para presentar una avasalladora *yuxtaposición de hechos* —desde el estado (de *fin de...*) histórico petrosexorracial que describe el largo arco de patriarcalidades superpuestas a la era del dispendio de combustibles fósiles y la llegada al termo—apocalipsis desembocando en las instancias imperativas de la digitalidad que anulan la historia material—analógica a lo que suma el incierto presente de la vida pandémica. Si bien hay en Preciado un hálito —quizá emergente de su militancia LGBTQ— esperanzado, orientado a una posible emancipación emergente del posible desmontaje del aparato petrosexorracial, lo que atraviesa el devenir acumulativo, experimental y provisional del libro es su registro de multiplicadas menudencias de vida dañada (disfórica) al compás del desgaste de los grandes relatos ideológicos y los planes de vida, todo llevado a la exasperación de un presente presentativo de sucesos y acontecimientos efímeros y fragmentarios, es decir ruptura e imposibilidad de totalizaciones en lo temporal y en lo espacial. El *Dysphoria* podría leerse como otro (alternativo y crítico) *objeto wiki*, que acumula vestigios y ruinas astillados de lo cotidiano decadente.

El curioso prestigio que adquirió la desesperada propuesta de la *ciudad del cuarto de hora* es un buen ejemplo de la tentativa de resolver el presente complejo de las pandemias metropolitanas mediante una rotunda búsqueda de momentos del pasado que ofrecieran las escenas supuestamente aptas para sobrevivir en las ciudades para lo cual y mediante una carga de afecto romántico se propone una vuelta al *quartier* medieval. Es decir, una maniobra aparentemente ingenua, de tratar de superar lo pandémico—crítico, negando su totalidad problemática y huyendo hacia escenas microurbanas

y microsociales o sea negando lo total—negativo mediante el discutiblemente operativo de refugio en lo fragmentado (local)—positivo. El problema de este episodio no es su formulación retroutópica en sí, sino la catarata de aceptaciones sociales que le siguieron.

*Condición efímera* pues, siendo lo *efímero*, contingente, casual, fenoménico (no estructural), de extrema debilidad para establecer constelaciones, sistemas, enjambres. Entonces, *condición* (momento precario, pasaje cualquiera en cierta vertiginosidad de devenires históricos) y de tal forma, intentar procesar ciertos sucesos apenas seleccionados por cualquier tipo de rasgo (y que podrían ser intercambiados con otros) mediante operaciones de lectura crítica que condenen finalmente a tal suceso, a que le resulte imposible devenir influencia de otros sucesos puesto que aquel análisis tiende sobre todo a deconstruir lo azaroso y arbitrario del suceso en cuestión.

Es decir que tenemos aquí (1) un suceso —tal vez, insignificante—, (2) su consulta o análisis bajo la idea de descifrarlo, (3) una desacreditación ulterior al desciframiento en tanto que tal suceso sería azaroso o arbitrario para finalmente (4) evaluar lo limitado o nulo de influenciar otros sucesos.

Esa idea de *condición* como momento *precario* (históricamente indefinido) y de *efímero* como cualidad exasperadamente contingente, apunta a definir, con poca alegría, un presente de evidente incertidumbre visible como carencia de certezas y hasta incluso de fe o esperanza. La incertidumbre de esta época puede vincularse a la extenuación de las *ideologías* (como horizontes políticos de futuros a configurar), al alcance de un final de humanismo (legible como lo que aspira a lo poshumano desde la proliferación de las ingenierías médico—genéticas pero también como agotamiento de cierta idea de derechos humanos que todavía subsiste como legado inalcanzable del ideal iluminista), al doble desinterés o incluso desprecio, por el pasado y el futuro (que es lo que permite moral y psíquicamente vivir en un presente absoluto, con ningún recuerdo y con ningún plan) y al total explayamiento de relativismos ético—políticos destructivos de cualquier *zeigeist* comunitarista (expresado en fenómenos tales como la posverdad o sea la aceptación moral de la mentira, las ultraderechas empeñadas en descartar de cuajo las posibles vidas de *diferentes*, el acomodamiento táctico de la justicia y la comunicación para aceitar las desventuras sociales del capitalismo final que caracteriza el presente).

Si bien la noción final de *condición efímera* (que podría adquirir un tono témporo–espacial si decimos *condición efímera–fragmentaria*) refleja en nuestro parecer, la intensidad de una modernidad —que llega como tal hasta el presente— dominada por la negación de lo total (figura implícita en numerosas circunstancias desde la secularización generalizada hasta el reemplazo de la noción de *gemeinschaft* por la de *gesellschaft* o el movimiento Tonnies–Durkheim) y la asunción ético–política y estético–simbólica de instancias témporo–espaciales de trituración de continuidades–totalidades, no necesariamente tal reconocimiento debería conducir a un rechazo de la voluntad de entender lo complejo–total ni a una complacencia con la incapacidad de entender la sistemática partes–todos.

De hecho habría, en el campo de una *ontología del realismo social* (quizá en la dirección evolutiva de una suerte de neohegelianismo), una búsqueda de mecanismos explicativos no solo de la complejidad real–social de interacciones de partes con todos sino incluso de comprender el proceso de una modernidad caracterizada por sus intenciones antitotalizantes en la dirección de lo efímero–temporal y lo fragmentario–espacial. Se trata de la propuesta —original, aunque incompletamente planteada por Deleuze— de una *teoría de los ensamblajes* (véase el programático texto de Manuel de Landa, *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2021) donde por caso se afirma que:

en la teoría de los ensamblajes el hecho de que un todo posea propiedades sintéticas o emergentes no impide la posibilidad de su análisis. En otras palabras, a diferencia de las totalidades orgánicas las partes de un ensamblaje no forman un todo uniforme y continuo.

Podría así contraponerse a una mirada *negativa* —aquella que manifiesta el aspecto crucial de una modernidad que como tal, sería antitotalizadora o de rechazo en reconocer y modelar figuras de integración o totalización de lo efímero–fragmentario— la alternativa *positiva* que se enfocaría en los ensamblajes como tentativas de articular partes–todos, reconociendo lo no–total moderno pero aspirando a proponer los ensamblajes como nociones analítico–sintéticas, o sea conceptuales y prácticas, ya que

los ensamblajes, siendo todos cuyas propiedades emergen de la interacción entre las partes, pueden ser usados para modelar cualquiera de estas entidades intermedias: las redes interpersonales y las organizaciones institucionales son ensamblajes de gente; los movimientos de justicia social son ensamblajes de varias comunidades interconectadas; los gobiernos centrales son ensamblajes de múltiples organizaciones; las ciudades son ensamblajes de personas, redes y organizaciones, así como de una variedad de componentes institucionales que van desde los edificios y calles hasta los conductos de flujos de energía y materia; de igual forma, los Estados–nación son ensamblajes de ciudades y regiones geográficas organizadas por estas, así como de las provincias que dichas regiones forman.

Sea en la dirección más bien adorniana de ensalzar aquella modernidad negativa de fractura y disolución; sea en la voluntad crítico–clínica de Deleuze y De Landa de entender, promover y activar ensamblajes entre partes y todos, en la sensación de pensar (éticamente) y actuar (estéticamente) que instala la modernidad, predomina el hecho de atravesar una modernidad históricamente larga (des)centrada en fenomenologías de eventualidades efímeras y fracturaciones fragmentarias.

De modo que esta explicación se convierte en intento de presentar el plan de esta nueva colección de lecturas críticas que, por lo esgrimido, carecen de posibilidad para ayudar a constelar o trazar mapas cognitivos de realidades por conocer o en que situarse, sino, al contrario, nada más que para establecer de manera precaria, tentativa y mutante una (e incluso cualquier otra en su lugar) *condición efímera*.



## 1. Arte como descubrimiento de realidad: Alÿs y Salcedo



El belga Francis Alÿs, arquitecto de formación y artista instalado hace mucho tiempo en México, es exponente de ese saber crítico propositivo de acciones–instalaciones que fuera de repercutir en reconocimiento mundial, recupera aspectos de negación de lo dado–externo a la busca de proposiciones que ofrezcan revelaciones del mundo social y material mericano desde su país adoptivo a la Patagonia —con su muestra–relato–instalación *Historia de una decepción*— (así como otras periferias: Afganistán, Maghreb) en su condición de excentricidad y marginalidad y poniendo en evidencia las sustancias populares que animan una estética desprovista de cánones cosmopolitas y cercana al descubrir la potencia/evidencia del paisaje natural y humano.

El trabajo *Relato de una negociación* incluye numerosas imágenes de acciones propias o *performances* y de documentos que son parte de una larga tarea archivística de registro de sucesos que en general remiten a la violencia del mundo. Su curador Cuauhtémoc Medina explica en el catálogo de la misma (Medina, C. *et al.*, Francis Alÿs. *Relato de una negociación*, Museo Tamayo, México, 2015):

A diferencia de la noción de la instalación como «obra total», las presentaciones de Alÿs son «textos» discontinuos, aleatorios y cambiantes, que se transforman y revisan de una presentación a otra. La compleja ligereza y agilidad visual y conceptual con que Alÿs relata sus proyectos, ideas y



experiencias, prueba de modo por demás elocuente del modo en que cada pintura, anotación o video aparece como parte de una sociedad provisional de signos y tal muestra incluye su persecución de remolinos de tierra en el sur de la Ciudad de México (Tornado, 2000–2010), su intervención mitológica del drama del cruce de la frontera entre África y Europa en el Estrecho de Gibraltar (*Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*, 2008) y la variedad de obras que realizó en torno a la guerra de imágenes que tiene lugar en Afganistán (REEL–UNREEL, 2011–2014). En un cierto sentido, esas tres series plantean modalidades muy distintivas de cómo formular un «más allá» de la práctica pictórica usual, para atisbar los modos en que la imaginación y trabajo sobre la tela y el papel pueden servir a conjuntos más amplios de imaginación y reflexión. Bien vistos, esos proyectos fueron ocasiones para plantear tareas a la pintura que a la vez acompañaban y excedían el impulso político de sus proyectos de referencia. Son los capítulos de un ensayo virtual sobre las relaciones posibles de la pintura y la acción.

En otros trabajos de su múltiple experiencia Alÿs registró en diversos medios (videos, fotos, dibujos, instalaciones, relatos) tanto circunstancias montadas bajo su iniciativa, como la *performance* de 2002, llamada *When Faith Moves Mountains*, que supuso el trabajo de 500 voluntarios convocados a las afueras de Lima para mover una montaña, extraer pequeños trozos de suelo y recolocarlos más adelante—, la escena *Ambulantes* de la exhibición *Margins: Walking Between Worlds*, 2010 o *Sleepers* de 1999, que fueron 80 retratos de personas que duermen en la calle en México DF.

La materia, los modos y los mensajes de las diferentes formas de la producción político–estética de Alÿs no solo transforman el formato convencional de la obra de arte, sino que lo refundan a partir de la fenomenología americana (y mundo–marginal en general) que entrega registros de modos alternativos de existencia en el puro estar—ahí de sujetos colectivos de las pobrezas populares y sus acciones y sueños.

Las propuestas de la artista conceptual colombiana Doris Salcedo fueron presentadas en la tesis y ulterior libro del bogotano Juan Diego Pérez Moreno (*Alegorías de la lectura/duelo. Los espectros (i)legibles de Paul Celan y Doris Salcedo*, ULA, Bogotá, 2011) como testimonios máximos de una clase de arte cuyo cometido esencial es denunciar las desmesuras contemporáneas atentatorias con la mínima dignidad humana, en línea con la



poesía de Paul Celan, que rayana en el silencio de lo casi indecible, iba a enunciar al límite del dolor, el duelo del holocausto.

El libro de Pérez Moreno orbita alrededor de dos temas—piezas: El vértigo de lo liminal: el paso estrecho/fuga de *Engführung* de Paul Celan y Coser sobre el abismo: *Unland: The Orphan's Tunic* y el (des)tejer de la memoria. Así como el poema de Celan casi se niega a sí mismo (en la extrema estrictez de sus palabras, rayanas en cierta mudéz), la escultura de Salcedo —una imbricación de dos mesas ensambladas mediante un velo tejido con pelos humanos de víctimas de la violencia que se enuncia como la túnica de un huérfano de la guerra interminable— queda al borde de la destrucción de su peculiar materialidad, al negar la coseidad que exhibe (un par de mesas, algo elemental y cotidiano) por la violencia que transmite —cuando sabemos de qué se trata— la extraña túnica tejida que las sutura. En ambas producciones se presentan obras de arte o piezas discursivas singulares, que transmiten de manera trágica la evocación de un pasado violento, de un apenas ayer traumático e intolerable y lo hacen además desde la posición del vencido, de las víctimas, de los sujetos receptores de aquella agresión.

El tema único que comprende casi toda la obra de Salcedo es siempre recordar el daño que la historia infringe a sus víctimas en la interminable guerra civil colombiana y la obra en sí deja de ser representación o alusión para ser ella parte del proceso productor de dolor colectivo, como ocurrirá con el trabajo llamado *Quebrantos*, de 2019, que refiere a la escritura de 165 nombres (aleatoriamente elegidos entre los 470 líderes sociales asesinados en Colombia entre 2016 y 2019) escritos con pedazos de vidrios en la Plaza Bolívar de Bogotá el 10 de junio de 2019 con la cooperación de muchos voluntarios: escribir esos nombres se transforma en una ceremonia colectiva de recordación, pero tal escritura está saturada de la dificultad o riesgo de manipular cristales angulosos y agresivos; escritura que en su propia y singular factura contiene la posibilidad de la herida.

## 2. Claves americanas: ideología popular y lenguaje barroco



Es posible, como lo hace José Lezama Lima en *La expresión americana* (FCE, México, 1993), reivindicar un modo discursivo imagineril barroco como modalidad predominantemente representativa de un arte y literatura americanos.

En una breve recensión que Rafael Rojas (*La expresión lezameana*, ensayo en revista *Estudios. Filosofía–Historia–Letras*, México, 1994) hace de ese texto dice que:

Lezama piensa que la teleología europea acompleja al americano haciéndole creer que su expresión es inconclusa y deforme. De este regodeo marginal salen todas las maniobras del libro. Seguir el enlace del *Popol Vuh* con las teogonías chinas y budistas, a través de los escribas jesuitas del siglo XVIII, es jugar en los bordes de Occidente. Observar cierto plutonismo en la arquitectura barroca, desde las «indiátides» del peruano Kondori hasta las grotescas esculturas del brasileño Alejaidinho, es convertir la maldad encarnada en la piel, ya sea por la raza o la lepra, en un signo americano. Describir la tensión entre el saber, el sueño y la muerte que se extiende en la poesía mexicana, de Sor Juana Inés de la Cruz a José Gorostiza, es hallar el testimonio de una cultura marcada por la curiosidad y el vértigo. Siempre en los márgenes, cual escritura última de su propia otredad, se resuelve la expresión americana.

De donde surge la idea lezamiana del inevitable barroquismo americano:

El americano es más proclive a la ficción barroca que al mito el clásico. Las criaturas verbosas y asombradas que encontró Colón han evolucionado sin abandonar el orbe de imágenes que los rodea. Este entorno es el paisaje, «la naturaleza amiga con el hombre» y la única condición de existencia para la cultura. La «maestra monstruosidad» del paisaje en América anima por ello una cultura inquieta y elocuente que escapa al «cansancio de los crepúsculos» críticos al estatismo de la racionalidad occidental. Así la dimensión histórica propia del continente —según Lezama— se inicia con un diálogo voluptuoso entre el criollo y su paisaje.

El arte quiche, por ejemplo, las formulaciones ideográficas del *Popol Vuh* o el *Libro de la Comunidad*, una suerte de biblia mesoamericana construida sobre la base de jeroglíficos de acceso sacerdotal, retoma el modelo de las estelas como registros gráficos de sucesos o se plantea una reconstrucción imaginaria del mundo germinativo del maíz. En el caso del *Popol Vuh*, supuestamente conservado oculto hasta el XVIII y transcripto por Fray Francisco Ximénez, fuera de su verosimilitud o falsedad, despliega de todas formas, el proceso de traducción–recreación que los idiomas clásicos —el latín en este caso— deben aplicar, como en los códices, a la imaginería ideográfica que mezcla mitologías panteístas fundacionales con genealogías históricas mágicas y míticas que en todo caso refuerzan el marco oral y popular de lo tradicional–rural–natural americano.

Cierto reverso de la cultura colonial —como parte de la traducción mestiza de la reacción contrailuminista hispana que se ve por caso en Sor Juana Inés de la Cruz— explica un costado de identidad antimoderna, imagineril y popular que recorre las tradiciones guadalupanas y explica el filo antimoderno que va de Rivera a Rulfo o a la arquitectura conservadora de Barragán o las dubitaciones de O’Gorman —quien final y culposamente abjura del floracionalismo acorbusierado de su proyecto para Diego Rivera y hace para su propia casa un monstruoso tributo wrightiano— y por ello a la perduración de un posible *episteme* barroco que recorre toda la modernidad peculiar mexicana.

Así como se puede encontrar un modo clásico en ciertas expresiones americanas previas al contacto europeo y características tales como el

*tablero-talud* o la *greca* que podrían asimilarse a cierta idea performativa de *orden* también, en tanto manifestaciones opuestas a tal predisposición sistémica o de ordenamiento, cabe pensar en la existencia de un modo barroco prehispánico ligado a las tendencias o rasgos figurativos del exceso y la acumulación, en tanto modalidades basadas en criterios distorsivos, excesivos y desjerárquicos, con tendencia a formas de *horror vacui* de intensa saturación de los objetos o de sus envolventes, gusto por la difuminación de los límites y cierta apología de lo fragmentario o del detalle recurrente que puebla paramentos dentro de una predisposición más a las *grafías* que a las *volumetrías*.

El barroco colonial forma parte de la compleja estrategia de dominación cultural esgrimida desde la alianza entre la corona y los poderes religiosos, estos segregados en las diversas propuestas de cada orden. Por ejemplo, parece ser que el convento de San Miguel de Huejotzingo —uno de los señoríos indígenas opuestos a los *mexica* de Tenochtitlán y que por tanto se iba a alinear con Cortés junto con el vecino Tlaxcala— fue pensado por la orden franciscana como la metrópoli del reino milenarista que propugnaba una compleja escatología que preveía una suerte de apocalipsis en el reinado de un Anticristo que solo después de su muerte daría paso a la utopía de la *ciudad celestial*. Esta tensión entre admiración (el cronista León Pinelo afirma que el *paraíso original* estuvo en América) y violencia (el poeta Fernando de Valverde ofrece una narración al estilo de Homero o Virgilio, describiendo una peregrinación al Titicaca en que el ángel Baraquiel se ocupa de expulsar los antiguos dioses del lago) termina por configurar una peculiar mezcla de prescripciones barrocas metropolitanas usadas discrecional y sesgadamente por las diversas órdenes y fusionadas con elementos de *otredad*, como se describe en el pormenorizado estudio de Teresa Gisbert *El paraíso de los pájaros parlantes* (Plural, La Paz, 2001).

### 3. Crecen las rosas en el mar

Utopía de las micronaciones en tiempo de pandemia



La efímera vida de pocos meses de la Isla de las Rosas, la micronación isleña creada en los '60 a 10 kilómetros de la costa italiana de Rímini, expone el caso de una recurrente utopía de aislación, autonomía y tentativa de nueva mejor vida extraurbana, que emergió con Moro en el siglo XVI, pero se acrecentó raudamente en el último cuarto del siglo XX y ahora se instala como otra de las curiosas e infructuosas recetas de huida del malestar de metrópolis enfermas.

La esperanzada vocación del ingeniero boloñés Giorgio Rosa fructificó en 1960 con la idea de fundación de la utópica micronación de la Isla de las Rosas, que implicó la construcción, casi una década más tarde, de un pequeño y precario cuadrángulo de 400 metros cuadrados apoyado en pilotes telescópicos a poco más de 10 kilómetros de la turística costa mediterránea de Rímini y junto a ello la conformación completa de los signos de un microestado autónomo, a saber: bandera, escudo, moneda (el *milli*, igual entonces a la lira), idioma y hasta el lema, que es el que da título a este escrito.

La adopción del idioma se resolvió, ecuménicamente, recurriendo al esperanto, con lo que la isla se bautizó legalmente como *Insulo de la Rozoj*



y hasta alcanzó a conformar un área de desembarco armada con gomas rellenas de agua dulce (para que flotarán) pomposamente bautizada como Puerto Verde, a la cual se podía llegar en pequeños barcos desde la cercana *riviera*. Se previeron 5 ministerios para su gobierno —designándose a sus encargados, entre ellos la mujer de Giorgio y algunos amigos— y en paralelo se empezó a construir una tabiquería de ladrillo en la primera planta, despejada a unos 8 metros del pelo de agua, se intentó erigir un segundo piso que seguiría a futuro hasta unos 6 niveles de altura aunque el proyecto nunca albergó más que a unas pocas personas, entre ellas un náufrago cuyo barco se hundió en las cercanías y un matrimonio de cuidadores.

Después de tempranos desconciertos y hasta amagos de simpáticas adhesiones, el Estado italiano reaccionó con energía y ocupó militarmente la isla en 1968 —apenas medio año después de su inauguración e instalación como república— y la destruyó con cargas explosivas un par de meses más tarde.

Desde entonces Las Rosas fungió como referencia de un anárquico independentismo, sin embargo, no ajeno a pasiones capitalistas, tales como desarrollos turísticos o creación de paraísos fiscales. El magnate norteamericano Peter Thiel, dueño de la empresa comunicacional *PayPal*, propuso hace unos años la producción masiva de cerca de 4000 islotes artificiales fuera de aguas jurisdiccionales nacionales hasta asentar a algo más de un millón de personas, a razón de unos 270 por islote, y apoyó la creación de la organización *Seasteading Institute*, que promueve estos desarrollos.

Netflix presentó el año pasado una libérrima recreación fílmica del engendro arquitectónico-legal de Las Rosas en la cinta *The incredible story of the Isle of Roses* que, dirigida por el cineasta italiano Sydney Sibilia, recrea en forma de comedia una especie de vida social sofisticada y liberal que en rigor nunca parece haber ocurrido en la realidad. Se muestra una clase de convivencia y esparcimiento que está cercana hoy a las fiestas clandestinas que intentan desconocer la pandemia, mediante una suerte de éxtasis de placentero alejamiento de toda restricción, no exento de pulsiones tanáticas.

La vuelta al ruedo de Las Rosas, con su presentación más ficcional que documental en la multitudinaria señal norteamericana, coincide con proposiciones entre salvíficas y aristocráticas que ahora proliferan para huir de las ciudades enfermas y acoger esperanzas de inmunidad (ya que no de calidad de vida social) en esta diversa manera de retornar al modelo de

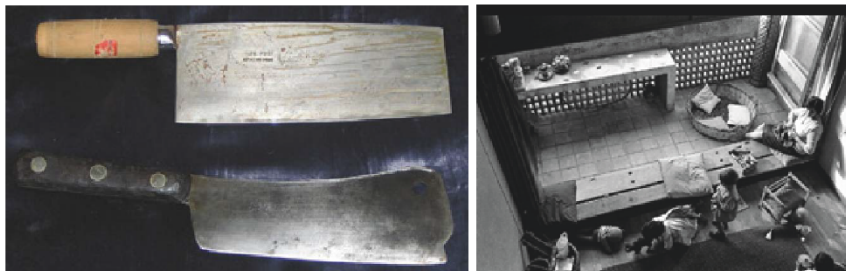
enclave de los monasterios, en este caso, aún más aislado en medio del mar, pero seguro por la posibilidad de controlar la población y los contactos. También se asocia al medievalismo implícito de la vuelta al barrio de los 15 minutos a pie.

Pero por fuera de esa excéntrica fundación —a caballo en los '60 de difusas aspiraciones político—culturales anarquistas pero, a la vez, intelectualmente elitistas— la idea de una *micronación* se inserta en una demasiado poco estudiada saga que al menos incluye una pintoresca colección de más de 420 aventuras de esta clase, alguna de efímeras vidas, otras meramente imaginadas sin alcanzar a su realización, y otras más, directamente virtuales, entre ellas muchas instituidas para producir sellos postales que pueden decantar en interesantes negocios filatélicos.

El grupo australiano liderado por el deportista John Ryan publicó en Melbourne en 2006 el opúsculo *Micronations: The Lonely Planet Guide to self-proclaimed nations*, que revisa cerca de un centenar de estos variados episodios que, con su auspicio por la célebre editorial de guías turísticas, revela su presentación como curiosos fenómenos de posible interés lúdico y recreacional, más que alentar el potencial revulsivo de independentismos a la búsqueda de mejores modelos de convivencia, aunque las experiencias revelan mayoritariamente su fracaso, tanto frente a la exterminación militar que los países formales hacen de estas incrustaciones territoriales en sus aguas o tierras, cuanto frente a su perspectiva en devenir nuevas figuras de turismo sofisticado y alternativo que simplemente operan diversificando opciones de reproducción del capital.

## 4. Efecto *tou*

### La larga marcha de las cosas polivalentes



Pensar en *cosas polivalentes* o desespecializadas puede ser un motivo de extremo arcaísmo —como la multiplicidad de aplicaciones que tiene el tradicional cuchillo chino llamado *tou*—, una tentativa de una modernidad frugal y adaptativa —como en el diseño del umbral de los estares de la *Unité* corbusierana— o una posible tendencia reconocible en las posturas teóricas más actuales.

En el seminario doctoral *Encoger*, Federico Soriano presentó en Montevideo en 2019, 13 acciones, verbos o actividades que servirían para entender algunas mutaciones de forma–función en los objetos sobremodernos: la acción 12 se postuló como *Desespecializar* y después de presentar el estado psíquico de la *agnosia* (incapacidad de percibir totalidades) y el posible desemboque proyectual de tal estado en operaciones basadas en el *montaje* —entendible como una narración capaz de suturar lo fragmentado y en técnicas más explicables por la acumulación que por la articulación (que es la condición proyectual ideal de la racionalidad moderna)— prefirió ejemplificar tal acción y sus consecuencias proyectuales, no con un proyecto arquitectónico sino con un cuchillo tradicional chino.

Es el cuchillo llamado *tou*, que se usa en China para mil cosas, tal y como explica el antropólogo E. N. Anderson en el libro de la historiadora y crítica gastronómica Bee Wilson *La importancia del tenedor* (Turner, Madrid, 2021):



Cortar leña, destripar y escamar pescado, partir verduras, picar carne, aplastar ajo (con el canto desafilado de la hoja), cortarse las uñas, sacar punta a los lápices, tallar nuevos palillos, matar cerdos, afeitarse (si está lo bastante afilado, y se supone que ha de estarlo) y ajustar cuentas, viejas y nuevas, con los enemigos de uno.

En la parte III de su libro —que trata sobre todos los instrumentos utilizados históricamente al cocinar y en esa parte en especial, sobre los cuchillos— Wilson se afana en describir lo que puede hacer esta pieza:

Alrededor del *tou* se han generado decenas de tipos de corte, así como un adiestramiento que recuerda al de los samurai. Por ejemplo, se pueden crear «hilos de seda» (8 cm de largo) que pueden llegar a ser finísimos, «orejas de caballo» (lonchas de 3 cm cortadas a pico), dados, tiras, rodajas, etc. Una simple zanahoria, por ejemplo, puede cortarse con un *tou* en vertical (qie), horizontal (pian), trocear (kan), tiras (si), daditos (ding), trozos más grandes (kuai)...

En las culturas orientales manejar una destreza específica se cultiva con un entrenamiento *ad hoc* que permite lograr algo (desde cultivar plantas enanas, servir el té o disponer un jardín de arena) en el máximo nivel de virtuosismo y de ello nuestra escritora culinaria dirá:

Armado con uno de estos simples cuchillos se puede preparar todo un banquete o hasta esculpir pepinos en forma de flor de loto. Los chinos fueron los primeros en sacarlo de la mesa y así desarrollaron una gastronomía basada en la carencia: el cocinero tiene un solo cuchillo multiuso en forma de hacha, el *tou*, que combinado con el wok y la poca leña generó una cocina en la que todo es procesado puertas adentro, para facilitarle al comensal su masticación y ahorrar combustible en una cocción rápida.

El pollo cortado muy pequeño se cocina en la vigésima parte de uno entero o en la décima de uno trozado y ello es sustancial para cocinar rápido y con menos fuego y leña. En esta modalidad el único cuchillo en uso es el *tou* y solo lo tendrá el cocinero experto: los comensales reciben su alimento ya fragmentado y lo ingieren con la ayuda de los palillos.

Hay un pequeño librito cuadrado publicado en Montevideo por las arquitectas Daniella Urrutia y Constance Zurmendi llamado *Veintisiete centímetros* que registra los resultados de su trabajo de posgraduación en el Diploma de Investigación Proyectual, que se concentra en analizar, a partir de una foto de René Burri, el umbral–escalón de 27 centímetros de altura y 43 de ancho que separa/vincula el estar del balcón de cualquiera de los dúplex de la *Unité de Habitation* de Marsella que Le Corbusier construyera entre 1948 y 1952. La foto de Burri, tomada desde la doble altura, despliega un universo fenomenológico de un momento en la vida de una familia, con la madre haciendo costura y los niños jugando todo ello en un pequeño espacio de transición afuera–adentro meramente definido por un escalón–umbral.

Esa pieza es un recubrimiento de madera sobre el ancho de la viga invertida estructural de 30 centímetros más un cajón también maderero que completa el ancho mencionado (definido por medidas *Modulor* así como los 27 de altura) fue pensada, junto a otras de cada célula, con minuciosa rigurosidad para cumplir un papel en la composición pero además con la expresa intención de adquirir una panoplia de usos posibles — asiento, resalto, estante, umbral, etc.— mediante una meditada asignación de utilidad polivalente. Tanto que quizá le hubiera servido al Heidegger de esa época para presentar útiles o herramientas de pretensiones mucho más amplias que la prestación de una mera funcionalidad. Me parece que la meditación de *Construir, habitar, pensar* que se objetiva en una reflexión polivalente sobre un puente ideal, bien pudiera haberse realizado sobre esta clase de objeto, algo que fructifica en las fenomenologías posibles de sus interpretaciones y usos. Es decir, algo que evoca o expresa eso que llamamos *efecto tou*.

## 5. Esquivar la peste

Burgos y monasterios del siglo XXI



No sabemos hasta dónde la epopeya COVID redefinirá nuestro aparato disciplinar–profesional de la arquitectura y urbanismo, de momento sumido en un desconcierto que echa por tierra el laborioso discurso de la modernidad urbana sostenido durante dos siglos en pos de maximizar el espacio público (en el variable concepto de *condensador social* avalado por los soviéticos de los años 20 y por Frampton, en su cruzada frente a los cinismos *signée* Koolhaas) y en valorar la *vida nerviosa* metropolitana (que entre Simmel y Benjamin fungió como *non plus ultra* de cultura moderna). Si los discursos foucaultianos de las segregaciones de diferentes y de los disciplinamientos panópticos habrían formulado la desmesura de las novedades ordenancistas del siglo XVIII —que las teorías de la vanguardia arquitectónica procuraban contraponer, quizá en la persecución de la evanescente noción de *esfera pública* planteada por Jürgen Habermas, decididamente olvidado de la acidez crítica de la Escuela de Frankfurt y entusiasmado por el *fin de la historia*— la nueva vida en la ciudad enferma de 2020 revaloriza esa doctrina del esponjamiento vigilado y detrás de las máscaras, menos fantasiosas que las de la peste veneciana, se hipervaloran

las clusterizaciones protectivas y se construye una ciudad dibujada con puntos que las personas pueden ocupar cada dos metros y cruces que representan sitios de veda. El combo pone en crisis artefactos señeros del siglo XX, desde el ascensor al metro; desde los baños públicos a los estadios de espectáculos.

Quizá la pretensión de salubridad que induce a pensar en esferas protegidas (desde las de una familia a las de un grupo social o productivo) presente un momento de *impasse* para el pensamiento proyectual, pues no puede asumirse ningún atisbo de calidad en los círculos blancos pintados en el césped del Parque Dominó en Nueva York (cuyas imágenes de neoplacer presentan grupos de humanos separados por unos metros que no se miran entre sí) o en las jaulas que albergan parejas de comensales en un restaurante de Amsterdam, que no parece ser diferente de encierros de un zoológico o de recintos carcelarios. Es demasiado poco suponer que, en tales situaciones, el disfrute tradicional de comer afuera o de departir en un parque resulte superado por una supuesta certeza de evitar la enfermedad.

Y por tanto no resulta extraño que las novedades proyectuales de esta época pandémica resulten apelaciones sin ningún pudor, a modelos premodernos, momentos de la cultura urbana en que se evitaba el fragor de la vida multitudinaria y se propiciaba una vida medieval: si Umberto Eco había identificado ya en los '80, una suerte de neomedievalidad cultural ahora resulta que algunas acciones proyectuales presuntamente contrapandémicas apelan sin rubores a la medievalización entendible como un modelo de vida circunscripto a la pequeña escala de los burgos fortificados y con puertas clausurables o directamente a los *enclosures* de los monasterios del siglo X y antes, con su autosuficiencia y prácticas rutinizadas.

El urbanista colombiano afincado en París, Carlos Moreno, propone su *Ciudad de 15 minutos*, es decir una vida urbana que trate de resolverse en la mayoría de sus funciones tradicionales (por lo menos aquellas preconizadas por el CIAM) dentro de un radio recorrible a pie en ese tiempo. Incluso lo dibuja con cierto sabor medieval, con unos grafismos elementales y escrito a mano e incluso tendiendo a imaginar en la felicidad gráfica de su proposición, una suerte de *buena vida barrial* enteramente dependiente de una figura de *comunidad* que puede añorarse incluso políticamente, pero hace rato que desapareció de los habitantes de las aglomeraciones metropolitanas y de los cultores de las redes.

La oficina catalana de Vicente Guallart ganó hace pocos meses el concurso internacional que se llamó en China para la llamada Nueva Área de Xiong'an, un sitio distante 120 kilómetros de Pekín que se postula como *primera ciudad pospandemia*.

Es un conjunto que por una parte pretende resolverse con principios de sustentabilidad y resiliencia —usando todo tipo de dispositivo de generación de energías alternativas y de disipación de contaminaciones y residuos y apelando a la construcción en madera renovable— y por otra asume el criterio de enclave que trata de resolver a la vez residencia y trabajo (en formas de *coworking*) tanto como asegurar mediante las posibilidades de la agricultura intensiva urbana, el abastecimiento autónomo de alimentos frescos.

El modelo no es muy diferente de un monasterio medieval, que se resolvía mediante una escala reducida y una autonomía completa del objeto habitativo respecto del territorio circundante al unificar residencia y trabajo (no otra cosa que el *ora et labora* benedictino y en la intención de tener celdas, refectorios, capillas, *scriptorium* —fases básicas de la vida monástica— así como todas las otras tareas típicas de estos asentamientos, desde huertas a carpinterías, desde pequeñas fábricas de cerveza hasta talleres de óptica y hornos de panificación) y al diseñar un modelo completo de habitabilidad aislada de su contexto, solo que en aquel caso, como instancia apta para posibilitar un destino de religiosidad, un acercamiento a la mejor de las dos ciudades agustinianas; la *celestial*.

Volver al barrio autosuficiente o vivir en neomonasterios pueden parecer en estas épocas, modelos más seguros y ciertamente más románticos, además de elitistas e imposibles de presentarse como soluciones globales.

Pero fuera del devenir de las pestes y de necesidades más complejas de reorganizar la vida urbana sin perturbar más todavía a los ecosistemas en crisis, estas *modestas proposiciones* —título que entregó Johnatan Swift al presentar su idea de *comer* el exceso demográfico de niños para combatir el hambre popular— recientes reflejan el potente sesgo de incertidumbre con que el pensamiento proyectual afronta por ahora las vicisitudes de la plaga.



## 6. Monumentos ambiguos

*Climat de France*: obra controversial  
de Fernand Pouillon en Alger



El otrora celebre arquitecto y empresario Fernand Pouillon construyó buena parte del hábitat de conjuntos populares de vivienda en los '50 y '60, entre ellos uno de grandes contradicciones: el complejo argelino *Climat de France* se planteó como *monumento urbano para pobres*, además, colonizados dentro del gaullismo paternalista del final de la dominación francesa sobre Argelia, y desde su origen esa construcción ambigua atravesó historias y sentidos diversos.

La azarosa vida de Fernand Pouillon (1912–1986), uno de los arquitectos franceses más prolíficos en obra y gestión de *batiments publics*, transcurrió en un sube y baja de profusas realizaciones como diseñador y constructor, estadías en prisión —interrumpidas por fugas de la misma o permisos por mala salud— por casi 5 años (por delitos económicos) y reivindicación final con nombramiento de *Officier de la Légion d'honneur*, en especial por sus trabajos argelinos, por *François Mitterrand*.

La obra de Pouillon cobró interés en los últimos 20 años merced a los estudios de Adam Caruso y Helen Thomas (Eds.) *The Stones of Fernand Pouillon — An Alternative Modernism in French Architecture*, GTA Verlag, Zürich, 2013; Daniele Voldman, *Fernand Pouillon, Architecte*. Payot & Rivages, París, 2006; Çelik, Zeynep. *Urban Forms and Colonial Confrontations: Algiers Under French Rule*. UCP, Berkeley, 1997; y Rym Merzelkad *Fernand Pouillon dans la ville d'Argel*. EUP, París, 2012, además de la renacida consulta a los textos del propio Pouillon: *Mémoires d'un architecte*. Du Seuil, París, 1968, *Les pierres sauvages*, Du Seuil, 1964.

Los trabajos del *housing* renovador propuestos por Pouillon incluyen desarrollos reconstructivos del hábitat de la posguerra francesa tales como los Conjuntos del Viejo Puerto de Marsella y La Tourette (1947–1953) que debieron rehacerse después de las destrucciones de la II Guerra, Les Sablettes (1950–1963), Residencias Víctor Hugo (1957–1963) y Parc Residences en Meudon (1959–1961). En su obra argelina, en parte realizada cuando se exilió en esa colonia por sus problemas judiciales y penales, destacan los conjuntos de Diar es Zaada (1953–1954), Zeralda (1967) y Tipaza (1968).

Y su vida y actividad proyectual concluirá en los libérrimos trabajos de restauración que hizo con artesanos argelinos en un largo período de casi una década en el Castillo de Belcastel (1974–1982), lugar donde residió en sus últimos años hasta su muerte.

El conjunto *Climat de France* es un desarrollo HLM de 4500 viviendas para 30 000 habitantes, a instancias de la política colonial *gaulliste* y del *Maire* de Argel Jacques Chevalier, realizado dentro de un ambicioso plan de tres conjuntos —uno para europeos, otro mixto y el siguiente, el *Climat*, para argelinos—. La política colonial de entonces era tratar de reducir el hábitat paupérrimo de las llamadas *bidonvilles* mediante operaciones proyectuales que, a su vez, tendieran a aculturar a los maghrebiés e introducirlos en las supuestas delicias de la modernidad europea. Era parte del espíritu redentor y utópico del Movimiento Moderno, que se expresaba por caso en las opiniones y proyectos de Le Corbusier, incluso para la misma Argelia como el Plan Obus o las proposiciones del Grupo Atbat.

Climat está orientado con vista al mar arriba de un cerro donde ya existía el barrio popular de Babel–Oued. Pouillon lo pensó como *una cité en la cité*, con varios trazados y un enorme rectángulo central, con acceso



por escaleras monumentales y propileos, organizado alrededor de un patio—plaza de 233 x 38 metros (más o menos el tamaño de la *Place Royale* de París) generado por pilares blancos de varios niveles hechos con piedras locales y de Provenza que engendran un conjunto evocativo de los cuadros de Giorgio de Chirico. La plaza superior bordeada del ritmo de esas columnatas ocupadas por comercios fue bautizada por sus habitantes como la *plaza de las 200 columnas*.

Fernand Pouillon escribió entonces que «está arquitectura rehúsa el desprecio y por primera vez en la modernidad instalamos a los hombres en un monumento. Y esos hombres que eran los más pobres de la Argelia pobre lo entendieron». Aquí se expresa la idea de enaltecer cierta subalternidad sociocultural mediante su instalación en un *monumento*, tal como si dicho acto supusiera un *upgrade* calificador.

Sin embargo, el plan de pacificación—occidentalización colonial no funcionó, aunque el conjunto se adaptó a la vida local y a sus luchas de la guerra de liberación: Pontecorvo lo usará como escena de algunas de sus locaciones de *La Batalla de Argelia* y hacia el 2011 fue epicentro de las revueltas que se sucedieron en numerosas ciudades maghrebíes y del cercano Oriente dentro del fenómeno llamado *Primavera Árabe*.

Se dio pues una sucesión de eventos contrarios a la intención pacificadora de las urbanizaciones de De Gaulle y su representante Chevalier, ya que el sitio tornó a derivar en barrio de insurrectos y desprovisto de toda ayuda ulterior se fue tugurizando, casi duplicando su población, maximizándose la densidad de ocupación y derivando en una *bidonville* algo más sofisticada pero totalmente pauperizada. Sobre los techos de las edificaciones que bordean la famosa plaza se desarrolló una ocupación densa e informal que recibió el nombre popular de *La Colombie*. Aun así, y en medio de una decadencia social rayana en vidas predominantemente delictivas, el conjunto sigue siendo un monumento, dada la fuerza de su diseño matriz y su construcción en piedra.

El paisaje actual de esta poderosa pieza de arquitectura, atravesada de profundos procesos de alojamiento de grupos sociales de extrema pobreza ha sido cabalmente documentado hace pocos años por el conocido fotoreportero Stéphane Couturier, que hizo muchos registros sobre las transformaciones urbanas regresivas en muchas obras célebres del hábitat moderno desde México a Estados Unidos, con valorados reportajes de

Chandigarh o Brasilia y de áreas degradadas de La Habana y Barcelona. Algunas de esas imágenes documentan como la vida empobrecida de sociedades marginales interactúa con el poderoso soporte arquitectural del *Climat* y registran el diálogo adaptativo que los pobres hacen y rehacen continuamente rellenando y activando los huecos que dejan las *pedras salvajes* y memorables que evocan el título de la novela de Pouillon.

## 7. Futuro imperfecto

### *Proyecto y gramática*



La forma verbal del llamado *futuro imperfecto* tiene en el idioma español dos características: en primer lugar, se define agregando una partícula al infinitivo (comer deviene comer—é, comer—emos, etc.) y en segundo lugar se caracteriza por referir a cierta futuridad desde el presente (mañana viajaré al exterior: eso lo estoy diciendo hoy). El *proyecto* podría entenderse como una *forma peculiar* de *futuro imperfecto*.

El *proyecto* podría entenderse como una *forma peculiar* de *futuro imperfecto*: agrega una partícula —subjativa, tensionante— a la esencia del ser, la *intemporalidad del infinitivo*, de manera de imaginar una puesta en situación que más adelante encontrará una relación específica y singular entre esencia y fenómeno. Alguien a futuro actuará una condición o cualidad: habitaré en la costa; alguien actuará en tiempo y lugar una instancia trascendente, lo propio del habitar que convierte el concepto en experiencia, la idea en fenómeno.

El proyecto, además, imagina o diseña un *futurible* desde el hoy, incluso desde el ayer. Recoge una *experiencia* (lo que fue), la actualiza y la proyecta

o instala en el futuro imperfecto de un mañana definido para algunos actores (los que refieren a las partículas añadidas: é, emos, án) que actuarán así o interpretarán la esencia de un verbo infinitivo —viajar, dormir, estar— que rompe su inactualidad ingresando al doble estatuto temporal y actoral de su quiebre de esencialidad.

Hay un escrito interesante del filósofo vasco Javier Gomá Lanzón (hoy director de la madrileña Fundación March) llamado *Imitación y Experiencia* (Taurus, Madrid, 2014; hay otras ediciones hispanas de Crítica y Pretextos, de 2003, cuando salió este libro) que integra una *Tetralogía de la ejemplariedad* y que aborda la prevalencia de acciones (proyectuales) que implican repeticiones, imitaciones o copias de precedencias diversas del enorme cofre de la experiencia, que reelabora el clasicismo platoniano del *simulacro* y los diversos trabajos estéticos de Lukács o del principio general de la *mimesis* tan notable en la obra de Erich Auerbach y todo ello, tan influyente en los variados modelos teóricos de una proyectualidad sin creacionismo sino más bien fruto de la imitación, citación o reelaboración, visible tanto en los tratados de Rossi–Grassi como en los estudios de Venturi–Scott Brown; es decir, como una modalidad recreacionista común fuera de las diferencias de estilo y lenguaje.

De existir así una *gramática de la futuridad*, ¿podrá inferirse de ello que el proyecto se presenta como exponente principal de la *imperfección* del futuro? ¿Hay *futuros perfectos* sin acciones subjetivas específicas y que eventualmente, sucedan contra la corriente o la tradición? Es inevitable que exista una violencia transformativa: ¿Todo futuro (desde el hoy) será *imperfecto*?

Un mes antes del descubrimiento de América, Antonio de Nebrija publicó *Gramática castellana* y allí definía esta modalidad como «tiempo verbal que indica de manera absoluta que algo existirá o sucederá con posterioridad al momento en que se habla». Desde tal momento de definición sucesivos manuales gramaticales agregan: «en español, indica también una conjetura o probabilidad en el presente. Puede también tener valor de imperativo. Y puede expresar incredulidad o sorpresa. Se llama imperfecto porque no indica si la acción o estado va a completarse o concluirse». Interesante conjunto de rasgos si hacemos el ejercicio de analizarlos desde el dispositivo *proyecto*.

Dice Martínez Estrada en un pasaje de su *Radiografía de la Pampa* (FCE, México):

Hay que hablar del mañana y conjugar la realidad en un futuro imperfecto de indicativo. Nuestro futuro está compuesto por la fuga desde el pasado; es el temor a volver el rostro y a convertirse en sal. Por lo tanto, no es un futuro que surge necesariamente de este hoy, sino construido de modo irracional sobre la nada, con materiales transferidos de demolición, a los que se les cambia de signo como de ubicación a los trozos de mampostería. Todo el porvenir es un resultado de no tener pasado. (1991:226)

A fines de 1928, convocado por el empresario Alex Chandler, Frank Wright y un equipo de colaboradores (entre quiénes estaban Heinrich Klumb, quien luego será el más cabal representante de la modernidad en Puerto Rico y también George Kastner quien hará unas magníficas acuarelas, uno de los escasos registros del episodio que contaremos) se trasladan al desierto de Arizona para abordar el proyecto del *Hotel de San Marcos en el Desierto* y deciden allí construir un campamento efímero (que se llamó *Ocotillo*, nombre de un arbusto del lugar) en las mismas 560 hectáreas donde se erigiría el hotel. El campamento es un experimento hecho con madera, lonas y piedras a bajo costo y allí permanece todo el equipo durante 4 meses mientras diseñan el fastuoso hotel, incluso apelando a referencias devenidas de los asentamientos de los apaches del lugar.

Se trató de una especie de mínimo grado cero habitativo, donde el equipo debió lidiar con serpientes, escorpiones y tarántulas que pululaban por el lugar y aunque contuvo un montón de notables intuiciones ecoambientales (como una cuidadosa ventilación natural) no sirvió más tiempo que el tiempo de trabajo en el proyecto del hotel, luego del cual se abandonó y resultó consumido por un incendio tres meses después del éxodo; justo al tiempo del *cnc del '29*, que no solo sumió a Estados Unidos en desconcierto y pobreza sino que además fagocitó el plan del hotel. En esta incursión poco conocida de Wright a la búsqueda de una extrema levedad de instalación y de voluntad ultraorgánica de adaptarse al entorno, así como de buscar una habitabilidad fugaz de campamento, aletea un intento de conjurar lo imperfecto del futuro proyectado, simplemente al pensar que se puede proyectar un puro y casi absoluto presente, una manera esencial de instalarse en un paisaje sin ninguna pretensión de eterna perennidad.



## 8. ¿Hay algo más serio que un juguete?



Las vanguardias modernas —desde Picasso a Klee; desde la Bauhaus hasta el Taller Torres García— experimentaron su *non-sense* en algo tan serio como diseñar juguetes para niños, con resultados diversos de entendimiento y calidad o fracasos estrepitosos como el *Auto Azul* de Picasso, que espantaba a su hijo Paulo.

Diversos juguetes fruto del diseño de los artistas modernos eran entendidos como vehículos de estéticas básicas para despertar el interés del niño y se planteaban la cuestión del *pathos* o la empatía antes que el reconocimiento de lo arquetípico, por ejemplo, las formas geométricas básicas, y en tal sentido presentan una faceta marginal del arte moderno en que se abjuraba de las ideas racionales.

Los juguetes podían ser instrumentos de indagación aptos para conectarse con las incipientes teorías educativas y forjadoras de la psique infantil. Eso explicaría por qué hay una larga serie de artistas modernos que en



algún momento se interesaron por *artistizar cosas* y a veces cosas de gran relevancia social, como es el caso de los juguetes, tema que, por otra parte, fue central en la construcción de discursos microhistóricos en Walter Benjamín, quien, además de coleccionista de libros y juguetes infantiles, escribió varios pequeños textos sobre el juguete como micromundo expresivo de épocas y del forjamiento básico de la cultura en la niñez. Los escritos *Juguetes antiguos* (1928:79), *Historia cultural del juguete* (1928:84), *Juguetes y juego* (1928:89), *Juguetes rusos* (1930:113) y *Alabanza de la muñeca* (1930:118), además de los extractos de *Calle de Dirección Única* que tratan ese tema, se agrupan en la antología de textos de Walter Benjamín, *La Literatura infantil, los niños y los jóvenes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, el cual también incluye el importante ensayo de Giulio Schiavoni, *Frente a un mundo de sueño*, que prologó esta antología en su edición italiana.

Las muñecas dadaístas de Hannah Hoch —como el par de piezas llamadas *Hannah y sus tijeras* de 1916 pero presentadas en la Feria Dada de 1920— revelan el interés (des)compositivo de esta llamada *dadásofa* que también tuvo importancia en el desarrollo de fotomontajes críticos, como *Roma* en que deconstruye a Mussolini, y que otorga a un supuesto juguete la carga explosiva de presentar su discurso *gender* y también el atractivo mecánico del montaje que luego se expresaría en el *ballet triádico* de Oskar Schlemmer en la Bauhaus de 1923 —paradójicamente Schlemmer dirigirá el taller de teatro de esa institución después de haber enseñado en los talleres de piedra—, los *ballets mechaniques* de Antheim y Leger (1924) o los ballets futuristas de Francesco Pratella como *Un Ventre di Donna* (1928).

Bruno Taut se ocupó hacia 1918 del diseño de juegos y juguetes, como un juego que llamó *Dandanah* (palabra turca que quiere decir *problema*) que incluía un *Palacio de Hadas* pensado con piezas de cristal de colores —tema que luego usaría en su arquitectura— para juegos de armado bi y tridimensional.

La artista Sophie Taeuber-Arp tuvo también un fugaz cruce con el diseño de juguetes, en este caso las marionetas que se usaron para representar la obra *Rey Ciervo*, de Carlo Gozzi, que se representó en el Teatro de Marionetas de Zürich en 1918, siendo sus objetos maquínicos cuerpos manejados desde colgaduras compuestas por un conjunto de piezas geométricamente regulares que se ensamblaban de manera acumulativa, pero dando paso a una relativa movilidad del objeto compuesto. Más que juegue-

tes se trataba de investigaciones cercanas a lo que luego desarrollaría Schlemmer con una voluntad semejante de maquinizar el cuerpo y sus movimientos y a la vez exaltando la mecanización del gólem y anticipando la figura moderna del robot.

Pablo Picasso diseñó juguetes para su hijo Paulo —como *El auto azul*, 1920— o para su nieto Bernard, tres décadas más tarde, en este caso, un caballo de latón pintado de blanco con un enorme ojo lateral. Curiosamente estos juguetes únicos y personalizados no fueron apreciados en su momento por los niños que los recibieron y en todo caso, al contrario del concepto de la bauhausiana Buscher que concebía a los juguetes como una cuestión esencial en la formación psicológica del niño, fueron para Picasso meras exteriorizaciones de su *elan* artístico que podía extrapolarse a cualquier dimensión u objeto. Picasso, en tal sentido, se sentía prescindente de cualquier funcionalidad o instancia comunicacional para los objetos que pensaba.

Paul Klee también hizo juguetes y marionetas para su hijo Félix, como los títeres de guiñol, 1916, armados con materiales de desechos, o juguetes como los llamados *Fantasma eléctrico*, 1923 o el *Payaso de orejas largas*, 1925, juguetes que Klee anotó como sin título y luego entre paréntesis, informaba sobre el efecto representativo de la cosa, manifestando su dualidad entre el carácter abstracto de su manera de hacer arte junto a la voluntad descriptiva o funcional que creía debía suplementar a sus artefactos de uso como los juguetes. Sobre todo, en los títeres de Klee hay una compleja relación entre ambos factores discursivos, la abstracción no exenta de simbolizaciones esotéricas y la figuración, sin embargo, de características abiertas en su significación.

El caso de Alma Siedhoff-Buscher, de quien se conocen sus diseños de muñecas y juego de pelotas, 1924, es el de una integrante de la Bauhaus que desde su taller de carpintería se involucró en el proyecto de diseño total de la llamada *Casa Modelo* de 1923, en que se hizo cargo del diseño del cuarto de los niños en donde desarrolló sus teorías de los *juguetes polisémicos* (por ejemplo un asiento que era un caballito pero también un pizarrón con sus tizas) y también de los *juguetes evolutivos*, o sea que crecían con sus usuarios, en tamaño y significación-función.

Los juguetes seriales de la *Wiener Werskstätten* (ww), 1920, fueron realizados dentro de los programas de producción de objetos calificados de

consumo, que incluían mobiliario, enseres de mesa, piezas de juegos como un célebre ajedrez y también estos objetos de madera pintada realizados de manera simplificada en la forma de una serie pequeña desarrollada con una base industrializada, pero con terminaciones artesanales y diferenciales como el acabado de las pinturas.

La ww fue fundada por el empresario Fritz Wandorfer en 1903 y fue conducida artísticamente por Josef Hoffmann y Koloman Moser, tuvo más de 100 operarios y desarrolló casi medio millar de objetos de diseño realizados en serie restringida (de 10 a 50 copias) hasta su cierre en 1932.

El artista uruguayo Joaquín Torres García siempre pensó que el juguete, de acuerdo con las teorías constructivistas del pedagogo Fröbel, era un instrumento importante en la formación psicológica y educativa de los niños y armó una pequeña empresa en 1920 junto al carpintero Francisco Rambla que produjo, en un modelo de industria de base artesanal, juguetes diversos como las *Figuras*, 1930, basados en madera de cortes simplificados y talladuras elementales acabadas con esmaltes o pirograbados. Todavía se venden en su museo de la ciudad vieja montevideana.

Minka Podhajska, vienesa primariamente integrada al ww, luego se traslada a Praga, donde participa en la creación del taller *Artel*, un clon del ww vienes interesado en la producción de objetos de uso cotidiano en series pequeñas, donde realizó las *Pequeñas alcancías*, 1930, y las *Fechorías infantiles*, 1930, como juegos-sistema de valor didáctico compositivo y también funcional.

Ladislav Sutner también fue un artista checo miembro de Artel, desde donde empezó a desarrollar un modelo de ciudad de juguete basada en una serie de piezas combinables y coleccionables que iba a realizar a lo largo de varias décadas.

Radicado desde 1937 en Estados Unidos donde había ido para participar del diseño del pabellón de su país en la expo New York de ese año, siguió desarrollando la idea de su ciudad de juguete que tuvo varias instancias de comercialización como en el *pack* llamado *Construir la ciudad* (1943).

Lyonel Feininger, profesor de la Bauhaus desde 1919, también había desarrollado en esa escuela un proyecto equivalente de ciudad de juguete, de madera torneada y pintada, compuesta con numerosas piezas evolutivas en el tiempo; de hecho, Feininger continuó con su ciudad infantil hasta 1931.

En una línea semejante a estas aventuras de resignificación artística del juguete deberían situarse también los diversos juegos de ajedrez realizados

en la Bauhaus por Josef Hartwig desde 1922, como parte de su enseñanza del taller de escultura en piedra y madera y tratando de generar una respuesta a un pedido de Gropius: un *bauhaus chess-set* práctico, durable, barato y bello, con diversas variantes (al menos hay 16 modelos conocidos) de cruces de formas básicas (esferas y cubos), sensibles a la envolvente de *los dedos que piensan y juegan*.

Muchos juguetes —los muñecos en especial— intentan indagar en la posible objetivación del cuerpo, esto es, su traducción funcional a objeto animado, artificio articulado, etc. Es el discurso que inspira la estética de los *ballets maquínicos* —como el que Fernand Leger presentaría en su film *Ballet Mecánico*, compuesto con Dudley Murphy en 1924 y que no solo traduce la maquinalidad de su obra plástica sino que aprovecha la ficción de movimiento para explorar esa discontinuidad o tartamudez motriz típica de los seres maquínicos— y también de los experimentos futuristas (como el *Ventre di Donna*, de Pratella, con artistas colgados de arneses y realizando movimientos gimnásticos) o bahausianos (como las investigaciones de Oskar Schlemmer sobre su *ballet triádico* de 1923) y una genealogía compleja que probablemente arranque con el acuñamiento del término *robot*, que se atribuye al escritor checo Karel Capek quien lo introduce en su obra teatral *RUR (Robots Universalis Rossum)*, estrenada en Praga en 1920 y en Londres y Nueva York en 1922) que presentará el tema clásico de una fábrica de *robots* —palabra que parece apropiarse de términos eslavos que refieren al esclavo y al trabajo— cada vez más humanos, cuya peculiar familia integrada por nombres de sabor latino (Marius, Damon, Radius, Primus, etc.) finalmente se rebela proponiéndose destruir a la raza humana, tema que remite a ulteriores elaboraciones como los *cyborgs*, los *clones* o los *replicants* de *Blade Runner* y una tradición de numerosas proposiciones que desarrollan esa noción de artefacto símil humano y luego poshumano, como el robot *Alpha Mullard* presentado en la Expo Radio de Londres de 1932, con su simplificación robótica del movimiento y la reelaboración de ese concepto que además se relaciona, también con sede en Praga, con el mito jasídico de la creación artificial de la vida a partir de la estatua de barro del *Golem* y que remite a casos clásicos como el *Frankenstein o el moderno Prometeo*, la obra de Mary Shelley (1818), criatura surgida de la experimentación con fragmentos corporales.

## 9. Holandesidad

### La vida líquida



Por fuera y por debajo de su suelo, Holanda flota en agua, lo que alentó construir barcos y comerciar y a drenar y polderizar un territorio que se convierte en una *patria técnica* en que los expertos hídricos garantizan (más que los políticos) la existencia del país y la *proyección territorialmente consciente* es un atributo singular practicado desde hace siglos.

En el magnífico estudio de Svetlana Alpers *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (Blume, Madrid, 1987) se dedica un capítulo entero a establecer relaciones entre la cartografía y la nueva visión, por ejemplo, en Vermeer, cuya tela *El arte de la pintura* integra la portada e ilustra sobre lo frecuente de las cartografías que visten e ilustran el interior flamenco. La estrecha relación entre pintura y geografía y a la vez como los mapas forman parte del entorno cotidiano, tiene que ver con la relevancia del descubrimiento de mundos propios del vigoroso colonialismo mercantil neerlandés así también como con la noción tan relevante en este medio



del modo técnico de habitar territorios, incluso transcripto a nociones esenciales del pensamiento teopolítico de Spinoza o de la importancia de los *hoffies* o patios interiores de grupos religiosos en que se practicaba la beneficiencia.

La ciudad flamenca o el pensar spinoziano abundan en experiencias y argumentos sobre el cómo vivir juntos para sustentar la *holandesidad errante* que por las vías de sus pujantes compañías de Indias de este y oeste administraban territorios y comercios mundiales por entonces, desde las controladas puertas de América o de Japón.

La isla artificial de Deshima, construida *ad hoc* frente a Nagasaki será la primera puerta nipona a Occidente, regenteada en exclusiva por los holandeses de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales (el *Vereenigde Oostindische Compagne* o VOC) por 220 años desde 1641 hasta 1860. La espléndida novela del inglés David Mitchell, *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet* (2010; en traducción española: *Mil otoños*, Duomo, Barcelona, 2010) cuenta las vicisitudes de este enclave a la vez económico y cultural que los neerlandeses habían conseguido administrar después de conseguir que portugueses y españoles fueran rechazados por el *shogunato* a causa de su catolicismo.

Después de las primeras exploraciones de Verrazano y Hudson (reconocidos con puente y río) en los '500 y permanencias precarias como las de Adrieen Block hacia 1614, finalmente la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales instala el reducto fortificado nombrado *New Amsterdam* en la punta de la isla de Manhattan hacia 1625, antecedente de la futura New York. Uno de los directores de la compañía mercantil, Pierre Minuit, compra los terrenos a los indios locales (por el equivalente de 25 dólares) e ingresa los primeros esclavos negros desde África y los primeros judíos sefarditas desde Brasil; y otro de tales directores, Peter Stuyvesant (inmortalizado en una marca inglesa de cigarrillos), hace entrega del reducto a los ingleses en 1664 como consecuencia de la perdida guerra holando-británica, y estos bautizan al sitio como *New York*.

Que los cosmopolitas holandeses hubieran a inicios del XVII, puesto pies en precarios territorios insulares en Japón o Estados Unidos no es meramente un éxito diplomático sino también una confirmación de aquella errancia transhumante y artificiosa ligada a una suerte de *das-ein* artificial propio del vivir con/contra el agua y de configurar, por así decirlo,



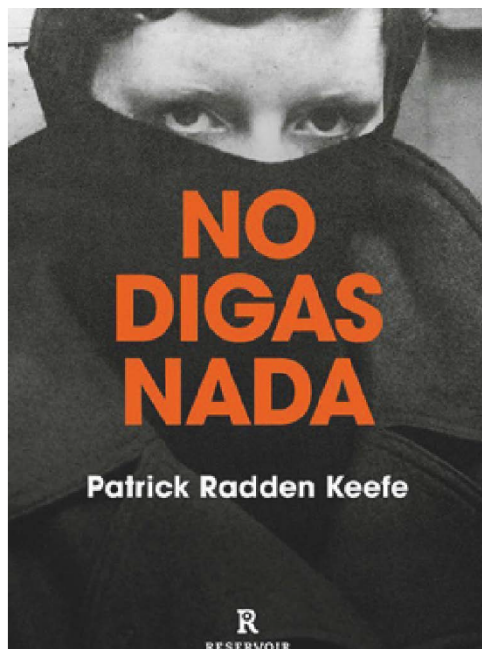
una *patria técnica*, cuyo territorio en más de un 90 % existe bajo el nivel del mar, es decir fruto de una sistemática y continua ingeniería de bombeo que convirtió la especialidad hidráulica (y complementariamente, la sabiduría marítima de construir y navegar barcos) en una verdadera epopeya donde personajes como el rey Guillermo tiene formación hidráulica y está implicado en numerosas entidades de administración hídrica de su país y del mundo.

Famosos y polémicos proyectos del grupo MVRVD como el Pabellón holandés de Hannover de 2000 —una especie de hojaldrado muestrario de paisajes del país— o *Pig City* —de 2002, en que indican que hay tantos holandeses como cerdos ocupando el país (15 y 15 millones) aunque los cerdos requieren casi el 75 % del territorio disponible, para lo cual propondrán que estos ocupen torres en altura— son algunas de las iniciativas del grupo de Rotterdam para dedicarse a una clase de proyecto que debe pensar cómo usar un territorio tan escaso como complejo, en donde por ejemplo cada vaca del millón y medio de ejemplares de sus rodeos, debe pagar impuesto si no se controla que no orinen en el suelo puesto que la amonización resultante complicaría la calidad de los acuíferos.

A pesar de todo —o como consecuencia de maximizar el ingenio habitativo-productivo—, Holanda es una de las potencias agroganaderas mundiales, una de cuyas expresiones es la vastísima superficie de invernaderos que rodea la enorme cuenca portuaria de Rotterdam, ciudad en la cual radica Rem Koolhaas, otro intensivo cultor de un *modo territorial* de proyectar e incluso directamente de trascender los límites disciplinares de la arquitectura, visible por caso en su implicación a inicios del nuevo siglo en el diseño de otra estrategia energética para la Unión Europea o apenas iniciada la pandemia, en montar la por tal razón frustrada muestra en el Guggenheim neoyorquino dedicada a presentar un polémico informe sobre el *Countryside*, denominación que abarca el conocimiento de una ruralidad deshabitada y tecnificada al extremo, devastada de su equilibrio natural e hiperintervenida tecnológicamente para conseguir la máxima productividad ecomaterial con la que el capitalismo exacerbado de estas épocas buscará sacar su máxima tajada en manejar el negocio de paliar el hambre del mundo.

## 10. Identidades en conflicto:

Belfast desgarrada



La historia novelada (*No digas nada*, Patrick Radden Keefe, Reservoir Books, Madrid, 2020) —en la línea del poderoso *new periodism* inaugurada en los '60 por Tom Wolfe— del largo conflicto entre Irlanda y Reino Unido desarrollado en las tres décadas que van del 68 al 98 tiene un conjunto de personajes desde las hermanas Price (una de ellas, Dolours enmascarada, consta en la cubierta del libro) hasta el líder político Gerry Adams, pero todo ese juego de acciones y reacciones se producen en una ciudad singular, Belfast, que en todo caso emerge en esta historia no como un mero escenario sino como el territorio que presenció y presencia la conflictividad entre los católicos—republicanos—separatistas y los anglicanos—monárquicos—unionistas más los episodios semimilitares que confrontaron el ejército irregular irlandés del IRA (Irish Republican Army) y las tropas explícitas o encubiertas (*escuadrones de la muerte*) de los británicos.

Patrick Radden Keefe es un periodista estadounidense de ancestros irlandeses que trabajó en esta historia basada en la visita a repositorios documentales obrantes en Boston, desde los cuales reconstruye una suerte de memorial sobre los 30 años del conflicto de Irlanda del Norte —que se suelen denominar en la jerga periodística local, *the troubles* o las dificultades— así como para historizar el proceso que llevaría al armisticio del viernes santo de 1998 que decretaría el fin de las hostilidades y el inicio de la actividad del *Sinn Féin*, partido político construido por Gerry Adams en reemplazo definitivo del ejército IRA (al cual Adams siempre negó su pertenencia, lo que este libro trata de desmentir) así como cronocar no solo los años difíciles sino la persistencia hasta ahora de una conflictividad no resuelta que solo se lograría con la anexión del Ulster (territorio de Irlanda del Norte todavía integrado al Reino Unido) a la república de Irlanda.

Las fotos personales que pude hacer en un viaje a Belfast de hace un par de años y que aquí incluimos dan muestra de un profuso registro de la insurreccionalidad separatista que ha vertido en múltiples grafitis callejeros la historia de las luchas independentistas irlandesas, pero toda esa iconografía popular para nada debe entenderse como voluntad de testimoniar una historia mitologizada y hasta de eventual oferta de turismo cultural, sino al contrario, una muestra más de la vigencia de un conflicto irresuelto. En una de nuestras fotos se consigna el anuncio de una compañía de taxis, *Trax taxis* y un teléfono: esa compañía está integrada por ex militantes del IRA que ofrecen *tours* en la ciudad explicando como experiencia propia la historia de las luchas belfastianas y la naturaleza de las reivindicaciones. Si se busca también hay taxistas del otro bando, con otras historias por contar.

En un *pub* de la zona todavía caliente de la ciudad (hay diversas calles con arcos y portones desactivados que segrebaban físicamente áreas conflictivas), al enterarse de que yo era argentino, el *pubman* me regaló el trago en agradecimiento por habernos enfrentado a los ingleses en el desgraciado tema de Malvinas. Encontré al menos tres comercios así nombrados, con intención claramente desafiante, así como hay también murales que avalan las luchas de los palestinos o el separatismo catalán. La ciudad rebosa de política activa y no solo es un espacio de recordación de las épocas de luchas armadas sino ahora escenario de otro tipo de luchas,

como la que conjuga en este mismo sitio la confrontación entre las políticas de UE (a las que adscribe la república) y el *Brexit* del Reino Unido.

Lo singular y profundo del cisma sociopolítico raigal de Belfast, que impulsó los años de violencia callejera, atraviesa todos los espacios y funciones de la ciudad como fuera el caso del celeberrimo astillero naval Harland & Wolff —donde se construyó el *Titanic* en 1912— cuyos grandes puentes—grúa amarillos ahora casi inactivos todavía perduran en el paisaje de la ciudad y en la que llegaron a trabajar 30 000 operarios predominantemente protestantes, aunque allí también hubo agrios conflictos con la minoría obrera católica.

La diversa iconografía que pulula en las calles de *West Belfast* se superpuso en rigor a los eufemísticamente llamados *Muros de la Paz* que se empezaron a edificar en 1971 como barreras de separación de los grupos sociales en disputa y alcanzaron a ser más de 100 imponentes vallados de metal y cemento, coronados de púas que con el tiempo se grafitaron hasta su actual estado de evidente hito turístico, bordeando la calle Falls los católicos y pro-IRA y sobre la calle Shankill los unionistas protestantes y seguidores del líder Ian Paisley.

Otras ciudades de Ulster, como la nombrada según cada grupo (adivinen) como Derry o Londonderry, también tienen sus decorados, en este caso en recordación del famoso *Bloody Sunday*, el domingo 30 de enero de 1972 en que las tropas británicas y paramilitares abatieron a más de 15 manifestantes, en uno de los episodios con que arranca la narración de Radden, que registra además el inicio de la militancia política de las hermanas Price.

En uno de los murales se denuncia la batalla librada por los presos republicanos en la prisión de Maze, conocida también como Long Kesh, donde los británicos propiciaron acciones de amedrentamiento con gases químicos ante los revoltosos presos republicanos que a poco iniciaron los procesos de huelga de hambre que concluyó en 1981 con la muerte por inanición de Tommy Sands —también recordado en los murales— por entonces electo diputado por los republicanos y cuyo deceso admitido o esperado por el gobierno inglés significó un fuerte punto de inflexión en esta guerra, como lo reconoció Adams y lo registra documentalmente el texto aquí comentado.

En el libro la detallada indagación de Radden registra el balance de 3500 muertos, dentro de los que hubo casi 300 niños y sin contar desde

luego muchos heridos, mutilados y desaparecidos. Puede que haya pasado tiempo desde el armisticio de 1998 pero la *non-fiction* de Keefe refleja la historia de la convivencia imposible entre católicos y protestantes o entre republicanos y lealistas—monárquicos (incluidos los orangistas o partidarios del *King William*, el *Conquistador* —que tiene su mural— y cuyo color naranja intenta conciliar o integrar la bandera irlandesa) pero también indica la persistencia del conflicto y su no superación en la tensa calma de esta casi doble década sin guerrilla pero con fisuras en la esperanza de un paz definitiva.



Keefe menciona el tema de la escolarización y de lo infructuoso de un mejoramiento de las relaciones pues, pasadas más de dos décadas del acuerdo entre los gobiernos británico e irlandés, resulta que el 90 % de los niños estudia en colegios segregados y por lo tanto es evidente que ambas comunidades siguen confrontadas casi como al inicio.

El libro revela algunas dudas respecto del artífice del armisticio, Gerry Adams, líder del Sinn Féin, quien si bien niega que haya formado parte del IRA bien podría haber sido parte de algunas de sus acciones. Frente a ese campo, la acción de los ingleses, directa con sus tropas de invasión, aún instaladas en Belfast o indirectas o ilegales en las acciones de los servicios de contrainteligencia o en las redadas sanguinarias y asesinatos comandados por su líder Frank Kinston, multiplica eventos de violencia narrados en el libro, uno de cuyos ejes es la presentación del asesinato por parte del IRA de la madre soltera de numerosos hijos que quedan desamparados, Jean McConville, supuesta informante de los ingleses, que resul-

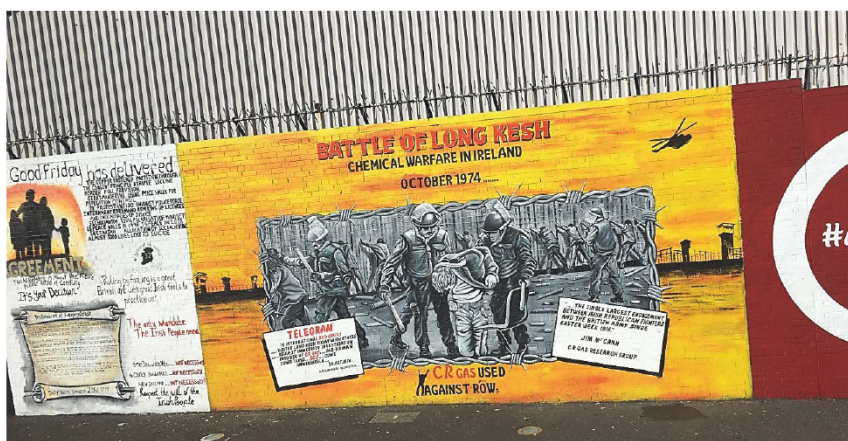


tará raptada y luego desaparecida por muchos años hasta la aparición de su cadáver en una tumba anónima del descampado y que habría pagado por aquel rol de espía con la condena impuesta por el IRA. Buena parte del texto de Keefe orilla pormenores de este incidente y la larga búsqueda de sus hijos, aunque también indica que la familia McConville vivía en una de las torres de viviendas subsidiadas cuyas plantas superiores albergaba a la conducción del contingente militar inglés de ocupación.



Si bien en la jerga benevolente de los analistas la convivencia belfastiana devino en conflicto de baja intensidad, toda esta vida sociobélica de 30 años retratada por Keefe fue una guerra creciente que tal vez se detuvo por el agotamiento de los actores directos e indirectos, la extenuación de una vida peligrosa cotidiana, la naturalización de continuas ceremonias funerales y el progresivo empobrecimiento de todo mundo, aderezado y atizado por la virulencia de los sermones desde los púlpitos de ambas Iglesias contendientes.





El largo escrito de Keefe comparte la virtud del *new periodism* de escribir una historia bastante trepidante y novelesca, así como el relativo rigor adjudicable a un trabajo de investigación periodística cifrado en visitas a archivos y en entrevistas a actores relevantes y campea el talante de abordar una crónica dominada por el fracaso generalizado de todos los personajes, como es el caso de las hermanas Dolours y Marian Price, que inician su militancia en la marcha a Derry y la culminan —si cabe este verbo— en la participación en el atentado que el IRA hará en Londres que deparará su reclusión de varios años dentro de la cual accionaron una huelga de hambre de más de 200 días, en la que los británicos le inyectaban a la fuerza alimentos líquidos para evitarles el deceso que afrontaría un genérico repudio internacional.



Como contracara permanente de las diversas maniobras de cada referente de esta historia —políticos, activistas y terroristas, represores legales e ilegales, gente común nada común en realidad por su proverbial fanatismo y adscripción extrema a alguna de las alternativas— discurre la ciudad como territorio de las acciones, una ciudad con lugares exclusivos para cada grupo, sitios de choque o conflicto y crecientes barreras y fronteras que intentan y, no lo consiguen, separar y recluir en su sitio a cada una de las facciones y en medio de todo una larga deriva de décadas de guerrillas silenciosas y precisas, con predominio de cierta opacidad de información y de ostensibles silencios —a veces semejantes a las manifestaciones de las omertá mafiosas— que oscurece la psicología colectiva y alimentan la sensación de conflicto irresoluble. De allí que el cronista norteamericano de ascendencia irlandesa haya escogido como título el *No digas nada* que pertenece a un verso de un poema del laureado poeta católico irlandés Seamus Heaney que dice: *Digas lo que digas, no digas nada*.

## 11. Jacques Tati y la arquitectura del siglo xx



El comediante francés Jacques Tati —y su *alter ego*, Mr. Hulot— supieron desplegar un ingenioso y divertido diálogo con la modernidad arquitectural a la que era aficionado, desde la cáustica sátira de su *Ville Arpel* (diseñada por su decorador Jacques Lagrange) hasta el elogio que en *Playtime* hará de la ciudad *alla Mies* de puro acero y vidrio, para lo cual incluso arriesgó la construcción completa de *Tativille*, una de las *locations* más grandes y costosas de la historia del cine.

Jacques Tatischeff, nacido de padre ruso y madre holandesa en 1907 y conocido como Jacques Tati, resulta ser no solo un emblema de cine crítico como actor y director de unos pocos filmes sino, además, protagonista de las controversias suscitadas por la arquitectura moderna del siglo xx: tanto como Fritz Lang (*Metrópolis*) o Marcel Carné (*El muelle de las brumas*) o, mucho después, Michelangelo Antonioni (*Más allá de las nubes*) o Jean Luc Godard (*Alphaville*), bien puede integrar un panteón de cineastas de poderosas alusiones al paisaje urbano—arquitectónico moderno asumiendo eso que decía Gerard Raunig: «Se ve obligado a la ficción porque es allí donde se puede verificar la crítica».

Analista social y entomólogo de personitas diversas arranca con el corto *L'école des facteurs* (1946, basado en un guion que escribió junto a Henri Marquet un lustro antes), que efectúa una surrealista aproximación sobre

la velocidad de los carteros o la *rapidité*, que aparece como un fenómeno de la modernidad de confianza técnica en la posguerra.

Raunig —en su libro *Mil máquinas*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2013— ofrece una visión del *facteur* acelerado:

Finalmente, Monsieur Postman empaqueta todos los utensilios de la oficina de correos que necesita para convertirse él mismo en correos. Escapa no solo del contexto de la comunidad aldeana y del rígido orden postal; su frenética fuga de la comunidad y del aparato de Estado es, al mismo tiempo, una invención: la invención de una nueva oficina en movimiento. Llevando al extremo la aceleración constante del movimiento y del trabajo, el acróbata de la bicicleta se sujeta él mismo a un camión, desplegando cartas y sellos sobre un tablón en la trasera del vehículo, abriendo así su propia oficina postal móvil en bicicleta. Como autoempresario se convierte a sí mismo en correos, de manera semejante a como la máquina de producción monomaniaca de Tati batalla ella misma contra la extrema funcionalización del filme de género. (91–92)

Pero lo mejor de Tati, dentro de su reducida producción de escasos cinco largometrajes, serán, por una parte, *Mon Oncle* (*Mi tío*, 1958, basada en su personaje más conocido, Mr. Hulot, que había emergido en un filme anterior, *Les vacances de Mr. Hulot*, 1952) y por otra *Playtime* (1967, que, más allá de *Traffic*, un discreto trabajo del '71, podría admitirse como su última gran aportación). El caso es que ese par de vistas nos sirve para debatir cierta oscilación de la modernidad, desde una mirada cáustica–afectiva en la primera hasta un elogio pleno del paisaje *International Style* en la segunda.

Ya desde la primera película de Hulot, Tati había armado una sociedad creativa con el decorador Jacques Lagrange, quien diría que estaba ligado estéticamente a cierta *modernidad deco* del tipo de las obras de Mailliet–Stevens y diseñará la llamada *Ville Arpel*, uno de los escenarios en que discurre *Mon Oncle*. El otro será la vieja y tradicional casa urbana parisina de Hulot y entre ambas locaciones transita el filme, y sobre todo la sensibilidad del sobrino, quien se siente como preso en la hiperdiseñada Ville Arpel (que hoy calificaríamos como *posmodern*) y libre y a gusto en la antigua y desordenada casa Hulot. Para la Ville Arpel se diseñó un jardín



geométrico, interiores, muebles y vestimentas de insinuación de modernidades futuras —con algo del naciente gusto por la *science fiction* y los viajes espaciales— que parece que en algo coincidía con la estética de los Smithson en sus montajes sobre la casa del futuro. Tan significativa fue esa puesta de Lagrange que en 2009 se armó en el Centre 104 en París una expo que reconstruía todos esos escenarios del filme. Aunque la ideología tatiana planteaba una discreta crítica y rechazo de esos ambientes, según el talante de su protagonista infantil.

Pero Tati estaba muy interesado en la estética de la arquitectura moderna y se pasó varios años recolectando información gráfica sobre la nueva ciudad posible, digamos, en línea con el urbanismo de Hilberseimer y la arquitectura de Mies (que ocupa buena parte de la colección de fotografías recortadas de revistas que había realizado Tati). Todo ello para ir armando el proyecto de la ciudad *Tatville*, que sería la ambiciosa escenografía que Tati construirá para filmar *Playtime* en 1967.

Esta ciudad ficticia fue pensada componiendo los bloques modernos e intervenciones urbanas que el propio director y sus colaboradores conocieron durante los viajes promocionales de *Mon Oncle* por el continente europeo y americano, destacando obras como *Lake Shore Drive* (1951) o *Seagram Building* (1958) de Mies van der Rohe, el *Lever Building* (1952) o, en París, la sede de *ESSO* (1963) en *La Défense*.

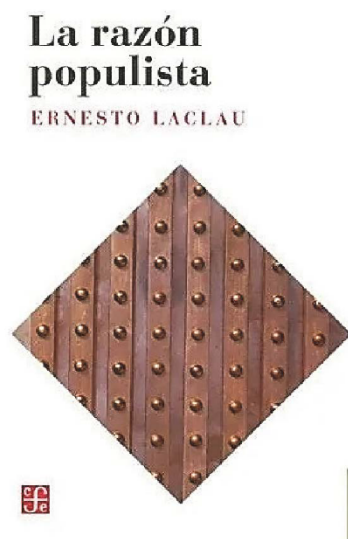
Las palabras de Tati tras la construcción de *Tatville* indican la complacencia del director con su mayor obra urbana, al decir que se trataba de «una ciudad magnífica. Tal como yo la imaginaba. He elegido lo más hermoso que había en la arquitectura moderna». Se había construido en 1964 en un terreno de 15 000 m<sup>2</sup> en Vincennes y se utilizaron casi 10 000 m<sup>3</sup> de hormigón. Fue una de las locaciones realizadas *ad hoc* más ambiciosas del cine y de hecho arruinó a Tati y a su empresa, y resultó un ambiente urbano luminoso y ordenado, algo demasiado homogéneo debido a la repetición de sus bloques de oficinas, pero en ningún caso representa algo totalitario e, incluso, en los filmogramas se advierte cómo trata de que las inmensas superficies acristaladas reflejen los monumentos de la ciudad—luz. Es algo discreto y silencioso y apela a una sociedad amable y eficiente.

Si la eficiencia de la Ville Arpel refiere a la casa moderna, con sus mecanismos electrónicos a distancia y los electrodomésticos omnipresentes en la vida familiar, en el primero de sus filmes se opone esa imagen a la inefi-

ciencia del barrio antiguo en donde nadie parece eficiente: el verdulero vende sus hortalizas sentado a la mesa de un bar a media cuadra de su puesto de verduras, el barrendero no barre, etc. Pero el discurso relativamente cáustico de Tati sobre la escena moderna de *Arpel* (en que los artefactos no responden a sus dueños) cambia con el avance de la modernidad de bienestar y su *Tativille*, más que mero escenario de *Playtime*, parece un manifiesto en que su autor tributa un homenaje a la ciudad racional entendida como pentagrama necesario de una vida poética, puesto que los interminables muros de cristal parecen haberse pensado para reflejar los colores variables del cielo de París.



## 12. Lo popular de Kusch a Laclau



Una condición global de la acción colonial será afianzar un pensamiento culto (global, progresista) que será a la vez afirmativo de la civilización contra la barbarie cuanto de la descalificación de lo cultural–popular: Se pregunta Kusch: «¿No será que el aspecto negativo asignado al pensamiento popular se debe únicamente a una balcanización del mismo por parte del pensar culto, según lo cual, lo que no es propio es rechazado porque es confuso?».

Fuera de entender lo populista como elemento bastardo respecto de lo democrático, es preciso correlacionar en este punto a Kusch con Ernesto Laclau, el último gran teórico populista que sobrepasó la matriz marxista para proponer una teoría de lo popular como la más pertinente y verdadera en relación con la problemática ontológica y política americana.

Laclau construye pacientemente el concepto de pueblo (como entidad sociopolítica) y populismo (como proceso y desarrollo esencial y superior

de lo político) no solo como voluntad de explicar la cuestión política en sí del populismo (que entiende como desarrollo superior de lo democrático y no como prólogo o desvío imperfecto de ello), sino también atendiendo a su condición ontológica. En un párrafo de su obra final y principal (*La razón populista*, FCE, Buenos Aires, 2005) rebate las objeciones habituales al populismo que serían:

(1) Que el populismo es vago e indeterminado tanto en el público al que se dirige y en su discurso, como en sus postulados políticos y (2) Que el populismo es mera retórica. Frente a esto, opusimos una posibilidad diferente: (1) Que la vaguedad y la indeterminación no constituyen defectos de un discurso sobre la realidad social, sino que, en ciertas circunstancias, están inscriptas en la realidad social como tal y (2) Que la retórica no es algo epifenoménico respecto de una estructura conceptual autodefinida, ya que ninguna estructura conceptual encuentra su cohesión interna sin apelar a recursos retóricos. Si esto fuera así, la conclusión sería que el populismo es la vía real para comprender algo relativo a la constitución ontológica de lo político como tal.

Refiriéndose a que el problema central de la política es atender la necesidad —o deseo de vida— individual y social, Laclau distingue justamente el momento individual de tal demanda del nivel social o colectivo:

En [el caso de una demanda concreta respecto de una necesidad: por ejemplo, acceder al agua potable] el sujeto de la demanda era tan puntual como la propia demanda. Al sujeto de una demanda concebido como particularidad diferencial lo denominaremos sujeto democrático. En [el caso de una pluridemanda colectiva respecto de una necesidad o un derecho, por ejemplo, reclamos inherentes al derecho a la ciudad], el sujeto va a ser más amplio, ya que su subjetividad será el resultado del agrupamiento equivalencial de una pluralidad de demandas democráticas. Al sujeto constituido sobre la base de esta lógica lo denominaremos sujeto popular.

En la argumentación de Laclau, el sujeto (político) popular trasciende y encauza al sujeto (político) democrático, invirtiéndose de tal modo, la mirada eurocéntrica despectiva del pensamiento y práctica populistas y el

elogio desmesurado al individuo y al comportamiento meritocrático—competitivo. En la noción de sujeto político popular aparece además la referencia a las recientes —de las últimas tres décadas— minorías etnosociales—sexuales agrupadas en el colectivo LGBTQ+ o LGBTQIAK, cuyas luchas para acceder a la categoría de sujeto democrático se inscriben precisamente en la ahora ampliada noción de pueblo.

La figura de agrupamiento equivalencial de pluralidades (de demandas) —que solo sería viable en la modalidad populista— implica la necesidad de subjetivación social, de organización retórica o discursiva y de expresión tópica o manifestación territorial.

La construcción de identidad a partir de los elementos arquetípicos del estar crea pues pensamiento popular y se crea, por lo tanto, el sujeto colectivo pueblo. Pero esta creación, global y colectiva, estilo cultural y proyecto político, deberá resistir el embate de una devaluación conceptual, de una crítica de su efectividad y legitimidad, precisamente esgrimida por quienes provocan la ruptura de lo arquetípico de un estar originario.

De allí que la categoría de pueblo implica cierta articulación con el grado cero de un ser—ahí, con un momento iniciático de ser instalado que instituye una conciencia de lo arcaico—genuino.

Lo popular hay que entenderlo entonces como una triple condición: (1) lo que queda o se configura fuera de la historia (de las necesidades), (2) lo que resiste o subsiste fuera y a pesar de las crisis (en la administración de las necesidades), y (3) lo que aparece como condición de lo nacional, incluso antes o contra la ambigüedad o indefinición de una idea de nación más bien fantasmática o ideológica que se constituye como máscara de colonialidad o neocolonialidad en los siglos XIX y XX.

### 13. Microposfordismo o ciudad *delivery*



La urbanidad en Latinoamérica es muy específica y bien diferente de otras escenas —Europa, Estados Unidos, Sudeste asiático, etc.—: pero, de todas formas, igualmente refiere a características actuales del mundo urbano contemporáneo, como la fenomenología ligada a lo táctico y lo furtivo, al desarrollo de flujos intensos de movimientos, apropiaciones repentinas de focos de actividad, adaptaciones a cambios situacionales, camuflajes para permitir tales adaptaciones, etcétera.

Fenómenos que caracterizan comportamientos de colectivos sociales o de partes de ellos, pero también a sectores de la funcionalidad urbana como el transporte, los servicios o el comercio. Estas características, por un lado, remiten a una *era trasfuncional* (con referencia a la superación de



la especialización y espacialización de las actividades urbanas) y a cierto acople con la dinámica logística posfordista también visible ahora en la dinámica urbana y no solo a escalas territoriales (hay, por así decirlo, un *microposfordismo* corpuscular y fragmentario, por ejemplo, en las economías de servicios *delivery*) y, por otro, evocan los planteos que habían emergido en el campo del pensamiento y las prácticas *situacionistas* que, si bien mezclaban, según Guy Debord, el arte y la política, y devenían en activismos ideológicos, en otros aportes, como los del urbanista del *situacionismo*, Constant Nieuwenhuys, en sus desarrollos *New Babylon* aplicados entre otros casos a Ámsterdam, empezaban a formular el desacople de la ciudad localizada respecto de la dinámica de sus actores (habitantes, usuarios, administradores) anticipando procesos ulteriores y concepciones más tácticas y operativas, como aquellas del urbanismo *sui generis* de Rem Koolhaas.

En un entorno más ligado a la crítica política de raíz estética, poco después de los últimos planteos de Constant —que reverberan en proyectistas urbanos más convencionales, como Aldo van Eyck o Cedric Price— aparecen actores—provocadores urbanos de la destrucción—reconstrucción—resemantización, como Gordon Matta-Clark y sus propuestas, en todo un arco variopinto que va desde los artistas callejeros (Bansky, Basquiat) hasta las experiencias *okupa* (como el grupo de *Via Moriggi* en Milán), el *parkhour* y las derivas urbanas de riesgo o las incrustaciones furtivas y efímeras de Santiago Cirugeda.

Buena parte de la literatura sociopolítica reciente, como el caso de uno de los últimos seminarios de Roland Barthes (*Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003 [1977]), se empieza a ocupar de las cuestiones ligadas al *cómo vivir juntos* de aquellos grupos que, bajo el emblema de los anacoretas y monásticos, se esfuerzan por mantener su entidad/identidad, planteando temas de articulación de la colectividad y la multitud con la grupalidad de lo social depurado de la fricción física y el problema, y a la vez las ventajas, de segregar diferentes temáticas que Barthes encontraba y estudiaba en las *comunidades de distintos*.

Toda esta corriente de pensamiento, quizá ligada a cierto impacto de las ideas debordianas, se dirige a diferenciar y valorar corpúsculos de ciudad, fenómeno que interesará a diferentes proyectistas urbanos contem-

poráneos, desde Bernard Tschumi hasta Lucien Kroll, y deviene en experiencias como el del *cohousing*, las ecocomunas, y múltiples esfuerzos neoutópicos (y en algunos casos directamente profascistas, legitimación heideggeriana mediante) de recuperación de identidades de lugar.

Al mismo tiempo que los cursos de Barthes, incursionaba Foucault (*Sociedad, Territorio y Población*, FCE, Buenos Aires, 2006; *El nacimiento de la biopolítica*, FCE, Buenos Aires, 2007) sobre la cuestión de la *biopolítica*, que remitía a la construcción ilustrada de un concepto de policía urbana y administración sistémica de las relaciones sociourbanas a través de los dispositivos de vigilancia. Foucault remite a una genealogía anti-corpúscular y más bien de flujos fluidos que llega hasta los multitudinarios italianos (Negri, Lazzarato, Virno) y a los filósofos del cinismo contemporáneo (Espósito, Agamben, Sloterdijk).

Es interesante contrastar ese doble sistema filosófico analítico de sociedades urbanas — el primero *fragmentarista*, el segundo *totalitarista*— porque introducen el debate tardomoderno sobre el final del Estado de bienestar o las disfunciones urbanas que emergen en el momento, por así decirlo, en que los ciudadanos devienen consumidores.

Pero con un enfoque u otro, siempre emerge visible una analítica posible de la microfísica de lo postsocial: microfísica que florece en múltiples metáforas como *queso gruyere*, *ghettos*, *clusters*, fronteras, fragmentos, y que permite u obliga leer las socioterritorialidades con una lupa de *buscador de intersticios*, cosa que en realidad hacen en la práctica todos los actuales actores urbanos: habitantes, usuarios, promotores, marginales, administradores, delincuentes, etcétera.

Proceso de lectura y activación de esa doble porosidad social y espacial que conmueve o transforma el sentido del *housing* y que puede usar los enfoques fragmentarista de Barthes o totalizador de Foucault operando sobre la misma realidad: unos fortaleciendo el nicho y edificando fronteras, otros buscando los aceites que fluyan entre las cavidades múltiples de tales figuras (*aceites* tales como normas jurídicas, estrategias comerciales, expansión del consumo, terciarización de lo duro, etcétera).

Si apeláramos a la célebre manera con que Gian Battista Nolli engendrara sus planos de Roma a fines del siglo XVIII, en que era capaz de dibujar negro sobre blanco la delimitación puntillosa del recorte de la forma blanca de lo público emergente como contraforma del negro privado (pero



que el poder barroco—eclesiástico había hecho grandes esfuerzos, a menudo escenográficos, para delimitar como plataforma que modelaba el espacio colectivo), advertiríamos que hoy tendría grandes dificultades, como lo comprobó hace dos décadas Colin Rowe cuando, en *Collage City*, dibujó de la misma manera un fragmento de una ciudad italiana del XVII y un trozo de urbanismo corbusierano. El segundo resultaba anómalo, fluido, inapropiado, licuaba las calles y las plazas sin proponer alternativas en la *terra incognita* de sus planos térreos.

La inestabilidad de la geometría de lo lleno—vacío, la latencia de innúmeros agujeros, la movilidad cancerígena con que fluye un tejido hacia el vacío circundante, la mutación rápida de las centralidades son, entre otras, algunas características para pensar una refundación del *housing*.

## 14. Modernidad heroica

Lo moderno insuperable según Piñón



E. Duhart. Alianza Francesa,  
Santiago de Chile, 1954

Así como, si se quiere, Francis Fukuyama instaló la idea de un *final de la historia* relacionado con lo que vislumbró el apogeo insuperable del modo capitalista en su fase más avanzada, existiría una corriente de opinión disciplinar (que pretende orientar éticamente la práctica profesional y los regímenes didácticos de reproducción de esa práctica) que ostentaría la teoría de un posible *final de la historia del proyecto*, ligado tal vez a identificar en algunos tramos y logros del así llamado *Movimiento Moderno* una suerte de *non plus ultra*, al menos equivalente a la larguísima duración de la idea disciplinar de *clasicidad*. Esta postura surge en cierta forma en espacios centrales de *modernización retrasada* (especialmente en España; de manera colateral en Portugal, Irlanda, y en menor medida en los países balcánicos, Grecia y algunos escenarios de Europa centro-oriental antes

ligados al socialismo) en los cuales tal retraso permitió afrontar programas de completamientos de infraestructuras y equipamientos apelando al discurso lingüístico-técnico moderno, básicamente el vinculado con la corriente derivada del racionalismo de Mies, a veces algo inequívocamente llamado (desde la perspectiva de esta posición ultramoderna) *International Style*, aunque la reivindicación de un grado cero de modernidad, quizá ligada al tándem racionalismo-socialismo del miesismo inicial o germánico, implica cierto posicionamiento cosmopolita.

Tal vez el referente teórico principal de esta postura sea el catalán Helio Piñón, por lo demás extremadamente influyente en América Latina, sea por su reivindicación de arquitectos modernos de inspiración miesiana —como Mario Álvarez o Raúl Sichero—, sea por un grupo de arquitectos actuales que siguen sus ideas. En su página (<https://helio-pinon.org/>) se incluyen varios textos centrales en su pensamiento, entre ellos, *Teoría del Proyecto*, de 2011.

Tal situación [Piñón acaba de decir que la arquitectura no ha generado conocimiento acumulativo en el último medio siglo] —tanto más patológica, cuanto menos consciente— explica en gran parte la decadencia continuada y progresiva de la arquitectura del último medio siglo y convierte la práctica profesional en lo más parecido a una farsa: cuanto más confusión entre principios y criterios, más se insiste en una entelequia de existencia meramente virtual, a la que se ha dado el arrogante nombre de «disciplina». Tal situación convierte al profesional en un tipo inseguro pero «genial», abocado a la impostura, condenado a positivar el desconcierto. Su crítica a una teoría complaciente —que describe como práctica discursiva, más de apología acrítica que de comentario o descripción, glosa incondicional de la progresiva decadencia de la arquitectura — refiere a que dicha práctica no ha efectuado ningún reparo a la sucesión de eslóganes con los que se ha tratado de reemplazar a la arquitectura moderna; ninguna objeción a la progresiva vulgaridad figurativa que ha acabado imponiéndose como «arquitectura del espectáculo»; ninguna crítica al despilfarro económico a que ha abocado la incompetencia técnica de ese mero producto inmobiliario que desde hace décadas ha tratado de suplantar a la arquitectura.

A mediados de los 50 del siglo pasado, un puñado de arquitectos practicantes del llamado Estilo Internacional desconocían en su gran mayoría el sentido

estético de lo que hacían, pero sabían hacerlo, gracias a disponer de un notable sentido de la forma que les había propiciado su formación clasicista, lo que determinaba una visualidad cultivada, capaz de «entender» los criterios constructivos —materiales y formales— de la nueva arquitectura.

Piñón propondrá un valor histórico al menos equivalente entre clasicidad y modernidad y tratará a la vez de marcar las diferencias o innovaciones que formula lo moderno, aun insuperadas en su novedad y consistencia proyectual:

algunos criterios de forma sustituyen los de la tradición clasicista: así, la igualdad es reemplazada por la equivalencia; la simetría, por el equilibrio; la idea clásica de unidad por la noción moderna de identidad formal. Este hecho pone en circulación una nueva idea de forma, no ya entendida de modo similar a la figura o la apariencia, sino concebida como manifestación sensitiva de la configuración interna de las cosas.

Para concluir en una identificación y propuesta de 5 axiomas en su reivindicación de la modernidad:

(1) La arquitectura es la representación de la construcción (en el doble sentido material y formal), (2) La actividad ordenadora del arquitecto actúa por medio de juicios estéticos que reconocen cualidades formales, identificando esos atributos mediante la visión, no a través de conceptos, (3) La forma es la manifestación sensitiva de la configuración interna de la obra, (4) La materia prima de la arquitectura es la arquitectura misma (o sea que arquitecturas previas proveen materiales a arquitecturas nuevas) y (5) La competencia para proyectar puede adquirirse —sobre todo— reconstruyendo obras de arquitectura ejemplares.

Para fundar esa metodología *referencialista* —*arquitecturas hechas* que llevan o aportan a *arquitecturas haciéndose*— Piñón incluye una sección en su web llamada *Afinidades* compuesta por fotos suyas —selección que también inspirará un conjunto de monografías que realizará en torno de arquitectos modernos racionalistas (sobre el uruguayo Raul Sichero, los brasileños Paulo Mendes da Rocha y Eduardo de Almeida, el argentino

Mario Álvarez, entre otros)— en la cual cataloga obras puntuales de arquitectos modernos en un rango de más de 80 años, que ilustran su apetencia visual-formal y también su referencia de materiales para ser usados en proyectos nuevos, como —restringiéndose a menciones sudamericanas cercanas a los '50–60, es decir, el apogeo de natural cosmopolitización de lo moderno— el edificio de viviendas de Posadas y Schiaffino en Buenos Aires de Mario Álvarez, las supercuadras del grupo CRAA en Brasilia, la casa Americano del paulista Oswaldo Bratke en su ciudad, la Alianza Francesa del chileno Emilio Duhart, los edificios Pilar y Positano en Montevideo de Luis García Pardo, los edificios universitarios de Jorge Machado Moreira en Río, etc., ello junto a otras referencias que Piñón hará de obras internacionales, básicamente españolas e italianas, de ese entorno temporal.

Este recorrido por el planteo de Piñón —de cierta resonancia en América— lo hago para identificar una postura de intento de validación de la posible pertenencia a una *tendencia* (usando el término rossiano, cuyo trabajo teórico le resulta amigable a Piñón y que también fue influyente en nuestra región) de ejemplificación de buenas prácticas de *cosas hechas* antes que enunciados o conceptos, dentro de una reivindicación bastante centrada en lo formal de una modernidad ligada a un modo de proyecto entendible como racional y universal, además de utópicamente conectado al espíritu iluminista de la *modernidad heroica*, que podría todavía operar como resguardo ético y de renuncia frente a la proliferación de arquitecturas mercantilizadas.



## 15. Oposición entre relato y composición



La mirada formal disciplinaria de la Arquitectura pretende una condición de cierta estructuralidad o inmutabilidad del soporte físico respecto del uso. La idea de *función* en sí misma, es un protocolo bastante determinista que asegura cierta manera segura —*protocolar*: expresión puesta de moda en tiempos de pandemia— de usar esos soportes. El modo de producir tales soportes (que podemos definirlo como *proyecto*) es mediante el formato de la *composición*, entendible como ensamblaje más bien estable o perenne, de partes que aseguran un todo operable, usable o funcional.

La realidad existente de los sujetos respecto del hábitat en que viven o actúan, sin embargo, es del orden del *relato*: siempre se construye una *historia* de la articulación entre sujeto y entorno. La cotidianidad antropológica (más allá o más acá de los *clichés* culturales epocales) de cada sujeto lo induce a producir *relatos de habitabilidad*, más complejos que una pura operabilidad neutral de aquellos espacios y formas que se le ofrecen. Esta condición se opone a la idea de *composición* y pretendería nada más que un suministro de soportes mínimos, indeterminados y activables, fuera y hasta en contra, de la prescripción de lo funcional.

Una condición reciente —último cuarto de siglo, que es nada en la pretendida eternidad de la arquitectura— del campo disciplinar ha sido tratar de revestir el discurso o estética del minimalismo, de una *narrativa del ascetismo*, una historia de frugalidades casi zen, cuyas características —si bien contaminadas por una calificación elitista— admiten cierta asociación entre minimización de los imperativos compositivos y administración de formas de habitabilidad alternativas aunque bastante artificiales como muestran las fotos de proyectos de gurúes del *minimal* en que nunca aparecen mascotas o niños ni muebles u objetos fuera de lugar (tal *fuera de lugar* es un modo de reconocer la inmanencia de aspectos proyectuales del orden compositivo).

Las revistas de estilo de los diarios dominicales de todo el mundo ayudan mucho a la vigencia de la profesión basada en la composición, no porque hablen de ella sino porque operan tipificando los relatos de habitabilidad y por tanto ayudando a reducir la violencia o desacoples entre composición y relato. Esas revistas construyen cánones de modo de vida: *campestre*, *barrial*, *camp*, *millennial*, *centennial*, *frugal*, etc. Aunque ayudando a fortalecer mercancías seguras ya que todavía no alcanzan a ofrecer pistas de otros relatos tales como los relacionados con las minorías LGBT. Ni aludiendo a situaciones que vayan más allá de familias-tipo o personas solas.



La idea de entregar espacios básicos para terminar de ser acondicionados/equipados/usados por sus habitantes es compartida por muchos arquitectos actuales que, sin embargo, podrían distinguirse entre un grupo —representado, por ejemplo, por Lacaton & Vassal— que cree que debe haber una suerte de código compartido entre el esqueleto ofrecido y las modalidades de personalización o relleno y otro grupo —ejemplificable en las propuestas de Elemental— que cree que el usuario podrá colisionar y revisar extremadamente lo básico ofrecido por el diseño del soporte como ocurriera con los habitantes populares de los edificios de Aravena que los acabaron con revestimientos *kitsch* y lenguajes enteramente divergentes del básico, todo ello con aparente complacencia (un poco cínica y quizá paternalista) de los diseñadores.

En ambas posturas —fuera de sus resultados finales— impera una común voluntad de restringir el aparato de la composición al mínimo, casi como buscando la producción musical de un mero *pentagrama*, que no es sonido ni su representación sino, antes bien, el artefacto que permitirá registrar los signos de producción de sonidos.

Pero siempre hay un grado de violencia que se puede advertir en la tensión entre la oferta proyectual (aun en su intención o voluntad de restrin-

gir o minimizar su pretensión de formalización fruto de la acción compositiva, que conduce a montajes estables o peor, definitivos) y el consumo habitativo, o sea, la posibilidad de despliegue de cierto relato de vida que hará un residente o una familia o un colectivo cualquiera. Es decir, la restricción discursiva —de la libertad infinita o absoluta que poseería el consumidor— que contiene el aparato proyectual ofrecido instauro, aún en su máximo grado de flexibilidad y desmaterialidad, grados de dificultad en el despliegue de su relato o historia de vida. En parte esa restricción o violencia tiene que ver con el aura de autor del artefacto ofrecido: muy distinto es el grado de libertad para la colonización de un espacio que alguien posee frente a una escena sin autor, meramente *natural* en su pertenencia a una edificación innominada.

Como es el caso, por ejemplo, de la apropiación habitativa de un silo o un taller o un granero, fuera de las diversas posibilidades de suplementación estética que tales operaciones puedan o no sufrir a manos de una autoría de convalidación, como aquello que puede haber ocurrido con la legitimación del objeto *loft*, que no fue una natural apropiación que usuarios-cazadores hicieron de artefactos edificios en desuso, sino una compleja operación estético-cultural de validación y otorgamiento de prestigio, unido ello a la construcción de una neomercancía.

De aquí podría deducirse que la *arquitectura de autor* —en los casos de autorrestricción compositiva o maximización de la oferta de piezas maleables u operables, en su grado de flexibilidad e indeterminación— aun cuando contenga los rasgos impositivos del efecto-composición (que son condiciones imperativas de operar la forma) siempre podría contener *permisos de relato*, o posibilidades de organizar modos de uso en que pueda desplegarse el imaginario (alienado o no) del habitante, ya sea en el modelo apolíneo de las celdas luminosas del conjunto experimental de Mulhouse planteado como *cit  manifeste* por Lacaton & Vassal en 2005 o en el modelo populista propio de revestir el mudo objeto arquitectónico por acabados y objetos de características *kitsch*, como ocurre en la Quinta Monroy, el conjunto diseñado por la oficina Elemental regentada por Alejandro Aravena en 2004. Sus capacidades e ideologías diversas para proponer distintas relaciones entre sus composiciones y las posibilidades de relatos de sus usuarios no han impedido que ambos hayan alcanzado el cénit profesional del Pritzker.



## 16. Pinta tu aldea

### Ideología y cosmética en los márgenes



Los lugares populares de la pobreza se pueden representar en alegorías bondadosas o pintarse concretamente exaltando su supuesto ascetismo y frugalidad, en operaciones que pueden discutirse ideológicamente —*estetizar lo pobre*— o ser valoradas por otorgar belleza a las existencias más atribuladas.

Suele asociarse esta expresión por la cual lo local puede devenir universal —*pinta tu aldea*— como desiderátum temático asociado a una juventud feliz, por ejemplo, en la obsesiva recurrencia de Marc Chagall a su Vitebsk natal, la aldea *shetl* bielorrusa que ya no existe (devastada por nazis y rusos) sino en la permanente elaboración fantástica del pintor, con sus voladores personajes jasídicos y la memoria feliz de su amorío con Bella Rosenfeld, con quien pasaría toda su nostálgica vida hasta su final neoyorquino. Quienes después fueron profetas de la abstracción, como Malevich y Lissitzky, también anduvieron por la estación populista de Vitebsk y trabajaron en el imaginario *narodni* de la mística judía.

La *favela* Santa Marta, en el barrio Botafogo de Río de Janeiro y afinada en el morro de ese nombre desde 1930, cobró relevancia cuando



Michael Jackson filmó allí su *clip* para el significativo tema «They don't care about us» en 1996, después de alcanzar un acuerdo económico con los traficantes de droga que controlaban el lugar; hace un poco más de una década sufrió una violenta intervención militar e inició una pacificación que incluye la posibilidad de *tour* turísticos y hasta la recepción de la iniciativa *Favela Painting* encarada por el equipo de artistas holandeses Haas & Hahn que conducen Jeroen Koolhaas y Dre Urhahn, que inició hacia 2008 una intervención todavía activa consistente en pintar lienzos de muros del sitio, de cuya operación —llevada a cabo con donaciones de empresas de pinturas y con la cooperación de vecinos— es conocido el desarrollo de la llamada *Praca Cantao*, que es simplemente un vacío dentro de la densidad de las chabolas, con un carácter otorgado por planos de colores tipo *op-art* aplicado por dicho colectivo.

Si bien podría discutirse ideológicamente la prioridad de cierto embellecimiento de la pobreza respecto de cuestiones más dramáticas como la precariedad de la vida misma de esas poblaciones, tampoco se puede negar su generalizada voluntad de la mejora colectiva, de paliar sus calvarios domésticos con más espacio colectivo (usable por el colectivo) antes que la más burguesa noción de espacio público. Eso mismo advertía Ariel Jacobovich en su participación en el proyecto de mejora del asentamiento Roca Negra, al sur de Buenos Aires, cuyos pobladores habían priorizado el mejoramiento de lo colectivo antes que de lo privado (que en todo caso parece algo bastante ligado a cierta capacidad de autogestión de cada poblador).

Los trabajos de la oficina liderada por Marcos Boldarini como las mejoras de los asentamientos paulistanos de *Cantinho do Cau* y *Nova Jaguaré* en torno a 2010, además de incluir acciones ortodoxas de construcción concreta de viviendas y áreas colectivas, otorgaron buena preferencia al diseño de las envolventes o frentes urbanos de estos conjuntos, tanto mediante actuaciones de tratamientos paisajísticos de esos bordes como de intervenciones de mejora de la accesibilidad, ambas acciones en la línea de contribuir a la integración urbana formal y funcional de estas *favelas*. Estas cuestiones de proyectar el borde de las aglomeraciones otorgándoles si cabe, atributos de cualidad paisajística, descartan la posibilidad de cuestionar su posible tentación de *estetizar lo pobre*, puesto que son aspectos, por así decir, agregados o suplementarios a las intervenciones urbanoarquitectónicas desarrolladas en tales espacios.

También en San Pablo, el grupo madrileño *Boa Mistura* realizó en 2012 el proyecto de arte callejero denominado *Luz nas Vuelas* —*Luz en las calles*—, consistente en un conjunto de pintadas de espacios públicos de *favelas* hechos con la participación casi lúdica de niños que allí habitan, según una lógica de aplicar en superficies continuas extensos planos de colores primarios (resueltos con pinturas industriales convencionales) sobre los que se escribieron palabras que resaltan en blanco sobre tales fondos y por las alusiones metafóricas de las mismas: *belleza*, *orgullo*, *amor*, *dulzura*, *firmeza*, etc. Aquí el punto estriba en discutir el valor o impacto de estas intervenciones, entre su reconocimiento específico como acción exitosa de *street-art* y el efecto que pudiera haber suscitado en el propio asentamiento y en el placer o disfrute de sus moradores.

Este grupo de grafiteros nacido en Madrid en 2001 y allí afincado desde entonces lo integran el arquitecto Javier Serrano, los artistas Juan Jaume y Pablo Ferreiro junto al ilustrador y publicista Pablo Purón, y tiene una veintena de resonantes performances urbanas tales como *Palabra Bonita*, Belgrado, 2014 (una intervención en que los grafismos resuenan en la patética memoria de la ciudad destruida en la guerra reciente), los eventos tipográficos *Juntos somos barrio*, en Murcia, 2019, o *Soy porque somos*, México, 2018, y la intervención en un edificio de *okupas* pintado por completo con la grafía *Somos luz*, en la ciudad de Panamá en 2013. Todos los mensajes cumplen con una caligrafía dramática sobre arquitecturas que en general son problemáticas y además entregan el simbolismo aforístico de una búsqueda de libertades. El grafiti deviene poesía materializada, el color ayuda a la diferencia y la aldea recupera su orgullo al representarse en pintura rebelde.

## 17. Primera globalidad: colonización y resistencia en América



Danza de los Diablos  
en Paucartambo

El culto de los ángeles, caído en desgracia después de la Edad Media, aunque vigente en los márgenes de la cristiandad, como en los coptos abisinios, fue rescatado por Carlos V al valorar un descubrimiento siciliano de una escena de siete ángeles que remitía al libro herético de Henoc y que el papado de inicios del XVI se ocupa en restringir a solo tres legítimos: Miguel, Rafael y Gabriel.

Sin embargo, en América proliferarán a siete o nueve, puesto que parece haber sido la estrategia de los teólogos para conjurar el culto idolátrico de los astros: los ángeles van a servir para cristianizar esa tendencia panteísta. También la angelología americana los vestirá de efebos o mujeres o músicos o los preparará para actividades militares como las varias series de *ángeles arcabuceros*. Vale aquí decir que en aymará, *arcabuz* se traduce como Illapa, una vez más el relevante nombre del dios Trueno: esos ángeles se apropian de este o lo dominan y cristianizan.

La militarización cültica es un tema de sabor medieval que retorna en América, así como lo es la escenificación de la vida de los santos patronos recurriendo al taller, como las representaciones cuzqueñas de San Eloy, patrono de los plateros con el santo arriba en la tabla y, por debajo, una escena cotidiana de un taller de platería. La identificación de ángeles con los astros para cristianizar idolatrías también se había practicado en el mundo andino al homologar a Santiago, el matamoros, con Illapa, la deidad nativa de rayos, relámpagos y truenos.

Las *postrimerías* es el conjunto de representaciones medievales que tienen que ver con las instancias de la muerte, juicio, infierno y gloria y habían caído en desuso en la Europa barroca: aquí se retomarán, incluyendo escenas con otros mortales como indígenas o negros para alegorizar la muerte y su más allá, quizá trascendente en relación con las miserias de la conquista y sojuzgación. Temas como el *infierno* (que incluso se escenifica en fiestas paganas como la Danza de los Diablos en Paucartambo) o el *Leviatán* o la *gran boca* —que tomará una página de Guamán que designa *ciudad del infierno*— son arcaísmos estéticos a los que se recurre por razones ideológicas.

El desarrollo teatralizado de las alegorías populares que hará Calderón de la Barca —en sus más de 110 dramas, pero mayormente aún en sus 80 autos sacramentales— ofrece otra veta para la formulación del barroco ibérico de impacto en América: Calderón, formado por los jesuitas, luego militar y finalmente sacerdote terciario cultivó el pesimismo de la realidad y siendo poeta oficial de la Corte supo aludir a las vanidades del poder, pero además es el motor principal del desarrollo de las alegorías —como supo reconocerle Walter Benjamin en sus estudios sobre el drama barroco—, cultor prematuro del formato operístico (es uno de los primeros en introducir música en sus piezas) y tributario de las falsas realidades de las escenografías efímeras —era amigo del escenógrafo italiano Cosme Lotti— teatralidad barroca que sobre todo en los autos que se daban en la fiesta de *Corpus* o en las comedias mitológicas, desplegaban complejas alegorías formales y lingüísticas, a lo que le agregaba su interés en incluir horóscopos y profecías en sus temas, lo cual gozaba del alto interés de su público.

El complemento de estética barroca que junto a Calderón fue influyente en América es el emergente del culteranismo o gongorismo practicado por el cordobés Luis de Góngora, fraile menor y luego capellán



mayor de Felipe III en su obras como *Soledades* o la *Fábula de Polifemo y Galatea*, todas planteadas como ejercicios de oficio que sobre temáticas mitológicas clásicas aplicaron el *conceptismo* barroco componiendo poemas difíciles (*hacer algo no para muchos*) y concentrándose en manipular la retórica y la imitación de la poesía latina clásica en la que acentuaba sus cultismos basándose en una sintaxis centrada en el hipérbaton —o alteración del orden lógico de la frase— y en la simetría, aunque fuera de esa pasión constructiva y racional prestaba mucha atención a la sonoridad del verso, pues se autoconsideraba *músico de la palabra* o *pintor de los oídos* para lo cual redoblaba su versificación con matices sensoriales de color, sonido y tacto y llevando su producción a lo que Dámaso Alonso llamó juego de *elusiones* y *alusiones*, para convertir el poema en intrincado ejercicio para lecturas eruditas, como si se trataran de una especie de adivinanzas o emblemas en los que el placer estriba en el desciframiento.

La frecuentación americana de las obras de Calderón o Góngora resultaba emergente de su condición de artistas y creadores cortesanos o proveedores si se quiere de las estéticas políticas reales pero también tenía base en la existencia de circuitos de transmisión de novedades estéticas y filosóficas que discurrían a través de las ordenes y según sus específicas ideologías, como la noticia que por las vías jesuíticas, los mexicanos Carlos Sigüenza y Góngora o Sor Juana Inés de la Cruz tenían del erudito Athanasius Kircher y el conocimiento de sus sistemas estético-conceptuales y hasta de la mentada *cuestión egipciaca* que proponía la conformación de un sistema político-simbólico mundial que, por una parte, construía el eje entre los saberes herméticos egipcíacos y los propios desarrollos ideológicos de Kircher en su función de intelectual jesuítico afinado en Roma y, por otra, pensaba que ese orden del mundo se complementaba hacia el siglo XVII, con los aportes de dos culturas, la mexicana y la china, recientemente visitadas por los occidentales y descubiertas por los jesuitas Eusebio Kino y Juan Salvatierra para el norte de México y California o Matteo Ricci para China.



## 18. Voces crítico-análíticas: Sorkin y Farrell



El crítico de arquitectura Michel Sorkin —quien por más de una década escribió en *The Village Voice* y otras revistas, además de regentar su oficina neoyorquina de *urbanismo prospectivo* y anticipar la catástrofe de sustentabilidad, una de cuyas manifestaciones (la pandemia de COVID-19) se cobró su vida en 2020— ejemplifica en sus trabajos críticos concebidos como *iluminaciones* una de las mejores versiones en la crítica de arquitectura, del posible método benjaminiano: veo esto en su interés por el análisis de las *escenas preproyectuales* o por su *materialismo* del análisis de la producción de cosas y también en que habitualmente publicó en los periódicos y luego compiló a esos textos breves en formato de libro.

Uno de ellos (*Some assembly required*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2001) contiene pequeños ensayos sobre ciudades como El Cairo, Las Vegas o Phoenix, territorios como la India o China o las ruinas anasazi de Mesa Verde en Arizona, barrios como el neoyorquino Tribeca o comentarios sobre diseñadores (Siza, Gehry, Foster) trabajando en conexión con sus interpretaciones de sendos *genius locii*.

Lo que hace Sorkin, con humor y abundantes metáforas y retruécanos, es intentar comprender *lo preproyectual*, analizar los datos desde geológicos a culturales que contienen las claves de proyectos *posibles* que así emergen adaptados o contrapuestos, pero siempre en una suerte de diálogo con atributos del orden del territorio. Sorkin no parece decir que no se puede proyectar sin tal cosmovisión del *locus* previo, pero sí afirmaría que la crítica, en cuanto análisis y valoración de un hecho o producto puntual, no puede ser sino interpretativa de aquellas condiciones preproyectuales.

Un segundo caso tan crítico-analítico como directamente proyectual sería el del inglés Terry Farrell, quien publicó en un número monográfico de *The Architectural Review* (*Manifesto for London. 20 Propositions*, 1237, Londres, septiembre de 2007) el mencionado *Manifesto*, que quizá se trate de una de las vías posibles de encarar un trabajo crítico *dentro* de la actividad de producir una *acción proyectual*.

Lo que hace Farrell es aplicar el axioma *site as client*, en el sentido de sostener que son las cualidades y problemas del *locus* las que, merced al análisis, emergen como motores sustantivos de las acciones proyectuales que, en tal caso, serían del tipo *problem-solving* en un sentido, o de captura y aprovechamiento de potenciales latentes en otro.

Al hablar del *sitio* Farrell involucra atributos materiales naturales y culturales del mismo, pero también deseos, necesidades, expectativas o imágenes—objetivo de los colectivos sociales más allá —o antes— de la discusión sobre la viabilidad concreta y, por así decirlo, la condición capitalista de la posible materialización del proyecto (es decir si hay capital de inversión, si hay renta, usufructo o forma de generar lo más aceleradamente posible un retorno del capital invertido, etcétera).

En realidad, esto último —es decir, que el proyecto sea únicamente el modo de encarnar una operación económica-financiera, más allá de su viabilidad de producción técnica y consumo social— viene a cuestionarse en Farrell, quien analiza condiciones territoriales, delimita atributos problemáticos y potenciales y formula proyectos como reflexiones mejoradoras de aquello que analiza, no unidades de respuesta a demandas del sistema capitalista aunque mucho de lo que proponga seguramente será beneficioso en términos de *economía general*, no de ganancias privadas.

Farrell dice que *Londres habla* o sea emite una discursividad que presenta su *estado de necesidad de proyectos*. Y esos proyectos pueden ser desde

un mejoramiento de la inteligibilidad de la ciudad o cómo podría ser mejor entendida, como garantizar movilidad mecánica mejorando las calidades de lugares, dónde y cómo poner viviendas, cómo resolver los grandes cruces urbanos, cómo hacer reemerger las *lost towns* que quedaron dentro del magma londinense, cómo resocializar el importante patrimonio de las *crown lands* y los *estates* aristocráticos, cómo aumentar la peatonalidad urbana, cómo mejorar la accesibilidad y en particular los circuitos envolventes, qué intervenciones del orden de las *acupunturas* podrían desarrollarse en torno de múltiples focos de *social housing*, cómo aprovechar los *shopping centers* de extramuros como punto de partida de nuevos equipamientos culturales y sociales, cómo hacer con el estuario de Támesis una extensa área-parque que no solo aumente la dotación de espacio público de escala metropolitana sino que intente resolver el aumento del nivel del agua consecuencia del calentamiento global.

Farrell presenta su manifiesto como una *construcción colectiva* —informa sobre la convergencia de propuestas de más de un centenar de colectivos, instituciones y personas— y asume en cierta forma un rol de acopiador o coleccionista, no de demiurgo unipersonal, figura tan frecuente en el urbanismo moderno y posible explicación de su fracaso. Tanto el rigor analítico unido a cierto humor irónico y corrosivo de Sorkin para explicar lo proyectual como reflexión y comentario de una *razón de contexto*, como el intento crítico de Farrell de encontrar sentido a una clase de proyecto emergente de *advertir-mitigar un problema* (que casi nunca alcanza un estatus de comitencia o encargo) ayudan a reubicar la arquitectura en el seno de la complejidad cultural y la necesidad social.

## 19. Projectista y activista



*Objetos y acciones colectivas de Lina Bo Bardi* fue el título de la tesis doctoral de María del Mar Sánchez Llorens, defendida en la ETSAM de Madrid y dirigida por Emilio Tuñón, que pocos años después renace en el libro que comentamos (*Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*, Nobuko-Diseño, Buenos Aires, 2015).

Su primer párrafo anuncia que

este conjunto de textos es como un parangolé que desfila ante nosotros, una especie de manto que muestra sus colores plenos, formas, texturas y materiales con lo que está ejecutado, a partir del movimiento propio y de la mirada que lo contempla.

Expresión sintética de la voluntad del libro, de emular esas efímeras, lúdicas y variables piezas que el activista-artista Helio Oiticica había colocado en los '70 como epicentro de una praxis provocativa tanto en su presentación como obra artística evanescente que por otra parte, había sido estimulada por la percepción del artista de como los marginales callejeros moldeaban trozos de cartón para cubrirse al pasar la noche a la intemperie.

Si bien el libro no avanza luego en el atractivo aunque improbable encuentro de ideas y propuestas de Oiticica con BB, sí conseguirá proponer el itinerario de la italobrasileña como artista de la arquitectura y activista urbano-cultural a través de la indagación de sus trabajos más desconocidos y cuasi marginales tales como el montaje de acciones museográficas desplegadas en Bahía o en San Pablo, en el diseño de juguetes y otras piezas lúdicas como artefactos preparados para representaciones teatrales y en general para presentar una original interpelación del trabajo modular pero a la vez periférico de LBB en torno de objetos artístico-lúdicos (a veces también muebles) que establecían complejos diálogos con los espacios que los albergaban sean estos casas, museos o directamente cualquier clase de espacio público y dentro de lo que Llorens califica como *acciones colectivas*.

Según indica la síntesis del trabajo, «este texto es fruto de un viaje, un viaje a través de la obra de la arquitecta italobrasileña Lina Bo Bardi (1914–1992) y los lugares que ella tanto amó en Brasil» basado en lo que su autora califica como un inicial descubrimiento de esta obra seguida de una reconstrucción de su vida-formación europea, con afinidades prosocialistas y ciertos afectos por la experiencia de la Bauhaus y su renacida acción en el traslado a Estados Unidos y luego con la visita de la larga experiencia brasileña analizada desde los testimonios de sus últimos socios-discípulos como Marcelo Carvalho Ferraz y partiendo del cofre de recuerdos documentales y materiales-simbólicos acumulados en la hoy museo-archivo de la *Casa de Vidrio* paulistana, su morada-estudio de muchos años que mutó para rodear su esencialidad racionalista de acero y vidrio en una casa invadida por la omnipresente tropicalidad vegetal y repleta en su interior de referencias a manifestaciones de la cultura popular.

Más que detenerse en la trayectoria de las obras importantes de LBB, el estudio se enfoca en «reconstruir el mundo polifónico, cargado de ironía y de juego, que materializó al transitar entre la realidad y la fantasía; para enseñarnos a redescubrir el mundo, aprender, soñar y jugar». Perspectiva que supuso mucho trabajo con la gente, tanto artistas de la cultura popular como artesanos o saltimbanquis de circo que el derrotero bobardiano supo reconocer en artistas-activistas que le importaron como Depero, Schlemmer, Torres García, Sutnar, Calder o Clark, que también fundieron arte y la cosa lúdica y el juego como método y resultado, que en el caso de LBB repercutiría en trabajos tales como el *Dodecaedro* de 1985 —



pensado como parte de las escenas teatrales para una puesta del *Ubu* de Jarry— o la *Grande Vaca Mecánica* —que BB produce como contribución al repertorio del MASP de su autoría, modelado en 1988— y otra serie de objetologías bizarras, populares o didácticas que Lina desperdigó desde sus acciones museísticas en Bahía hasta en la serie de muestras por ella curadas en el SESC paulistano, de quien muchas veces afirmó que tanto como interesarle el complejo proceso de proyecto de esa reconversión de la antigua metalúrgica de Nova Pompeia, le importaría luego ocuparse de varias muestras que allí ideó y organizó desde una evocación del juguete popular brasileño hasta una presentación de artefactos de las diversas religiones sincrético–populares.

La investigación y el libro consecuente progresan, mostrando esa faceta productivo–político–cultural de LBB en que los juegos aparecen como representaciones o proyectores sociales y también como posibles modelos entre didácticos y críticos, dentro de esa novedosa función de un *arte de situaciones* en que se resalta la puesta en cuestión de aspectos alienantes de la vida cotidiana. Pero el enfoque del libro parece decirnos que ese costado lúdico y juguetón de Lina no era algo marginal en el *opus* completo de su trabajo en que quizá debiera intentar concebirse analíticamente su idea de la *arquitectura como juego* y en *el juego* y las relaciones complejas y quizá surrealistas de la obra abierta de sus trabajos proyectuales y la calidad lúdica de una funcionalidad más allá del puro o mero uso. Así como abrirse a una consideración de la idea de *reciclaje* no tanto como reuso o recuperación de materiales o cosas en desuso, sino como una operación emergente de una *utilización de lo observado*, algo quizá parecido a como convierte Oiticica en *parangolés* a aquellos cartones observados en las calles, donde algunos *homeless* habían desmontado algún cartel publicitario para acondicionarlo como precario refugio contra el frío nocturno.

Un examen, pues, de un laboratorio de la vida de LBB desde la Bauhaus y el mundo milanés hasta el nordeste y los proyectos culturales, desde el montaje de la provocativa revista *Hábitat* hasta las *arquitecturas del cuerpo* y las *sillas de camino* o las joyas y atributos corporales; desde los juguetes de arte hasta las piezas pensadas para montajes museográficos o para acciones teatrales: en rigor, un largo e intenso trayecto de toda una vida para congeniar una proyectualidad de espacios y objetos arquitecturales y urbanos junto a un interés por los juguetes y las cosas de la vida popular.

## 20. Grado cero del proyecto



*Atmósfera es mi estilo* le escribe Turner a Ruskin en 1844 y con ese epígrafe empieza este libro que es la transcripción de una conferencia pronunciada en 2003 en un festival de artes. Peter Zumthor arranca su disertación (ahora transcrita al libro *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006) en un ambiente de 400 personas con algunas imágenes anacrónicas en B&N que despiertan su emoción estética tales como el atrio neoclásico que Russel Pope proyecta en 1919 para la estación de Richmond en Virginia o el bar de la residencia de estudiantes de Hans Baumgartner en Zürich, proyecto de 1936 junto a imágenes de fuertes contrastes de luz y sombra de viejas ciudades italianas que evoca transcribiendo tramos de las notas que tomaba con el café despachado en mesas al aire libre frente a una plaza aporcionada: todas estas imágenes rebosan de *atmósfera*, es decir, las columnas seudodóricas brillan intensamente a la luz del sol y los estudiantes del bar suizo conversan o miran sus periódicos entre densas vaharadas de tabaco y respiraciones invernales. A Zumthor lo seduce especialmente ese *aire que hay entre las cosas* y que parece *sólido*. Después transcribe la larga cita de un crítico

musical sobre el arte de Stravinsky y todas sus maniobras rítmicas y acompasadas, para producir no música impenetrable sino más bien atmósferas, nubes de sentido que engendran un sonido que parece humo.

Después empieza a desgranar un conjunto de 9 temas comenzando por el *cuerpo de la arquitectura* —que alude a la carne de materia que define un constructo pero que además produce indirectamente *vacíos mórbidos*, si cabe esa antinomia— y siguiendo por la *consonancia de los materiales* —como un *compositum*, por ejemplo, de mucho roble y un poquito de plata, por caso, en una puerta— o el *sonido del espacio*, del que dirá que le gusta imaginar el silencio absoluto de un edificio, pero luego también su crujir y temblar y organizar sonidos en el choque de materiales y aire.

Avanzando llega a la *temperatura del espacio* —que retoma aspectos de la gramática musical llegando a pensar que habría que hacer para *temperar* un espacio, acomodarlo en su sonoridad espacial como si fuera un piano— y a las *cosas a mi alrededor* —en que relata una visita a unas casas de Heinz Bienefeld, repletas de gente y cosas maravillosas tal que lo lleva a preguntarse sobre *si la tarea de la arquitectura es crear recipientes para esas cosas* y pensar que tal cometido es proveer un *sense of home* o una idea de *heimat* (la palabra *patria*, de la cual a su vez duda por su evocación fascista)— y más adelante a la idea de *sosiego y seducción* —ya que la arquitectura es, como la música, un *arte temporal* que produce espacios habitables entre equilibrios y tensiones pero en los que a su vez hay que conseguir intensidades o efectos de seducción que eviten la aleatoriedad laberíntica o las infinitas derivas.

La tensión entre *interior y exterior* es otro de sus temas desarrollados en esta especie de memorial de intenciones y las gradaciones de exposición y cerramientos que administra una fachada igual que ocurre en la dialéctica que presenta Hitchcock en *La ventana indiscreta* u Hopper en *La mujer sentada*. Luego hablará de los *grados de intimidad* y evocando interiores que se abren o fluyen, desde Palladio hasta Le Corbusier, se planteará el juego que complementa al anterior sobre la relación del afuera y el adentro, pensando este par de afuera para adentro en el primer comentario, e inversamente en el segundo. Para terminar con referencias a la *luz sobre las cosas* y esa apología de la *luz como material*, sino de construcción, de acabado ya que cree que los edificios no deben iluminarse agregando focos

de luz al final del proyecto sino pensarse en su concepción como decisiones que arrojan luz y que esto funcione casi como el cincel de un escultor.

Como si fuera un concierto con bises reclamados por el público Zumthor agregara tres temas más a su eneálogo de principios: la idea de *producir contexto* (una obra se hace en sí pero más se hace en su preexistencia y alrededor) y la noción de *coherencia* que entiende que la multitud de pequeñas acciones del pensar–hacer del trabajo proyectual encuentre su ensamble y sentido en la *prueba del uso*, es decir que todo lo que se haga finalmente se confirme y exalte en el modo que las gentes que tomarán cada edificio lo usen (obviamente en mucha mayor profundidad e impacto que la mera función). Y finalmente, una palabra sobre la *forma*, que en realidad niega o evita: «No trabajamos con la forma, trabajamos con el resto de cosas, con el sonido, los ruidos, los materiales, la construcción, la anatomía, etc. Nosotros trabajamos con todas esas cosas con un ojo puesto simultáneamente en el lugar y el uso». El posible título final de su lista de conceptos será pues la forma bella, pero eso es algo que aparece, no que se imagina o prefigura; «si todo sale bien habrá una forma y el mismo arquitecto se sorprenderá agradablemente con su adecuación y armonía».

Zumthor logra en este libro–conferencia trabajar como un poeta que muestra sus cosas de afecto, las propias y las ajenas valoradas y que desmonta con hondura y precisión como proyecta: intelectual y emotivo, su arquitectura esquiva rótulos o etiquetas y en cada caso resulta la estación final de un trabajo de pensamiento.

## 21. Revancha de la bioforma



La relación entre lo arquitectural y lo biológico no es nueva y existe una nutrida historia de intentos de establecer correlaciones desde el medioevo en adelante, desde muchas menciones tratadísticas renacentistas (siempre más bien metafóricas) hasta la copia que el jardinero Joseph Paxton hace de la nervadura de la hoja de la *Victoria Regia* para diseñar la armadura de sus cubiertas vítreas del Crystal Palace; desde el deseo insatisfecho de Mies en alcanzar un racionalismo extremo que copiase la perfección natural de la piel humana (que el libro de Fritz Neumeyer descubre al encontrar casi 20 títulos del biodivulgador Raoul Francé que protagonizaban la exigüa biblioteca de tres centenares de títulos del arquitecto) hasta los devaneos bióticos del *organwerk* de Hugo Häring en su Granja de Garkau y la calefacción que recuperaba el calor animal.

Lo cierto es que la modernidad se subyuga con lo natural, pero solo para extraer de ese mundo modelos, generalmente formales, para una cierta racionalidad en la geometría de lo artificial: hay un talante ligado a la estabilidad de la forma y hasta a una revisión biologista de la tectónica, pero a la vez hay un estupor y un rechazo a los aspectos mutantes y metamórficos



de lo natural. Recién la llegada a una suerte de *poshumanismo* visible, por caso, en Bruno Latour con su fundante proposición de un mundo más complejo integrado por *humanos y no-humanos* (otros seres biológicos y cosas-artefactos) y el impacto de las explicaciones armadas para la pandemia —con la novedad de que conviven las células de nuestro ADN con muchos más organismos extrahumanos, como virus y bacterias, incluso o sobre todo, dentro de nuestro propio cuerpo— más el reconocimiento de hasta 30 000 virus de origen zoonótico que esperan su turno para interactuar con los humanos ahora que la crisis ecosférica ha desmantelado ecosistemas y biodiversidades. Todo ello en un combo de intereses científico-capitalistas y de procedimientos biopolíticos, se presenta ahora como escena de un violento retorno —casi en el formato grecodramático de las *némesis*— de lo biológico sobre lo técnico-artefactual, ya sea en el reclamo apocalíptico del Heidegger ultrarreaccionario de su cuestionamiento de la técnica, ya en el esquema que entretejen Foucault, Serres y Deleuze para avizorar una recolocación de lo biofilosófico en el centro de un *final de planeta*, tema que recuperan la saga de pensadores actuales, desde Agamben hasta Sloterdijk, desde Chung Han hasta Morton.

En esa dirección, la antología de escritos convocados, compilados y prologados por Carlos Tapia (*De Forma et Vita. La arquitectura en la relación de lo vivo con lo no vivo*, Sevilla, Athenaica, 2020), trata de aceptar la inversión de época según la cual si la modernidad extraía de la naturaleza motivos para su definición de formas absolutas y perdurables, ahora esta posmodernidad poshumanista parece percibir que la arquitectura (quiza en primer término como modo de conocimiento más que como práctica transformadora) debe resignarse a revisarse a sí misma según los principios de los metabolismos y las entropías, e incluso reformularse en la imprevisible dirección de las mutaciones que explican las microbiologías. Si antes la forma natural era un motivo de forma artificial estable, ahora la microforma continuamente metamorfoseada de los procesos metabólicos también debe considerarse como casuística posible para acercar la arquitectura a la vida, aunque implique la desmaterialización de la arquitectura o la deconstrucción microbiológica de su entidad física funcional.

Para otorgar un balizamiento a esta compilación, Tapia escribe en su prólogo denominado «A la forma por la vida», lo siguiente:

No se va a encontrar entre los textos de este libro ni una extensión de terminología bioclimática, o la apuesta formal de la llamada biomimicry, ni la observación embelesada de la naturaleza, esa que históricamente pronunciábamos en latín y habíamos olvidado. Y, sin embargo, todo ello es mencionado en sus páginas. El lector, por tanto, ha de situarse entre, y no dentro, para comprender el abanico de la búsqueda. Ese interior implica asumir críticamente el asunto de la biología disolviendo el estatuto de la arquitectura, como si se tratara de un destino insoslayable. Hablamos de arquitectura «natura—mórfica», pero queremos llegar a comprender el giro que se puede producir llegando más lejos, convirtiendo la acción arquitectónica en campo de conocimiento. El riesgo es alto, si nos lanzáramos a la forma por la vida para generar formas de moda, sin asimilar: estrellas marinas como grandes aeropuertos, tulipanes (¿habitables?) kilométricos en vertical y en el desierto, moluscos gigantes como islas de vacaciones...

El libro, además del programático ensayo introductorio del compilador, incluye textos tales como «Diseñar con metabolismo: conformando la vida interior de las cosas», de Rachel Armstrong —quien transcribe algunas de sus experiencias de laboratorio de unas arquitecturas que expresan en escalas microbiológicas, aspectos inherentes al flujo y mutación de lo vivo— formal— o «El arquitecto como un geógrafo de la diversidad cultural. Arquitecturar la comprensión, arquitecturar la vida en común», de la filósofa Carla Carmona —quien, en torno del concepto wittgensteniano de formas de vida, trata de explicar la brecha entre historia y biología y algunas vías para conjurarla—, y «Contribución de la microbiología al desarrollo de la arquitectura biosintética», del microbiólogo Carlos Medina —quien discute claves de posibles articulaciones de la biología y el diseño, desde nuevos materiales y revisiones de la bioproducción de energía hasta posibles arquitecturas devenidas de diseños naturales microcópicos.

«Nuevas estrategias proyectuales para el acercamiento a una arquitectura para la vida», de David Moreno Rangel y «Reflexiones sobre la reconfiguración de las formas de vida colectivas contemporáneas», de Eduardo Mayoral González son sendos acercamientos de estos arquitectos a estrategias proyectuales que el primero de ellos llama *biosintéticas* y que en cierto sentido rebaten la idea moderna de cristalizar o estabilizar formas originadas en geometrías originales, como aquellos enfoques decisivos como

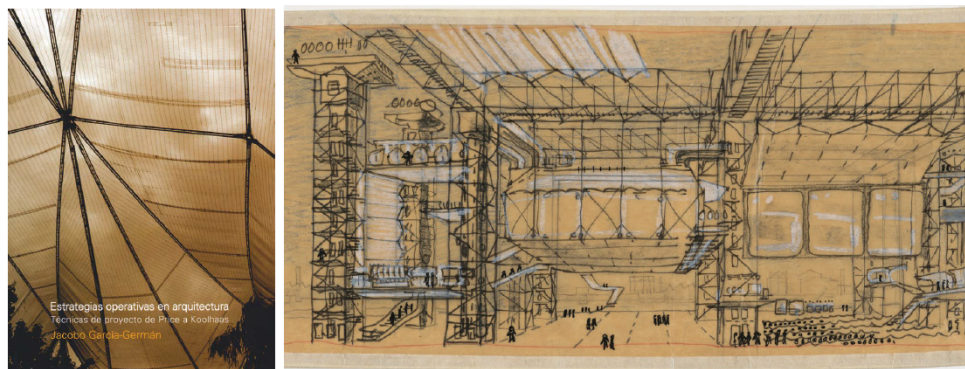
los de Ghika, D'Arcy Thompson o Haeckel —paradójicamente quien designó con su nombre a la *ecología*— cuyo manual *Kunstformen der Natur* de 1904 fue tan influyente para la geometría ornamental del *art nouveau*.

«La imposible búsqueda de una artificialidad plena. La vida coautora de lo construido» lo escribe el ingeniero Pascual Riesco con la intención de relativizar la autonomía racional del objeto técnico y «La desmaterialización de una hipotética posthumanidad. Un examen del transhumanismo», del filósofo Víctor Palacios Cruz, avanza en analizar las características y alcances de la *artificialización de la vida*, cuestión central del pos o transhumanismo.

«De la máquina de habitar a cohabitar en la maquinaria biológica», de la arquitecta Paula Fernández San Marcos, recorre y discute parte de los aportes del siglo moderno en aquello que intentó articular proyecto técnico y visión biológica, tema que, centrado más en lo que denomina *híbridos*, intenta desarrollar también, en su ensayo «Edificios híbridos como sistemas vivos. El programa arquitectónico como cambio de forma de vida» el arquitecto Salvador Haddadi y, por último, en el estudio «Comfort y sostenibilidad en la arquitectura habitada. Aplicación del conocimiento a la sociedad para la toma de decisiones», las arquitectas Milagrosa Borrallo—Jiménez y María López de Asiain tratan de situar en el análisis del proyecto algunas derivaciones actuales del tópico reivindicador de una nueva racionalidad ligada a la sostenibilidad.

Como demostración del grado inaugural con que estas cuestiones devienen en la teoría contemporánea del proyecto, podría referirse a que el libro casi excluye totalmente referencias a experiencias proyectuales concretas —salvo algunas pocas menciones a Price o Koolhaas o al colectivo madrileño TACC—, lo que indica que se navega recién en ciertos estadios del primer análisis sobre cómo este poshumanismo reintrodutor de los saberes biológicos (y con más precisión para esta hora *microbiológicos*) impacta en nuestras concepciones, revisa nuestros argumentos analítico-críticos y debe recorrer los puentes operativos para recaer en nuevas arquitecturas como recintos o estratos de nuevas formas de vida.

## 22. Realizar una función de la mejor forma



El título que ponemos es una cita de Siegfried Giedion que García-Germán coloca en el texto de apertura de este libro («Del paradigma a la estrategia») extraída del libro americano de Giedion (*Mechanization takes command*, 1948) que publica 7 años después del libro europeo (*Space, Time and Architecture*): quizá el primero tenga que ver con las *estrategias* que florecen en el último medio siglo y que este libro expone en el sinuoso circuito que une a Price o Koolhaas y el segundo con los *paradigmas*, que García-Germán estudia alrededor de la noción fundada por Thomas Kuhn y que, basado en las construcciones arbóreas de Jencks, se atreve a plantearlas como sinónimo de *estilo*. Digamos que el libro de Jacobo García-Germán (*Estrategias operativas en arquitectura. Técnicas de proyecto de Price a Koolhaas*, Buenos Aires, Nobuko, 2012) hablará de la posible evolución de los paradigmas a las estrategias cifrando en esta segunda idea una voluntad de proyectar—pensando alrededor de una suerte de exasperado transfuncionalismo que alcanzará a expresarse en torno de formulaciones del orden del diagrama.

El texto arranca con una breve sección —Genealogías y diagramas— que es como aquella vieja tradición de algunas novelas de presentar los personajes: aquí se ofrecen tres gráficos: uno llamado *protagonistas*, que va

desde 1950 y hasta antes de 2010 (que engloba nombres de diferentes tamaños según la relevancia a otorgarse en este texto: Durand, Bentham, Giedion, Rapaport, Banham, Kuhn, Price, Foucault, Deleuze, Tschumi, Koolhaas, Sejima, Ito, Latour, Ockman; de arriba abajo en línea de tiempo y de izquierda a derecha en inserción disciplinar a periférica o extradisciplinar); otro llamado *transformaciones—estrategias*, que es el mismo anterior pero ahora con dos círculos sobreimpresos, uno centrado en 1970 (en que destacan Banham, Price y Foucault) y otro en 2000 (en que sobresalen Tschumi, Koolhaas y Latour) y finalmente un tercero nombrado *estratos* que coloca los mismos nombres anteriores pero ahora segregados en 6 columnas: *arquitectura proyectos* (en que destacan Price y Koolhaas), *arquitectura pensamiento* (con nombres a escala más pequeña, desde Giedion, Maldonado y Baird hasta Boyarsky, Clement, Zaera Polo o Solá Morales), *arquitectura crítica* (destacando secuencialmente a Banham, Summerson, Evans, Jencks, Vidler, Hirst y Ockman), *arte* (en que sobresalen Hamilton y Smithson), *filosofía* (Rapaport, Kuhn, Foucault, Deleuze, Latour, De Landa, Bourriaud) y *otros* (que incluye cineastas como Loach, Antonioni o Kubrick o científicos como Pask o Monod).

El libro se trata de un relato en dos partes, una llamada «Transformaciones» —con 7 capítulos de temáticas variadas, dos de ellos centrados en las propuestas principales de Price, como *Potteries* y *Fun Palace*. Y otra llamada «Estrategias» —con 4 capítulos, la mayoría trabajando con Koolhaas pero a su vez instalando, si se quiere, el núcleo operativo del texto ligado a analizar criterios innovativos de proyecto, desde los *paisajes regenerativos*, el proyecto de los *programas*, los *guiones narrativos*, el *espacio genérico* o la noción de *sustracción*.

La descripción de la estructura del libro apunta a poner en relevancia lo que este demostrará, a saber: el pasaje de una época tardo-crítico-moderna todavía basada en los paradigmas (o estilos) a una época contemporánea instalada en la proposición de estrategias que pueden ser diagramas transfuncionales o dispositivos de reprogramación de lo funcional-tradicional, todo superpuesto a cierto nihilismo respecto de la inevitable inmersión de las prácticas en el mundo de las mercancías y alguna decisión inherente a la desmaterialidad y el definitivo cese del tándem de monumento y tectónica.



Este presente estratégico —anunciado por Price y asumido en este cambio de siglo por el protagonismo conceptual de Koolhaas que, superpuesto no sin ironías a sus propios proyectos (muchos deliberadamente inviables como Zeebrugge o Karlsruhe, como lo habían sido los trabajos canónicos de Price), travestirá el *modus operandi* del proyectista a la producción de un análisis situacional en que el proyecto deconstruye una realidad anómala y se desprende de la obligación renacentista de anticipar su materialización y ofrecer *soluciones*.

Antes Price o algunos adláteres de grupos utopistas, como Greene, Webb o Natalini, y ahora Tschumi y Koolhaas trabajan *estrategias* en que lo proyectual es una operación crítico—analítica que describe una neofunción quizá inaceptada en la división mundial del trabajo y que deviene, como producto gaseoso, en pura manifestación de la imposibilidad de transformar el mundo real (atornillado a ideas tales como la propiedad, el rendimiento o la rentabilidad).

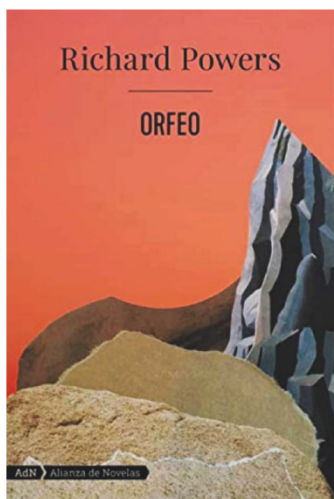
En los laboratorios formativos (y performativos) en que se formó RK destaca sin duda la *Architectural Association* donde Remment Lukas (ese es su nombre de pila original) estudió y del que GG relata varios pasajes de sus trabajos como el proyecto *Exodus*, desarrollado junto a Elia Zehghelis y bajo la supervisión profesoral de Natalini, quien por otra parte fue acercado a la AA como docente por el propio Rem y que promovería la publicación del trabajo en *Casabella* en 1971. Entre 1967 y 1972 Koolhaas y Tschumi serán alumnos en AA, donde tendrán como profesores a Stirling, los Smithson, *Archigram*, Price, Banham o *Superstudio* (Natalini) y donde el propio Koolhaas será por un tiempo docente de la joven y promisoría iraní Zaha Hadid. Todo ese candente magma de ideas y teorías, al calor de un *swinging London* altamente estimulante, producirá nexos indelebles en la voluntad crítico—estratégica de trabajar con el programa y la transfunción, que llevarán al concepto de *diagrama* y de *script*, para pensar situaciones más que artefactos y para dejar completamente de lado la noción de forma: tardíos trabajos de talante Team X de Kahn o de Van Eyck tendrán su influencia, pero mucho más el *Sin Center* de Michael Webb proyectado como alumno de la escuela RSP en 1959 y rechazado por sus docentes por muchos años hasta la salvífica intervención del profesor James Stirling, que le permitió titularse al *partner* de *Archigram* recién en

1967, pero en camino de marcar a fuego la formación de Koolhaas junto al impacto también recibido por entonces del polémico proyecto de Cedric Price para el *Fun Palace*, promovido por la empresaria teatral Joan Littlewood y el cibernauta Gordon Pask, presentado en 1961 y discutido por más de una década antes de su abandono definitivo en 1974.

El recorrido rastreado por GG para conectar obras—ideas de Price y Koolhaas se convierte en algo más que la reconstrucción de esa filiación y conexión ya que describe el complejo campo de ideas con embrión en AA que une propuestas de Summerson, Boyarsky, Banham o Vidler junto al redescubrimiento *land—artístico* del paisaje territorial (en Smithson), al clima experimental y deliberadamente antiprofesional de las producciones de *Archigram* y *Superstudio* y su contexto de replicación germinativa en las propuestas escolares de RK, Tschumi, Libeskind o Hadid y al cruce rizomático de experiencias que Rem conseguirá en su delirante biografía proyectual del Nueva York y en ello alguna replicación en los experimentos de la escuela de *Cooper Union* con Hedjuk, Abraham, Lebbeus Woods o Michael Webb hasta en los cursos actuales de Vidler y Ockman y en los trabajos iniciales de Steven Holl.

Todo ese cruce espacial (eje Nueva York—Londres) y temporal (de Price a Koolhaas, de lo paradigmático a lo estratégico) es la densa materia de este libro que por una parte asume la responsabilidad de contar una historia —o establecer un linaje— y por otra, alcanza la densidad justa de descifrar el riquísimo repertorio de nociones que se crean, fundan y refundan así como su meticulosa traducción en las *técnicas de proyecto* que tal campo intelectual ejecuta en los trabajos de sus protagonistas y enseña —con la inusual didáctica que GG desmonta a través de la disección de numerosos proyectos— a quienes quieran aventurarse en este proceloso espacio de una arquitectura que pretende a la vez, un grado de realidad y existencia (aunque mucho de lo proyectado más audaz permanece en la esfera de lo utópico) y un tono nada condescendiente con el capitalismo inevitable y consagrado de una arquitectura de pura mercancía.

## 23. La música del mundo



Para empezar una pequeña explicación de porqué incluimos una reseña de este libro (*Orfeo*, Madrid, ADN, 2020) que es una obra de ficción, una novela del escritor norteamericano Richard Powers (Evanston, Illinois, 1957), de una larga y brillante trayectoria que incluye, traducidos al español, títulos como *Galatea 2.2* (1995), *El tiempo de nuestras canciones* (2003) y *El eco de la memoria* (2006) y, sobre todo, la monumental novela polifónica *El clamor de los bosques* (2018), premio Pulitzer e imperdible saga de variadas historias de vidas y árboles.

*Orfeo* (2014) es una ficción que presenta la biografía de un músico moderno que llega a su senectud con la curiosa intención de alcanzar una calidad suprema en la proyectualidad de su música, cuyo cénit quedaría consagrado por vincular el orden articulado y mutante de los sonidos con la lógica combinatoria y fluente de las manipulaciones genéticas de ADN vivientes.

En tal sentido expresaría una trayectoria bien propia del programa moderno, de avanzar atravesando vanguardias en busca de la esencialidad de combinar sonidos elementales despojados de todo aditamento orna-

mental–narrativo hasta alcanzar la supuesta cumbre de fundir lo artificial y lo natural, el sonido y la vida, la materialidad sónica propia del proyecto musical con la materialidad genética y combinatoria del complejo micro-mundo de células, bacterias y virus que pululan en lo viviente.

Si bien la novela aparece arropada en el posible e hiperactual subgénero del *bioterrorismo* —ya que arranca con la precipitada fuga del personaje central cuando el laboratorio casero que tiene en su casa es visitado por agentes antiterroristas— tal escape inicia el largo periplo que presenta esta ficción, del atribulado músico por el *tiempo* de la historia de su vida y por el *espacio* de un moroso recorrido por Estados Unidos que lo lleva a reconectarse con su propia familia desmembrada hacía tiempo y con sus exóticas amistades.

El libro presenta así el giro final del personaje, de la música a la química biológica:

Para la materia prima, Els contaba con un par de tiendas por internet que dos años atrás le habrían parecido un disparate. Una de ellas se llamaba Mr. Gene, como cualquier vendedor de artículos de ocasión o de coches de segunda mano. En ellas podía comprar todo tipo de material a medida sin gastarse un riñón. Biología de andar por casa: la última industria artesanal en auge. Con un ordenador, una tarjeta de crédito y una pizca de paciencia, cualquiera podía crear un ser vivo a su gusto.

Como admite Powers, su *personaje* central recoge la referencia a Steve Kurtz, compositor de música acusado de bioterrorismo.

Peter Els, el protagonista, es un compositor más bien frustrado en su trayectoria y profesor de música contemporánea en mediocres universidades provinciales y en grupos de autoayuda y terapias alternativas, que carga además con la culpa de haber fracasado en su deriva amorosa y familiar por haber pretendido formatear su vida activa para alcanzar algún posible *non plus ultra* en su intención de imaginar, diseñar y producir una música con categoría de arte absoluto. El libro será como una deconstrucción artístico–biográfica de tal proyecto de vida–arte tal que si bien se van registrando sucesivos fracasos (junto a esporádicas y fantasmales pequeñas victorias) también se establecen paralelismos entre momentos singulares de la vida narrada del más bien mediocre Els con ciertos momentos cum-

bre de la música moderna tal como se van presentando vínculos entre vicisitudes biográficas con tales circunstancias excepcionales por ejemplo en relación con Olivier Messiaen —como la narración de la presentación de su *Música para el fin de los tiempos* en un campo de concentración nazi—, Gustav Mahler (cuyas *Canciones para los niños muertos* anticipa el deceso de su hija pequeña), Dimitri Shostakovich, Harry Partch o el rupturista *Musicircus*, de John Cage en 1967 en Urbana–Champaign, Illinois, sitio donde Els conocerá a su esposa y donde se formará como compositor.

Esta simbiosis de la pequeña y tumultuosa vida de Els con la historia de la música moderna (que también une cumbres proyectuales con fracasos vitales, como en el citado caso de Messiaen —que además les da más relevancia a sus estudios ornitológicos que a la propia música— o como la muerte sumida en la pobreza de Bela Bartok) asume cierto correlato con la espléndida historia que el crítico musical de *The New Yorker*, Alex Ross escribiera sobre la música del siglo xx, *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música* (2007), ensayo sobre las vanguardias musicales de la modernidad que también alcanza para nosotros el valor de una investigación en torno de contextos, personajes y proyectos innovativos y rupturistas que es bien útil no solo como correlato de la historia arquitectónica sino también quizá, como posible referencia metodológica para historias todavía por contarse en la urdimbre de sucesos de arquitectura, arte y sociedad.

Debo decir que, si bien tanto *Orfeo* como *El ruido eterno* ofrecen argumentos cuyo detalle solo puede revelarse para los expertos en música, ambos libros cumplen sobradamente con hacernos entender tanto una novela como una historia a simples mortales que como nosotros disfrutamos en desentrañar matices de las relaciones entre arte y vida de cada protagonista.

En *Orfeo* además no solo se respalda la aventura biográfico–creativa de Els en sus diálogos y conflictos con la historia musical moderna, sino también en la compleja trama que recorre esa vida en su vínculo con episodios traumáticos de la cultura americana como la Guerra de Vietnam, las muertes de Luther King y de los Kennedy, la caída de las Torres hasta alcanzar los motivos finales de la manipulación genética (que realizan desde multinacionales como Monsanto hasta laboratoristas caseros como Els, que trabaja sobre *Serrata Marcescens*, un bacilo móvil anaerobio) o del gran



hermano de los múltiples software que acompañan la *road movie* de Els en la novela, desde variadas formas de georreferenciación hasta Twitter.

El pequeño y fallido momento final de la vida del músico se propondrá saltar del arte musical a la vida biológica:

Durante la mayor parte de su vida, Els había ignorado el mayor logro de su época, la forma artística del futuro tumultuoso que él no llegaría a conocer. Pero quería al menos echarle un vistazo. Miles de millones de complejas fábricas químicas en un dedal: solo de pensarlo sentía los mismos escalofríos que antaño le provocaba la música. El laboratorio le hacía sentir que aún no estaba muerto, que no era demasiado tarde para aprender de qué iba la vida en realidad.



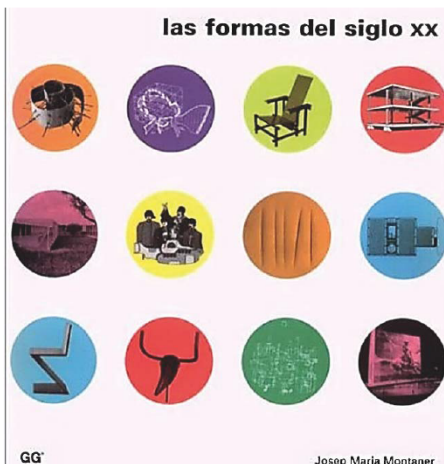
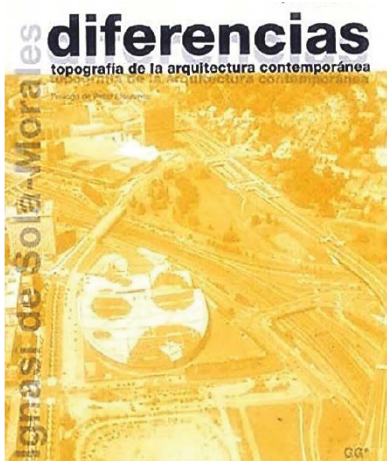
## **Nota sobre el par de imágenes que ilustran este microensayo**

El *Cuarteto para el fin de los tiempos* del compositor, organista y ornitólogo francés Olivier Messiaen se estrenó el 15 de enero de 1941 en un campamento de prisioneros de guerra donde fue internado al ser hecho prisionero en 1940, en la batalla de Francia, durante la Segunda Guerra Mundial. El cuarteto fue creado para los cuatro instrumentos disponibles en el campo: piano, violín, violonchelo y clarinete. La obra fue estrenada por Messiaen y sus amigos prisioneros ante una audiencia de prisioneros y vigilantes. Para celebrar su 75 aniversario el portal de música clásica [www.sinfonimusic.com](http://www.sinfonimusic.com) ha encargado al animador 3D Simon Russell de Vicarage Studio crear una animación sobre la pieza. Simon Russell eligió el primer movimiento de la obra, *La liturgia del cristal* y trabajando con el matemático Marcus du Sautoy ha usado la pieza para explorar la compleja relación de Messiaen con las matemáticas, la música y la religión.

Fuente: <https://www.channelvideoone.com/2016/01/cuarteto-para-el-fin-de-los-tiempos.html>

## 24. El fin de las certezas

### *Topografías del proyecto después de la modernidad*



A inicios del nuevo milenio un escrito de Ignasi Solà Morales («Sadomasoquismo, crítica y práctica arquitectónica», ensayo incluido en el libro *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gili, Barcelona, 2003, realizado hacia 1988 y publicado entonces en la revista italiana *Casabella*) decía lo siguiente:

Desde el momento en que cae el sistema ideológico construido por las vanguardias históricas y el proyecto moderno se hace problemático, no es posible diseñar «desde una silla a una ciudad» con la misma seguridad con que lo hacían los arquitectos de la generación de los maestros.

Se alude así a la situación de incertidumbre canónica o taxativa de una arquitectura ulterior a la modernidad que despojada de referencialidades sistémicas recae en ejercicios narcisistas, autorreferenciales o frívolos.

Frente a tal constatación, Solà entiende que los proyectistas resultan incapaces de producir discursos teóricos y preproyectuales susceptibles de

conjurar en algún sentido, la cruda arbitrariedad de ciertas empirias sin sustrato o sin pensamiento, por así llamarlo, *programático*.

De allí imagina Solá un deber-ser de una nueva teoría crítica: «Entender el propio trabajo, poderlo problematizar, exige un cierto extrañamiento, una operación de alienación en el más estricto sentido etimológico de esa palabra». Ese *extrañamiento* como operación de *alienación* respecto de las maniobras del proyectar es una indicación para el trabajo crítico que en todo caso, no requiere ser hecho por extraproyectistas sino que puede emerger —como una de las cualidades derridianas de la posmodernidad— como tarea del propio proyectista, rasgo por demás evidente por ejemplo en Eisenman, Venturi o Rossi pero también en Koolhaas, Tschumi, Libeskind, Maas u Holl.

Sin embargo, Solá parece estar interesado en algo más que el análisis crítico reducido a cada proyecto y en eso consistiría la proposición de cierta topografía o cartografía del presente proyectual:

Puesto que la práctica aislada carece de discurso la arquitectura se ve muy a su pesar, necesitada de ensayos de entendimiento más allá del marco concreto de una determinada obra. Las revistas de arquitectura, casi todas, muestran en la incómoda disociación de textos e imágenes, la real disociación entre objeto y discurso, entre práctica y crítica.

De estos razonamientos emerge si se quiere, cierta voluntad de registración cartográfica que quise otorgar a mi investigación acerca de las *lógicas* (véanse mis libros *El Proyecto Final. Lógicas Proyectuales al final de la Modernidad*, Dos Puntos/Udelar, Montevideo, 2000, y *Lógicas del Proyecto*, Concentra, Buenos Aires, 2007) o aquella que inspira, según creo, los libros de voluntad sistematizante de José María Montaner (*Después del Movimiento Moderno*, *La Modernidad Superada* y *Las Formas del Siglo XX*, todos ellos publicados en Barcelona por Gilli sucesivamente en 1993, 1997 y 2003). En cualquier caso, subsisten postulados de Solá que pueden debatirse:

[1] la práctica aislada (un proyecto) carece de discurso, [2] la arquitectura se ve, muy a su pesar, necesitada de ensayos de entendimiento y [3] la incómoda disociación de textos e imágenes (de las revistas de arquitectura) expresa la real disociación entre objeto y discurso, entre práctica y teoría.

En mi caso, me acogí a la recomendación genérica de Solá para emprender mis investigaciones sobre las *lógicas proyectuales*, pero es la necesidad de discutir esas tres consideraciones polémicas apuntadas lo me induce ahora a descreer de la importancia de lógicas proyectuales *más bien deductivistas* (que *bajan* de principios más o menos generales para explicar el sentido de *prácticas aisladas*, en todo caso, tratando de aportar la *discursividad* de la que carecerían) a favor de indagar en torno de *modos proyectuales* que podrían inducir desde dichas prácticas aisladas efectos o propuestas de discursividad que podrían no ser de un necesario extrañamiento o ajenidad respecto del proceso de proyecto sino parte constitutiva del mismo.

En tales procesos, por otra parte, puede desaparecer la dicotomía entre los bloques conceptuales [1] texto/discurso/teoría y [2] imagen/objeto/práctica que nos presenta Solá: no estoy en absoluto seguro de que el segundo grupo *no piense* (en el sentido de ejercer una suerte de pura praxis carente de autorreflexividad) ni mucho menos de que *deba ser pensado* por el primero.

La centralidad de la acción proyectual que propongo como eje de esta nueva indagación teórico-crítica en todo caso también supone descreer de la disociación texto/imagen (como indicio de la disociación objeto/discurso) discutiendo o directamente negando, la aparente subalternidad epistémica de la imagen-objeto respecto del texto-discurso.

Subalternidad que tendría que ver con que siempre un texto-discurso debe explicar, valorar y posicionar una imagen-objeto, como si la imagen-objeto careciera de la entidad que le otorgara un estatuto de pertenencia a una determinada cultura: este investimento le debiera ser otorgado por una textualidad explicativa-presentativa-valorativa.

Dos fragmentos más del texto de Solá curiosamente demarcan, según creo, por una parte, la necesidad de las *lógicas* y, por tanto, para mí, cierto otorgamiento de relevancia a los esfuerzos cartográficos:

Pensar que puede acotarse un espacio de análisis, de problematización y de articulación interna de la disciplina al margen de las corrientes del pensamiento contemporáneo es un puro engaño, un defensivo posicionamiento que autoexcluye la arquitectura y los arquitectos del universo de la cultura.

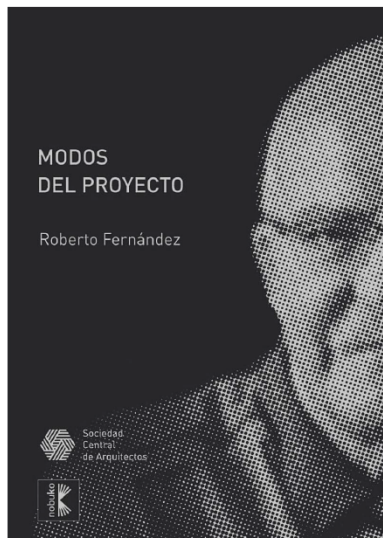
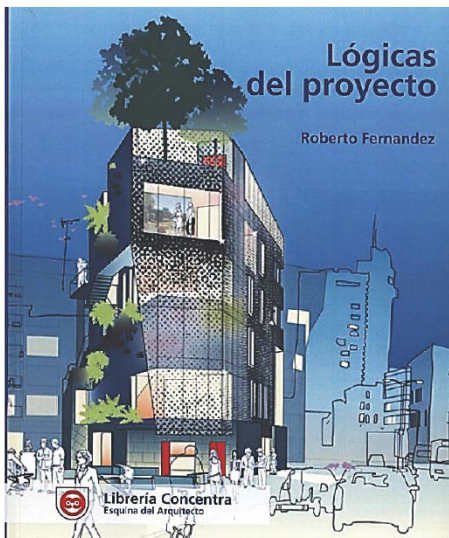


Pero, por otra parte, pocos renglones más debajo de esta cita, Solá podría estar anticipando la perspectiva de un enfoque inductivo, desde las propias obras hacia los pliegues de tal universo de cultura:

Es posible pues la construcción de discursos internos desde la experiencia, sobre la práctica pero con intención de razonarla, sopesando las palabras que se utilizan y huyendo de la pura autobiografía. Porque el discurso de los arquitectos sobre la arquitectura no es todavía un juicio crítico, no es la confrontación global en la que consiste la cultura pero es una voz necesaria, tan imprescindible como la de cualquier otro agente cultural que quiera intervenir en la construcción de sentido.

## 25. Lógicas y modos de proyecto

### Topografías deductivas e inductivas



Frente al supuesto grado excesivo de abstracción de la idea de lógica (confrontada a la aparentemente mucho más empírica y multisubjetiva de modo) me parece adecuado recoger un apunte de Giorgio Agamben (en *Signatura Rerum. Sobre el método*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009) que dice:

En contra de lo que suele creerse, el método, de hecho, comparte con la lógica la imposibilidad de estar del todo separado del contexto en el que opera. No existe un método válido para todos los ámbitos así como no existe una lógica que pueda prescindir de sus objetos. (2009:8)

El enfoque de proponer un conjunto de lógicas (*El Proyecto Final. Lógicas Projectuales al final de la Modernidad*, Dos Puntos/Udelar, Montevideo, 2000 y *Lógicas del Proyecto*, Concentra, Buenos Aires, 2007) que pretenden explicar la heterogeneidad descategorizada de prácticas proyectuales posmodernas —y por tanto, desprovistas de la canonicidad moderna— no puede aun en una metodología deductiva, prescindir en su formulación

de un repertorio de objetos y quizá ellos, en la índole de su selección y en la posesión relativa de algunos rasgos comunes, presienten y determinan su adscripción lógico-categorial y por tanto las lógicas no resultan invenciones abstractas o expresiones de cierta cosmovisión histórica sino nada más que formulaciones emergentes de conjuntos de objetos con aire de familia.

Los esfuerzos cartográficos, como mi trabajo sobre las lógicas, supusieron, creo, la adscripción a cierto pensamiento estructuralista que, como desarrolló Barthes, sostenía primordialmente una voluntad didáctica o reproductiva, ya que el intento de explicación de unas vías lógicas de sentido como sistematización *ex post* de una masa de acciones proyectuales dadas —aunque casi contemporáneas a nuestro propósito sistematizador y, por tanto, anulando la pretensión de clasificaciones más bien historiográficas en que aparezcan indicios de sanciones socioculturales favorables o negativas o alguna decantación del gusto— se proponía, antes que nada, exponer posibilidades reproductivas ligadas al desarrollo de nuevas acciones proyectuales en tanto el conocimiento sistematizado de lo previo pudiera servir, en un ambiente desprovisto de indicaciones canónicas, para conformar o dar cauces a dichas nuevas acciones.

En cualquier caso, la potencia cognitiva o didáctica de cualquier sistema ordenador de la masa de acciones dadas, como el esquema de las lógicas, dependerá de la pertinencia de la selección de tales acciones ya que es imposible pretender referirse a la totalidad de acciones y ni siquiera a repertorios suficientemente demostrativos de tal totalidad.

La pregunta es entonces: ¿qué acciones (proyectos) poseen la entidad tal para conformar el conjunto de hechos sobre los cuales, *ex post*, configuramos nuestra propuesta de lógicas? Respuesta: aquellas acciones poseedoras de una relativa consagración disciplinar—institucional obtenida mediante su identidad en un conjunto de medios, por ejemplo, revistas, premios, utilización referencial en escuelas de arquitectura, etcétera.

Se trata pues, en razón del poder de construcción discursiva de tales medios, de repertorios de hechos proyectuales connotados por cierta validación o consagración que podríamos adjudicar a la cultura de la globalización. Frente a lo cual sería posible contraponer otras acciones proyectuales —quizá menos visibles e investidas de valoraciones— como serían aquellas no-globales, menos globales o directamente, locales.

En este punto quizá convenga dejar sentado que a mi juicio y dada hoy la multiplicación de canales de información, no puede sostenerse la dicotomía global/local y mas bien esta segunda categoría de lo local debe entenderse como alguna clase de visión, lectura o fragmentación de la escena de la globalización y por tanto no existiría aquella dicotomía sino una multiplicidad de grados de totalización/fragmentación de la noción de globalidad, incluyendo los modos de fragmentar o destotalizar lo global que asumen el rango de una crítica política.

Es como si la desinformación casi orlada de ingenuidad que otrora caracterizaba las posturas locales hoy resulta comunicacionalmente imposible y en tal sentido la perspectiva naif actualmente ya no es natural sino que debe formar parte de un programa laborioso de distinguirse en el irreprimible magma de lo global.

Por tanto, inmediatamente podríamos dudar acerca de la entidad del repertorio de acciones proyectuales del que partimos para proponer nuestra clasificación lógica. En efecto, existiría la posibilidad de considerar otros conjuntos de acciones proyectuales, los que solo incidental o indirectamente podrán compartir rasgos de nuestra clasificación o formar parte de ellas, por ejemplo en el caso de conjuntos de acciones proyectuales que podríamos referir como populistas, comerciales, mass-mediáticas, corporativas, etcétera.

Aquí querría dejar constancia de la relatividad constitutiva del repertorio del cual se partió (en cuanto el puntual conjunto de acciones proyectuales que nos propusimos clasificar) para presentar las categorías explicativas de las lógicas y que, por tanto, sería posible imaginar otros repertorios y de ellos, otras clasificaciones.

Debería entonces advenir un momento menos sistémico-estructuralista que se presente como fenomenológico, un pasaje de la deducción lógica—hecho a la inducción hecho—modo y, sin embargo, estas instancias pudieran ser más que antagónicas o polares, más bien complementarias.

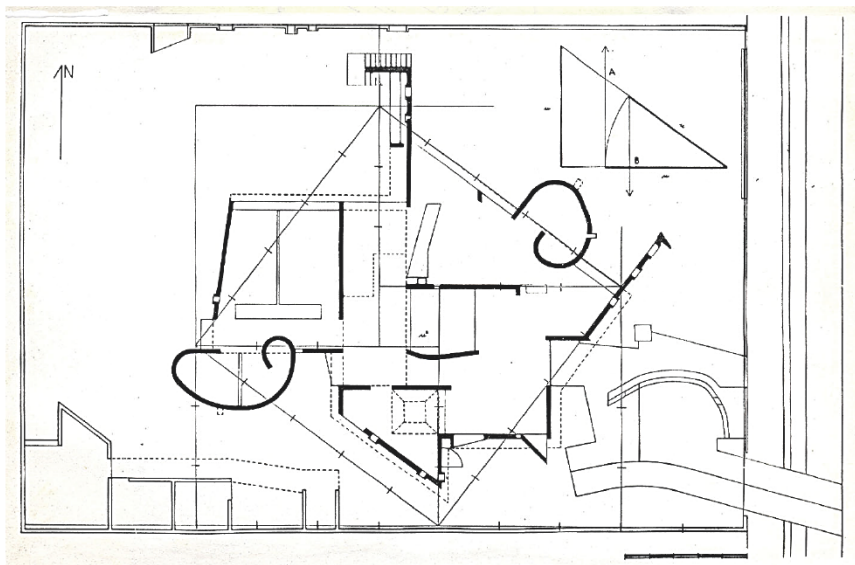
Desde luego, podría suponerse que, en arreglo con el talante estructuralista, las lógicas componen un sistema más bien axiomático que dio paso a una exhibición de cierto orden por el cual los proyectos se agrupaban en posibles categorías conceptuales y que inclusive los repertorios figurativos también pudieron formar parte de tal característica axiomática.

En cambio, el pasaje a la noción de modo no solo se vincularía al advenimiento a una instancia por así decir, posestructuralista (como la describía, por ejemplo, Deleuze), sino además a la pérdida del rigor axiomático que devendría como efecto de un clima filosófico más fenomenologista.

¿Será lo que llamamos modo algo parecido al oficio en tanto conducta de cierta recurrencia escogida por un actor individual para superar una fase de empirismo puro o absoluto dentro de la pretensión de un hacer arquitectónico de talante cultural?



## 26. Oficio, tipo, programa



Juan Borchers-Isidro Suárez-  
Jesus Bermejo: Casa Meneses

La idea de oficio supera una mera o absoluta empiria ya que la praxis del proyecto se desenvuelve sobre la base de la existencia de cierta cultura histórica en la conciencia del proyectista.

Aquello que Ignasi de Morales-Solá llamaba —en uno de los textos de *Topografías*, Gili, Barcelona, 1995— corrientes del pensamiento contemporáneo, como un horizonte referencial ideal de proyectos con vocación de constituir-se (en) objetos o productos de cultura, refiere más bien a cierto corpus bastante acotado y selecto incluso dentro del campo de trabajos arquitectónicos que gozan de cierta investidura en tanto prácticas con reconocimiento institucional.

En efecto tal vez el conjunto de proyectos que nosotros utilizamos en nuestra investigación sobre las lógicas (*El Proyecto Final. Lógicas Proyectuales al final de la Modernidad*, Dos Puntos/Udelar, Montevideo, 2000 y

*Lógicas del Proyecto*, Concentra, Buenos Aires, 2007) pudiera arrogarse tal cualidad: proyectos de alta visibilidad y reconocimiento institucional a la vez que proyectos que buscan conscientemente cierta clase de diálogo con aquellas corrientes, que nosotros traducíamos y limitábamos a determinados linajes predominantemente emergentes de los campos de las filosofías científicas y estéticas.

Hay una gran proporción de obras significativas contemporáneas que gozan de reconocimiento institucional —son materia de publicaciones, exposiciones, premios, utilización referencial en la didáctica, etc.— sin que en su contexto teórico se manifieste aquella voluntad explícita (a menudo laboriosa y a veces forzada) de dialogar con las corrientes del pensamiento contemporáneo, aunque por otra parte, tampoco son manifestación pura de la aplicación de cierto magisterio de mero oficio en tanto sus autores —aunque en soledad, o sea sin pretender inscribirse en aquellas cartografías más arduas y abarcales— intentan ir algo más allá de la respuesta a una demanda profesional: en el espesor de tal más allá querríamos situar problemáticamente la cuestión de los modos de proyecto.

Lo cierto es que la voluntad fenomenologista (invirtiendo, si se quiere, el enfoque estructuralista) se propone fijar un punto de vista analítico en la soledad del proyectista pero no como un actor mecánicamente ejecutante de un saber técnico individual sino como un sujeto involucrado en el desorden de las múltiples experiencias del mundo que habita, conoce y percibe y también como un agente socioeconómico implicado en las contingencias de lo que aquí llamaríamos oportunismo profesional y que, si se quiere, pondría el acento en el concepto de mercancía que determina un proyecto y en la existencia de un actor cliente/consumidor cuya incidencia no es pasiva ni meramente receptiva del aporte del sujeto que proyecta. Digamos que hoy es mucho más complejo programar/proyectar o que esas tareas no son exclusivas del arquitecto.

Tafuri insistió en estas contingencias y nadie como él se manifestó en flagrante duda respecto de la verdadera autonomía del proyectista al que quizá se le limitaba un campo fáctico casi reducido a operaciones de lenguaje. Incluso esa postura la extiende en sus últimos estudios, a una mirada francamente alternativa de la arquitectura renacentista–manierista en la que advierte marcadas preponderancias del cliente (el príncipe) en la determinación de múltiples opciones de proyecto. Veáanse sus estudios palla-

dianos (en *Retórica y Experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Sevilla, 1978, en especial el ensayo IV: *Cliencia y tipología en las villas palladianas*) y sus estudios tardorrenacentistas (en *Sobre el Renacimiento. Principios, ciudades, arquitectos*, Cátedra, Madrid, 1995 —donde *Principios* traduce erradamente del italiano *Principi, Príncipes*— en especial su capítulo III).

Recordando una observación de Helio Piñón comento aquí la distinción que hacía entre proyecto clásico y proyecto moderno: aquel estaba dominado teóricamente por la tensión de responder a una temática externa al proyecto cuál sería la predeterminación del tipo siendo entonces que el proyecto era ejecutar el tipo; este, el moderno en cambio, estaría dominado por la necesidad que el proyecto fuera ejecutar un programa y ese dispositivo, el programa, fuera a su vez una construcción intelectual dialogada entre las culturas del cliente y del proyectista.

La condición externa del tipo a que aludía el comentario de Piñón tenía que ver que dependía de elaboraciones de los teóricos de arquitectura, que podían o no ser arquitectos proyectistas siendo aquella dimensión teórica (por ejemplo, tal como se verificaba en François Blondel o en Claude Perrault en la célebre *querelle de anciens et modernes*) de más relevancia e importancia institucional como ocurrió por caso en la subalternidad que el proyectista neoclásico Juan de Villanueva tenía con relación al arquitecto teórico Diego de Villanueva, su hermano y protector en los ambientes cortesanos.

Si en ese sentido es que podría decirse que el tipo, como construcción teórica es externa al *métier* del proyectista, la noción de programa al menos en la modernidad y desde entonces si bien no es parte autónoma del trabajo proyectual, empieza a formar parte del proceso de proyecto. Incidentalmente cabe aquí plantear que quizá uno de los síntomas del declive moderno sea la casi definitiva pérdida de control que en general el proyectista padecerá respecto del programa de sus proyectos. La importancia del programa —como parte esencial del trabajo general del proyecto— quedaba expresa en numerosos textos teóricos de la modernidad, incluso en textos de la modernidad latinoamericana como el de Juan Borchers, *Institución Arquitectónica*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1968 o el de su compañero—discípulo Isidro Suárez en escritos como *Organización, Filosofía y Lógica de la Programación Arquitectural*, Escuela de Arquitectura

de la Universidad Católica de Chile, 1977. En el texto de Fernando Pérez, *Cuatro observaciones sobre la planta*, ARQ 58, Santiago, 2004, se lee:

Suárez definía la noción de programa arquitectónico como entelequia del proyecto. Daba al término un alcance aristotélico: aquel que expresa el sentido final de un objeto o un organismo. Señalaba entonces que, como tal entelequia, el programa estaba presente al comienzo del proyecto como la idea detonante que lo constituye y en su final, como patrón de comprobación del cumplimiento de las intenciones iniciales.

En el ensayo *Un cierto trazado* (en el sitio <https://acordesarquitectonicos.com>) Jesus Bermejo —coautor con Borchers y Suárez de las obras más relevantes de los chilenos, la cooperativa de Chillán y la casa Meneses— se ocupa de describir con autoridad y gracia el ensamble de las teorías geométricas de Borchers con su adaptación a una respuesta programática de un cliente concreto mediante la descripción teórica (elaboración de un cuerpo geométrico) y el ajuste programático empírico (destrucción del cuerpo geométrico).

En cualquier caso, tal noción de soledad (y autonomía) si bien es otro punto de arranque para el análisis, no solo es relativa por el mencionado posicionamiento de la acción proyectual en un ambiente signado por la noción de mercancía y por las muchas flexiones adaptativas del diseñador sino también por un conjunto de factores de pertenencia y sujeción a un estado de cultura que opera como determinante sin que ello suponga el criterio deductivo de pertenencia a un sistema proyectual como lo que describimos en las lógicas.

## 27. Cultura del proyecto

Aquello que *flota* alrededor de lógicas y modos de proyecto



J. Pawson Palmgren House  
Drevikken. Suecia, 2013

Dentro del concepto de *estado de cultura* creo que operan (flotan alrededor) sobre el proyectista, sin la claridad de pertenencia a una de aquellas modalidades que llamamos *lógicas* (que actúan como instrumentos), factores tales como:

[1] *Influencias*, en tanto afectos o circuitos de referencialidad que un proyectista organiza respecto de proyectos previos que alcanza a conocer; influencias que en cualquier caso, obedecen precisamente a selecciones que el proyectista hace respecto de aquello que conoce, quedando entonces fuera de tales relaciones, numerosas referencias que pudieran formar parte de mas información afectiva a procesar por aquel pero que desconoce (por tanto, este circuito de influencias queda regulado por la calidad/cantidad de información que cada proyectista maneja) y a menudo recae en cierto geoposicionamiento cultural urbano, local o regional de cada proyectista.



Queda claro, por tanto, que aquello que el proyectista conoce y de lo cuál efectúa sus selecciones empáticas suele tener que ver con la disponibilidad de información que es algo que remite al rol de los sistemas proveedores de información, en especial las revistas y cierta clase de publicación, por así decir, tendenciada. Una ilustración de esta noción —que no siempre resulta explícita en cada proyectista— podría encontrarse en el libro de John Pawson, *Minimum*, Phaidon, Londres, 2003, que es como un depósito referencial mas bien visual y temporalmente extendido, de imágenes estéticas que lo *influyeron*, entre las cuales se insertan fotos de sus propias obras.

[2] *Clima de época*, en tanto modas o hábitos y sistemas de referencias componedores de opciones de gusto, que atraviesan los imaginarios simbólicos proyectuales de manera global o local, por ejemplo, la moda minimalista o la moda neobarroca, etcétera.

[3] *Costumbrismo* o capacidad de procesar mecanismos de socialidad generalmente vinculados a geoculturas precisas, es decir, lo anterior en cuanto a referencias pero en este caso, estabilizado en torno de un imaginario localizado o propio de un determinado conglomerado social. Procesa por tanto los ítems anteriores —referencias mediadas por determinadas estrategias de información/opinión, clima de época— pero en relación con un ámbito geocultural determinado.

[4] *Clichés de clase*, en tanto sistemas de referencias simbólicas asociados al estilo de consumo de un determinado estrato social, por ejemplo, el remedo de habitats ruralizantes que opera en el *imaginario country* de los barrios cerrados situados en las periferias calificadas de grandes ciudades y habitados por grupos sociales de altos ingresos y cultura metropolitana, en situación de fuga de paradigmas típicos de la vida metropolitana central, nerviosa o concentrada y en busca de identidades habitativas ligadas a cierta concepción de lo tradicional.

[5] *Grado de cosmopolitismo*, en tanto aceptación o rechazo de tales elementos sintomáticos de culturas uniformadas en el contexto de la globalización, diría que incluyéndose en este acápite cierto grado de conciencia manipulatoria del sistema referencial que presentamos como las *lógicas proyectuales*.

El ejercicio de adscripciones más o menos formales a un estatus cosmopolita se liga al acceso fluido a estilemas típicos y tópicos de la cultura

material global instituido por diversos factores tales como el consumo sofisticado (de las *marcas-concepto* o las *marcas-mundo*, como Armani, Versace, Benetton o Calvin Klein) o las referencias asociadas a las instrucciones de uniformización provista por las llamadas *revistas de estilo* (actualmente producidas por casi todos los grandes periódicos globales).

Querría apuntar ahora que el conjunto de rasgos indicados por una parte, delimita el grado de soledad/autonomía del proyectista y por otra, no alcanzan a constituir imperativos por así llamarlos, *teóricos* como aquellos derivados de la noción de lógica.

En cierto sentido, esta matización que proponemos aludiría a diferenciar un campo estricto de operaciones proyectuales (aquellas utilizadas en la exposición del sistema de las lógicas) que tratan de tematizar, como decía Solá, *corrientes del pensamiento contemporáneo* y que podríamos conectar con una *gran cultura* o aun con cierto *estado de civilización global*, de un campo mucho más denso y profuso que establece relaciones entre sus múltiples e individualizados procesos proyectuales con diferentes cosmovisiones regionales o locales e incluso, microculturas.

Llamamos modos de proyecto (al contrario de lógicas de proyecto) a estas relaciones o voluntades de insertar un proyecto determinado en alguna de tales microculturas.

Por cierto, tal matización no se escapa a las recientes derivas que desde los estudios culturales proponen cierta eclosión de *multiculturalismos*, cierta fragmentación de la civilización global cuya producción cultural comienza a presentarse a manera de catálogo de la multiplicidad de vías microculturales alternativas.

Al escoger trabajar sobre este *recorte microcultural* —que los modos supondrían respecto de las lógicas en tanto estas remiten a cierta escena, por así decirlo, macrocultural— es obvio que también estamos escogiendo centrarnos en la consideración empírica de proyectos que componen modos proyectuales dentro de la dimensión latinoamericana (incluyendo en un plan más expansivo, la parte latina de Estados Unidos y el ámbito ibérico, en tanto ambos tuvieron que ver con conceptos tales como el panamericanismo y el iberoamericanismo respectivamente y porque existen flujos de relaciones bastante aceptados; así también como en un plan más reductivo, cuestiones específicas que puedan tener explicativamente que ver con escalas nacionales, regionales o locales dentro del mundo latinoamericano).

## 28. Lógicas y modos según Deleuze

### *Lógicas de sentido y modos de las imágenes del cine*



Vittorio de Sica, *Ladrones de bicicletas*. Submodo mágico

Así como al desarrollar la cuestión de las *lógicas*, según se viera más arriba, utilicé en algún sentido aspectos de la definición conceptual que Deleuze usó en su *Lógica del Sentido*, después de perfilar el inicio de esta nueva investigación alrededor de la noción de *modo*, me tropecé de manera bien intempestiva, con otro libro deleuziano (*Cine I. Bergson y las imágenes*, Cactus, Buenos Aires, 2009), un tanto *sui generis* puesto que se trata de una de las transcripciones de sus cursos presenciales parisinos —en este caso de 1982— en donde aparece muy al final y quizá sin demasiado énfasis ni justificación, la proposición del concepto de *modo*, que ahora quiero comentar puesto que también en Deleuze aparece después de la formulación de la noción de lógica y porque parece ser una idea que le sirve para una cierta organización cartográfica o clasificatoria de una masa empírica multiforme de muchos productos culturales diversos, en su caso, filmes

protagónicos de la cultura cinematográfica de la época en que escribe o dicta sus clases, inicios de los '80.

Deleuze, al fin de su libro-seminario, concluye su exposición diciendo que su presentación finalmente está limitada al concepto de *imagen-movimiento* y que de alguna forma ello sintetiza una noción que llama *imagen sensorial pura*, pero que esa imagen ha *cortado* su desarrollo o existencia histórica y por tanto se ve impelido a pensar otros tipos de imágenes que llama *imagen-tiempo* o *imagen-pensamiento*. Está terminando su primer seminario sobre el cine y por tanto está al filo de separar sus *imágenes-movimiento* de sus *imágenes-tiempo* que como se sabe serán sus dos libros sobre el cine.

Dice respecto de esa segunda categoría de imágenes: «Imágenes que, una vez más, son un tipo particular de imagen y al mismo tiempo el Todo de las imágenes del film».

Propone así un nuevo territorio de trabajo:

Nuestras imágenes ópticas, sonoras, sensoriales puras ya no están en relación con la motricidad tradicional... puesto que la imagen sensorial llamada «pura» ya no está en relación con la imagen-movimiento y entra en relación o va a poder entrar y hacernos entrar en relación con el otro tipo de imagen. Es decir una vez más, con el Todo. Pero este Todo es también una parte.

Establece la apertura a su ulterior categoría de imagen-tiempo que por ahora crípticamente está llamando el *Todo de las imágenes...*

Y luego entra con lo que interesa en relación con mi propia investigación:

Permítanme llamarle «modo» a este Todo, a estos Todos, a estos aspectos del Todo que son también una parte al lado de otras, es decir una vez más, una imagen distinta a la imagen-movimiento. ¿Por qué esta palabra «modo»? Porque es aquí una palabra cómoda para designar el término último de este otro tipo de imagen. Vimos que su término último era el pensamiento. Yo diría que hay tantos modos del pensamiento como aspectos del Todo o imágenes particulares de un tipo distinto a la imagen-movimiento... Digo que las imágenes sensoriales puras ya no encuentran su prolongamiento en la motricidad de la imagen-acción, sino que van ahora a prolongarse en modos que serán entonces, imágenes-pensamiento. Quizá haya muchos modos pero tendrán en común el ser modos de pensamiento.



A partir de estas elucubraciones bastante provisionarias —que luego no retoma en su segundo libro sobre las imágenes—tiempo— Deleuze se pregunta: *¿con qué modos principales está en relación la imagen sensorial?* Respondiendo que su lista no es exhaustiva pero asumiendo que hay cuatro grandes modos para cada uno de los cuales pone al menos un cineasta como referencia: [1] *modo imaginario* (Fellini), [2] *modo didáctico* (Rosellini, Straub), [3] *modo crítico* (Godard) y [4] *modo trascendental* (Resnais, Visconti).

Mas adelante advierte que su modalización es absolutamente discutible o que se trata de un modo de cartografiar la articulación entre imagen y pensamiento basada en categorías externas a las obras en si (o sea que se trata de modalidades no necesariamente afrontadas con toda la conciencia de ello por sus productores) pero que en todo caso esa modalización no se puede escindir de conjuntos de prácticas concretas (filmes, guiones, etc.) de determinados autores. Al mismo tiempo rechaza una posible taxatividad de su enunciación aunque dice: «Estos cuatro modos son entonces modos a través de los cuales la imagen sensorial entra en relación con —y desde entonces, produce— la imagen pensamiento. Son modos del pensamiento».

De este argumento me interesa retener lo que en su cita tiene cierta dubitación disyuntiva: el modo emerge como relación entre dispositivos de imagen y formas de pensamiento, pero estas son resultado (resultan producidas) por las imágenes sensoriales y, por tanto, la idea de *modo* es una noción *ex post*, consecuente de las prácticas (de producción de imágenes sensoriales por determinados productores). De allí que duda sobre la abarcabilidad de su modalización y entonces emprende —circunscripto al primer modo, el *imaginario*— la propuesta de lo que llama 5 submodos de tal modo imaginario a saber: [1.1] *submodo mágico* (De Sica), [1.2] *submodo onírico* (Buñuel), [1.3] *submodo fantasmático* (el Buñuel de *Belle de Jour*, Robbe-Grillet), [1.4] *submodo teatral* (Renoir, Rivette) y [1.5] *submodo atraccional* (Eisenstein).

No hay fenomenologismo posible despejado de algún procesamiento de rasgos del *estado de cultura* en que opera un actor proyectual. Pero esos rasgos se presentan en una forma nebulosa y dispersa y no aportan a *categorías apriorísticas* como las lógicas.

Más bien parece que su adscripción o selección efectuada cada vez por cada actor indicaría una parte (menos empírica o exclusivamente dependiente de la mecánica de un oficio) de las operaciones que intentamos proponer como *modo de proyecto*.

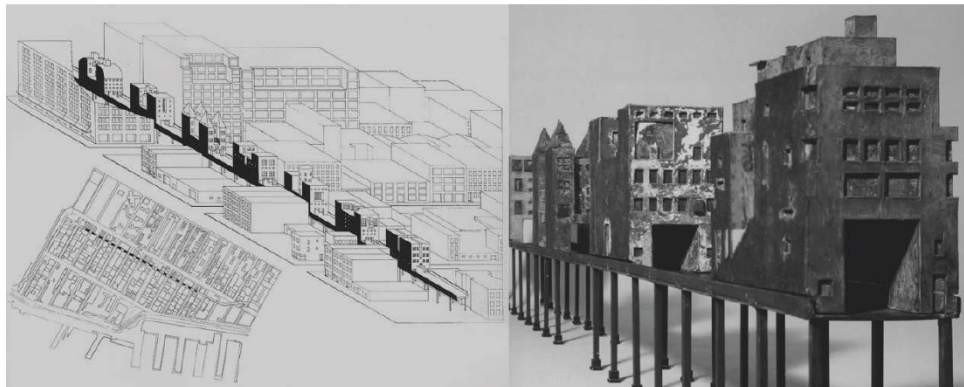




Serguei Eisenstein, *Acorazado Potemkin*. Submodo atraccional

## 29. Pasajes: de la tipología al fenómeno

### Trayectorias proyectuales de Steven Holl



Steven Holl. Casas Puente  
en ramal High Line

El grado de implicación cultural de las acciones proyectuales pierde en este sentido, cierta ambiciosidad que parecía formar parte de algunos proyectos emparentados con el discurso de las lógicas. Por ejemplo, en aquella dimensión Steven Holl indicaba la importancia, para su trabajo proyectual, de estudiar y aplicar conceptos de la *Fenomenología de la Percepción*, de Merleau-Ponty, que además le permitía ensayar el inicio de una segunda etapa de su carrera, casi contrapuesta a la inicial fase dominada por intereses más bien tipologistas. Nosotros, en tal sentido, pudimos presentar tanto una *lógica fenomenologista* cuanto una *tipologista*.

En su libro *Entrelazamientos. Obras y Proyectos 1989–95*, Gili, Barcelona, 1997, Holl alude en su prólogo, a la diferencia de enfoque entre lo que allí mostrará y su anterior antología de trabajos (*Anchoring, Select Projects. 1975–1991*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1991):

Si *Anchoring* abogaba por lo universal en lo específico y lo absoluto en lo relativo [si se quiere, una definición de la lógica tipologista] en una segunda discusión... relacionamos una «arquitectura del entrelazamiento» con una

arquitectura fenomenal de la experiencia cotidiana. El primer tipo de arquitectura se basa en la situación; el segundo se ilustra mediante las experiencias sensoriales, perceptivas, conceptuales y emocionales. (1991:7)

La Introducción a esta antología, escrita por el historiador A. Pérez-Gómez, explicita que los textos de Merleau-Ponty (*Fenomenología... y Lo visible y lo invisible*) se han convertido para Holl en un *programa filosófico consciente*.

En uno de sus proyectos —la Capilla de San Ignacio, iglesia jesuita de la Universidad de Seattle—, Holl trabajaba con mecanismos directamente deducidos de los procedimientos de traducción medievales de las figuras evangélicas que debían traducirse a formatos proyectuales como el uso metafórico de la luz o para el caso de su pequeño anexo a la remodelación de un viejo edificio de Ámsterdam encargado por una empresa aseguradora, se planteaba realizar ese proyecto —bastante simple, una caja enrejada— utilizando parámetros musicales azarosos (siguiendo las ideas del músico Morton Feldman) y aplicando la llamada teoría de Sierpinski, que alude a un biólogo que estudió la geometría de las esponjas. Demasiada densidad referencial justamente demostrativa de aquel afán propio de la articulación de hechos proyectuales entendidos como productos culturales que dialogan con las grandes líneas de la cultura artística, filosófica y científica de la época: esa sería una cierta manifestación del modelo de las lógicas, como grandes sistemas de articulación entre aquellos temas culturales y la subcultura del proyecto.



Steven Holl, Capilla San Ignacio  
en Seattle

Esta clase de ejemplo típico de la arquitectura posmoderna al filo del fin de siglo empalma por supuesto con densas plataformas lógico-proyectuales previas (como los tratados de Rossi o de Venturi y la propia articulación que ellos hicieron de sus investigaciones culturales imponiendo términos programáticos bastante estrictos y apriorísticos a sus trabajos proyectuales) o con posturas en que lo proyectual definitivamente emerge con un talante relativamente subalterno, como una subproducción cultural que remite (cita o glosa) al mundo de la gran cultura como podría ser el caso de Bernard Tschumi —cuya formación psicoanalítica y cinematográfica se presenta como fundante de sus enfoques narrativistas del proyecto, sobre todo en La Villette o en la Opera de Tokio—, Rem Koolhaas —quien instala la intensidad de sus observaciones críticas sobre variadas referencias sociales y políticas como sus intereses en la ecología o en los modelos de *orgware*— o Jean Nouvel —quien promueve un diálogo bastante ajustado de su arquitectura con la filosofía del consumo y la apariencia de Jean Baudrillard: véase al respecto un resumen de las conversaciones entre Jean Nouvel y Jean Baudrillard en *Objetos singulares (Arquitectura y Filosofía)*, FCE, México, 2002.

Menciono referencias como las citadas precisamente para marcar diferencias entre esa modalidad proyectual ligada a operaciones lógicas y con pretensiones de formular en cierto modo, objetos de alta cultura (que suelen convertirse en interreferenciales, como el caso de los interiores del Museo Cartier de Nouvel que se escoge como *location* de *Más allá de las nubes*, el film de Antonioni–Wenders de 1995) y otras múltiples arquitecturas que pueden entenderse en un estrato menor de pertinencia o ambición intelectual y que situamos en el terreno de los modos.

Diría aquí que esta *reducción de potencia* o de interés en el grado de referencia/importancia cultural de los proyectos tiene varios flancos sobre los que propondríamos otros tantos enfoques:

#### [1] Arquitecturas férreamente geosituadas

Refieren a las arquitecturas programáticamente desligadas de una voluntad referencialista genérica o una vocación de tematizar grandes discursos del pensamiento contemporáneo y por el contrario, a aquellas operaciones apegadas a un *genius loci* significativo y un apego sustancial a un aquí/ahora, posicionamiento de pertinencia de paisaje y programa–función y decisión de bajo impacto en la cultura general del proyecto y al contrario, apelación a una especificidad situada.

#### [2] Arquitecturas insertas en criterios de paisaje

Aluden casi como una subclase más bien geográfica o topográfica del ítem anterior, a la voluntad de ceñir la operación proyectual a un grado de reflexión acerca de la condición de paisaje en que el proyecto se inserta dentro de un marco que podría conectar con la tradición contextualista y buscando categorías de *optimun insertion* con la preexistencia de emplazamiento.

#### [3] Arquitecturas de colectivos sociales particulares

Remiten a las arquitecturas conectadas con las condiciones macroculturales de determinados colectivos sociales como los étnicos, raciales, de minorías sociales, de género, etc. Abarca los casos relacionados con colectivos de marcada diferenciación cultural (por ejemplo, los gitanos) o las arquitecturas de índole populista, de autoconstrucción y emergentes de esfuerzos comunitarios. Constituye un campo en que la distancia respecto del mundo ideal de la mercancía abre un abanico de posibilidades proyectuales de relevantes posibilidades en torno de posibles impactos socio-culturales y políticos de lo proyectado que, a veces, en su condición peculiar de factibilidad, remite a prácticas y valores propios del arte conceptual contemporáneo.



#### **[4] Arquitecturas de la sustentabilidad**

Aplican a los casos en que los proyectos se ciñen a una respuesta programática amparada en los discursos de la sustentabilidad, ecoeficiencia de energías y materiales, voluntad de procesar residuos o de seleccionar materiales y procesos tecnológicos de producción basado en los discursos del ambientalismo y el ecologismo y tendientes a una posición proyectual lindante con la anulación de signos diferencialistas o expresivos de condiciones propias de la creatividad del proyectista y por tanto redefiniendo la práctica como performance lógica dentro de un nuevo cuadro de necesidades emergentes de la condición de crisis de sustentabilidad, incluso remitiendo a discursos propios de la posurbanidad y crítica de la condición metropolitana de habitabilidad.

#### **[5] Arquitecturas de la transitoriedad y la emergencia**

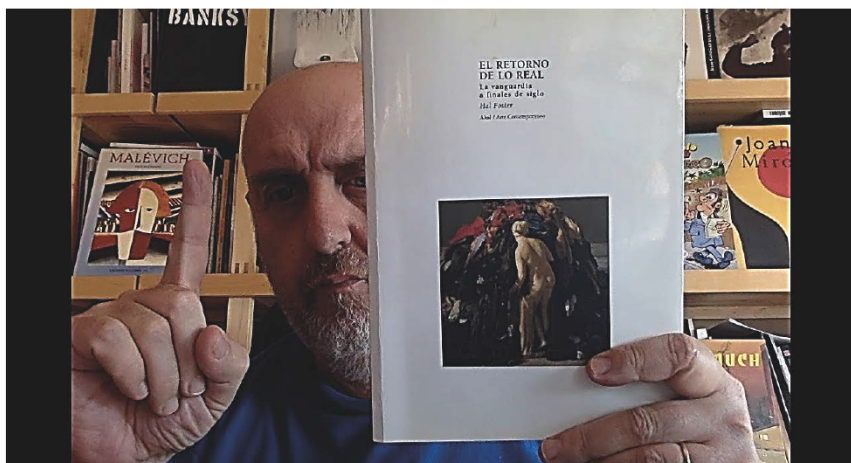
Envían a los casos de actuación en condiciones de catástrofe o emergencia que despliega acciones de habitabilidad signadas por los primeros auxilios en cobijo y albergue, incluyendo no solo el discurso proyectual poscrisis sino también la preparación de ofertas proyectuales preventivas o de mejoramiento de condiciones de seguridad ante condiciones emergentes. Incluye también, dadas estas características, el tipo de discurso proyectual atado a las respuestas tácticas, efímeras o transitorias y por tanto, lejanas a o críticas de las cualidades de perdurabilidad, permanencia y hasta tectonicidad de la arquitectura convencional.

#### **[6] Arquitecturas políticas**

Incluyen en algún sentido todos los grupos precedentes en cuanto vinculados a articulaciones con circunstancias del poder local o territorial, a fuerzas expresivas de intereses y finalidades relacionadas con la acción política en el seno de las configuraciones sociales y extensivamente se alude en esta categoría a las arquitecturas emergentes de condicionamientos derivados de formas de poder y de sus necesidades discursivas y fácticas, entendibles de tal forma como situaciones de anulación o relativización de condiciones de autonomía de las decisiones del proyectista.

### 30. Arquitectura versus arte, una vez más

La deriva crítica desde T. W. Adorno a Hal Fosterl



Al hablar de las lógicas, como sugirió también Solá Morales al referir que resulta imposible una *problematización y de articulación interna de la disciplina al margen de las corrientes del pensamiento contemporáneo* y también ahora, en nuestra deriva más fenomenologista a la operatoria de los modos, será inevitable restringir nuestro *corpus* de objetos–proyectos a aquellos que se proponen como acciones específicas del hacer arquitectural dentro del campo general de la producción de cultura, de modo que podríamos en cualquier caso, aludir a que nos referimos a una subcultura arquitectónica en tanto campo en que esa pertenencia es consciente en el proyectista. Lo que introduce, como tema relevante de la posmodernidad, la condición central de la productividad cultural y colateralmente nos impone distinguir proyectos conscientemente articulados con el mundo de producción de cultura o también, proyectos que se piensan coparticipando de una subcultura arquitectónica.

Ello nos remite a dos cuestiones, una clásica–weberiana, la distinción entre cultura(s)/civilización —con la problemática contemporánea del aplanamiento de las culturas diversificadas que impondría el estatus dominante de una civilización de la globalización— y otra instalada en la dis-

cusión de la posible dicotomía entre proyectos pensados como productos culturales y proyectos ajenos a tal adscripción, entre los cuales desde luego hay que considerar los proyectos modernos en tanto más bien *proyectos sociales* antes que culturales o algunos proyectos pos–posmodernos en tanto más bien *proyectos políticos* —por ejemplo, en la utilización de variantes posmodernas en la elaboración de la política de Estado de la capitalidad miterrandiana o en la utilización de las poéticas deconstructivistas asociadas a la alegorización del holocausto como en el caso de algunos proyectos de Libeskind— o *proyectos económicos* —por ejemplo, en la aportación de criterios derivados de las lógicas comunicacionales al servicio de emprendimientos de mercado tales como la contribución de Rossi y Graves al imaginario simbólico de *Disneyworld* o de Moore y Stern a los desarrollos inmobiliarios de la empresa Disney para *Celebration* y el *new urbanism* emergente— antes que sociales o culturales.

De lo cual resultaría que no toda la arquitectura posmoderna resulta postsocial (en el sentido de analogizar moderno a social y posmoderno a algo ulterior a lo social —quizá *lo postsocial*, en el sentido del abandono histórico del imperativo iluminista del *welfare state* universal— que sin embargo recoge pretensiones de figuración cultural y que confluye a una suerte de ampliación de la escena del consumo derivando a una fruición de objetos y eventos propios de un mundo posindustrial y situado en la apología de *lo terciario*) o de voluntad de erigirse en cultura ulterior a la modernidad socialmente proactiva puesto que un gran campo de la arquitectura posmoderna ofrece su frivolidad como renovación de valores pura y duramente del orden del mercado.

Así como que me parece necesario indicar que la arquitectura modalmente diversificada en la era actual que nos interesa analizar y potenciar debe ser distinguida dentro de toda aquella arquitectura ulterior a los propósitos modernos implícitos en la dualidad racionalismo–socialismo, valorándose especialmente la arquitectura que se piensa a sí misma en la perspectiva de aportar a la consolidación de culturas varias y situadas frente al imperativo de una civilización globalizada de pretensión reguladora de productos indiferentes a sus características de época y lugar.

No es nuevo pero todavía puede resultar fructífero plantearse la cuestión de posibles descripciones de la subcultura arquitectónica enfocadas como epifenómenos de aquellas taxonomías formuladas en torno de la produc-

ción de obras de arte, sobre todo considerando el enfoque adorniano del arte moderno inorgánico desarrollado como resistencia y crítica frente a la omnipresencia de la categoría de la mercancía.

Esta postura adorniana para calificar una de las características de lo que llamaré *arte inorgánico* (siendo el pasaje del arte orgánico al inorgánico un atributo central de la modernidad según Adorno) perfila este devenir más orientado al logro de efectos culturales que a incursiones de mejoramiento de las necesidades sociales que ahora atribuimos a cierto perfil de la arquitectura actual (superada la vertiente cultural-frívola de lo posmoderno) y también creo que consigue distinguir una cualidad político-cultural, que Adorno atribuye más como intención que como resultado, al programa del arte inorgánico moderno que es ese *fugar de la condición de mercancía* que pretende (y a menudo no lo consigue) la obra de arte moderna: ese rasgo determinante de lo programático-moderno establecido por Adorno implicará en relación con una supuesta dominancia arte-arquitectura que esta se ubique en una esfera cuya voluntad de promoción de impacto cultural se distinga de una pertenencia a la condición de mercancía, lo que dejaría fuera de nuestra caracterización toda aquella arquitectura concebida al servicio de imperativos de mercado.

En todo caso y volviendo al esquema de la comprobación de influencias estético-simbólicas, crítico-programáticas y de procedimientos del arte respecto de la arquitectura, así como hubo momentos en que la historiografía crítica moderna se propuso establecer circuitos de relaciones entre manifestaciones artísticas y arquitectónicas —por ejemplo en el caso del futurismo, el movimiento *Der Stijl*, la *Nueva Objetividad*, el cubismo-purismo, el constructivismo, etc.— hoy cabe reinstalar criterios que permitan examinar si no la realidad, la posibilidad de nuevos circuitos, no solo lingüísticos sino más bien programáticos y teóricos entre formulaciones del arte contemporáneo y la arquitectura, para lo cual sirven como referencia los estudios de Nicolas Bourriaud junto a algunos enfoques interesantes de Hal Foster. Por ejemplo, dentro de sus múltiples trabajos, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001 (en que trata una argumentación que partiendo del esencialismo minimalista propone un retorno de realidad para el arte conceptual, como una instancia ulterior y crítica del *postmodern* en que emerge la figura del *artista como etnógrafo*) o su *Diseño y Delito y otras diatribas*, Akal, Madrid, 2004

(en que practica incursiones en las relaciones arte–arquitectura, primero constatando el *omnidiseño* de la vida tardocapitalista contemporánea que es un conjunto de prácticas derivadas del tecnopoder y ajenas al saber de los *designers* y luego examinando el impacto cultural de cierta arquitectura como la de Gehry o Koolhaas).

En este sentido, destaca la importancia que adquieren las posibles relaciones de *cross-fertilization* arte–arquitectura, ahora no ya en relación con algunas características sobre todo lingüísticas de expresiones del arte moderno en su fase de abstracción sino más bien en relación con la influencia de formas de arte contemporáneo que adscriben a posturas de *arte conceptual* (en rigor, el arte posmimético pero a la vez, posobjetual que inaugura e instaura Marcel Duchamp) y a propuestas y procedimientos que eliminan el *arte de objetos* a favor del *arte de procesos y situaciones*, cuyo efecto en la arquitectura orientada a pretensiones de impacto cultural estaría ahora procesándose.

Dentro de las preceptivas adornianas —y en general de las proposiciones de la *Escuela de Francfort*, pero también acogiendo el esquema iluminista de la *summa kantiana* de saberes y críticas y su entronque con una posible aunque incompleta estética marxista— es preciso asumir a la cultura como campo relativamente afuncional y sus objetos como instituidos por la categoría de la *inutilidad*.

Esta definición que configura un campo unificado del arte, sus procedimientos y sus producciones (y también una posibilidad de un llamado por Kant, *juicio universal*, como tentativa de acceder a una suerte de trabajo crítico científico en tanto no–ideológico) estaría considerando el objeto arquitectónico como parte de la superestructura cultural y desde tal punto de vista, el arribo a un estadio de posible finalización de la idea moderna de proyecto como anticipo calculado de realidad, en este caso la realidad del campo de los productos de la cultura funcionando en tal dimensión. Lo que llevaría a considerar que el resultado de aquella noción de proyecto sería la de configurar *objetos que representan*, más que *objetos que presentan* o *productos*; objetos más del orden del discurso que de la función–utilidad–intercambio.

Objetos que por tanto encuentran autonomía respecto de una finalidad práctica (que desinvertiría la valencia cultural propuesta) y que adquieren una resonancia o reverberancia en la esfera específica de lo cultural, aun-



que de una cultura que al modo gramsciano, pueda resultar potente para cuestionar aspectos de la vida social y proponer alternativas.

Lo que no quiere decir que en tales *objetos inútiles* no haya *economía* (de producción y consumo) ni *mercado* (como dimensión del intercambio de productores y consumidores, con sus mediaciones) lo que confluye además con derivas del modo productivo capitalista en su advenimiento a una etapa desmaterializada de lo terciario y del predominio del intercambio de bienes simbólicos.

### 31. Muerte de un viajante

Camino y obra según Godard



El martes 13 de septiembre de 2022 no muere, sino más bien *se mata*, Jean Luc Godard, a sus largos 91 años y en una decisión tan drástica pero discursivamente proactiva, como mucho del material concreto de su cine, ya que escoge el método del *suicidio asistido* (legal en su Suiza tan meramente de puro paisaje existencial y real para una vida tan medularmente crítica de la *existencia dañada* de la modernidad capitalista) para montar en un día y hora determinados la finalización de su vida no por apremio del deterioro de alguna enfermedad, sino como asunción ya insostenible de cierto *cansancio* existencial. Es decir que monta, organiza y construye el propio acto de su final de vida; engendra un momento final de una *vida en obra* para balizar la terminación de un camino.

Muerte, pues, de un viajante y término de una vida—puramente—artística que es obra (su muerte es un acto, instalación o evento consciente-

mente activado) y camino, como un recorrido articulado de estaciones de pensamiento y lenguaje, ya que hizo cine para hablar políticamente de una modernidad dañada.

Entre lo mucho que el propio Jean Luc Godard escribió (sobre todo su monumental intento de acumular fragmentos referenciales de una historia del cine, que es equivalente al edificio de papeletas sueltas del benjaminiano *Libro de los Pasajes*) y filmó—escribió (puesto que nadie alcanzó a hacer un cine tan centrado en la producción de discursos) o sobre lo que se escribió sobre su prolífica praxis, escojo en este momento de intento de establecer alguna valoración de tal muerte del viajante el texto llamado *A propósito de Godard. Conversaciones entre Harun Farocki y Kaja Silverman* (Caja Negra, Buenos Aires, 2016, edición original neoyorquina de 1998), emergente de unos seminarios dictados en Berkeley y que trataba de pensar/inventariar/organizar lo que parecía al fin del xx un camino acabado pero que, aun en lo magno de lo recopilado, todavía tendría estertores ulteriores de esa indeleble asunción de un cine radicalmente político.

Las conversaciones son sobre 8 filmes de Godard que recorren los primeros y más fértiles 30 años de ese camino y que van desde *Vivir su vida* (1962) hasta *Nouvelle vague* (1990) pasando por las estaciones más representativas de la construcción de uno de los ciclos interpretativos más lúcidos de la modernidad, como fueron *El desprecio* (1963), *Alphaville* (1965), *Week-end* (1967), *Le gai savoir* (1968), *Numero deux* (1975) y *Pasión* (1981).

Lo que hace esta pareja de *scholar* feminista —Silverman: psicohistoriadora del arte y el cine— y cineasta experimental —Farocki: nacido checo y activista del *nuevo cine alemán*— que en ese momento eran además pareja afectiva, es algo aparentemente fenomenológico —mirar detenidamente las 8 cintas y hablar en aparente *asociación libre* sobre cada toma y filmograma— si no fuera porque asumen esa tarea interdiscursiva después de haber estudiado largamente cada compleja pieza godardiana. Pero el resultado es formidable al lograr describir (deconstruir) cada filme, hablando—escribiendo en un redoble sobre lo que Godard hace en esas películas, hablando—escribiendo sobre lo real—simbólico—imaginario de los temas/situaciones que trata, pues Godard no solo *cuenta historias* (en su propósito de postular una pieza discursiva) sino que el modo de contar esas historias se convierte en el dispositivo metadiscursivo que instala el aparato ideológico de su cine total (total=político).

Como escribo este texto interpretativo del fenómeno Godard en ambientes propios de la arquitectura, solo me gustaría desafiar a que alguien (preferentemente una pareja que también pudiera desarrollar argumentos dialógicos) intentara, por ejemplo, desmontar en 8 casos—obras un análisis semejante de las *obras* (desmontar un filme cuadro a cuadro=desmontar un proyecto pieza a pieza, dándole a la palabra pieza, componente o parte, el sentido que se quiera, como parte del todo—proyecto, o de las partes de un programa) y de los *casos* (discernir el sentido crítico—político de cada cuadro o fragmento parcial del todo—filme=descifrar el impacto sociocultural de cada fragmento del todo—proyecto) según algún procedimiento que tomara como referencia el hiperhermenéutico método Silverman—Farocki.

Quiza en la trasposición arquitectónica que propongo deberían ser no 8 obras sino conjuntos de obras, puesto que el *Godard de la arquitectura* creo que solo podría ser un *Frankenstein* como, por caso, un neosujeto nombrable Koolhaas—Maas—Hadid—Holl—Libeskind u otro nominable Sejima—Ito—Nouvel—Tschumi—Lacaton y, por qué no, uno llamado Benítez—Radic—Iglesia—Gangotena—Crousse, etcétera.

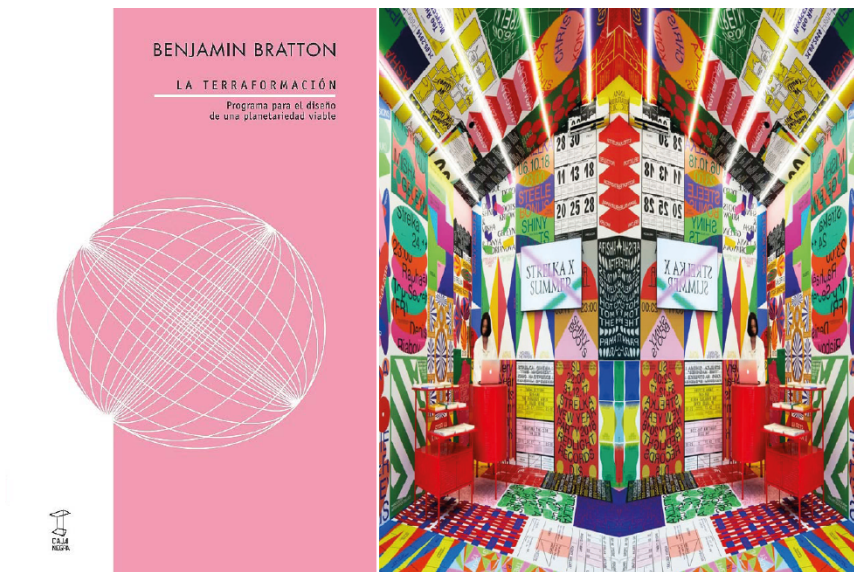
El libro sobre Jean Luc Godard escoge 43 filmogramas de las 8 cintas que se usan como *imágenes—testigo* del *concepto* que va por detrás y que sirven tanto para describir analíticamente momentos (imágenes) o estadios más o menos culminantes del relato como para poner en juego una noción, en general, de tipo crítica dentro del argumento general que la deconstrucción de cada filme asume en cada uno de los 8 análisis, como se pondrá en los títulos de esos capítulos (en el 1: *Naná es un animal*; en el 2: *En busca de Homero...* en el 5: *Hablo, luego no existo*, etcétera).

También el trabajo analítico dialéctico—dialógico de esta conversación (entre expertos, pero igualmente entre amantes y gozadores de unas cumbres de cultura crítica moderna) avanza deconstruyendo el proceso de redefinición de la práctica o actividad productiva que construye los discursos; es decir, Jean Luc Godard *hace cine* y a la vez hace un permanentemente crítico proceso de *cuestionar el cine* (como práctica), por ejemplo, en cuanto a diferentes momentos de su forma de producirse (cine—arte, cine—industria, cine—espectáculo, etc.), de modo que cada filme de Godard *es cine* y *es anticine*, esto es, proposición de la necesidad de trascender los límites de dicha práctica pasando por caso del cine 35 al video cine o al

cine digital y, en definitiva, como lo planteaba Beuys para el arte, hacia la intención política de que *todo es cine* (todo es arte) y que debería derivar hacia una práctica totalmente disuelta en lo social. ¿Hay arquitecturas que son arquitecturas y a la vez propuestas de no–arquitectura o superación de sus límites? Esa es la lección de Godard que ojalá pudiéramos alcanzar a traducir no en discursos o posturas sino en obras o proyectos.



## 32. El desastre ecotécnico del mundo lo salvará el proyecto



Strelka era el nombre de una de las tres perras callejeras que atraparon a último momento para el primer Sputnik 2 tripulado —ahí viajó la archifamosa Laika, que murió en la prueba— y el subsiguiente Sputnik 5, que llevó a Belka y Strelka, que sobrevivieron, allá por los '60. Hace algo más de una década se abrió en Moscú una Escuela de Arquitectura que ostentó dicho nombre —*Strelka Institute for Media, Architecture and Design*— que rápidamente se convirtió en una de las más reputadas del mundo y que desde 2016 regentea Benjamin Bratton, filósofo californiano que inmediatamente consideró que el futuro proyectual-conceptual solo podía liderarse, según él, por la conjunción de los saberes de Silicon Valley y el ambiente ideológico moscovita, ello antes de desatarse el conflicto con Ucrania, que oficialmente fue repudiado por las autoridades de Strelka.

Allí bajo el comando de Bratton se montaron dos programas experimentales de investigación, los llamados *The New Normal* y *The Terraforming*, además de convidarse a dar clases a celebridades varias, desde Rem

Koolhaas hasta Winny Maas o desde Keller Easterling a Carlo Ratti, entre muchos otros. Este pequeño librito —*La terraformación. Programa para el diseño de una planetariedad viable*, Buenos Aires, Caja Negra, 2021— de menos de 100 páginas funciona como el programa que define y preside el desarrollo del segundo de tales programas, que acabó traducido como *terraformación*.

En rigor son 8 pequeños capítulos con títulos provocativos y hasta rimbombantes —*Estrella Negra, El plan artificial, Metabolismo artificial, Planetarnost, Arca rusa, parque ruso*, etc.— todo ello dirigido a formular la *terraformación*, que debe entenderse como una especie de megadiseño de supervivencia para un planeta devastado y probablemente de ya imposible control sobre su degradación irreversible. En línea con el sombrío pero documentado pronóstico apocalíptico del teórico Bruno Latour —desaparecido recientemente—, se considera que la Tierra debe ser repensada, en plan de estrategia de supervivencia, como en los '60 se abordaba en modo casi *science-fiction*, el organizar marcos de habitabilidad para la futura conquista de la Luna o Marte: es decir, entonces se trataba de diseñar una forma técnica de hacer vivible tales lugares extremos, por ejemplo, con dispositivos para sobrellevar el clima severo o para disponer de agua potable.

La *terraformación* consistiría en una operación proyectiva semejante en tanto diseñar la habitabilidad artificial que sobrelleve en un futuro no tan lejano la ya irreversible habitabilidad de la Tierra: *terraformarla* es acondicionarla en modo extremo para alargar la vida humana futura.

En esa dirección se desgranarían facetas de cuestiones tales como el calentamiento global, la extinción de recursos fósiles, la carbonización absoluta del ambiente o la velocidad geológica del alcance de la llamada era antropocénica, y la argumentación excluye tratamientos microproyectuales en el sentido de que solo habría esperanza proyectual en dimensiones capaces de montar una proyectualidad que sea a la vez *geotécnica, geohistórica y geofilosófica* para alcanzar eso que llama *planetariedad viable*.

Por tal razón este enfoque se asume como un programa manifiestamente proplanificación, proartificial, anticolapso, prouniversalista, anti-antitalidad, promaterialista, antileviatán, antimitología y prodistribución igualitaria. De allí su identificación con el modernismo utópico soviético y su confianza en recentrar el imperativo del pensamiento ecotécnico.

A partir de tales consideraciones diagnósticas sombrías para el futuro planetario en el que la cercana fecha de 2030 marcaría el momento de imposibilidad de revertir el fenómeno del calentamiento global, el encuadre hace vertiginosas apuestas a favor de un casi total e indiscutido pos-humanismo y de una renovada apelación a una argumentación en todo caso moderna, según la cual los defectos ecosociales que históricamente (al menos en los últimos dos siglos) infringió el decisionismo técnico al progreso universal, solo podrá enfrentarse con más tecnología.

Bratton dice lo siguiente:

Los mecanismos de gobernanza algorítmica en si deben ser mucho menos antropocéntricos, mucho menos movilizados en relación a los deseos y anhelos individuales y mucho menos obsesionados con la microgestión de la cultura humana. En cambio deben tomar como tema y propósito de su proyecto, la transformación material de la bioquímica planetaria, los ecosistemas regionales incluidas las ciudades, la heterogeneidad ecológica viable (tanto dada como artificial) y demás. (2021:75)

Aquí se manifiesta —como necesidad más que como perfil u horizonte ideológico— la voluntad de extinguir todo matiz humanista (en tanto manifestación de subjetividad: *ser mucho menos antropocéntricos*) así como del interés en abandonar toda *microgestión de la cultura humana*, casi como enterrando en definitiva el arco político-filosófico que uniría a Gramsci con Guattari.

Al abordar la dimensión, también esgrimida como necesaria, de la nueva gobernanza, Bratton presenta lo que llama el *modelo Avatar de representación política*, como

el guion vinculante de muchos sistemas políticos incluidos los parlamentos, las monarquías, los mandos del partido central y demás, es decir, aquello que implicaría una cadena de suministro simbólico para la articulación de intereses transitorios y el cumplimiento de deseos. Tal cadena de simbolización designa un mal que perjudica o daña a la gente y luego imagina lo contrario de lo malo para convertirlo en lo bueno y que todo el mundo se identifique con ello.

Para tal forma de gobernanza diseñará *avatares humanos* que encarnarán simbólicamente la penuria de lo malo y la bonanza de lo bueno... «dentro de un foro soberano en que estén representadas las políticas potenciales. Allí la reunión de avatares impugnará las diversas simbolizaciones y luego codificará las declaraciones de consenso en decretos... que buscan asegurar que el bien se realice» (70–71).

Dicho todo esto y aun con cierta aureola de izquierda siglo XXI (ese maridaje entre California y Moscú), el libro expone condiciones de posibilidad muy difícilmente encajables en la venerable tradición que articula propuestas tan diversas como las de Hegel, Marx, Nietzsche o Heidegger, es decir esa mezcla de idealismo crítico y confianza en verdaderas democracias, ya que la terraformación solo sería un programa viable si se alcanzaran cotas adecuadas de automatización y gobernanza.

La *automatización* se entiende como algo inevitable en el control de ecodaños colaterales de despliegues tecnológicos en una renovada apelación que en el fondo indica que el futuro ecoexistoso dependerá de correctas y eficaces formulaciones algorítmicas (que sean capaces de procesar del mejor modo volúmenes casi infinitos de información de cambios procesuales) en lugar de apostar al dispositivo convencional del proyecto. Dicho de otro modo, no hay tiempo ni recursos para afrontar errores emergentes de procedimientos experimentales con algun atisbo de arbitrariedades subjetivas. En definitiva, la gravedad del imperativo de la terraformación contendría metodologías y principios orientados a impedir la acción emergente de las subjetividades.

La *gobernanza* se postula como una dictadura universal que pueda viabilizar sin altercados ni dilaciones (como las propias, por ejemplo, de los parlamentarismos democráticos y de su confianza autocorrectiva para encauzar los procesos de prueba y error) aquello que florezca como decisionismo algorítmico, lo que indica desde otro punto de vista, cuanto la gravedad histórica del estado de calidad ambiental planetaria excluiría casi todos los diseños de la ciencia política moderna. La confianza en una megagobernanza absoluta que destila Bratton desde su Strelka–Moscú inmediatamente obliga a pensar en el fenómeno de la Putin–gobernanza que se puso en juego en aquel lugar pocos meses después de escrito el programa *The Terraforming*.

Hay otros pasajes del texto brattoniano que también exudan ribetes discutibles, por ejemplo cuando indica que entre las instituciones que hoy podrían liderar la conjunción propuesta de automatización y gobernanza, debe pensarse, en primer término, en el rol del Ejército.

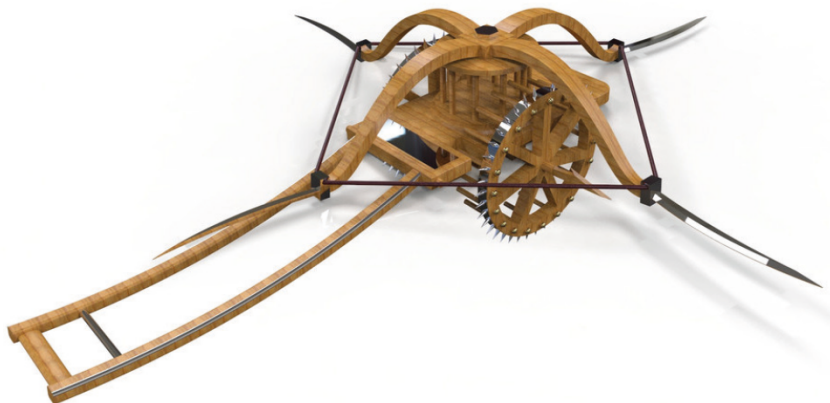
Y en lo referente a acciones específicas, nunca se alcanza un grado visible de intervenciones tecnohumanas ya que en sintonía con muchos discursos utopistas Bratton suspende el decisionismo técnico para el *día después de la revolución*, que en este caso sería la consumación del maridaje virtuoso y operativo de la *automatización algorítmica* con la *gobernanza planetaria* (esa que, por ejemplo, consiga desplazar el imperativo del economicismo financiero hacia el control del calentamiento global).

Cuando hace algún amago de indicar neotécnicas dirá, por caso, lo siguiente al proponer el modelo de un nuevo *oleducto planetario*, que describe como «la extracción y la infraestructura logística de una compañía petrolera pero funcionando al revés. En lugar de sacar algo de la tierra y escupirlo al cielo, estarás sacando algo del cielo y poniéndolo en la tierra» (2021:141). Así describe entonces el proceso de descarbonizar la atmósfera y confrontar el calentamiento.

Al hablarse de un momento histórico límite resulta aleccionador y desafiante para nuestro pequeño mundo de la arquitectura el que Bratton otorgue casi una única llave de salvación a una meganoción de proyecto, pero a la vez resulta problemático pensar que esa llave deba desubjetivarse (cancelando el potencial entero del humanismo tanto oriental como occidental, septentrional como meridional) y someterse a un decisionismo emergente de soluciones algorítmicas asumidas por una gobernanza universal sin ninguna mediación de poderes o matización de soluciones, casi presentándose de manera salvífica una versión siglo XXI de otro (único) *despotismo ilustrado* (como absoluta u omnímoda gobernanza aplicativa de operaciones algorítmicas de automatización de información).



### 33. El método de Leonardo según el método de Valéry



A los 23 años, en 1894, Paul Valéry (1871–1945) escribe *Introducción al método de Leonardo da Vinci* (Verdehalago, México, 2006. También se incluye en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Visor, Madrid, 1996, donde están los otros dos ensayos leonardianos de Valéry de 1919 y 1929) en respuesta al pedido de Leon Daudet, director de la *La Nouvelle Revue*, donde aparece, en su número 15, de agosto de 1895. El joven provenzal había realizado una intensa improvisación sobre Da Vinci en la tertulia de Marcel Schwob y allí sobrevino el encargo.

Valéry toma el análisis de Leonardo para *fugar* de un trabajo historiográfico —*inventa* un (su) Leonardo— y para desarrollar una noción de *construcción* en que, basada en la idea del organismo urbano–arquitectónico o del artefacto en general, tratará de desarrollarla como argumentación metodológica de sus propias necesidades proyectuales, es decir su intención de escribir ensayos y poemas equivalentes a razonamientos matemáticos y de *obstinado rigor*.

Más que sus textos *arquitectónicos* (*Le paradoxe sur l'architect* publicado en la revista *L'ermitage* en 1891 y *Eupalinos ou l'architect*, editado en *Architecture* en 1921) que refieren a algunas características del producto arquitectónico en su divergencia con las otras artes, los escritos sobre Da Vinci

se proponen descifrar un modo o mecanismo de producción implícito en un variado arco de productos tecnoculturales para intentar entender además la articulación de las formas clásicas y modernas de dicha producción para lo cual Valéry va a exaltar la cuestión de la *construcción*, es decir la concatenación armónica de partes tanto físicas como virtuales, piedras o palabras.

Con palabras, Valéry se pasó más de medio siglo escribiendo reflexiones en una pizarra cada madrugada y allí trabajaba como poeta pero también como adivinador o profeta de intuiciones científicas. Algo de esa producción nocional —que lo emparenta con la aforística de Wittgenstein— se registra en sus *Cuadernos* y fue valorada tanto por científicos como Prigogine (quien encontraba prefiguradas intuiciones y metáforas de la física del universo) como por pensadores como Derrida (quien aceptaba el desprecio valéryano de la filosofía y lo entendía como *deconstructor avant la lettre*: centrándose en la construcción, Valéry anticipaba la deconstrucción). El insuperable análisis de Valéry que hará Karl Löwith (*Paul Valéry. Rasgos centrales de su pensamiento filosófico*, Katz, Buenos Aires, 2009) se basa precisamente en el análisis de los *Cahiers* —de paso, casi no menciona el interés valéryano por Leonardo— y apuntamos además el discutible juicio de Octavio Paz, quien consideraba que Valéry era un filósofo más pertinente y completo que Sartre, lo que dicho en los '50 no era un juicio menor.

La mirada valéryana del renacentista valora su *capacidad analítica* —su *savoir voir*— como anticipo y garantía de su destreza —su *savoir faire*—, y esa capacidad logrará ser contemplativa (se aleja de ello y lo contempla), exhaustiva (las elabora desde todos los ángulos), productiva (construye, enumera, conmueve) y objetiva (esos pasatiempos que se van mezclando con su ciencia) según escribe Valéry:

Desciende hacia la profundidad de aquello que pertenece a todo el mundo, se aleja de ello y lo contempla. Alcanza las costumbres y las estructuras naturales, las elabora desde todos los ángulos, y comprueba que es el único que construye, enumera, conmueve. Y deja en pie iglesias, fortalezas; diseña ornamentos plenos de suavidad y grandeza, mil ingenios y las rigurosas figuraciones de tantas búsquedas. Abandona los desechos de quien sabe qué juegos grandes. En esos pasatiempos que se van entremezclando con su ciencia, la

cual no se distingue de una pasión, posee el encanto de parecer estar siempre pensando en otra cosa. (2006:7, las citas corresponden a la paginación de la citada edición mexicana en versión digital)

El argumento clásico-moderno de Valéry es que *no hay arte intuitivo* o fruto frenético de la inspiración sino que instala el genio leonardesco como el primer articulador de artes y ciencias y aquel capaz de encontrar una matriz ontológica de creatividad en una base de matemática pura cercana a *lo inhumano* y más allá del temple subjetivo de cualquier creador:

Algunos trabajos de las ciencias, por ejemplo, y especialmente los de las matemáticas, presentan tal limpieza en su armazón que se podría decir que no son obras de nadie. Tienen algo de inhumano. Esta disposición no ha sido ineficaz. Ha hecho suponer una distancia tan grande entre ciertos estudios, como las ciencias y las artes, que sus espíritus originarios se han visto separados en la opinión tanto como parecían estarlo los resultados de sus trabajos. (Valéry, 2006:9)

Aunque tal *objetividad* presuntamente *sobrehumana* y *trashistórica* no podrá prescindir del genio; es decir no son *dispositio objetivas* al alcance de cualquiera, sino que tal depósito de *certezas sensibles* (el feliz matrimonio de conocimiento e intuición) estarán en la órbita de algún *lugar geométrico* devenido de una *historia consecuente de visiones potentes* arrastradas en cada biografía y una de ellas será crucial pero no fortuita:

El hombre arrastra visiones cuya potencia no es más que la suya propia. Allí cuenta su historia. Ellas son su lugar geométrico. De allí proceden esas decisiones asombrosas, esas perspectivas, adivinaciones fulminantes, precisiones del juicio, iluminaciones, inquietudes incomprensibles y tonterías. (Valéry, 2006:11)

Si bien Valéry parece *usar* a Leonardo para fundamentar la posibilidad de un *arte racional* —o un acuerdo armonioso entre artes y ciencias dentro de la novedad moderna renacentista, no exenta de un talante clasicista aristotélico antimoderno— que él mismo trataría de poner en juego en la larguísima redacción noctámbula de sus *Cahiers*, a su vez tampoco puede caer en un automatismo según el cual el *método* adecuado (racional) ase-

guraría la mejor *obra* y buscará a su modo alguna definición de subjetividad singular o emergencia de lo genial, que en todo caso remitirá a cierta *alta inteligencia* basada en el éxito de *encontrar relaciones*, actividad o peculiaridad subjetiva que, sin embargo, parecen compartir Bonaparte con Leonardo, aun en la marcada divergencia de sus asuntos:

El secreto —el de Leonardo como el de Bonaparte o como el de todo aquel que posee una vez la más alta inteligencia, está y no puede estar más que en las relaciones que encontraron— o que se vieron obligados a encontrar, entre cosas cuya ley de continuidad se nos escapa. (Valéry, 2006:12)

Pero tal capacidad *relacional* —que parece además del orden de dominar el *arte de la composición*— sobreviene según una *doble vida mental* que es capaz de articular el *pensamiento ordinario* o el sentido común de la racionalidad junto a una instancia del orden surreal de la *continuación del sueño* (como la capacidad de retener y procesar materiales desplegados en el *traumarbeit*, el *trabajo del sueño* acuñado por Freud que, dicho sea de paso, también escribió un importante ensayo sobre Leonardo) y su desemboque productivo digamos matinal —Valéry escribía sus fragmentos de los *Cahiers* cada madrugada— en una *nube de combinaciones* (de vuelta, la composición) que engendra una *investigación* (razonamiento) o una *acción placentera* (obra), ambas no obstante con *regularidad y continuidad*, o sea, como el funcionamiento de una *máquina* pero cuya normalidad procesual puede a veces recaer mediante la *idea* racional o el *deseo* artístico (pulsional, diría Freud) en intentar alcanzar una especie de clímax o *límite*, *después del cual todo cambiará*:

En este punto de esta observación o de esta doble vida mental, que reduce el pensamiento ordinario hasta convertirlo en la continuación del sueño de un durmiente que despierta en una nube de combinaciones, de contrastes, de percepciones que se agrupan en torno a una investigación o que se desliza indeterminada por puro placer, se desarrolla con perceptible regularidad, una continuidad evidente, una máquina. Entonces surge la idea (o el deseo) de precipitar el curso de esa secuencia, de llevar sus términos hasta el límite, el límite de sus expresiones imaginables, después del cual todo cambiará. (Valéry, 2006:14)

Esa búsqueda valéryana de concomitancias fecundas o productivas entre lo racional y lo pulsional (entre atender lógicamente el estatuto de la necesidad y adscribir sensiblemente a la esfera del deseo pero no como opciones disyuntivas sino como actividades entremezcladas) también lleva a la promoción de fundamentos estéticos que en Leonardo se manifestarían mediante tensiones o relaciones entre la forma y el movimiento como una dialéctica que oscila de *las formas nacidas del movimiento hacia los movimientos en que las formas se convierten*, pero que posibilita la deformación en/con el tiempo que puede ser captada en la producción de la imagen (en Leonardo) o las flexiones del lenguaje (que sería la dimensión que Valéry reelaboraría adscribiendo al método leonardesco):

Hay un paso, desde las formas nacidas del movimiento hacia los movimientos en que las formas se convierten, con la ayuda de una simple variación en la duración. Si la gota de lluvia parece una línea, mil vibraciones con un sonido continuo, las asperezas de un papel como un pulido plano y la duración de la impresión se aplica sola, una forma estable se puede sustituir por una conveniente rapidez en el traspaso periódico de una cosa (o elemento) bien escogida. Los geómetras podrán introducir los tiempos y la rapidez en el estudio de formas, pero también podrán apartarlas del estudio de los movimientos, y los lenguajes harán que una espiga se alargue, que una montaña se eleve, que una estatua se yerga. (Valéry, 2006:20)

Tal capacidad de discernir y rearticular continuamente formas y movimientos sería aquello que permite y unifica la polifonía productiva leonardesca (*rostros, anatomías, máquinas*) pero también habilita los desplazamientos de sentido (*sabe de qué está hecha una sonrisa, la puede poner en la cara de una casa...*) y racionaliza las contradicciones de su miscelánea producción (diseña cañones capaces de destruir las ciudades y plazas por el concebidas):

Él es el dueño de los rostros, de las anatomías, de las máquinas. Sabe de qué está hecha una sonrisa, la puede poner en la cara de una casa, en los pliegues de un jardín, despeina y ensortija los filamentos del agua, las lenguas del fuego. En ramilletes formidables, si su mano puede fijar las peripecias de los ataques que él combina, se describen las trayectorias de miles de balas de



cañón aplastando los vericuetos de ciudades y plazas fortificadas que él acaba de construir en todos sus detalles. (Valéry, 2006:26)

Esa diversidad metódica aplicada a intereses divergentes (la ciencia de las anatomías ornitológicas o de las atmósferas turbias o el discurso artístico emergente de las *dispositio* iconológicas y en la construcción de sentidos discursivos) se manifestará en su obra plástica más temprana.

La tabla *Anunciación*, tardíamente reconocida como leonardesca y depositada en *Uffizi*, si bien es obra de juventud (a lo sumo 1475, con Da Vinci de 23 años, recientemente aceptado en el gremio de pintores y todavía frecuentador de la *bottega* de Andrea Verrocchio, donde probablemente pintó al óleo y temple sobre madera de álamo, este encargo quizá ayudado por el maestro y por el *compagni* Doménico Ghirlandaio) integra, sin embargo, los matices de análisis e intuición que rodean toda la obra.



La escena nazarethiana se trastroca a un patio palaciego florentino y de motivo de alcoba deviene abierto e inserto en una terraza que da a un paisaje profundo. El angel anunciador porta el lirio según la norma iconológica pero por primera vez lleva alas de pájaro anatómicamente verídicas y no la hasta entonces habitual pluma de pavo real y está aterrizando según lo indica el temblor pictórico del aire que bordea el ala.

Hay geometría pura en los planos que intersectan motivo y ambiente (las superficies arquitectónicas neutras de alféizar y parapeto, el abstracto solado donde se posa la virgen o el frontal racimo de cipreses) y realismo en el *embudo de paisaje*, que sería el puerto de Ostia (o Barcelona, según una interpretación más osada, acompañada de identificar el monte precedente como el Montserrat y la perspectiva de Tortosa, desde donde se daría esta presunta *veduta* catalana, lugar del primer y último monasterio templario) que vibra en la turbidez que Leonardo quería conferir a la mirada más lejana. Entre los arboles hay una araucaria sudamericana que seguro era desconocida en la Europa predescubrimiento.

Esta primitiva tabla de Leonardo está repleta de componentes y elementos que se ensamblan para relatar pictóricamente uno de los pasajes testamentarios y, más allá del motivo bíblico *Anunciación*, hay cambios en los hábitos de presentarlo, densidad iconológica (como el apoyo de lectura de la Virgen que remite a las urnas mortuarias neorromanas tan del gusto del Maestro Verrocchio) y oportunidad de realizar investigaciones implícitas en el desarrollo de la obra (como la anatomía de los pájaros). El talante combinatorio del arte leonardesco y su voluntad de comprender en cada trabajo variadas líneas discursivas y propositivas se hace presente aún en sus primeras tareas de juventud: de hecho la investigación anatómica lo lleva a desarrollar reflexiones sobre la relación entre forma y movimiento y poco después del ángel-máquina de la *Anunciación* usará esa investigación para presentar sus primeras propuestas de máquinas voladoras.

La polifonía argumentativa y discursiva que despliega Leonardo en cada trabajo (sea el que fuese: pintura de encargo, máquina funcional, arquitectura, traza urbana, máquina de guerra, escultura, etc.) posee siempre rigor productivo o constructivo (trazar un camino entre un proyecto o una visión determinada y los materiales con los que se cuenta), contundencia compositiva (capacidad de *sustituir un orden por* otro que es inicial,

sean cuales fueran los objetos que se tiene que ordenar) y relaciones lógicas o fatales entre lo diverso que combina (esa especie de música plena de exactitud y consistencia) tal que permite pensar que la tarea del artista es la que expresa la capacidad de conocer comunicaciones invisibles entre los objetos aparentemente irreductibles que la obra convoca:

Construir consiste en trazar un camino entre un proyecto o una visión determinada y los materiales con los que se cuenta. Se sustituye un orden por otro que es inicial, sean cuales fueran los objetos que se tiene que ordenar. Son piedras, colores, palabras, conceptos, hombres, etcétera; su naturaleza particular no cambia las condiciones generales de esta especie de música en la que solo juega de momento el papel del sonido, para seguir con la metáfora. Lo sorprendente es sentir alguna vez la impresión de exactitud y consistencia en las construcciones humanas, hechas de aglomeración de objetos aparentemente irreductibles, como si aquel que los ha dispuesto hubiera conocido alguna comunicación invisible entre ellos. (Valéry, 2006:32)

La capacidad adivinatoria y articuladora del sentido y ensamble posible de cosas heterogéneas que Valéry instala como central en el *método* de Leonardo y que lo reclama para su propio proyecto discursivo llevará al francés a una conclusión que deberíamos entender, *avvant la lettre*, como proposición fundante del muy ulterior *deconstructivismo* derrideano cuando relaciona, parangona y equipara las tareas de la producción (composición) del objeto cultural con las de su análisis al aludir a la *reciprocidad de los problemas* de ambas actividades, aunque tal reciprocidad no implica ninguna habilitación respecto de una poética puramente factual, negándose por tanto el futuro *yo no busco, encuentro* de Picasso así como los automatismos geniales y en general la producción cultural como actividad *cajanegrizada*. Tanto *la constitución de la materia* como *la formación de las ideas* rechazan el *ídolo de la simplicidad* y ello deberá entenderse como novedad moderna (*conquista psicológica de nuestro tiempo*). Toda nueva *poiésis* rechazará *los sueños sustanciales* así como *las explicaciones dogmáticas* y una nueva elucidación de la producción que funde razón e intuición (ingeniería y poesía en extremo) resultará viable y metódicamente abordable mediante *la ciencia de formar hipótesis, nombres y modelos*:

Los problemas de la composición son recíprocos a los problemas del análisis y abandonar los conceptos demasiado simples hacia el tema de la constitución de la materia, y no menos al de la formación de las ideas, es una conquista psicológica de nuestro tiempo. Los sueños sustanciales, al igual que las explicaciones dogmáticas, desaparecen, y la ciencia de formar hipótesis, nombres y modelos se libera de las teorías preconcebidas y del ídolo de la simplicidad. (Valéry, 2006:42)

Esa dirección u orientación metódica habilitará en Leonardo ciertas recurrencias en su producción miscelánea siendo que cada actividad diversa contenía en sí argumentos ligados a la materialización de la cosa tanto como a su significación según vimos por ejemplo, en tareas artísticas como la pintura de la *Anunciación* y según aparecerá en otras dimensiones de tal miscelánea como, por ejemplo, el diseño de máquinas de guerra o las investigaciones para manipular (encauzar y derivar o más complejamente, elevar) agua. La célebre lámina que presenta dos alternativas del carro de guerra con guadañas móviles, a pesar de diseñar y representar el objeto con la finalidad de atraer clientes (puede haber acompañado la carta a Ludovico Sforza en que presentaba sus habilidades que transcribimos más abajo) aúna cuestiones diversas tanto como un párrafo en que Leonardo anuncia el peligro de usar este objeto (casi como pacifista, abjurando del mismo), un desarrollo del proyecto evidente en las mejoras que pueden advertirse entre las dos versiones que incluye la lámina, una vertiente poética o discursiva evidente en la imagen superior que muestra la máquina en función rodeada de cuerpos destrozados y una vertiente técnica en la segunda imagen donde impera un espíritu de catálogo mecánico presentando una máquina muda, limpia y eficiente que será a la postre lo que recuperarán las versiones CAD o de modelos reales que han proliferado en los últimos años, construyendo y viabilizando los dibujos de Leonardo.

Este por otra parte, parece preferir pensar, imaginar y dibujar sus artificios más que producirlos en la realidad y en este sentido parece prevalecer una veta utópica casi de pensador técnico futuro antes que de ingeniero militar proactivo.

Con los múltiples dibujos hidráulicos pasa lo mismo: le interesa la reflexión teórica (por ejemplo, la utilización del tornillo de Arquímedes

como modelo de succión/impulsión helicoidal del fluido) y por eso diseña situaciones o instalaciones —es decir, más procesos que máquinas de bombeo en sí— tanto como resultará evidente su procedimiento metódico de verificar si un artificio posee virtudes físicas o mecánicas aptas para usos absolutamente diferentes. El genio intuitivo leonardesco percibe que el mismo objeto de activación vertical del agua (el tornillo helicoidal que en su giro eleva agua) puede aplicarse a otro fluido como el aire, de tal forma que la presión del helicoide en movimiento pueda generar una fuerza ascensional que al menos supere el propio peso del helicoide: había inventado, transfiriendo dispositivos y manteniendo el principio físico-dinámico, el helicóptero. Valéry ve en esta producción solo engañosamente utilitarista, un mismo principio poiético de fusión entre ciencias y artes:

Veo a Leonardo da Vinci profundizar en esta mecánica que él llamaba «el paraíso de las ciencias», con la misma fuerza natural con la que se entregaba a la invención de los rostros puros y borrosos. Y el mismo ámbito luminoso, con sus dóciles seres posibles, es el lugar de estas acciones que se suavizaron en obras distintas. Él no las encontraba pasiones diferentes: en la última página de su pequeño librito, envejecido por su escritura secreta y sus cálculos aventurados, donde titubea su búsqueda preferida, la aviación, grita, terminando su labor imperfecta, iluminando su paciencia y los obstáculos a través de la aparición de una visión espiritual suprema, una obstinada certeza: «El gran pájaro emprenderá su primer vuelo montado en un gran cisne, y llenando el universo de estupor, colmando con su gloria todas las escrituras, alabanza eterna al nido en el que nació». (Valéry, 2006:48–9)

En la ingenua o voluntarista *Carta de presentación a Ludovico Sforza* que le escribe el Da Vinci de 30 años cumplidos hacia 1482, con la pretensión de trasladarse a Milán e instalarse en su corte, se percibe la laboriosa enumeración de las cosas que era capaz de hacer en un batiburrillo heterogéneo de cosas prácticas y simbólicas o más bien representativas y a la vez allí también se alcanzarán a percibir las facetas o aspectos de la vida de la época en que sería factible desplegar su método:

Después de ver, Mi Muy Ilustre Señor, y habiendo considerado ahora suficientemente las pruebas de quienes se tienen por maestros y diseñadores de



instrumentos de guerra y de que el diseño y operación de los mismos instrumentos no es distinto de los que se usan comúnmente, trataré sin perjuicio de nadie de hacerme comprender con Vuestra Excelencia, revelando mis propios secretos y ofreciendo después a su placer, y en el momento apropiado, poner en efecto todas las cosas que por brevedad se anotan parcialmente en seguida y muchas más, de acuerdo con las exigencias de los distintos casos.

Puedo construir puentes muy ligeros y fuertes, que se pueden transportar fácilmente, y con ellos perseguir o de ser necesario, huir del enemigo, y otros más seguros y capaces de resistir al fuego y ataque y fáciles y prácticos para utilizar y quitar; y tengo métodos de quemar y destruir los del enemigo.

En un sitio bajo asedio sé cómo quitar el agua de los fosos y cómo hacer infinitos puentes, espalderas, escaleras y otros instrumentos adecuados a dichos propósitos.

Además si en el asedio es imposible usar el bombardeo por causa de la profundidad de las zanjaz, o de la fortaleza de la posición y de la situación, puedo destruir toda fortaleza u obra de cualquier otro tipo si no está hecha de piedra. También tengo los medios de hacer fácil y conveniente la transportación de cañones y con ellos arrojar piedras semejantes a una tempestad y con el humo de ellos provocar gran temor al enemigo causándole grandes daños y confusión.

Y de ocurrir en el mar tengo la manera de construir muchos instrumentos capaces de ataque y defensa, y bajeles que ofrezcan resistencia al ataque de los cañones más grandes, pólvora y humos.

También tengo los medios, con túneles y pasajes secretos y tortuosos hechos sin ruido, de llegar a determinado punto, incluso aunque sea necesario pasar bajo zanjaz o algún río.

También haré vagones cubiertos, seguros e indestructibles, que al penetrar con su artillería entre el enemigo romperán el mayor cuerpo de hombres armados. Y detrás de estos puede seguir la infantería sin sufrir daños y sin encontrar oposición.

Si también hay necesidad haré cañones, morteros y piezas de campo de formas hermosas y útiles, distintas de las de uso común.

Cuando no se pueda usar el cañón, puedo fabricar catapultas lanzaderas y máquinas para arrojar fuego. Y otros instrumentos de eficiencia admirable, que no se usan comúnmente y en breve, de acuerdo como sea el caso, imaginaré diversos aparatos infinitos para el ataque y defensa.

En tiempo de paz creo que puedo dar satisfacción igual a la de cualquier Otro en arquitecturas en el diseño de edificios públicos y privados y en la conducción de agua de un lugar a otro.

También puedo realizar esculturas en mármol, bronce o terracota; igual sucede con la pintura, la que puedo hacer tan bien como cualquier otro, quienquiera que sea.

Más aún, será posible comenzar a trabajar en el caballo de bronce, que servirá para recordar la gloria inmortal y honor eterno de la feliz memoria de vuestro padre, Mi Señor, y de la ilustre Casa de los Sforza.

Del monumento ecuestre a Francesco en 1489 se sabía que Leonardo había hecho muchos estudios y ensayos e incluso preparado un molde de arcilla de unos 7 metros de altura por otros tanto de largo y separado el bronce aunque el inicio de la guerra con Francia impidió seguir el proyecto y el molde se destruyó; Vasari anotó que «todos los que vieron el gran modelo de barro aseguraron que era la más excelente y magnífica obra que habían visto nunca».

Y si hay alguien a quien parezcan imposibles o irrealizables cualquiera de las cosas antes mencionadas me ofrezco para hacer una prueba de ellas en su parque o en el lugar que plazca a Vuestra Excelencia; a quien me encomiendo lo más humildemente que puedo.

La lista se aproxima al *faber universalis* con que identificamos las ideas, obras y fama leonardescas y si bien se orienta a trabajar en un estado de beligerancia, hará solamente cosas que aunque mortíferas sean *formas hermosas y útiles*. Y en tiempos de paz podrá acometer *igual que cualquier Otro*, arquitecturas públicas y privadas así como esculturas y pinturas tan buenas como las del mejor, *quienquiera que sea*.

## 34. Comunidad o inmunidad del mundo



Fue el politólogo y filósofo Roberto Esposito (*Inmunidad, comunidad, biopolítica*, ensayo en Papeles del CEIC, V.2018-I, UPV-EHU, Leioa, 2018; *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, 2003 (1998) e *Immunitas. Protección y negación de la vida*, 2005 (2002), Amorrortu, Buenos Aires) quien planteó la relación entre las palabras de raíz común, *comunidad* e *inmunidad*, para empezar a esbozar su posible estatus contradictorio: «Si la *communitas* es aquello que liga a sus miembros en un empeño donativo del uno al otro, la *immunitas*, por el contrario, es aquello que libra de esta carga, que exonera de este peso». *Communitas*, palabra devenida del latín que etimológicamente integra *com* y *munus*, *com* o grupo que comparte *munus*, aquello que resulta *común* (a quienes lo pueden compartir) en cuanto a ocupación o rol.

Las diferencias entre ambas nociones parecen derivar del tamaño del *confín* —como nombra Espósito— o límite, pues *lo común* es un límite amplio y *lo inmune* un límite estricto, aunque la opción por el límite mínimo —a lo sumo, el de cada cuerpo— es una respuesta determinada a la *obsesión por la seguridad*.

Si la inmunidad tiende a encerrar nuestra existencia en círculos, o recintos, no comunicados entre sí, la comunidad, más que ser un cerco mayor que el que los comprende, es el pasaje que, cortando las líneas del confín, vuelve a mezclar la experiencia humana liberándola de su obsesión por la seguridad.

La opción por el confín amplio del común o la *communitas* implica advertir antagonismos o contrarios de la noción, que justamente si entendemos la graduación de diferentes escalas y funciones o finalidades de diferentes tamaños de confines, supone confrontar no solo la escala mínima de la *immunitas* sino otras dos nociones contrapuestas a lo común.

Si se considera el término y el concepto de «común» se encontrarán tres contrarios diferentes, pero convergentes en su efecto contrastante —se trata de los conceptos de «propio», de «privado» y de «inmune»—. Los tres, en cambio, se oponen a la semántica del común en las formas, distintas pero convergentes, de la apropiación, de la privatización y de la inmunización. Son tres modos de disolución de la unión social, pero, antes aun, de aquella idea del «bien común» cada vez más reducida en intensidad y extensión en un mundo que realmente se desea global.

La triple antagonización de la idea de *común-communitas* introduce por una parte, la escala mínima de confrontación con lo común que es la de la inmunidad de cada sujeto (en tanto organismo) pero además aquellas de las *esferas* —aquí la idea sloterdijkiana y antes habermasiana cobraría un sentido tanto metafórico como geométrico— de la apropiación y de la privatización: la *apropiación* crea la idea de un *socius* administrado que instala precios al uso de ciertas socialidades otrora gratuitas (como lo que explica el traslado de las ideas de calle y plaza a las de centro comercial, *mall* o *shopping*) y la *privatización* matiza y diversifica las cápsulas de confinamiento que admiten o posibilitan la inmunización de los sujetos—dueños de tal privacidad.

La *libertad* del capitalismo global no solo expandió casi totalmente la apropiación—privatización de lo público sino que también engendró un arco más amplio de cápsulas privadas para permitir la inmunización, desde los modelos neorrurales del suburbano del *new urbanism* a los *superghettos* sofisticados de barrios privados o conjuntos de *standing premium* con sus variaciones de *amenities*.

Cuando después, con el ocaso de la primera modernidad, estas categorías han entrado en relación directa con el horizonte de la vida política, la erosión del bien común —es decir, de todos y de ninguno, de ninguno puesto que es de todos— se ha vuelto aún más intensa. Los primeros en ser privatizados han sido los recursos ambientales —el agua, la tierra, el aire, la montaña, los ríos—; más tarde los espacios urbanos, los edificios públicos, las calles, los bienes culturales; y finalmente los recursos de la inteligencia, los espacios de la comunicación, las herramientas de información.

Esposito expone como rasgo de *ocaso de modernidad* (debería ser aquella modernidad de pretendida intención de concretar el ideal iluminista alrededor del ulterior concepto de *welfare state*) lo que bautiza como *erosión del bien común* y en efecto podría asumirse que tal erosión consecuente del auge inmoderado del tándem apropiación–privatización no solo transforma y eventualmente clausura la idea de lo común primero, como afirma, en el dominio de lo natural y ulteriormente, en el de lo tecnoantropico (que avanza hasta consolidar una inédita era geológica antinatural, la del *antropoceno*) y más allá de ello, compromete la posibilidad de alcanzar un mejor estado de inmunidad, dado precisamente el efecto emergente de la devastación de lo natural.

Hace dos décadas se sabe, por ejemplo, que el impacto antiinmunitario de ciertos virus (como el llamado *hanta virus*) es resultado de haberse definido vectores de ingreso de dicho virus a las sociedades urbanas que son el resultado de rupturas de los *buffers* ecosistémicos que proveían defensas naturales.

Lo que introduce otra complejidad al original tándem de opuestos comunidad–inmunidad: lo propio de la apropiación capitalista y lo privado de la privatización diferencial no solo afectan, transforman o clausuran lo común, sino que desarticulan y destruyen lo inmune.

El problema es que no existen por el momento estatutos y códigos jurídicos dedicados a la protección de lo común respecto a lo privado, lo propio y lo inmune. En realidad, antes incluso que leyes adecuadas, por el momento no existe ni siquiera un léxico para hablar de algo —lo común— de hecho excluido primero del proceso de modernización y después del de globalización.



Si bien Esposito prefiere otorgar a este *olvido de lo común* una responsabilidad emergente de una falencia jurídico-constitucional (al fin y al cabo es un jurista), el problema, diría gramscianamente, que es inverso: no hay avance o decisión normativa tendiente a la defensa legal de lo común pues ese aspecto superestructural aparece como excesivamente formalizado respecto de una real y efectiva *exterminación de lo común* como aspecto *estructural* específico de una cultura y modo productivo que, por una parte, constituyó *lo global* como espacio teórico de una posible ampliación absoluta de la dialéctica entre apropiación y privatización y, por la otra, extendió indefinidamente ese modelo al borde de hacer desaparecer la noción de inmunidad de los cuerpos-sujetos así como a la prodigiosa empresa de convertir ese movimiento en algo aceptado y naturalizado como la civilización que —afortunadamente, desde tal ideología— nos toca vivir.

Un aspecto de esa expansión de *lo propio-privado* en detrimento de *lo común-inmune* (el viejo e inicial tándem del inicio de la modernidad) es, por ejemplo, la infinitud del avance de los suplementos químicos —emblemáticos por el Prozac— que permitirían *reforzar* al sujeto para paliar su *crisis de comunidad* y abrirlo más si cabe a la euforia del consumo y su inmersión involuntaria en la esfera de lo propio-privado.

Lo común no es lo público —que se opone dialécticamente a lo privado— ni es lo global, que se corresponde en cambio con lo local. Es algo largamente desconocido, y también refractario, a nuestras categorías conceptuales organizadas desde hace mucho por el aparato general inmunitario. Y sin embargo, la apuesta por una biopolítica afirmativa, de la vida y ya no sobre la vida, se juega precisamente sobre esta posibilidad.

La confrontación históricamente creciente de lo común respecto, por una parte, de lo público-privado y, por otra, de lo global-local resultaría entonces una de las marcas más evidentes del retroceso civilizatorio (encubierto y/o naturalizado por los lemas *vivimos la mejor época de la historia* o *la ciencia+tecnología siempre nos salvará*) que resulta así no solo un aspecto relativamente olvidado en la reciente actividad crítica sino en esta ocasión pandémica, en la mejor explicación del *debilitamiento de las inmunidades*, cuya causa principal —fuera del contingente efecto de un vector virósico

específico, que es uno frente a decenas de miles de otros posibles— es el *colapso de lo común*.

Hay un trayecto nuevo de la crítica sociocultural que va de la biopolítica foucaultiana a los dispositivos espositivos o a los discursos cénicos de Sloterdijk respecto del *parque humano*.

En ese recorrido, hoy Foucault, con su riguroso examen de la constitución de los modelos de vigilancia desarrollados desde el siglo XVIII, es poderosamente anacrónico para el análisis actual, salvo por cómo está ayudando con sus descubrimientos a las gendarmerías de control social con que han atinado a presentarse las matizadamente diferentes políticas recientes de combate pandémico; así como el análisis eugenésico sloterdijkiano parece reconocerse en el espíritu sacrificial con que tales políticas están tratando a los *ancianos*, controversial estrato social que de ser expresión estrella de la expansión científica de la infinitud de la vida y de nueva clase necesaria para las economías terciarias pasa de pronto a devenir en lo que puede negociarse como *baja* menos crítica en las actuales manifestaciones bélicas preponderantes.

Esposito, en cambio, como vimos, parece proponer la necesidad de una biopolítica que *reconstruya el común*, como base necesaria del mejoramiento de las inmunidades e incluso, si se quiere, como perspectiva para intentar una salida de las cuarentenas.

### 35. Novedades eternas

Problemas del desemboque japonés  
en la cultura de la globalización



Isla de Deshima

La ecuación más explicativa de un diseño idiosincrático en Japón es, quizá, la que conjunta los opuestos de *arcaísmo* y *posmodernidad*; es decir, si se quiere, una forma de escapar a la modernidad canónica y delimitar un formato cultural que pretende conjugar el compromiso con aspectos de tradición junto a una vocación de participación relevante en la economía global, en la que Japón detenta el tercer puesto, después de Estados Unidos y China.

Esa tradición quizá no retenga elementos importantes para significar la cultura presente de este país, diría traumáticamente occidentalizado, pero sí es usada como componente relevante tanto en criterios del procesamiento de las mercancías tanto autóctonas como exportables, cuanto en aspectos vinculados a los productos en sí y a la forma en que se define su *brand strategy*.

Después de la primera fase de contactos con Occidente —básicamente, las incursiones misionales portuguesas, holandesas, inglesas y españolas (entre estas destaca la actividad catequística de San Francisco Javier hacia mediados del siglo XVI)—, el *shogunato* o *bakufu*, forma militarizada y aristocratizante de gobierno vigente desde el siglo XII, cerró las fronteras —salvo admitir pequeñas misiones holandesas en una sola ciudad, Nagasaki— por más de dos siglos. Fue hasta la firma del acuerdo de apertura que estableció la misión militar norteamericana del Comodoro Perry en 1854 y poco después la restauración imperial encarnada en la dinastía Meiji que transcurrida entre 1868 y 1912, abre la vinculación con Europa y funda un Estado moderno caracterizado por modalidades occidentales.

Durante la era Edo la única comunidad extranjera que negociaba con Japón era la holandesa y radicaba únicamente en la isla de Deshima en la bahía de Nagasaki. La novela *Mil Otoños*, de David Mitchell —Duomo, Barcelona, 2011— narra la vida de un representante comercial holandés, Jacob de Zoet en dicho enclave y allí se recrea verosímilmente la naturaleza de las relaciones del Imperio con Occidente.

Esa adopción implica un desmontaje brusco de instituciones como las del *shogunato* o la esclavitud, aunque también generará una retención más bien mítica de antiguas tradiciones como las de las castas guerreras de los *samurais* —el ala específicamente militar del *Shogun*— cuya perdurabilidad ha fluctuado entre los diversos intentos bélicos japoneses —como las guerras manchurianas antes de la primera Gran Guerra o la participación en la Segunda Guerra Mundial— y diversas modalidades de insurreccionalidad en formas de guerrilla urbana que han actuado en diversos momentos y mantienen cierta sorda latencia. Todas ellas algo tienen que ver con el movimiento *sonno-joi*, armado por la casta feudal de los *daimios* para oponerse al shogun y a las fuerzas extranjeras, bajo una lealtad virtual al emperador.

Desde la apertura occidental, los *samurais* oscilaron entre su adscripción a los señores feudales —*daimio*— y en su independencia funcional en el caso de los *ronin* (prácticamente devenidos en mercenarios bélicos).

La modernización tardía, sobrevenida hacia 1870 implicó no solo la occidentalización más o menos relevante de la sociedad y el Estado emprendida por los monarcas Meiji sino también, dada la voluntad de

expandir un modelo de inserción en la economía mundial basado en la exportación de manufacturas, unos inicios de industrialismo, dada la históricamente limitada capacidad de producción de *commodities* primarias en rangos como alimentación o energía.

La causa estriba en un territorio singular —4 grandes islas más un archipiélago de 6850 islas menores— añadido a una alta densidad requerida por una población relevante (actualmente de 127 millones, 30 de los cuales se aglomeran en el área metropolitana de Tokio, hoy el mayor asentamiento del mundo).

Este modelo de industrialización abierta y agresiva en cuanto a su voluntad de inserción en la economía mundial tuvo un choque brusco apenas acabada la Segunda Guerra con un territorio y una población diezmos, pero la ocupación estadounidense, extendida entre 1945 y 1952, paradójicamente restableció la potencia productiva japonesa. La dotó adicionalmente de numerosas acciones tipo *joint ventures*, que perfeccionaron los criterios productivos y la expansión de las exportaciones, así como el acceso a potencialidades tecnológicas y de *management* y *marketing* propias del capitalismo avanzado del que estas sociedades fuertemente organizadas y con nítidas condiciones de liderazgos sacaron tanto o más provecho que los calvinistas originarios sajones y americanos mentados en los estudios weberianos.

La inserción de Japón en el mundo globalizado se dio a través de sus innovaciones tecnológicas y de un estilo determinado acerca del *cómo hacer* (devenido de tradiciones ancestrales) y del *qué hacer* (objetos que pueden ser muy innovativos pero que a su vez recogen nociones significativas de dichas tradiciones, como la valoración de las miniaturas).

Algunas costumbres que explican tanto ciertas ritualidades cuanto sistemas de objetos se vinculan con ceremonias cotidianas elevadas al rango de manifestación filosófica en tanto repetición de una rutina consagrada en sus opciones de vida y pensamiento. La producción y/o uso de algún objeto devenía un ritual y una dedicación práctica (a la perfección de la producción pero también y sobre todo, a la precisión del uso) rayana en eventos religiosos o místicos.

Tal gusto por ritualidades deviene, por ejemplo, en los *do* o *caminos*, de prescripciones emergentes de la religión zen —transfiguración japonesa del budismo chino originario—, como el *cha-do* (*camino del té*: línea de



meditación y conocimiento que se actualiza en la ritualidad del *cha-no-yu* o *ceremonia del té*, *aiki-do* (*camino de la energía*), *sho-do* (*camino de la caligrafía*), *ko-do* (*camino del incienso*), *ka-do* (*camino de las flores*, habitualidad que instauro los *ikebana* o flores dispuestas), etcétera.

Otra expresión de estas ritualidades es el *suiseki*, que refiere a la selección de trozos de piedra que en su conformación natural y sin ninguna manipulación, semejan piezas de paisaje, en la forma de su tamaño miniaturizado, así como los *bonsai* —estos sí, vegetales manipulados— remiten a la miniatura de una formación vegetal. Aquí aparece una idea de ligazón entre diseño y contemplación, el diseño como extracción de una pieza singular de naturaleza, una especie de *objet trouvé* que dentro de una naturalidad consistente contiene y genera un efecto determinado de sentido.

## 36. Cultura de caminos

Los *do* como saber–hacer algo



Karesansui

Una tradición artesanal japonesa que recibió una gran aceptación en amateurs europeos fueron los *netsuke*, pequeñas esculturas usadas como trabas de sostén de una bolsa para portar valores que se colgaba de la cintura, que causaron cierto furor coleccionístico sobre todo en la época de fin de siglo, de irrupción de los *japonismes* en ambientes burgueses ilustrados de París, Viena o Londres. Tales objetos realizados en piedra, madera o marfil, devenían fuera de su estricta funcionalidad, minúsculas piezas artesanales realizadas en series pequeñas y representando animales o figuras mitológicas, estando a cargo su ejecución por familias de artesanos que realizaron diferentes estilos y temáticas de estos artefactos por lo menos durante dos siglos a partir de mediados del XVIII. Véase la polibiografía familiar de Edmond de Waal, *La liebre con ojos de ámbar* (Acantilado, Barcelona, 2012) que recrea la vida sofisticada de una adinerada familia judía —los Ephrussi— que en su azaroso avatar por París y Viena desde donde acumularon una espléndida colección de varios centenares de *netsuke*.

El *karesansui*, jardines de arena o piedra, arte de conformar jardines secos, es otra práctica conformadora de escenas de meditación de origen

budista, con sus primeras manifestaciones en torno del siglo XIV —período Muromachi— en que se trata de aunar la simplicidad elegante (el concepto *wabi*) junto a la evocación de la belleza del vacío y tendrá algunas expresiones ejemplares en los templos Rinzai Zen cercanos a Kioto.

Una escena *karesansui* debería formar parte —junto a un *tokonoma* o rollo caligrafiado y a una *chabana* o arreglo de flores— de una cabaña de jardín para practicar el *cha-no-yu*, la ceremonia del té, a la que debería llegarse, calzado apenas con los zoquetes blancos de algodón —*tabi*— por un sendero mojado —el *roji*— para iniciar una limpieza preparatoria del espíritu. En estos caminos o procesos de producción ritualizada de una acción cotidiana, la realización de la experiencia se basa en aplicar una norma —el *aiki-do*, como arte marcial no agresivo— y se basa en la potenciación del *ki* que es como el espíritu o aliento equivalente al *pneuma* griego. Fue sistematizado por el maestro Ueshiba hacia 1930— para realizar el *acting* del que se trate y, a su vez, tal *performance* puede generar acciones (tomar el té, disponer flores, aspirar incienso, etc.), productos (un rollo de caligrafía, una pieza pictórica como resultante del *kaiga* o camino de la representación) y también cada una de las ceremonias de tales caminos se apoya en acciones y en instrumentos precisos. Así, en el *sho-do* o camino de la escritura o caligrafía hay que operar instrumentos tales como el *sumi* o tinta en barra, o como el *suzuri*, que es una piedra con una oquedad en que se vierte agua para disolver la tinta, el *fude* o pincel de pelo de marta, el *hanshi* o papel de arroz, el *shitajiki* o placa de apoyo del papel y, finalmente, el *bunchin*, pieza pesada para evitar que se mueva el papel. El *sho-do* se materializa utilizando ritualmente tal set de instrumentos —y ninguno más ni menos— y según ciertos estilos estipulados en tres formas de escritura: *kaisho*, *gyosho* y *sosho*.

Mi hipótesis acerca del componente de arcaísmo en el diseño en Japón, sostiene que la mentalidad filosófica y metodológica de los *caminos* —los *do*— forma parte sustantiva de las producciones de diseño y potencian una idea reproductiva antes que innovativa o creacionista, pero asimismo aseguran un rigor metodológico, un *savoir faire*, implícito en la prescripción de los aparatos normativos de cada camino. Incluso aspectos que parecen parte de una extremada contemporaneidad —como el diseño de ciertos productos sofisticados como los componentes electrónicos de Sony,

los automóviles de Toyota o la arquitectura de Tadao Ando— en realidad pueden llegar a vincularse con procedimientos derivados del fundamento zen de tales rutinas ritualizadas.

El suicidio ritual del célebre escritor Yukio Mishima ocurrido en noviembre de 1970 ejemplifica las tensiones de arcaísmo y modernidad en el caso de este autor de ficciones. En su *Confesiones de una máscara* (1948), de gran repercusión en los ambientes europeos, se transcriben las contaminaciones occidentales de su cultura, sobre todo mediante el impacto de las ideas existencialistas de cuño sartreano y las pulsiones sexuales y culturales desencadenadas por las ideas freudianas. Todo ello por demás inmerso en un culto fanático por su tradición, que lo llevó a formar el movimiento *Tatenokoi* (*Sociedad del Escudo*), pequeña milicia tradicionalista que aspiraba a la recuperación total del poder imperial y finalmente a autoejecutarse en la ceremonia expiatoria del *seppuku* —el autodesgarramiento del abdomen con una espada ritual, la *katana*, seguida de la decapitación por un acólito— que celebró en la sede del gobierno militar de Tokio, luego de frustrarse su intención de un golpe de Estado.

En los quince últimos años de su vida Mishima cultivó intensamente la modelación de su cuerpo así como se hizo experto en el ritual del *ken-do*, el camino de la esgrima marcial y tal concentración psicosomática en su ser en crisis agiganta la imagen dual del cuerpo entendido a la vez, como perfección y destrucción.

### 37. Pasiones caligráficas



The Pillow Book: filmograma del  
filme de Peter Greenaway

El forjado del pensamiento zen —una derivación o modalidad cúltica devenida del budismo— en la experiencia japonesa tiene relevancia como enunciación de una estética de la abstracción ligada tanto a producciones determinadas cuanto a fenomenologías minimalistas. Deben reconocerse en ellas las ceremonias diversas de los *do* o caminos-métodos, muchas de las cuales suponen ser alternativas singulares o trayectos específicos dentro de una unidad propia de la vía del tao o el acceso a la sabiduría.

El principal divulgador del zen en Occidente —sobre todo en la Costa Oeste de Estados Unidos— fue Deitaro Suzuki que además participó de eventos de cruce entre esta religión-filosofía y propuestas tardooccidentales como el psicoanálisis, aunque también estudió las convergencias del zen con los místicos medievales alemanes como Meister Eckhart. El libro cofirmado por Erich Fromm, *Budismo Zen y Psicoanálisis*, FCE, México, 1960, transmite esa sabiduría y su articulación en Occidente sobre todo



en su primera parte, que es la que escribe Suzuki, acerca de nociones tales como el *koan* (problema a resolver presentado por un maestro) o los cinco pasos (*go-i*) del camino del tao a la sabiduría y a las iluminaciones inefables o *satori*. «Para el zen —define Suzuki— la encarnación es excarnación; el silencio ruge como el trueno, la Palabra es no-Palabra, la carne es no-carne, aquí—ahora equivale al vacío (*sunyata*) y la infinitud».

Es desde las nociones zen —como *kanso*, simplicidad o *shizen*, naturalidad— que se fundan ideas tendientes a modos de diseño, un tipo genérico de diseño que va contra lo superfluo (es decir: *kanso* significa la noción depurativa de quitar todo aquello no esencial de una forma o cosa o acción) y que tiende a una vía de adaptación a los ritmos naturales cercana a negaciones, como el vacío o el silencio.

El concepto *shizen* es importante porque en particular refiere al saber tendiente a concebir un jardín pero, en general, alude a una naturaleza no librada a sí misma, sino respetuosamente modelada por acciones de diseño que condensan aspectos de la calidad natural. Una referencia mínima al tema del jardín japonés puede encontrarse en Locher, M., *Zen Gardens: The Complete Work of Shunmyo Masuno*, Tuttle, Tokio, 2012, y en cuanto a su impacto en Occidente, sobre todo Estados Unidos, en Tschumi, C. y Saito, M. W., *Mirei Shigemori. Modernizing the japanese garden*, Stone Bridge, Berkeley, 2005. Shigemori (1896–1975) es el más célebre paisajista japonés del siglo xx y Masuno es uno de los activos actualmente con obras en su país y en Europa, Estados Unidos, Canadá, Singapur, etcétera.

También es interesante, dentro de la enunciación posible de una estética zen, la noción de *megakure*, que refiere a desvelamiento o graduación en la presentación de la verdad de una cosa, evitando, por así decirlo, una total transparencia y reteniendo si cabe, un componente de misterio o enigma en el significado complejo de una experiencia estética.

Desde dimensiones más operativas la estética zen se cursa cierta evanescencia de lo monumental —el templo de Ise por ejemplo, debía rehacerse por completo cada dos décadas—, al valor sistémico de modulaciones. Baste recordar el célebre módulo de piso, el *tatami*, de 3 x 6 pies que, incluso en su momento, no solo era base de generación de espacio (el cuarto de ceremonia del té consiste en una planta de 4,5 *tatamis*, es decir 9 submódulos de 90 x 90 centímetros) sino también de módulos espacia-

les como las mamparas corredizas de celosías reticuladas o *shoji*— o a las prescripciones de naturalidad que rechazan la simetría o la composición.

En este último punto la arquitectura o la pintura o la jardinería de inspiración zen debe negar formulaciones rítmico-geométricas o nociones de totalidad cerrada, tendiéndose claramente a criterios de yuxtaposición de imágenes, lo que hará alusión a la forma poética del *haikú*, que suma y yuxtapone referencias o descripciones, sin encadenamientos lógicos.

Desarrollos de esa estética, en este caso ligando el *shodo* o camino de la caligrafía con la cuestión del cuerpo humano, fue explorada en el conocido filme *The Pillow Book*, de Peter Greenaway, cuyo título remite a los diarios íntimos que se guardaban dentro de almohadas con armazón de madera, pero cuyo desarrollo presenta a Nagiko, narradora y protagonista, que de ser pintada ceremonialmente por su padre calígrafo en cada cumpleaños, deviene lanzada a la compulsión de escribir sobre cuerpos humanos diversos, para terminar escribiendo 13 libros que inscriptos sobre diferentes cuerpos, transmiten diversos contenidos hasta narrar en el último, el libro llamado de la muerte.

Por otra parte, el título del filme de Greenaway alude al *Makura no Sashi* —Libro de la Almohada— *nikki* o diario íntimo escrito por la poetisa Sei Shonagun en el siglo XI, una de las primeras *kataribe* o narradoras que se iban a ocupar de practicar el arte del *monogatari*, redacción de narraciones de origen oral devenidas escrituras.

El tema del *kimono*, esa pieza vestimentaria tradicional, podría entenderse como envoltorio-relato, una derivación del arte caligráfico ligado a la corporalidad y es así que objetos tan tradicionales y propios de culturas específicas como ese objeto vestimentario singular, hecho de una sola pieza, que conjuga cuestiones de diseño textil con gráfico ha logrado mantenerse en un modo de producción de serie reducida, atento a la gran relevancia cultural que aún mantiene en su cultura.

El diseño *People Eaters* (1979) es una muestra de tal producción micro-serial que recoge características específicas de una imagen representada y un objeto de uso de alta valoración ceremonial. Keisuke Serizawa, en cambio, fue un reconocido artista que se expresó imprimiendo imágenes sobre diversas superficies planas, desde biombos hasta alfombras, y que también incurrió en diseñar kimonos, como sus versiones basados en motivos caligráficos utilizados para elaborar a la vez un objeto y un mensaje (1982).

Serizawa es reconocido además por instituir una técnica singular artesanal de impresión —la llamada *katazone* (*stencil dyeing*)— que requiere un trabajo de contraste equilibrado entre figura o motivo y fondo o soporte, técnicas por otra parte, ligadas a la corriente *mingei*, el movimiento asociado al arte *folk* japonés o *artes del pueblo*, creado por Yanagi Soetsu en los años 20 —al que Serizawa perteneció.

La pasión escrituraria o caligráfica devenida en registros corporales en el filme de Greenaway o la conjunción de diseño textil basado en las prácticas caligráficas propias de los kimonos lleva en conjunto a investir de relevancia sustancial a la cuestión de las *envolventes* o los envoltorios, lo que rodea laminarmente y da forma a un contenedor de algún objeto o de la nada espacial, tan significativa en las doctrinas zen.

## 38. Cronistas de ajenidades

### Barthes y Lévi-Strauss en Japón

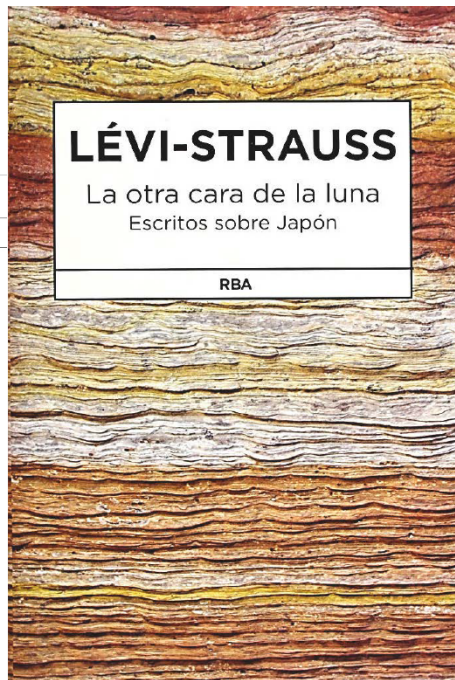


Seix Barral LOS TRES MUNDOS Ensayo

**Roland Barthes**

**El Imperio de los signos**

Prólogo de Adolfo García Ortega



La relevancia de las coberturas o envoltorios fue advertida con la sorpresa de quien confrontaba otro mundo cultural, Roland Barthes, y el registro puntilloso y fenomenológico que hace de su visita al Japón en el texto que se llamaría *El imperio de los signos* (Seix Barral, Barcelona, 2007, edición original, *L'Empire des Signes*, Skira, Ginebra, 1970). En el prólogo de la edición española a cargo del filósofo Adolfo García Ortega —que también es su traductor— se destacan algunas claves del ensayo, como la definición del Barthes que viaja al *país de la escritura* y que, por tanto, *no visita Japón sino que lo lee* («Tengo una enfermedad: veo el lenguaje»). Además, esa saturación textual, con solo describirla, sumerge al autor en su ingreso, *si no a la novela, en lo novelesco*. Hace incluso vigente la oposición entre un *Occidente de significado* —*El Imperio del Sentido*— y un *Oriente de signi-*

*ficantes* —*El Imperio de los Signos*—, oposición en la que no resulta un tema menor *el* sentido versus *los* signos; la verdad única frente a un divagar de textualidades relativas.

En un capítulo de ese texto llamado «Los Paquetes» destaca la relevancia del envoltorio y que a menudo es tan importante si no más —por ejemplo, en un obsequio— lo que envuelve la cosa, respecto de la cosa objeto del regalo.

El extrañamiento de Roland Barthes y su ensayística japonesa *alla Montaigne* se nutre de continuas sorpresas devenidas paradojas si se contrastan con similares escenas eurocéntricas. Se demuestra en el caso de sus observaciones sobre la comida, su fragmentación en trozos suscintos que permiten su disposición en un plato como una suerte de *assemblage* estético (*el plato de comida parece un cuadro de los más delicados*) y su captura mediante el desplazamiento que permite el uso de palillos (que tienen además de su uso obvio, *una función deíctica; muestran la comida, designan el fragmento*) o la apología de lo crudo y el manejo de la base natural vegetal o animal de los alimentos despojado de todo efecto de violencia (desgarramientos, cortes abruptos, exposición de las sangres o savias, etcétera).

En cuanto a su visión de Tokio, resalta su observación de *ciudad de centro vacío*, ese lugar prohibido sede de un emperador casi absolutamente opaco o invisible, que la ciudad real y funcional debe rodear e incorporar a unas derivas justamente, descentradas. O la constatación de la inexistencia de una correlación entre lugar específico y nominación susceptible de su localización: aquí, en cambio, ir a un sitio no implica encontrar una dirección sino seguir un complejo sistema de instrucciones para llegar a cada lugar, resultando, por ejemplo, que una tarjeta en vez de inscribir un código —calle, número, unidad funcional— deba prácticamente contar una historia u ofrecer una descripción fenomenológica de cómo llegar a tal lugar después de conectar una serie de hitos.

Las extrañas marionetas *bunraku* —unos muñecos articulados de madera de uno a dos metros de altura, manejados por tres operadores vestidos de negro y casi invisibles— es otra manifestación de gestos y ademanes que tratan de contar historias en una suerte de *teatro mecánico* determinado por precisos signos comunicantes.

El carácter tautológico del *haiku* lo articula a la voluntad zen de obturar el sentido, de alcanzar un estado de flotación en la relación sujeto



mundo en que desaparezca por completo cualquier artificio retórico de significación («no se pretende aplastar el lenguaje bajo el silencio místico de lo inefable sino medirlo, para ese pájaro verbal que arrastra en su giro el juego obsesivo de las sustituciones simbólicas. En suma lo que se ataca es al símbolo como operación semántica»).

Barthes escribirá que «la brevedad del haiku no es formal; el haiku no es un pensamiento rico reducido a una forma breve sino un acontecimiento breve que encuentra de golpe su forma justa». Su compleja reducción a pura y extática descripción (aunque Barthes le niega entidad descriptiva, ajenidad lingüística de aquello a lo que alude y, por tanto, su carácter contradescriptivo) haría que el haiku sea *analogon* —y no espejo—, del fenómeno real al que refiere; tautología o repetición antes que alusión

En sus capítulos sobre la escritura, Barthes la reivindica como fundadora de la pintura. Consecuentemente, la escritura no puede no ser sino arte caligráfico, y sus materiales —el papel especial, las tintas o los pinceles ideogramáticos— asumen el valor de instrumentos esenciales de creatividad, aunque ese arte sea una continua replicación de rituales casi nada fruto de destrezas innovativas o imaginaciones. Barthes también percibe la escrituralidad infinita como modo de hacer que cualquier trozo de ambiente o naturaleza devenga pieza de hábitat (*cuarto de los signos*). Y de ello se deduce esa propensión a saturar de acciones caligráficas todas las escenas: «el muro se destruye bajo la inscripción, el jardín es una tapicería mineral de menudos volúmenes (piedras, huellas de un rastrillo sobre la arena)».

El Japón de Lévi-Strauss, propuesto a partir de sus investigaciones en los t(r)ópicos brasileños (lo que bautizó como antropología *estructural* y que proponía cientifizar la ideología de la antropología articulada con la domesticación colonial y el eurocentrismo), es tardío en su propia biografía puesto que frecuentará ese país en 5 viajes ocurridos entre 1977 y 1988. Es decir, después de haber cumplido 70 años, y señalando ya su apartamiento comprensivo de su mundo final, al decir que se sentía analista de una modernidad de mil quinientos millones de habitantes y no del planeta de seis mil millones de ocupantes de su etapa final.

Viajar al Japón le supuso reencontrarse con una niñez mítica de coleccionista de las láminas de Hiroshige que le regalaba su padre, *amateur japoniste*, como todo el París culto de inicios de siglo. Pero, a la vez,

implicó contrastar aquel idilio armónico con los contrastes de una cultura diferente y al mismo tiempo turbulenta. Turbulenta o, al menos, nada pacífica, a pesar de encontrar en ella elementos de sus antropologías primitivas como la imbricación de historia y mitología o la constatación de una radical confrontación con la filosofía eurocéntrica que naturalmente identifica sin más con la metafísica.

Según ello, Descartes, dirá Lévi-Strauss, no tiene ningún lugar en Japón, puesto que el *pienso luego existo* y su implicación de un sujeto que impone un objeto (el ser que existe en lo real) aquí casi se invierte en un *existo* — en un ambiente determinado poblado de objetos resistentes a su cosificidad— que habilita el *pensar* y construye por tanto, el sujeto.

Esa inversión de existencia previa a la esencia —que Lévi-Strauss, si bien extrañado como Barthes, no logra calificar sino como atraso histórico-cultural o primitivismo— no bloquea sin embargo su lucidez de observación, capaz de analizar la música nipona como una hipertrofia de tonos que evoca un dolor de las cosas y una faceta de aproximación a la multiplicación de afanes lingüísticos.

Hay dos compilaciones de ensayos que registran los 5 viajes levi-straussianos al Japón. La primera se llama *La otra cara de la luna. Escritos sobre el Japón*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2012, y consiste en el registro de las anotaciones de viaje y sus observaciones casi etnológicas sobre las diferencias en las prácticas. La segunda es *La antropología frente a los problemas del mundo moderno*, Zorzal, Buenos Aires, 2011, y agrupa un conjunto de conferencias que dictara en Japón. Aquí se preocupa no tanto de acentuar las diferencias culturales cuanto en figurar cursos de homogeneización en torno de un imaginario de globalidad civilizatoria que, hacia los '80, Lévi-Strauss concibe con rasgos positivos y no apocalípticos, reafirmando si se quiere el núcleo progresista de su antropología eurocentrada.

O en analizar en la práctica cotidiana de seres comunes, no excepcionales —los pasteleros, destiladores de sake, herreros, pintores de kimonos, batidores de oro, cocineros, músicos callejeros, pescadores o los alfareros Jōmon que hace 6000 años que repiten sus facturas— la persistencia de una eterna repetición de gestualidades devenidas en marcas de objeto entendidas como las causales de la construcción de escenas que configuran la existencia (una figura más del *Dasein* heideggeriano).

También descubre y se sorprende por la inversión de junturas o imbricaciones que se manifiestan entre una cultura y otra. Por ejemplo, en Japón, el botón se mueve buscando el ojal —y no al revés como en nuestra habitualidad—, y en esa transfiguración de las pequeñas liturgias diarias cree Lévi-Strauss advertir la inversión de aquella causalidad cartesiana.

Asimismo, Lévi-Strauss no se priva de consignar lo que llama *la brutalidad japonesa frente a la naturaleza*, en lo que describe como una incapacidad de convivir con la autonomía de la naturaleza y aceptar sus componentes de némesis, en favor de la entronización de la noción de *shizen*. En esa noción existe una voluntad proyectual de domesticación y humanización de la naturaleza, a fin de insertar el sujeto en un entorno de naturaleza ajardinada en la que cabrán expresiones de ritualidades armónicas y contemplativas, pero despojada aquélla de sus componentes incontrastados que pueden devenir en experiencias trágicas.

### 39. Representar lo real



Kitagawa Utamaro, *Ehon Mushi Erabi*, 1788

La pintura tradicional japonesa —amén de su asociación con el *fáctum* caligráfico y la frecuente superposición de imagen e ideograma, dibujo y poema— entabla una compleja relación con esa naturaleza que busca registrarse y a la vez, conjurarse mediante su mitologización enunciativa y su instrumentación proyectual (*shizen*).

Hay además un doble registro que atraviesa toda la historia del arte figurativo japonés: lo natural micro o macrocósmico y el paisaje humano, frecuentemente asociado a la mujer y a la sexualidad, en la que las escenas coitales constituyen casi un género en el que destaca la geografía intrínseca de los cuerpos que suele presentarse como figura de un fondo de paisaje natural.

Así se da en el arte de Kitagawa Utamaro (1753–1806) sea en su larga serie de grabados en la técnica *ukiyo-e* llamados *shunga* o eróticos, basados en retratos femeninos *Bijin-ga* (que aparentemente le costó la vida, al compilar una novela ilustrada acerca de la esposa y las cinco concubinas del caudillo militar Hideyoshi) en los que la mujer como paisaje erótico se presenta como naturaleza fluyente y voluptuosa, sea en sus libros ilustrados de insectos, como el *Ehon Mushi Erabi*, quince lujosos grabados editados hacia 1788 por Jutzaburu, un célebre impresor y amigo del artista que no escatimó esfuerzos en esa publicación, en la que el brillo del ala de algunos coleópteros está logrado con trozos de mica incrustados en el papel de arroz. Hay una edición facsimilar de este libro en la publicación llamada *Songs of the Garden*, MET–Viking, Nueva York, 1984, que consta de las quince láminas dobles de escenas microcósmicas de naturaleza en que se muestra, con la minuciosidad de entómológico, dos insectos en cada lámina doble, posados en su ambiente natural en cada caso y acompañado de un breve poema descriptivo, caligrafiado al margen.

En el caso de Katsushika Hokusai (1760–1849), casi contemporáneo y competidor de Utamaro en algunos casos, también se presenta el campo dual de las ilustraciones macrocósmicas de naturaleza —como las dos colecciones de 36 y 100 imágenes realizadas en la técnica *ukiyo-e* sobre el Monte Fuji realizadas entre 1830 y 1834. De entre ellas destaca su trabajo más célebre, *La gran ola de Kanagawa*, que muestra una enorme ola que bate un par de frágiles barcos de pescadores, orlando el lejano Fuji de fondo. Pero también resaltan sus grabados *shunga*, siendo el más célebre el llamado *El sueño de la esposa del pescador* (su nombre original fue *Los Pulpos y el Ama*) de 1814, en que dos pulpos se entrelazan sexualmente con una mujer, lo que tuvo enorme repercusión en la Europa de inicios de siglo —por ejemplo, en Picasso— y que ilustra una práctica sexual que todavía se realiza en Oriente.





Katsushika Hokusai, *Los pulpos y el ama*, 1814

Hokusai desarrolló también trabajos llamados *surimono* (tarjetas artesanales de saludo), *yomihon* (ilustraciones históricas) y *manga* (que eran retratos de la vida cotidiana del artista y que fueron el origen de la *literatura dibujada* que dio paso al *comic* japonés empezado a editarse a inicios del siglo xx). El interés de Hokusai en desarrollar su *shunga* erótica en escenas de animalismo se conjuga con la fusión de vida y naturaleza y con el auge de inicios de siglo del sintoísmo cargado de referencias animistas. Tanto en sus vistas del Fuji como en sus escenas eróticas, Hokusai se hace cargo, si cabe, de una representación de lo natural que alcanza características de sublimidad y cierta similitud con las ideas de saturación emanadas del discurso erótico de Sade.

La convergencia de estos diferentes registros culturales en aparatos o sistemas de ambiente total que conjugan diseño y paisaje dentro de una voluntad esencialista y minimalista, y adscribiendo una vocación cercana al silencio o el vacío, conjuntando manipulación contemplativa del paisaje *shizen* y la negación casi total de las cosas que desaparecen en un puro y

neutro espacio, se vislumbra ya en la Villa Katsura, la casa de campo imperial construida cerca de Kyoto entre 1615 y 1672, aunque permanentemente intervenida en prácticas conservativas y restaurativas dada su fragilidad material. Las tres partes o *shoin* de este conjunto desplegado en siete hectáreas se concentran en el palacio principal, consistente en cuatro pabellones vinculados por sus ángulos. La obsesiva replicación del módulo *tatami*, el armado de marcos o envolturas de captura del paisaje que emerge como instalación extática, la ausencia de elementos de mobiliario (las cosas se introducen según la ceremonia por cumplirse, el té, la caligrafía, etc.) o la evanescencia de una modulación espacial basada en pantallas móviles de papel enmarcado, son factores todos que se conjugan para presentar un modelo extremo de desarrollo y esencialización de la estética japonesa. Dicho sea de paso, conmovió la naciente estética moderna europea sea el De Stijl holandés o el lenguaje de Wright.

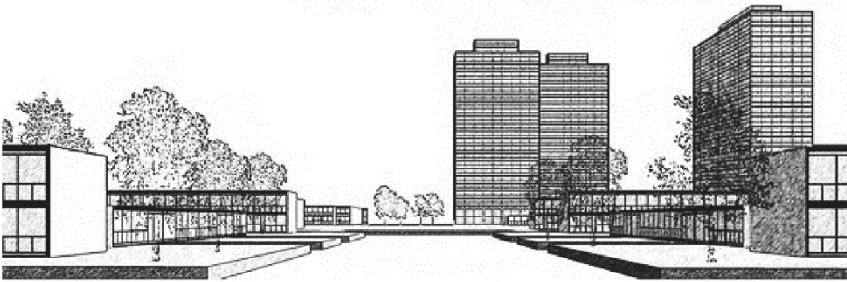
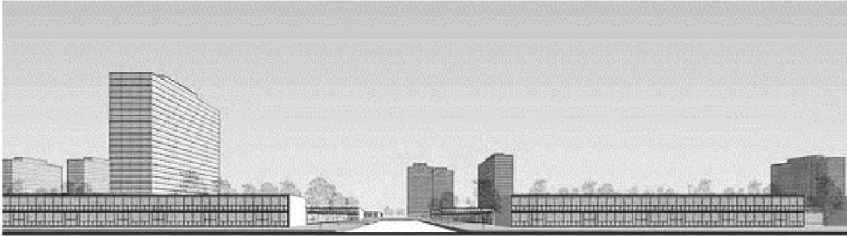
En la mezcla de arcaísmos y postmodernidad del puro signo finalmente lo escritural triunfa como estética o barniz dominante de lo culto y lo popular. Se manifiesta en tanto pensamiento escrito, ideografías que incluso tienden a disolver lo duro o fijo o geométrico de la ciudad (cuya occidentalidad es reciente e impostada) y donde reaparece la figura de lo a-locacional, atópico, descentrado, que Barthes describió como el no-centro de Tokio. Esa saturación de signos, desprovistos de su raigambre ritual, desemboca o se confunde en el ruido de la publicidad, por ejemplo en Shinjuku, centro del *downtown* de Tokio e imagen de su cualidad global, *no-lugar* semejante a Radio City, mezcla tortuosa de turismo, negocios y excursiones populares.

Pero esa globalización centrifugadora de las viejas afectaciones culturales que es la tradición artesanal o el paisaje de la caligrafía que se torna publicidad, debe reinstalarse en una realidad tecnoeconómica nueva caracterizada por la irrupción japonesa de posguerra en el mercado internacional escogiendo segmentos de tecnologías de punta ya desde los '60. En esos años se buscan posiciones de mercado que aprovechen algunos rasgos de lo nuevo orientado al naciente imperio de la información y las comunicaciones. Por ejemplo, se observa en la recurrencia a la miniaturización o a la nanotecnología electrónica, pero también en artefactos contemporáneos técnicamente sofisticados como la fotografía, las computadoras o

los automóviles, objetos que podrán competir en las prestaciones y calificaciones técnicas globales pero también aprovechar rasgos tradicionales. Se comprende entonces la obsesión de la *calidad total* o *kansei*, conjugación de eficiencia y belleza que pudo trasladarse desde una pieza arcaica de cerámica a un aparato de la complejidad actual, todo ello además innovando en el mundo de la conversión al postfordismo, es decir, convergiendo no solo a cambios en la forma y función de los productos, sino también en la concepción de sus procesos de producción y distribución.



## 40. Urgencias de la teoría



Mies van der Rohe—Ludwig  
Hilberseimer, Lafayette Park,  
1953

Desde el punto de vista de la caracterización de una teoría previa y definitoria de una determinada praxis proyectual —y fuera ya del momento *postmodern* de las lógicas, de cierta veleidad intelectual en cuanto a las referencias de pensamiento ajeno o externo a la arquitectura, el cual, como condición metodológica de la deconstrucción debía ser traducido/aplicado a los proyectos de arquitectura— podríamos decir, con cierta simplificación *common sense*, que cualquier práctica proyectual e incluso, cualquier estrategia de enseñanza del proyecto, debería contemplar al menos, tres esferas o campos específicos de teoría.

Una, que llamaremos teoría 1, debería servir para afrontar en la tarea proyectual, un *análisis del mundo simbólico*, es decir la esfera de conocimientos referenciales que dan cuenta de los aspectos complejos del contenido de un proyecto; es decir, algo que va más allá del uso o la función o la utilidad y que refiere al tipo de fundamentación discursiva que otorga al proyecto cierto espesor cultural: por ejemplo, proyectar una iglesia basilical rememorando y desarrollando una referencia de la simbología de la cruz o de la corona martirizante de Cristo para resolver la geometría del coro alude a manejar o conocer este nivel de teoría (de la misma forma que Holl en su Capilla de San Ignacio en Seattle, resolvió cuestiones de forma, luz y color en arreglo a la teología ignaciana) que en muchos casos implica afrontar una respuesta a exigencias de la *performance* político-ideológica del proyecto en cuestión, como por caso, en el célebre proceso proyectual del *Danteum* de Terragni.

Luego podríamos definir como teoría 2 a aquella que permita afrontar para el desarrollo de un proyecto el *análisis del mundo productivo*, o sea la esfera de conocimientos técnicos que aseguren la factibilidad del proyecto y su cualidad física y prestacional concreta. A menudo esta esfera carece de espesor teórico y puede asumir la característica de una suerte de catálogo de soluciones (del tipo *problem solving*, cada exigencia o demanda prestacional del proyecto tiene ya, previamente, su solución específica en un mercado disponible de opciones técnicas) pero está claro que un aspecto de la *calidad total* —el *kansei* de la calidad integral del *design* japonés contemporáneo— incluye decisiones prácticas proyectuales emergentes de esta teoría 2 que entendemos como la que explica la manera de efectuar análisis del mundo productivo, incluso valorándose la forma en que la enunciación del proyecto (esa suerte de expresividad



formal del objeto o cosa en cuestión, incluyendo las valencias estéticas del mismo) depende de adecuadas opciones de producción, materialización o construcción.

Un ejemplo de este campo sería el caso actualmente tan debatido del llamado *vennered wall* o *muro ventilado* o *pared colgada*, recurso técnico necesario para superar la estética articuladora moderna y para poder alcanzarse la estética de continuidad o de pieles de complejidad equivalente a las biológicas que se intentan obtener en proyectos actuales (y que Mies quería alcanzar, sin poderlo asumir o resolver técnicamente).

Por último, sería posible identificar una teoría 3 que sería aquella capaz de sustentar el *análisis del mundo geocultural/territorial*, incluyendo en esta dimensión cognitiva la fusión de antropologías o modos del habitar y de topologías o geometrías de la complejidad territorial, fusión que podría aludir a la *esfera de lo ambiental*, como imbricación de soportes naturales transformados por acciones antrópicas de explotación y ocupación.

Este campo o esfera teórica va más allá del conocimiento de homologías contextualistas (en el sentido de los acoples de forma entre nuevos proyectos y contextos previos, cuestión que en general, derivó en arreglos geométricos o acomodamientos entre la microforma del proyecto en/con la macroforma del entorno ) y trata de constituirse en un campo teórico capaz de interpretar de la mejor manera la naturaleza del lugar o sitio preproyectual, lo cual ha servido incluso para decidir el tipo de proyecto o su condición de proceso adaptativo más que la forma final y para arropar los actuales desarrollos alrededor de nuevas concepciones de diseño del paisaje.

Un ejemplo, quizá un poco extremo, de cómo esta teoría abastece aspectos del proyecto podría ser el PTB (*Potteries Think Belt*) que Cedric Price desarrollara en los años 60: el proyecto —una especie de nueva infraestructura educativa y productiva se deduce del aprovechamiento de condiciones territoriales (una red de asentamientos en franca declinación social y productiva, una infraestructura ferroviaria en desuso, etcétera).

El siguiente argumento que me interesa presentar, tanto para el diseño (de objetos o de comunicación) cuanto para la arquitectura sería asumir que hay que operar, en el campo de la enseñanza, de manera simultánea con una *dimensión de viabilidad* (que garantice la reproducción) así como una *dimensión de crítica* referida a postulados utópicos (que garanticen el efecto cultural de ruptura e innovación requerido para experimentar cam-

bios a futuro) lo cual obliga a trabajar —en el planteo de los programas y estrategias de análisis y crítica— a la vez en enseñar y aprender *proyectos viables* tanto como *proyectos críticos*.

Lo que se ata con otra consideración que me parece necesaria que es entender doblemente el proyecto como *dimensión cognitiva* y como *dimensión instrumental*, siendo que en general prevalece esta segunda noción, quizá ligado a un predominio de la voluntad de pensar *proyectos viables* más que *proyectos críticos*.

Pero sería la dimensión cognitiva del proyecto (o sea, la capacidad que existiría de comprender la naturaleza de un problema determinado en los términos de *analizar proyectualmente tal problema*, independientemente que además se fuera capaz de proporcionar *soluciones proyectuales*) aquella que como decía Enrico Battisti, asegura para la arquitectura la característica de erigirse en una *forma de conocimiento*, un modo concreto y singular de entender científicamente lo real (propósito epistemológico elemental de cualquier disciplina formalizada) además de ser lo que nos resulta más ostensible y familiar, es decir, una práctica técnica específica.

Si bien podría advertirse en la modernidad una cierta adscripción del plan urbano a una noción de proyecto (grande) —por ejemplo, de Wagner a Garnier, de Taut a Neutra, de Le Corbusier a Wright—, fruto de aquello denominable esperanza proyectual o vocación utópica de pensar una forma urbana racional referida a una sociedad socialista ideal— fuera de esa oportunidad perdida, aunque plena de cierto exceso voluntarista y hasta autoritario, hoy todavía es preciso analizar la relación entre arquitectura y ciudad en la que cabe pensar y operar el proyecto como articulación, como instancia de producción acumulativa de ciudad.

Es cierto que esta característica *modular* de producción de ciudad asignable al proyecto es justamente — tal como lo había anticipado en sus estudios Ludwig Hilberseimer— lo que abre su potencial instrumental al servicio de un capitalismo inmobiliario bastante lejano y contradictor de la utopía socializante de la modernidad llevando negativamente a una exacerbación de la fragmentariedad exclusivista y diferencial del modelo de *city collage*, frente a lo que cabe imaginar un tipo de articulación de ciudad y proyecto tal que este potencie la dimensión crítica que referíamos más arriba. De todas formas, trabajos finales —en plena orbita de arquitectura de mercado— como Lafayette Park emprendido en 1953 junto

a Mies, alcanza una dimensión de traducción/aplicación de la *grosstadt* a una escala de vida urbana que no solo matizará el juego de densidades del *collage* urbano sino que permitirá la colonización de enclaves arquitectónicos que junto a paisajismos inteligentes logrará cierta *subjetivización* del dogma abstracto. Quiero decir que al final de un camino quizá quepa reconocer el valor de una teoría, anclada tal vez en esa noción que Lahuerta designa como *abstracción necesaria*.

Cabe así resignificar la protomoderna noción de *urbanismo* (tanto la afrancesada acepción de *embellesiments* como la germánica idea de *ingenierías urbanas*) pensando la posibilidad de un *plan de proyectos*, cuya articulación estratégica debería tender más que a la fragmentarización *clusterezante* y *ghettificante* propia del manejo citado del *capitalismo de desarrolladores* a la búsqueda de sinergias y complementaciones tal que sea posible repotenciar la antigua y moderna importancia del espacio público y de la función que le cabe para condensar los estratos sociales más que para segregarlos.

Así como hay un *urbanismo privatizado* en el que el retroceso del rol del Estado ha dado lugar a una autonomía del proyecto de desarrolladores inmobiliarios muchas veces al margen de externalizaciones de esos proyectos tales como efectos sociourbanos positivos, puede haber, casi antinómicamente, también un proyecto de voluntad de multiplicación de la calidad pública de lo urbano y ambas concepciones de proyecto, aunque contradictorias en sus medios y fines, deben ser pensadas como *unidad de gestión*, es decir, no como grandes representaciones o deseos de megaarquitecturas sino como construcciones de participación compleja, múltiples roles de actuación y procedimientos ligados al *win-win* actoral y al *stand up* gestor.

Quería también argumentar a favor de la calificación de la experiencia del proyectista si es que pensamos en que el modelo reproductor continuará, para lo cual será útil que la subjetividad del proyectista sea lo más rica y densa posible y pienso así que una contribución a la calificación de tal subjetividad del proyectista pueda ser ofrecida por los aportes de una historia de la arquitectura que pueda ser pragmáticamente repensada como una historia de los proyectos más significativos e innovativos de tal historia genérica.

Finalmente en el desarrollo de estos puntos de agenda acerca de temas en la relación entre el saber y el hacer de la arquitectura cabe reflexionar,

de manera analítica y crítica, sobre las derivas contemporáneas de la cosa a la imagen, o sea este incremento de desmaterialización a favor de la pura apariencia y un cada vez más recurrido enfoque ligado al flujo fantasmático que estudiaba Fredric Jameson siendo que esta decosificación extrema y esta apología de la circulación de comunicación e información como valencias inmateriales, no debería ocultar la deuda social existente y progresivamente agravada respecto del hábitat físico y material de la sociedad carenciada.

## 41. Antimimesis y decosificación



David Chipperfield, Galería James Simon, Berlín, 2018

La crisis de la imitación y la desaparición de la voluntad representativa instauran no solo obviamente la anulación del objeto externo que la obra representa sino, dentro de las categorías de la abstracción o desreferencialidad, la necesidad de recursos propios de una neorretórica y una sobre-retórica y, en ellas, la emergencia de nuevas categorías de significación: si desaparece la referencia a la cual la obra alude, esta debe resolver en sí un efecto retórico o discursivo, una enunciación, que es lo único que le queda, sustraídos los efectos miméticos.

Por ejemplo, cuando Mondrian abandona la etapa figurativa o representativa, sus trabajos se basan únicamente en categorías discursivas: enunciaciones respecto del ritmo y la composición, de las relaciones entre la composición y el borde, del manejo de relaciones de disonancia o complementación de colores primarios, etc., lo que acompaña, por otra parte, el



progresivo desreferenciamiento enunciativo o explicativo de los títulos o nombres de las obras que pasan de *Gray tree* (1912) a *Composition III* (1917).

Las últimas cinco décadas presentan casi sucesivamente estas dos operaciones de desemboque en el arte conceptual contemporáneo, primero, el desarrollo de la cancelación o supresión de los procedimientos miméticos; segundo, la voluntad de decosificar la obra y revertirla en acción.

Estas dos fases o etapas, dentro de un históricamente sistemático efecto de anticipación del arte sobre la arquitectura, engendran dos momentos de impacto relativo del despliegue de aquél sobre esta (desmantelada su positividad moderna socialmente proactiva y decantada una primera posmodernidad desaforadamente frívola, *kistch* e historicista), la primera más del orden de los encuadres esteticistas, basada en *manieras de gusto* (por ejemplo, la influencia esteticista minimalista de Donald Judd en arquitecturas así llamadas, por ejemplo las de Fretton, Ando, Pawson, Chipperfield, Souto de Moura, Van Duysen, etc.), la segunda aún en proceso de desenvolvimiento, más del orden diagramático de arquitecturas trasfuncionalistas y caracterizadas por la desmaterialidad, los eventos transitorios y las *performances* situacionistas (por ejemplo, en propuestas de Koolhaas, Sejima, Van Berkel o Tschumi, en montajes de Diller & Scofidio, Eisenman, Prix, Soriano, FOA, PLOT, NO-MAD o Lynn).

Sin embargo y fuera del impacto esteticista del primer vanguardismo abstracto pero aún cosificado (por ejemplo, las pinturas urbanas de Ruscha— en este caso, transfigurativas— o los objetos definidos por su manufactura, en el caso de Twombly, Wols o Rotkha) son atributos del segundo vanguardismo actuacionista, tales como la centralidad del *acting* y la acción—situación—disposición—instalación —claves de, por ejemplo, Matta-Clark, Rhoades o Merz— los que estarían estableciendo nuevas relaciones de cara a unas arquitecturas precisamente de mayor pretensión de impacto o relevancia cultural desde luego en terrenos críticos e inútiles antes que en formas convencionales de proyecto.

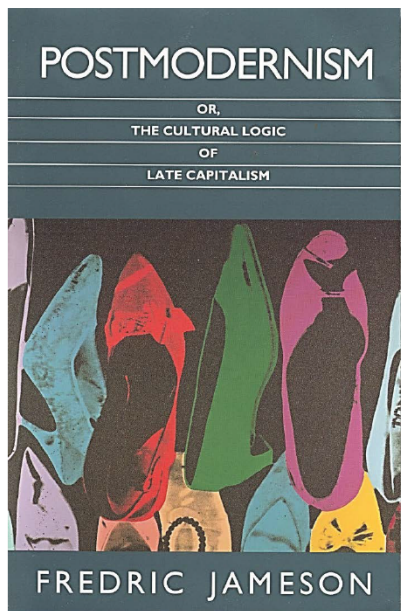
No obstante, estos circuitos de relación arte—arquitectura, dentro de un posible reingreso a una instancia de significación cultural de la arquitectura después de su fase de modernidad social tienen que inscribirse en otros procesos histórico—culturales del arte contemporáneo como su situación de *descentración* en relación con la estabilidad del gusto y de la virtual suspensión de las axiologías y los consecuentes problemas para otorgar

valor a la obra (cosa o acción) de arte que desemboca nuevamente en la dialéctica entre belleza y verdad o, más todavía, en la casi desaparición de esas categorías en la fundamentación de la acción artística.

Por otra parte y en complementariedad a esa desfocalización de las categorías estéticas kantianas de belleza-verdad devienen efectos derivados de la *pérdida del centro* (usando la premonitoria imagen del libro de Hans Sedlmayr, editado en 1948, que en su caso remite a una profunda nostalgia cuasi religiosa por la pérdida de lo sagrado en la cotidianeidad moderna, en sintonía con el derechista discurso heideggeriano) en una suerte de multiculturalidad que puede entenderse como globalización tácticamente multicentralizada de cuyas diversas y variables focalizaciones se tejen diferentes redes y enjambres con sus derivas, flujos, circuitos.

Pero no puede dejar de advertirse un proceso de reubicación del arte en el centro de la cultura y, a la vez, una reubicación de la cultura como cosmovisión política, con los que volvería a instalarse, desde los procesamiento estéticos (como había ocurrido en el futurismo o el constructivismo en Europa o con el expresionismo abstracto en Estados Unidos), los discursos de las éticas-ideologías que estarían en el seno por una parte, de cierta recuperación de la noción de verdad y por otra, de la afirmación de una autonomía (relativa) del arte respecto del mundo de la mercancía.

## 42. «Posmodernidad como declinación moderna y nueva utopía»



Sería posible definir una *declinación* de la arquitectura moderna (en aquello ulterior a ella que se nombra de varias maneras, por ejemplo, *arquitectura posmoderna*, tan necesaria como casuística a la hora de hallar ejemplos de posmodernidad cultural, como en Lyotard o, sobre todo, en Jameson, quien le encuentra un sesgo hasta perverso, como si la arquitectura *signée postmodern* hubiera hecho enormes esfuerzos de in-moralidad para situarse en el centro de esa cultura *light* y, con tal frivolidad asumida, haya podido revertir las correspondencias estructuralistas entre forma y contenido, entre significante y significado al servicio antiideológico de la *autonomía del significante* en la gran novedad deconstructivista de Derrida) por su retiro de actuación en el seno del mundo de lo social y de sus políticas. Véase *Las semillas del tiempo*, Trotta, Madrid, 2000, en especial el tercer capítulo, dedicado a la arquitectura posmoderna de fines de siglo. En este

libro, que reelabora el sempiterno tema jamesiano del deseo utópico, se señala que en la actualidad se considera más viable la destrucción total de la naturaleza que el derrumbe del capitalismo, preferencia del imaginario social del capitalismo avanzado que la arquitectura aborda con entusiasmo.

En efecto, si bien este fenómeno podría articularse con dos realidades argentinas o de la región latinoamericana, cuáles serían el relativo desmantelamiento del Estado (al menos en lo referente a una demanda de servicios de arquitectura suministrados mediante procedimientos democráticos) y —atado a ello— la declinación de la clase media como sector social fuertemente articulado a un modelo de *Estado de bienestar*, algunos resultados emergentes son aquellos de la pérdida de la potencia social de la arquitectura, en un sentido, entendida esta como el campo que se hace cargo por así decirlo, de un *derecho a la ciudad y al hábitat*.

En todo caso, estas últimas cuestiones pasarán a ser manejadas por actores y grupos relevantes pero que ya no pertenecen al campo de las vanguardias o al estamento más calificado de la institución arquitectónica según la valoración de sus regímenes de calidad otorgados por escuelas, revistas, etcétera.

Declinada así tal potencia social tan sustancial en la modernidad (donde hasta puede hablarse de una articulación entre *estética racionalista y ética socialista*) la relación nueva de la arquitectura con la sociedad histórica es del orden de lo cultural, esfera superestructural predominantemente simbólica y política (dicho con Gramsci) y eso es que cabe preguntarnos sobre nuevas relaciones entre cultura y proyecto, no tanto porque tales relaciones carezcan de espesor histórico sino porque quizá en esta época, es la *única* relación existente.

Por cierto, esta constatación se estaría dando tanto en las escenas que alcanzaron un estado de bienestar (la escena eurocéntrica) como en aquellas que nunca llegaron a consumir características básicas de la modernización —ese «nunca fuimos modernos» de Latour— como el despliegue de formas complejas de producción industrial o de modelos consistentes de democracia política (más allá de lo formal), es decir, entre otras y con su especificidad, la escena latinoamericana.

Una y otra escena, con historias diversas, advienen a un estatus *posmoderno* en que la arquitectura se articula más con *lo cultural-simbólico* que,

con *lo social*, si se quiere, más con la dimensión del *deseo* que con la dimensión de la *necesidad*.

Empero hay que hacerse cargo de este peculiar viraje (*cultural turn*) con toda la potencia crítica y política de lo cultural en tanto fenómenos recientes —y por tal proximidad, fenómenos trasmodernos (si es que *lo moderno acaba con la utopía incumplida del estado de bienestar colectivo* preconizado por el ideario iluminista)— que transitan en una revisión de la simbólica del mundo social en torno de los comportamientos políticos multitudinarios (Negri, Virno), de la proliferación crítica de *antimedia* (Brea, Calabrese), de la revalidación cultural de las subalternidades etnoclasistas de viejos y nuevos proletarios tanto como de antiguos y recientes migrantes marginalizados y vestigios periféricos de sociedades desmanteladas por influjos destructivos de la globalización capitalista (Jacobs, Babha, Davis, Wacquant).

Lo que vendría a resustanciar el devenir cultural en que la arquitectura aparece situada, que entonces podría caracterizarse más como analítico-crítico que como frívolo o meramente instalado en la iconografía del devenir del consumo de clase alta, una de cuyas aristas recientes es, por cierto, el *minimal style*.

Un giro cultural más de tipo crítico puede acoplarse en lo políticamente correcto de la época y si la arquitectura de esta clase o sesgo, deja de ser socialmente proactiva emergería, sin embargo, como la avanzada crítico-política de una reinstalación en *lo social del futuro*.

Que es aquella tarea que tuvo el arte de las vanguardias en tanto anticipación o proposición de una suerte de utopía, quizá no tan vinculada a una modelística concretamente social pero sí al descubrimiento y potenciación de una subjetividad cuya generalización anticiparía la posibilidad de nuevas características de vida social, coincidiendo con críticos o utopistas de nueva sociedad que como Felix Guattari creían en los '90, que ningún cambio social evolutivo podría prescindir de una *revolución de las subjetividades*. Guattari desarrolla esa temática de la subjetividad como única vía para construir una mejor sociedad (socialista) en casi todas sus obras, por ejemplo, en el ensayo *Liminar* de su libro *Cartografías Esquizoanalíticas*, Manantial, Buenos Aires, 2000 donde se lee lo siguiente:

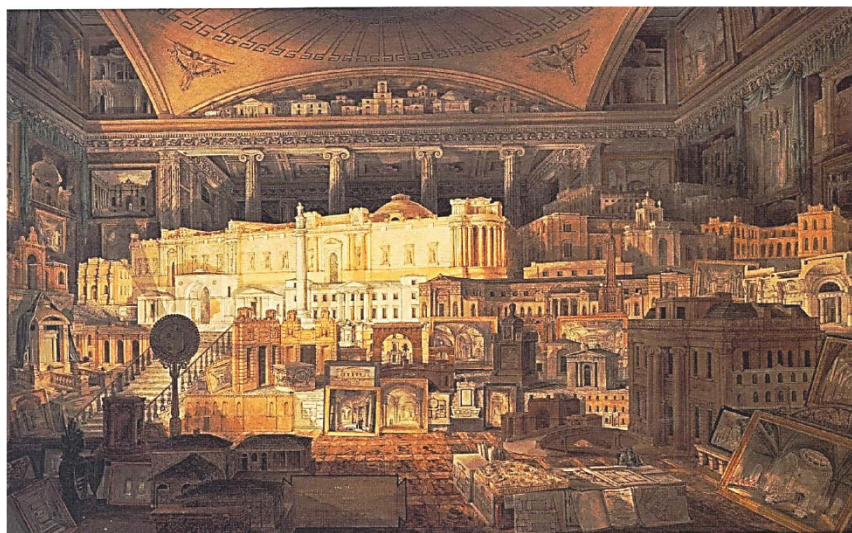
Mi deseo es que todos los que siguen apegados a la idea de progreso social... se consagren seriamente a las cuestiones de producción de subjetividad... La



subjetividad sigue estando hoy masivamente controlada por dispositivos de poder y saber que ponen las innovaciones técnicas, científicas y artísticas al servicio de las figuras más retrógradas de la socialidad. Y sin embargo otras modalidades de producción subjetiva —procesuales y singularizantes esta vez— pueden concebirse. Estas formas alternativas de reapropiación existencial y de autovalorización pueden convertirse mañana en la razón de vida de las colectividades humanas y de los individuos que rehúsan abandonarse a la entropía mortífera característica del período que atravesamos. (Guattari, 2020:29)

En este mismo libro de Guattari figura el único texto de este destinado específicamente a la arquitectura: *La enunciación arquitectónica*, en donde se describen 8 *modos de enunciación*: geopolítica, económica, funcional, técnica, significativa, de territorialización existencial y escritural (2000:263).

### 43. Las máquinas utópicas



Joseph Gandy, Buildings by  
Soane, 1818

Basada en la posibilidad de alcanzar cierta comprensión de un *arché* de la arquitectura situada en la disposición de formas innaturales en formas naturales (relaciones geometría–territorio y relaciones microtopológicas y macrotopográficas, uniendo lo artificial y lo natural de esta articulación) podría pensarse un origen de la teoría de la arquitectura bajo esta condición originaria, por ejemplo en los análisis cuidadosamente deshistorizados de las relaciones entre geometría y territorio que realiza Filarete, con su peculiar interés en las descripciones analíticas verificables en su *Tratatto d'Architettura* de 1460, precedida en pocos años, por su utópica figuración de *Sforzinda*.

En el origen de este pensar teórico que remite a la originaria fundación de un saber de la relación justa entre geometría y naturaleza en sus formatos territoriales o receptivos de modalidades de asentamiento y paisaje,

parece incubarse una protonoción maquínica de esas arquitecturas reducidas a sus leyes geométricas.

La máquina puede emerger como máquina óptica, precientífica o simbólica (soporte o encarnación de rituales) pero siempre incluye un potencial *operativo* sobre la territorialidad a que se opone, tensión que, dicho sea de paso, también funda la misma noción de *paisaje*. Johnatan Crary en su libro *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Cendeac, Murcia, 2008, se ocupa de recrear la instancia de lo que llama un *modernismo visual*, relacionado con una modernidad social que presencia la construcción histórica del observador abastecido por un arsenal de aparatos ópticos y dispositivos precinematográficos interesados en fortalecer la aprehensión de los verdaderamente *nuevo de la modernidad: la cultura técnica* que engendra instancias de *movimiento*.

El concepto de *utopía* es otra formulación importante para la constitución de una teoría del proyecto: en rigor, todo proyecto — en tanto prefiguración de una realidad futura — siempre es conceptualmente *u-topos*, no-lugar, topos del orden del deseo.

Las utopías siempre se definen del lado de la potencia maquínica del proyecto-geometría y su voluntad de operar lo territorial dado tanto en las versiones maximalistas de neonaturalezas o de máquinas sociales.

Si un aspecto de la era barroca se articula con la voluntad de transformar la simplificación de las geometrías euclídeas en máquinas ópticas (acercándose a un ideal de evento o fenómeno, subversivo respecto de la eternidad clasicista del inmutable matrimonio entre geometrías y territorios) un devenir de esta postura estética que se desliza, en el siglo XVII, al despliegue iluminista, recae en otra voluntad utópica y maquínica ahora del orden interminable de la acumulación, clasificación y colección de las singularidades del mundo bajo los ideales enciclopedistas del Iluminismo.

Lo maquínico ya no pasa por la proposición de un objeto geométrico activado en lo territorial sino por una relativización de lo objetual, ahora pieza desmembrada o componente de totalidades enciclopédicamente construibles.

Con lo cual se pierde la noción de trabajar objetos llegándose a la voluntad de totalizar su descripción singular y de proponer reglas analíticas para la observación y manipulación de las combinatorias posibles.

La teoría de la arquitectura, en su momento de gloria, será así la capacidad comprehensiva de describir la totalidad de lo singular según reglas operativas que incluyen instrucciones para generar nuevas singularidades reensambladas con materiales históricos, lo que da paso al procedimiento ecléctico.

La intención de fusionar (maquinalmente) artefactos y naturaleza despliega en la era barroca una peculiar idea de paisaje en el que la geometría regulariza y domestica la naturaleza —el *efecto Versailles*— y hasta le puede adicionar un matiz de extrañamiento que casi anticipa el estupor surrealista en la relación de *cosas fuera de lugar*, por ejemplo, en las formas geométricas naturales que organizan visiones escenográficas antinaturales en los dibujos— que quizá quisieron ser documentos propositivos de un infructuoso proyecto utópico— del Parque de Anghien que el excéntrico polígrafo holandés Romeyn de Hooghe hiciera en Amsterdam hacia 1680.

La asociación acumulativa de cosas coleccionables y suscitadoras de cierta totalidad enciclopédica, que diera por resultado tanto el magno trabajo de Diderot y D'Alembert cuanto la voluntad taxonómica de Linneo o Cuvier impacta en la arquitectura ulterior al credo iluminista, es decir, la escena romántico—sublime—historicista—ecléctica de inicios del XIX, por ejemplo, en los trabajos de John Soane y en particular su propia concepción de casa—museo, que será descrito en una clase de pintura también de voluntad clasificatoria como la pieza que Joseph Gandy llamará *Buildings by Soane*, pintada en 1818, acuarela también conocida con el más complejo nombre *Selección de partes de edificios del señor John Soane*, denominación más precisamente analítica y clasificatoria así como proactiva a la combinatoria que el propio cuadro propone.

Las láminas taxonomistas y normativas del gusto imperial napoleónico de la pareja real de diseñadores Percier & Fontaine que se recopilan en el *Recueil de Decorations*, editado fascicularmente entre 1801 y 1812 y muchas veces reimpresso, no solo adscribían a la voluntad política de fundar un *gusto* (luego conocido como *Estilo Imperio*) sino que pretendían establecer una gramática compositiva capaz de definir los *inscapes* requeridos para aquella estipulación política, ya sea en el orden del ornamento, ya en la regulación formal de toda la objetología del *interieur* neoclasicista.

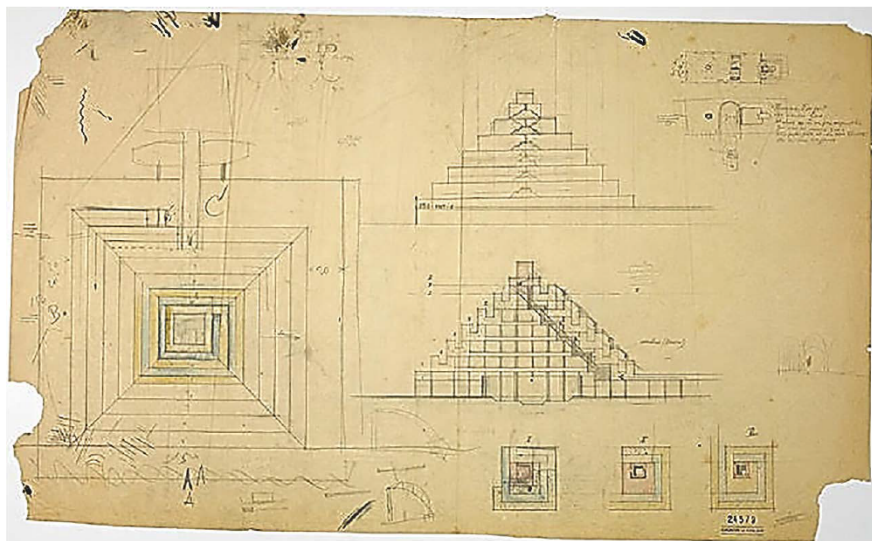
Un poco más tarde, las enseñanzas del académico *Beaux Arts* Jean Nicolas Louis Durand se editaron bajo el nombre *Precis d'Architecture* en 1805

en la forma de unas tablas ordenadoras de reglas combinatorias básicamente de plantas y alzados, según principios de articulación de partes y una voluntad de vincular fragmentos y totalidades de alguna manera semejante al modo descriptivo de las ciencias exactas positivistas, como las tablas elementales de la química de Mendeleiev o los gráficos demostrativos de la evolución de las especies de Buffon.

En rigor, los episodios enhebrados en la historia que va desde Sakkara hasta las preceptivas academicistas exhiben el tránsito de una teoría de la arquitectura en búsqueda de su autonomía, de su posibilidad de configurar maquinalmente una artefactualidad susceptible de independizarse de atributos como la función, la utilidad o la implantación: de tal forma podría rastrearse una suerte de arqueología del pensamiento arquitectural ligado al devenir de las artes, en los términos comentados más arriba, es decir, tratando de inscribirse en la preceptiva hegeliana.



## 44. Arte de la arquitectura y fuga de la mercancía



Le Corbusier, Mundaneum, 1929

Tal vez no sea la escena actual de la arquitectura solamente la expresión de una inmoralidad (respecto de la ética moderna) basada en el enaltecimiento superficial o hipervisual del estatus mercantil de nuestra vida relacional o en la promoción de nuevos paraísos aristocráticos segregados de las miserias metropolitanas, sino que algunas experiencias, marginales respecto de la centralidad de las simbólicas del terciario avanzado, intentan reubicar lo proyectual en las lógicas del proceso contemporáneo de producción de arte, asumiendo que el arte contemporáneo se *desestetiza* y deviene propulsor de discursos críticos de la sociedad actual.

Una arquitectura como arte en la condición contemporánea obliga a rastrear la arqueología política del *arte moderno inorgánico*, mediante lo que podría ser la necesaria relectura de la *Teoría Estética* adorniana, escritos póstumos bastante rabiosos pero certeros al situar el arte en la problemática y quizá imposible tarea de *fugar del mundo de las mercancías*.

Tarea harto más necesaria en esta era de hipertrofia de las relaciones sociales en intercambios materiales y simbólicos del orden del capitalismo avanzado y que replantea el dilema de la arquitectura de cara a su estatuto de utilidad o funcionalidad y, por tanto, a una tal vez inevitable adquisición de valor de cambio: o sea, que en la arquitectura se redobla aquella dificultad o imposibilidad adorniana de fugar de las mercancías salvo que se acuerde la posibilidad de la inutilidad, a veces involucrada en la carga de nueva sobreestetización de las cosas útiles.

Pero el arte de hoy ha contrapuesto aquel destino de mercantilización a una endógena transformación que lo instala en una crisis de la idea de *obra* (de arte), quizá definible como el pasaje de la obra (como tarea y resultado de objetivación) al proceso de producción-consumo de la obra y por tanto a la mutación de aquella *obra-objeto* (situación que todavía incluye a buena parte de la producción de la modernidad abstracta) a un estatus de *obra-proceso*, de obra cuya objetividad se disuelve en las fluyentes instancias de su concepción y su recepción incluso perdiendo su entidad de obra única o aurática e ingresando en temáticas de la serialidad y el archivo como en los trabajos analíticos y acumulativos de Gerhard Richter o de Sophie Calle. Anna María Guasch describe estos aspectos de desarrollo y alcance de un arte dominado por cuestiones más bien analíticas en su libro *Arte & Archivo, 1920–2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid, 2011.

Incluso en temas que ya parecían cerrados, como la modernidad de Le Corbusier, nuevas investigaciones como la de Beatriz Colomina (*Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Akal, Madrid, 2006). El ensayo que estudia el rol de Le Corbusier con relación al arte de vanguardias es el 2, *Le Corbusier y Duchamp: el inseguro estatus del objeto*, página 35. Incidentalmente, en ese texto Colomina alude a que el corpus de Le Corbusier como objeto referencial de la modernidad son alrededor de 50 obras y 50 libros y que esos libros están repletos de interpretaciones y planteos concurrentes al debate instalador del nuevo arte conceptual) destaca el interés de Le Corbusier en la colección y el museo, en la clasificación de la producción cultural y de productos industriales de uso cotidiano y en la proposición de funciones museográficas (como el *Museo de Crecimiento Ilimitado* o el *Mundaneum*) en que el propósito es ofrecer una versión

desjerarquizada de la producción del mundo o en la vocación corbusierana de acumular y estudiar la objetología de la vida cotidiana —desde bidets a aviones, valijas y ficheros de oficina a casas prefabricadas, desde turbinas hasta ventiladores centrífugos— y su presentación publicitaria (Le Corbusier era el encargado de conseguir la publicidad que financiaba la revista *L'Esprit Nouveau*): es decir una agenda que reinserta el supuesto énfasis de Le Corbusier en la pura producción de proyectos vanguardistas en una dimensión poética, investigativa y experimental mucho más diversificada que lo conecta con aspectos y protagonistas centrales de las vanguardias estéticas de su tiempo como Picabia o Duchamp: en este caso Colominas compara la *Boîte en valise* (las 20 cajas firmadas que reproducían a escala las obras principales de Duchamp) con la *Oeuvre Complete* que Le Corbusier empieza a editar en Zurich en 1930 o con la propia Fundación Le Corbusier, virtualmente una colección de fenómenos del siglo xx tamizados por la voracidad cultural enciclopedista de su referente.

Es decir, obra como acción o procedimiento en lugar de *obra en sí*, incluso yendo más allá de la condición de la abstracción moderna que fijaba como valor preponderante de fruición de la obra no al entendimiento de su (perdida) mimesis sino a la comprensión de su proceso conceptual y técnico de realización pero que todavía no renunciaba a la cualidad cósmica de su condición de objeto—obra de arte.

En definitiva, Kandinsky o Klee seguían haciendo *cuadros* que, entre otras cosas, no quisieron o no pudieron vulnerar el estatus de apoderamiento y disfrute situado en el orden de la *colección* y el *museo*.

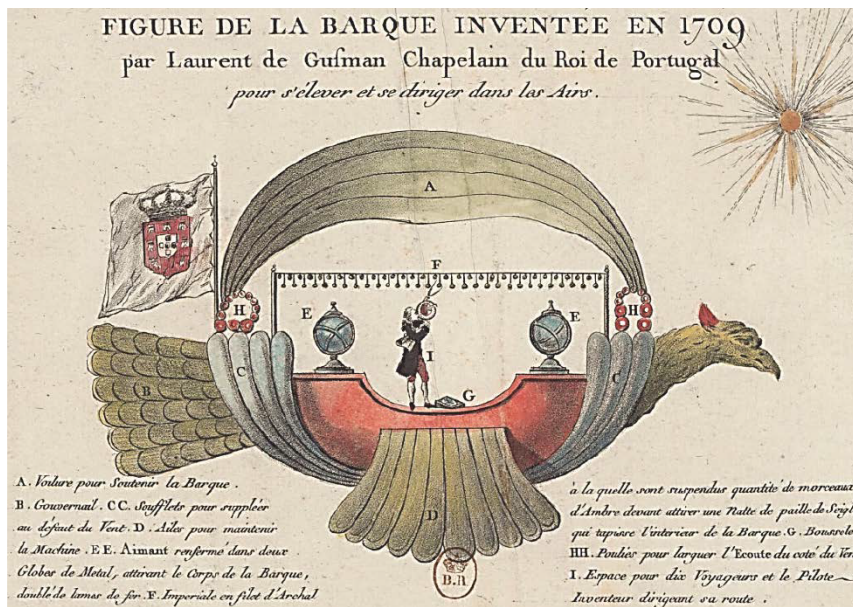
En todo caso el arte más contemporáneo —por ejemplo, el de Beuys, Vostell, Kounellis o Kiefer— pone en crisis también la noción de *colección* (museo) de obras de arte al establecer como variantes de obra a procesos de observación, análisis y registro, trabajos multiactorales o de reescrituras y traducciones y citas, acumulaciones de referencias o alusiones, ensamblados y procesados diversos de materiales dados a la manera de actividades de *sampleo* como en la música compuesta de fragmentos ajenos, arte enunciado o descubierto respecto de *alteridades* propias de un *arte social*, profundización y desarrollo del enfoque benjaminiano de la acumulación de rasgos o de los criterios duchampianos de sorpresa y extrañamiento, todo lo cual requiere inventar otra instancia de apoderamiento—disfrute que ya no será aquella del tándem colección—museo sino un campo más

complejo que incluye una diversa esponsorización del tiempo del artista en producción y del tiempo del consumidor (en todo caso, nunca eterno y más bien circunstancial) de la neo—obra en la eventualidad de su exposición o en la instauración de nuevas escenas de presentación de las acciones artísticas como el caso de *Documenta Kassel* o directamente el no—espacio propio del espacio urbano o territorial (en Christo, Oldenburg, Burri o DeMaria). Estos temas se desarrollan en las varias obras de Nicolas Bourriaud, tales como *Estética Relacional* —que se dedica a lo que llama en general *arte social*— (2008), *Radicante* —dedicado a investigar la *alter-modernidad* o relectura de lo moderno desde la presentidad (2009) y *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* —en que indaga sobre las perspectivas de un *arte de ensamblado*, como lo hacen los DJ o *samplers* con la música— (2004) todas editadas por A. Hidalgo en Buenos Aires y también en su *Formas de Vida. El arte moderno y su invención de sí*, Cendeac, Murcia, 2009, en el que realiza cierta historización del devenir artístico moderno alrededor de lo que llama *modernidad olvidada de los artistas que se oponen a la división del trabajo* (Baudelaire, Dada, Fluxus, Debord, etcétera).



## 45. América técnica

### Adaptaciones y divergencias



El enfoque de Dussel sobre lo que llama *filosofía de la producción* propone una noción de proceso de diseño como aquel que busca alcanzar un valor de uso en la transformación de lo dado—natural que así devendrá en lo útil. Dussel habla de una *inteligencia teórica* que busca la *verdad teórica*, así como una *inteligencia efectora* que busca la *verdad de adaptación a lo real*, proceso que es provisto por la actividad del proyecto en tanto actividad de inteligencia efectora que *realiza*, o sea, habita lo real—natural.

Asimismo, Dussel distingue las *acciones* de tipo *prácticas* —que definen la actividad de la *praxis* o el campo de actuaciones continuas de adaptación hombre—entorno— de las *acciones fabricantes* que, mediante el diseño, consiguen la adaptación más exitosa.

Pero todo ello no es universal, sino que queda connotado y determinado por los *sistemas—mundo* por lo cual la voluntad de un diseño adaptado a un entorno específico no es una opción estética sino una obliga-



ción ética. Dice Dussel (*Filosofía de la Producción*, Nueva América, Bogotá, 1984:227):

la posesión de un modelo realista, flexible, abierto, crítico permitirá a los diseñadores de los países periféricos y en vías de desarrollo, diseñar creativamente. El modelo permite investigar en la práctica del proceso, permite corregir la práctica profesional; y además es un modelo falseable que puede por ello ser corregido, mejorado. Se trata entonces de un *lógos*, de una racionalidad del proceso adecuado en el acto poiético. Es hoy *orthós lógos poietikos*: la recta razón en el fabricar.

En la historia americana precolombina destaca una idea de lo técnico como respuestas adaptativas—productivas—religiosas al paisaje, formas de acondicionamientos que, por ejemplo, conjugaban indicios de organización hídrica territorial con alusiones a las polietnias de los *suys* del imperio incaico como se evidencia en el caso de los *ceques* andinos o los dispositivos previstos para canalizar excedentes hidráulicos —como el Canal de Cumbemayo en Cajamarca— o las organizaciones territoriales emprendidas para desarrollar alguna actividad productiva —como las Minas de sal de Maras, en el valle sagrado del Urubamba— y en general el criterio por el cual se diseñaban los asentamientos, desde la conocida talladura del sitio originario en Macchu Picchu hasta la organización de la fortaleza de Ollantaytambo, obtenida en modo inverso al caso extractivo precedente, por acumulación de piezas líticas talladas al efecto.

En las culturas mesoamericanas la voluntad técnica de desarrollar artefactos rituales específicos —como la *Pirámide del Adivino* del complejo acropolitano de Uxmal— puede evolucionar de modelos elementales de construir promontorios (forrando líticamente acumulaciones de tierra) hasta como en Uxmal, al desarrollo de un artefacto totalmente artificial en su tecnología de superposición de espacios abovedados y en su voluntad de forma curvilínea que requería una tecnología de mampuestos líticos más bien pequeños.

La sustanciación de la conquista y colonización introduce el tema técnico propio de la producción de ciudades *maquinales*, artefactos de puro rendimiento en que se basó la ocupación y explotación territorial invirtiéndose el modelo europeo de creación de la ciudad moderna por efectos

de concentración devenidos de las aldeas comunales rurales y otros focos de asentamientos como los monásticos o castellanos, que en América se trocó por una estrategia expansiva por el cuál la ciudad aparece como punta de lanza técnica de la explotación territorial y la ciudad misma se constituye, mediante su diseño de damero, en proveedora de unidades de renta de suelo en la forma de sus llamados *solares*, cuartos de manzana colonial usados como moneda de cambio para retribuir o garantizar los empréstitos bancarios alemanes o italianos que financiaron las expediciones.

El modelo, con diferencias menores, lo aplicaron todas las potencias coloniales (España, Portugal, Holanda, Inglaterra y Francia que en conjunto fundaron cerca de 1600 asentamientos) como se demuestra en el plano levantado por el *xumétrico* Martín de Estete sobre la fundación de Trujillo por Diego de Almagro en 1536 (luego dibujado por la puntillosa descripción de la región que hiciera su obispo Jaime Martínez de Compañón en 1786) o en la transcripción efectuada por el viajero y cartógrafo italiano Giovanni Ramusio publicada en Venecia en 1556 con su diseño para la *Terra di Hochelaga nella Nova Francia* con los datos provistos por la exploración de Jacques Cartier en 1535 que dentro de la colonización francesa de Canadá a la postre sería la futura Montreal.

La primera ciudad española, Santo Domingo fundada por Bartolomé Colón en 1496 y trasladada a la ribera occidental del emplazamiento primitivo por Nicolás de Ovando en 1502 indica ya no solo el concepto maquinal de producir damero urbano sobre una costa sino también con su reubicación, la voluntad de resolver los problemas técnicos de la implantación, lo que también ocurriría con Panamá, trasladada dos veces a la búsqueda de un mejor sitio. Santo Domingo siempre fue un foco de conflicto entre potencias y en 1795 se convirtió en puerto de Francia (hasta 1809) y en ese período sufrió otros desarrollos técnicos, en tal caso el proyecto de sus obras de fortificación.

La operación colonial tuvo además de la fundación de ciudades otras operaciones técnicas significativas tales como la compleja estrategia de sojuzgamiento teocultural cuyo choque de culturas fue definido por Gruzinski como la *guerra de las imágenes* e incluyó diversas modalidades de comunicación entre lo cual debe destacarse, por una parte, la política de destrucción de la cultura material de las idolatrías —como la campaña del Virrey Toledo en Perú para destruir las *chulpas*, enterratorios

ceremoniales— y, por otra, el primer montaje de cierta crónica de mestizajes como ocurrió en varios de los escritos de los frailes cronistas.

Por lo demás salvo pocas excepciones, lo colonial se iba a manifestar como técnicamente pobre y con una materialidad por así decirlo, contingente y fungible, lo que se expresará en el barroco indiano de estuco y argamasa, en la escultura de pasta de caña, en la labra de piedras blandas o la frugalidad general de las construcciones: en la Buenos Aires de principios del siglo XIX había muy pocas casas que tuvieran pisos embaldosados en lugar de tierra apisonada o vidrios en sus ventanas.

Ya la estrategia de la dominación colonial se propuso cierta tecnificación del territorio según criterios de interés global (áreas mineras, área de provisión de recursos básicos como la cría de mulares en el noroeste argentino, etc.), lo que desemboca desde la mitad del siglo XIX en la división internacional del trabajo y en la asignación de monoproducción de recursos básicos que se adjudicará a América, lo cual conlleva el desarrollo técnico de las instalaciones respectivas desde los ingenios azucareros en toda el área caribeña y Brasil, las explotaciones madereras, agrarias, ganaderas, mineras, de la lana, el algodón, el salitre, el tabaco o el tanino, etc., que en algunos casos supuso un alto nivel de innovación técnica que incluso podía implicar mayor desarrollo técnico que en las áreas europeas. Esa confrontación puede tener episodios pintorescos como la célebre máquina voladora *Passarola* que diseña el judeo-portugués afincado en Brasil, Luis Gusmán en 1707 mezclando con cierta ingenuidad los criterios de una aerodinamia deducida de formas de pájaros con el principio de los balones aerostáticos.

## 46. Formar, con-formar, de-formar, re-formar

Aventuras con la forma según Rafael Iglesia



Imagen del Edificio Altamira,  
de Rafael Iglesia.

Foto de Gustavo Frittegatto

La obra experimental del rosarino Rafael Iglesia trata de una larga y paciente investigación sobre cómo se pueden construir formas usables dentro si cabe (aunque es difícil encontrar atisbos de esteticismo) de una estética de época que llamaríamos minimalista o esencialista. En ese sentido, algunas referencias de consonancia —ya que no podría hablarse de influencias— admitirían un aire de familia con algún Siza (sobre todo el primero de las piscinas o del Banco Borges), Pawson, Ando, algún Herzog & De Meuron, Zumthor y hablando de arquitectos más cercanos, Mendes da Rocha y Williams.

En tal obra hay unos procedimientos de proyecto que parecen ir de lo particular a lo general, de probar e investigar mediante ciertos experimentos, la potencia de una cosa y luego verificar si esa cosa se expande a habitabilidad, especialidad, arquitectura en fin. Una arquitectura capaz de *perder escala* ya que el aprovechamiento de una materialidad deviene recurso *micro* (para pensar un banco o una tetera), *meso* (para pensar un solado o una cubierta) o *macro* (para arquitecturizar [colonizar] ciudad).

Existe asimismo una predisposición (no moderna, que no necesariamente quiere decir posmoderna) a pensar la arquitectura desde la forma y los avatares que llevan a con-formar o de-formar o re-formar, etc., en vez desde la supuesta cientificidad de la función entendida más bien biológicamente. Sin embargo, ya sabemos que esta vuelta a la forma no es de tipo frívola —en el sentido derrideano de pensar lo frívolo como manipulación de significantes sin trato alguno de los significados— sino que la forma y sus procesos de determinación están en el centro de los procedimientos proyectuales.

Este aspecto hoy cruza el centro del pensar de mucha filosofía contemporánea, desde la que trabaja en una lógica del lenguaje (Wittgenstein) hasta la que rearticula espacialidad y temporalidad (Deleuze) y la posibilidad de una reflexión inductiva desde el experimento formalizador hasta la ocupación o instalación vuelve a situarse en el corazón de los problemas proyectuales. Ese interés en la forma es sobre todo un interés en la materialización de la forma y aquí se abre una curiosa o paradójica bifurcación en torno de la virtualidad o realidad de lo formal.

En efecto, hoy prolifera una arquitectura fantasmática o de pura especulación re-presentativa que parece atribuir al proyecto un valor en sí mismo tal que este no requiera confirmar su talante moderno de mera anticipación de una realidad que ese proyecto solamente anticipa y modeliza. Algunas propuestas de Hedjuk o de Eisenman parecen formar parte de tal requisitoria de autonomía o valor final del proyecto en cuya virtualidad o mera producción de simulacros podrían encontrar nuevos fundamentos el trabajo de la arquitectura.

Por otra parte —y aquí Iglesia, junto a referentes como Zumthor o Mendes, asume esta postura— existe la idea de que la forma es un modo de desmontar el modo de producción de cosas y a menudo esa forma como tal no es abstracta sino estrictamente dependiente de una materialidad.

Iglesia trabaja en este sentido una pequeña maqueta de planos de colores puros que recuerda las elaboraciones de Mondrian o Van Doesburg pero esa forma in-útil (casi una cosa de arte) es material o física y casi escalarmente se traduce a una construcción habitable que proporcionalmente traslada aspectos de laminaridad o autonomía de planos ensamblados para armar un recinto, cuestiones de materialidad que estaban ya presentes en la maqueta.



Si Mondrian se recuerda en la estética de la maqueta (Mondrian por ejemplo hizo escenografías teatrales especializando la estricta planitud de sus pinturas), Williams resuena en la estética de la cosa resultante cuya abstracción de formalización se entona con la extrema abstracción del paisaje, esa exageración horizontal que Amancio otorgaba a la pampa o el río.

En otros casos el paisaje se estructura con una transgresión a esa formalización y se hace oblicuo: aquí podría verse como una condición de oblicuidad se puede referir a un modo de experimentación formal en la cual el plano inclinado ayuda a pensar el problema del equilibrio y la inestabilidad, otras cuestiones que le interesan a Iglesias.

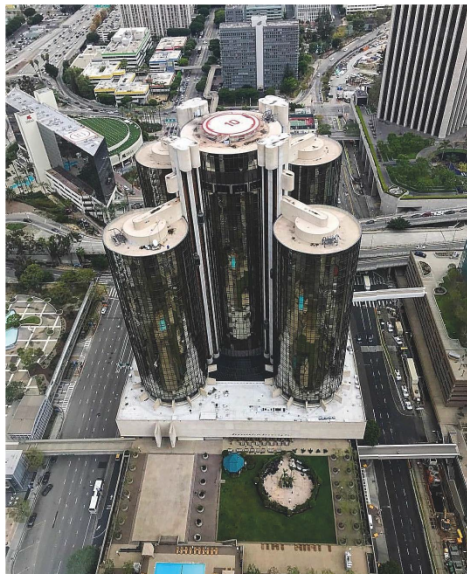
Así el proceso de formar —en el experimento escalar de la maqueta— explora un cierto número de reglas de con-formación que establecen el estatuto material de la producción de proyectos, por ejemplo, en torno del diálogo del plano y la línea que se convierte en tensión entre la superficie y el puntal o tensor, según este soporte o estire y siguiendo estas lógicas de cierta inestabilidad o estabilidad transitoria o fugaz, también se puede arribar a concepciones que estabilizan masas tectónicas y contrapesos.

El interés por la *formación* —o sea, el desarrollo de formas volumétricas complejas, pero sobre todo connotadas por condiciones o cualidades de interioridad y también complementariamente, de gradaciones adentro/afuera— que establece artefactos como consecuencia de una regla generativa basada en elementos y ensambles alcanza características de inercia y tectónica explorando la materialidad que otorga el pliegue de articulaciones simples en este caso, una yuxtaposición tipo castillo de naipes.

Pero la forma que no oculta su generación —interés recurrente en Iglesias: le interesan los objetos que no clausuran en su forma final, los datos que denuncian su modo de formalización, su proceso de materialización— puede, por el contrario, adquirir un cierre, pregnancia o completitud que sin embargo contribuye a expresar un atributo de la forma como la movilidad o la inestabilidad, cuestión bastante inconveniente en arquitectura pero no tan inadecuada por ejemplo para una tetera cuya exigencia de *performance* formal no es la estabilidad sino la involcabilidad.

Ese preguntarse por la función o funcionalidad de la forma es un preguntarse sobre las prestaciones que surgen de la formalización y también un indagar sobre el aprovechamiento proyectual de alguna cualidad de forma.

## 47. Pulsión de ciudad



John Portman, Place  
Bonaventure, Los Ángeles, 1976

Ya avanzado el siglo XXI podría uno definir *pulsión de ciudad* (en tanto *deseo insatisfecho de proyectarla*) como la inviabilidad que la modernidad registra respecto de un verdadero control de la forma y la función del objeto ciudad por parte de los arquitectos y en torno de aplicaciones de instrumentos proyectuales, ya que la transformación de las formas y funciones urbanas recaerá en otros actores, como empresarios inmobiliarios, prestadores de servicios, ingenieros de infraestructuras, financistas inmobiliarios, políticos urbanos asociados o funcionales a estos actores, etc. Incluso la puja de intereses promovidos por cada clase de actor hará conveniente el *no-plan*, o sea una lógica emergente del hegemonismo resultante de la fuerza operativa real de cada actor.

Para este punto es muy sugestiva la lectura que Fredric Jameson hace de la arquitectura posmoderna como contribución central a esa etapa cultural que él define como la *lógica cultural del capitalismo avanzado*. En su

liminar texto *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Buenos Aires, 1992, dedica una sección —la v: El posmodernismo y la ciudad— a estudiar una pieza singular de *arquitectura—otra*, el Hotel Bonaventura, obra de John Portman, en Los Ángeles donde identifica esta obra y dice que

encierra la aspiración de ser un espacio total, un mundo entero, una especie de ciudad en miniatura... formas nuevas de espacio a la que corresponden nuevas prácticas colectivas, un nuevo modo de congregarse y moverse los individuos, algo así como la práctica de una hipermultitud nueva e históricamente original. (1992:90–91)

Para lograr tal efecto, indica Jameson:

el hotel no debería tener entradas en lo absoluto y aquellas necesarias para sus obvias funciones deberían disimularse o enmascarse y no proceder con la violencia diferenciadora de, por ejemplo, los pilotis de Corbusier. El hotel resuelve ese problema sigue nuestro autor mediante una fachada reflectora que repele hacia fuera la ciudad; una repulsión análoga a la de esas gafas de sol especulares que hacen imposible al interlocutor ver los ojos del que habla y que, por tanto, comportan una cierta agresión hacia el Otro y un cierto poder sobre él. (1992:92)

La *pulsión*, como *deseo insatisfecho*, puede manifestarse como *re-pulsión*.

En este punto acoto de paso que la expresión *mirrorshades* — que alude a ese tipo de lente— bautiza una forma específica de la ciencia ficción, la llamada *cyber-punk*, cuya antología más conocida se llama precisamente *Mirrorshades*, a cargo de Bruce Sterling, Siruela, Madrid, 1998 (la versión original es de 1986) que ficcionaliza justamente muchas cuestiones de la ciudad—sociedad descrita por Jameson, quien termina su reflexión sobre el hotel hablando del nuevo rol actoral de su autor:

Portman es además de arquitecto, un urbanista millonario y un empresario, esto es, un artista que al mismo tiempo y en el mismo acto es un capitalista en sentido estricto por lo que no podemos evitar la sensación de que todo ello implica un cierto «retorno de lo reprimido». (1992:97)

En todo caso, si la utopía moderna tuvo rasgos de pulsión pero, más aún, criterios de completitud que establecieron su tentativa maximalista de proyectar/construir ciudad, la situación contemporánea se expresa casi exclusivamente en torno del efecto de pulsión más que de cierta voluntad —de hecho en franca declinación— de pensar y proyectar utopías.

Cabe reconocer que algunos autores teóricos del campo de la arquitectura —como Camillo Sitte o Ludwig Hilberseimer— lograron proponer conceptos (como respectivamente la ciudad paisajística o espectacular o la ciudad abstracta o maquinal de la simplicidad tipológica al servicio de la generación de rentas capitalistas) que resultaron eficaces en los procesos concretos de construcción de ciudad, pero solo en tanto sus teorías prefiguraron intereses de actores estratégicos que no tenían nada que ver con los arquitectos y sus proyectos urbanos: la herencia de Sitte podría recaer, por ejemplo, en la espectacularidad de Las Vegas o los desarrollos disneylandianos o de *The Jerde Partnership* y la de Hilberseimer en los *private developers* como Robert Simon (Reston) o en la propia práctica que el germano tuvo como director de urbanismo de Chicago en los años 40 y promotor consecuente del *Chicago frame* detectado por Colin Rowe como principio organizador de la ciudad altocapitalista, aunque este luego derivará en abogado de un retorno al pragmatismo sitteano en nombre de una virulenta crítica a la ciudad corbusierana y el elogio al modelo de *Roma Interrotta*, en que tuvo a cargo, en 1978, uno de los 12 ejercicios de proyecto urbano basado en el método de cartografía urbana lleno-vacío propuesto por Gianbattista Nolli.

Carl Schorske, en *La Viena de fin de siglo*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2011, destina un sugerente capítulo a confrontar para Viena las ideas urbanas de Sitte respecto de las de Otto Wagner, marcando que este, desde su función de arquitecto municipal representa la modalidad racional y productiva para una ciudad pensada desde el punto de vista de la lógica del rendimiento inmobiliario (representando en tal forma el ideario de una modernidad racionalista y maquinal sin embargo dirigida a ofrecer su modelística a la deriva del capital que estaba pasando de lo abstracto de una renta agrario-industrial a lo concreto de una renta urbana) mientras que Sitte, mas al servicio nostálgico de un pensamiento conservador y de las reminiscencias de una ciudad de representación a la manera barroca valoraba tanto la escenificación exitosa del *ring de fin de siecle* (aunque a

su vez le criticaba aspectos que podríamos ver como falencias tales como *mucho calle y poca plaza*, o *mucho espacio clásico y poca función clásica*: formas–foro pero no función–foro) cuanto la propia dinámica espectacular de esa aristocrática decadencia: lo que no podía imaginar Sitte es que su antimodernidad iba a renacer en la espectacularidad consumística del siguiente *fin de siècle*, embarcado en el intercambio simbólico de un capitalismo cognitivo, global y terciario.

El caso de Rowe —a quien podríamos ubicar con su *Ciudad Collage*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1998, como procesador crítico de la modernidad urbana de Le Corbusier e Hilberseimer (a quien sin embargo iba a homenajear con su artículo sobre Chicago, *Chicago Frame*, ensayo en *The Mathematics of ideal villa and other essays*, MIT Press, 1995)— tiene la peculiaridad que cuando enseñara en Cornell, a partir de los 70, iba a desarrollar un método analítico–proyectual de diseño urbano basado en Sitte, lo que quedaría registrado en su escrito *The present urban predicament*, publicado en el número 1 del *Cornell Journal of Architecture* (1981) que el impulsó.

Esa línea de posturas ajenas a la producción efectiva de la ciudad pero activas en cuanto a proponer modelísticas capaces de observar y reconocer procesos reales se mantiene a lo largo de la historia reciente por ejemplo en propuestas que van de los Smithson hasta Koolhaas, de las tradiciones analíticas de Rossi y Krier hasta el montaje de un activo *urban–landscape* en West 8 y Geuze o Martha Schwartz, aunque muchos de estos esfuerzos finalmente también converjan a despliegues del capitalismo inmobiliario, como los trabajos de West 8 en Singapur o de Schwartz en Shanghai.

Es así que prevalece, según mi hipótesis, una desactivación de la posibilidad (incluso utópica) de proyectar ciudad —o todavía, más precisamente, proyectar formas de ciudad— lo que deviene en la suscitación de lo que definimos como pulsión de ciudad y la voluntad de hacer aparecer cierta urbanidad metafórica en proyectos de arquitectura, aspectos que por otra parte revelan una poderosa nostalgia de otros momentos históricos en que estas cuestiones parecían más alcanzables, seguramente en torno de una clase de ciudad menos compleja en sus dimensiones funcionales y técnicas y en el entonces vigente —sea en el capitalismo de bienestar o en socialismo— modelo de ciudad basada en una fusión o integración de



clases, una de cuyas características era la necesidad de organizar lo urbano alrededor de una red de espacios públicos o *condensadores sociales*.

La perduración de las teorías de las relaciones entre arquitectura y ciudad alcanzan tanto a la pretensión de un mismo dispositivo (el proyecto) capaz de resolver todas las escalas de tamaño y complejidad cuanto a la utilización de metáforas urbanas en el proyecto de arquitectura, lo que remite directamente a las ideas de Alberti.

En este sentido el grado de formalidad (o *cierre de forma*) del dispositivo *proyecto* y su resistencia a devenir en mecanismo procesual interactoral y plataforma de consensos, le agrega incompatibilidad con el verdadero funcionamiento de la construcción de la ciudad a caballo de normativas *ad hocistas* y megadesarrollos inmobiliarios privados a menudo logrados en virtud de excepciones a tales normativas y forzando su adaptación *ex post* a tales desarrollos.

La pulsión de ciudad —como deseo de proyecto de ciudad— remite además, a otra cara de aquella nostalgia referente al deseo de una simplificación de los actores que disputan e intervienen en la construcción de la ciudad, que podríamos precisar como una *nostalgia del príncipe*, o sea voluntad de articular la acción proyectual con decisores autoritarios ilustrados, que se expresa nítidamente en los dichos de Le Corbusier cuando al proponer, a inicios de los años 20, la drástica renovación del Marais parisino, añora a Luis XVI y su ministro Colbert.

Hay por tanto una arqueología del ideal moderno de pensar la arquitectura articulada con la ciudad mediante una común dependencia del dispositivo proyectual que tiene que ver con cierta historia del proyecto de ciudad que va de las *teociudades* antiguas (desde las mesopotámicas y egipcias hasta Roma) llegando a las utopías renacentistas (desde las teorías albertianas o las invenciones técnicas leonardescas a los proyectos de Di Giorgio Martini, Filarete o Durero) pasando por las ciudades asumidas como dispositivos de expansión colonial y territorial para lo cual debían de resolverse de manera expeditiva (como en caso de las ciudades de la colonización helenística o los *castrum* romanos y luego las colonizaciones americanas regenteadas por ibéricos, holandeses o ingleses). Las utopías modernas dependen mucho de esta arqueología y a menudo reclaman la reconstrucción de metodologías autoritarias y concentradas de concepción y desarrollo de ciudades.

## 48. Proyecto y ciudad: la escena *new economics*



Hudson Yards, Nueva York

Una lectura de la verdadera economía capitalista en su fase inclusiva de un poderoso capitalismo inmobiliario nos ofrece la visión de nuevos artefactos urbanos tipológicos y casi hegemónicos en cualquier ciudad afectada por la civilización globalizada y que expresan y formulan los temas y programas de la *new economics*: Como lo fuera desplegando Carlos de Mattos en sus diversas investigaciones sobre el impacto del neocapitalismo en las ciudades —ver su artículo «Modernización capitalista y transformación metropolitana en América Latina: cinco tendencias constitutivas», en la publicación *América Latina: cidade, campo e turismo*, editada por Amalia Geraiges de Lemos, Mónica Arroyo, María Silveira, Clacso, San Pablo, 2006—, 5 grupos de programas y temas parecen condensar el grueso de las intervenciones proyectuales de fuerte atractivo para la lógica del capital inmobiliario actual, muy vinculada a procedimientos de circulación rápida de activos financieros junto a cierta utilización mediadora de la circulación de blanqueo de capitales en situación cercana a la ilegalidad.

Saskia Sassen —véase «La transformación de viviendas en activos financieros normaliza la miseria en las ciudades de las Américas», reportaje hecho

por José Zepeda, en el sitio *Open Democracy*, 24 de septiembre de 2020— utiliza la expresión *asset* para indicar que ahora no se construyen unidades de uso sino solo de cambio y circulación frenética de activos financieros.

Este conjunto descriptivo del grueso de la actualidad dominante de la arquitectura contemporánea exhibe su mutación hacia territorios excedentarios y terciarizados y se revela inéditamente como una programática fuertemente globalizada ya que puede ser detectada en cualquier ambiente urbano de cualquier parte del mundo, por cierto, para aquellas capas sociales poseedoras de un alto estatus en su función consumidora y por tanto convalidando la articulación de esta actualidad de la arquitectura hegemónica con demandas del Mercado.

Este resumen de temas actuales dominantes explica asimismo otras características de la brecha de diseño entre arquitectura y ciudad al menos en tres aspectos. En primer lugar, pretendiendo saturar la relación arquitectura-ciudad con diferentes discursos (como el meneado *plan de proyectos*) que no logran disimular el aspecto fragmentario y enclavístico de estas operaciones, agravando el panorama de la *ciudad collage*, con fuertes demarcaciones sociales de uso dentro del *patrón ghetto-cluster* de segregación de las capas sociales exclusivas respecto de la antigua o moderna pretensión de la mezcla e imbricación de clases.

En segundo lugar, ubicando a la arquitectura hegemónica decididamente del lado de los sectores calificados del mercado, en un nivel de productos y servicios asociados al lujo y el derroche y haciendo uso de los recursos de comunicación que pretenden dar cuenta de una civilización global mediante la intención de accederse a lenguajes universales.

En tercer lugar, desplegando la mala conciencia que todavía genera el ideal iluminista del *proyecto moderno inconcluso* (para decirlo con Habermas), lo cual se manifiesta por una parte en la reelaboración de discursos estilísticos de la modernidad (despojados de su aura ideológica) y por otra en el escamoteo de las temáticas *new economics* o no-modernas, en las escenas de numerosas escuelas de arquitectura.

El primer grupo de estos nuevos programas es el de conjuntos y edificios empresariales vinculados a desarrollos total o parcialmente promovidos por firmas habitualmente multinacionales para sus propias necesidades y para formar parte de su renovado proceso de identidad empresarial, con lo cual la arquitectura debe incluir una clase de discursos

sividad persuasiva cercana o ligada al mensaje publicitario o de la comunicación social (que debe entenderse como comunicación a actuales y futuros consumidores de los productos y servicios de la firma en cuestión).

Este grupo incluye centros empresariales integrados, edificios corporativos emblemáticos, parques y centros industriales, edificios de venta/renta, edificios para el terciario avanzado, *stock* de cubajes indeterminados para fijar capitales nómades, etc. Curiosamente se abarca en rubros sin embargo diferenciados, edificios o fragmentos urbanos de fuerte identidad junto a conformaciones discretas y anónimas que ofrecen volúmenes edilicios equipados, conectados y accesibilizados para los crecientes programas nómades del posfordismo incluyendo estaciones transitorias de rotación de capital en edificaciones anónimas y versátiles y en todo lo que podría entenderse como organización espacial de la logística del *delivery* mundial, el conjunto de componentes que otorgan estaciones transitorias para el históricamente inédito tránsito mundial de mercaderías (hacia 2008 esa cifra alcanzó a 500 millones de TEU's, que son los *containeres* de 20 pies aunque una proyección a 2011 plantea un descenso a 450 millones o sea que hay un *container* moviéndose —los barcos más grandes transportan hasta 4000— o estacionado, cada 12 personas) con sus necesidades de plataformas de acumulación estratégica de productos en rotación mundial de acuerdo con la lógica *just in time*, áreas de procesamiento de input / output geográficos (renovando las funciones y estructuras de puertos y aeropuertos) y de canales o vectores de movimiento de tales bienes. Las áreas cercanas al aeropuerto de Barajas en Madrid, ejemplifican con nitidez este desarrollo de una nueva ciudad (o suburbio de ciudad) apoyada en la logística.

Aparecen además temas como la *franchising architecture* o la anomia multiflexible que en un escrito Abalos&Herreros llamaron *contenedores híbridos*, en este caso bien cercana en cuanto imágenes y proposiciones al sombrío ideal uniformizado de la *grosstadt* hilberseimeriana. Se trató del texto «Híbridos», artículo en *Arquitectura*, 290. Madrid, 1992. En 1996 estos arquitectos dictaron el seminario *Contenedores Híbridos* en la Facultad de Arquitectura Udelar, Montevideo, parte del cual fue publicado en la revista *Dominó*, 2, Montevideo, 1999. El concepto de *hybrid building* fue acuñado en el escrito *Panfleto II* que Joseph Fenton incluyó en la publicación *Hybrid building*, Nueva York, 1985. En un escrito prólogo a ese texto Kenneth Kaplan introduce la noción de *heterosis* o *hybrid vigour*, que remite



al potencial abierto de esta arquitectura que por ofrecer flexibilidad a las demandas de mercado reduce, simplifica o aglutina nuevas definiciones de actividad o uso incluso aceptando su mutación o adaptación rápida y también su anónima neutralidad polivalente. Steven Holl fue ya desde esa época uno de los arquitectos interesados en aplicar este concepto. Aurora Fernández Per junto a Javier Mozas y Javier Arpa editaron en 2011 el libro *This is Hybrid*, a+t architecture publishers, Madrid, en el que la primera de tales coautores firma un texto bajo la significativa denominación *Hybrid versus social condenser*. Este grupo español edita la revista *a+t* que podría señalarse como la principal difusora de estas nociones.

El segundo grupo de temas globales de interés preferente para la rotación del capital es el de los espacios comerciales integrados o diversificados que se relaciona con los cambios de las estrategias de comercialización y sus tendencias a las concentraciones monopólicas y a la desvirtuación y casi extinción del antiguo comercio de base familiar diseminado por los centros urbanos y a menudo conectado con los patrones residenciales.

Este grupo incluye entonces los *shoppings centers* y *malls*, las grandes superficies comerciales como hiper y supermercados, grandes tiendas por departamentos, patios de comida y agrupaciones temáticas de diferentes ramas y rubros de consumo, estructuras feriales, expositivas y sectoriales vinculadas a consumos especializados y regenteados de modo masivo y mayorista incluso las variantes de *show room* o preparación/estímulo del consumo, etcétera.

Queda implícito en este grupo una inédita flexión de la terciarización que es la creación y desarrollo de una cultura y espectáculo del consumo, lo que abre otra dimensión pulsional en el *voyeur*-consumidor y un retorno agudizado de los antiguos conceptos freudianos de la fetichización y la alienación.

El tercer grupo, relacionado con el fuerte avance del nomadismo de alto *standing* y la maximización de alternativas supletorias o complementarias de las viejas formas del turismo refiere genéricamente al rubro de los espacios para viajeros globales incluyendo el caso de hoteles de lujo y gran lujo, complejos para conferencias y ferias internacionales, estaciones de transferencia de transportes, aeropuertos y puertos ligados al movimiento de sectores de dicho alto nomadismo también vinculado a una generalización



del paradigma globalizado, incluyendo el movimiento de las falanges de altos directivos de empresas multinacionales.

Este conglomerado temático constituye el sector principal de transformación de las funciones urbanas a modelos del esquema del llamado *terciario avanzado* y suele articularse con los esfuerzos de modernidad que la *governance* urbana reciente identifica como estrategia de inserción en los flujos de la economía y cultura globalizadas. De allí que pueden verificarse en mega ciudades o ciudades de cierto desarrollo histórico en trance de un estratégico cambio de rumbo (como Barcelona, por ejemplo) pero también en ciudades menores a la búsqueda de mejor posicionamiento económico (como Edmonton), incluso en áreas mundiales periféricas (como Manila).

El cuarto grupo abarca las configuraciones para el esparcimiento entendido este como rubro central en la transformación de la economía en su tránsito a modelos terciarizados e inmateriales, lo que incluye nuevos formatos para el consumo cinematográfico (como los complejos multiplex o enjambres de pequeñas salas incluyendo a veces agrupaciones de *off-theater*), nuevos tipos de recintos para juegos electrónicos, parques temáticos y complejos polideportivos y en general los emprendimientos basados en la comercialización de servicios ligados al tiempo libre, incluyéndose las nuevas operatorias mercantiles de funciones deportivas, espectáculos artísticos, programas museográficos, etc. Se trata, como ácidamente lo estudiaron teóricos culturales, como Andreas Huyssen, de inéditas asociaciones por ejemplo entre cultura y deporte o entre política y espectáculos.

El quinto y último grupo, confirmando la creciente especialización espacial y segregación altoprotectiva de las capas socioeconómicas acomodadas es el de los sitios de alojamiento de tales sectores abarcando los espacios residenciales protegidos y segregados tales como los edificios de departamentos de alto estándar y megaproyectos de funciones combinadas — fragmentos muy protegidos de ciudad que combinan seguridad con centralidad y polifuncionalidad—, operaciones de *gentrificación* entendidas como capturas de áreas centrales de alta significación para uso de sectores calificados en el esquema de consumo, barrios y condominios cerrados, incluyendo cada vez sectores más integrados y extensos en la línea de propender a ciudades exclusivas. El megaemprendimiento *Hudson Yards* en Manhattan ejemplifica estos desarrollos de áreas residenciales protegidas, centrales y exclusivas, tanto como a su vez, encarnan la noción sassiana de *asset*.

## 49. Observadores del territorio



Fordlandia

La llegada aplanadora del pensamiento católico regulador hará fruto en la ciudad-campamento planificada de Santa Fe, a las puertas de Granada y siguiendo ese laboratorio la inmensa saga de culturalización de América, emprendida y archivada desde la puerta sevillana, primera fantasía imperial europea de fuste desde la que se organiza un modelo integral de sociedad, espacio y producción.

Mi perspectiva arranca desde uno de los bordes de esa *utopía* (mirada desde Europa al buscar un *lugar-topos* para un experimento) o de esa *ucronía* (el espacio detenido donde el tiempo no es *money* de la América católica donde, en pleno inicio del capitalismo la Iglesia logra reinstalar la idea agustiniana de una salvación no terrenal) y esa perspectiva, en el cauce de una tradición de enciclopedismo frívolo —Borges, Paz— y de antropofagia cultural —Andrade, Lezama Lima— hoy habilita como otras marginalidades a ofrecer algunas hipótesis para *leer territorios* en la era global (¿o posglobal?: la actual crisis supondrá un cenit y un derrumbe del *fin de la historia*?).

Se trata, pues, de eslabonar algunas observaciones sobre una articulación problemática: la de los *territorios* como soportes naturales sometidos a modelaciones experimentales del orden de la habitabilidad y la producción, y la de los *proyectos*, como operaciones conceptuales de pretensión racionalizadora de aquellas modelaciones. Parto así de una noción básica

que pudiera ser sometida a discusión: los territorios se con-forman históricamente como emergentes de unas fuerzas político-económicas apenas subrayadas por la voluntad prefiguradora de un pensamiento proyectual. O sea: que el proyecto como dispositivo es (fue) poco relevante.

Hay sedimentos, incluso vestigios canónicos, de acción proyectual en el gran pensamiento político de modelación de territorio. Ateniéndonos a casos americanos, Thomas Jefferson no solo es uno de los padres del *destino manifesto* y mentor de la constitución americana sino que imaginaba un territorio cuadrículado y pasteurizado, con influencias masónicas e ideas de pureza etnoreligiosa; Domingo Sarmiento, Justo Sierra o José Batlle intuyen que deben laicizar el Estado e imaginan una organización del equipamiento de nivelación social básicamente relacionado con la educación pública que bien podría haber estudiado Foucault para argumentar sus dispositivos; Juscelino Kubitschek —recogiendo, entre otras, propuestas de urbanistas troskistas como Carmen Portinho— decide *capitalizar* el planalto brasileño, el corazón del episteme americano natural, acosado por una incipiente modalidad protoglobal como la idea de la *Fordlandia* amazónica y resuelve construir Brasilia... Pero hay que tener claro aquí, el rol extremadamente marginal del pensamiento y práctica específicamente proyectual. Fordlandia fue el proyecto fracasado después de su abandono hacia los '40, por el cuál Henry Ford montó un área de explotación del caucho vegetal de 20 000 hectáreas a la vera del río Tapajos, entre Santarem y Belem, para intentar romper el monopolio de empresas holandesas e inglesas que producían neumáticos con resinas vegetales malayas.

Malcom McLean, quien después será fanático de la arqueología industrial romántica y dueño del *Orient Express*, inventa el *container* en los '50 y ese invento rediseña la geografía territorial y permitiría la llegada del esquema *just-in-time* posfordista; he aquí otro caso de innovación, en este caso más empresaria que política, engendradora de resultados proyectuales.

Pero como soy diría, un intelectual-proyectista, este escrito remite a indagar en aquellos procesos de cambio territorial engendrados, por así decirlo, paraproyectualmente y subsidiariamente, a pensar ajustes de tal dispositivo que retomen un carácter de comprensión/acción de dimensión territorial.

Si Maimónides viviera sería profesor de *cultural studies* (sección multiculturalismo) en alguna universidad norteamericana. Supongamos que

siguiera interesado en *guiar a los perplejos* y si ello implicara atender las perplejidades causadas por territorios que mutan aceleradamente cuyas señales resultan poco visibles y por eso ocurre que la proyectualidad orientada a intentar trabajar en tales mutaciones resulta a menudo míope o de poca lucidez. Cualquier *guía de perplejos proyectuales* debería empezar con entrenamientos en el arte de la descripción del territorio.

Ese arte forma parte de la tradición clásico-moderna de la representación de los entornos humanos, un tema que incluye el de la relación que en las artes visuales y la literatura se planteó entre el campo y la ciudad, justo cuando empezaba la civilización predominantemente urbana, tema por cierto crucial en el más enjundioso trabajo del crítico galés Raymond Williams —*El campo y la ciudad*, Paidós, Buenos Aires, 2001— que tuvo la virtud de articular cambio social y nuevas visiones artísticas en la aurora de la industria. La saga de Williams desmonta como los literatos describen sobre un territorio mutante que entre los siglos XVIII y XIX recepta migraciones, infraestructuras, agroindustrialización, ruptura de los equilibrios de ecosistemas naturales y surgimiento de la cultura proletaria urbana, hechos de la historia que pocas veces se analizan a través de sus cicatrices geográficas y paisajísticas.

Hace no más de dos décadas se fundó una vertiente literaria a caballo de la *non-fiction* en la que cierta armadura moderna desprecia los personajes y los eventos y trata de situar el *locus* como personaje literario de donde pudiera uno imaginar que surgen los *observadores del territorio*: Berger, Chatwin, Magris, Sebald, entre otros.

John Berger es el cronista nostálgico de las pequeñas historias rurales arrastradas por la centrifugación del progreso y la célebre trilogía europea a modo de un Hesíodo mucho menos arcádico descubre esa potencia del lugar como en su propio retiro a una finca rural francesa o en sus observaciones donde cruza escritura y fotografía etnológica (de Jean Mohr) en sus escritos suizos o en la semblanza de un médico rural inglés.

Un amigo que enseñaba arquitectura en París celebraba un ejercicio en que los alumnos debían reconstruir proyectualmente el espacio que Roland Barthes describía en media página de sus memorias, una vieja casa de veraneo infantil en Biarritz. Otro amigo peruano proponía a sus alumnos de arquitectura que proyectaran las máquinas fantásticas del Barón de Munchausen o que *arquitecturizaran* el *Locus Solus* de Raymond Roussel.

Bruce Chatwin abandonó una promisorio carrera de experto en bienes artísticos de Sotheby para lanzarse a un nomadismo de más una década hasta su temprana muerte, del que emergen algunas piezas ya clásicas: sus andanzas patagónicas capaces de hacer sentir el ascético desierto de historia y paisaje, su crónica de tres generaciones de una familia de campesinos galeses o su descripción del paisaje australiano según las tradiciones indígenas que fusionan su etnohistoria con canciones y transcripciones de esas oralidades en señas que roturan el territorio.

Claudio Magris hace un alto en su sesuda tarea de erudito en germanística desde su mestiza Trieste y se lanza a recorrer/describir el Danubio, esa cuenca sintomática de Europa central a la vera de la cual se apostaron ciudades y tradiciones, escrituras e industrias y que sometido el análisis histórico-geográfico de ese río logra plasmar un relato lleno de vicisitudes donde hubo proyectos, desde poéticos a cinematográficos, desde agrarios a urbanos.

Pero quizá el devenido escritor de culto después de su accidental muerte, Winifred Sebald, un oscuro profesor de alemán en una universidad inglesa de provincias, expresa más cabalmente esta idea de los observadores de territorios que aquí quiero exaltar: territorios que, como las desoladas costas del sur inglés, tema de una parte de *Los anillos de Saturno*, ni siquiera son amables o valiosos mirados desde el turismo, la historia o el atractivo natural. Lugares áridos y tristes, sitios que su población abandona, eriales batidos de viento o turbales peligrosos, arqueologías de casamatas de la segunda guerra mundial, todo mezclado para potenciar la profunda nostalgia del profesor convaleciente de una enfermedad que recorre estos márgenes en una zona donde el territorio decadente o paralizado puede ser disectado como un arte de entomólogo.

Detengo aquí mi comentario circunscripto a este filón de escritores-testimoniales pero podría extenderlo a una faceta orbital de cualquier gran escritor: ¿hay una Lima mejor descripta/captada que por Vargas Llosa, una Buenos Aires o La Habana más develada que las de Cortázar o Cabrera Infante, hay más Montevideo que el de Onetti o Levrero?

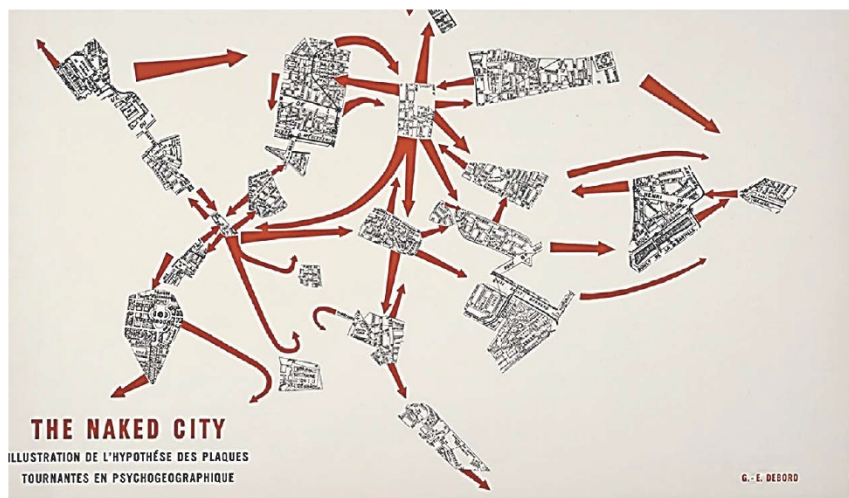
Anota Juan Carlos Onetti en *Réquiem por Faulkner y otros artículos* (Arca/Calicanto, Montevideo, 1976):



Entretanto, Montevideo no existe. Aunque tenga más doctores, empleados públicos y almaceneros que todo el resto del país, la capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita. (...) Es indudable que si lo hacen con talento, muy pronto Montevideo y sus pobladores se parecerán de manera asombrosa a lo que ellos escriban.

Observadores que practican su *etnotextualidad* —como Sebald y compañía—, escritores que agregan a su historia las historias de un lugar, todos ayudan a formar—nos como proyectistas territoriales ya que lo primero es pulsar las esencias de cada sitio, sus llagas de uso, sus vectores de inercia o cambio: ellos *ven lo que fue* (como el monumental acervo de apuntes sueltos de los benjaminianos *Pasajes de París*). ¿Cómo podríamos atesorar sus metodologías para *explorar lo que será*?

## 50. Sociedad de control, crítica artística y experimentos situacionistas



Brian Holmes, uno de los referentes del análisis de la nueva cultura del *capitalismo avanzado* (también llamado *cognitive capitalism*) propone considerar el tema del cambio psicosocial referenciado a lo que indica como *personalidad potencial* o *flexible*, acomodamiento subjetivo y transubjetivo de las conductas al proceso también caracterizado como *capitalismo flexible*. Como parte de los cambios epocales Holmes es un escritor *web*, preocupado que sus cosas estén en sitios de libre acceso digital. Aquí hacemos alusión a su escrito *La personalidad potencial. Transubjetividad en la sociedad de control*, disponible en el sitio [www.brumaria.net](http://www.brumaria.net)

En ese texto se comenta la idea de la (paradójica) libertad propia de la nueva *sociedad del control* presentada por Gilles Deleuze:

La sociedad de control fue definida por primera vez en un texto muy conocido de Gilles Deleuze publicado en Francia en 1990 (Post-scriptum sobre las sociedades de control, escrito inserto en *Conversaciones 1972–1990*, Pre-Textos, Valencia, 1993). Deleuze previó el fin del régimen disciplinario que se había ejercido sobre los cuerpos en los espacios cerrados de la escuela, de los cuarteles, del hospital, del asilo y de la fábrica, y su sustitución por

procedimientos ubicuos de seguimiento electrónico y recopilación de datos, procedimientos administrados por las atomizadas jerarquías de la empresa posmoderna. Más aún, Deleuze asociaba estos procesos de vigilancia, miniaturizados y móviles, a su contrario aparente: la energía voluntaria de la motivación personal obtenida y canalizada por la función psicológica del marketing. La huida de la población subordinada fuera de los moldes disciplinarios, y el abandono correspondiente de los límites genéricos y de los marcos simbólicos del poder social, se verían correspondidos por el despliegue de los sistemas que modulan el flujo de la experiencia, «como un molde autodeformante que cambiaría continuamente, de un momento al otro, o como un tamiz cuya malla cambiaría de un punto al otro». La sociedad de control se puede concebir como la aplicación puntual, pero casi ineludible, de estímulos coercitivos o persuasivos que sirven para canalizar la expresión del individuo a escala molecular, antes de que se pueda adoptar cualquier postura ética o se pueda tomar alguna decisión. El individuo, que la filosofía había concebido tradicionalmente como el sujeto de la voluntad, o que la ética tradicional había concebido como la integridad de la persona, se ve reducido a «la cifra de una materia «individual» que debe ser controlada.

A partir de esas definiciones de Deleuze irrumpe una idea de nuevas prácticas artísticas quizá extensibles para nosotros a nuevas prácticas proyectuales que Holmes, citando al brasileño Ricardo Basbaum (*Quatro características da arte nas sociedades de controle*, manuscrito de la conferencia presentada en el Curso de Mestrado em Comunicação e Cultura, ECO-UFRJ, 1992) entiende que se caracterizan por cuatro criterios, a saber:

- [1] Un entorno maquínico autopoético o autorrenovante, cuya autonomía se desarrolla por variar continuamente frente a lo que le rodea.
- [2] Una intervención que consiste no en la ruptura de las fronteras de los géneros o disciplinas, sino en una confrontación deliberadamente local con las formas difusas, omniabarcadoras, de la cultura.
- [3] Un estatuto impersonal del artista que se convierte en vector de teatralización de un entorno vivido mediante la propagación de una «mitología individual».
- [4] Una nueva recepción de la obra artística, a través de la cual un espectador activamente participativo adopta una posición ético—estético—creativa.

Este contexto sitúa creo, algunas características de cambios epocales que definen flexibilidad, derivas, intensidad de atravesamientos de flujos territoriales masivamente virtuales, pero en el marco de las nuevas formas de vigilancia y control. Pero en una escena quizá de multiplicaciones de acciones subjetivas —más bien artísticas— que instalan un contexto de *libertad molecular* todavía por explorarse.

Por eso no será casual que el mismo Holmes presente en otro de sus escritos (*Una marea mutante de contradicciones. El museo en la edad de la expansión del Estado Workfare*, ensayo al que se puede acceder en el sitio [www.republicart.net](http://www.republicart.net)) una faceta ligada a la anterior en que emerge la idea del *nuevo museo* como paradigma de modernidad crítica, por cierto en la escena de expansión del mundo terciario caracterizado por el flujo de capital simbólico lo que da lugar al optimismo del *homo artisticus* —en Holmes pero también en Toni Negri, padre del posmarxismo— como figura de productividad virtual-simbólica pero por ello, también con la potencialidad revulsiva de un activismo político en que pueden leerse como subversivas a acciones que procuran salirse de la axiomática capitalista.

Este análisis desde luego también aporta argumentos a una revisión de lo proyectual —como producción reinstalada en el campo de las *performances* artísticas— y de su modo de entender/transformar los territorios, análisis que también confluye en el esquema de cierto capitalismo evolutivo que han propuesto Luc Boltanski y Eve Chiappello en *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 1999. Estos autores indican que el capitalismo puede caracterizarse como un modo (productivo-cultural) tensado por una compulsión a la *acumulación*, de tal forma que deriva históricamente — para no hablar de evolución — a manera de *eras* en que cada era acumula y deglute las críticas producidas en la era anterior, críticas que estos autores tipifican bajo el nombre de *críticas sociales* (o críticas a la *explotación*) y *críticas artísticas* (o críticas a la *alienación*). El verdadero *fin de la historia* estaría entonces dado por una *aptitud acumulativa infinita* —no por una idealidad consumada y absoluta—, aptitud que es la que libera cierto espacio experimental para las críticas social y artística que serán deglutidas por una era subsiguiente.

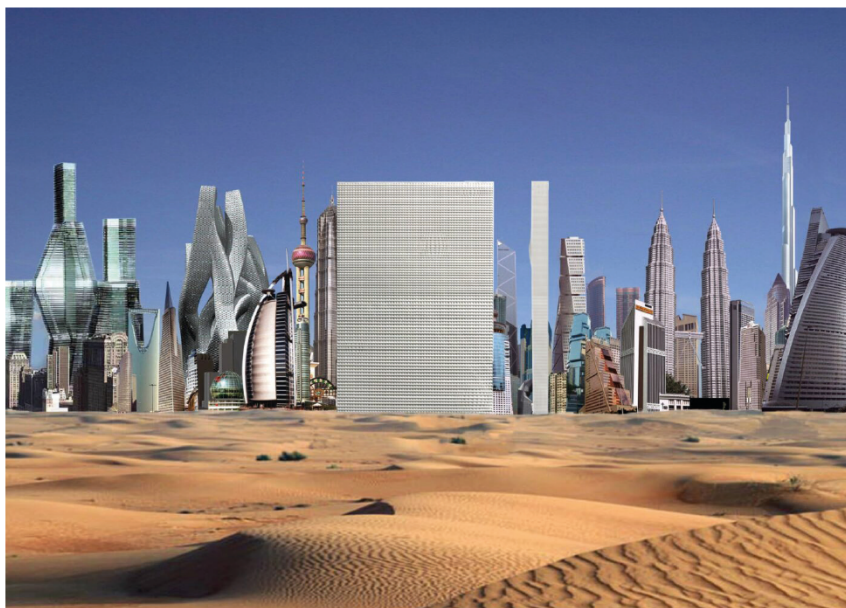
Tal libertad pareció ser efectivamente asumida en la incipiente articulación de arte y política de la *Internacional Situacionista* en los tempranos '60. Las novedades de este movimiento y de su líder, Guy Debord, mez-

clan cierto cinismo dadaísta con algunas invenciones técnicas como las *derivats*, concepto que extraen de la terminología náutica y militar y que definen como *la acción calculada determinada por la ausencia de un locus propio*. Es decir, un *movimiento* social que se *mueve* a la búsqueda y captura o apropiación del espacio que no tiene. Ello dio cauce por una parte, a la provocativa textualidad de Debord —un resumen del situacionismo se puede ver en Andreotti, L.—Costa x., *Situacionistes, Art, Política, Urbanismo*, MAC—Actar, Barcelona, 1996— y, por otra, a los experimentos urbanísticos de Constant Nieuwenhuis, el miembro urbanista de la organización, y su proyecto teórico presentado en 1958, *New Babylon* (Sadler, S., *The situationist city*, MIT Press, Cambridge, 1996), que curiosamente pronto se distanciaría de Debord quedando fuera del movimiento.

A Constant le interesaba el método marxista y entendía que su trabajo proyectual anticipaba un territorio remodelado por la revolución, entendiéndolo como una práctica terrorista. Había participado del colectivo Cobra (donde también estuvieron Aldo van Eyck y Aspern Jorgn) del que se separó por considerarlo políticamente indefinido. Su noción de ciudad rescata ideas nomadistas como las que vienen de la cultura gitana y de los espectáculos de las carpas circenses; también ensayará nuevas prácticas cartográficas (ver Wrigley, M.— De Zegher, C., *Activiste drawing*, MIT Press, Cambridge—New York, 2001) que en realidad provenían del registro acumulativo de rutinas cotidianas que se originó en el estudio que el sociólogo parisino Pierre Chombart de Lauwe realizó consignando los itinerarios urbanos anuales de una jovencita. Trayectorias, flujos, redes, espacios de afecto y desafecto, geografías cognitivas o psicogeografías derivaron así en el desarrollo de una relación entre observación y actuación, entre diagnóstico y operación en los procesos mutantes de la ciudad dando incluso fundamento al despliegue actual de numerosas formas de actuación urbana desde las acciones *okupa* hasta el *parkhour* y las prácticas furtivas.



## 51. La ciudad genérica es fractal, una repetición sin fin del mismo módulo



Aunque suene especulativo el pensamiento situacionista —a menudo más cerca de los discursos provocativos y del arte político, hasta confluir con las acciones globalifóbicas de los '90 en Seattle o Génova— tiene al menos dos derivaciones: Cedric Price y Rem Koolhaas. En el caso de Price, su interés en la diagramática de las dinámicas urbanas tanto como su deslocalización proyectual (*Fun Palace*: monumentos efímeros y mutantes para el espectáculo urbano; *Potteries Thinkbelt*: universidad nómada que aprovecha infraestructuras decadentes para reactivar una región evitando su despoblación) implica no solo utilizar las notaciones de Constant sino también habilitar un pensamiento arquitectural que dentro de las novedades del Team X empieza a plantearse el asunto de la desmaterialidad y la necesidad de operar a escalas territoriales. Véase una lúcida deconstrucción del pensamiento de Price en Mathews, S., *From Agit-prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*, Black Dog Publishing, Londres,

2007. Price escribe, además, en 1965, un célebre manifiesto a favor del *non-plan*, negando el sentido y la aplicabilidad del concepto de *plan* político, técnico, urbanístico, etcétera.

Koolhaas es un fenómeno anómalo en la escena contemporánea por la virulencia de su temperamento esquizoide ya que es perfectamente lúcido para montar una devastadora crítica urbana (*La ciudad genérica*, Gutavo Gili, Barcelona, 2006) a la vez que cínicamente habilitado para desarrollar fragmentos de esa ciudad cuya calidad cuestiona al hacerse cargo del rol espectacular y mediático de la arquitectura tanto como para construir metáforas delirantes como conceptos que satirizan la vida social contemporánea.

Entresacando ácidas observaciones de esa idea de ciudad de Rem Koolhaas se puede leer por ejemplo que lo que entrega la ciudad genérica es «como comida japonesa, [en la que] las sensaciones pueden ser reconstituidas e intensificadas en la mente o no, simplemente se pueden ignorar... carencia generalizada de urgencia e insistencia actúa como una droga potente: induce a una alucinación de lo normal».

Algo parecido a lo que Franco Berardi presenta como la *prozac-culture*, en la que la administración social de tal antidepresivo debe asociarse a la búsqueda política de una euforización generalizada que contrarreste y disimule las catástrofes del presente.

Sigue Koolhaas:

la ciudad genérica es fractal, una repetición sin fin del mismo módulo estructural simple... su atractivo principal es su anomia... los campos de golf son todo lo que queda de alteridad... la gran originalidad de la CG es simplemente abandonar lo que no funciona... acogiendo solamente [polaridades] tales como lo primordial o lo futurístico... la CG es todo lo que queda de lo que la ciudad solía ser. La CG es la posciudad que se está preparando en el sitio de la exciudad.

Y así continuando en una letanía interminable.

En uno de sus escritos periodísticos, Debord postula una imagen delirante consistente en organizar un enorme parque temático que receptoría todas las estatuas ecuestres del mundo, de manera de anular el potencial simbólico de cada pieza y juntarlas a todas en un acto de tenor surrealista. Esa imagen es usada por Koolhaas en la iconografía de emirato que acu-

mula en un cuadrado del desierto las formas de los grandes rascacielos de todos los tiempos: los *monumentos rabiosos* de Debord ahora se magnifican en edificios-monumentos para poblar el *u-topos* árabe.

En este punto me gustaría volver a cierta explicación general del presente aludiendo si se quiere a un pensamiento espacializado plagado de metáforas territoriales porque creo que ello ayudará a fundir pensamiento y proyecto —en una perspectiva crítica— que es lo que propone este papel. Para ello me parece útil extraer algunas *imágenes* presentadas por Peter Sloterdijk, tal vez el filósofo más importante y provocativo de nuestra época, cruza de Kant y Hegel actualizados y emergente casi *punk* de la patria filosófica por excelencia.

Sloterdijk escribe mucho y bien, sus libros son canteras inapreciables para analizar las cruas de sociedades y espacios y su tripleta *Esferas* bien puede considerarse un tratado actualizado de las múltiples prácticas posibles para engendrar burbujas habitables. Pero la potencia política de Sloterdijk o su capacidad para producir eslóganes y metáforas ácidas se despliega en las entrevistas que suele dar a los periódicos donde adquiere la virtud, menos lograda en sus libros, de acelerar y comprimir el sentido de sus teorías generales. Utilizaré como referencia en este caso la entrevista titulada «El fascismo de izquierda nunca hizo su duelo», publicada en el periódico *La Nación*, Buenos Aires, 18 de enero de 2006. Algo equivalente en su carácter efervescente podría ser la larga entrevista editada por Hans-Jürgen Heinrichs bajo el título *El sol y la muerte*, Siruela, Madrid, 2004 que en rigor explica y sintetiza los aspectos que personalmente mas me interesan, de cara a su aplicabilidad proyectual, de este autor que enseña estética a diseñadores en Karlsruhe: los temas eugenistas referentes al *parque humano*, las cuestiones *esferológicas* de una poética general del espacio y las características de una *antropología anfibia*.

Sloterdijk enfoca cierta perspectiva evolutiva del destino histórico mediante la explicación del devenir entre dos metáforas: el hombre moderno pasa del modelo (industrial) del *invernadero* al modelo (maquínico) del *zoo* y en tal pasaje adquiere la pretensión de asumir lo que llama una *animalidad lujosa*. Este devenir se asienta tecnocientíficamente en la devastación sistemática del mundo fósil, o sea de un reservorio no renovable cuya finitud se agotará en no más de 3 siglos: la modernidad se plasma en ese devenir y también en esa degradación sustantiva del soporte

ecosférico: pero la fragilidad de lo fósil, en esta era terminal de dichos tres siglos, estipula demarcaciones territoriales y redefiniciones de lo humano.

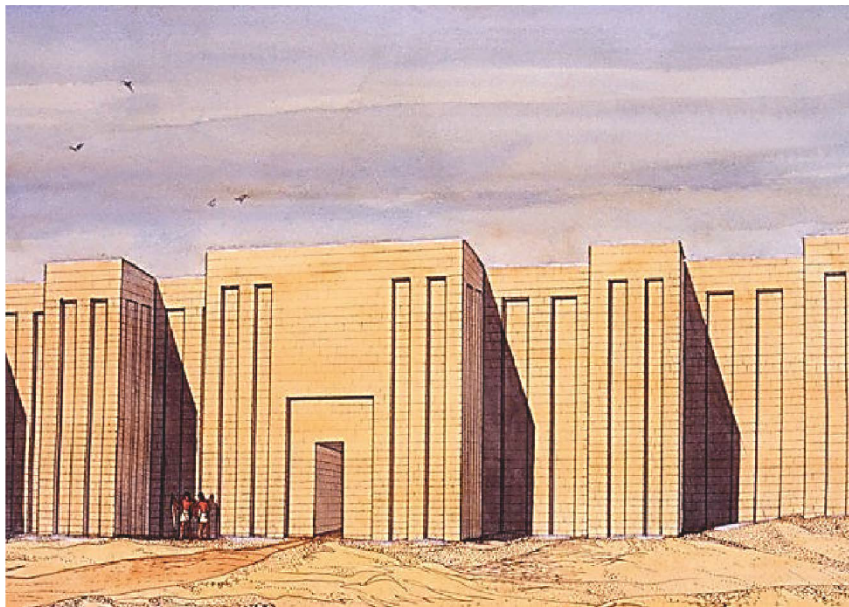
El territorio muta de un *esquema esferológico* a un *magma de espuma* — esa es la teoría dinámica que informa el argumento de la trilogía esférica —, lo humano, provocativamente definido como un campo manipulado: el *parque humano*, una suerte de acopiadero o depósito operable, resulta un ámbito caracterizado por el *eugenismo* revitalizado por la tecnología, habiéndose llegado a una era donde puede multiplicarse la clonación, la planificación biológica de todo lo reproducible o el aditamento sin límites de suplementos técnicos de vitalidad (prótesis, maquinidades extracorpóreas, cuerpo como interfase de múltiples tránsitos bioquímicos, etcétera).

La idea sloterdijkiana del eugenismo renacido en la posmodernidad es a la vez social y espacial. En lo social se propone el exterminio de lo débil—enfermo aun con grandes decisiones geopolíticas de administrar selectivamente tal macropolítica (una sexta parte del mundo no alcanza el umbral calórico diario necesario para la mera reproducción biológica, el equivalente poblacional a una Francia entera muere cada año antes de cumplir sus doce meses de vida, etc.).

El *eugenismo social* —biotécnicamente posible y demográficamente diferencial— se acompaña con un *eugenismo espacial* o territorial: analiza Sloterdijk que *lo que queda afuera de lo global—triunfante es para el turismo y la caridad*. Algo evidente, dicho sea de paso, en el filme *Babel*: la pareja norteamericana haciendo turismo en algún lugar de Africa árabiga y sus hijos supuestamente en casa, en manos de una *nanny* mexicana, todos sufren peligros exponiéndose a *violencias emergentes de otredades*.



## 52. Lo natural es inhumano (si existe al margen de la cultura)



El *paisaje*, en cualquiera de sus distintas acepciones idiomáticas (*paysage* o *paessagio*, por una parte: referencias al *locus* singular–comunitario, *pays*, *paese*; *landscape*, *landschaft*, por otra parte: lo que relaciona observación sensorial —u óptica en modo prevalente, *scape*— con lugar o territorio; los *hechos visibles de un sitio*) establece un estatus para la manipulación cultural de la naturaleza, desde la dura o técnica de las construcciones e instalaciones hasta la leve o alusiva de la representación o la realización de esas piezas de pintura del género llamado *paisaje*.

En principio el modo natural–sustentable del proyecto o ecoproyecto sería pues el modo inherente a aquellas actuaciones desenvueltas en el marco del paisaje: sería el modo prevaleciente de los *proyectos de paisaje*.

*Lo natural* así es *inhumano* (si existe al margen de la cultura) y por tanto podemos hablar de un modo natural de proyecto en tanto aquello que trata de relacionar el acto o acción proyectual no desde luego, con la inal-



terabilidad de lo natural —pues, si hay proyecto, hay algún margen de *desnaturalización*, o sea, alguna clase de pérdida de la entidad o calidad de lo natural— sino con la retención o valoración del polo natural en la ecuación cultura (o sociedad) y naturaleza.

Suele definirse el concepto de *ambiente* como aquella *relación racional o equilibrada de sociedad y naturaleza* —en tanto esta sea mejor entendida y comprendida en alguna clase racional de *transformación*, por ejemplo, una que no altere el umbral de resiliencia de la porción o conjunto de naturaleza articulada a un uso o consumo social— y así entonces podríamos encontrar una analogía entre *modo natural* y *modo ambiental* de proyecto, salvo en cuanto el segundo se mide por la calidad de la transformación y el primero si cabe, se pregunta acerca de lo que se pierde o transforma respecto del punto de partida natural.

El segundo suele ser técnicamente optimista (por eso podría ser entendida como la última versión del modo técnico de proyecto, aquél que empieza a dudar de la omnipotencia transformadora de la tecnología); el primero trata de asumir cierta pérdida de naturaleza inherente a su puesta a disposición social y plantea así, junto a muchos teóricos del proyecto como Laugier, la necesidad de *fixar una epistemología del proyecto que parta de una ontología del momento u origen natural* (o prehistórico, es decir, antes de las instalaciones humanas) entendiendo que la naturaleza dialoga con lo humano hasta el momento histórico de la complejización de las actuaciones humanas de transformación de la naturaleza, es decir, hasta el momento de las llamadas, con el antropólogo cultural Robert Redfield, *revoluciones urbanas*.

Las visiones cosmogónicas, o sea referentes al origen o causación del mundo, incluyen en sus diversas escenas culturales y a través del similar instrumento del *mythos* (que quiere decir *relato* o *escritura basada en una tradición oral*) explicaciones sobre el origen natural y la condición de su humanización solo a través de héroes y dioses, en ese orden.

A veces esos relatos mitocosmogónicos alentaron una confianza humana en competir con lo natural, como en la tradición de Hermes Trimegisto —el triple personaje mítico que conjuga al Toth egipcio con el Hermes griego y el Abraham judío— para hacerlo responsable de diferentes *mythos* o relatos como los 42 textos de Toth y las recopilaciones medievales y apócrifas de la *Tabla Esmeralda* —que el científico Newton tradujo al inglés—

o el *Corpus Hermeticum* o el *Kybalion* y diferentes escrituras sobre la *hermética* como saber básico de la alquimia y en general de las formas con que se puede crear vida en algún modo artificial —sea químico o mágico— y que tuvo diferentes expresiones históricas, todas de fusión hermética, como el tripartito Hermes de la tradición islámica (que une al ubicuo Toth con un Hermes de Babilonia —mentor de la sabiduría de Pitágoras—), el saber hermético anterior al iluminismo que conjugaba magia, ciencia y astrología, limitándonos a la Inglaterra del xvi, en John Dee, Robert Fludd o Thomas Browne o la mitología de la costilla de Adán hasta la creación artificial del *Golem* del rabino pragués Loew en el mismo siglo.

El proyecto clásico se funda como *ontología del lugar natural*, de lo cual emergería, sobre todo a través de Platón, una teoría clásica de producir cultura y pensamiento a partir del procedimiento de la *imitación de la naturaleza*, otorgándose a tal noción de imitación el terreno amplio de la construcción de diversos procedimientos de *abstracción* y de un continuo distanciamiento del origen natural, resultado del cuál será finalmente, en la tradición grecolatina pero en muchas otras, el alcance de una oposición entre cultura (que se genera imitando la naturaleza) y naturaleza, en donde la primera es superior a la segunda en verdad y belleza en tanto triunfo del refinamiento frente a la rusticidad.

### 53. Cruce analógico del que escribe con el que cocina



«Persistente aquel cruce analógico del que escribe con el que cocina» — comenta Héctor Libertella en un escrito de mediados de los '70 que no por lejano transmuta en inactual (*Nueva Escritura en Latinoamérica*, El Andariego, Buenos Aires, 2008 la edición venezolana originaria de este libro es de 1977) y sustituyendo para nuestro uso el escribir por el proyectar

cierto goce compartido sobre su tipo de práctica, el reconocimiento de los materiales que empleó para la cocción, sean elementos «locales» (letras de tango, poemas precolombinos, ráfagas de folletín cursi mezcladas con parodias de la tradición clásica) o «cultos» (fragmentos homéricos, Belle Epoque, corriente de conciencia e ideogramas chinos que trizados especiosamente darán otra vanguardia prestigiosa —de método «intertextual»—) sobreviene un momento sucesivo cuando el practicante raspa el fondo de la olla, ya di-

geridas las sustancias, y allí encuentra las marcas de viejos cocineros: autores en los que reconoce la proyección de una misma mano sobre una misma nobleza de materiales. Entonces las vanguardias (todas) hacen un movimiento de autoprotección que empieza en su variante espontánea apoderándose de esos autores de su tradición para definirlos en el propio espacio actual, para hacerlos eficaces.

Un poco más adelante sigue su razonamiento Libertella señalando que

en otro momento crítico [tales practicantes] comprenden que ese proceso de desenterrar marginados no debe ser moral, que no hay autores injustamente postergados o rescatables y que solo existe en la escena una operación casi perversa, de vaciamiento en el objeto, una especie de reactivación solo textual que ocurre cuando se comió la comida y también el plato: actividad de escribir ficción y de hacerlo a la vuelta de la teoría.

Lo que supone reconocer en la masa de textos de la tradición procedimientos —solo eso— ya clausurados, pero que todavía aletean en el espacio de la nueva manufactura, ahora representados como lo que ahora son: ruinas. Aquí naturalmente, el uso ambiguo de la palabra vanguardia empieza a corresponderse no con lo que está más adelante sino como lo que está más íntimo: centro del estómago, zona donde los gustos quedan como exterioridad de la lengua, lugar donde la única acción posible es deglutir, producir residuos...

Si bien afirmado en el terreno de la escritura, creo que Libertella exorciza cierta precondition teórica y moral para producir objetos de cultura (teórica y prácticamente) dentro de aquél mapa de polaridades, instala el problema de esa producción en una actividad gastronómica de reuso de los materiales dados e invierte el horizonte de lo vanguardista revulsivo no orientado a un futuro desconocido sino a un pasado reelaborado, salado, cocinado y en ruinas.

La característica singular de una escena americana carente de *maduración* o *completamiento* del par *modernización/modernidad* implica recaer en el reconocimiento empírico del no-logro de los primeros términos de tales dicotomías o bien admitir y entender las diversas contaminaciones que los segundos términos infunden, dentro del arco conceptual que va del atraso —en el alcance de un paradigma de modernización/moderni-

dad— al sistema de mixturas (alienaciones, dependencias, etc.) que caracterizan otro dualismo, el de *ajenidad/propiedad*, que refiere en términos de valoración endocultural a la forma en que se procesa simbólicamente la relación entre el mundo global ( en cualquier caso, manifestante de una civilización resquebrajada o fragmentada ) y los escenarios locales (que a veces no alcanzan a tener la entidad de culturas que desafían el episteme civilizatorio globalizador, precisamente por la evidencia de su fractura).

En sociedades que por razones políticas se han estructurado como *culturas de préstamo* (como todas aquellas que terminaron lentamente integrando la *pax romana*) es importante no solo o no tanto discutir las condiciones de *autenticidad* o *propiedad* sino más bien evaluar las formas de *apropiación relativa de ajenidad* y en ello discernir un polo *negativo* de la *subyugación* o *alienación* de un polo *positivo* de la *fagocitación*.

Otra vertiente del proceso americano, en tanto formación histórico-cultural específica pero también, como indicaba Libertella, como modo de abortar las cesuras dicotómicas por ejemplo entre tradición e innovación, es la cuestión del sincretismo del mestizaje, temática cabalmente abordada —más desde una perspectiva histórica que etnológica— por Serge Gruzinsky especialmente en torno de estudios (*El Pensamiento Mestizo*, Paidós, Barcelona, 2006) que se circunscriben al ámbito mexicano, precortesiano y colonial.

Las tesis del estudioso francés son curiosas en cierto sentido ya que plantean más bien una circulación de motivos entre Europa y América —como los grutescos o los relatos morales mitológicos de Ovidio— señalando que esos materiales se fundían en compuestos culturales (mestizos) según las conveniencias: en América ya colonial, porque en mano de artesanos —e incluso de intelectuales— aborígenes servían para mantener metadiscursos contraculturales y en Europa, aunque este punto no es demasiado tratado por Gruzinsky, porque motivos mestizados de América resultaban aptos para contribuir a discursos alternativos de la cultura herética tan fuerte como críptica y subterránea en el siglo XVI.



## 54. Catástrofe, germen, diagrama

### Conceptos críticos deleuzianos



Francis Bacon, *Tríptico de la Orestíada de Esquilo*, 1981

La libertad de anotar una serie de argumentos dispersos, zanjada la pretensión de un mapeo más exhaustivo, me permite empezar recordando a Deleuze y su fusión de crítica & clínica (*Crítica y Clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996). Deleuze, por una parte, realizó diversas colecciones libremente agrupadas de sus ensayos críticos, así como de sus entrevistas que en parte eran críticas orales. Hay varias ideas fuertes en su trabajo: la primera es la elección de sus temas, focos o puntos de crítica; le interesan determinados *cuerpos* a analizar, en C&C, por ejemplo, el *Bartleby* de Melville, el *filme Film* de Beckett, poemas de Whitman, temas de T. E. Lawrence o fragmentos de Jarry. Una segunda es que elige sus cosas sin voluntad articuladora pero sí por la importancia de las *irradiaciones* que cada objeto instala, descartando en cambio, por sus limitaciones, los enfoques genealogistas de matriz nietzscheana. Un tercer tema es desnudar el elemento de *problema* que comporta el objeto que analiza, de donde emerge la idea de *clínica*, dentro del concepto general de situar todo discurso crítico moderno en las dobles coordenadas del capitalismo y la esquizofrenia; de allí que su clínica será freudomarxista pero como apoyo en los teorizadores más completos y complejos de lo moderno. Esa clínica, que emerge de la crítica, por tanto, no puede dejar de ser fecunda o productiva.

Un cuarto aspecto del trabajo deleuziano es la articulación entre crítica y teoría que se hace muy presente en sus lecciones orales que luego deventarán o no en libros. Recientemente se editaron en Argentina transcripciones de varios de sus cursos y uno de ellos dedicado a la pintura (*Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007; el curso que transcribe es de 1981) ensaya, en un campo que resulta bastante cercano a nuestros intereses, el despliegue explicativo de las relaciones entre objetos y conceptos, por ejemplo como se llega al tema de la luz en el renacimiento flamenco, como se produce un segundo gran momento en el pasaje de la luz al color y en cómo hay que indagar en una obra a partir de su inicio pre pictórico (*catástrofe-germen*) de donde inevitablemente se pasa a un estadio que llama del *diagrama* luego del cuál deviene la fase pictórica o de construcción de la obra, temática y técnicamente, procesos que analiza en Cezanne, Van Gogh. Klee, Kandinsky o Bacon.

Otra cuestión que parece nutrir parte de la crítica contemporánea es la del develamiento de procesos ideativos —preferentemente en literatura— relacionados con figuras retóricas (metáfora, alegoría) entre lo que destacan los estudios de De Man y Jauss (*Las transformaciones de lo moderno*, Visor, Madrid, 1995), en particular en este segundo caso, su intención de eslabonar algunos estudios acerca del sustrato manipulatorio de figuras retóricas en autores fundadores de modernidad (Baudelaire, Apollinaire) como explicación de la formación de la poética moderna.

En la vía de entender la formación de la modernidad destacan trabajos más teóricos que críticos (pero que imponen ciertos conceptos clave para trabajos críticos que tratarán de hacer crítica descubriendo en los hechos la aplicación de tales conceptos) como los de Williams (en cuanto a explicar instituciones nuevas de la modernidad como los movimientos de vanguardia), Bürger (aportando su polémica distinción valorativa y productiva entre modernidad y vanguardia) o finalmente Adorno (que en su inconclusa *Teoría Estética* —Hyspamérica, Madrid, 1983— propone una *summa* teórica de la modernidad con una multiplicidad de nociones muy fecundas: obra inorgánica, experimentalidad, negatividad, destrucción de lo mimético, crisis de la apariencia, procesualidad versus objetuación mimética, lo enigmático como posmimético y senda hermenéutica, expresión y materialidad, etc.). Y Adorno además ofrece su particular visión política

y de superación social que la obra de arte engendra en virtud de su capacidad crítica (que la crítica debe poner en evidencia):

Solo las obras de arte que pueden ser percibidas como formas de comportamiento tienen su *raison d'être*. El arte no solo es pionero de una praxis mejor que la dominante hasta hoy sino igualmente la crítica de la praxis como dominio de la brutal autoconservación en medio de lo establecido y a causa de ello. Denuncia como mentirosa una producción por la producción misma, opta por una praxis más allá del trabajo. (Adorno, 1983:24)

Y más allá de la explotación, diríamos nosotros. La observación adoniana es importante puesto que considera cierta clase de producción (artística) como crítica en sí de una producción alienada abonando entonces una crítica consustancial a la obra, no una tarea suplementaria esclarecedora. En arquitectura este planteo es importante porque supone reconocer ciertos productos (críticos) que se oponen, niegan o cuestionan una masa dominante de producción alienada (mercantilizada, banalizada, etc.). Hay así una crítica de las obras conscientes al resto de las obras y un programa crítico consistente en identificar esas obras críticas en sí explicando su potencial crítico.

Luego se cae en el mundo teórico posmoderno y bajo la aureola fundacional de pensadores como Lyotard, Derrida, Deleuze y Baudrillard aparecen renovaciones de la filosofía estética: Rajchman aplicando las ideas de Derrida y Deleuze para montar estrategias deconstructivas de crítica, Culler *manualizando* eficazmente el deconstruccionismo y llevando la pretensión oracular y omnicompreensiva de Derrida a una delimitación de los procedimientos analíticos, Danto expandiendo el valor del *pop art* como procedimiento sintomático de la cultura que cruza lo elitista y lo popular, abriendo campos de conexión con *lo kitsch* y el pensamiento populista-conservador, Hal Foster reproponiendo, con Krauss (está introduciendo una noción superior de racionalismo propio del *inconsciente óptico*), categorías todavía productivas como el dadaísmo-surrealismo o saludando el reingreso a las estéticas del realismo, etcétera.

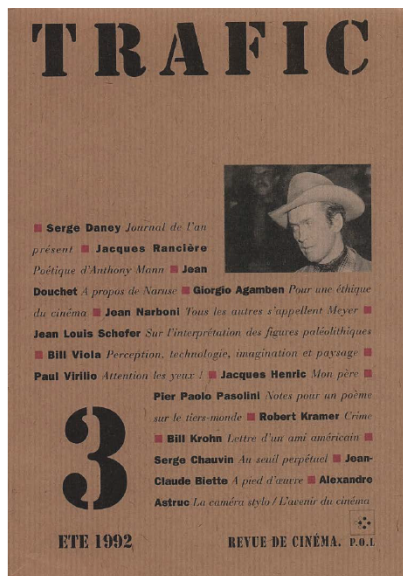
(Esta nota apresurada y comprimida debería entenderse como una especie de agenda para investigar como las aportaciones teórico-críticas

de la filosofía estética contemporánea merecerían analizarse como cantera conceptual de la crítica artístico-cultural en general y arquitectónica en particular).

Podría identificarse un espacio de actividad crítica en que la crítica aparece como preteoría, en un sentido todavía puntual o diseminado pero que trata de fundar una comprensión más general emanada del producto que critica (un ejemplo sería el estudio que Lyotard le consagra al poema *Zone* de Apollinaire) y que por tanto inviste a ese producto de un desencadenamiento de procesos mucho más generales que las intenciones del autor/productor o en otro sentido, un estilo de actividad crítica entendida como anticipación/continuación de la práctica que requiere el acto crítico, es decir una clase de crítica genealogista extremadamente móvil en el tiempo historiográfico sobre el que trabaja. Esas serían algunas modalidades modernas apoyadas en el cuestionamiento de los sistemas axiomáticos estrictos, uno de cuyos últimos exponentes sería el napolitano Croce, proceso que se ata al desprestigio de la crítica valorativa idealista-iluminista (el eje Platón-Kant) y de lo que emergen planteos como los que comenté más arriba y, entre otros, la crítica como explicación placentera (Steiner) y la crítica como producción-otra (Derrida).

## 55. Dispositivos críticos

Tafuri versus Rowe



En territorios específicos de la cultura como el cine o las artes abstractas, quizá por sus novedades formales—materiales o por su autonomía respecto de la no—pertenencia a las *summas* iluministas, surgen estilos o criterios de trabajos analíticos diversos y todos estimulantes. Entre ellos, devenido un modelo de crítica analítica cinefílica destaca el trabajo filme a filme del francés Serge Daney (*Cine, arte del presente*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2004. Esta edición agrupa la mayoría de las críticas que Daney escribió en *Cahiers du Cinema*, *Liberation* y *Trafic*) —llamado con precisión, *el cartógrafo—sismógrafo del cine*— que ha fijado una suerte de cánón en sus enfoques tales como la crítica a un modo de mostrar (en el cine de Pontecorvo: *Kapó* y la crítica ideológica de un *travelling*) o el desmontaje de la escritura fílmica de Hitchcock que reverberó en múltiples trabajos como el que le dedica Sizak o el que emprende el cineasta Godard en su *Historia(s) del cine*, trabajo articulado con el enfoque de Daney que tiene la particularidad de desarrollarse en una doble escritura, la literaria en la forma de un largo poema—guion y la filmo—



gráfica en el conocido *set* de videos del mismo nombre, antología fragmentaria de esa historia que enuncia claves de sentido que su trabajo de-re-constructivo ayuda a desentrañar.

En otro campo, el de análisis de las nuevas formas de arte abstracto podría referirme (además de las ya citadas colecciones puntuales de *insights* de Grenberg, Krauss, Danto o Foster) a un estilo que llamaría de *crítica tópica* que puedo ejemplificar con escritos de Simon Schama como los que se agrupan en su antología (*Confesiones y encargos. Ensayos de Arte*, Península, Barcelona, 2002), en especial los punzantes estudios sobre Mondrian, Soutine, Ellsworth Kelly y Hockney.

Acercándonos al *corpus a puntuar*, que es el de la arquitectura (pero la arquitectura como territorio que incluye un *corpus crítico-criticable* dentro de un magma de institucionalidad proactiva a una demanda/consumo social oportunista, que quizá dé lugar a *otro corpus* susceptible de ser enfocado más bien por una *sociología crítica de la arquitectura* o el equivalente al esquema de las *críticas a la economía política*) quería delimitar, hipotéticamente, dos líneas que a mi juicio describen el estado del arte. Por una parte, el estilo de crítica cimentado en las ideas objetivistas de Rowe y su contribución a la contrainterpretación, en el sentido de establecer rastros analizables en los registros formales de las cosas fuera de toda especulación de tipo hermeneútica.

En el otro rincón se encontraría el historicismo erudizante de Tafuri: no crítica en sí (como descubrimiento de elementos objetivos ni voluntad de definir la verdad de la obra) sino reconstrucción historiográfica de lo sucedido incluso relativizando el rol del productor directo, tema que Tafuri incluye en sus estudios palladianos —donde la obra debe ser reinterpretada a la luz del contexto del pensamiento herético véneto— y en su trabajo póstumo sobre la importancia de los *príncipes* (clientes aristocráticos) en las decisiones proyectuales sobre todo aquellas urbano-arquitectónicas de Peruzzi, Raffaello o Sansovino. También es preciso adjudicarle a Tafuri el logro de emprender dentro de un campo crítico ideológico-político, la contrastación entre los que arriba discerní como *corpus crítico-criticable* y *corpus general de la producción arquitectónica*. Tafuri definió los límites de esa contrastación y estableció los términos pesimistas de un enfoque crítico por el cual ese *corpus* general era irreductible respecto de su pertenencia a y expresión de la lógica general del capitalismo.

En rigor esta posible reducción a una alternativa binaria en los modos tardomodernos de criticar remite a diversas formas de trabajar sobre aquella cuestión adorniana central del problema de la verdad de la obra.

Cierta cruza entre profesionalismo (en la manipulación de datos) y *amateurismo* (en la interpretación valorativa) podría advertirse en la tradición crítica de matriz historiográfica donde destacaría por una parte, el relativismo hiperhipotético y conjetural de Carlo Ginzburg, tanto sea en la flexibilización de los datos empíricos (en sus nociones de *indicio* y *paradigma indiciario*) como en la instalación de determinismos supuestamente definidores de opciones transsubjetivas en el artista: me refiero aquí básicamente a su tratamiento de la obra de Della Francesca.

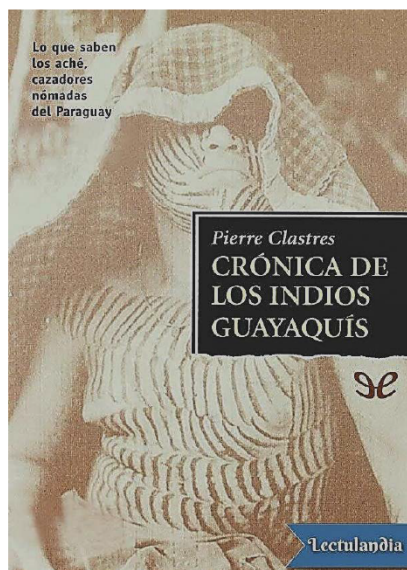
Por otra parte, desde la cantera de los historiadores deviene modernamente la cosmovisión erudita y el coleccionismo de la Escuela de Warburg, en la que conviven analistas más sesgados por el documento (Panofsky, Kracauer, Wittkower) y manipuladores de objetos combinables en el caso de la articulación suprahistórica y supracultural de las *pathosformeln* del propio Aby Warburg o en las sistematizaciones discutibles de Gombrich, el discípulo díscolo.

Dos líneas adicionales en una historia de las ideas modernas en su vertiente crítico–historiográfica podrían emerger también tomando como uno de los polos el referido enfoque de las *topografías situacionales* encarnadas en el trabajo de Warburg o Panofsky frente al cual cabe contraponer el modelo de la *inducción sintomatológica* de filiación freudiana —y también, aunque suele ser un tanto marginalizado en este aspecto, de Carl Jung con sus teorías arquetípicas sociopulsionales— del cual a mi juicio el mejor exponente moderno es Lyotard en su *Discurso/Figura* que contiene memorables pasajes (psico)analíticos del mundo renacentista–manierista–barroco que van mucho más allá de los escauceos freudianos en el previsible Leonardo. Esta corriente crítico–clínica tiene muchas ramificaciones como el ya comentado enfoque de socialización de las esquizo–neurosis en las investigaciones deleuziano–guattarianas o en las incursiones algo caprichosas o autoritarias con que Lacan *desciende* al mundo de los productos artísticos e incluso el memorable opúsculo de Dalí sobre el método paranoico–crítico que le sirve para explicar su obra, pero también, por caso, la de Gehry.

Quizá, aunque sea discutible, vale aquí la pena asociar el trabajo de Benjamín en sus estudios críticos con el enfoque warburgiano en cuanto a la voluntad de verificar a partir de una obra/hacer —Baudelaire, Brecht, Fuchs— esa escena de topografías situacionales que explican o condicionan tal obra/hacer. Su estudio sobre los *Pasajes* remite a una exaltación acumulativa de esos indicios/topografías, turbado por su incompetencia historiográfica: pero ese es su encanto o su valor y su prefiguración de descripciones rizomáticas.

## 56. Antropologías fundantes

### Pierre Clastres y los guayaqyís de Paraguay



Es muy sugestiva la investigación de Pierre Clastres, quien seleccionó ciertos casos de estudio con sus sistemáticas labores de campo para extraer de ellos algunas conclusiones que ofrecen la mirada de una originariedad humana pasible de habilitar fundamentos diversos a aquellas filosofías del origen indiferenciado que nos proponía Heidegger pero que en rigor eran de precisa identidad y diferencia, sea un origen de un pensar sistémico en los griegos, sea una razón de existencia en un ser—ahí localizado en el caso de las antiguas culturas germánicas, con lo cual dicho sea de paso, Heidegger valora y acepta en ciertos términos, la aculturación de los bárbaros. Por empezar Clastres va a cuestionar que inevitablemente el *arqué* existencial del sujeto único al cual llegamos sea ese fondo o piso ontológico que nos presenta el filósofo bávaro, requiriendo en plenos '70 (Clastres muere en 1977) un estatuto pleno de relatividad multicultural. Digamos que se piensa que hay varias clasicidades y múltiples barbaries.

Clastres va a trabajar con etnias perdidas como los guayaquí o ache (en este momento incluso ya no existen sobrevivientes) en la selva paraguaya, formaciones singulares dentro del gran sistema tupí-guaraní mucho más básicas, elementales o poseedores de un grado cero existencial que por ejemplo los bororo o los yanomani del Brasil de quiénes Lévi-Strauss va a extraer toda su innovadora antropología de reglas estructurales mínimas y evolutivas (como las reglas de formación del parentesco), formas elementales que organizan una posible explicación de la evolución de la cultura (de lo crudo a lo cocido, de lo desnudo a lo vestido, etc.) dentro de un episteme de cultura alternativa a la de la matriz occidental (que bautiza *pensamiento salvaje*, sin que deba verse en ello un matiz de subalternidad, ya que tal pensamiento básico o basal refiere a una formación del sustrato pulsional que iba a trabajar Freud o del fundamento arquetípico del inconsciente colectivo que desarrollaría Jung).

Lévi-Strauss utiliza su lectura originaria del mundo americano para construir su metodología estructuralista, según la cual toda razón de ser o sentido de un sujeto en sociedad depende de la verificación y aplicación de ciertas reglas básicas y ese mundo americano cuyas características estudia y clasifica le sirve como laboratorio para un pensar etnoevolutivo. En un andarivel diferente otros antropólogos como los marxistas Meillassoux o Godelier e incluso con menos ortodoxia Rene Girard, usarán la misma escena evolutiva develada por Lévi-Strauss para caracterizar esos orígenes civilizatorios desde la perspectiva de sus formas de operar en el marco general de la economía, o sea a partir de esquemas ligados a la producción y el rendimiento, en todo caso para legitimar la simplificación marxista del modo asiático de producción (que también abarcaría a América) que habla de la paulatina formación de un teoestado despótico de administración distributiva de los excedentes agrarios —y también de cuotas de agua hídricamente manejada fuera de los cauces y ciclos naturales— que habría dado curso a un socialismo *sui generis*.

El enfoque de Clastres (veáse como resumen de su obra conceptual, *La Sociedad contra el Estado*, Virus, Barcelona, 2010 y también, para un análisis de sus aportes, la edición preparada por Miguel Abensour, *El espíritu de las leyes salvajes. Pierre Clastres o una nueva antropología política*, Del Sol, Buenos Aires, 2007) es muy distinto ya que reconoce en las socieda-



des que estudia aspectos tales como el rechazo social a cualquier idea de Estado (no en nombre de cierta programática anarquista sino como única garantía para la libertad individual), la prevalencia de la guerra al intercambio (o sea la guerra como sistema permanente de afirmación de identidad frente a un afuera de diferentes y no como acción suscitada tácticamente por problemas o imperfecciones del intercambio), la instauración irreversible de una noción de deuda que cada jefe o líder tribal tiene respecto de la sociedad o grupo que lidera y consecuentemente la formación ideal de un sujeto de pura naturaleza (mucho más allá de lo preconizado por Rousseau).

En realidad lo que va a hacer Clastres es no solo ofrecer un aporte alternativo a las genealogías culturales evolutivas de matriz eurocéntrica (yendo más allá que aquellos matices interesantes propuestos por La Boetie y Montaigne, que son a quiénes más valora Clastres en el *pensum* clásico del XVII), sino en ofrecer los materiales empíricos para una aventura ontológica que pudiera emprender un Heidegger americano, incluso yendo mucho más atrás —en el sentido de buscar tal grado cero de posible identidad americana— que aquellos que practicaron las hermeneútics heideggerianas a partir de un hombre básico andino (Kusch o Flores Galindo) o un hombre básico yucateco (Zea o Bonfill Batalla).

Propondrá también, en base a su experiencia americana, no un criterio para cuestionar o denunciar a Marx sino para complementarlo en aquello que este no pudo o no supo ver; así en el último párrafo de su *La Sociedad contra el Estado* podrá decir lo siguiente: «La historia de los pueblos que tienen Historia es la historia de la lucha de clases; la historia de los pueblos que no tienen Historia es la historia de la lucha contra el Estado».

En un volumen de homenaje a Clastres consta un ensayo de Nicole Louraux (*Notas sobre el «Uno, el Dos y lo Múltiple»*, ensayo inserto en el volumen editado por Miguel Abensour antes citado, página 243), una de las más prestigiosas historiadoras actuales especializada en Grecia que precisamente se ocupa de comparar los estudios de Clastres sobre los guayaquí con sus propias investigaciones sobre los aspectos fundacionales de Grecia en el forjado de lo que llamamos pensamiento clásico, de matriz eurocéntrica del que deviene la idea genérica de civilización occidental.

Louraux va a encontrar coincidente el modelo antiestatalista y su función belicosa (hacer la guerra para evitar el Estado) con, hasta cierto punto,

el carácter limitado de Estado de los griegos, que se estabilizaron en la idea política de la *polis* (cuya entidad física o urbana es lo de menos) devenida en la noción casi tautológica de *ciudad-Estado*, como una forma de evitar un tipo de Estado superior a la idea de *polis* (para la cual Aristoteles piensa en el modelo democrático) y por tanto, el griego hará la guerra para evitar el Estado suprapolítico, el Estado federativo. También Louraux hallará coincidencias en la cuestión sexual, ya que se puede constatar la idea subsidiaria de la mujer en ambas formaciones: de ello bautiza la ciudad (griega) como un *club de hombres*.

En la pregunta acerca del modo de fundar una cultura (los griegos guerrean para mantener una forma limitada de Estado, esa *polis como club de hombres*; los guayaquí de Clastres —hay que decirlo así porque ya no existen, se extinguieron antes que encontrarse disueltos en una pérdida de su identidad— guerrean para evitar cualquier forma de Estado, incluso la *polis*) encontramos también algunas respuestas sobre un *grado cero americano* que confronta con lo que se le impone en la conquista y colonización: una historia contrafáctica hubiera presenciado una América no conquistada, aunque si medianamente colonizada, que como en el Maghreb pre y posmusulmán se hubiera constituido como una red de travesías y campamentos, o como una China o una India aldeanizada en pequeñas comunidades de alta dispersión territorial?

¿Y asimismo la realidad emergente —la de una urbanidad impuesta a favor de una estrategia de dominación socioeconómica confrontada a oscuros sedimentos antropológicos de una voluntad de no-ciudad— no termina por explicar el carácter fallido o incompleto de nuestra urbanidad? Urbanidad que estadísticamente es mayor que la de la propia Europa. ¿Y esos sedimentos antropológicos de guerroo sistemático a formas federativas de Estado y consecuentemente, a la asunción de una ontología existencial-habitativa signada por lo táctico, precario, nómade, no será explicación a la prevalencia histórica dentro de nuestra peculiar modernidad de procesos políticos caracterizados por las formas populistas? Hay un comentario de Louraux sobre Clastres que demarca, bajo la noción de «inconsciente, eso que acabamos de referir como oscuros sedimentos antropológicos: Clastres habla del saber inmanente que la sociedad tiene de sí, un saber en virtud del cual «los guayaquí saben lo que hacen aun cuando no saben porque lo hacen» (página 247).

La referencia a un pensar originario que le permite a Clastres imaginar una alternativa concreta y actual de teoría política o los trabajos de Louraux y su comparación de estas culturas étnicas primitivas y su relación/diferencia con otra cultura —la griega, que con Heidegger dará paso a una ontología occidental— ayuda a imaginar en nuestro trabajo americano la posibilidad y necesidad de diversas tareas de construcción de nuestro propio *piso ontológico*.

## 57. Stylo Eisenman



Peter Esishman, House II, 1968

Me propongo dejar algo de lado el enfoque que suele otorgar a Eisenman el rol de un abstracto intelectual cuya aportación a la arquitectura pareciera depender exclusivamente de su capacidad de explicar a esta como una faceta más del pensamiento *deconstructivista*, tarea que de hecho cumplió muy bien incluso a juicio de los mentores de este pensamiento, como Jacques Derrida.

En rigor el deconstructivismo más bien generó por una parte una liquidación de la filosofía del lenguaje y por otra, un aparato crítico susceptible de garantizar la autonomía discursiva del análisis respecto de lo ana-

lizado. Ese sería muy sucintamente la aportación de esta corriente tanto a la filosofía en sí como a los estudios y críticas literarios y extensivamente a una vía o forma de crítica cultural.

Lo primero hay que conectarlo a una desontologización del lenguaje y a la posibilidad de *desarmar* un discurso en torno de su complejidad *retórica*: en este sentido este pensamiento resulta posestructural lo que también quiere decir possemiótico (al volverse ultra y polisemiótico). El efecto de *diseminación*, consustancial a esta modalidad, conspira contra toda vocación retotalizante.

La contribución de Eisenman, más allá de su colaboración puntual con Derrida, no es muy relevante sobre todo porque pretende *configurar objetos a analizar* cuando lo predominante —el segundo punto adelantado en el anterior párrafo— es la actitud infinitamente diseminatoria del análisis y en ello la posibilidad de un trabajo—en—sí—del análisis, no que este sirva para algo ulterior, supuestamente fruto de alguna clase de síntesis.

Derrida (en «La metáfora arquitectónica», ensayo en *No escribo sin luz artificial*, Cuatro Ediciones, Valladolid, 1999) define, si se quiere, los límites de la articulación entre filosofía y arquitectura en la esfera deconstructivista:

No es simplemente la técnica de un arquitecto que sabe cómo reconstruir lo que se ha construido, sino que es una investigación que atañe a la propia técnica, a la autoridad de la metáfora arquitectónica y, por lo tanto, reconstituye su personal retórica arquitectónica. La deconstrucción no es solo —como su nombre parecería indicar— la técnica de una «construcción trastocada», puesto que es capaz de concebir por sí misma, la idea de construcción. Se podría decir que no hay nada más arquitectónico y al mismo tiempo, nada menos arquitectónico que la deconstrucción. El pensamiento arquitectónico solo puede ser deconstructivo en este sentido: como intento de percibir aquello que establece la autoridad de la concatenación arquitectónica en la filosofía. (Derrida, 1999:136)

Este es uno de los tres textos que componen la cuarta parte de dicha antología, que se llama *Las artes del espacio*. Derrida, que también alude en estos escritos a su trabajo en el *Choral Works* que firmó junto a Eisenman, parece más bien encaminado a establecer cierto marco en la relación de la arquitectura con su pensamiento y respecto de aquel trabajo su con-



tribución parece haber sido la proposición de algunas metáforas (el saco o útero, la criba, la lira, etcétera).

Digamos que la pretensión de Eisenman, desde estos puntos de vista, está en un punto *equivocado* de la división del trabajo deconstructivista. Que procuró neutralizar en algunas de sus actividades del tipo no-proyectual como *Romeo y Julieta* o el libro del desarmado infinitamente combinable de algunas obras de Terragni. Allí hay un Eisenman deconstructivista que paga el precio de *abjurar* de los procedimientos de *cierre* o *síntesis* propios de la noción de *proyecto*.

En realidad serán otros académicos norteamericanos —como Jonathan Culler o John Rajchman—, quienes asuman el desarrollo de este pensamiento tanto en *estudios lingüísticos* como en *estudios culturales* (en ambos casos promoviendo los respectivos *turns* de tales campos). Ellos también instauran en un lugar central de estas ideas quizá no tanto a Derrida sino también a De Man y ulterior y conclusivamente a Guattari y Deleuze y los escritos eisenmanianos registran ese *giro* de influencia.

Culler escribió *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo* (Cátedra, Madrid, 1984) que, a mi juicio, se trata del mejor manual *explicativo* y *aplicativo* del deconstructivismo y leyéndolo se advierte nítidamente el doble registro de producto crítico de la filosofía del lenguaje (de allí el posestructuralismo y diríase, además, el possemiotismo o el *abandono de la pasión infinita por leer signos*) y de nuevo instrumento de textualidad crítica de *textos otros*, afirmándose el valor en sí y la autonomía del texto crítico, no necesariamente encadenado al texto-referencia. Leyéndolo —e intentando traducirlo a niveles arquitecturales— se advierten las precariedades del proyecto eisenmaniano salvo cuando este acepta la limitación y autonomía de su propia escritura arquitectural segregada de la necesidad de producir obras, en consonancia con la postura de su viejo compañero de ruta, John Hedjuk.

Rajchman es autor de *Deleuze. Un mapa* (Nueva Visión, Buenos Aires, 2007). La edición original, de 2000, editada por el MIT se llama más precisamente *The Deleuze Connections* y refiere al efecto *dispersivo* o *resonante* en el campo de las ideas posmodernas del aparato deleuziano alrededor de la producción de una *articulación de crítica y clínica* y por tanto de ello, una definición sintomal de la crítica y una caracterización de reacción a la identidad sintomal de la clínica, lo cual a su manera también requiere un espa-

cio autónomo para la crítica y un estatuto creacional o reproductivo de la clínica no demasiado diferente del rol político—cultural del psicoanálisis. Si bien hay un segundo Eisenman que, después de Derrida, refiere a Deleuze, parecería que su *uso* ha sido menos meditado y menos reproductivo.

El libro de Félix Guattari *Cartografías esquizoanalíticas* (Manantial, Buenos Aires, 2000), a mi juicio, es el texto más complejamente proponente de una relación entre las teorías generales del tándem Deleuze—Guattari (básicamente *Mil Mesetas* y *El Antiedipo*) y la arquitectura, desarrollando minuciosamente el mecanismo de cartografiado de situaciones en torno de las *enunciaciones* y sus parámetros (flujos sensibles y signaléticos, *phylum* de proposiciones maquínicas, territorios existenciales y universos de referencias incorpóreas) incluyendo, entre otros textos referenciales al cine, el arte, la literatura o la fotografía, el conocido esquema cartográfico de la arquitectura posmoderna, *La enunciación arquitectónica*, páginas 263–272. Las últimas fundamentaciones proyectuales de Eisenman suelen recurrir a referencias bastante genéricas a ideas guattarianas (lo maquínico, lo desterritorial o fluido, la oposición liso/estriado, etc.) pero de manera excesivamente aplicativa a apoyaturas de decisiones proyectuales.

De todas formas, podría aceptar que Eisenman intenta ser un ejecutante de *escrituras*, alguien que *escribe* —o mejor, *inscribe*, en el sentido de provocar *incisiones*, de modelar materias mediante tajos y cesuras— cuya actividad puede resumirse en una variopinta pero sistemática actividad de *producción de notaciones*. Mis notas, en tal caso, podrían verse como *notas sobre notas*, escrituras sobre escrituras, en el sentido acumulativo y superpuesto de la producción de palimpsestos.

Esa escrituralidad casi abusiva de Eisenman se percibe (sin ánimo de una incursión en las destrezas de la grafología) incluso en su firma: un ideograma que deja leer su nombre pero también un grafismo semejante a un corte arquitectónico que incluye un plano de suelo, una sucesión de letras/formas/cosas [un tejido horizontal] y un rasgo horizontal superior que puede leerse como una cubierta antitectónica, grácil o volátil, pero apoyado en un trazo de semicúpula y en un trazo de mástil. Parece así que *escribe* y en el mismo acto, *escribe arquitecturalmente*.

Me gustaría también jugar con la palabra *stylo*, que como se sabe proviene de la noción griega que refiere a un instrumento incisivo, un objeto

filoso que puede tajar y marcar una superficie en procesos que devienen escrituras tanto como dibujos. Esa idea griega tiene que ver con un artefacto útil para transformar objetos o para darle sentido a un material inerte: cuchilla, estilete, formón, lezna, lápiz, cincel, distintos nombres que refieren a herramientas que trabajan materias como piedra, madera, papel, cuero, papiro, piel, etc. Idea en que el *stylo* finalmente se liga a una especie de *potencia fáctica indeterminada* cuyas consecuencias son transformar materias deviniéndolas objetos útiles, artísticos o comunicacionales. A través de *estiletazos* se pueden realizar operaciones de transformación de materia y otorgamiento de sentido.

En otro pasaje del libro de Derrida citado arriba, este afirma lo siguiente:

en sus comienzos la arquitectura no era un arte de representación... me gustaría recordarle de nuevo a Heidegger... que hace referencia al riss (trazo, hendidura)... que debe considerarse en un sentido original independientemente de ciertas modificaciones como grundriss (plano, planta), aufriss (alzado)... en la arquitectura hay una imitación del riss, del grabado, la noción de hendir. Esto hay que asociarlo con la escritura. (1999:138)

Luego, se sabe, el *stylo* derivó hacia la noción de cánón de calidad de cierta producción de manera que *estilo* —partiendo del aprovechamiento fáctico de la herramienta *stylo*— se convierte en medida de calidad de una producción individual o de una producción histórico-social: el *dolce stil nuovo* del Dante, el *estilo* gótico.

Tres serían así las hipótesis a aplicar para comentar aspectos de la obra eisemaniana: el proceso escritural o la producción de notaciones, la utilización conceptual de una *herramienta stylo* útil para moldear/modelar materiales tanto literal como figuradamente y el desarrollo de un *modus* o estilo generador de determinados efectos de sentido en un *corpus* determinado de proyectos. Diría en otro sentido: la *teoría Eisenman*, la *relación teoría-proyecto Eisenman* y la *relación proyecto-obra Eisenman*, tres sistemas una de cuyas características es su relativa autonomía que ha instalado en Eisenman la idea de un típico posmoderno sujeto artístico fragmentado: *escritor, proyectista, productor*.

## 58. Ruina & fragmento

Vías analítico-críticas benjaminianas  
para entender lo moderno no-total



Dentro de trabajos en curso acerca de la *historización de la antitotalidad de la modernidad* en el campo de la arquitectura, se puede explorar la línea conductora del paradigma moderno de una teoría y práctica dominada por *lo fragmentario, lo incidental, lo no-total*. Un espacio discursivo signado por un experimentalismo intensamente situado en la diseminación de diversas constelaciones que intentan reconstruir relaciones entre una realidad social fracturada y un concepto de obra de arte que evoque o imite tal descomposición bajo figuras retóricas tales como la ruina, el simulacro o la alegoría, espacio discursivo del que Walter Benjamín resultaría singular promotor.

El caso de Benjamin es bastante singular para explicar la modernidad puesto que si bien su abordaje despliega instrumentos originales para su análisis (como la noción de *shock* o el cambio de la obra de arte y su *aura* por la aparición de lo que llamará el *modo de la reproducibilidad técnica*)

y sus intereses se orientan alrededor de temas de la cultura moderna — como el cine, la fotografía o la poesía simbolista y postsimbolista— el núcleo duro de sus investigaciones remiten al análisis de eventos y formaciones discursivas del siglo XVIII (el drama barroco) y del siglo XIX (París, que bautizará como *capital del siglo XIX* y tema/época del *Libro de los Pasajes*). En ese sentido practicará una suerte de *arqueología cultural* equivalente a la que más tarde abordará Foucault que requiere indagar en construcciones del siglo XVIII para explicar el desarrollo moderno de las sociedades del control y la vigilancia y la formulación de sus prácticas discursivas en torno del disciplinamiento.

El anacronismo temático o tópico de Benjamin aseguraría así una objetividad metodológica para hacerse cargo, orbitalmente, de la fragmentariedad de realidad y representación que a nuestro juicio ( que dicho sea de paso, también impregna el tono del planteo del Adorno de la *Teoría Estética* y el arranque de las nociones sesentistas de la *Obra abierta* del Umberto Eco académico boloñés de semiótica) es conceptualmente crucial para abordar esa condición de articulación entre modernidad y modernización que en torno de la fractura y la fragmentación aflora en la cultura de la primera mitad del siglo XX.

Las figuras retóricas que Benjamin abordaría para explicar de otro modo las novedades sociales y estéticas del siglo XX exponen sin duda cierta nostalgia de totalidades previas, de momentos de mundo connotados por circuitos más precisos de enunciación y contenido, sobre todo del mundo histórico barroco y la enjundia de su aparato discursivo que a Benjamin le fascinaba habiendo sido el motivo de su tesis sobre el teatro barroco del siglo XVIII y que le permitía por una parte, deconstruir sobre todo la utilización del régimen alegorético pero quizá no tan en plan erudito sino para probar como ese aparato explicaba la *opacidad* de la cultura socioestética del siglo XX, no tan racional ni cartesiana en todo caso, no tan radicalmente laica ni signada por metodologías lógicas rigurosas.

Se trata de examinar los filamentos que se oponen a cierta idea totalizadora vinculada al ideario racionalista emergente de la modernidad *larga* (Toulmin ) de raíz cartesiana, en torno de otros pensamientos —que arrancan más bien con Leibnitz y Montaigne— y que instaura en el siglo XX cierta clase experimental de producciones culturales vinculadas con lo no-total, con la obra inconclusa y fragmentaria y con la intención de ins-



taurar una suerte de nueva y distinta mimesis por la cual las producciones artísticas aluden a las manifestaciones sociales y urbanas de unas formas de vida desgarradas, desestructuradas, fracturadas tanto sea en la tajante diferenciación de los sujetos sociales, en la escisión entre técnica y cultura y en la caída de la estabilidad signica de las formas frente a sus vaciados contenidos. La modernidad emerge desde esta perspectiva como un *paisaje de ruinas*, entre otras cosas poniendo en evidencia las ruinas del mundo natural y dando oportunidad a estudiar las producciones culturales bajo esa misma metáfora de la ruina, ya sea una totalidad previa disuelta, ya sea en la utopía de una totalidad imposible.

Las propuestas leibnitzianas han dado pie a una epistemología de lo infinitamente plegado, fluyente, inestable y antiestructural, así como a unas narrativas articuladas con ese modo de percepción de lo real tales como las desarrolladas a partir de conceptos tales como desterritorialización, molar/molecular, liso/estriado, etc. (Deleuze). Todo ello legitima un análisis de estas nociones en el marco de una suerte de *modernidad larga*, extendida entre los siglos XVII y XXI.

En esa perspectiva la múltiple y fragmentaria obra escrita de Walter Benjamín, en particular reconstruyendo las menciones que WB hace de temas, motivos y cuestiones vinculadas a la arquitectura y a la ciudad y en mayor explayamiento, considerando además la relación de algunas de sus hipótesis teórico-críticas sustantivas (la muerte del aura, la reproductibilidad técnica, el *borrar las huellas*, la estética materialista brechtiana, la tensión entre marxismo y teología judía, etc.) se podría montar con todo ese material expurgado y recontextualizado una suerte de *Libro de los Pasajes de la Arquitectura Moderna*, usando además de tal guisa referencial, el célebre e inconcluso trabajo de esa denominación.

Quizá se podría cruzar al Benjamin de los Pasajes (en la dimensión de sus escenificaciones y construcciones, por decirlo al modo freudiano, *delirantes*) con la emergencia de una discursividad centrada en una cotidianidad propia del consumidor de imágenes y escenas terciarias entendible como una nueva figura reciente de *neo-flaneur*, con menor densidad de experiencia directa de ciudad y más trato con construcciones discursivas mediales como eso que Barthes describe y presenta como *mitologías*.

De allí que sería interesante la apropiación de cierta teoría benjaminiana de lo urbano, construyendo si se quiere, entonces, un tema, método o

camino posible de enunciación de una forma de entender la fruición o experiencia subjetiva de lo urbano, que podría aplicarse a casos urbanos modernos como Buenos Aires, en este caso, seguramente más cerca de abarcar dimensiones de complejidad de experiencia urbana como las que trabajó Benjamin para París, por ejemplo en la revisión de un ciclo complejo de producción y consumo, de industrialidad–productividad serial y cultura–productividad singular, en donde discursos como los de Arlt, por ejemplo, resultarían a su manera equivalentes aunque diversos a los de Baudelaire, proyecto o tentativa explicación de cierta complejidad que articula textualidad y ciudad que ya se intentara presentar, por ejemplo, en el estudio de Beatriz Sarlo sobre la *modernidad periférica* del Buenos Aires de las décadas de 1920 y 1930, quizá empero más tributario de los enfoques de Williams o de las investigaciones del novedoso campo de la cultura urbana —por caso en los trabajos de Schorske sobre Viena o de Berman sobre San Petersburgo o Nueva York— y que se apoyaron menos en el *Libro de los Pasajes* porque en esa época era todavía un mito aun no establecido en un texto definitivo. Hoy tal texto, aun en su exasperante diseminación y proliferación cancerígena de fragmentos por completo erráticos y rumbosos, si permitiría otro acercamiento, ciertamente rizo-mático, a la complejidad de vida y literatura de la porteñidad.

En resumen, podría abordarse una teoría interpretativa de los procesos modernos ligados a las técnicas de fragmentación, considerando en particular las homologías entre los procesos sociales metropolitanos y los procesos estético–productivos de obras de arte y en particular las actuaciones vinculadas a la arquitectura y la ciudad como elementos disciplinares dentro de la construcción material de lo urbano. Esa línea tributa al protosistema de ideas que Benjamin explora en múltiples *insights* de sus *iluminaciones profanas* (esa operación de provocar *shocks* o estallidos conceptuales oponiendo imágenes y conceptos con una técnica más ensayístico–periódica que de un rigor académico propio de estudios comprehensivos y definitivos) y que modela en el *Libro* como acercamiento a una totalización imposible con la cual se regodea mediante una innumerable proliferación de apuntes dispersos.

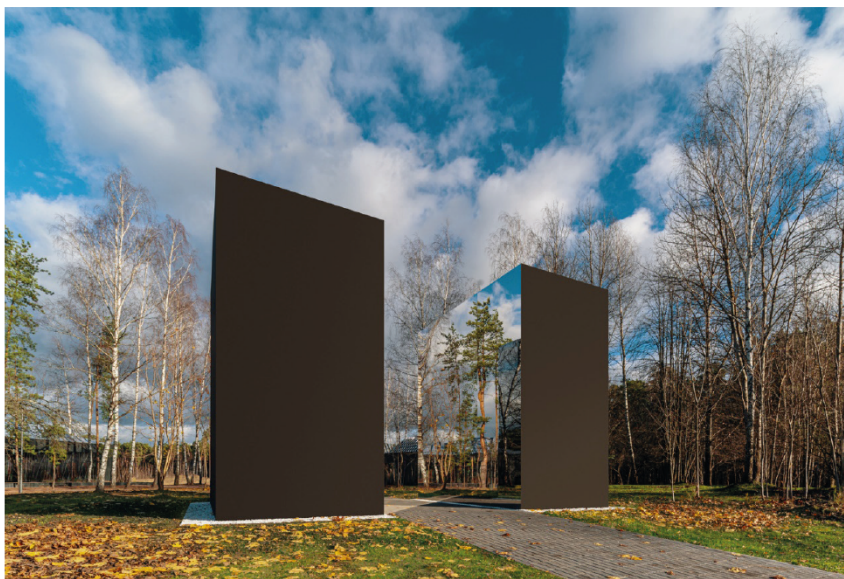
Lo que enseña entonces Benjamin es no tanto entender el mundo dado de la modernidad a través del relato del *Libro* sino al contrario, proponer a este como una ayuda para centrar el análisis de la fragmentación de lo

moderno, con sus aportaciones teórico-críticas —en particular su proyecto inconcluso del *Libro de los Pasajes*— del cual resultaría posible por una parte tomarlo más bien como espejo o referencia y en ella investigar puntualmente las menciones y sus contextos referidos a temáticas de la arquitectura y la ciudad.

Quizá de tal guisa emerja la perspectiva ciertamente larga en su dispersividad y en su modalidad de acumulación practicada casi al modo del ropavejero o del ciruja (que acumula de manera indiscriminada para una operación selectiva muy ulterior que emergerá definida por objetivos diversos más por el mecanismo acumulativo-selectivo-valorativo del coleccionista) la posibilidad de configurar un proyecto de *Libro de los Pasajes de Arquitectura y Ciudad*, en primer término reensamblando y analizando filológicamente las alusiones de Benjamin a este campo (estableciendo su territorio de objetos y conceptos) para más allá de ello, aplicar su método regresivo-profético en el montaje de una acumulación de notas, citas y referencias constitutivas de esa fragmentación inasible y que no puede sino presentarse al modo de una proliferación inabarcable en lo espacio-tópico e interminable en lo temporal.

## 59. Destrucción, sustracción

Figuras fragmentaristas de la modernidad  
vanguardista



Gregory Orekhov, *Instalación  
Malevich 2020*

El *fragmento* como elemento casi inasible de una totalidad triturada hace parte del estatuto programático de la modernidad, pero es más que una mera cualidad instrumental de una producción artística epocal: es en nuestra hipótesis, el anclaje entre arte y sociedad, aquello que sustituye una premodernidad fundada en la mimesis de naturaleza y de naturaleza historizada (es decir, los postulados del arte clásico y del arte clasicista).

Así, el pasaje de lo premoderno a lo moderno es el tránsito hacia una representación de lo desintegrado, de lo no-total, de lo carente de armonía o equilibrio porque ya no existe una naturaleza cósmica ni una sociedad racionalmente fundada en el orden natural. El libro de Stephen Toulmin, *Cosmópolis. El trasfondo de la Modernidad*, Península, Barcelona, 2001, da una descripción de ese pasaje, signado por el conflicto larvado entre racionalistas-totales y transracionalistas-fragmentistas.

Los principios cartesianos ponen a inicios del siglo XVII, la lápida acerca de la voluntad de totalidad y Leibnitz, a la sombra de los apolíneos Descartes o Newton comenzará a trabajar en el *pliegue* de la desintegración o en la infinitud de lo ínfimo, así como Montaigne destruye el paradigma de sociedad ideal al poner en marcha su noción de *multiculturalismo*.

Se puede así presentar un conjunto de argumentos o hipótesis sobre la presunción de una larga duración de la idea de fragmento como corrosión premeditada de totalidades ya imposibles: una idea entonces no reducida a la contingencia moderna sino que al menos se implanta en el alba de modernidad de inicios del XVII y que reduce la noción poshistórica de posmodernidad a una cultura no de *novedad* sino de afianzamiento negativo de ese principio fragmentístico que en la historia de las ideas artísticas ya era muy longevo. Lo fragmentario no es posmoderno sino que atraviesa la modernidad larga de casi cuatro siglos.

Peter Bürger —en su conocida *Theory of the Avant-Garde*, Minnesota University Press, Saint Paul, 1984— presentó esta dicotomía, adjudicando a la *modernidad* el papel de continuidad evolutiva en una historia *positiva* del arte y a la *vanguardia*, por el contrario, un grado de apartamiento de la lógica de producción de lo artístico supuestamente dependiente de una voluntad ideológica. Los hermanos Vesnin, en pleno apogeo leninista, no vacilan en suspender su precario protagonismo vanguardista proponiendo para una festividad en la Plaza Roja un abierto retorno al *populismo narodniki*, lo que parece evidenciar su dosificación de rupturas y realismos.

Theodor Adorno pensaba lo contrario que Bürger y concebía la *vanguardia* como el punto de acción conducente a practicar un arte que intentara existir fuera del *corset* del modo productivo histórico y en tal forma la vanguardia (Duchamp o Schwitters, por ejemplo) cumplía la función de proponer una obra de arte cuya cualidad principal no era de tipo *sensible* sino más abstracta e históricamente situada en el propósito de fugar de la condición de mercancía. Adorno adornaba este argumento diciendo negativamente que se trataba de una misión imposible.

Para Alain Badiou —entregando un análisis que podría ser multifacéticamente complementario a Bürger—, la vanguardia sería la operación *que no vacila en sacrificar el arte antes que ceder en cuanto a lo real*. La insostenibilidad de cualquier actuación de orden representativo cancela por completo la representación; si lo real es inasible desde lo artístico no es



que debe obstinarse en algún referencialismo sino que corresponde la eliminación total de cualquier tentativa de representación y ese camino se recorre mediante diferentes formas de antitotalidad como la destrucción o la sustracción. *Podemos denominar* —dice Badiou en *El Siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005:

vanguardias artísticas del siglo xx a los diferentes avatares de esa corriente [de crítica del semblante o la máscara, de la representación, de la mimesis, de «lo natural»], todos ornados de vocablos abstrusos como dadaísmo, acmeísmo, suprematismo, futurismo, sensacionismo, surrealismo, situacionismo... Ya entrevimos con el Cuadrado blanco sobre fondo blanco de Malevich que el siglo es iconoclasta de buena gana. No vacila en sacrificar la imagen para que lo real advenga por fin en el gesto artístico. Pero sin duda con respecto a la destrucción de la imagen es preciso agregar de inmediato que sigue existiendo la otra tendencia, la de la sustracción, que procura la imagen mínima, el simple rasgo creador de imágenes, la imagen fugitiva. La antinomia de la destrucción y la sustracción anima todo el proceso de destitución de la semejanza y la imagen. Hay en especial un arte del enrarecimiento, de la obtención de los efectos más sutiles y perdurables, no mediante una postura agresiva en relación con las formas heredadas, sino a través de los ordenamientos que disponen esas formas al borde del vacío, en una red de cortes y desapariciones. (167–168)

Jürgen Habermas, con el sedimento filomarxista que conservó de su pasado frankfurtiano emitió el célebre argumento de la disociación entre el desarrollo histórico social de la modernización y el desarrollo cultural de la modernidad. Hay autonomías relativas, pero no independencia absoluta de una esfera respecto de la otra y tampoco debería hablarse, a la manera lukasiana o en términos artísticos en sintonía con Arnold Hauser, de determinaciones de lo social sobre lo cultural según ya lo había invertido Gramsci quizá anticipándose a la hora actual del *capitalismo cognitivo*. La hipótesis habermasiana tiene la ventaja de presentar al posmodernismo como forma cultural correlativa de un estadio de la modernización (el *late capitalism* de Jameson), no como superestructura de una inexistente posmodernización, con lo cual la pretensión poshistórica de esta noción se desvanece.

De todas formas, es preciso reconocerle a Habermas, la identificación de un proceso de instalación de lo que llamamos *modernidad artística* en

la que esta ha acometido, casi disolviéndose como institución sociohistórica, una tarea de crítica respecto del progreso del capitalismo a su fase avanzada y en tal forma dice Habermas (en *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999) lo siguiente:

El arte modernista es la crisálida en que se preparó la transformación del arte burgués en contracultura. El surrealismo atestigua entonces el momento histórico en que el arte modernista rompe progresivamente la crisálida de una apariencia que ha dejado de ser bella, y se vierte desublimadamente en la vida. El emparejamiento de los grados de realidad entre arte y vida no nace por cierto con las nuevas técnicas de la producción en masa y la cultura de masas, tal como supuso Benjamin; en todo caso, se acelera con ellas. Ya el arte modernista había eliminado el aura del arte burgués clásico, en cuanto la obra hizo transparente el proceso de su producción y se presentó como algo fabricado. Pero sí es verdad que con aquellas técnicas, por vez primera, el arte entró en el estadio del abandono de su condición autónoma. Este proceso es ambivalente. Puede significar la degeneración del arte en arte de masas propagandístico o cultura de masas comercializada, pero también su conversión en contracultura subversiva. Igualmente ambivalente es el aferrarse a la obra de arte formalista, que por un lado resiste la coacción a asimilarse a las necesidades y actitudes de los consumidores, determinadas por el mercado, con lo cual rechaza una falsa superación del arte, más por el otro permanece inasequible para las masas, y por lo tanto impide también el rescate exotérico de las experiencias intensas —de las «iluminaciones profanas», según expresión de Benjamin—. Lleve o no razón la prognosis de Adorno en contra de la de Benjamin, en la medida en que el arte de vanguardia no se vea despojado de sus contenidos semánticos ni comparta el destino de la tradición religiosa cada vez más despotenciada, agudizará la divergencia entre lo que el sistema sociocultural ofrece y los valores requeridos por los sistemas político y económico. (148–149)

Esta divergencia puede expresar los campos respectivos de *modernidad* (sistema sociocultural) y *modernización* (sistemas político y económico).

## 60. Ingreso a la vía oscura surreal

*Espacios literalmente inimaginables:  
coágulo de contradicciones*



Kurt Schwitters, *The Proposal*, 1942

Suele decirse que la modernidad caduca como formación cuando deja de pensar y producir *grandes relatos*, es decir, cuando pierde su supuesta capacidad de *enunciar totalidades discursivas*. Este argumento es francamente rebatible ya que los *grandes relatos* (por ejemplo, Joyce o Eliot o Duchamp) son ya epifanías de experiencias trituradas en el seno de totalidades sociales inexistentes. Desde Baudelaire en adelante ya se sabe que los grandes sistemas iluministas (es decir Kant o Hegel) ya han colapsado como teoría de realidad y que abrir brechas en esa sistematicidad racional mediante recursos tan variados como la recuperación de la alegoría, la identidad arte-vida basada en reclamar una total autonomía del arte (*l'art pour l'art*) y el abandono de la fecundidad productiva —en la anomia del *flâneur* y la abulia del *spleen*— debe convertirse en imperativo de época.

Sin abrir pues una discusión de la existencia o no de *grandes relatos estéticos* (como serían las postulaciones más entusiastamente marxistas de Callinicos, Berman o Anderson), sí podemos mencionar la existencia de gruesas *fisuras* irracionales en los *grandes relatos ideológicos* de la modernidad, por ejemplo, en Marx o en Freud: las ideas de enajenación y de fetichización son enormes agujeros de racionalidad desde donde se demuelen nociones totales como las de mercancía o la de instinto. Fisuras que operan como engranajes de las miradas fracturadas de los posmarxistas (Negri, Jameson) o de los posfreudistas (Deleuze, Lacan) y que convergen a explicar la debilidad moderna de voluntad de totalización o, por el contrario, su disolución en experimentos fragmentaristas.

Lo surreal —en Breton, en Tzara o en Dalí— desafía los límites de la representación de lo real y motoriza el procesamiento psíquico de lo imaginario procesos en los cuales Freud había tematizado el *trabajo del sueño* como un procedimiento de reensamblado de materiales de memoria y experiencia que quedaba fuera de toda lógica retotalizadora y era diseminante por definición como lo procesó Dalí en su opúsculo sobre la *metodología paranoico-crítica* o más académicamente Lyotard cuando propuso sus derivas entre las *figuras* y los *discursos*. Pero es este mecanismo de apartamiento de procesamiento de lo real lo que ha exacerbado el criterio de operación de fragmentos, incluso en Schwitters y su neodada hanoveriano, como una operación cuidadosamente apolítica, o sea, exenta del potencial ideológico tradicional de la vanguardia.

Dice Badiou en *El Siglo* que el siglo xx presencia un dilema sustantivo que es el de la disociación entre pensamiento científico y pensamiento político observable en la irreductible heterología entre los problemas que el mundo científico se propone y resuelve y los proyectos que el mundo político plantea y acaso, abandona. Precisamente la ciencia ha *entregado soluciones* (como la virtual reconstrucción del hecho vital suscitado en las ofertas de las tecnologías genéticas) mientras que la política ha *abandonado proyectos* (como el de la generación del *hombre nuevo* o el de la consumación del *estado de bienestar* augurado por el Iluminismo).

Ese dilema, sigue Badiou, hoy queda circunscripto a decisiones emergentes del mundo económico, ese que ha generalizado la traducción de cosas a mercancías, de unidades de materia a insumos y de unidades de energía a servicios.



El siglo ha experimentado ese desarrollo y frente al mismo, el arte se dispuso a autoliquidarse a favor de una imposibilidad de representar lo real o a juzgar, más audaz y negativamente todavía, que lo real debe prevalecer frente a lo real—representado. De allí que el arte devenga liquidador de todo intento de representación, proceso por el cual arranca disolviendo o triturando las cosmovisiones. Como fuerza programática de esa expectación que el arte tiene de una escena real antagónica de ciencia y política y de la intuición acerca de la invalidez del arbitraje económico frente a tal confrontación, diríase con Adorno, que el argumento de un arte crítico o inorgánico se propone restablecer la entidad de lo real negando su traducción en componentes del mundo económico: esa sería una explicación de la estética adorniana que entiende el arte moderno como proceso de intentada y frustrada fuga de la obra de arte frente a su irresistible conversión en mercancía.

En la poderosa puesta en crisis de lo apolíneo—moderno desplegada por Rosalind Krauss se lee un comentario acerca del planteo lyotardiano acerca de los procedimientos modernos soterrados encaminados al desorden y la malformación (en *El Inconsciente Óptico*, Tecnos, Madrid, 1997):

Lyotard llega a darse cuenta que el espacio del psicoanálisis, el espacio del inconsciente, desestima la idea fundamental de las coordenadas de lo real. Desoyendo todas las leyes de la probabilidad, admite que dos, tres o cinco cosas estén en el mismo lugar al mismo tiempo. Cosas que son de por sí absolutamente heteróclitas, que no son variaciones de unas sobre otras sino que se hallan en una absoluta oposición. Este «espacio» es pues literalmente, inimaginable: un coágulo de contradicciones. No siendo una función de lo visible, solo es posible intuirlo a través de la proyección de diversas «figuras» que surgen de las profundidades de este «espacio»: el lapsus linguae, el sueño diurno, la fantasía. A este medio, el medio que yace bajo el fondo visible, Lyotard le da primero el nombre de matriz, para pasar a un seguimiento de su actividad; actividad que no identifica con la formación de la *gestalt* sino con la gestación de la malformación: una actividad en la que de hecho, se transgredía la forma. (233)

El ingreso de la vía oscura de lo surreal al dispositivo moderno debilita o anula la estabilidad totalizante de la forma gestáltica y ratifica la



pasión moderna —no estrictamente propia del surrealismo— por las múltiples vías de transgresión de la forma y así se instala no solo una clausura del arte mimético u orgánico sino una absoluta levedad de lo no-mimético, una voluntad de anular la obra a favor del proceso de producción de la obra. Voluntad que no puede sino operar en la inestable esfera del fragmento, esquivarlas de lo que se pretendió forma.

Peter Bürger (en «La verdad estética», ensayo en *Criterios* 31, La Habana, 1994:5–23) habla repetidamente de la doble historicidad del proceso de producción de obras de arte (o de cultura en general, refiriéndose a un campo genéricamente múltiple) —proveniente del doble estatuto subjetivo de autor y receptor— con lo que instala una dificultad insalvable en un otorgamiento de sentido y verdad en una obra enteramente dependiente de una u otra esfera. La pretensión de verdad solo adviene saliendo de la pura subjetividad del autor y por tanto cancelando la hipótesis de la creatividad *ad novo* absoluta. Inevitablemente la obra tiene que recaer en dialogar con el sujeto virtual que la receptorá y ello impone su drama de pretender ser general siendo particular —o propia exclusivamente de la subjetividad sensible de su autor— fundando a la vez cierto circuito de legitimación extraindividual e incluso institucional.

Pero además dice Bürger, la obra moderna debe fundar su estatuto de forma desde una negación del pasado estético (que implica negar el pasado de las obras en cuanto a su estatuto formal pero también a su contenido y a su modo de proceder a encadenarse miméticamente con las obras previas), lo cual obliga a una búsqueda de verdad dialógica (autor/receptor) harto más compleja por tal negatividad. Que sin embargo puede tener recaídas como la que nuestro autor asigna al Picasso, quien en un momento de sus investigaciones históricamente evolutivas vuelve conscientemente atrás al adaptar procedimientos de Ingres.

## 61. Montaje de espacio y de tiempo

Lo fragmentario-moderno en *collages* físicos y secuencias temporales



John Heartfield, *Berliner Theater*, 1929

Citamos a Alfonso Cuadra en su estudio acerca de Benjamin, *La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital*, Torre de Babel:

La sincronización de los flujos temporales nos permite adoptar el tiempo del objeto, sin embargo, para que esto haya llegado a ser posible hay una suerte de training sensorial de masas, una apropiación de ciertos modos de significación que se encuentran inscritos como exigencias para un narratario y que se exteriorizan como principios formales de montaje. En este sentido, el shock es susceptible de ser entendido como un nuevo modo de experimentar la calendariedad y la cardinalidad.

En una línea próxima, Cadava —*Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*, Palinodia, Santiago, 2006— escribe:

El advenimiento de la experiencia del shock como una fuerza elemental en la vida cotidiana a mediados del siglo XIX —sugiere Benjamin—, transforma toda la estructura de la existencia humana. En la medida en que Benjamin identifica este proceso de transformación con las tecnologías que han sometido el sistema sensorial del hombre a un complejo training y que incluyen la invención de los fósforos y del teléfono, la transmisión técnica de información a través de periódicos y anuncios, y nuestro bombardeo en el tráfico y las multitudes, individualiza a la fotografía y al cine como medios que —en sus técnicas de corte rápido, múltiples ángulos de cámara, instantáneos— elevan la experiencia del shock, a un principio formal...

Los nuevos modos técnicos de producir (y consumir) arte introducen *per se* argumentos de ruptura de la obra tradicional: la cosa en sí se hace imagen, la imagen fluye y se desestabiliza, impera la fugacidad del impacto sensorial que irrita la subjetividad del receptor e ingresamos a una consumación de lo fragmentario en la coexistencia con lo evanescente, en el desvanecimiento de la experiencia apenas esta ocurre evitándose de tal forma, articular la experiencia con la memoria. Eso que Benjamín, con un lenguaje más mesiánico, aludía con el tándem fatal de la estética moderna: experiencia y pobreza.

Cualquiera sea la definición que adoptemos de *vanguardia* —por ejemplo, lo afirmado por Bürger o por Badiou—, está claro que esta se propone

prescindir de una cualidad estética autónoma a fin de maximizar su compromiso con lo real social, que incluye el depósito de la experiencia tipificada de lo subconsciente (en la tríada lacaniana de real/simbólico/imaginario). Quizá a la búsqueda de tal imperativo pudiérase proponer la tentativa de una nueva mimesis, en este caso orientada a hacer una actividad artística cuya finalidad sea la representación de lo social. Hablamos entonces no de representación sino de nueva presentación, o sea formulación de una escena que incluye como posibilidad y como programa la puesta en crisis de aquello que representa. Desde este punto de vista el arte contemporáneo trasciende su voluntad de autorreflexión conceptual y alcanza una dimensión de actividad política, en tanto dispositivo de crítica social. Pero este devenir de *arte político* —que podría situarse en la entreguerra en torno de las propuestas de Heartfield, Grosz o Dix— debe atravesar varios estadios de horizonte axiológico de sus proposiciones y se pasa así de un arte que representa el ideal inalcanzado de sociedad de bienestar al arte que discurre sobre *la corrosión del carácter* —esa noción de Sennett que alude al paradigma del fin del trabajo fordista y al desplazamiento del *welfare* al *workfare*— o al que debe presentar una política de lo organizacional o del paradigma de una gestión acomodaticia del *diktatum* de lo hipereconómico en las propuestas del arte que representa el imperio de la biopolítica —«The Life/Art Problematic: a biopolitical perspective», ensayo en *Ojeblikket* 13, Copenhague, 2006— (Santiago Sierra u On Kawara o Sophie Calle o Jeff Wall) o la llegada a los modelos del *orgware* (Ben Vautier o Jason Rhoades o Rem Koolhaas).

Georg Simmel («La metrópolis y la vida mental» (1903), ensayo en revista *Discusión*, 2, Barcelona, 1997) lo vincula a la experiencia metropolitana, sede y fuente de tal clase de estímulos de los que emerge una trituración de forma y contenido dentro del *plenum* de vida nerviosa que deconstruye subjetividades y engendra un colectivo fragmentario:

El tipo de individualidad propio de las metrópolis tiene bases sociológicas que se definen en torno de la intensificación del estímulo nervioso, que resulta del rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones externas e internas. Siendo el hombre un ser diferenciante, su mente se ve estimulada por el contraste entre una impresión momentánea y aquella que la precedió. Por otra parte, las impresiones duraderas, las que se diferencian ligeramen-

te la una de la otra, así como las que al tomar un curso regular y habitual muestran contrastes habituales y regulares, utilizan, por así decirlo, un grado menor de conciencia que el tumulto apresurado de impresiones inesperadas, la aglomeración de imágenes cambiantes y la tajante discontinuidad de todo lo que capta una sola mirada; conforman este conjunto, precisamente, las situaciones psicológicas que se obtienen en las metrópolis. Con el cruce de cada calle, con el ritmo y diversidad de las esferas económica, ocupacional y social, la ciudad logra un profundo contraste con la vida aldeana y rural, por lo que se refiere a los estímulos sensoriales de la vida síquica. La metrópoli requiere del hombre —en cuanto criatura que discierne— una cantidad de conciencia diferente de la que le extrae la vida rural. En esta última, tanto el ritmo de la vida, como aquel que es propio a las imágenes sensoriales y mentales, fluye de manera más tranquila y homogénea y más de acuerdo con los patrones establecidos.

Si bien Simmel representa la nostalgia conservadora de la vida premetropolitana también su indagación remite a fijar un campo intelectual —el propio de lo metropolitano moderno— que no solo será aquel en que se presentará como novedad el arte y la cultura moderna, sino que más precisamente según Simmel es la emergencia histórica de lo metropolitano lo que causa y motiva lo moderno en tanto disociación definitiva entre forma y contenido, entre referencia y representación, entre el todo estable de la cosmovisión que llama rural (pero que es premoderna) y la fragmentariedad de una producción de cultura basada en los *estímulos sensoriales de la vida síquica*.

La objetología moderna —aunque casi como último gesto del *ancien regime*, Alois Riegl (*The modern cult of monuments: its character and origin* (1904), *Oppositions*, 25, Nueva York, 1982) presenta en 1904 su teoría sobre el *culto moderno a los monumentos*— abandona casi completamente la pretensión de duración o perennidad en otra manifestación afirmativa de las tendencias disolutorias de la modernidad. La obsolescencia será la forma que la civilización de las mercancías introduce en la corta duración de cánones del gusto, lo que explica la velocidad rotativa de nuevas formulaciones estéticas en la vorágine de los *ismos* y la corrosión que el vanguardismo infringirá a modelos de canon y, más elocuentemente, lo innecesario de organizar objetos de larga duración frente a las mutaciones de la



fortuna del consumo. Las cosas no solo rápidamente fugan de la aceptación del gusto, sino que por ello requerirán formalizarse de manera evanescente o fungible. Esta formalización débil a menudo servirá como nuevo motivo de sentido o contenido y avalará el proceso de fragmentación.

En el campo de la arquitectura ello será presentado negativamente, por ejemplo, en Kenneth Frampton (Frampton, K., *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, New Haven, 1995), como decadencia de los imperativos tectónicos y en ello el fin del largo ciclo clásico. Indirectamente, el abandono de tales imperativos implicará una relajación sobre el canon del orden y la apetencia de totalizaciones estables propias de la obra clásica.

Sin embargo, Frampton relaciona de manera discutible esta cesación de clasicidad formal con las nociones de *tectónica textil* inspiradas por Gottfried Semper (*Style in the Technical and Tectonic Art or Practical Aesthetics (Texts & Documents)* (1862), The Getty Research Institute, Santa Mónica, 2004): en rigor podría decirse que la teoría de una producción objetual basada en el paradigma de las piezas textiles (urdimbres, tejidos, pieles) alimenta *in nuce* un concepto de indeterminación y reglas de procesos productivos antes que categorías objetuales con lo cual el discurso semperiano quizá está más cerca de sepultar el concepto de tectónica clásica y su idea de totalidad (canon, equilibrio, orden) que de fundamentarlo, con lo cual sus ideas —que también circularon en la Viena *fin de siècle*, por ejemplo, anticipando e influyendo el discurso *descentrado* de Seldmayr (*Art In Crisis: The Lost Center* (1951), Transaction Publishers, New Brunswick, 2006, en especial los capítulos 5, «The significance of the fragment» y 6, «Chaos unleashed»), otro conservador contrariado— forman parte de esa noción de fisuras que atribuíamos por caso a Freud y su teoría de la fetichización, como agujeros negros de una irresistible tendencia a cuestionar lo totalizado del pensamiento y la cultura formal.

## 62. Zona Apollinaire

Poema de la moderna ciudad sin atributos



Miras con ojos llenos de lágrimas a esos pobres emigrantes creen en Dios rezan las mujeres amamantan a los hijos llenan con su olor el hall de la estación Saint-Lazare tienen fe en su estrella como los reyes magos esperan ganar plata en Argentina y volver a su país después de haber hecho fortuna.

Está claro que el montaje teopolítico de la estética barroca organiza algunos temas que son base de una idea de *modernidad larga* (si es que no queremos extendernos como Tafuri hasta el *quattrocento*) que autores como Omar Calabrese lo entenderán como instauración de un gusto epocal que se hace suprahistórico (Neobarroco, en F. Jarauta (Ed.), *Otra mirada sobre la época*, COAATM–Librería Yebra, Murcia, 1994:251–267) la utilización del

concepto de *neobarroco* como la reedición contemporánea de un sistema de pensamiento que atraviesa transversalmente toda la producción estética como rasgo emergente de la novedad barroca (por ejemplo, en la replicación de motivos en Caravaggio, Kepler, Góngora o Borromini).

La idea de *ciudad teatral* de Bernini o su afecto por las *scenae dispositio* —desde el Baldaquino a las tumbas papales pasando por la ambigüedad de las escenas de éxtasis a la noción de *tapa-frontis* que aplica en Sant'Andrea incluso diferenciando la calidad de motivos y materiales entre soporte y *máscara* agregada: esta última es más *noble*— o el concepto de *trompe d'oeil* elevado por el jesuita Andrea Pozzo a obra magna de la simulación y artefacto ilusorio apto para figurar persuasivamente espacios de trascendencia—ascendencia son algunos de los síntomas de las crisis de representaciones totalizadoras, de la extenuación de los procedimientos de mimesis clásica y de la voluntad de disociar definitivamente percepción de realidad.

Pero el clivaje extremo en la sanción de un *final de historia* (estética) ligado a la asunción de lo fragmentario devendrá en la irrupción de la modernidad de fines del siglo XIX como Benjamín lo advierte en su capital, París alrededor de las nuevas poéticas de personajes tan disimiles como Grandville, Haussman o, sobre todo, Baudelaire. Y más aún en un redoble de la estética baudelaireana —a quien hay que adjudicarle, como lo hace Jauss, el retorno moderno de la figura de la *alegoría*, otra instancia poética de la disociación y fragmentación— con novedades como las que propone Apollinaire en sus poemas de la primera década del siglo XX.

Hans Robert Jauss («El umbral de 1912: Zone y Lundi Rue Christine», de Guillaume Apollinaire, ensayo 8 del libro *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995:186–187. En el mismo tomo figura como ensayo 6, «El recurso de Baudelaire a la alegoría», en el que Jauss presenta el análisis, según el cual Baudelaire aparece como introductor moderno de esa vieja o clásica figura retórica que en sí misma trabaja con la fractura de referente y alusión) centrándose en su poema «Zone», argumenta lo que sigue:

Ciertamente sabe el flaneur de Zone, en su vagabundeo por París, descubrir y exaltar la poesía de la técnica y la belleza del «arte industrial». Sin embargo, en la medida que apura hasta el final la fascinación de la metrópoli —desde

la madrugada de los trabajadores hasta los insípidos placeres nocturnos de los miserables— tiene que experimentar que su propio yo se le escapa, que es incapaz de transformar en discurso las voces alternantes de un yo y un tú.

En este pasaje ya insinúa Jauss como el montaje de una estética está operando una nueva clase —quizá definitivamente moderna— de mimesis entre discurso poético y metáfora de socialidad: la nueva experiencia discursiva va a pagar el costo de la disolución de la vieja idea de *comunidad*, en la extinción de lo dialógico y consecuentemente, en la fractura entre emisión y recepción, entre producción y consumo de los *factums* de arte y cultura. En esa fractura —o en esa incapacidad— debería buscarse el origen psíquico de la idea de vanguardia o artista vanguardista.

Sigue Jauss:

El hombre que vaga por la ciudad que recibe y disfruta eufórico en la corriente de la muchedumbre cualquier visión intensa de la vida moderna, parece condenado a enfrentarse con todos los recuerdos de su vida pasada como si perteneciesen a un yo extraño. El alto precio que hay que pagar por la ampliación sin precedentes de la experiencia mundana moderna pasa por la pérdida de la identidad y la memoria.

Ahí está entonces presentándose una estética de una experiencia nueva que extingue la continuidad —dada en la memoria— de una conciencia histórica de lo social y por primera vez parece instituirse una praxis poético—artística desgajada de lo social históricamente constituido.

Continúa nuestro autor: «La experiencia de la fragmentación del yo en el espacio y el tiempo la maldición de la pérdida del yo, desplazan la experiencia eufórica de la existencia en el seno de una multitud anónima». Jauss explica de esa forma la poética nueva que representa Apollinaire, cuya novedad remite a la fragmentación discursiva como reflejo de la disociación del yo poético en el continente social, en el cual la multitud o la metrópolis no aparecen como contracaras del sujeto sino como temas o motivos estéticos:

así, la experiencia de la fragmentación acaba en la pérdida del yo lírico y en la visión de una naturaleza fragmentada y por eso se exhibe en *Zone* el alto precio que hay que pagar por la enfática afirmación del triunfo de la técnica moderna.

Jauss concluye afirmando que esta exploración poética va a presentar nuevos procedimientos estéticos entre los que identifica el *verso libre* (como presentación de *una polifonía inédita*) y una «nueva estética de la simultaneidad, que con el procedimiento de la fragmentación sistemática y el montaje antimimético permite integrar aspectos de la realidad, citas y fragmentos de recuerdos».

Otro autor crítico de la modernidad y apólogo de una posmodernidad que entrevé como necesaria —nos referimos a Jean Francois Lyotard— también tiene un ensayo sobre el poema *Zone* de Apollinaire («Zona», ensayo incluido en la antología de Jarauta citada arriba, 1994:223) e igualmente le adjudica un valor que va más allá del evolucionismo estilístico o poiético ya que reconoce en ese material el inicio de una teoría del arte enderezada a aludir a la final carencia de totalidad de la esfera social contemporánea: así Lyotard vendrá a decir que la tarea moderna del pensar estético (pero también del pensar en general) será una eterna disquisición sobre la fragmentariedad irreconciliable de lo social y, más aún, quizá anunciar que el cometido de las praxis artísticas será desde ahora reflejar para atrás —¿nueva mimesis?— y anunciar para adelante la ausencia de cualquier teoría de comunidad, la idea ya perdida de totalidad o cosmos: «los modernismos —dice Lyotard— han sido humanismos, religiones del Hombre. Este fue durante un tiempo el último «objeto» no tocado por el nihilismo. Pero rápidamente se hizo evidente que ese objeto debía a su vez, ser destruido». Una de las novedades de la modernidad será entonces, por una parte, su continuidad de pensamiento en torno de las figuras humanistas pero, por otra parte, paradójicamente, su propio movimiento requiere la neutralización nihilista de ese último *objeto* clásico, con la consecuencia de una fatal o final disociación de estética y ética y el arribo a un arte cuyo motivo central será la descripción de una fractura del yo y lo social.

Sigue Lyotard:



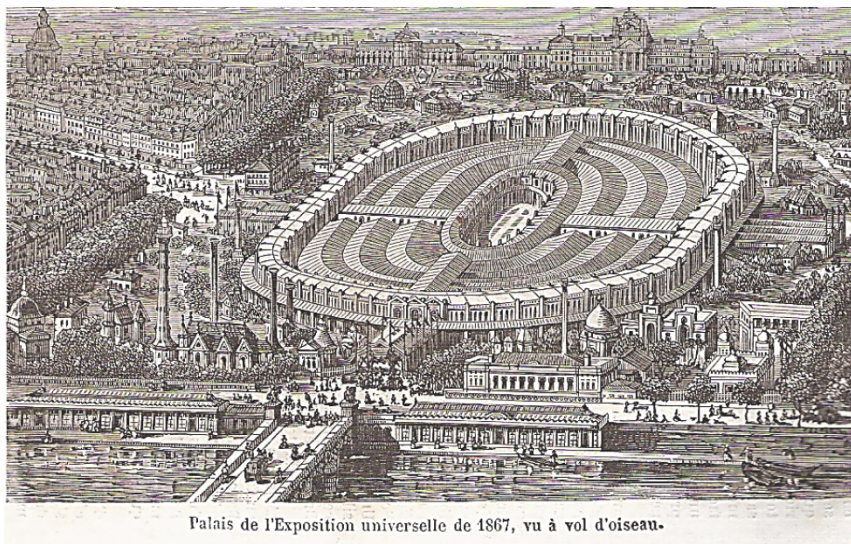
En la megalópolis estetizante el filósofo se encuentra o más bien, se pierde en la posición de estar en guardia o de tomar en consideración la nada que es el absoluto... Se pierde como intelectual en y para la ciudad ya que esta se pierde. Se pierde como maestro de los conceptos y los edificios de conceptos; le es necesario, en esta materia, aprender de las ciencias y las técnicas. Ya no es tiempo para él para soñar construir una megalópolis para el pensamiento, como la comunidad moderna se lo había encargado y según el crédito que le había concedido al hacer de él profesor de universalidad.

La totalidad con que debe interactuar el pensador-artista-intelectual moderno se le escurre, no tendrá ya modelos ni cosmovisiones ni ideologías, solo se tratará de ahora en más, de describir el estallido de lo universal o como lo universal se reintegra en sistemas que como el mundo de las mercancías o la esfera del intercambio simbólico que ya le son completamente inoperativos puesto que ha abjurado de todo esfuerzo mimético.

La inmensa zona rumorea con millones de mensajes silenciosos. Incluso sus violencias, guerras, insurrecciones, revueltas, desastres ecológicos, hambre, genocidios, crímenes son emitidos como espectáculos, con la aclaración, vean esto no está bien, nuevas regulaciones son necesarias, hay que inventar otras formas de comunidad, esto pasará. Así las desesperaciones son entendidas como desórdenes que hay que corregir, nunca como los signos de una falta irremediable.

### 63. Azoramiento del viajero e ingenuidad del niño

Travesía crítica de WB desde los Cuadros de Ciudades hasta el Libro de los Pasajes



La aproximación que Benjamin hace de la vida metropolitana parisina a través de la experiencia de los poetas simbolistas es una de las entradas a su deconstrucción de escenas y sujetos significativos del texto «París Capital del siglo XIX» preparado como introducción programática, resumen o *exposé* de su inacabado *Libro de los Pasajes*.

El ensayo preparatorio del libro se explaya en una proliferación de figuras o personajes que constituyen según Benjamin, la esencia propositiva de la nueva modernidad floreciente en la capital francesa, con una variopinta posibilidad de afrontar diferentes planos del naciente nuevo episteme cultural: desde la novedad representativa de los *panoramas* de Daguerre a la organización de los enormes depósitos de cultura y producción de la nueva moda de las grandes exposiciones universales patrocinadas por Grandville, desde la redefinición de la fruición de la calle en Baudelaire hasta la reinención de la metrópolis moderna, según Haussmann, que Benjamin no separa del asunto militar de las barricadas.

Una necesaria puesta al día del discurso benjaminiano debiera procurar centrarse en analizar y considerar tal deconstrucción, en este caso, no tanto en el sentido benjaminiano de considerar la ciudad y su experiencia de percepción y habitación como fuente de motivos artísticos innovativos (como la presentación de figuras sociales que hacen Baudelaire o Poe, tales como las del *flâneur* o la *mujer pública* que convierte su propio cuerpo en mercancía) sino en este caso, al revés, en tanto se procurará indagar como las representaciones artísticas o las especulaciones culturales (en tanto producción de *objetos-espejo*) explican, y aun anticipan, la ciudad y su devenir histórico futuro, incluso o sobre todo al nivel de la formulación de utopías sociourbanas.

Es un trabajo investigativo pendiente efectuar una revisión pormenorizada de un *corpus* de textos de WB fichando y expurgando las menciones a temáticas de arquitectura y ciudad. Esta tarea implicará reproducir el método desarrollado por Benjamin en el *Libro de los Pasajes*, ahora referido a su propia textualidad (y a la de aquellos que WB transcribe) de manera de disponer de un repositorio general de nociones, citas y referencias que operarían ya sea como un trabajo en sí, apto para múltiples y resonantes lecturas, ya sea como materia prima para verificar la hipótesis central del predominio del paradigma de la fragmentación en el pensamiento y prácticas artísticas del siglo xx. Nuestra hipótesis central en este punto es sostener que hay un *Libro de los Pasajes* parcial y específicamente ligado al campo disciplinar urbano-arquitectónico dentro del *Libro de los Pasajes* general y que ese libro inscripto hay que excavarlo, delimitarlo, representarlo como forma informe contenida en la forma general.

Benjamin se preparó toda la vida, en su caso de nómada viajero y de intelectual de intereses tensados por la complejidad y sugestión de la vida urbana moderna, para afrontar el *Libro de los Pasajes* que pensaba París como el lugar ideal de la cultura moderna que significaba un emporio de todas las experiencias, un laboratorio de todas las intenciones de producir otra clase de obras de arte y en donde por lo demás, emergerían la nuevas obras de la *reproductibilidad técnica* ulteriores a la *muerte del aura* y que no podían ser sino *metropolitanas*.

El examen prourbano del enfoque benjaminiano debe complementarse con un análisis de los llamados *cuadros de ciudades* referidos a lugares urbanos tratados por WB (Berlín, París, Moscú, Marsella, Nápoles, San Gimig-

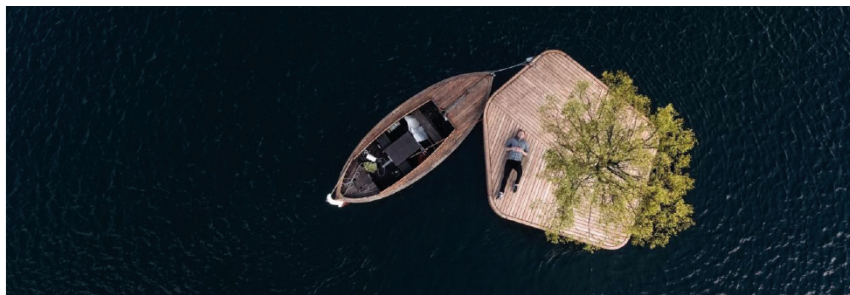
nano, Ibiza, Weimar, Capri, Bergen, Florencia, Danzig, Riga, München, etc.), análisis que debe proveer un cuadro sistematizador de la constelación de miradas fragmentarias y agudamente fenomenológicas que se plasman en esos textos breves y de carácter preliminar —apuntes equivalentes a las fotos de un viajero— tendiéndose a un establecimiento de las argumentaciones generales de WB sobre la vida urbana.

Estas tareas de lectura y rescritura probablemente engendren una textualidad fragmentada y coleccionística desjerarquizada en el mismo sentido preparatorio que WB entendía sus trabajos como momentos acumulativos previos a la tarea del *Libro de los Pasajes*, tarea que quedaría inconclusa. En este punto se trataría de efectuar el intento de una reconstrucción y argumentación clasificatoria de las menciones a temas de arquitectura y ciudad del *Libro de los Pasajes* y parte de esa reconstrucción significativa —o de intento de exponer el sistema de categorías más o menos implícito en el proyecto de WB— debería abocarse a organizar las categorías expuestas en los *cuadros de ciudades*, entendibles como prólogos o argumentos preparatorios del *Libro de los Pasajes* todo ello de cara a conseguir cierta organización formal de modelos explicativos urbanos, mapas, diagramas, etcétera.

Pudiera creerse que el trabajo benjaminiano sea fuertemente eurocentrado (y quizá así sea en aspectos referenciales o casuísticos) pero a la vez se trata del análisis de la incidencia cultural y económica de la idea de globalización, usándola para dar cuenta no tanto de la antigua dicotomía central/periférico (connotada por cierta estabilidad y jerarquía en el movimiento de los discursos y en el sentido de su movilidad) sino de la más actual confrontación global/fragmentario según la cual existe un nuevo dispositivo epistémico de control —aquel devenido del estatus de la globalización— sobrepuesto como un aceite a una multiforme y quizá policéntrica figura archipiélagica de una constelación de partes (en general: culturas urbanas) caracterizadas por su fragmentariedad o la ruptura en su pertenencia tanto a la historia como a la geografía. En esa escena, los cuadros de ciudades formulados desde el azoramiento del viajero o de la ingenuidad del niño en los textos benjaminianos tanto como la presentación a modo de calidoscopio de una multiplicidad convergente/divergente de los actores/acciones que juegan el *Libro de los Pasajes*, funcionan como anticipaciones de una dialéctica entre la globalidad discursiva y la fractura de performances descentradas del mundo contemporáneo.



## 64. La era de los sujetos-isla



Según lo estableciera Marc Augé —*Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1993— con su noción de *no-place* (*no-lugar*) que más bien significa *lugar común* definido por intereses globales en contra de particularidades locales, ha ido multiplicándose un encadenamiento de experiencias banalizadas —Augé habla de aeropuertos, cajeros automáticos, supermercados, oficinas corporativas, comercios franquiciados, etc.— cuyo efecto central, a favor de maximizar esa fluidez circulatoria finalmente asociada a una omnipotencia consumística, es licuar, erosionar o eliminar el arraigo, el funcionamiento de mecanismos de identificación inequívoca entre sujeto y lugar.

Algunas nociones que sirvieron por casi dos siglos para delimitar relaciones entre poblaciones y territorios —como sustancialmente el concepto de *nación*— hoy sino desaparece jurídicamente si se relativiza notablemente frente a ese aceite distributivo y homogeneizador de la globalización de cosas y mensajes que finalmente instala *cotidianeidades ficticias* que contradicen antiguas heterogeneidades (siempre un McDonald cerca...). En un texto del filósofo español Adolfo Vázquez Rocca —Peter Sloterdijk, «Extrañamiento del mundo: Abstinencia, drogas y ritual», en revista *Cuaderno de Materiales*, 22, Madrid, 2004— que resume con agudeza las ideas de Sloterdijk acerca del desarrollo histórico socioantropológico ligado a las mutaciones del ser-en-sociedad se dice lo siguiente:



Sloterdijk en su breve ensayo *En el mismo barco* —Siruela, Madrid, 1994— recorre la historia universal a través de travesías exploratorias por las diversas fantasías sociales. Aquí, tomando como imagen directriz la metafórica de la navegación, Sloterdijk esboza una teoría de los estadios históricos del género humano, una secuencia de triple insularización en la historia universal.

En el primero, se indaga en lo arcaico, en la originaria vida de las hordas, que adviene como reacción al desastre de Babel, vale decir, al fracaso del intento arquetípico por fundir culturas y lenguajes. Aquí se nos presenta a las antiguas hordas como una especie de islas flotantes, que avanzan lentamente, de modo espontáneo, por los ríos de la vieja naturaleza. Se separan del medio exterior por la revolucionaria evolución de las técnicas de distanciamiento (sobre todo por la novedosa sincronía de huida y contraataque) y están sujetas desde su interior por un efecto invernadero emocional, que amalgama a los miembros de la horda (a través del ritmo, la música, los rituales, el espíritu de rivalidad, los beneficios de la vigilancia y el lenguaje) en una especie de institución psicosocial total.

En el segundo período, la época mundial de la navegación, se describen poderosas fragatas, con galeras estatales, que parten hacia arriesgados y lejanos destinos. Si antes se ha señalado que los primitivos grupos humanos habían surgido de la vieja naturaleza por una especie de formación de islas, ahora, para proseguir con esta idea, se tendrá que asumir que, en cuanto el fenómeno del dominio se volvió epidémico, los grupos humanos empezaron a explotar a otros grupos como si fueran de una naturaleza distinta. Aquí la «humanidad» se escinde en dos grupos, los que crecen por el esfuerzo y los que se estancan en el sufrimiento. La política clásica busca cohesionar a estos grandes grupos; si cabe decirlo así, los hombres se acercan más entre sí, cuanto más extraños se hacen entre sí. Lo que les une ahora es la íntima extrañeza del amo y el esclavo.

La tercera época, es la del turismo a escala mundial y de la asolada de los naufragios, la política es como un crónico y masivo accidente de coches en una autopista envuelta en la niebla.

Con la humanidad caminando a tientas, la antropología viene a ser la «ciencia de la imprudencia y de la frivolidad del ser humano al edificar formas de vida sobre promesas imposibles». La marcha del mundo en su conjunto se asemeja mucho más a una fiesta de suicidas a gran escala que a una organización de seres racionales enfrascados en la tarea de conservarse a sí mismos. En lugar de la cohesión de la horda o la jerarquía del Imperio es un cierto atomismo—nómade el que ahora se impone como el estilo postindustrial de vida: En este individualismo de apartamento de las grandes ciudades postmodernas, proclama Sloterdijk, la insularidad llega a convertirse en la definición misma del individuo. El nuevo individualismo que exalta la «diferenciación específica», exige un orden de complejidad inconmensurable, y finalmente tiende a abolir en gran escala el primado de la repetición sobre la invención. En este último efecto insular, proclama Sloterdijk, aparece el último hombre de Nietzsche con rasgos inesperados: sin retorno al reino de la reproducción, «conduce su vida como el usuario terminal de sí mismo y de sus oportunidades». Sin embargo, siempre se requiere una instancia que impida que estas islas se despeñen a los pantanos de la entropía. Hay que compatibilizar el individualismo radical del nuevo orden con las eternas labores de crianza, socialización, preservación de la continuidad y la reproducción de la vida humana.

En tal configuración, la idea de *identidad* (que implica la idea complementaria de *diferencia*: un grupo es lo que es porque tiene diferencias con otro) se torna imprescindible como criterio básico de calidad de vida, como modo de regular la brecha entre un mundo consumible teóricamente disponible en la información global y práctica o realmente inaccesible en la economía fragmentarizada.

La noción de identidad proveería un mecanismo de compensación — que puede ser a su vez, de consolación— en torno de los supuestos *must* de la civilización de la globalización a la cual podría oponérsele ideas o valores tales como la *topofilia* —expresión de Yu Fu Tuan en *Topofilia. Un estudio sobre percepciones, actitudes y valores medioambientales*, Melusina, Madrid, 2007— o amor al terruño, la cultura geosituada, los modelos de consumo vinculados a criterios de autosuficiencia, etcétera.

La identidad en ese sentido, funcionaría como un contrapeso a la nueva configuración de alienación, como *dispositivo de salud psicosocial* antes que como *instrumento político-ideológico*. Y puede llegar a manifestarse en aspectos muy empíricos como el que enarbolaba el líder agrarista francés José Bové cuando decía *think global, eat local*, para oponerse a la *macdonaldización* del mundo (de paso, atentaba contra un McDonald...).

El concepto de ideología como *plataforma axiológico-política* es lo que se ha debilitado o extinguido, como efecto complementario de la subordinación de las políticas locales (y las *micropolíticas* en general) a la economía global.

La reconstrucción de un grado cero de nueva y necesaria *sociosubjetividad resistente* como dijo Félix Guattari hoy encarna las nuevas posibilidades de otra política, una política micro que profundiza la reorganización de lo local dentro de una esfera que en el aceite de la globalización informativa anula la perspectiva otrora posible de *los regionalismos ingenuos*. Véase al respecto el libro que registra el viaje de Félix Guattari a Brasil en 1982: Félix Guattari-Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2005: allí se cuenta transcribiendo conferencias, reportajes y encuentros múltiples que el filósofo sostuvo en Brasil cuando estaba empezando el movimiento petista, como se identifica y procesa este campo variado y rizomático de actuaciones.

Si, como decía Álvaro Mutis, *un optimista* (nosotros traduciríamos aquí, *un regionalista-localista*) *es un señor al que le falta información*, entonces hoy es muy difícil ser optimista o regionalista-localista en nuestra traducción.

En un mural de la ciudad de La Paz se evidencia al nivel de un arte callejero o popular, también cierta tematización articuladora de aspectos del orden global desde la perspectiva local y en él aparece el arquetipo del hombre andino autóctono cuya energía deviene del sol pero que a su vez, mediante las múltiples conexiones que emergen de su otro brazo, parece alimentar desde esa energía primordial a las otras fuentes, diríanse estratégicas para Bolivia, tales como el agua, el combustible (gas) y la potencia vegetal (¿coca?).

La imagen del hombre andino antiguo o ancestral y a la vez actual, religa lo mítico y lo productivo: un dato crucial de la escena actual es el *mercado global* confrontado a la *sociedad local*: política, educativa e ideo-

lógicamente la tarea de los nuevos líderes parece ser reentrenar a la sociedad para que acepte e incluso reclame, lo que le ofrece el mercado.

El apogeo de una sociedad hipermediática en la que la información circula rigurosamente vigilada permite instituir la *invisibilización* de lo no solucionable, que según Richard Sennett —en *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Anagrama, Barcelona, 2000— representa la ocultación y no consideración de problemas reales como el fin del paradigma del trabajo.

El efecto de la desarticulación de las sociedades políticas (encarnadas en formas estatistas hoy exangües) explica que más de un 80 % de la arquitectura exitosa hoy atiende el espectro de artefactos urbano-arquitectónicos requeridos por la *new economics*.

## 65. Proyecto paisaje



Frank Paul, *Titan*, 1936

Así como ha cambiado la noción de plan, también se ha operado una transformación del concepto de *proyecto*, de pieza práctica o unidad de actuación dentro de estrategias generales de mejoramiento social (el *proyecto moderno*, desde inicios del siglo XIX hasta 1970) a empaquetamiento estilístico o solución lingüística de unidades productivas de nueva ciudad requeridas por la *new economics* (el *proyecto posmoderno*, desde 1970, entendido más bien como pieza cultural/comunicacional antes que módulo de satisfacción de necesidades: museo versus hospital; casa de condominio versus módulo habitacional *existenz minimum*, etcétera).

Un ejemplo poco conocido de proyecto moderno, con su carga de utopismo sociotécnico es el desarrollado por King Camp Gillette (1855–1932, inventor de la hojita de afeitar que hizo fortuna con ello) en el caso de lo que llamó *Ciudad Niágara*, de 1919 y que era la reproducción infinita de un prototipo eficiente (falansteril y panóptico) en 40 000 copias para



hacer una ciudad de 150 millones en el mejor lugar imaginado e imaginario: el Niágara era, por caso, el destino generalizado de las *honeymoons* norteamericanas, el desiderátum de la felicidad popular. Allí ya está la idea fundante según la cual lo ideal–natural (la región de las grandes cascadas) puede y debe ser apropiada en términos de Mercado aún al precio de su extinción como naturaleza.

Esa proyectualidad *amateur* también impera en el caso de personajes como el dibujante Frank Paul, cuya historieta *Titan*, de 1936, plantea un redoblamiento de la idea de ciudad intensa o nerviosa en el estatuto del *comic* que entonces establecía desplazamientos desde el futurismo a la historieta. Colateralmente cabe referir al proceso de como la arquitectura pasó de productora a consumidora de imaginería futurista, si constatamos el periplo que va de la proposición expresionista de la *Metrópolis* de Lang a las influencias detectables en Koolhaas de la estética urbana inventada en *Blade Runner*.



El modo posmoderno actual con que la arquitectura rellena o sutura vacíos de ciudad puede quedar evidenciado en muchos proyectos —como el de Emilio Ambasz, *Monument Tower*, en Phoenix, de 1998, que escoge una analogía con formas naturales para establecer su identidad— en los que, con mayor o menor capacidad en aprovechar la relativa autonomía de la acción arquitectural, se trata de utilizar las nociones de repetición y diferencia como parámetros de renta urbana.

Ahí se plantea el problema de cómo ser diferente en lo hiperrepetitivo de una tipología definida por la utilidad y en el ejemplo citado, en como recordar lo natural en la ciudad artificial (Phoenix es una de las ciudades—oasis más grandes y problemáticas del mundo).

Podríamos hipotetizar el desplazamiento de la *identidad ideológica* a la *identidad morfológica*: la temprana concepción moderna de una identidad basada en la ideología propia del fortalecimiento de un ensamble de pueblo y nación o región, ahora se habría trasladado a una motivación bastante basada en la lucha por la calidad del paisaje y los lugares.

De ese desplazamiento podría dar cuenta cierto auge actual de la *cuestión ambiental*, que podría entenderse como un nuevo flanco de discusión socioproductiva en que la idea de impacto ambiental como impacto degradatorio de la calidad de lugares o paisajes aparece si no como único foco de discusión al menos como temática relevante.

Véase en el caso del debate por las pasteras finlandesas—uruguayas en que los manifestantes argentinos aluden a los perjuicios más bien sensitivos que degradarían el paisaje (olores, contaminaciones hídricas, humaredas, la mala imagen de los propios edificios, etc.) antes que a cuestiones que criticaran aspectos de la actual globalización económica. En un incipiente modelo que llamaría egoísta la gente de cada lugar parece decir *hagan lo que quieran, pero lejos...*

Una arquitectura menos ideológica en el sentido previo y más orientada a afirmar una calidad morfológica afincada en el respeto del paisaje podría entenderse como manifestación puntual expresiva de este desplazamiento notional.

Una arquitectura más consciente de la reconstrucción de la relación entre la gente y su paisaje o entorno hoy iría bastante más allá que una búsqueda esteticista, de tipo romántica o contextualista y su cometido incluso puede

reducir la narcotización de la invisibilización de lo malo del mundo, que sería la reacción elemental de un pensamiento ambientalista que solo busca eliminar o reducir las evidencias inmediatas de un daño.

La obra del alemán Peter Hübner, como su Escuela en Kassel, de 2002, ilustra acerca del proceso de pensar/hacer arquitectura como arte colectivo y oportunidad de reconstruir socialmente condiciones arquetípicas en la relación artefactos/sitios y por tanto no se trata de una arquitectura idealista en cuanto a rescatar *acomodamientos de paisaje* sino más bien en la oportunidad de una discusión con la comunidad implicada acerca del hecho de construir un proyecto que por fuera de su respuesta funcionalista directa, se proponga abrir una discusión sobre la relación de la arquitectura y el ambiente o paisaje.

Hübner agrega a la voluntad de identidad o identificación en/con el paisaje inmediato, un concepto de proyecto participativo que desemboca en las tecnologías (re)conocidas y accesibles. Hacer participar a la gente y a sus experiencias habitativas y constructivas es un principio elemental de garantía de identidad.



Las obras del regionalista americano Rick Joy, nativo y activo de/en Arizona —como la Casa Desert Nomad en Tucson de 2006, una disolución del *factum* arquitectural en el continuo del paisaje o el proyecto que aborda con Al Sayed/Burnette/Boucher en el *resort Page One*, de 2002, en que la arquitectura se piensa como acondicionamiento rentable de un paisaje preexistente— ejemplifica otro caso de proyectistas sensibles a identidades de archipiélago en el homogéneo mar de la globalización. Aunque esa actitud proyectual no signifique necesariamente un apartamiento de la esfera del mercado.

Las obras realizadas por Ricardo Porro en las Escuelas de Artes y de Música de La Habana, de 1964 y la que Vittorio Garatti complementara en su Escuela de Danza de 1966, fueron aún en el limitado efecto ideológico-político ulterior que tuvieron en el devenir político cubano, oportunidades de abrir una discusión acerca de trabajar acciones arquitectónicas no solo en relación con abastecer necesidades inherentes a la dotación de un equipamiento cultural productivo para la naciente experiencia —escuelas, no museos de arte; fábricas no depósitos— sino además en plantearse el tema del lenguaje y la construcción de identidades referenciales entre la gente, el lugar natural y las formas artefactuales, en un sentido no lejano a las investigaciones de lenguaje poético que simultáneamente hacían Carpentier o Lezama Lima.





Y el caso del brasileño Pedro Nitsche, con su Casa en Iporanga, de 2006, en que la arquitectura aparece como una prótesis tecnológica elemental en su viabilidad, dentro de ambientes tropicales de clima riguroso que serán afrontados más con liviandad y transparencia que con acondicionamientos sofisticados, sería otra posible ilustración de esta multiplicidad de respuestas leves en ambientes concretos.

En paralelo, la idea de paisaje pasa de la noción de *paisaje romántico* (paisaje emotivo, sublime, diferencial) a la idea de *paisaje operativo* (paisaje cotidiano, experiencial, sociosituado). El paisaje podría entenderse como nueva dimensión de concertación global/local y como espacio concreto de movilización social micropolítica, temática de demandas sociales y también de concertaciones políticas.

*El paisaje es como el campo de batalla de las apetencias globales por la obtención de utilidades y la resistencia local por mantener principios de identidad.* Como afirma Olivier Mongin —en *La condición urbana*, Paidós, Buenos Aires, 2006—, hoy el territorio es un objeto lábil y mutante que resulta atravesado por los flujos de poder y dinero de este momento histórico ultracapitalista.

Arquitecturas repensadas desde el paisaje —desde el natural al antropológico— se multiplican y expresan la condición heterogénea de la diversidad fragmentada del archipiélago de las islas locales.



## 66. Neoecologías periurbanas y simulacros de naturaleza



Tropical Islands, Berlín

Entender los bordes de ciudad como *neoecología*, dentro de la problemática general de las periferias locales en las que tales bordes u orillas existen, constituye uno de los mayores problemas proyectuales dada su función actualmente librada a receptor el crecimiento interno imposibilitado por la ausencia de inversión.

Esas periferias son así la solución más fácil para acomodar asentamientos muy primarios y precarios que hace que el *derroche de bordes de ciudad* —de unas mil hectáreas/año en ciudades de valle como Lima o Santiago— signifique uno de los factores más acuciantes de crisis de sustentabilidad y de deseconomías urbanas y territoriales (en algunos lugares de Europa se prefiere subsidiar a migrantes eventuales a bordes de ciudades grandes para que se mantengan en su sitio).

Son, por otra parte, lugares donde hay desconocimiento y se rompen estructuras amosaicadas (*patches*) que tienen un sentido y una funcionalidad. Los ecólogos W. Dramstad, J. Olson y R. Forman, dedicados a ecología del paisaje han hecho un breviario muy elemental (*Landscape*

*Ecology Principles in Landscape Architecture and Land-Use Planning*, Harvard University, 1996, en que se analizan parches, bordes y fronteras, corredores y conectores y mosaicos) de los modos razonables de actuar sobre estos territorios fronterizos entre la ciudad y su entorno: si bien este es un trabajo especializado, sería muy bueno *hacer un manual de mosaico periurbano* que integre las prescripciones o principios de estos especialistas (cuyas indicaciones deberían entenderse como plataformas proyectuales a respetar de entrada) junto a otros temas tales como infraestructura, morfologías artificiales, vocación o aptitud preferente de suelo, valor integral de cambio, formas de uso y apropiación social, etcétera.

Hay (eco)proyectistas como Francois Roche —por ejemplo, en su *Green Gorgon*, un museo en Lausanne, 2005, al borde del lago— cuyas arquitecturas son emergentes de y consecuentes con las condiciones complejas del territorio de donde arrancaría cierta utilización proyectual concreta de las teorías de la sustentabilidad

Muchos puntos desarrollados hasta ahora en este escrito nos llevan siempre y otra vez al tema del valor, a la idea de cómo establecer parámetros de valorización de partes, fragmentos o componentes de territorios y ciudades y concretamente del paisaje o la cuestión aparente de esos elementos.

¿Cómo se valoriza el paisaje? Y aun si llegáramos a definir con precisión una noción integrada de tal valor, aquello que vale en términos de paisaje lo tiene que perder en términos de apropiación diferencial de tal valor.

Es decir, no solo se trata de *valorización* sino de *apropiación social* de ese valor, de quién y cómo puede pagar. Lo que suponen paisajes valiosos terminan convirtiéndose en componentes muy selectivos de apropiación y el disfrute de los mismos se restringe.

Por otra parte, la relevancia de esa instancia de obtención de rentas dentro de apropiaciones selectivas ha impulsado la creación de paisajes artificiales, como el caso de Cancún o lo que podría llamarse la *disneylandización* del mundo. En un ya viejo trabajo de 1976 del filósofo catalán Xavier Rubert de Ventós, *Ensayos sobre el Desorden*, Kairós, Barcelona se establece una incipiente y lúcida crítica de la *disneylandización* del mundo.

Existe una proliferación de *ecologías artificiales* como la burbuja que simula uso de playa en Brandenburgo (*Tropical Islands*) o el patético caso de los *agri-parks* japoneses en que se pagan altos precios para contactos elementales como meter la mano en el barro o mojarse con agua de lluvia.

El caso de Las Vegas como un modelo de *artificio total* (una ciudad creada desde la nada en un desierto de Nevada merced a un exorbitante subsidio energético) representa la posibilidad de una paisajística virtual absoluta que crea no solo fragmentos de naturaleza sino asimismo fragmentos de cultura. La idea del *temathic park* vendría a significar una alternativa mercadística novedosa para acoger este proceso. Sobre esta cuestión del *parque temático* dentro de la degradación de lo urbano mercantilizado es importante la antología de estudios críticos editada por Michael Sorkin, *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público* publicado originalmente en 1992 y en español por Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Este proceso puede ser asumido desde el proyecto como una aceptación cínica (como ocurre con los trabajos del grupo de Don Jerde, responsable de la mayoría de *simulacros* de Las Vegas como el *Hotel New York–New York*) o bien como una disciplina en la cual proyectar imbricando naturaleza y cultura (*híbridos* como los identifica Bruno Latour) se convierta en un campo casi absolutamente innovativo como en algunos proyectos de Duncan Lewis, por ejemplo sus viviendas en Valencia, de 1999, en que se trabajan unas arquitecturas deducidas de los lugares y fungiendo como híbridos viviendas+naranjal. Bruno Latour ha escrito numerosos ensayos sobre lo híbrido, pero encuentro grandemente sugestivo para el pensamiento proyectual su libro *La Esperanza de Pandora. Estudios sobre la realidad de los estudios de la ciencia*, Gedisa, Barcelona, 2001, en especial su capítulo 8, «El cuerpo cosmopolítico».

Por otro lado, la economía del terciario avanzado presencia cierto desplazamiento del valor de explotación terciaria *de lo natural a lo cultural*, claramente manifiesto en la derivación reciente del uso del tiempo libre, ya no restringido al ítem turístico tradicional.

Es que el tiempo libre no es tiempo improductivo o muerto sino al contrario: la gente no es remunerada como en el hoy ya escuálido tiempo de trabajo, sino que paga (y activa el 60 % de la economía mundial) para no aburrirse.

Una encuesta francesa reciente reveló que allí se computan 34 mil millones de horas consagradas al trabajo, pero, por otra parte, se registran 63 mil millones de horas destinadas al consumo de espectáculos, dato con-

signado por Maurizio Lazzarato, *Políticas del Acontecimiento*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2006.

Del turismo de *contacto con lo natural* (que ya está cuantitativamente colapsado y que va a desplazar pasividad por selectividad) se pasa al de *inmersión en lo cultural* —basada en reconocer al patrimonio urbano— arquitectónico un valor recursístico equivalente al de una playa o una montaña— del cual hay una desopilante referencia en Andreas Huyssen que alude a la asociación entre deporte y cultura y una nueva posibilidad de batir records: «“hic” el Louvre en dos horas, con Nike (las zapatillas, no la victoria) y documentando la experiencia pasando por el *gifts shopping*; es decir, no me acuerdo nada pero tengo postales».

Todo ello dentro del proceso de la *descalificación* de la ciudad histórica (*gentrification*) cuya identidad desaparece en lo profundo y se restringe a pura imagería.



## 67. Arquitectura de lujo y el regreso del regionalismo



Peter Zumthor, Bruder Chapel

El crítico del *New York Times*, Nicolai Ouroussoff («La recesión pone fin a la arquitectura de lujo», Suplemento *ARQ*, *Clarín*, 3 de febrero de 2009, Buenos Aires) lapidó en el título de su nota montada en la megacrisis de las hipotecas Lehman, a lo que percibe como arquitectura de lujo, repasando cómo las grandes firmas posmodernas —desde Hadid hasta Ghery, desde Koolhaas hasta Nouvel— empezaban a sufrir la caída severa de encargos. Este señor neoyorquino —que quizá sea ruso— admite que los arquitectos habían exagerado su perfil suntuario, inhumano y hasta antidemocrático, cosa que reconoce en el profundo cinismo de proyectos tales como el pabellón Chanel de Hadid o la tienda Prada (que Rem inaugura, a pocas cuadras, solo tres meses después del atentado a las Torres Gemelas).

Podría uno admitir que hubo una crisis en ese sentido, que bajó la producción de condominios de lujo o casas playeras de fuste y embuste, que las *multis* harían poco y nada en las provincias, que nuestra tardía llegada al mundo encantado de nuevas museologías y equipamientos del terciario avanzado quedará en agua de borrajas, etc. Personalmente pienso que una caída o recesión en tales campos no debería afectar demasiado la esfera de



la arquitectura, no en su terreno profesional (ya que esas prácticas están fuertemente monopolizadas) ni mucho menos en su dimensión disciplinar (ya *El Croquis* dosificaba al *star system* con figuras menores de entornos provinciales: con buenas fotografías puede seguir alimentándose una ficción de *high production*). De todas maneras, como el encadenamiento ultracapitalista había articulado al mundo frívolo a muchos subcontratados —la profesión arquitectónica tiene como nunca, un crecimiento exponencial de actores en relación de dependencia— ahí sí se vio un efecto de crisis en la dimensión de la demanda de empleo tercerizado.

Pero hay otro aspecto, que precedió algo al colapso de los mercados financieros, al cual es necesario referirse que es la *centrifugación metropolitana de expresiones marginales*, invirtiendo el flujo clásico moderno de la transculturación que, al modo japonés, puede indistintamente leerse como crisis o como oportunidad.

Lo que en música se conoce como *world music*, lo que Goethe le pedía a una literatura iluminista universal (*welt-literatur*) o lo que los programas *gourmet* y las revistas de avión llaman *cocina étnica* quizá llegó a la arquitectura, con sus pros y contras. Música, literatura y cocina marginalizadas se *mundializan* solo a partir de una manipulación centralizada que ocurre por ejemplo en Londres, desde donde se seleccionan, promueven y comercializan productos de esas dimensiones.

El número 120 de *Arquitectura Viva* (fechado imprecisamente en 2008) se llama *Planeta Tierra* y allí, en su nota central, el influyente Luis Fernández Galiano presenta, junto a otro recolector de menudencias regionalistas, Kenneth Frampton, los resultados de una investigación—libro llamada *Atlas: Arquitectura Global circa 2000*, encargada y jugosamente costeadada por la fundación del Banco BBVA, una de las empresas financieras hispanas mundializadas. Fernández procura abrir un margen de ambivalencia al respecto, oponiendo a Ortega y Gasset (solo lo cosmopolita puede ser moderno) con Unamuno (solo se alcanza lo universal desde lo particular) pero a la vez reconociendo la existencia de *arquitecturas resistentes* que desbordan sus *límites naturales*. *Lo resistente* estaría dado por hacerse fuera del mundo de la globalidad (no quizá porque resistan a pensarse como globales) y el desborde de sus *límites naturales* sería lo que está dispuesto a franquearle el propio Galiano y que también habría hecho en su momento Frampton con sus nociones de *regionalismo crítico* o de *retaguardias*.

No me interesa aquí discutir la antinomia Ortega–Unamuno ni menos las definiciones de Galiano o Frampton sino constatar que se ha vuelto a poner un foco sobre el retraso, la resistencia, el anacronismo o los límites de las provincias culturales. ¿Qué significa todo esto: crisis creativa central, nueva operación de *marketing*, neocolonialismo?

Si analizamos dicha revista veremos que allí se escogieron una docena de casos ilustrativos de tales escenas de resistencia. Pero hete aquí que, salvo ignotos (para mi) referentes africano, hindú, canadiense y oriental, el restante 66 % de quienes representarían aquel *mundo limitado* lo integran cultores suficientemente conocidos e integrados por la vía de la promoción, al sistema mundial (Zumthor, Lacaton & Vassal, RCR, Joy, Jiménez, Mendes da Rocha, Murcutt, Cruz Ovalle). Una primera muestra de lo que se valora de esos referentes es su *materialidad* al estar mostrados cada uno con un cuadradito que fotografía un trozo de la fachada de sus edificios representativos. Se trata de manifestaciones anti *high-tech*, manipulaciones artesanales y opuestas al infladísimo tema de las *paredes colgadas*. En el caso de Zumthor, directamente se presenta la capilla privada Bruder que está pensada y hecha a la manera medieval (con maestros carpinteros, cerrajeros, etc.). Lo tradicional y arcaico está puesto del lado del aporte de estas referencias marginales; también está puesto allí en evidencia que esas destrezas están muy lejos de formar parte del universo productivo y simbólico popular y pertenecen más bien a la esfera de la etnografía y por tanto suelen ser facturas muy caras, lujosas y elitistas.

Todo bien, pero aquí me parece que hay otras pinceladas sobre la crisis: ¿recaptura central del mundo periférico, montaje de un *marketing* expresivo de ese mundo (algo que también están haciendo los curadores de arte), direccionamiento del interés proyectual marginal hacia objetos investidos de modos de producción de alta calidad artesanal y lujosos en sus materialidades, etc.? Estas pinceladas revelan tópicos o manifestaciones de crisis allá (¿hay algún agotamiento de creatividad, el ecuménico minimalismo los atosigó, en ese lenguaje *todos los gatos son pardos*?) y acá (¿qué hacer y para quién, hay que hacer un *tecno-folk* elitista y conservador, no hay más margen que la sofisticación artesanal–tradicional?).

## 68. Crisis de productividad e imaginación crítica



Shepard Fairey, Art Street

Estamos atravesando una *crisis de modelos de productividad* y más que indagar sobre como restaurar esas fases agobiadas o agotadas de funcionalidad capitalista se trata de oponerle otra dimensión, lo que enunciamos como *imaginación crítica*. Recordemos que uno de los dos frustrados proyectos de revistas motorizados por Walter Benjamín —este junto a Bertold Brecht— se llamaba *Crisis y Crítica* (*Krise und Kritik*) y pretendía hacia 1931 discutir la articulación entre ideología marxista y las nuevas técnicas artísticas, abriendo un campo de adaptación crítico-productiva ligado al enfoque benjaminiano visible en su ensayo *El artista como productor* pero también un campo antiproduutivo, analítico, regenerativo que se podría vincular con proposiciones de otro ensayo, *El arte en la era de la reproducibilidad técnica*. Un tratamiento del proyecto K&K puede leerse en Wizisla, E., *Benjamín y Brecht. Historia de una amistad*, Paidós, Buenos Aires, 2007.

Creo que no se trata de inventar *otra* productividad sino adoptar, como instancia de eso que empieza a llamarse *capitalismo cognitivo*, una postura tensada hacia la generación de pensamiento ya que seguramente como otras veces, las renovaciones productivas solo se apoyan en plataformas teóricas, a menudo eso que se llamaron *utopías*.

Hay tres campos, un tanto difusos, que aportan experiencias de pensamiento y prácticas alternativas sobre los que valdría la pena reflexionar no como disciplinas regenerativas sino como metodologías de articulación pensamiento/acción.

El primero es el del que llamaré, a falta de mejor denominación, *activismo urbano* y que arranca modernamente con la *International Situationist* y las tareas de Guy Debord, tanto las *psicoderivas* y sus nuevas proposiciones cartográficas urbanas como su crítica a la sociedad espectacularizada. De allí derivaría un cauce diversificado que aúna acciones de los movimientos globalifóbicos, prácticas de *street-art-terrorism* (desde Matta-Clark hasta Banksy o Shepard Fairey y también quizá el mediatizado *hip-hop* Basquiat, mártir de sus propios excesos) hasta episodios ligados al *urbanismo furtivo* (por ejemplo, en el andaluz Santiago Cirugeda).

El segundo anida en los vastos dominios del *concept-art*, deriva más o menos reciente de cauces tales como el *land-art*, el laboratorio *Stalker* (homenaje al homónimo filme de Tarkovski) y los *wallscapes* de Francesco Careri o las innumerables acciones de artistas (Richard Long, Walter de María, Robert Smithson o Sol LeWitt).

El tercero sería lo que deviene *grosso modo* del *análisis territorial*, el desarrollo de acciones extensivas del *paisajismo*, los registros de las *cartografías de layers* (cuyo primer eslabón quizá lo puso Ian McHarg), la *ecología del paisaje* (la *teoría de los mosaicos* de Richard Forman, por ejemplo), la concepción y modelado de los llamados *observatorios ambientales* o las *plataformas sustentables* (*scoreboards*), los proyectos de contexto de la noción de *paisaje operativo* (en lugar de proyectar al modo contextual), etcétera.

Desde esas canteras que ligán intereses urbanísticos con planteos artístico-políticos creo que se puede diversificar la noción moderna-posmoderna de arquitectura y reenfocharla como un terreno cuyo atributo analítico-proyectual puede ser poderoso para entender y rencauzar la crisis en sus diversas facetas. Creo que en ese sentido la arquitectura puede fructi-



ficar más en esos cruces que en las remanidas jeremiadas multidisciplinares en que se pretende maridarla con campos demasiado formales del conocimiento científico, a menudo excesivamente abstractos como la sociología, la economía o la politología.

En base a ese posible recambio conceptual de un pensar/hacer arquitectura en grado diferencial, uno podría volver a preguntarse *qué hacer* en una escena de crisis (ese fue el título de uno de los libros de Lenin más precisos en materia de metodología política) y allí se me ocurre plantear una especie de axioma quizá tan teórico como práctico: *ocupar intersticios en la ciudad porosa*.

Tema que por empezar ya trató Marcelo Danza en sus inquietantes escritos que vincula a Matta Clak con la idea de ciudad clandestina del Movimiento Tupamaro («Urbanismo ortodoxo—Urbanismo cínico. Política, cinismo y supervivencia en la naturaleza urbana», ensayo en revista *X*, 2, Mar del Plata, 2009.). Allí se devela como esa organización disintiendo con el guevarismo consideró que en Uruguay lo más poroso y lo que mejor podía encubrir un espacio de la clandestinidad era la ciudad y por tanto se impuso ocupar algunos de sus intersticios.

Sin entrar a una discusión sobre la oportunidad/conveniencia de esa modalidad de articular espacio y política lo cierto es que habría todo un *espacio negativo* — los agujeros de un queso gruyere — para activar, pero también se trataría de otras activaciones intersticiales por caso, en la *economía porosa* —lo que José Coraggio formuló como campo de la *economía popular*—, en la *cultura porosa* —aquello que promovieron desde Debord hasta las *performances* de Helio Oiticica — y en la vida social de la *sociedad porosa*, eso que ahora empieza a ser leído microsociológicamente, por ejemplo en las teorías de lo social como discursividad (Lüthman, Habermas) o en el modelo TAR (teoría del actor-red) desarrollada por Bruno Latour (*Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2008).

Toda la posible actividad de la activación de intersticios existentes en entidades porosas da curso a una primera actividad que podría entenderse como exclusiva del saber proyectual y que consistiría en el territorio de las *invenciones programáticas*, es decir el tanteo de relacionamientos entre lo social y espacial a partir de ciertas clases de especificaciones (topológicas, funcionales, legales, simbólicas, etc.). Un espectro de actividad proyectual

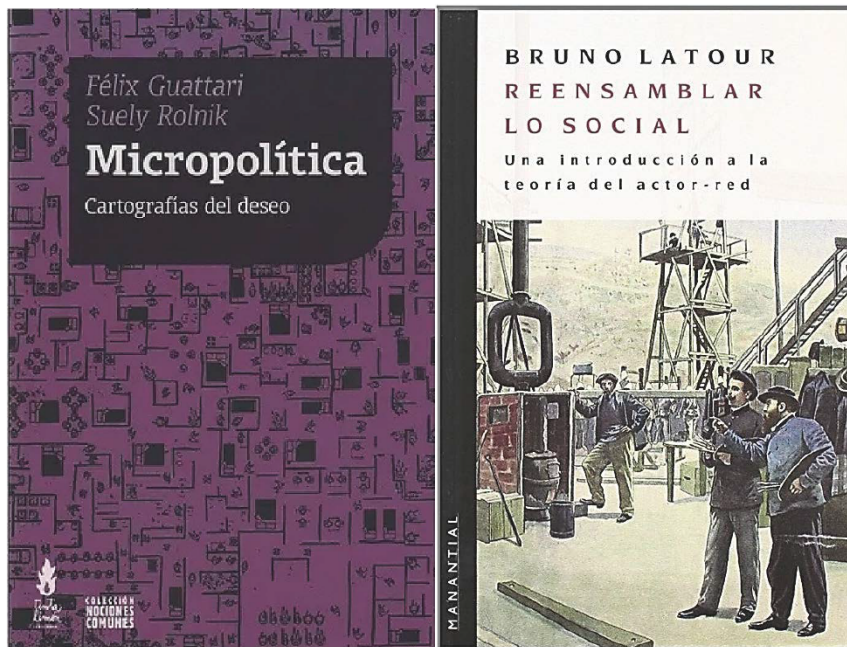


que fuera por caso, reconocido por Cedric Price (*The Square Book*, Wiley–Academy, Londres, 2003; *Re: CP*, Birkhäuser, Zürich, 2003; Hardingham, S., *Cedric Price: Opera*, Wiley–Academy, Londres, 2003 y Mathews, S., *From Agit–prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*, Black Dog Publishing, Londres, 2007) o Reyner Banham y también a su manera por Maas y Koolhaas y que estaba en el corazón de las preocupaciones teóricas de los chilenos Juan Borchers (*Institución Arquitectónica*, Andrés Bello, Santiago, 1968; *Meta arquitectura*, Mathesis, Santiago, 1975) e Isidro Suárez (*Organización Filosofía y Lógica de la Programación Arquitectural*, Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile, acceso digital).

Estas operaciones vinculadas con la reaparición de un rol observante del sujeto proyectista (reaparición porque ya existió tal rol —aunque en otras dimensiones poéticas— por ejemplo, en Baudelaire, sabia y abiertamente decodificado por Benjamín en el *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005) deben relacionarse, según creo, con el esquema triádico de trabajar agujeros, saturar intersticios en la triple dimensión espacial (rellenar ciudad), cultural (activar productos y servicios en el nuevo terreno del capitalismo cognitivo y en lo posible —todavía con Adorno— fugar del rígido estatuto de la mercancía) y social (ingresar a dimensiones micropolíticas de la vida colectiva con la herramienta preproyectual de la programación).

## 69. Críticas sociales del último capitalismo

Sobre la *flexibilidad* y la nueva figura del *networker*



En última instancia —que, a mi juicio, para los pretendidos intelectuales del trabajo arquitectónico, implica aportar al campo formativo o reformativo— cabe efectuar un comentario de algunas exploraciones postsociológicas, si cabe el término, extremadamente sugestivas para entender/actuar la crisis que supone este momento histórico de la larga marcha capitalista.

En primer lugar, el libro *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Tinta Limón, Buenos Aires, 2003) que es una recopilación que la psicoanalista y activista social Suely Rolnik hace de un célebre viaje que Félix Guattari hizo al Brasil en 1985, que sirvió para desplegar su aparato teórico en un análisis micropolítico que abre perspectivas sobre minorías, movimientos sociales (incluido el entonces incipiente *trabalhisme*) y situaciones de conflicto—reactivación social: es un libro optimista, que confía en la redención

social por la vía de la movilización rizomática anárquica, que anticipa mucho de lo que sucedería en Argentina en el verano 2001–2002 y que escenifica campos de posible proyectualidad alternativa en el sentido que los movimientos y síntomas sociales que describe necesitan y/o transforman el espacio. Desde ya que transmite el optimismo político guattariano, siempre entusiasmado con el rol de toda aquella institucionalidad de tipo microcósmica que, por tal razón, le da lugar y realce a la expresión de las subjetividades.

En segundo lugar, me gustaría aludir al principal texto de análisis sociológico (que en realidad funda un análisis que muta de lo macrosocial a lo microsocal) de Bruno Latour —*Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor–red* (Manantial, Buenos Aires, 2008)—, que aborda este campo luego de muchos escritos acerca de una antropología de la relación entre ciencia y naturaleza, *background* aparentemente hiperformalizado que, sin embargo, Latour desmembra al proponer su noción de *híbrido* según la cual hoy ya no existen objetos naturales ni culturales puros sino distintas instancias de mezcla o la idea de la múltiple articulación moderna entre entes *humanos* y *no-humanos*.

Estos escritos desestructuran las ideas abstractas de la sociología de cuño decimonónico y proponen otras formas de observación de la complejidad de la vida social moderna en donde también nos sirve tal mirada para reconocer situaciones–magmas, agujeros activables, flujos de des y reterritorialización y sobre todo, de cara a nuestro campo, el rol activo de los objetos, que se describen no como receptáculos inertes de acciones de actores tipificados o normalizados sino como interacción táctica y mutable de situaciones con otra clase de actores siempre activos en manifestación de su subjetividad y/o microasociados en redes específicas.

De la página 117 del texto latouriano sacamos una cita que podría verse como un atractivo esquema reflexivo para una *proyección* encarnada o posabstracta:

Una vez construido, el muro de ladrillos no dice una palabra, aunque el grupo de obreros puede seguir hablando y pueden proliferar los graffiti en su superficie. Una vez llenados los cuestionarios impresos quedan en los archivos desconectados de las intenciones humanas hasta que algún historiador los vuelve a la vida. Los objetos, por la naturaleza misma de sus conexiones con

los humanos, pasan rápidamente de ser mediadores a ser intermediarios y valen como uno o nada, sin importar lo complicado que puedan ser internamente. Es por eso que hay que inventar trucos específicos para hacerlos hablar, es decir, hacerlos ofrecer descripciones de sí mismos, producir guiones de lo que hacen hacer a otros, humanos o no-humanos.

Completando una mínima excursión a territorios de novedades conceptuales para entender esta sociedad fracturada (y que por tanto resulta *porosa* aunque quebrada en *fragmentos* fronterizados entre sí) es interesante el libro *Generación posalfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo* (Tinta Limón, Buenos Aires, 2007) de Franco Berardi, conocido como Bifo, un intelectual italiano muy comprometido en movilizaciones sociopolíticas y uno de los referentes, junto a Negri, Virno o Lazzarato, de la *posizquierda*.

Este libro —colección de artículos diseminados en múltiples medios— se centra en una crítica a la *flexibilidad*, que se reconoce como atributo esencial de esta etapa capitalista, culpable según Bifo del progresivo proceso de descalificación social de una parte sustantiva de la población mundial. Pero a la vez Berardi indica como problema, la *inviabilidad de modelos no-flexibles* con lo que habría que buscar una *flexibilidad proactiva* a una calidad social creciente y no al revés y eso debería ser a la vez, un marco ideológico de un nuevo progresismo y un marco operacional de nueva programación proyectual, meditando, por ejemplo, sobre los efectos de la deslocalización y la logística. Y asumiendo lo efímero—fragmentario (manifestación contingente del tiempo—espacio) como oportunidad abierta, creativa y microsocal, respecto de reconocer la multiplicidad de modos asociativos de minorías desmembradas y críticas del patrón petrosexorracial. Se podría reclamar y valorar la flexibilidad de esos múltiples colectivos resistentes frente la inflexibilidad extrema del *episteme* petrolero patriarcal.

Sobre la *flexibilidad* —y la ambivalencia de efectos psicosociales que instaura— son interesantes los varios escritos de Brian Holmes, sobre todo el llamado *La personalidad flexible* —disponible en la página web caosmosis.acracia.net, 2004— que se propone considerar el impacto más bien psicohistórico de esta fase de capitalismo fuera de sus efectos sociales devastadores.

Holmes asume que se ha llegado a una fase caracterizada por el *imperio de las networks* con 5 rasgos dominantes: [1] la desestructuración de las jerarquías del modo de producción fordista, [2] el auge de comportamientos desplanificados, espontaneístas o tácticos, [3] el despliegue de figuras de movilidad extensiva y la licuación de las fronteras físico-geográficas, [4] la estandarización del mundo productivo (que no excluye la posibilidad del incremento de múltiples pequeñas series o de objetos a medida, pero siempre según una programación del productor ) y [5] la estimulación del deseo más allá (o inclusive a merced de) la necesidad.

Estas circunstancias redefinen el mundo social y así, sobre el fondo de una masa brutalmente marginalizada, emerge la figura del *networker* que es a la vez y, sobre todo, un *prosumidor* (un productor hiperprogramado enredado en la red de incentivar la oferta incesante siendo él mismo un laboratorio vivo de deseo de consumo).



## Sobre el autor

Roberto Fernández · Es arquitecto y doctor por Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, de la Universidad de Buenos Aires, donde fue Académico de Historia (1985–2016). Profesor Emérito en Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, de la Universidad de Mar del Plata, en cuya Facultad fue Decano en tres ocasiones y Director de su Doctorado de Arquitectura & Urbanismo. Dirige los doctorados de Arquitectura de la FADU de la Universidad de la República, Montevideo, y el DAR (UAI–UFLO–UCU) en Buenos Aires. Dirige las publicaciones *Thema* (Montevideo), *Astrágalo* (Buenos Aires–Sevilla) y *Mar* (Mar del Plata). Miembro de la Academia de Bellas Artes de Argentina y de la Real Academia de Bellas Artes de España. Dirige el CAEAU (Centro de Altos Estudios de Arquitectura y Urbanismo) en la UAI. Tiene publicados más de 500 artículos especializados y 32 libros; entre ellos: *Derivas*, *La noche americana*, *Mundo diseñado* y *Futuribles proyectuales* (Ediciones UNL).

La vida contemporánea —y sus expresiones urbano-arquitectónicas— sufre colapsos de totalidad en espacio y tiempo, ya que crece la *fragmentariedad* de lo objetual, espacial y territorial y la *condición efímera* de los sucesos y circunstancias. Así nombramos a esta nueva (y quizá última) colección de artículos breves —muchos publicados en la ya desaparecida revista *Summa+*— que ofrece pinceladas breves de situaciones, proyectos o textos que refieren a la evanescencia de lo que antes era perdurable: imágenes más que objetos, performances antes que obras o productos clásicos de la cultura clásico-moderna como libros o edificios, anomalías como la pandemia o sus secuelas o las violencias urbanas como la de Belfast antes que *welfare state*, cambios radicales de la cultura moderna, tanto en sus procesos como en sus productos. De todas formas, tal como el *tarot* de artículos que serían como naipes combinables de diversas formas, ahora completamos referencias y visiones, algunas arcaicas pero vigentes, otras de extrema anticipación, que empiezan a delinear escenarios de radical mutación de modos de vida.