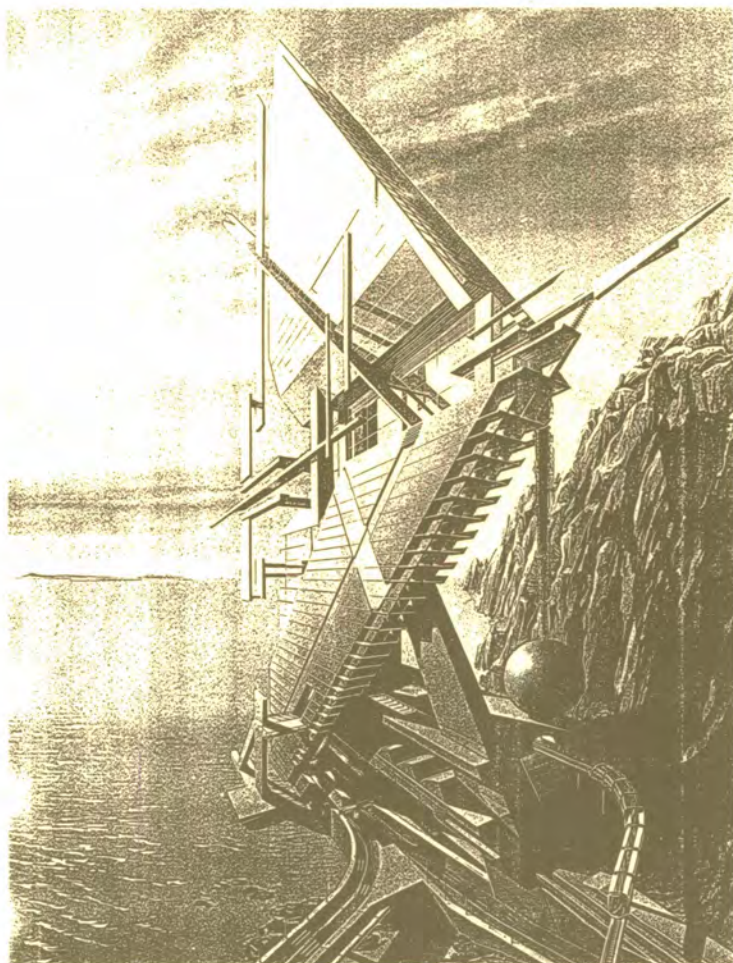


ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

PAISAJE ARTIFICIAL
EL ESPEJO DE JAPON



MAYO 1996



ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA
N.º 4. Mayo 1996
PAISAJE ARTIFICIAL
El espejo de Japón

Dirección:

Antonio Fernández-Alba, Roberto Fernández, Eduardo Subirats.

Consejo de Administración:

Carlos Alvar, Joaquín Ibáñez, Manuel Mazo, Gerardo Mingo, Olga Ríus.

Consejo Editorial:

Jean-Pierre Estrampes, Fernando R. de la Flor, Carmen Gavira,
Francisco Jarauta, Javier Rivera, Antonio Toca.

Coordinación editorial:

Angélique Trachana.

Traducciones:

Lucía M.ª Valverde, Nathalie Gauthier.

Diseño:

ASTRAGALO.

Producción Editorial:

Instituto Español de Arquitectura,
Universidades de Alcalá y Valladolid.
Celeste Ediciones.

Administración y correspondencia:

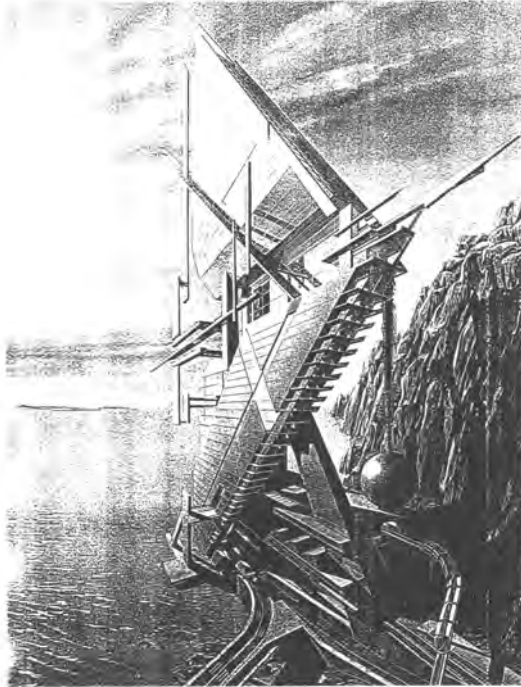
Fundación General de la Universidad de Alcalá.
Paseo de la Estación, 10. Palacete Laredo. 28807 Alcalá de Henares.
(Madrid)

Precio: ESPAÑA, 1.100 Ptas. EUROPA, 1.500 Ptas. AMERICA, 15 \$.

Imprime: Fareso, S.A.

ISSN: 1134-3672

Depósito legal: M. 23448-1994



ASTRAGALO:

Moldura de sección semicircular convexa, cordón en forma de anillo que rodea el fuste de la columna bajo el tambor del capitel (Arquitectura).

Hueso pequeño, corto, de superficies bastante lisas excepto los laterales que son rugosas, de excepcional importancia en los movimientos de la marcha (Anatomía).

Las plantas del género *Astrágalus*, flores algunas veces solitarias, pero casi siempre en racimos, espigas o nubes (Botánica).

SUMARIO

PAISAJE ARTIFICIAL

El espejo de Japón



Eduardo Subirats

La ciudad fractal

Pág. 9

Daniel Canogar

Construyendo el mundo de mañana. La Exposición Mundial de Nueva York en 1939

Pág. 17

Angelique Trachana

Técnica y nihilismo para una teoría urbana

Pág. 31

Roberto Fernández

Transmodernidad e hipermodernidad. Apuntes sobre la vía arcaica en Japón

Pág. 39

Félix Ruiz de la Puerta

El paisaje artificial en Japón

Pág. 49

Kisho Kurokawa

Liberación por ansia e ignorancia

Pág. 53

FORO ABIERTO

Miguel Mihura

Aquel señor que puso una tienda de ocasos...

Pág. 57

Amalia Iglesias Serna

Cromlech

Pág. 59

Paul Virilio

entrevistado por François Ewald

Velocidad, guerra y vídeo

Pág. 63

RESEÑAS DE LO PUBLICADO

Antonio Fernández Alba

Arquitectura en grises de penumbra

Pág. 77

R. F.

Sobre el extrañamiento

Pág. 82

RELATOS DE LO YA VISTO

Marc Augé

Sobremodernidad y no lugares

Pág. 84

Javier Maderuelo

Menhir Dos

Pág. 87

POSTFOLIO

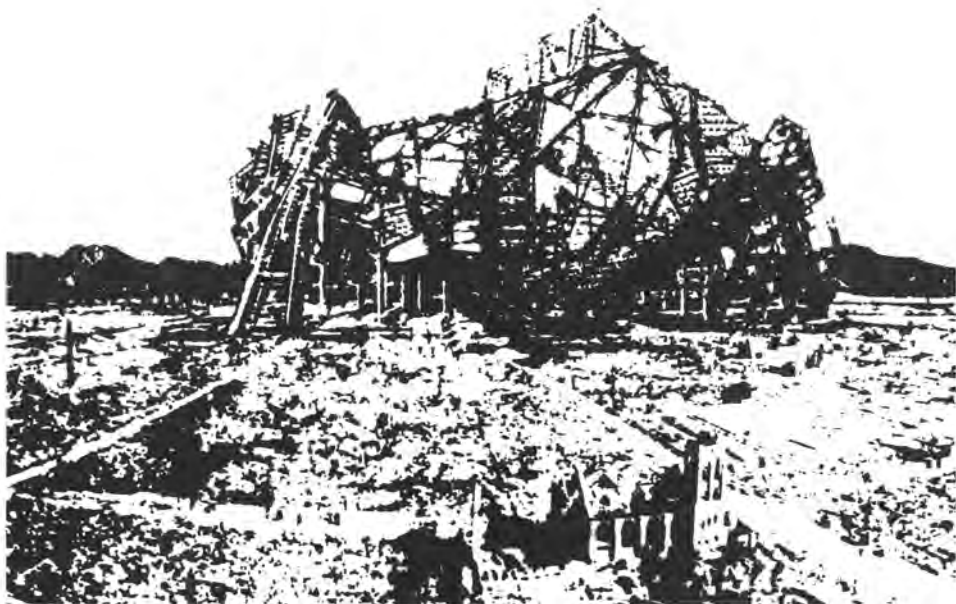
Tomás Maldonado

El diseño arquitectónico como medida de calidad

Pág. 92

ENGLISH INDEX AND SUMMARIES

Pág. 105



PAISAJE ARTIFICIAL

El espejo de Japón

Y Bajo el título *Paisaje artificial. El espejo de Japón*, ASTRAGALO en este n.º 4 pretende señalar no sólo el mundo construido como artificio frente a la naturaleza, sino un estado de *existir* y de *sentir* genérico *sometido al dominio del artificio*, de los medios y de las técnicas que afectan directamente a las conciencias y orientan las conductas. Vivimos el espacio construido, administrado a través de las complejas técnicas de diseño y gestión como autómatas del lugar y nómadas telemáticos, sin apenas posibilidad de reacción. El tiempo como medida de distancia y de velocidad. No hay lugar. «Nos hemos vuelto pobres». Habitamos en la intemperie de nuestras casas equipadas con máquinas «sin dejar nuestra huella en ellas» (Benjamin). La construcción del mundo la hemos confiado a la técnica, técnica que sustituye el riesgo por la seguridad, llenando el mundo de objetos muertos que ocultan y desvirtúan el origen y el sentido de las cosas. La producción técnica ha llegado a ser la organización de la segregación (Heidegger). No obstante su capacidad infinita está entregada en crear el espectáculo total de una realidad ilusoria.

5

Y La producción técnica de la ciudad posmoderna tiene su origen en la utopía de las vanguardias que concebía *el mundo como expresión de un mismo principio, a la vez estético y productivo*. La reflexión de Eduardo Subirats, bajo el título *La ciudad fractal*, aborda el origen de esta cuestión. «Las ciudades ideales de Bruno Taut, Scheerbart o Ferriss o los modelos urbanos de Hilberseimer y de Le Corbusier, la ciudad tecnológica de los rascacielos, la ciudad infinita, la ciudad cristalina, organizada *more geometrico*, la ciudad ideal..., estas categorías urbanísticas han sido, ante todo, modelos operativos para una ciudad concretamente irreal, desprovista de historia y esencialmente despoblada de seres humanos».

Y La Exposición de Nueva York de 1939, que oportunamente nos rescata de la memoria Daniel Canogar, nos da la dimensión exacta que adquirirían esas especulaciones, respecto a un futu-

ro mejor, ante un presente conflictivo y decepcionante. Las especulaciones respecto de ciudades perfectamente ordenadas por una tecnocracia que organizaría cada aspecto de la sociedad, cuyos modelos se reproducían con gran realismo en la muestra, adquirirían su verdadero sentido como *manipulación del capitalismo ascendente*, a través de un enorme despliegue de *medios de persuasión* para impulsar la *producción industrial, el gran consumo y el control de las masas*.

Y Aquellos mundos de ficción, perfectamente racionalizados, nunca llegarían a establecerse en la realidad sino como modelos referenciales y lenguajes, siempre empobrecidos, producirían aleatoriamente la ciudad del fragmento. Angelique Trachana, cuya reflexión gira en torno a las *relaciones entre la producción técnica de la metrópolis contemporánea y la cultura de masas*, evidencia la actitud ante el mundo del dinero y poder donde se vive sin conciencia de la pérdida de los valores como en el mejor de los mundos. El nihilismo imperante desarrolla una actitud pasiva, conciliadora, sumisa en el sin sentido, sin razón de la realidad, los conceptos que la formalizan y los mecanismos que la mueven.

6

Y Sin duda el lugar donde se produce hoy el colapso total y transfiguración de una cultura milenaria es Japón. El profesor Roberto Fernández resalta aquellas nuevas categorías que nacieron de la confrontación de lo moderno con lo antiguo en Japón en un aparente clima de esquizofrenia. La interpretación japonesa de la modernidad, el sentido de exaltación y exageración de algunos de sus caracteres como la forma de la sensibilidad subjetiva, la autorreferencia de la técnica, la autonomía del objeto, que en estado latente subyacían también en su propio poso cultural consciente, tiene su reflejo hoy en la creación de un nuevo paisaje de identidad caótica, donde ahonda Félix Ruiz: las categorías de lo efímero, lo transitorio, lo inestable vienen a crear la imagen del nuevo mundo. Tokio como paradigma. El aparente desorden visual, la explosión del caos, al parecer, representan un orden distinto por el que se está llevando a cabo la orientalización del vanguardismo occidental. El arquitecto japonés Kisho Kurokawa plantea precisamente este orden bajo el *concepto de simbiosis* incorporando algunos principios del Movimiento Metabolista japonés del que es cofundador y de la filosofía budista de la que emanan estos principios. A través del concepto de la simbiosis se tiende un puente sobre el vacío que presenta el racionalismo europeo fundamentado en el dualismo: las dos escalas antitéticas en que se plantea toda la filosofía occidental, el bien y el mal, el espíritu y la materia... A ese *dualismo* se antepone el *concepto de pluralismo*, la *coexistencia* de todas las escalas intermedias, lo que explica el fenómeno japonés contemporáneo como simbiosis de pasado, presente, futuro, seres humanos, tecnología... y de alguna manera esclarece la forma en que la civilización moderna nacida del racionalismo europeo se incorpora en Japón.

Y Este número 4 de ASTRAGALO abre una nueva sección como FORO ABIERTO donde se pretende incorporar algunas visiones más poéticas aunque siempre en el entorno del mismo sentido crítico. Ante el fracaso de los estratagemas racionales de la convivencia humana que la cultura occidental ha llevado a cabo, el fracaso de la polis, del sentido creador y gestor de lo

político, sólo queda una salida. El punto de mira que transforma la visión, la construcción de metáforas, la poetización. He aquí el porqué de la visión de los poetas... En esta sección incluimos un pequeño fragmento de humor ácido de Miguel Mihura, un poema de Amalia Iglesias, cuya motivación poética:

cavar un fosa
edificar una casa

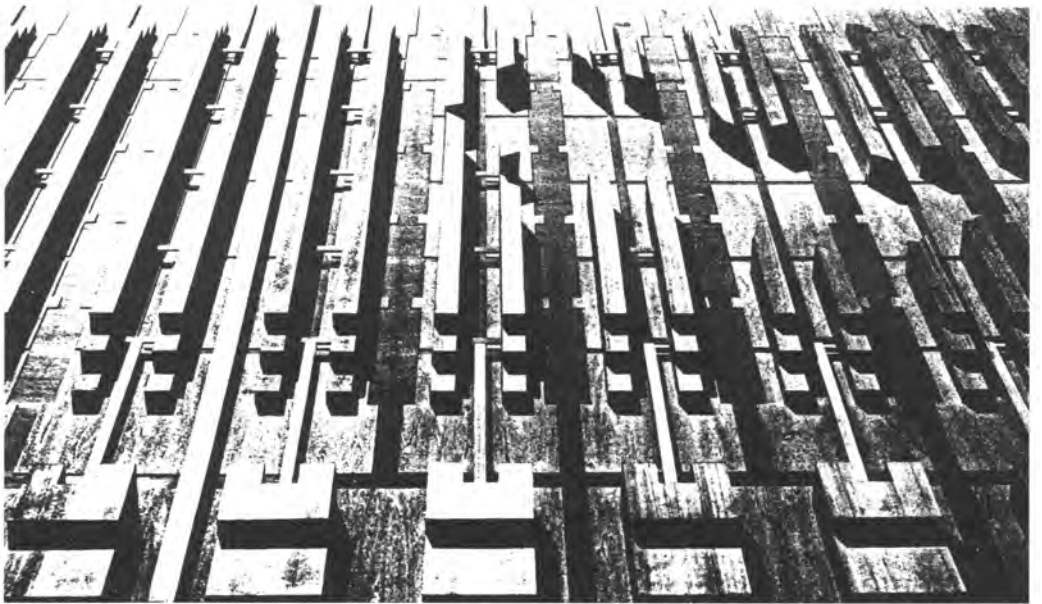
nos remite a esa gran paradoja de la construcción y destrucción que la utopía positiva del desarrollo sin límite está realizando. Con muy particular interés seguimos la trayectoria del profesor Paul Virilio, urbanista, teórico y filósofo de la técnica como se autodenomina. De él publicamos una entrevista realizada por François Ewald que recoge una lúcida visión, a su manera metafórica y exagerada, sobre el carácter *destrutivo* de la tecnología, su carácter bélico, asociado siempre con la guerra y el peligro... el accidente general.

Y En las secciones de RESEÑAS DE LO PUBLICADO y RELATOS DE LO YA VISTO se publican en la primera: un comentario del profesor Antonio Fernández-Alba sobre la monografía de *Tadao Ando* publicada en *Documenti di Architettura*. Su título, «Arquitectura en grises de penumbra», no podría significar mejor una arquitectura que busca una nueva poética bajo la sombra de una cultura ancestral. Roberto Fernández reseña el «Imperio de los signos» de Roland Barthes, que llega a ser traducido en español un cuarto de siglo después del viaje de su autor en Japón. El extrañamiento de Barthes: si Occidente es sobre todo sentido, es decir, esfuerzos por otorgar significado, Japón y Tokio en este caso suponen signo, o sea, trabajo para construir significantes, pura fenomenología, la virtual extinción del paradigma estructuralista para Barthes.

En la segunda sección se trae un extracto del seminario que el antropólogo francés Marc Augé dictó en Buenos Aires. El contenido del seminario, titulado «Sobremodernidad y no lugares», alarma sobre la amenaza de la vida en desarrollarse en «no lugares». Dada la tendencia de una planetarización proclive a la homogeneización y aniquilación de la identidad, el escenario de esta soledad y globalidad virtual son los no lugares ratificados a veces como imágenes o noticias: sustitutos de la realidad. Javier Maderuelo cierra esta sección con un comentario sobre la exposición de la artista conceptual Elena Asins: arte conceptual e informática.

Y Como POSTFOLIO se publica un trabajo de Tomás Maldonado. Una disertación sobre el siempre arduo tema de la *valoración de la calidad*, en la cual toma «El diseño de la arquitectura como medida de calidad».

Y ASTRAGALO agradece a la Universidad de Estudios de Palermo, a la redacción de *Magazine Litterarie*, a *Saber Leer* de la Fundación J. March y a Françoise Allaire por la colaboración prestada en la edición de este número, así como a los editores y autores de los libros recibidos en nuestra redacción y cuya lista publicamos. □



Arata Isozaki, Computer Aided City, 1970.

LA CIUDAD FRACTAL

Eduardo Subirats

La ciudad de la era electrónica se produce según el principio del fractal y el orden de las redes técnicas de las comunicaciones. La expresión de la producción técnica de la ciudad posmoderna, un mundo virtual experimentado como espectáculo, es consecuencia de la revolución estética de las vanguardias y su concepción de la arquitectura y el urbanismo como expresión de un mismo principio racional a la vez formal y productivo.

El postulado de la creación artística de una segunda realidad artificial señala el comienzo de una era que no ha finalizado: la era de las vanguardias. Sus expresiones las encontramos por igual en las visiones apocalípticas del expresionismo, en las técnicas iniciáticas de surrealistas como Artaud o Dalí, o en la metafísica racionalista de Mondrian o Le Corbusier. La creación de una segunda realidad es inseparable, al mismo tiempo, de un sistema de dominación universal de la naturaleza y de un principio radical de racionalización de las modernas formas de vida. Es el proyecto de la razón trascendental cumplido como sistema universal de dominación técnica, segunda naturaleza y realidad virtual.

Semejante identidad fue programáticamente formulada por las vanguardias. «Nos acostumbramos pronto a la esclavitud del misterio..., es hora de ser los amos», exclamaba Apollinaire desde las primeras páginas de su ensayo sobre los pintores cubistas¹. A la tradición estética de la mimesis, con todo lo que suponía de acercamiento a la naturaleza, diálogo con una naturaleza interior y apertura a lo misterioso, el portavoz de la estética cubista le oponía una poética lógico-trascendental. Se trasladaba al reino de lo estético el mismo principio de secularización y racionalización que la ciencia moderna había inaugurado desde Bacon y Newton. El crítico y coleccionista Kahnweiler extrapolaba la teoría del conocimiento de Kant y su proyección técnica a las «categorías visuales» del cubismo. La creación artística se equiparaba enteramente al dominio de la naturaleza. Y el sujeto estético se elevaba a potencia trascendental de la constitución técnica de un nuevo mundo. Juan Gris redefinía la obra de arte como el resultado de un proceso sintético, equiparable a la química².

Pero tan importante es la redefinición de la obra de arte como producción real de una segunda naturaleza, un medio ambiente artificial o el orden sublime del nuevo cosmos, como el desarrollo de los nuevos sistemas de reproducción técnica. Estos permitieron realizar el ideal estético de una producción artificial de una segunda naturaleza integral a partir de un principio intelectual y autónomo, una segunda realidad *ex nihilo* definida a partir de un sistema de categorías y signos, o un algoritmo. Los medios de reproducción técnica han posibilitado la expansión de estos estímulos, imágenes y realidades virtuales hasta el infinito. La nueva era de la comunicación electrónica se distingue al mismo tiempo por la pérdida de la dimensión de la experiencia estética y de su unicidad en el espacio y tiempo sociales, y, en su otro extremo, por las posibilidades técnicas en constante progreso de configurar industrialmente la experiencia humana en la sociedad del espectáculo.

Estética informática

10

El arte abstracto llegó a coincidir algunas veces con los sistemas racionales de producción y reproducción técnica, y con la racionalidad inherente al proceso civilizatorio de dominación de la naturaleza. En la estética informática, el proceso inductivo de reconocimiento y exploración de lo real y el procesamiento de la imagen resultante tiene lugar de una manera integralmente automática. Su resultado está definido a partir de una lógica instrumental. Históricamente hablando la imaginería informática también ha «nacido en el campo de honor de la investigación militar» y de la industria³. El nuevo paisajismo informático, verdadera culminación técnica del principio antimimético anunciado por Apollinaire, ilustra radicalmente este nexo fundamental entre la revolución estética de las vanguardias y la dominación científico-técnica. La producción de la realidad virtual parte al mismo tiempo de un sistema de control espacial para la aviación militar. Sin duda, en el resultado final de la obra de arte informáticamente producida están presentes decisiones e intervenciones humanas, complejas y diferenciadas, en no menor medida que en la técnica cubista del *collage*. Y, no obstante, la realidad bajo la que opera el nuevo artista ya no es el mundo de una experiencia artística, sino precisamente una segunda naturaleza creada por el sistema operativo de transformación de la naturaleza.

Oud declaró que la estética neoplasticista coincidía con las exigencias formales de la producción mecánica de la obra de arte. En un sentido análogo Le Corbusier definió la arquitectura como espacio industrialmente producido para una existencia humana programáticamente definida como producción y reproducción de la fuerza de trabajo. Duchamp creó un nuevo tipo de obra de arte entendida como máquina de comunicar. En todos estos casos se identificaba la forma y el contenido estéticos, la obra y su valor comunicativo y funcional con una racionalidad técnica e industrial. El futurismo en particular elevó románticamente esta unidad a principio mítico: el nuevo arte se confundía con los valores heroicos de la producción en masa, la guerra industrializada y las modernas políticas totalitarias.

El fractal es la expresión desarrollada de este mismo principio estético. Su belleza es definida como un valor estadísticamente conmensurable, con arreglo a una teoría gestáltica de la percepción⁴. La visión estética del cuadro abstracto moderno ha sido reducida al efecto psicológico de sus componentes formales. La experiencia estética se ha eliminado de manera integral. Desaparece incluso aquella tensión espiritual entre mimesis y racionalidad productiva que todavía atraviesa a los pioneros de la abstracción moderna. En su lugar se introducen las categorías formalistas de caos y armonía, desorden y orden, en cuanto referidas a una secuencia matemática cuyos *outputs* se transforman a su vez en *inputs*, realimentando un ritmo visual al mismo tiempo repetitivo y diferente⁵. Bajo el orden deductivo de variaciones matemáticas nada cambia bajo la luz del sol. El arte deja de ser necesario como expresión individual o colectiva. Mucho menos como aquel reino espiritual que exploraron Kandinsky o Klee. Su sustituto electrónico supone la redefinición del arte como animación.

Bajo este punto de vista el nuevo arte informático no puede considerarse en modo alguno innovador. Reitera más bien la misma tesis de un arte deductivo definido a partir de un postulado matemático y geométrico que formularon programáticamente Severini, Juan Gris o Le Corbusier. La pretensión de haber llegado a través del fractal a la comprensión íntima de los secretos de la naturaleza, a la vez superando la concepción mecánica y uniforme del universo de Laplace, y de haber reproducido el proceso generativo del caos al orden, había sido formulada en los mismos términos por Mondrian o Malevich.

La pintura de Gris reflejaba este momento espiritual más allá de sus aspectos compositivos y sintéticos. «Arte reflexivo», lo llamó Arnold Gehlen⁶. Esta dimensión espiritual, meditativa o reflexiva no se desprende solamente de la voluntad conceptual de esta pintura, de su carácter en cierta manera apriorístico. Es más bien la última consecuencia positiva de la eliminación de la realidad en el proceso de creación de una *peinture conceptuelle*. Semejante dimensión trascendente, meditativa o incluso mística tiene que ver con la desaparición misma del objeto individual, con el desplazamiento de la expresión poética del objeto real y reconocible a los elementos compositivos autónomamente considerados. Tiene que ver asimismo con la virtualidad del mundo «sintético» que de ello deriva. Encierra un verdadero proceso de transformación alquímica del objeto en una nueva realidad que está, por definición, más allá de todo existente.

Ciudad electrónica

El fractal logra este mismo resultado espiritual bajo las condiciones de un misticismo psicodélico. Pero el sentido último de estas composiciones, ya se trate de *Proun*, de la composición neoplasticista o del *fractal*, no se da en ellas mismas, en sus efectos maravillosos, en sus colores nuevos, en sus sorprendentes metamorfosis. Su comprensión tiene que abarcar al mismo tiempo aquella formulación de las crisis lingüísticas y de las rupturas y escisiones culturales bajo las

que ellas se legitimaban y legitiman como el signo externo de un conocimiento técnico de la naturaleza y del orden humano.

La última consecuencia de esta revolución estética la formularon los pioneros de la arquitectura y el urbanismo en su concepción del espacio privado y público, de los valores simbólicos de las formas y el espacio, y de los sistemas físicos de comunicación como expresión de un mismo principio racional a la vez formal y productivo, como tantas veces afirmó Le Corbusier y se expuso en su revista *L'Esprit Nouveau*. Sobre las ruinas de la ciudad histórica y sus formas culturales tradicionales se levantó la ciudad neoplasticista como expresión industrial de un ordenamiento abstracto-absoluto, o se construye la postmoderna ciudad fractal, síntesis de un principio electrónico de orden y de las redes técnicas de comunicación apropiadas para su cumplimiento. La contemporánea doctrina de un nuevo orden político universal, la mitología de un final de la historia, así como sus relatos apocalípticos ligados a doctrinas salvacionistas de signo milenarista, o a las visiones ecológico-catastróficas de los últimos días de la humanidad, coinciden por igual en esta cristalización de la realidad como espectáculo acabado, como sistema cumplido de un mismo principio trascendental de producción de la realidad.

12 El significado actual y más profundo de las utopías artísticas y arquitectónicas desarrolladas por los pioneros de las vanguardias no reside en los efectivos modelos funcionales de diseño que arrojaron para la ciudad futura. Las ciudades ideadas por Bruno Taut, Scheerbart o Ferriss, los modelos urbanísticos de Hilberseimer y Le Corbusier, la ciudad tecnológica de los rascacielos, la ciudad infinita, la ciudad cristalina, organizada *more geometrico*, la ciudad ideal..., estas categorías urbanísticas han sido, ante todo, modelos operativos para una ciudad concretamente irreal, desprovista de historia y esencialmente despoblada de seres humanos. La expresión plástica de esta irrealidad fue siempre, en todos estos casos, el carácter escenográfico de su diseño. Cheerbart, Ferriss o Le Corbusier concibieron una ciudad de vidrio y acero, luminosa y transparente en las noches infinitas del fin de la historia como una esperanza espiritual y trascendente: la ciudad celestial, la nueva Ciudad de Dios. La utopía de una ciudad virtual y trascendente con respecto a la ciudad histórica y contingente no hace sino crecer a lo largo de la historia del urbanismo del siglo XX: zonificación de las ciudades de acuerdo con sus funciones productivas y consumidoras, ciudades lineales concebidas bajo el paradigma dominante de la comunicación, ciudades-eventos o ciudades electrónicas definidas por redes nerviosas de flujos informacionales y anticiedades concebidas bajo un aparato conceptual de renuncia crítica a la planificación o a la simple comprensión conceptual de la ciudad tardomoderna y sus dilemas humanos. Todos estos proyectos han redefinido, uno después del siguiente, la misma condición postmoderna de una «metrópoli vacía», como lo ha formulado Fernández-Alba: una ciudad definida como el no *man's land* de la simulación arquitectónica y de los poderes tecnológicos y económicos que la amparan, y, al mismo tiempo, literalmente inexistente desde el punto de vista comunitario o de la memoria histórica⁷.

La ciudad se eleva a obra de arte total, según la concibieron artistas tan heterogéneos como Léger y Mondrian, Bruno Taut y Hugh Ferriss, y como tal es diseñada o rediseñada como un nuevo espectáculo arquitectónico, electrónico y cósmico. En el espectáculo urbano, ocasionalmente coronado por los símbolos de lo sublime, como en las incansables alegorías de lo cristalino de Bruno Taut, o en los estilizados paisajes de futuristas rascacielos de Fritz Lang, los conflictos y la hostilidad de una ciudad real, y la crisis social que la atraviesa, es eclipsada. En el espacio virtual entre la ficción tecnocrática y el delirio surreal, entre la virtualidad de espacios inmateriales, luminosos o eléctricos, pantallas gigantes de vídeo, estructuras móviles, objetos iconográficos de *pop art*... se configura hoy en la nueva ciudad electrónica, las nuevas formas de comunicación, la nueva obra de arte global de la era electrónica.

Realidad virtual

Los ejemplos se han reiterado a lo largo de las experiencias de arquitecturas y urbanismos supermodernos, *high-tech* o deconstructivistas desde Eisenmann hasta Tschumi. Un caso extremo: la monumental escenografía construida por el estudio Archigram para el *tour* de los Rolling Stones, en 1989. Se trataba de una arquitectura transportable y, al mismo tiempo, de la supresión arquitectónica de la relación del espacio y el tiempo reales fijados en la particularidad irremplazable de un lugar. La inmensa ciudad flotante era una estructura efímera de tubos de acero, dispositivos electrónicos de iluminación, inmensas pantallas de vídeo, plataformas móviles, torres y una multitud de efectos luminosos computerizados para una masa de 60.000 espectadores. Todo ello configuraba una realidad compleja. Lingüística y técnicamente hablando, esta instalación integra diferentes géneros y medios artísticos. Estéticamente hablando, es una obra de arte total. La ilusión electrónica y arquitectónica de un universo irreal y maravilloso, el espectáculo en estado puro, están destinados a la producción, mantenimiento y dirección de una audiencia masiva a través de una compleja serie de efectos, estímulos, imágenes y sonidos cuyo *display* integralmente computerizado se pone fuera del alcance de la comprensión individual.

El concepto de un espacio total, que al mismo tiempo comprende las funciones de *container* para la producción y organización de la masa humana, y de un espectáculo o una representación solidificada de lo real, no se limita en modo alguno a los espacios específicos para espectáculos masivos, ni siquiera para arquitecturas destinadas a escenografías multimediáticas. Más bien es el carácter fundamental de la ciudad hiper-moderna. Una ciudad concebida, según la ha definido Bernard Tschumi, no como lugar de la memoria, ni como espacio funcional y abstracto, sino como estrategias organizativas y funciones programadoras, sin tiempo, ni espacio, ni lugar, ni tampoco memoria. La ciudad supermoderna como la superación de la ciudad contingente y sus conflictos, en el orden trascendente del «evento» urbano, de la ciudad efímera, de una performatización de funciones sociales abstractas concebidas como grandes espectáculos mediáticos⁸.

No existen límites en estos espacios virtuales. Los puntos, líneas y planos de estas arquitecturas se despliegan a su ancho, danzan, se cristalizan en un logotipo reconocible, se metamorfosean a lo largo de una serie indefinida de construcciones y deconstrucciones y finalmente desaparecen. Son metáforas constructivistas de una cosmogonía virtual. Las ciudades suprematistas del presente-futuro configuran el infinito de una irrealidad, un espacio fuera del tiempo histórico. Espacios que organizan, encierran y estimulan a la masa hasta transportarla a los paraísos artificiales de simulacros y éxtasis electrónicos. Es algo fascinante, maravilloso, con una dimensión inmaterial e irreal que se extrapola hacia el delirio místico, a la trascendencia psicodélica y a una experiencia de ataraxia masiva, y que, al mismo tiempo, está atravesado por aquel mismo sentimiento del estupor, vacío e impotencia frente a lo inconmesurable que tradicionalmente han sido asociados con el concepto de lo sublime en la representación del poder. Una síntesis de Wagner y la electrónica moderna. La utopía realizada de una arquitectura no-objetual y concebida como «pura acción», según las palabras de Malevich⁹. Síntesis de tecnología ultramoderna y *kitsch* industrial.

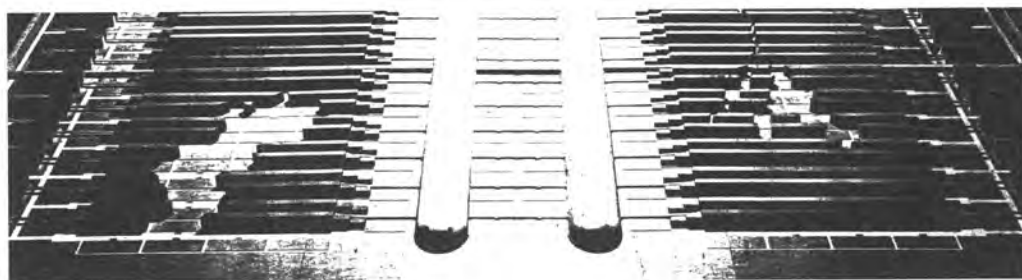
El ciberespacio aparece como el espacio y tiempo ideales de una ciudad fuera del tiempo y el espacio históricos. Pero es una realidad técnicamente diseñada que supone también una transformación general de la experiencia a través de los nuevos medios electrónicos. Más que la realidad ficticia de la televisión, que no exige del espectador más que la contemplación sonambúlica, intelectual y filosóficamente pasiva, el ciberespacio es una realidad creada, compartida e imaginada por un sujeto trasindividual. Un espacio frío de *interacción electrónica*. Un mundo holográfico que aparece, al mismo tiempo, con algo de aquella perfección divina que otrora se atribuía a la ciudad celestial.

La comunicación digital

La comunicación digital reproduce información, extiende nuestra capacidad cognitiva, genera estímulos emocionales nuevos en la misma medida en que nos conecta en su infinito sistema de redes simbólicas. Pero, al mismo tiempo, el ciberespacio es una máquina de liquidación de la memoria y la experiencia individual, al mismo tiempo que un sistema de producción de asociaciones a través de una red infinita de contactos puntuales y las descargas emocionales que en ellos se producen. Un mundo psicodélico, perfectamente equiparable al mundo de drogas químicamente diseñadas y sus efectos alucinógenos. Es lo que permite comparar sistemáticamente el universo hipertecnológico de la información electrónica con los ritos de chamanes indígenas, y a ambos con la transformación psicodélica de los símbolos sagrados de religiones antiguas, experiencias alucinógenas y síndromes psicóticos. Sólo que a diferencia de la realidad psicodélica de las drogas químicas, el ciberespacio refleja aspectos nucleares de la realidad misma: su sistema de información y de poder. De ahí también la aparición de una nueva ficción científico-literaria que comparte un espíritu futurista, con un misticismo de signos apocalípticos muchas

veces, la perspectiva de una reformulada revolución surrealista que ha pasado por las experiencias psicodélicas de los años sesenta, todo ello atravesado por los refundidos mitos de un heterogéneo ideario fascista: el espíritu del tiempo, visible en los anuncios de la moda de vanguardia, en la representación mediática de las masacres postmodernas o en la iconografía de la arquitectura deconstruccionista.

Ciudades artificiales, concebidas como la expansión a escala cósmica de virtuales espacios electrónicos, espacios irreales sin historia para una existencia humana espectacular. Nuevas ciudades electrónicas. Pero de ningún modo un *novum* con respecto al gran discurso histórico de las vanguardias, sus categorías de libertad y de racionalidad, y su utopía de un nuevo humano. Simulacros de geometrías y electricidad en los que el tiempo se detiene en los espacios de ningún lugar, y la historia, sus conflictos y sus esperanzas se transforman en luz. □



15

NOTAS

- ¹ Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Hermann, París, 1965, p. 13.
- ² Daniel H. Kahnweiler, *The Rise of Kubism*, Witternborn, Nueva York, 1949, pp. 13 y s. Juan Gris, *Kunsthau München*, «Une Conférence de Juan Gris», Kunsthau Zürich, París, 1933, s.p.
- ³ Françoise Holtz-Bonneau, *L'image et l'ordinateur*, Aubier, París, 1986, p. 13.
- ⁴ Abraham A. Moles, *Art et Ordinateur*, Blusson, París, 1990, p. 17.
- ⁵ Gert Eilenberger, «Freedom, Science and Aesthetics», en H.-O. Peitgen, P.H. Richter, *The Beauty of Fractals*, Springer Verlag, Berlín, Heildelberg, Nueva York, Tokio, 1986, pp. 175 y ss.
- ⁶ Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder*, Athenäum Verlag, Frankfurt a.M., 1965, p. 97.
- ⁷ Antonio Fernández Alba, *La metrópoli vacía*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 81.
- ⁸ Bernard Tschumi, *Event-Cities*, The MIT Press, Cambrige, 1994, pp. 11 y ss.
- ⁹ Malevich, *Essays on Art*, Rapp, London, 1968, vol. I, p. 181.



Frank Lloyd Wright. Broadacre city, 1934.

CONSTRUYENDO EL MUNDO DE MAÑANA

La Exposición Mundial de Nueva York de 1939

Daniel Canogar

La Exposición de Nueva York de 1939, en la opinión del autor, refleja las estrategias del capitalismo en imponer un reformismo social a través de la promoción del consumo. En su temática, premoniciones en torno a un futuro que en realidad ya se vivía como presente a través de la manipulación de los medios de comunicación, el proyecto de la arquitectura y la ciudad global vienen a ser instrumentalizados como un proceso de imposición de control social.

El 23 de septiembre de 1938 se celebró una insólita ceremonia entre las obras de construcción de la Exposición Mundial de Nueva York de 1939. En este día del equinoccio otoñal, la compañía de electrodomésticos *Westinghouse* enterraba una cápsula del tiempo en una cripta subterránea. La cápsula del tiempo —ideada por la empresa como un montaje publicitario— consistía en un recipiente de dos metros y medio de altura con forma de torpedo. En su interior había una probeta larga que servía para resguardar un verdadero museo miniaturizado de la sociedad norteamericana de mediados del siglo XX. La cápsula contenía un teléfono, un cepillo de dientes, una bombilla incandescente y 32 objetos más de uso cotidiano. Varias películas de microfilm reproducían partituras musicales, obras de arte y 23.000 páginas de texto. Se

incluyeron tres noticieros cinematográficos de la época junto con instrucciones para construir un proyector. Mensajes para el futuro escritos por Albert Einstein y Thomas Mann daban una nota intelectual a la colección. Destinada a ser abierta en cinco mil años, la cápsula se enterró bajo lo que llegaría a ser el pabellón de la casa *Westinghouse* para la exposición de Nueva York.

Caducidad del presente

Un científico colaborador en la construcción de la cápsula la describía como «una fotografía de la cultura americana a mediados del siglo XX»¹. La cápsula congelaba la realidad en una estática imagen conservada para la posteridad. El ímpetu por retratar la sociedad e introducirla en una envoltura herméticamente

17

te cerrada era un síntoma de la aflicción que sentían sus creadores por la caducidad del presente; manifestaba una crisis emocional que prevalecía en la población a finales de los años treinta. Una década después del *crash* de la Bolsa de Nueva York, Estados Unidos seguía atrapado en la peor depresión económica de su historia. El desempleo seguía aumentando y las colas de menesterosos buscando alimento gratuito se hacían cada vez más largas. La población se sentía atrapada en una situación de la que no sabía cómo salir. El enterramiento de la cápsula del tiempo en su pozo protector se siguió con gran atención por parte del público. Más que una representación exacta de los Estados Unidos, su contenido revelaba las aspiraciones sociales del país; creaba una imagen optimista de un mundo tecnológicamente sofisticado y socialmente apacible que eliminaba los aspectos oscuros del presente. Esta versión sublimada de la realidad funcionaba como un talismán, cuya mera presencia parecía alejar los problemas de la sociedad y garantizar su supervivencia.

Si las exposiciones universales prácticamente habían desaparecido en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, éstas se multiplicaron frenéticamente con la aparición de la recesión económica. Tras el *crash* de la Bolsa de Nueva York en 1929 se organizaron exposiciones en Estocolmo en 1930, París en 1931, Chicago en 1933, Bruselas en 1935, París nuevamente en 1937 y Glasgow en 1938. El público tenía necesidad de olvidarse de sus problemas, y encontró en las exposiciones universales un satisfactorio escapismo. En 1939 la ciudad de Nueva York, origen de la crisis

económica mundial, celebró la mayor y más significativa exposición universal del periodo de entreguerras. Las masas proyectaron sus fantasías colectivas sobre este excepcional evento que brilló como una estrella fugaz en la oscuridad de la gran depresión americana.

Ciencia-ficción

La exposición de Nueva York utilizó el futuro como hilo conductor de sus diversas muestras. Su lema, «Construyendo el mundo del mañana», acercaba el futuro, que de repente parecía a la vuelta de la esquina. Cuando el público entraba por las puertas del recinto, la realidad cotidiana del país quedaba sumida en el olvido; los visitantes se veían mágicamente transportados al prodigioso mundo del mañana. Paradójicamente, el paisaje futurista de la exposición se había inspirado en el pasado. Los organizadores recurrieron al género menor de la ciencia-ficción del siglo XIX, que a pesar de ser discriminada de las altas esferas de la literatura, tenía un enorme seguimiento popular. La ciencia ficción surgió cuando la consolidación del capitalismo europeo a mediados del siglo XIX trajo consigo un nuevo sentido de temporalidad que la novela histórica ya no podía representar. La aceleración del progreso tecnológico provocaba un envejecimiento prematuro del presente. La ciencia-ficción intentó solventar esta crisis mediante la imaginación; el lector era catapultado hacia un futuro en el que el ser humano alcanzaba y dominaba la desbocada realidad. Julio Verne y H.G. Wells son considerados como los dos autores que formalizan el género tal como lo conocemos hoy en día. Verne es el primer autor que asocia el clásico viaje de aventuras

con la tecnología. En sus novelas, la máquina queda dominada como forma de transporte para trasladar sus personajes a regiones desconocidas. La prolífica obra de Wells es más compleja, ya que oscila entre visiones utópicas del futuro y premoniciones cataclísmicas del destino de la civilización. En su célebre *The Time Machine* (1895), el progreso tecnológico acaba por destruir al ser humano. Diez años después, Wells describe una ciudad tecnológicamente dinámica y en perpetuo movimiento en su novela *A Modern Utopia* (1905). Será este lado optimista de Wells el que renazca tres décadas después en la exposición de Nueva York. En el ensayo *Utopia Realized: The World's Fairs of the 1930s*, el historiador Folke T. Kihlstedt considera la exposición de Nueva York como un legado de la obra de Wells. «La superciudad de Wells llegaría a simbolizar la visión urbana del siglo XX de una sociedad futura alterada por los poderes beneficiosos de la ciencia, la tecnología y la mecanización, y los diseñadores de la Exposición Universal de Nueva York adoptaron esta visión del futuro»². La cápsula del tiempo de la compañía *Westinghouse* revierte directamente a *La Máquina del Tiempo* de Wells. El aspecto físico de gran parte de los pabellones de la exposición coincide con la arquitectura descrita en *When the Sleeper Wakes* (1899), otra obra importante de la carrera de Wells. Con la exposición de Nueva York, la ciencia-ficción se hizo realidad.

Nueva York significó el final de la hegemonía de los ingenieros, que tanta influencia habían tenido en las exposiciones universales desde el Palacio de Cristal de Paxton. A partir de 1939, serán los ingenieros industriales los

encargados de dar forma a las exposiciones universales. Esta profesión, de reciente creación, se ocupaba sobre todo de la imagen exterior de una empresa. Nueva York reunió a los mejores diseñadores industriales del momento. Entre ellos, el más importante era Walter Dorwin Teague, cuyo protagonismo en la exposición de Chicago de 1933 le había dado una experiencia fundamental en la organización de acontecimientos de esta índole. Los primeros bocetos que se dibujaron mostraban más interés por la ambientación general que por detalles arquitectónicos específicos. Desde el principio se concebía la exposición como una experiencia total donde el más mínimo de los detalles contribuiría a crear la fantasía del futuro. Para los diseñadores industriales era más importante que los edificios parecieran modernos a que fueran realmente novedosos en su ejecución. El estilo internacional del pabellón de Mies van der Rohe en la Exposición Universal de Barcelona en 1929 no tenía cabida en la exposición de Nueva York. La reductiva estética funcional de la arquitectura bauhasiana no permitía las dosis de fantasía que los diseñadores industriales precisaban para crear su ciudad futurista.

Arquitectura de comunicación de masas

En los años treinta, la estética aerodinámica asociada con el Art Decó tuvo gran popularidad entre los diseñadores industriales. La forma aerodinámica se aplicó en un principio sobre aviones, automóviles y barcos. Con el tiempo pasó a ser un convencionalismo arquitectónico utilizado para dar una impresión visual de movimiento. Los diseñadores de la

exposición de Nueva York intentaron dar una imagen aerodinámica a todos los pabellones. Se contornearon los cantos de los edificios y se eliminaron las ventanas sobre las fachadas para aumentar la sensación de celeridad. El aspecto pulido de la arquitectura de la exposición pronosticaba un futuro dinámico y tecnológicamente funcional. Las formas simples pero impactantes de los pabellones pretendían captar la mirada del visitante de la exposición. Con frecuencia los edificios tenían una presencia escultórica. Su forma imitaba la temática de los productos que estaban expuestos en el interior. La entrada del pabellón del transporte marino quedaba flanqueada por las proas de dos gigantescos barcos. El edificio de la aviación tenía la apariencia de un enorme dirigible metido en un hangar. El pabellón de la compañía *Ford* estaba rodeado por una rampa de automóviles por la que perpetuamente circulaban los últimos modelos de la compañía. El edificio era un mero conducto que captaba perfectamente el flujo de la vida moderna.

En ocasiones estas asociaciones arquitectónicas eran más explícitas. Una compañía de aparatos de aire refrigerado, la *Carrier Corporation*, tenía la forma de un iglú. Igualmente, una empresa pastelera, la *Continental Baking Company*, imitaba el aspecto circular de una rosquilla. En los años sesenta, Robert Venturi describió Las Vegas como una «arquitectura de comunicación antes que de espacio»³. La exposición de Nueva York de 1939 era un Las Vegas en estado embrionario. Al igual que en la ciudad de los casinos, los pabellones de la exposición utilizaban el lenguaje de las vallas

publicitarias para captar la mirada del público. Los pabellones no existían tanto para resguardar como para comunicar. Se favorecía una arquitectura de impresiones generales antes que de detalles sutiles; se sobrevaloraba la fachada antes que el edificio, la superficie antes que el contenido. Esta arquitectura parlante imitaba las escalas, las formas y los colores de los estrambóticos locales comerciales construidos en los márgenes de las autopistas. Una arquitectura de comunicación de masas se estaba formalizando en el recinto de la exposición de Nueva York.

Estética futurista

Si el diseño aerodinámico de los pabellones había roto radicalmente con el estilo neoclásico al que se solía recurrir en este tipo de acontecimientos, no ocurrió lo mismo con la planificación del recinto. La exposición seguía un patrón neoclásico, con una plaza central al que desembocaban avenidas radiantes que dividían el terreno en diversos segmentos. A cada segmento le correspondía una zona temática diferente: la zona de comunicaciones, la de intereses comunitarios, alimentos, gobierno, medicina y salud pública, ciencia y educación, etc. Se excluyeron dos zonas de la planificación radial de la exposición: la zona de transportes y el parque de atracciones. La configuración geométrica de la planificación del recinto buscaba claridad y lógica de diseño. También se empleó un código cromático que pretendía estructurar la visita del público. A cada uno de los segmentos radiantes de la exposición se le dió uno de los colores del arcoiris. El efecto era especialmente majestuoso de noche cuando los edificios se iluminaban

con luces de colores. En lugar de emplear focos externos se incorporaron luces fluorescentes en el diseño mismo del edificio. La luz se convirtió en un instrumento de modulación decorativa de gran impacto visual que sustituyó la falta de detalles ornamentales sobre los aerodinámicos edificios. Los resplandecientes pabellones entusiasmaron al público, si bien no llegó a comprender el esquema racionalista con el que se había coloreado la exposición. Gran parte de los visitantes andaban sin destino fijo y entraban en aquellos pabellones que les llamaban la atención. Sólo desde un avión sobrevolando la exposición se podía distinguir la cuidada composición cromática.

El único elemento que realmente sirvió de orientación para el público estaba en la plaza central de la exposición. Allí se encontraba una torre de 183 metros en forma de aguja que era una simbiosis de obelisco y pirámide. El *Trylon*, tal como se bautizó este curioso monumento, destacaba claramente desde cualquier lugar del recinto. El historiador Mircea Eliade explica el concepto del *axis mundi*, o eje del mundo, como una presencia arquetípica en diversas culturas, y que se representa con una torre, una montaña, un árbol o una columna⁴. Estos ejes verticales conectan la tierra con los cielos, por lo que se les considera símbolos sagrados. El *Trylon* era el eje central de la exposición, una columna universal para esta macrociudad futurista. Marcaba el centro físico y espiritual de la exposición; su magnética presencia inevitablemente convocaba al público a su alrededor.

El *Trylon* estaba acompañado por otra gran estructura: el *Perisphere*, una esfera de 18

pisos de altura con un diámetro de 54 metros. Su homogénea blancura daba una sensación de ingravidez a la estructura, la cual parecía levitar sobre un gran estanque de agua. De noche servía de pantalla para proyectar abstractos juegos de luces: sobre un fondo ámbar, rojo o azul, se sobreponían pequeñas manchas blancas que parecían nubes. Aunque *Trylon* y *Perisphere* tenían un aspecto extremadamente futurista, sus antecedentes históricos remontaban a los dibujos de los llamados arquitectos visionarios franceses del siglo XVIII. Destaca especialmente Claude-Nicolas Ledoux, cuyos proyectos imaginarios estaban basados en una claridad simbólica de formas geométricas⁵. Sus dibujos de edificios esféricos debieron influir a los arquitectos de *Trylon* y *Perisphere*, Wallace K. Harrison y Jacques Fouilhoux. Para Ledoux, la esfera simbolizaba la perfección, mientras que para Harrison y Fouilhoux era un simple motivo arquitectónico que serviría de logotipo para la exposición. *Trylon* y *Perisphere* llegaron a formar un notorio motivo visual que apareció reproducido en una infinidad de objetos comercializados alrededor de la exposición: termómetros, cafeteras, relojes, telas estampadas para trajes de señoras, lámparas, etc. Esta mercantilización del logotipo de la exposición consiguió difundir masivamente la estética futurista de la exposición de Nueva York.

La ciudad del futuro

La esfera simbolizaba las aspiraciones globales de la democracia, el capitalismo y el comercio internacional norteamericano. La torre del *Trylon* marcaba el centro de este mundo capitalista en el mismo recinto de la expo-

sición. *Trylon* y *Perisphere* formaban un conjunto formidable. Desde la construcción de la Torre Eiffel en 1889, no se había conseguido un centro visual para una exposición universal de tal calibre estético. Pero su función no era meramente decorativa. En el interior de la esfera se construyó un complejo diorama llamado *Democracy*, una creación del diseñador industrial Henry Dreyfuss. El diorama transportaba al público a la ciudad del año 2039. El recorrido empezaba en la base del *Trylon*, donde el espectador se subía a unas escaleras mecánicas —las más grandes del mundo— que le ascendían al interior de la esfera. Unas pasarelas mecánicas en constante movimiento realizaban un camino circular alrededor de la circunferencia interior del *Perisphere*. Estas pasarelas servían de balcones para observar, «a vista de pájaro», la maqueta de la ciudad del futuro instalada en la base de la esfera. La ciudad se llamaba *Centerton*, y tenía una población laboral de 250.000 personas. Sus diversas avenidas radiales culminaban en una plaza central sobre la que se había construido un rascacielos de 100 pisos, el *axis mundi* de esta ciudad. En la periferia de la urbe se habían construido pequeñas poblaciones dormitorio para los trabajadores del centro. Más allá de estas poblaciones había granjas y pastos para la ganadería. Todo tenía su sitio en *Centerton*; compacta, eficiente y saludable, el público se sentía atraído por esta metrópolis del futuro tan opuesta a las destartadas ciudades reales.

El diorama de *Democracy* reproducía las 24 horas de un día en cinco minutos y medio. Durante los segmentos de día, focos escondidos detrás de las pasarelas iluminaban la

bóveda interior del *Perisphere*. En los segmentos nocturnos del diorama, el azul del cielo se iba oscureciendo hasta que aparecían las estrellas. Los planetarios todavía no eran muy conocidos en esta época, razón por la que este efecto cautivaba al público. Acto seguido, se encendían unas lámparas de luz ultravioleta que activaban los toques de pintura fluorescente que se habían aplicado sobre las ventanas de los edificios de la maqueta. Al final del recorrido, la bóveda se transformaba en una pantalla sobre la que se proyectaban diez ilustraciones animadas. Al compás de una marcha triunfal, las imágenes mostraban a grupos de ciudadanos que se iban acercando desde los puntos equidistantes del horizonte. El diorama acababa con un apoteósico final de luces polarizadas que parpadeaban por toda la bóveda. El espectáculo sincronizaba los cambios de luz con una narración vocal, las proyecciones y el acompañamiento musical.

Al salir de la esfera, el público descendía por una majestuosa rampa que rodeaba el *Perisphere*. La parte superior de la rampa ofrecía la mejor vista superior de la zona. Desde este punto, el público podía apreciar la semejanza que había entre *Centerton* y la planificación radial de la exposición de Nueva York. Ambos imitaban la distribución centro-periferia de los modelos utópicos del británico Ebenezer Howard, el inventor de las ciudades jardín. Howard quería construir núcleos urbanos completamente nuevos en medio de zonas campestres vírgenes. Sus ciudades estarían habitadas por una población máxima de 30.000 personas cuyas vidas comulgarían con la naturaleza circundante. El campo quedaría salpicado con una confederación de pequeñas co-

munidades gobernadas por un sistema cooperativo. Los proyectos de Howard tenían influencias del movimiento socialista británico de finales del XIX, y pretendían ser una alternativa a las desmesuradas concentraciones de poder y capital en ciudades como Londres.

Otra concepción utópica de la ciudad del futuro llegó a ser el espectáculo mejor atendido de la exposición de Nueva York. Se trataba del *Futurama*, un gigantesco diorama móvil que transportaba a los espectadores por encima de un paisaje futurista de 1960. La potente compañía de automóviles *General Motors* había encargado al reconocido diseñador industrial Norman Bel Geddes la construcción de *Futurama*. Con esta compleja producción, el arte del diorama alcanzaba un nuevo nivel de desarrollo tecnológico. Todavía hoy, los que tuvieron la oportunidad de asistir a la exposición de Nueva York en 1939 recuerdan el *Futurama* con añoranza. Sin duda, era el más impactante espectáculo de la exposición. Tras soportar la larga cola, que a veces duraba varias horas, el público finalmente accedía al interior del pabellón por una fisura vertical abierta sobre la superficie lisa del edificio. Unos cómodos asientos se movían constantemente sobre una cinta transportadora cuya velocidad regulaba automáticamente el tráfico del público. La gran maquinaria del diorama se tragaba 27.000 personas diarias, las cuales eran trasladadas por un circuito de 480 metros durante 15 minutos. Los asientos, que se habían llamado «máquinas del tiempo» como homenaje a la novela de Wells, se deslizaban suavemente por encima de la enorme maqueta que miniaturizaba 7.500 kilómetros cuadra-

dos de los Estados Unidos, tal como iba a ser en 1960. Unos altavoces incorporados a los asientos transmitían una grabación con la voz de Boris Karloff explicando las diversas escenas del diorama. Las primeras palabras que el espectador-pasajero oía eran: «¿Extraño? ¿Fantástico? ¿Increíble? Recuerde, esto es el mundo de 1960»⁶. El espectador podía contemplar granjas futuristas, modernos puentes y, ante todo, una avanzada red de autopistas controladas por sistemas automáticos de radar para evitar accidentes. Como fabricante de coches, *General Motors* tenía gran interés en promocionar la construcción de autopistas, con el consiguiente aumento del tráfico rodado que éstas podrían significar. Pocos años después de la exposición de Nueva York, el Gobierno Federal de los Estados Unidos creó un inmenso sistema de autopistas que cruzaba el continente de costa a costa. El *Futurama* de *General Motors* quizás tuvo cierta responsabilidad en la aparición de las *interstates*, tal como se llamó a estas autopistas que todavía están en uso en la actualidad.

El espectador llegaba finalmente a la ciudad de 1960, con sus grandes rascacielos de cristal rodeados por eficientes autopistas de múltiples carriles. Algunos edificios tenían plataformas en sus tejados para el aterrizaje de helicópteros. El viaje del *Futurama* culminaba con la ampliación de un cruce de dos calles en el centro de la ciudad. Esta repentina ampliación imitaba la cadencia de un montaje cinematográfico, al acercar al espectador a un detalle del diorama como si se tratara de un primer plano fílmico. Bel Geddes había copiado este cruce de un proyecto del arquitecto Harvey Wiley Corbett de 1927. Este proyecto

pretendía solucionar la difícil convivencia entre peatones y automóviles en las ciudades, convivencia que resultaba particularmente conflictiva en los cruces de dos calles principales. Corbett ideó un sistema de particularización de los flujos de tráfico con niveles separados, uno para cada una de las calles, junto con un tercer nivel elevado para peatones. Se conseguía de esta forma una fluidificación del tráfico rodado y peatonal para alcanzar una máxima eficiencia arterial del pulso de la ciudad. El cruce de Corbett reproducido en el *Futurama* era un símbolo de la ansiada agilización de la sociedad que los organizadores de la exposición de Nueva York veían como la solución al estancamiento económico del país.

Tecnocracia y sociedad

24

Los pasajeros del *Futurama* eran meros paquetes transportados por la gran maquinaria del diorama. Desligados de la creación de la ciudad del futuro, la aceptaban pasivamente como meros espectadores. La sepulcral voz de Boris Karloff representaba la oratoria de la omnisciente corporación económica, que planeaba y disponía el futuro de los espectadores. Al final del *Futurama*, el espectador era depositado en el patio interior del pabellón, donde se encontraba con una recreación real del cruce de calles que acababa de contemplar en el diorama. Este golpe teatral al final del recorrido diluía la frontera entre ficción y realidad. *General Motors* ya estaba «construyendo el mundo del mañana».

Si la ciudad jardín de Ebenezer Howard inspiró la creación de *Democracy*, los proyectos utópicos de Le Corbusier sirvieron de modelo para

Norman Bel Geddes en la construcción del *Futurama*. Bel Geddes estaba muy familiarizado con los principales proyectos de Le Corbusier, el *Plan Voisin* de 1925 y *La Ville Radieuse* de 1935, e intentó imitar sus principales características en su diorama de la metrópolis del futuro. Al igual que Howard, Le Corbusier tenía una fe absoluta en las virtudes de la tecnología. Sus ciudades estarían gobernadas por una tecnocracia de ingenieros, intelectuales y planificadores altruistas que organizarían cada aspecto de la sociedad. Le Corbusier caracterizaba París como un organismo en fase de descomposición. Esta visión fatalista le motivó a concebir alternativas a la estructura tradicional de la ciudad. Desde su torre de marfil, adoptó una mirada superior que buscaba poseer la inmensidad e infinitud del núcleo urbano. La concisa geometría de *La Ville Radieuse* se había concebido en el silencio del estudio del arquitecto, lejos del caos del entorno. Todos los detalles de la ciudad quedaban controlados y vigilados por el ojo ciclópeo del arquitecto. Esta imaginaria perspectiva suprema panoramizaba *La Ville Radieuse*, la cual parecía haber sido creada para ser vista desde las alturas. *Democracy* y *Futurama* internalizaban esta panoramización de la ciudad, al colocar a los espectadores en posiciones elevadas sobre las maquetas de las urbes del mañana.

La imposición de una visión global sobre la heterogénea composición de una ciudad era una fantasía megalómana que buscaba aniquilar la confusión de la vida urbana. En su obra *Urban Utopias in the Twentieth Century*, el historiador Robert Fishman conecta los proyectos utópicos de Ebenezer Howard, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright. Refiriéndose a Claude

Lévi-Strauss y su visión de la ciudad como una obra de arte, Fishman nos explica cómo «la estructura densamente entrelazada de una ciudad es el producto de miles de mentes y miles de decisiones individuales. Su variedad se deriva de yuxtaposiciones e interacciones inesperadas. ¿Cómo se puede esperar que un solo individuo, aunque éste sea un genio, llegue a comprender esta estructura? (...) Al imponer un solo punto de vista, inevitablemente se simplifican las partes que forman el todo. Howard, Wright y Le Corbusier llenaron su ciudad ideal con sus edificios, su sentido de proporciones y color, y, sobre todo, con sus valores sociales»⁷.

Como teóricos urbanos, Howard, Le Corbusier y Wright estaban proponiendo modelos globales que pocos años después servirían de patrón para diversos proyectos arquitectónicos totalitarios. La *Nueva Ciudad* de Mussolini en Roma, las reconstrucciones de Stalin en Moscú y, sobre todo, las reformas de Berlín y Linz de Albert Speer en la Alemania de Hitler, eran todos proyectos urbanísticos que instrumentalizaban la arquitectura como un aparato de represión social masiva. Tanto *Centerton* como la ciudad de 1960 en el *Futurama* no eran las urbes democráticas y abiertas del futuro, sino las delirantes fantasías de control social de las dictaduras del presente. Sus planificaciones centralizadas interesaron a grandes corporaciones como *General Motors* que, al igual que Hitler, Mussolini o Stalin, buscaban movilizar a grandes masas de gente.

Masificación y consumo

En la exposición de Nueva York se podían encontrar indicios de la semilla fascista ente-

rrada en el corazón del sistema capitalista. El acceso al *Futurama* se realizaba por medio de unas rampas ondulantes que organizaban las colas de espectadores en líneas escultóricas. Estos trazados humanos dialogaban perfectamente con la arquitectura aerodinámica del edificio de *General Motors*. Otro ejemplo de la masificación del ser humano se podía encontrar en *Billy Rose's Aquacade*, un espectáculo acuático de enorme popularidad entre los visitantes de la exposición. Cientos de nadadores sincronizaban sus movimientos para formar abstractos dibujos que deleitaban al espectador. Esta organización de las masas como una ornamentación masiva se hizo una costumbre muy popular durante los años treinta. La gimnasia sueca realizada colectivamente, las largas filas de coristas moviéndose al unísono en los espectáculos de Broadway, o la estructuración de las masas durante las babilónicas concentraciones políticas de Hitler en Alemania, eran rituales públicos que agrupaban a los participantes como un abstracto diseño decorativo. El sujeto formaba un punto de un gran dibujo compuesto por una mirada distanciada y autoritaria. Tanto las exposiciones universales del periodo de entreguerras, como los fascismos políticos que atormentaban Europa a finales de los años treinta, surgieron como una reacción a la crisis económica mundial. Son fenómenos coetáneos que se alimentan de inseguridades colectivas para convocar y organizar a las masas.

En su ensayo *The People's Fair: Cultural Contradictions of a Consumer Society*, el historiador Warren I. Susman explica cómo la exposición de Nueva York «veía al público no sólo como observadores sino también como consu-

midores en potencia de los productos expuestos»⁸. Las exposiciones universales siempre habían mostrado al público diversas máquinas de producción industrial. A partir de Nueva York se comenzó a privilegiar el otro extremo de la fase productiva: el consumo. Los empresarios que financiaron la exposición querían fomentar un mercado masivo que disparara la producción industrial de la ciudad, solución a tantos años de parálisis económica. La comercialización de la exposición estaba por tanto teñida de un idiosincrático reformismo social que promovía la gratificación hedonista del consumo individual como un acto beneficioso para el colectivo. Las familias nucleares, idealmente formadas por un matrimonio con dos hijos, un varón y una mujer, llegaron a ser las principales dianas de las estrategias de venta de las grandes compañías. Durante la exposición se celebraron diversos concursos que recompensaban a las familias más típicas de los Estados Unidos por el mero hecho de ser típicas. Cada día se regalaban coches y electrodomésticos estandarizados a estas familias estandarizadas. Los concursos testimonian la urgencia con la que los promotores de la exposición querían crear un modelo ideal de la *familia del futuro* a la que toda la sociedad debía aspirar. Esta masificación de la población pretendía facilitar la implantación de un mercado de consumo masivo.

Uno de los premios más insólitos de estos concursos consistía en una semana de vacaciones con los gastos pagados en una de las casas del *Pueblo del Mañana*, un barrio de viviendas prefabricadas expuestas en el corazón mismo de la exposición. A diferencia de las concepciones futuristas del *Futurama* y

Democracy, las casas del *Pueblo del Mañana* destacaban más por sus interiores que por su aspecto exterior; se habían equipado con lavadoras, máquinas friega-plateos, aspiradoras, tostadores, neveras, etc., aparatos que prometían liberar a la mujer de la esclavitud del trabajo doméstico. Durante su estancia, las familias premiadas podían disfrutar de todos estos artefactos mientras se exponían ellos mismos, como una muestra más de la exposición. Tras la Segunda Guerra Mundial, comunidades de viviendas prefabricadas aparecieron por todo el país. Al igual que en la exposición de Nueva York, las casas de estas comunidades abrieron sus puertas al mundo del electrodoméstico, cuya presencia llegaría a trastocar profundamente la vida en el hogar.

El impacto de la automatización

Las principales empresas de la nación levantaron importantes pabellones que sirvieron de escaparate para dar a conocer al público sus productos de consumo. Estos, sin embargo, no se presentaban tal cual, colocados dentro de una vitrina, sino que se arropaban con complejos montajes expositivos creados por publicistas y expertos de marketing. El ejemplo más destacado era el *Futurama* de *General Motors*, pero también sobresalieron los pabellones de *General Electric*, *American Telephone and Telegraph*, *Westinghouse*, *Ford* y *Chrysler*. Este último tenía una película tridimensional que mostraba el ensamblaje de un *Plymouth*. Las diversas piezas del coche se iban colocando mágicamente en posición por sí mismas mientras bailaban al son de un ritmo musical. Este «baile» mecánico conseguía, a través del humor, suavizar el impacto psicológico de la

automatización, que tanto estaba desplazando al trabajador en la fábrica. El desempleo durante la depresión americana era, en gran medida, una consecuencia de esta automatización. Sus efectos estaban provocando la gradual transición de una economía de industria pesada a una economía de servicios. Esta transición significó la dispersión de la clase proletaria y el nacimiento de una clase media acomodada.

En el pabellón de la casa *Westinghouse* se escenificaba diariamente una competición a contrarreloj entre la «Señora Moderna», con su resplandeciente máquina friegaplatos *Westinghouse* recién comprada, y la «Señora Afanosa», que desesperadamente limpiaba la vajilla a mano entre una nube de espuma. La Señora Moderna, naturalmente, acababa su tarea antes, mientras que la rendida Señora Afanosa aparecía completamente mojada y sudorosa. Las espectadoras femeninas veían en la Señora Moderna el ideal de la nueva ama de casa: elegante, descansada y con tiempo de sobra para comprar más productos de consumo o, al menos, eso esperaban los fabricantes. Las grandes empresas participantes en la exposición aseguraban que la automatización de la vida crearía una sociedad de ocio en el que el individuo tendría tiempo de sobra para realizar diversas actividades recreativas. Los electrodomésticos no llegarían a liberar al consumidor completamente del tedioso trabajo doméstico. Sí conseguiría, sin embargo, imponer un nuevo sentido a este trabajo. El ama de casa se veía alienada de sus propias actividades laborales al tener que adaptarse al automatismo de unas máquinas que realmente no comprendía. Perdía el control de su propio

trabajo, de la misma forma que el proletario lo había perdido en la fábrica. El ama de casa comenzó a sentirse como una pieza prescindible y fácilmente intercambiable en el engranaje de la vida moderna.

En la exposición de Nueva York, la figura del espectador se cohesionaba definitivamente con la del consumidor. A partir de ahora, formarían un tándem indisoluble que llegaría a ser el principal motor de la economía del país. Los montajes expositivos de los pabellones comerciales creaban una fachada de fantasía visual que transformaba a los visitantes de la exposición en espectadores de su entorno. El valor visual de los objetos de consumo tenía más importancia que su materialidad física. El nuevo consumidor ya no invertía su dinero en un instrumento útil, sino en la imagen de posición social, prestigio o estilo de vida que este objeto otorgaba. El significado de estos productos era siempre externo a ellos mismos; dependía fundamentalmente del contexto y de la situación particular del consumidor, que lo adquiría como un signo abstracto. La separación entre signo y referente se zanjó definitivamente con la aparición del medio televisivo, presentado oficialmente por la compañía RCA en la exposición de Nueva York. Las grandes corporaciones instrumentalizaron este medio como un nuevo vehículo para promocionar sus productos. Con la televisión, el objeto de consumo se convertía en un fantasma de sí mismo. Su materialidad quedaba reducida a una superficie plana formada por abstractos puntos de luz.

Tanto los pabellones como los productos presentados en su interior sumergían al especta-

dor en el «futuro», un lugar impreciso que pertenecía más al reino de la imaginación que a una realidad físicamente tangible. Cuando pasaba por las puertas del recinto, el público sentía estar entrando dentro de una novela de ciencia-ficción. En su ensayo *Progress Versus Utopia*, Frederic Jameson considera que el género de la ciencia-ficción no intenta imaginar el futuro real de nuestro sistema social; más bien es un «método estructural único para captar el presente cómo si fuera historia»⁹. Jameson describe como en la novela de ciencia-ficción ocurre un proceso de «desfamiliarización» de la realidad presente para poder fijarla como si ya hubiera ocurrido. Este distanciamiento de la realidad es lo que llama una «estrategia indirecta» que permite al lector absorber de una forma dosificada el *mare magnum* del presente. La cápsula del tiempo de la compañía *Westinghouse* es una perfecta ilustración de la teoría de Jameson. Transformaba instantáneamente el presente en algo

del pasado, una historiografía de la actualidad ya escrita y archivada para ser estudiada en un mañana lejano. La Exposición Mundial de Nueva York era toda ella una cápsula del tiempo; sus contenidos conseguían fijar, y por tanto controlar, la escurridiza naturaleza de la tecnología del presente. Esta «fotografía» se presentó al público como evidencia proverbial del futuro, disminuyendo de esta forma su miedo a la máquina del mañana.

Cuando se cerraron las puertas de la exposición de Nueva York, los norteamericanos tuvieron que luchar en una guerra de la que intentaron escabullirse hasta el último momento. Se derrumbaron las dos estructuras centrales del recinto, *Trylon y Perisphere*, y se aprovecharon sus estructuras metálicas para la construcción de buques destructores. Los torpedos que estos barcos lanzaron trajeron a la población de vuelta al presente. El futuro tendría que esperar unos años. ©

NOTAS:

¹ Palabras del Dr. G.C. Vaillant del American Museum of Natural History, extraídas del documental de Lance Bird y Tom Johnson *The World of Tomorrow*, producido para la serie *The American Experience*. WGBH, Boston, 1989.

² Kihlstedt, Folke T., «Utopia Realized: The World's Fairs of the 1930s», en *Imagining Tomorrow. History, Technology and the American Future*. Editado por Joseph Corn, MIT Press, Cambridge, 1986, pág. 101.

³ Venturi, Robert, Denise Scott Brown y Steven Izenour, *Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. MIT Press, Cambridge, 1972, pág. 13.

⁴ Eliade, Mircea, *The Sacred and the Profane, The Nature of Religion*. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1959.

⁵ Lemagny, J.C., *Visionary Architects. Boullée, Ledoux, Lequeu*. University of St. Thomas, Houston, 1968.

⁶ Extraído de Kihlstedt, Folke T. «Utopia Realized: The World's Fairs of the 1930's», pag. 106.

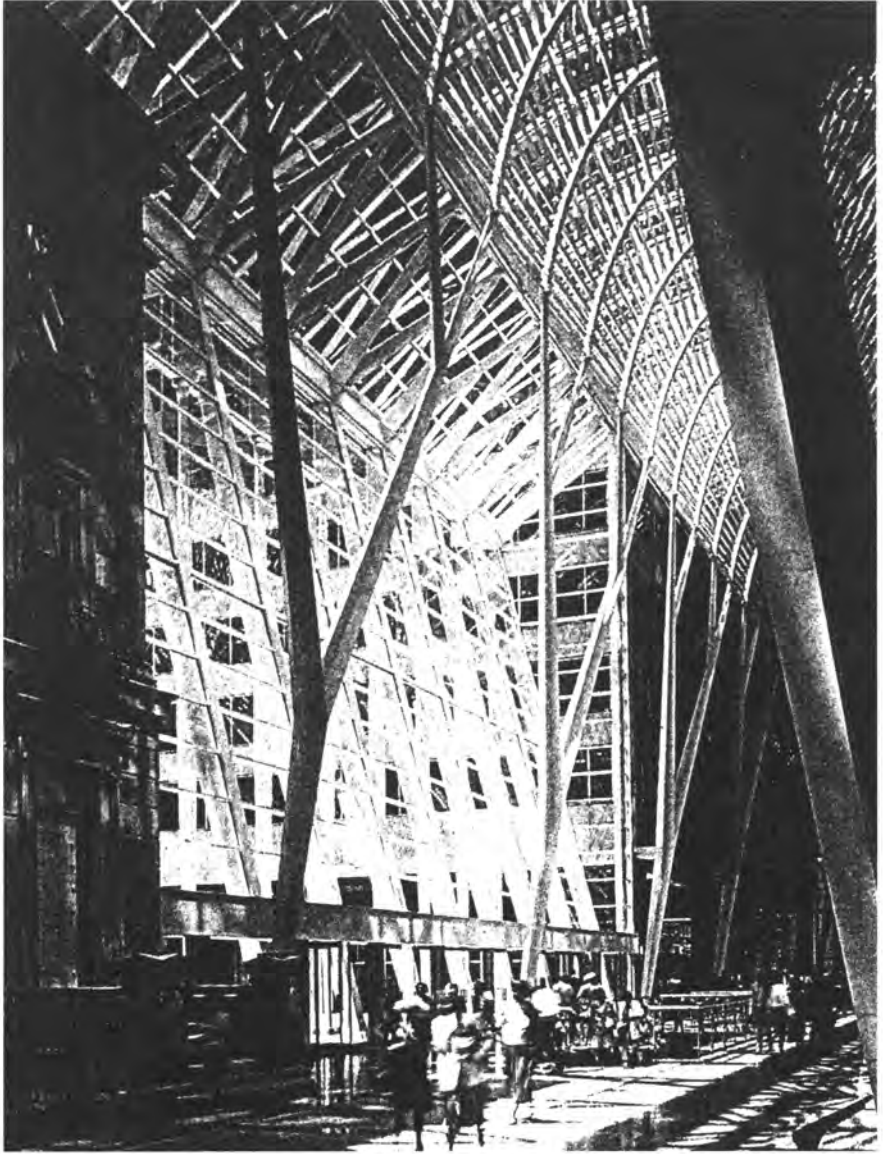
⁷ Fishman, Robert. «Urban Utopias in the Twentieth Century», *Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright and Le Corbusier*. Basic Books, New York, 1977, pág. 18.

⁸ Susman, Warren I., «The People's Fair: Cultural Contradictions of a Consumer Society», en *Dawn of a New Day: The New York World's Fair, 1939/40*. The Queens Museum, New York University Press, New York, 1980, pág. 19.

⁹ Jameson, Frederic. «Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?», en *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Editado por Brian Wallis, The New Museum of Contemporary Art, 1984, pág. 246.



Hugh Ferriss. Skyscrapers hangar in a metropolis, 1930 (Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University).



Santiago Calatrava. Gallery and Heritage Square, Toronto, Canada, 1987.

TECNICA Y NIHILISMO PARA UNA TEORIA URBANA

Angelique Trachana

El nihilismo como estado de imposibilidad de síntesis y de formalización del concepto nos sume en la mediatización técnica y la cultura de masas. El mundo contemporáneo y sus instituciones políticas y planificadoras, confiado a la técnica, se encuentra ante la incapacidad de visionar el concepto del espacio social en su globalidad y substancialidad, lo que deriva en la construcción y destrucción frenética de la producción pragmática y especulativa que sistemáticamente falsifica los contenidos sociales y despotencia la vida.

El mundo tecnificado en que vivimos nos sumerge en la imposibilidad de tener una *experiencia de lo real*; esta realidad que algunos todavía podemos entender como acontecimiento de experiencia consciente. La intemperie del mundo tecnificado, frío y neutral toma la existencia confusa, imposibilitada de comprender e interpretar lo que acontece. La comunicación que emiten las imágenes del mundo construido oculta, distorsiona y falsifica los contenidos convertidos en ausencia. La vocación creadora se encuentra con la ausencia de la clave en su trabajo de construir el territorio para vivir. El paradigma de la polis creada por todas las intenciones individuales vertidas en el espacio de lo común ya no nos sirve.

Realidad y cultura

La construcción del territorio habitable pertenece hoy a los estadistas, los sociólogos, los

economistas, los técnicos especialistas. Vivimos y nos movemos en el marco de las ciencias objetivas en un espacio igualmente objetivo, isótropo, homogéneo e inacotado que caracteriza las áreas de influencia de las metrópolis contemporáneas. Dicho espacio está ordenado según diagramas de medidas métricas y económicas y regulado por normas legales. Lo que históricamente había constituido la cultura urbana –usos, costumbres y tradiciones traducidos en formas construidas, configuraciones urbanas, agrupaciones sociales– ha sido transgredido por el concepto de la ciudad moderna. La ciudad moderna concebida en un clima de euforia subversiva hacia los valores tradicionales ha roto sus vínculos con la *cultura urbana*. La ciudad ha sufrido una transformación radical en sus conceptos fundamentales como tejido, núcleo, límite, centro, vial, parcela, ocupación. Ya no se entiende co-

31

mo *continuum espacio-temporal definido y limitado*, quedando restringida esta caracterización para las áreas históricas de las ciudades. Estas áreas representan hoy unos enquistamientos y en cierto modo unas obstrucciones del pleno desarrollo de *un sistema infraestructural altamente tecnificado* que atraviesa la totalidad del territorio, permitiendo el continuo flujo de personas, de mercancías y de informaciones. Las redes de infraestructuras metropolitanas son puntos neurálgicos de densificación de redes nacionales, internacionales, mundiales. Dentro de ese sistema global, la arquitectura y los fragmentos de ciudad adquieren una significación de carácter intersticial, de carácter de espacios servidos, espacios derivados. El concepto de espacio urbano se dilata, se dispersa, se desmaterializa, llega a convertirse en valor medible en tiempo. Las relaciones espaciales-arquitectónicas se convierten en relaciones mecánicas: movilidad y comunicación resueltas por medio del automóvil, el ferrocarril, las telecomunicaciones. Los parámetros de tiempo, distancia, economía han venido a sustituir todas aquellas cualidades espaciales que identificaban lo propiamente urbano. Y el carácter de la arquitectura subordinado en el *sistema espacial-urbano* cambia al subordinarse en el *sistema de la movilidad, de las comunicaciones, de la información y del gran consumo*; al subordinarse en un sistema totalmente especulativo en que los parámetros de la *economía* y el *tiempo* son primordiales. La *accesibilidad* y el *suministro de energías* viene a ser toda la cualificación requerida para un territorio homogeneizado, apto para cualquier instalación, cualquier tipo de edificación, cualquier uso, la mezcolanza

de los usos. Los cambios de densidad, la irregularidad, el desorden visual, son las características de esa urbanidad periférica de crecimiento aleatorio que tiende a convertirse en el paisaje genérico del mundo moderno. Es el mundo técnico de las necesidades del hombre genérico en juego. Ese hombre masa, hombre estadístico, hombre económico, es el hombre que se inserta en ese espacio administrado, sectorializado y eficiente, donde se le administra techo, ocupación y ocio por separado, sin capacidad de elección, sin posibilidad de intervención, sin reacción casi. Es el hombre que se separa definitivamente de sus construcciones propias, de los espacios de libertades individuales, de la posibilidad de experimentar, de pensar, de realizar lo imaginario, el intercambio simbólico. ¡Qué lejos estamos de ese mundo de libertades y de haber superado el mundo de las necesidades que prematuramente anunciaba Max Weber!

«Nos hemos vuelto pobres e incapaces de dejar huellas en las casas que habitamos. Nuestra identidad se ha compactado en la masa o bien se ha proyectado en la figura del caudillo», decía Benjamin. «El desarrollo técnico generó lo contrario de la anhelada liberación del mundo. La técnica generó la pobreza y la pérdida de lo real. La vida parece que continúa en la contemporaneidad como un largo después de la catástrofe». Resulta paradójico pensar que la imagen que nos devuelve la mirada sobre el paisaje de las metrópolis contemporáneas está creado según programas de desarrollo, políticas territoriales, exactos planes de ordenación y edificación. La acumulación caótica, los duros contrastes de las formas más

representativas del progreso técnico con las formas de la marginalidad más descarnada, evidencian el fracaso y la impotencia de todas esas técnicas.

Entonces los teóricos nos presentan la teoría del caos como una *teoría del sentido* de todo eso. Ante la imposibilidad de subsumir en un *concepto* lo que la ciudad es o lo que la ciudad será en el futuro, estamos ante un nuevo *nihilismo como teoría urbana* que reconoce dicho presupuesto como la *imposibilidad de síntesis* de los conocimientos que la historia y las distintas disciplinas técnicas nos aportan; la imposibilidad de pensar en algo sino por sí mismo, como *fragmento*, y concebirlo como *fenómeno*.

Técnica y cultura de masas

La utopía positiva del progreso sin límites sigue avanzando hacia finales del siglo tomando forma de hipertrófico crecimiento urbano, hiperdensidad y congestión, dejando atrás una estela de destrucción y desorden. La expansión de las redes infraestructurales posibilita una edificación que sólo depende de las comunicaciones y de los suministros sin necesidad de orden, sin jerarquía alguna. Las profundas heridas provocadas al paisaje natural, los residuos industriales y el abandono de las zonas industriales ruinosas, la desidia de las tierras de nadie –tierras especulativamente inprovechables tales como áreas intersticiales, contornos y límites de áreas edificadas– la rápida y provisoria ocupación del territorio, la degradada calidad de la construcción especulativa y su rápido deterioro, la persistencia del chabolismo, son los signos que se manifiestan

alarmantemente ante una situación en que parece se ha perdido el control y en que el compromiso de liberalismo extremado con la comunidad ha llegado a ser nulo. Y es más. Toda una proliferación de patologías sociales de esa situación periférica hacen metástasis en el propio corazón de las ciudades, sometidas también en el imperativo de la movilidad y el consumo. La eclipse del espacio público, la congestión del tráfico automovilístico, el abandono y la destrucción del patrimonio monumental y de los cascos históricos, la especulación con los mismos, el chabolismo urbano, como fenómeno en alza de los últimos años, practicado por ocupantes marginales en los degradados y abandonados edificios antiguos, parecen ser problemas de segundo orden ante una problemática que da lugar a las más pragmáticas operaciones a favor de la movilidad y el consumo de masas. No hay soluciones pensadas para el individuo, esa densidad perdida del individuo, no consistente sólo en necesidades materiales sino también espirituales, comunicacionales, demandas de un ser «político» en el sentido aristotélico. La tecnificación y la mediatización entorpece cualquier producción social y despotencia la vida llevándonos a un medio «apolítico», inerte, ajeno, donde nos sentimos extranjeros.

Adorno hablaba del *empobrecimiento de la experiencia comunicable* y de la *pérdida de la capacidad de formular el concepto* como características del arte moderno, derivables, podríamos afirmar, de la propia vida. Imposibilitados los caminos de la comprensión del mundo –la experiencia y el concepto–, otros caminos se aventuran; caminos que tienen que

ver con *la técnica y la cultura de masas*. La denuncia de la pérdida de sentido de la máquina civilizatoria que genera medios y más medios, medios que se convierten en fines en sí mismos, se acomoda al final a ese vacío, a esa carencia de sentido que se adapta en la verdad de que hoy sólo es posible realizar lo inessential. En ese espacio vacío se instala el nihilismo contemporáneo. La *información* y las *mitologías de masas* se precipitan a rellenar ese vacío. El sentido que postula un saber, un pasado, una memoria, un hecho comparativo de sucesos, de ideas, de decisiones, se suplanta por un concepto abstracto y artificial: las mitologías de masas. Proliferan así las formas vacías de sentido dotadas de una *significación instrumental, simple estatuto de lenguaje*.

Lenguaje y sentido

34

El lenguaje del pensamiento técnico es el lenguaje de la alienación y del exilio colectivo. Nos convierte en extranjeros de nuestra realidad. Extranjería de la existencia respecto a la *comprensión de la realidad*, extranjería respecto al *conocimiento*. La cultura administrada que niega la posibilidad de la experiencia en sí crea no obstante una *disposición estética* hacia el mundo, narcisismo, entrega a la distracción y autocomplacencia que se convierte en el comportamiento social por antonomasia. El espacio del hombre resulta de patente ambigüedad y pretendido carácter lúdico. Las construcciones surgen de la perplejidad como imágenes espectrales que recogen los residuos del pasado, lo olvidado, lo muerto y que resucitan como existencia de pura imagen sin capacidad de síntesis, sin posibilidad de reducirse en con-

cepto. La forma de la descomposición, en su *condición expresionista*, expresa la impotencia de expresar la individualidad, de arrojar una visión subjetiva sobre el mundo, de formular lo nuevo. La impotencia del yo en formular la síntesis que se torna subjetividad retórica, cargada de información técnica pero vacía, produce construcciones de carácter monumental y aislado como sobrevivientes de la catástrofe moderna, hace escombros de lo existente y con ellos reconstruye lo imprevisible realizando así hoy aquellas visiones de *Piranesi*. El *futurismo*, movimiento abortado en su tiempo, también hoy resucitado, realiza plenamente su imagería sin contenido alguno. De la incongruencia del sentido generalizado, de la tarea deconstructiva de la estética y la sublevación a la cultura emerge un mundo de imágenes de la expresión de la nada. Lo *kitsch* surge como la representación más generalizada de la imposibilidad de síntesis, como forma de la descomposición y de la acumulación, de la incapacidad de actuar culturalmente.

Todo un cúmulo de tendencias surge en contraposición a la austeridad del lenguaje moderno —el lenguaje de la objetividad técnica— que pretendía inculcar un *aprendizaje moral y estético* de la modernidad. Los lenguajes posmodernos buscan una *comunicación sentimental*, la *conciliación* y el *consenso* en la pluralidad y la cultura de masas.

El sacrificio del lenguaje moderno en el ascetismo de la técnica, esa barbarie ascética que proponía Adorno contra la barbarie de la cultura de masas, era una especie de pobreza que tenía que volverse contra sí misma para convertirse en potencia positiva. Para Adorno el acto incluso de

apropiarse de lo feo implicaba una denuncia al mundo que lo creaba. La arquitectura moderna tenía que denunciar la pobreza haciéndose voluntariamente pobre. La negatividad según Adorno que caracterizó las obras de la modernidad fue una expresión del sufrimiento pero en ellas subyacía una promesa de felicidad frágil, una promesa de salud y de emancipación. La apología adormiana del nihilismo contiene tal vez la utopía de una existencia diferente, la convicción de la necesidad de promover una humanidad a través del arte y de la propia arquitectura que pretendían tener una existencia social.

El nihilismo hoy ya no es la estética del sufrimiento, de la negatividad, que reconocía Adorno como estado necesario del pensamiento y de la creación moderna sino el lenguaje de la derrota y de la condena, las palabras de la justificación de la imposibilidad, el lloriqueo de la conciliación, la persuasión al consumo. Ya no se vive en la angustia y con la conciencia de la pérdida de todos los valores y del sentido sino como en el mejor de los mundos. El sentido se encuentra en *el dinero y el poder* y quienes atacan la falta de sentido y aspiran derruir la técnica como sucedáneo del sentido no hacen más que reunir esfuerzos y articular medios y procedimientos vinculados e identificados con la esencia de la técnica. Los remedios han demostrado ser a veces peores que la enfermedad. Ya no hay fines distintos de los medios, no hay más que medios, no hay nada que se haga para algo distinto de sí mismo.

Espectáculo de la técnica

La humanidad del hombre ya no es el epicentro. El hombre está fuera. «El hombre es un

espectador», tal como en los desarrollos teóricos de Venturi aparece el ciudadano fascinado por los luminosos reclamos comerciales, por todo un simbolismo del consumo que la ciudad ejerce sobre él. Esta es la conclusión también de una etapa filosófica del Ser con Heidegger. Y de allí parten otros caminos. Todo un panorama de caminos sin salida, que no pueden atravesar el límite, el límite que es la esencia de la técnica y el nihilismo que determinan el mundo contemporáneo. Heidegger reconocía, desde la aberración totalitaria de un sistema regido por el disparadero de la «*voluntad de poder*», como los mecanismos y fundamentos del sistema occidental la voluntad del Estado o del capital o el monopolio totalitario del aparato científico y tecnológico. La tecnocracia, esa específica forma de dominio, constituye el fundamento de los regímenes políticos, de las propias democracias parlamentarias. La técnica no es en sí dominable y tiene al hombre «sitiado». El principal engaño del hombre contemporáneo es suponerla sometida a su arbitrio o al arbitrio de algunos. Y el ciudadano corriente del mundo es el protagonista de ese mundo tecnificado y mediatizado cuando la técnica significa la disolución del protagonismo.

En la reinterpretación heideggeriana del Superhombre y el nihilismo —el superhombre que supera el hombre producto de la lógica, de la humanidad del hombre, de la determinación ideal de lo que el hombre es, que abandona la racionalidad ilustrada parecida a una jaula insoportable impulsado por el grito agónico de Nietzsche, para dar un salto en el vacío— él está señalado como el habitante acomodado al

espectáculo de la destrucción y el nihilismo como la voluntad de poder; poder de producir y destruir. Al reducirse todo lo natural a objeto explotable, aquello que viene a llenar el abismo entre la objetividad y el humano como sujeto es *la técnica sólo presente como puro útil*. La técnica consolida la reducción de lo real a lo útil, velando progresivamente cualquier otro horizonte. El hombre mismo se toma como objeto a explotar.

Para algunos el nihilismo tiene hoy un aura romántica en un sentido de representación dramática de la realidad, como una posición psicológica, mientras que sólo en la ontología, el fondo donde realmente empiezan las cosas, en el individualismo del ser profundo, del ser natural, cuando hablamos de inversión de las garantías de la razón se origina el nihilismo.

Para Heidegger ante ese fracaso de las estrategias racionales de la convivencia humana que la cultura occidental ha llevado a cabo, el fracaso de lo público, de la polis, el ser político, queda sólo una salida salvífica: el punto de mira del espectador que transforma la visión, *meta-pherein* –lleva más allá–, construye metáforas, crea lenguaje. Se trata de la «escucha poética» que propone Heidegger ante cualquier intento salvífico programático. Lo que salva está en el arte. La técnica al ser lo propio del hombre puede convertirse en arte. Puede haber algo realmente salvífico en la técnica moderna. No obstante en lo inmediato de su belleza artística existe algo de otra dimensión. La constante inconsecuencia del alma que se manifiesta por una parte necesitando la precisión del concepto, y por otra

constatando que esa precisión no es suficiente para dar cuenta de la memoria, del propio alma, del habitar poético. La *téchne* evidentemente ya no es *poiesis* sino un programa de producción técnico y político, ni es *aletheia* como la manifestación o desvelamiento de algo, sino el perfeccionamiento de un cálculo.

La metástasis técnica planetaria está vivida hoy como espectáculo. Lo «artístico» está transferido en a la totalidad de las técnicas. La forma técnica llega a convertirse en alarde de la técnica, en forma redundante de la técnica, en relación narcisista con su objetivo, en objetivo en sí.

Estetización y humanización

Con la pérdida total del carácter antropológico de la estética que denunciaba Oteiza, se cierra también el ciclo de los «descubrimientos». «Una vez *concluido el período de la dispersión de la inventiva técnica*, la ciencia ha ido a recluirse en el terreno de la productividad fabril y en último término artística». «La investigación fundamental ha concluido. La nueva investigación es sobre y para el lenguaje. La tarea ahora es la transmisión de lo que se ha logrado transformar, la educación». Lo que viene a decir Oteiza es que ante el eclipse de la estancia reflexiva, la conversión técnica del mundo en tráfico de información hace que lo nuevo sea antiguo. Y refiriéndose Oteiza al «inconcluso proyecto de la ciudad»: «La arquitectura de la ciudad sólo reproduce variantes expresionistas de las producciones del pasado reciente». «*Una arquitectura encadenada a la tecnología*» y de «*un fundamento*

teórico débil». «Hay que salvar esta discisión entre lo teórico y lo práctico» y devolver a la arquitectura su «carácter de servicio». Hay que «aplicar la arquitectura desde el urbanismo».

La arquitectura que realiza su contacto con la realidad social a través de compromisos con los requerimientos de los parámetros económicos, industriales, energéticos, tiene que ser devuelta a la ciudad y al ciudadano. El habitante fortuito de la arquitectura que es el cliente anónimo del arquitecto, el hombre diseminado en conceptos de hombre empresa, hombre funcionario, hombre masa y la arquitectura que omite el contacto con sus finalidades son las dos caras de la misma moneda: *el contenido social y la razón arquitectónica suplantados por información técnica*. Los testimonios formales objeto de nuestros análisis nos proporcionan información acerca de los más inmediatos aspectos de la realidad industrial, del régimen político y planificador, del estado del desempleo y de la inflación, etc. ¿Y el hombre? El hombre no es más que otro dato técnico, es un dato métrico y económico, un valor estadístico.

La supuesta *humanización de la arquitectura* y la revalorización de los «valores humanísticos» reivindicados por el movimiento posmoderno terminan siendo valores superpuestos y añadidos a la forma técnica, reduciéndose su función en puramente ornamental. *Valor humanístico viene a ser sinónimo de tradicional o estético*. Connotados dichos «valores humanísticos» como inútiles frente a los valores de utilidad y eficacia, contribuyen por lo general en la creación de «ambientes lúdi-

cos», recibiendo por ello los más altos atributos de admiración y de prestigio. La supuesta humanización que reviste así las diferentes producciones sociales, sean éstas edificios, objetos y máquinas o actos culturales, deviene *falsificación* de las mismas.

En la ciudad, el movimiento posmoderno introduce un cambio en la ideología urbanística moderna tendente a revestir las operaciones más modernas y tecnocráticas con un aspecto tradicionalista o ecologista. Sus argumentos teóricos débilmente sostenidos e indiscernibles de los «argumentos de peso», que son los técnicos y financieros, se convierten en pura anécdota, en puro reclamo comercial, traducidos en frívolas arquitecturas figurativas donde también caben los tradicionalismos, clasicismos... Así que mientras las vanguardias han querido comenzar desde cero, a través de una práctica moral y artística destructiva, el pasado que hoy se quiere celebrar es sentimental: conmemoración, museística.

El debilitamiento teórico e ideológico implica una actitud decadente que tiene como utopía la reconciliación y se expresa con ambigüedad lingüística. Visualizamos así los signos palpables de nuestra situación contemporánea como un espectro de imágenes construidas que abarcan desde la *forma restringida por la técnica* a su contrapuesta imagen de una *forma redundante de la técnica*, donde todo tipo de ornamento o elemento histórico se puede añadir para «humanizar», es decir, conmemorar la «humanización de la arquitectura».

Parece necesario otro modo de producir las cosas consecuente de otra educación y otra

formación. La imposibilidad de pensar que reduce todo procedimiento en resolución técnica y metodología, el proceder del pensamiento de intentar la taxonomía de cualquier cosa y elevar en concepto lo que consiste en problematización estilística, moda, etc., ha de convertirse en estancia de otra reflexión. Para que el conocimiento y lo pensado emprendan una tarea unificadora, haría falta una cultura que nos resitúe en el espectáculo del mundo como revelación, más allá de los convencionalismos intelectualistas y la cultura de masas propia de nuestra civilización occidental. El paradigma de la «polis», del «ser político», nos llevaría a la comprensión de lo *real*, obra conjunta de *razón* y *sentimiento*. Porque volver al mundo real no es volver a ningún «naturalismo» que sea lo opuesto al «tecnicismo». Sería hacer de la «negatividad», de la destrucción, una ocasión ética de una nueva comprensión del mun-

do y de renovación y, en cierta forma, de re-consagración del ser. ¿Cómo ha de darse ese salto que transformaría los límites del conocimiento que hoy adquirimos y lo orientaría a la verdadera sabiduría? Nos hace falta una revisión de los conceptos institucionalizados con una exigencia de concienciación ética en la esfera de lo público que trascendería a lo privado como una exigencia de nivel de educación más elevado que eliminaría las limitaciones entre teoría y praxis, los reduccionismos pragmático-instrumentales de las producciones sociales, el humanismo psicologista, la opresión socioculturalista, el relativismo nihilista... Sólo la cultura fortalecería el cuerpo de una sociedad de hoy que bajo su máscara de tolerante, democrática, progresista... disimula su debilidad ante una tremenda violencia que se está incubando en la más profunda e inconsciente insatisfacción del ser. □

38



TRANSMODERNIDAD E HIPERMODERNIDAD

Apuntes sobre la «vía arcaica japonesa»

Roberto Fernández

El sentido que toma la modernidad en Japón como exaltación de lo moderno, el triunfo del liberalismo económico y el hipertrófico desarrollo tecnológico conectan, según el autor, con las prácticas –cotidianas y artísticas– y estructuras socioeconómicas de su pasado ancestral. La exaltación de la forma sensible de la subjetividad y la autorreferencia de la técnica, como componentes de su cultura arquetípica, constituyen los antecedentes de la construcción del paisaje japonés contemporáneo, caracterizado por el dominio de lo objetual, la dicotomía objeto-contexto, el caos signico y el ilusionismo virtual.

39

Reflexionar sobre la problemática hipermodernidad, emblemática por Japón, implica incursionar tanto en las limitaciones del concepto de «postmodernidad» como en los contenidos de arcaísmos que, recurrentemente, infectan todo intento extremo de innovación, novedad, ruptura. Ese vanguardismo cultural (pero, además, socio-productivo) que representa Japón contiene términos, como decíamos, problemáticos, en la manifestación, casi de laboratorio, con que se expresa su particular tránsito por la realidad contemporánea. De allí que pueda parecer oportuno registrar un breve inventario de apuntes-hipótesis (en algunos casos casi interrogantes de necesaria constatación) sobre tal problemática y cómo se expresa o mani-

fiesta en cuestiones empíricas o materiales de la arquitectura. Es lo que sigue.

Subjetividad

La literatura de Mishima resultó una de las más provocativas tentativas de procesar una estética subjetivista (digamos, post-sartreana) junto a las circunstancias de la violenta mutación modernizadora del Japón de los 60. Si Kerouac y los poetas de la *west coast* intentaron apropiarse de la occidentalización del *Zen* –que probablemente resultó exitosa desde la síntesis de Bateson hasta la banalización de las terapias de Esalen–, Mishima expresa la orientalización de la experiencia subjetiva de la modernidad, cierta aniquilación del ser en

las circunstancias, cierta recaída en la finitud de lo corpóreo o en la exaltación de la forma sensible. Pero Mishima cierra su aventura no con la autodestrucción del ingreso a los universos ilusorios sino con el suicido ritual –el *seppuku*–, con la reapropiación expiatoria o sacrificial del contenido de arcaísmo de su cultura tradicional. Su experiencia de vanguardia termina sometida al sacrificio de una inmolación honorable. Japón, a través de Mishima, paga con el cuerpo la deuda que con su tradición parece provocar la aventura experimental de la modernidad: el pasado es lo único que redime. En ese sentido aciago, Occidente en cambio, no tiene pasado¹.

Registro del pasado

40

Las acechanzas arcaizantes –incluso, la pretensión de una especie de justicia emanada de una verdad ancestral– conspiran contra la extrema aventura innovativa. A la ultratecnología del transporte superveloz se le oponen los extraños guerrilleros rituales del gas letal. Menos trágicamente, a los contenedores marinos de alta velocidad se confrontan los veleros de carga. Una parte significativa del nuevo puerto de Osaka –que tiene el récord de velocidad operativa en carga/descarga– se destina a usos museísticos: en ningún lugar del mundo se ha desatado una pasión tan generalizada por el registro del pasado, por la acumulación simbólica de la memoria.

El honor

Los grandes éxitos corporativos del capitalismo japonés apelan a estrategias de solidaridad casi medieval en la organización moral de sus

cuadros productivos. A la sofisticada ingeniería de recomposición psicosomática del cuerpo como instrumento de producción se le suma un orgullo de pertenencia a las estructuras productivas sólo explicable en términos tan antiguos como «honor» y «casta». Parece que la deriva aventurera de la hipermodernidad sólo puede lastrarse en referencias profundamente articuladas al subsuelo histórico-antropológico.

Pero la memoria larga puede soslayar el recuerdo inmediato: los jóvenes japoneses no son los que más se han alterado por el programa atómico francés. Y sin embargo están en la vanguardia de las preocupaciones por el futuro laboral, en tanto constituye Japón el ámbito de más especulación en torno de la ecuación educación de excelencia/*jobs oportunitities* en un mundo que va camino inexorable de convertir el trabajo en un bien escaso. Preocupación que sin embargo no elude la inmolación ritual si se verifican fracasos escolares: en ningún lugar del mundo –ni en ningún momento de la historia– resulta tan trágico el errar la vía adecuada o certera al conocimiento.

El peso arcaizante del honor (como expiación frente a la culpa del no-saber), en este caso, también funciona, en tanto demanda suscitada por la carga de historicidad, como una forma de ordenar el futuro, de establecer, en cualquier forma, una determinada teleología cuyos valores provienen, esencialmente, de la tradición.

Realidad solitaria y virtualidad global

El antropólogo francés Marc Augé desarrolla su idea de sobremodernidad (como exaltación de los términos modernos, a la manera de la

sobredeterminación psicoanalítica) buscando diferenciarla de la noción de postmodernidad, en tanto ésta supone la contradicción de la continuidad o secuencialidad junto a la pretensión de la incomparable llegada al fin de la Historia. Desmitificando al sobre-japonés Fukuyama, Augé cree que el presente modernismo exaltado no sería más que el encuentro feliz de la figura política de la democracia representativa con las relaciones socio-productivas ideales del liberalismo económico; es decir, que presenciaríamos una suerte de nuevo (y global) victorianismo. En el orden de la experiencia, esta figura histórica devendría en la actual subjetividad acorralada entre una realidad solitaria y una virtualidad global. Japón sería, en este esquema, la cultura que mejor expresa la sobremodernidad².

La soledad absoluta, según Augé, es imposible, porque contra ella conspira la fuerza mnemónica del recuerdo y esa fuerza sostiene la idea de lugar. La exaltación japonesa de la modernidad se daría en la maximización de la soledad (o sea, en la fuga hacia lo virtual) y asimismo en la debilitación de la idea de lugar. Un extraño equilibrio antropológico se daría en Japón en virtud de ese proceso descrito de exaltación de la virtualidad, pero a la vez equilibrado por una revancha de la memoria, dada en la presencia activa de las ancestralidades, por ejemplo en las múltiples sectas.

Augé propone un sitio preferente para la mirada del antropólogo en Japón, dado que debe situarse entre la falta de sentido virtual de la sobremodernidad y el sentido saturado de las realidades locales. Si el no lugar es la patria del desarraigo (aunque, en las coloniza-

ciones, siempre hay promesa de lugar) –como propone Augé–, el receptáculo de los expatriados –dice Williams: por ejemplo, el París de Apollinaire o Le Corbusier– es el caldo del nuevo lugar, el ámbito en que las vanguardias productoras de nuevo lenguaje intentan escribir lugares otros³. Sin embargo, este fenómeno creativo –evidenciable en el París de los 20 o en el Nueva York de los 60– no parece esperable en el Tokio de los 90. En primer lugar, porque no hay desarraigo y, por lo tanto, se carece de vanguardia; en segundo lugar, porque la hipermodernidad corroe la realidad, agravando la idea de virtualidad (y, en ella, la desubjetividad de la soledad y el incremento del no lugar).

Si la idea del lugar funciona como espejo de lo subjetivo y también como soporte de tiempo (como el modo en que el tiempo puede detenerse para instituir la experiencia), la irrupción del no lugar se presenta, por una parte, como escenario de silencio (es decir, el ámbito donde tiende a desaparecer el lenguaje o, bien entonces, donde se agrava la soledad o anulación del sujeto), y por otra, como ciberespacio, esa expresión de Paul Virilio que consagra la prioridad del tiempo sobre el espacio, en tanto velocidad, instantaneidad y, en definitiva, reducción de la experiencia como fruición y anulación del domicilio o destino, en la ineluctabilidad de las errancias eternas.

Información e imagen

Si Japón territorializa la sobremodernidad, también habrá que considerar cómo ese proceso se expresa en la evolución de la técnica,

ya definitivamente despojada de su aura de instrumentalidad. La historización (hipermoderna) de la técnica supone su superación de entidad transitiva o instrumental y su adquisición de *arché* y *telos*: esto implica que la técnica tiende a una producción del mundo como imagen propia (técnica) y a engendrar una reproducción de dicho mundo. El semiólogo C. Sini dice al respecto que «la reducción (técnica) del mundo a *quantums* de información lo convierte en in-significante y, por lo tanto la técnica puede, por derecho propio, descomponerlo, usarlo, programarlo, reproducirlo, etc.»⁴. Quizás este apogeo sobremoderno de la técnica –y esa capacidad de construcción del mundo como proceso de información– se exprese con particular radicalidad en la escena cultural del Japón actual y ello lo convierte en un laboratorio único de futuro. La virtualidad no sería más que la constitución de un sobremundo, hiperrealizado en la dimensión de la información y la imagen.

¿Pero esta hiperrealidad, acaso, no resulta arcaica en Japón?

Las pinturas y grabados de las colecciones de Hokusai (*Ehon Sumidawaga Ryogan Ichirran*, de 1801, o *Hokusai Manga* con sus quince volúmenes extendidos entre 1814 y 1878) suponen un grado de hiperrealidad rayano en la suspensión de lo temporal, tanto en la voluntad de detener el tiempo natural (como en las series de las flores, donde hay insectos tensos e indicios sutiles de decrepitud) como en la intención de capturar el instante de realidad hipermutante (el aleteo de los pájaros del álbum *Gashiki* de 1819 o la escena de la

cortina de lluvia que apenas deja entrever el Monte Haruna)⁵.

Y, desde luego, también ocurre lo mismo con el todavía más arcaico pintor y poeta Kitagawa Utamaro, cuyo *Ehon Mushi Erabi* –o *Libro de los insectos*– editado en 1788 abre a una suerte de vértigo de abstracción en la mera disposición, en la geometría plana de 15 grandes láminas, de algunas hojas e insectos de un reducido jardín, reducido a una realidad-mundo mediante la pasión y el detenimiento de un trabajo hiper-descriptivo. Un tanto a la manera del *haiku* o el *kioka*, los poemas del siglo XVII de Matsuo Basho, que en su hiperrealidad pasan a trascender la mera categoría de descripción de realidad a realidad a secas: «Furuike ya / Kawazu tobikomu / Mizu no oto» (Viejo arroyo / El sonido de la rana saltando en el agua / se escucha)⁶.

Objeto-contexto

Sin embargo, aquella propensión de la técnica –por virtud de su producción de mundo en términos de información– a la fragmentación de lo real, a la tendencia a cierta autonomía de cada objeto o porción matérica de realidad/información, se hace marcadamente evidente en las vicisitudes de la cultura japonesa contemporánea.

En primer lugar, se daría, respecto de la tradición de Occidente, una especie de negación de la paridad objeto/contexto, en principio, por disolución de un término en otro: todo tiende a ser objeto. Ya lo decía Barthes en su celebrada crónica del Japón: «Entre nosotros, un mueble tiene una vocación inmobiliaria,

mientras que en el Japón la casa, a menudo construida, apenas es un elemento más del mobiliario; en el corredor, como en la casa ideal japonesa, exento de muebles (o con muy pocos), no existe ningún lugar que designe la menor propiedad: ni sillas, ni cama, ni mesa en donde el cuerpo pueda constituirse en sujeto (o dueño) de un espacio: el centro está negado (ardiente frustración para el hombre occidental, afianzado en todas partes, por su sillón, su cama, propietario de un emplazamiento doméstico). Descentrado, el espacio es también reversible: se le puede dar vuelta al corredor de Shikidai y no pasará nada, salvo una inversión sin consecuencias de lo alto y lo bajo, de la derecha y la izquierda: el contenido es despachado sin regreso; ya se pase por él, se le atraviese o se siente uno en el mismo suelo (o en el techo si se da vuelta a la imagen), no hay nada que aprehender»⁷.

Por ello los discursos del tipologismo o del contextualismo, que tan significativos fueron para proponer una vía de transición entre modernidad y crítica (postmoderna) de la modernidad, en Japón no tuvieron casi ningún efecto. El Hotel Palazzo, en Fukuoka, proyectado por A. Rossi, construye su lógica proyectual, de manera anti-tipológica, generando una cierta violencia significativa respecto de elementos convencionales (para Occidente) del objeto arquitectónico, como la fachada principal (que se ciega) o las fachadas laterales (que se abren). P. Eisenman, en su edificio de oficinas Mozumi, alude expresamente a la inexistencia de referencias contextuales para la generación proyectual de su objeto, que, en consecuencia, define una suerte de génesis

endógena, no una deducción de un entorno inencontrable. El Spiral Building, de F. Maki, construido en Tokio en 1984, ya preanunciaba esa tendencia a una autonomía del objeto, a esa necesidad de proceder a su propia entidad mediante un mecanismo interno, o sea, no referenciado por ninguna clase de contexto. La autorreferencialidad del Mozumi o el Spiral se presentan, como problema proyectual, demasiado cerca del tema del no lugar.

Pero, en segundo lugar, la reflexión barthesiana acerca de una eventual hiperobjetividad japonesa (por la cual la desaparición de la tensión objeto/contexto se da en tanto prevalece una omnipresencia de lo objetual), permite entender otra característica de cierta arquitectura japonesa que podría connotarse como minimalista. En efecto, tal minimalismo puede presentarse llevando el objeto arquitectónico a un grado de autonomía por la cual éste adquiere aquella cualidad mobiliaria. Las casas de Shinohara o de Suzuki tienen esa intensa cualidad de cosa, de objeto absolutamente reducido a una clase de entidad que resiste cualquier compromiso corporal, cualquier gesto de apropiación.

Cultura hiperobjetiva

No resulta entonces casual que Japón pueda liderar cómodamente, en términos teóricos y prácticos, la cuestión específica de la producción de objetos, es decir, la moderna reflexión industrial sobre las cosas materiales para las *mass-cultures*.

Las revoluciones más notables en este terreno se dieron en Japón: desde la miniaturización

hasta el rediseño electrónico-informático de los mecanismos, desde la sobreestetización hasta la capacidad de instituir marcas deducidas de cualidades como el caso célebre de Sony⁸.

Que eclosiona en el desiderátum propuesto por Isao Hosoe en el concepto de *kansei*, reconocido como suprema expresión de calidad en el recalentado contexto teórico europeo: *kansei*, palabra compuesta, viene a sancionar un nivel superior de calidad (o perfección de la realización, *sei*) que necesariamente debe verificarse en el nivel pleno de lo sensorial (*kan*). Esta salida de la racionalidad weberiana sólo parece posible de estipular en un ámbito que, como el japonés, había acuñado, por una parte, suficiente cultura hiperobjetiva y por otra, donde la vigencia de arcaísmos supone la posibilidad de maximizar las sensibilidades experimentales en dimensiones no exentas de misticismos contemplativos (la máxima experiencia sensible parece instalarse en el *satori* del *Zen*)⁹.

Experiencias lingüísticas

«Un mar de signos» –una frase en que resuena el libro de viaje de Barthes– titula H. Yatsuka su ensayo incluido en el último libro-inventario sobre la arquitectura japonesa, editado hace casi un lustro por B. Bogner¹⁰. Un «mar» en que resulta difícil flotar o casi imposible generar –dice Yatsuka parafraseando a Lyotard– saberes narrativos, es decir, experiencias lingüísticas estructuradas y comunicables socio-culturalmente.

En esa dificultad narrativa puede Yatsuka ordenar las diferentes tendencias de la arqui-

tectura reciente japonesa, al menos la que se produce después del utopismo feliz del metabolismo (a caballo de la postura teórica de Maki, la ilusión empresarial mega-urbana de Tange o el exhibicionismo tecnológico-escultórico de Kurokawa). La deriva infructuosa sobre ese magma anticontextual explica, pues –cito los rútilos de Yatsuka–, el «salvajismo» de Shinohara (que acaba ahora de proponer un desagradable edificio en la *promenade* de arquitectura banal de la Euralille de Koolhaas, el «bricolage» de Hara, el «neofolklore» (en su adaptación de conceptos tradicionales del espacio japonés como el *wabi*, el *oku* o el *sukiya*) de Ando, el «nomadismo» de Ito, el «paisajismo» de Hasegawa, la «topografía» de Yamamoto, el «abandono de la arquitectura» de Takamatsu o la «catástrofe» de Kitagawara. Todas posturas y propuestas desencantadas o negativas a la hora de proponer estéticas de construcción de ciudad en esa aceitosa sustancia que es, sobre todo, la masa de arquitectura mediocre que abigarra la urbanidad de Tokio y las otras grandes configuraciones metropolitanas.

La vieja Edo –Tokio desde la llegada de los Meiji en 1868– sufrió, precisamente, el más intenso proceso de intento de modernización durante la citada dinastía, entre aquel año y 1912, proceso que concluye en la característica híbrida de la metrópolis babélica. «Castillo de Kafka» la nomina Yatsuka, «*patchwork* o cuerpo sin órganos», usando en este último caso la referencia con que Deleuze designa las estructuras de «rizoma», las formas que divergen de los claros ordenamientos jerárquicos (árboles, *semi-lattices*, etc.). Ese *patch-*

work, que es como una infinita y neutral textura, establece el imperio de una condición mediocre de materia urbana, condición en la que se opera el tránsito, entre los 60 y los 90, entre una voluntad constructiva y una realidad hipersignica, de una viscosidad en la que resulta difícil anclar arquitecturas con vocación de organización de los tejidos urbanos.

Urbanidad débil

Desde el punto de vista de la legión extranjera que inunda de globalidad aquella urbanidad débil o supersignica, las condiciones proyectuales de la ciudad japonesa sobre-moderna se prestan a volver a otorgar a la investigación arquitectónica ese aura de casi irresponsable aventurerismo sobre la que algunos infieren la existencia de una nueva ola de experimentación vanguardística.

Ya se mencionó el carácter de violencia tipológica e introversión (al menos respecto de la tradición del contextualismo de la urbanidad europea) del Hotel Palazzo de A. Rossi, que alcanza niveles casi satíricos en la formulación del pastiche nipón-florentino que engendra N. Coates en su proyecto *The Wall*.

Las torres que poblarán el nuevo distrito comercial de Azabu también prefiguran ese exceso de individualismo formal y antitipológico: la de Morphosis propone una enorme pared ciega en la que establecen un juego de sombras algunos puntales excedidos de la estructura (evocando el trilitismo de la construcción en maderera tradicional) y la de Zaha Hadid se anima a una desinhibida geometría variable que acentúa la vocación de diferen-

ciación. La competencia por la identidad formal, negadora de toda voluntad de espesamiento de los tejidos y paisajes urbanos, se advierte asimismo en el edificio comercial en que Rogers dispone unas agresivas *vierendes* oblicuas de las que penden, irregularmente, varias plantas triangulares.

El ilusionismo también forma parte de esta experimentalidad de *comics* que alimenta, por ejemplo, las metáforas del fuego o el hielo que Z. Hadid utiliza en su restaurante Moonsoon de Sapporo (de la misma empresa que encargó a Rossi el hotel de Fukuoka) o el decorativismo geometrista *light* del Gimnasio Sishido, de Michael Graves.

Aventuras arquitectónicas

De toda la vasta escena de aventuras arquitectónicas que se gestan en la cultura japonesa contemporánea –como ámbito sustantivo de hipermodernidad, en su faceta positiva de desarrollo tecnológico y negativa de ilusionismo virtual y banalidades de lenguaje– resta empero evidenciar la existencia de cierto linaje de proyectos cuya calidad parece proceder de resabios de oficio, virtudes de construcción o, aun, intento de reelaborar los materiales, por así llamarlos, arcaicos, que provienen de la propia cantera vernacular, incluso a esta altura, incorporando a dicha tradicionalidad los componentes genuinos de la vía específica de modernidad sostenida dentro de la experiencia del Metabolismo.

Algunas exportaciones japonesas (la revancha a la inundación de extranjeros en Japón, importación que, según Yatsuka, supone el intento

de mercado de generar productos diferenciales, de firma) exhiben virtudes ligadas a aquella eficiencia proyectual, por así denominarla, tradicional. El Palau San Jordi, en la olímpica Barcelona, en lo que fue quizás la mejor aportación exógena a esa exaltada manifestación coleccionística, revela, en el despliegue de una capacidad adaptativa en la manipulación de una geometría híbrida, una inusual demostración neomanierista en A. Isozaki, acentuando una capacidad transfuncional en la elegancia del *design* de complejidad angular y curvilínea. En las antípodas –pero recayendo en una urbanidad casi de sabor japonés– Isozaki, en su Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles, dispone, casi a la vanguardia de las habilidades postmodernas, su vasto arsenal de dispositivos proyectuales contemporáneos: abstracción erudita, citas diversas y hasta un aparente placer en la resistencia a utilizar el edificio como instrumento de calificación del tejido urbano, con lo que el anticontextualismo que la mayoría de extranjeros infringen en Japón es devuelto, en la misma moneda, en este otro difícil escenario urbano.

El Gimnasio Metropolitano de Tokio, que F. Maki erige en 1990, es uno de los buenos ejemplos de doble tradicionalidad moderna y vernacular que exhiben los maestros primitivamente enrolados en la utopía metabolista. Este edificio, de gran calidad *high tech*, se compone algo a la manera del arte tradicional de las plegaduras de papel, el *origami*, resolviendo la complejidad programática con un partido centrado en dicho doble discurso de oficio. Y su Museo de Arte Moderno de Kioto le faculta a Maki ejercer un entusiasta elogio

a la geometría, en una abstracta caja cuidadosamente regulada que incluso le permite citar y homenajear a dos conjuntos de referencias de su peculiar modernidad: el manierismo scarpiano y su virtuosidad de *horror vacui* en el manejo de los parámetros y la collagística composición *der Stijl*.

Los museos, como decíamos, son quizás el tema que más expresa la voluntad político-cultural de hibridación entre modernidad y tradición, tanto como los encargos que parecen garantizar el mayor nivel de autonomía experimental de los proyectistas. Así se comprueba en el Museo de Arte Contemporáneo de Hiroshima, de K. Kurokawa, en que se puede proponer una suerte de Alhambra actual, una colina coronada por la fuerte monumentalidad de una sucesión de corredores y patios cerrados.

Si Isozaki, Maki y Kurokawa representan la profesionalidad deudora de la aventura moderna, Ito y Ando reivindican las alternativas algo inciertas de la sobremodernidad, con sus diferentes enfoques.

El Museo Municipal de Yatsushiro, levantado por T. Ito en 1992, alcanza uno de los límites expresivos de la conjunción de sofisticada elegancia tecnológica con una abstracción silenciosa. Hay un refinamiento en la manipulación del discurso tecnológico (cristal, metal, estructuras tensadas, cubierta *silver hut*, etc.) que, a la vuelta del *high tech*, parece fundarse en la sofisticada artesanía tradicional.

Su Torre de los Vientos, en Yokohama, de 1986, demuestra una análoga voluntad de erigir monumentos sobremodernos, en su reelaboración de las tradicionales mamparas de

papel encerado, en el sutil *curtain wall* opaco, con sus paneles sintéticos reflejantes entubados bajo una cáscara de aluminio. Aquí la tecnología refinada se liga, nuevamente, con la liviana perfección manufacturada de los envoltorios tradicionales.

Y el Hotel Polinya, en Hokkaido, inaugurado hace no más de dos años, le agrega al ejercicio hipertecnológico cierta propensión metafísica a una abstracción minimalista, sobre todo con la disposición de placas muy delgadas de hormigón, que como muros envolventes o levísimas cubiertas remiten al diseño liviano y tenso de las arquitecturas de papel¹¹. Ito consume su interpretación del presente, en su polémico hábitat metropolitano para mujeres solas, en que el nomadismo de una sociedad ultracompetitiva encuentra temporales domicilios en esta especie de máquina de recomposición de cuerpo e imágenes, en que las células habitativas son combinaciones de cuartos, laboratorios informáticos y talleres para el *make up* corporal.

Tadao Ando alcanza dimensiones inactuales en su evocación estructuralista del *design* kahniano tanto en su Museo de Literatura de Himeji como en su Museo Infantil de Hyogo:

estructuras de hormigón crudo, con grandes marcos ortogonales que apresan y estabilizan el paisaje tanto natural o externo como cultural o interno, despliegue de la arquitectura como una geografía en el territorio, con líneas de agua, bosques abstractos de columnas de hormigón y sucesión de geométricas plataformas.

En su curso-taller de Yale, de 1988¹², ya había anticipado este modo de proyectación, abiertamente dispuesto a una reflexión acerca de los componentes cosmológicos de las características arquetípicas de su cultura, como se materializa en su despojada capilla Rokko. El estudio de P. Bertrand sobre la casa Koshino también permite indagar sobre una forma de proyecto basada en una rigurosa exploración de dualidades engendradoras de poesía material, como lo plano y lo curvo o la luz y la sombra¹³.

Isozaki, Maki, Kurokawa, Ito o Ando: estaciones del periplo incierto moderno/hipermoderno en que Japón prepara su apogeo finisecular de dialéctica entre realidad metropolitana y virtualidad del opresivo océano de signos de su vida cotidiana. Pero quizás, en definitiva, controlado por una sutil pero insistente capacidad de recurrir a su seguro arsenal arcaico.

47

NOTAS

¹ Una referencia biográfica del personaje se encuentra en J.A. Vallejo-Nágera, E., *Mishima o el placer del morir*, Planeta, Barcelona, 1978. El primer texto importante de Y. Mishima es *Confessions of a mask*, New Directions, N. York, 1958. (Hay traducción española).

² Las referencias a M. Augé proceden de su Seminario de Buenos Aires, dictado en septiembre de 1995, del cual se

ofrece un resumen en RELATOS DE LO YA VISTO en este número.

³ Este argumento es sustentado por R. Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, E. Paidós, Barcelona, 1981.

⁴ C. Sini, *Pasar el signo*, Mondadori, Madrid, 1989.

⁵ A. Hyatt Mayor, «Hokusai», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, verano 1985, volumen XLIII-1. Nueva York.

⁶ *Utamaro: Songs of the Garden*, edición de Y. Betchaku y J. Mirviss, The Viking Press, Nueva York, 1984.

⁷ R. Barthes, *El Imperio de los signos*, Mondadori, Madrid, 1992.

⁸ M. Yamaguchi, «Storia di una società: la Sony», *Design Giapponese. Una storia dal 1950*, catálogo de la muestra homónima Triennale di Milano-Philadelphia Museum of Art, a cargo de G. Marcus y M. Katsui, E. Cantini, Florencia, 1995. Las radios «Sony» TR-55 (1995) y TR-610 (1958) desarrollaron el concepto «sony» (mezcla del latín *sonus*, sonido, y el inglés *sonny*, hijito) que luego pasó a denominar la compañía fundada en 1945 por M. Ibuka y A. Morita. Este libro y la muestra son una interesante investigación sobre la articulación entre moderni-

dad y tradición en los objetos industriales japoneses contemporáneos.

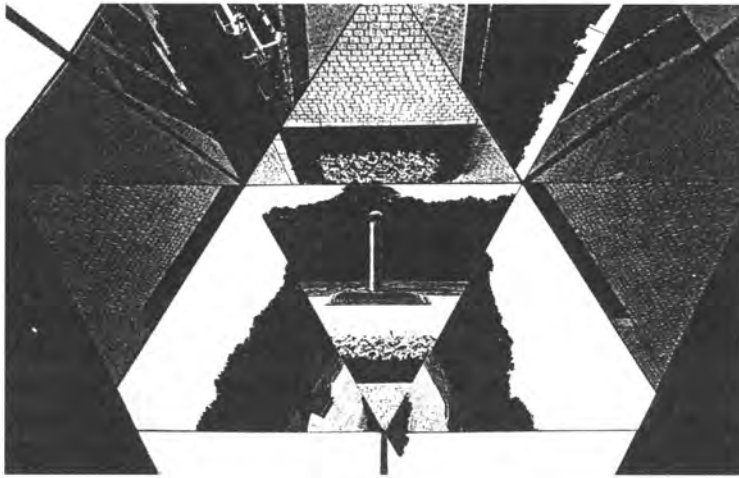
⁹ F. Carmagnola, «A dónde van los objetos», en F. Jaraúta, *Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1993.

¹⁰ H. Yatsuka, «Un mar de signos», en *Arquitectura Viva 19*, Madrid, 1991. El ensayo, ampliado, también aparece en B. Bogner, *The new japanese architecture*, Ed. Rizzoli, Nueva York, 1990.

¹¹ H. Safons, «Toyo Ito y las ciudades ilusorias», en *MM/online*, enero 1996, Buenos Aires.

¹² T. Ando, *The Yale studio & current work*, Ed. Rizzoli, Nueva York, 1989.

¹³ E. Mardaga, *Tadao Ando et la maison Koshino*, Lieja, 1990.



EL PAISAJE ARTIFICIAL EN JAPON

Félix Ruiz de la Puerta

Lo inestable y lo transitorio del espacio construido en la ciudad japonesa actual refleja la sistemática desacralización de los ámbitos de la tradicional cultura japonesa. Esta ruptura con la tradición espacial japonesa construye paisajes artificiales, ambiguos e ilusorios, donde se pierde la referencia a la naturaleza y la propia realidad.

El desarrollo económico y la continua revalorización del suelo urbano de las grandes ciudades de Japón están haciendo que su fisonomía cambie rápidamente, resultando difícil no sólo entender sino seguir el proceso de renovación del tejido urbano. Las ciudades se llenan de artefactos arquitectónicos que no sedimentan en el terreno urbano, impidiendo el desarrollo de una urdimbre arquitectónica a través de la cual se fija y se reconoce la historia de la ciudad. Ahora, las ciudades se llenan de edificios de oficinas, bancos y lugares de ocio que necesitan del tejido arquitectónico para realizar su función. La envoltura y el contenido ya no interesan, ahora lo que prima es su *resolutoriedad*. Si la función que se desarrolla en un edificio está llamada a desaparecer, ésta arrastra en su caída a la envoltura, es decir, a la arquitectura. Los edificios tienen un *carácter transitorio*, y la arquitectura se ha convertido en un objeto de consumo. La imagen de la ciudad resulta al final la imagen de una ruina, porque el constructor que genera funciones es incapaz de generar lugar, lugar de la memoria. Los nuevos paisajes generados por la arquitectura máquina se han desligado de la forma tradicional de generar y acumular memoria en el tejido urbano de la ciudad. Por regla general, el paisaje urbano actual es una imagen estereotipada del pasado, pero la manera de crear memoria urbana resulta paradójica.

La ruptura brutal con el pasado hace que conceptos tales como naturaleza o entorno ya no se manifiesten en la nueva trama de la ciudad industrializada del Japón. Se ha perdido el concepto de ciudad como *urbanscape* o paisaje urbano y eso ha dado lugar a la ciudad como *ruinscape* o paisaje ruinoso.

49

En el nuevo paisaje urbano uno de los elementos tan relevantes en la cultura japonesa, el jardín, es el que más se ha resentido. Se abandona el jardín como imagen de un paisaje natural o *landscape* y se diseñan espacios abiertos que ya no tienen su origen en el paisaje natural sino en la mente creadora del arquitecto. Estos nuevos entornos se han rotulado con el nombre de *mind-scape*.

Memoria del futuro

Inspirándose en los principios de la *lógica modal*, Hiroshi Hara se pregunta acerca de lo que es posible y necesario en lugar de lo que acaece en la realidad. De esta forma surge una ambigüedad temporal que da lugar al diseño de estructuras arquitectónicas con un cierto grado de ambigüedad espacial. La memoria ya no funciona como recuerdo del pasado sino del futuro; es la experiencia de lo que se espera vivir como realidad algún día.

Utilizando el acero y el aluminio, Hara crea unas formas que evocan no la imagen del bosque—donde la vegetación, las montañas, los ríos y los fenómenos naturales se estructuran de forma caótica— sino el recuerdo de una naturaleza por venir. La naturaleza ya no es como en épocas anteriores una estructura holística, sino una imagen en la cual la técnica y el progreso han controlado el conflicto dando origen a una consecuencia ordenada de acontecimientos.

50 Los paisajes artificiales son la memoria del *espacio desacralizado*, una nota del espacio que empieza a ser una característica del hombre en la sociedad contemporánea. Como dice Mircea Eliade, este fenómeno es un descubrimiento reciente del espíritu humano. Según Eliade, «lo sagrado equivale a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia. Lo sagrado está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad y eficacia. La oposición sacro-profano se traduce a menudo como una oposición entre real e irreal o pseudo-real»¹.

Lo modal tiene que ver con lo posible, y lo *posible* crea *ambigüedad* espacial y temporal que desencadena la *ilusión*. En la decoración de los muros, puertas y techos del edificio Yuki-an de Hara se evoca un mundo natural que tiene que ver más con la ilusión que con la realidad. Con una decoración ingenua y una composición que recuerda a la pintura del colado, Hara describe un paisaje natural, un paisaje que no existe sino que está por venir: es la memoria del espacio del siglo XXI, un espacio que como dice Hara es más profano que sagrado.

Esa imagen artificial de la naturaleza se plasma en ventanas y en elementos transparentes, así como en la decoración de techos y paredes. Es una geometría coloreada de líneas rectas y curvas, producto de una máquina cibernética más que de una máquina humana o de recuerdos. Estas reproducciones bidimensionales de la naturaleza son *mindscapes* que intentan borrar los límites entre el entorno y la arquitectura. Cuando Hara lleva este esquema a la estructura del edificio, éste emula el paisaje, y el edificio se asemeja a una cadena montañosa con las nubes atadas en su cima. Esta es la imagen que presenta el edificio Yamato, que es un museo de la ciudad de Iida.

Memoria del pasado

El paisaje artificial adquiere tintes dramáticos en los proyectos de Itsuko Hasegawa. Sus edificios son paisajes artificiales que no llegan a ser *mindscapes*, ya que utiliza los arquetipos visuales del Japón tradicional. El Centro Cultural Shonandai construido por Hasegawa en 1989 es la memoria de sus orígenes, del universo y del paisaje tradicional japonés. De forma general la arquitecto se refiere a su obra como la construcción de una «segunda naturaleza», pero tanto el jardín de este complejo cultural como los distintos volúmenes que integran el proyecto no son más que la memoria del pasado congelada en unas estructuras metálicas que no cambian ni se modifican con el paso del tiempo. Usando esferas, pirámides y formas poliédricas simula árboles y montañas, intentando evocar la imagen del jardín tradicional. Todos los componentes del jardín, excepto el agua de un río que lo atraviesa, están realizados con planchas de metal: árboles, montañas, nubes e incluso un puente de diseño sintoísta. La estética sigue siendo la del pasado, es decir, aquella que busca armonizar lo artificial con lo natural, o el ángulo recto con la forma natural.

Memoria borrosa

Si la lógica modal crea un modelo arquitectónico donde la memoria es la del futuro, la *fuzzy logic* o lógica borrosa es el fundamento de numerosos diseños en los que el *límite* o la *frontera* del espacio no está definido con nitidez. El proyecto con frontera borrosa más espectacular fue diseñado por Atsushi Kitagawara en un pequeño recinto del cementerio del emperador Showa. Un cilindro apoyado sobre dos montículos y una rejilla que cubre un foso emiten vapor de agua creando un espacio con neblina. De este modo, todos los objetos pierden su contorno creándose una borrosidad espacial. Este paisaje artificial genera una *memoria borrosa* del espacio donde todo cambia continuamente y los límites nunca están definidos, e incluso el de nuestro cuerpo. El proyecto Prospecta 92 de Shoen Yoh también recurre a la niebla para generar un espacio que va más allá de sus límites. Esta arquitectura sin límite está creando *la memoria del futuro*, la memoria en la que la ciudad como el espíritu humano no tienen límites o sus límites son borrosos. □

51

NOTA

¹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1967.



LIBERACION POR ANSIA E IGNORANCIA

Kisho Kirokawa

Una apología del autor sobre los principios antitéticos de la filosofía oriental frente a la occidental. La fenomenidad urbana en Japón trasciende del concepto filosófico de simbiosis o estado de coexistencia de todas las escalas frente al dualismo de dos escalas antitéticas en que se fundamenta el racionalismo occidental.

De la filosofía de la coexistencia al concepto de simbiosis

Primero empecé a usar la frase «el concepto de la simbiosis» en 1979. Mi interés por la idea empezó cuando fui presidente de la Yokohama Design Conference, sobre el tema «Hacia la era de simbiosis», pero había estado discutiendo «el concepto de la coexistencia» desde los 60. En un libro que publiqué a principios de los sesenta, *Tosbi Dezain (Diseño urbano)*, la sección «La filosofía de la coexistencia», en parte, comentaba:

53

¿No es el dualismo una enfermedad que se ha enraizado en todas las áreas del pensamiento y metodología modernas? Para ponerlo de una forma impetuosa, no podemos concebir la civilización europea sin el cristianismo. La civilización europea es, en otras palabras, una civilización cristiana. El cristianismo presupone tales dualidades como las que hay entre una deidad buena y una malvada, el dios de la bondad y la luz y el malvado mundo material o el creador y su creación. Esto es cierto también en la filosofía occidental. El dualismo filosófico, en el que el principio fundamental del universo fue la separación de la existencia en mente y materia, fue ya establecido en la Grecia antigua. En tiempos modernos, Descartes postuló un dualismo entre la mente como una entidad limitada que depende de Dios su existencia por un lado y la materia por el otro. Kant, que dividió la existencia entre la cosa en sí y los fenómenos, la libertad y la necesidad, fue también un dualista típico.

El racionalismo europeo ha sido la columna vertebral del espíritu que ha sostenido la industrialización y la modernización de la sociedad. Este racionalismo se fundamenta en el dualismo. Nuestro pensamiento ha sido articulado de la cabeza a los pies en formas duales: espíritu y cuerpo, arte y ciencia, hombre y máquina, sensibilidad y racionalidad.

La humanidad ha perseguido sin cesar estos dos extremos, aterrorizada por el profundo abismo que ha descubierto entre ellos. Sin duda alguna, la impresionante civilización moderna nacida del racionalismo europeo es el producto del reconocimiento de este profundo abismo y de la voluntad de superarlo de una forma u otra.

Los descubrimientos del diseño contemporáneo, también, están fundamentados en el dualismo, dándonos tales pares de términos contrastados como belleza y utilidad, forma y función, arquitectura y la ciudad, escala humana y escala urbana (sobrehumana). Todos los debates sobre el diseño hasta ahora han sido pendulares, oscilando de uno a otro entre tales extremos. El padre del funcionalismo, como fue el arquitecto americano Louis Sullivan, proclamó que «la forma sigue la función». Desde la posición más discreta de que la persecución de la función producirá su propia belleza hasta el dictamen más extremo de que la belleza ha de encontrarse sólo en la función existe sólo una diferencia de grado. El peso de ese modo de pensar en el diseño moderno es realmente considerable.

Pero el otro lado de ese dualismo es igual de extremo: que la humanidad, la sensibilidad, la belleza, son identidades independientes opuestas a la función, y que el funcionalismo compromete a la humanidad, representa la derrota de la humanidad. De esto ha nacido el dogma de que solamente lo bello es funcional. El debate entonces se reduce a una simple constatación del principio de cada uno de los extremos del tema, desde el cual no es fácil que resulte un pensamiento creativo.

Quando tratamos de resolver problemas con métodos dualistas, el concepto de armonía entra en juego. He aquí un ejemplo: en el espacio urbano existen dos escalas, la humana y la sobrehumana, que se contemplan como antitéticas. Al tender un puente sobre el vacío que hay entre ellas, se crea una jerarquía de varias escalas graduadas que llevan desde lo humano a lo sobrehumano, y así es como se armonizan esos dos extremos. Si estas dos escalas son realmente antitéticas, siempre permanecerá un vacío insalvable entre ellas sin importar cuantos pasos intermedios se construyan. A la inversa, si el vacío se puede salvar, esto significa que las dos escalas nunca fueron antitéticas en realidad. Mientras el dualismo haya de ser una lógica creativa siempre llegará o al compromiso o al escapismo. Nuestra tarea es movernos desde el dualismo al pluralismo y de allí avanzar a una filosofía de la coexistencia.

Mi filosofía de la coexistencia empezó aquí; sus raíces están en la filosofía hindú del absoluto no-dualismo que puede ser rastreado hasta el filósofo Vedanda Nagarjuna y el concepto budista Mahayana del vacío. Esta es la fuente de mi concepto actual de la simbiosis que empezó a tomar forma por primera vez en fecha tan temprana como en 1959, y desde siempre ha ido creciendo y evolucionando.

La ciudad de la simbiosis, un camino de liberación

A principios de los 60, junto con Noboru Kawazoe, Masato Otaka, Fumihiko Maki, Kiyofumi Kikutake, Kishoshi Awazu, Kenji Ekuan, Shomei Tomatsu y otros, puse los cimientos del Movimiento Metabolista. Tomamos prestado el término metabolismo de la biología: exactamente igual que los organismos vivos tienen metabolismo, creíamos que las ciudades y la arquitectura crecían y se metabolizaban. El Movimiento Metabolista tocó varios frentes diferentes y aunque es imposible resumirlo en una palabra, es justo decir que el tema de la simbiosis del pasado, el presente y el futuro, de los seres humanos y la tecnología —en otras palabras, los temas de diacronidad y sincronidad— eran centrales.

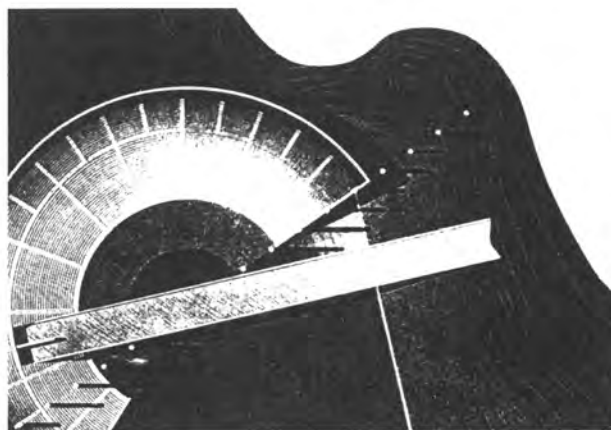
También en el núcleo del Metabolismo estaba la tradición del pensamiento oriental. En ese tiempo recuerdo haber leído con gran interés *Las maneras de pensar de los pueblos de Oriente* de Hajime Nakamura. El trabajo traza la evolución del budismo tal como fue transmitido desde la India, su tierra de origen, al Tibet, Tailandia, China, Korea y finalmente Japón. Investiga la manera en que las escrituras budistas fueron traducidas del sánscrito y el pali a otras lenguas asiáticas y explora los cambios que tuvieron lugar en el budismo a medida que se encontró con otros pueblos y culturas. Su libro tuvo una gran influencia sobre mí, y a través de él me dirigí a otras fuentes de estimulación: el período Edo del filósofo japonés Miura Baien, por ejemplo, y la corriente del pensamiento budista Sólo Consciencia, que es una de las bases de la filosofía budista del Mahayana. El libro me hizo ser consciente de la rica y única cultura de la India, el Tibet, Tailandia, China, Korea y Japón, sobre las cuales no había tenido previamente una idea clara. Marcó también los principios de mi compromiso con la filosofía budista, con la que había tomado contacto en la escuela en mi adolescencia. Asistí al Tokai Gakuen en Nagoya, que está afiliado con el Jodo o Tierra Pura, secta del budismo japonés. Esta Escuela fue establecida en el período Edo e incluso hoy día la mayoría de los maestros son monjes. El Director de la escuela cuando asistí era Benkyo Shiio, que a su vez era la cabeza del gran complejo de templos Zojoji en Shiba, Tokio. Sus lecciones durante más de seis años tuvieron una profunda influencia sobre mi forma de pensar. Sólo recientemente supe que el término simbiosis había sido acuñado por Shiio en 1923. El inició una Fundación para la Simbiosis (Zaidan Hojin Kyosei Kai), que publicó versos religiosos y un manual acerca de la simbiosis. En aquellos trabajos encontramos:

Tomamos la verdad de la coexistencia como nuestra guía y nos concentramos en la comprensión de la Tierra Pura, tanto por lo afilado como por lo embotado, lo fuerte y lo débil, mano a mano. Nadie existe al margen de los pensamientos de aquellos que tiene a su entorno. Todo llega a existir a través de una concurrencia de causas. Todas las cosas están interrelacionadas. De acuerdo con este principio, nuestro objetivo es construir un mundo ideal, paso a paso.

Esta es la verdadera enseñanza de la simbiosis. En el budismo de la simbiosis de Shioo, él lee los caracteres *kyosei* como «viviendo juntos», o coexistencia. En la base de su filosofía está la convicción de que toda existencia no solamente vive sino que al mismo tiempo se le está dando vida por el resto de las existencias. Las sustancias inorgánicas tales como los minerales son cruciales para la vida humana; aunque sólo falte un mineral vital no podemos sobrevivir. Los seres humanos viven y se mantienen vivos a través de su coexistencia con los animales, las plantas y los minerales. Shioo llama a esta visión, esencialmente budista, de la vida, «vida verdadera».

En el budismo se dice que el sufrimiento humano está causado por dos cosas: el ansia y la ignorancia. El ansia es el apego a las cosas y las decepciones que surgen de ese apego. La ignorancia significa el no saber lo que es nuestro universo, lo que somos nosotros mismos. Cuando piensas que estás viviendo enteramente por ti mismo, empiezas a agarrarte a tu propia vida y a temer la muerte, en otras palabras, aflora la ansiedad. La actitud arrogante de que uno conoce todo lo que hay que conocer se basa en la ignorancia. El escapar de esas dos clases de sufrimiento se llama liberación y ese escape consiste en agarrarse y vivir en el concepto de la simbiosis.

56 Este budismo de la simbiosis ha ejercido una fuerte influencia sobre mí. Pero no he escrito este libro como una especie de manifestación religiosa. Lo escribí para sugerir un nuevo principio de orden general, que abarca todos los campos: gobierno, ciencia, filosofía, arte y cultura. Menciono la arquitectura de vez en cuando porque resulta que soy arquitecto. Pero la era en la que debemos aprender a pensar de una manera que trascienda todas las divisiones entre campos diferentes de especialización está amaneciendo. Mi esperanza es que este libro lo leerán especialistas de una amplia variedad de campos y gente de una amplia variedad de creencias y valores. ©





FORO ABIERTO

AQUEL SEÑOR QUE PUSO UNA TIENDA DE OCASOS

Miguel Mihura

Aquel señor, que parecía tan tonto, se había fijado en que el sol siempre se pone por el mismo sitio del campo, y entonces se le ocurrió comprar aquel pedazo para poner allí una tienda y explotar las puestas de sol, que son tan bonitas y que tanto les gusta ver a las vacas y a esos matrimonios solteros que están siempre subidos encima de las vacas.

Y fue y le compró el campo a la dueña, que era una vieja con dos bigotes, y, ya dueño del campo, le puso una embocadura y un telón con anuncios, que se subía y se bajaba tirando de una cuerda. Y el sol, al ponerse, quedaba encerrado en la ratonera de la embocadura, que lo enmarcaba como a una acuarela.

Puso después en aquel escenario natural los borreguitos blancos y el río, y un barco de vela, y un periódico, y una lata de sardinas vacía, y todo lo que debe de haber en una puesta de sol para que resulte bonita.

Y, delante, sillas para que se sentase la gente a verla.

Ya el público no podía contemplar gratuitamente los ocasos, porque los ocasos estaban tapados con aquel gran telón de anuncios, y para verlos bien había que tomar una silla en el teatro de aquel señor tan tonto y pagar su localidad de sol. Sólo entonces el telón se levantaba y se podía contemplar el ocaso más hermoso del mundo, pues aquel señor no olvidaba ningún ingrediente necesario para darle el sabor preciso a las puestas de sol y para que resultasen como es debido.

Aquel señor, para comodidad del público, repartía programas, en donde venían impresas esas frases que el público tiene que decir al ver un ocaso:

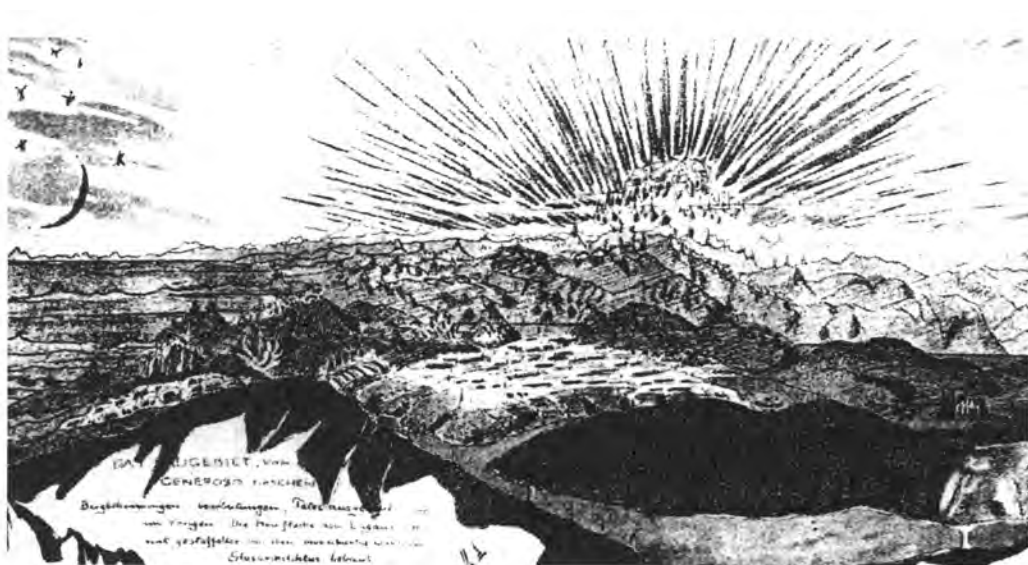
- ¡Qué hermoso es este ocaso, demonio!
- ¡No hay nada como la Naturaleza, madre mía!
- ¡Mira, un pajarito!
- ¿Habla usted francés?
- No hay paleta de pintor que pueda reproducir estos colores.
- Yo me llamo Manolita.

De esta forma el público no tenía que pensar estas bellas frases, que son siempre tan difíciles de pensar en esos momentos.

El negocio fue bien hasta que el dueño del campo de enfrente, que es por donde el sol sale, le imitó y puso también su espectáculo de amaneceres. Y además de ponerlo más barato y con más cómodas butacas, puso en los programas más bellas y oportunas frases. También, además de borreguitos, y el pastor, y el río, y la lata de sardinas, él puso en su escenario un caimán comiéndose un negro. Y esto obtuvo un éxito ruidoso.

Pero entonces, el dueño del sol, con el que no se había contado para nada, se cansó de que explotasen a su sol de esta manera, y un día no le dio cuerda y lo dejó parado para siempre en el centro del cielo.

58 Total: Que la avaricia rompe el saco y que no hay quien entienda los negocios. ©





FORO ABIERTO

CROMLECH

Amalia Iglesias Serna

«El escultor del cromlech abre un sitio para su corazón en peligro, hace un agujero en el cielo y su pequeña cabeza se encuentra con Dios».

Jorge Oteiza (*Quousque tandem*)

Cavar una fosa.
Edificar una casa.

Acaso sólo un signo,
tu rostro entre dos planos.
Gozne bífido o pliegue movedizo
el hueco que no figura en ningún mapa.

Más allá del espejo, esta tierra de nadie
donde nuestros cuerpos no supieron estar
y el arco abierto de luz que te interroga
cuando vuelves de ti para buscarte.

Más allá, los límites del mar
a cámara lenta en tu memoria,
el pájaro que agita y desvela el espacio.

Acaso en tu rostro gastado de intemperie
alguien acuda a descifrar el crucigrama.
En el duermevela del mundo
la muerte también besa los labios de tu origen
y posa sobre sus puentes
tus pasos más borrosos.

Vigas mudas sustentan la velocidad
de las estaciones.

Mis huellas van de paso.
El espacio reposa en el verso
que nunca supe escribir, 59
persiste la oquedad donde mi voz no llega,
universo fantasma, lugar desocupado,
pedazos de la pequeña historia
abandonados en tiempo de mudanza.

Un viento triste agita
los avellanos de la infancia,
el futuro sigue dormido en aquel jardín,
el olvido habitable
no desbrozó las zarzas
ni cumplió sus promesas,
ni desnudó las dudas.

Cavar una fosa.
Edificar una casa.

Aquel pasillo estrecho, pasillo en espiral,
paraíso en pedazos.

Entre los arbustos dejé la llave
de mi inquietud
al albur vulnerable.

Aprendí a anotar con tiza los días fastos
y con carbón los nefastos,
a escuchar el ruido de la sangre
madura entre mis venas,
el rumor de los años como el rumor
de un río.

Quise soñar un paraíso sin paredes,
la palabra habitada que asciende a lo
profundo
y una polifonía de voces, un estar sin estar
y sin respuestas,
una fosa común de incertidumbres,
alojaba sus nudos corredizos.

Cavar una fosa.
Edificar una casa.

Las escaleras mecánicas
no llegan hasta el cielo.
Sólo consigo salir
de los sótanos de esta ciudad
a otra trinchera.

Vigas mudas sustentan
la velocidad de las estaciones.
No hay autobús urbano que me lleve
al lugar donde no escuche
el murmullo de mi sombra.
Mis huellas van de paso.
El espacio también reposa en el verso
que nunca supe escribir,
persiste la oquedad donde mi voz no llega.
El mensajero se ha perdido
entre andamios y ascensores,
las musas deambulan tras los pordioseros,
y detrás de los muros
el verso virtual que no sabe decirse.

Cavar una fosa.
Edificar una casa.

Un refugio puede que no detenga
el vértigo imparable de los días
pero el lugar que llevas dentro
persigue sus pliegues.
Buscas paredes donde apoyar tu espalda,
rincones que te escondan
a la luz vulnerable.

*Si mirásemos siempre al cielo
acabaríamos por tener alas,
si miramos fijamente a la sombra
tal vez acabemos por ver en la oscuridad.*

Ahondas la madriguera,
nido o nicho,
ceremonia de tus límites;
cerraduras
a un lado y otro de la puerta
para entrar y salir de tu desasosiego.

Cavar una fosa.
Edificar una casa.

Rodear la intemperie
como quien abre y cierra las puertas del
vacío
y en sus manos se enredan remolinos de
nombres, sin fronteras.

En vano es tuyo el privilegio
de ver cómo enmudecen las ciudades.
La noche inyecta en su hendidura
dosis de soledad.

En el centro de la penumbra escuchas
el leve roce de multitud
que cambia de postura en su jaula,
y un silencio de desierto que crece
en las terrazas de los rascacielos
te contagia de su danza sin red.

Cavar una fosa.
Edificar una casa.

Un ángel trae en sus alas el mapa del abismo,
hasta a deshora golpea.
Su gong llama a rebato en mi pecho,
acude al pozo
donde el tiempo ha enterrado mi sombra.

Treinta y tres años
apuntalando grietas en las grutas del deseo,
sin alto en el camino la sensación de
asombro,
el horizonte indiferente a la edad de mis venas,
las manos del destino siempre tiran los
dados.

Cavar una fosa.
Edificar una casa.

Pero no haya ningún techo
que cobije bastante,
ni siquiera el cielo abierto te protege.
Siempre quedan brechas que no se pueden
tapiar
a solas con secretos que sólo tú conoces.

Tienes la costumbre de habitar
todas tus trampas,
entras y sales del camino,
las mismas piedras que erosionan tus pies
juegan a la rayuela con la arruga de tu
sombra.

Tal vez ahora mismo
también alguien esté intentando cruzar
y un semáforo en rojo paraliza sus pasos
o camine por las aceras
jugando a no pisar la raya en sus baldosas.

Calles de una ciudad con mis pecados.
Bastaban unas horas
para cruzar todos tus puentes,
también aquellos
desde los que alzan su vuelo los suicidas
o improvisan un hogar.

Cavar una fosa.
Edificar una casa.

En tu cubil
sólo te quedas tú para acosarte.

Y cuántas horas
mirando a la pared sin un castigo,
saber que alguien respira al otro lado.

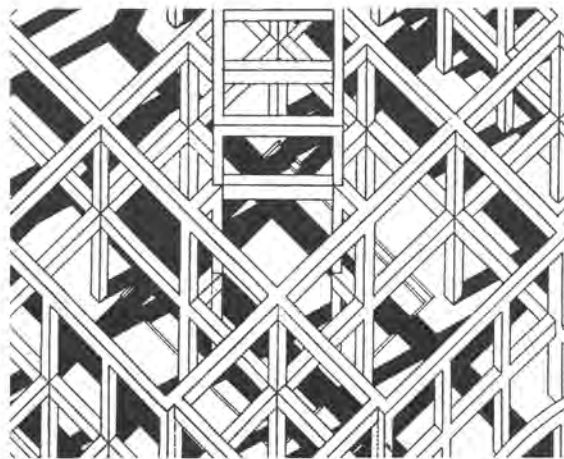
La otra que soy yo llega hasta mí,
entre su respiración y la mía
un nudo que no se deshace.
El mismo techo de incertidumbre
para nuestro horizonte de sucesos.

Cavar una fosa.
Edificar una casa.

Sobre las ruinas de las ruinas,
ahora y siempre y por los siglos de los siglos,
la vida siempre en obras.

Un basurero atesora
la indiferente memoria de los días.
Quién reciclará nuestros despojos,
quién regalará fascículos
con nuestra colección de instantes,
qué teletipos darán noticia
de la simulación de un sueño,
quién archivará cuidadosamente nuestros
nombres
y hará el penúltimo inventario,
en qué autopista o hiperespacio habitaremos.
Qué Internet hacia Dios por si lo escucha.

Entre derribo y derribo,
cavar una casa,
edificar una fosa.





FORO ABIERTO

VELOCIDAD, GUERRA Y VIDEO

Paul Virilio

entrevistado por François Ewald

¿Podría ser urbanista Paul Virilio? Probablemente, pero no es sólo urbanista. ¿Arquitecto? No, es más todavía: un filósofo que consagra su tiempo a leer el presente, pero no tanto en lo dicho o escrito sino en lo que se inscribe en el espacio. Paul Virilio pertenece a otra especie: la filosofía de la técnica. Su amigo Claude Parent dijo de él: «Es el arqueólogo del futuro». Lo cierto es que Paul Virilio siempre procura captar las virtualidades de las técnicas que atraviesan nuestros cuerpos y organizan nuestras relaciones con el mundo y con los demás. Su último libro, La velocidad de liberación (Ed. Galilée), propone una descripción sorprendente de un mundo de ahora en adelante ligado a las técnicas de las telecomunicaciones: el tiempo anula el espacio. Paul Virilio describe allí el peligro específico en el accidente en general. E invita a la formación de una ecología gris.

63

La heroicidad de la técnica

P. Paul Virilio, ¿cómo presentarle?

R. Soy un *war baby*, una víctima de la guerra.

Nací en París en 1932, de padre italiano, refugiado y comunista, y de madre bretona. En el momento que estalla la guerra, nos refugiamos con la familia de mi madre, en Nantes. Allí fue donde tuve la experiencia decisiva de la guerra: en dos grandes ocasiones.

Un día, en 1940, estábamos comiendo. La radio anuncia que los alemanes han entrado en Orléans. Poco tiempo después, se oye un ruido raro en la calle. Como lo suelen hacer todos los niños, me precipito para mirar: los alemanes estaban cruzando el puente hacia la costa. Era más

o menos como durante la guerra del Golfo, pero era un directo motorizado. Para mí fue la experiencia fundamental de la velocidad. La velocidad es eso primero: la sorpresa absoluta, una información que no coincide con la realidad, porque la realidad va más rápido que la información.

La otra experiencia fue aterradora: la de los bombardeos destructores de Nantes en 1942 y 43. Había ido con mi madre a buscar galletas para los prisioneros en la fábrica Lu. Mi madre me dijo: «Me pongo a la cola, ve a dar una vuelta por la calle del Calvaire y vuelve luego». En esa calle había grandes almacenes con juguetes. Regreso, me pongo en la cola con mi madre. Volvemos a casa con las galletas. Por la tarde, bombardeos. Al día siguiente, en la calle del Calvaire, ya no había nada, lo habían arrasado todo, se veía el horizonte. Fue para mí un sentimiento extraordinario: para un niño, una ciudad es algo eterno. De repente, se cae como un decorado. Era menos sensible a la muerte, al drama, aunque hubiera tenido miedo, que al desvanecimiento, lo que luego llamaría «estética de la desaparición», es decir, el truco de magia, ahora ya no hay nada. Eso era la guerra, la guerra relámpago, la dominación, la heroicidad de la técnica: hacer desaparecer la realidad, la realidad de la vida, la realidad de un barrio.

Este espectáculo de la guerra, de una tecnología omnipotente, omnipresente, acabó de formarme totalmente. Mi interés por la ciudad, la guerra y la técnica, mis tres elementos, viene de esa ciudad arruinada en unos momentos. Mi experiencia de niño ha sido la del carácter totalitario de la guerra, de una guerra que no era una guerra como las demás guerras: era la *Blitz Krieg*, la guerra relámpago, la guerra de la sorpresa, la guerra de los medios de comunicación con la radio ya, el cine, la conquista del aire y también la guerra de la destrucción masiva.

64

Mi origen es la guerra. La guerra era mi padre y mi madre a la vez. Lo propio de la guerra es pillar al personaje en su drama. De alguna forma, a partir de 1947-50, dejé de vivir. Todo lo que soy, pasó antes de esta fecha. La guerra fue un fenómeno tan extraordinario, en todos los sentidos de la palabra, que el período después de la guerra me parece más bien aburrido. Eso es, a los diez años, me convertí una persona vieja, un *war baby*, como Peret y otros.

Técnica y territorio

P. ¿Qué hace después de la guerra?

R. Al llegar la liberación, me fui corriendo a Saint-Nazaire para ver el mar, bañarme, cosa que estaba prohibida durante la ocupación. Descubro al mismo tiempo en el horizonte sin fin, sin fallos y absolutamente puro del mar, del Océano Atlántico, objetos raros, comparables a las estatuas de la Isla de Pascua, en espera ante el infinito marino, abandonados, en perfecto estado, sin haber sido utilizados, con periscopios, morteros, cascos vacíos y a disposición de cualquiera. No hubiera podido hacer arquitectura sin ellos.

Pasé unos diez años de investigaciones fotográficas navegando por las costas de Europa, haciendo el inventario de todos estos objetos. Estudié el espacio de la Segunda Guerra Mundial inten-

tando entender lo que Hegel llama la *Schöne Totalität*, y que los nazis habían puesto en marcha con su conquista de la «fortaleza Europa». Poco a poco se convirtieron en mis profesores de escuela de guerra; me enseñaron la guerra total que había vivido sin analizar. Me interesé por el territorio de la guerra, por el paisaje de guerra, por su lógica funcionalista, por su balística, a través de los problemas de percepción, de ocultación del campo de tiro, del ángulo muerto que manda en la arquitectura de los bunkers. Toda una construcción territorial salía a la luz.

Pinté. Tuve muchos oficios. Pinté carteles para los cines. Fui maestro vitralista: hice vitrales de Braques en Varengeville; trabajé en los vitrales de Matisse en Saint-Paul de Venc. Después, poco a poco, me dirigí hacia la arquitectura y el urbanismo. Trabajé con un amigo: Claude Parent. Juntos fundamos *Architecture Principe*, una revista teórica sobre el espacio, la ciudad, la megápolis que ya empezaba a surgir.

P. Empieza a escribir relativamente tarde, ya que su primer libro data de 1975.

R. He escrito mucho antes, pero artículos sobre arquitectura y urbanismo, sobre la reconstrucción, sobre las teorías urbanas. Trabajé con grandes arquitectos como Tange, Isozaki, el grupo Archigram, Paolo Soléri, todos los arquitectos de la utopía arquitectónica, los que, de alguna manera, dieron forma al Centro Pompidou. Me interesaba por el futuro de la ciudad en relación con la técnica: la ruptura, la crisis de la ciudad, el hecho de ir hacia unos barrios de las afueras infinitos e hipercentros que serían como puestos de mando. Escribí sobre los disturbios de Detroit o los de Los Angeles, los primeros, los de los años 60. Tenía la impresión de que algo salía a la luz en la ciudad, algo que anunciaba la revuelta del 68. Estaba ya bajo el impacto de las teletecnologías, de las tecnologías de la velocidad, de la velocidad absoluta o de la velocidad relativa de lo supersónico.

65

En el 68 me metí a fondo. Soy uno de los que, cansados de una Sorbona demasiado marxista, cogen el Odéon para hacer un lugar de debate público, un «desinhibizador» de la palabra. Llego con ideas urbanas, con la idea de que es la ciudad la que estalla.

Después de 1968, llamado por los estudiantes, empiezo como profesor en la Escuela Especial de Arquitectura de la cual fui director durante tres años, entre 1972 y 1975. Luego fui administrador, vicepresidente y finalmente presidente, cargo que acabo de dejar. Es durante este corto cuarto de siglo, en la Escuela, cuando redacto mis libros: el libro sobre los bunkers, que es una especie de testimonio de lo que para mí era el espacio militar, como espacio de marca de la técnica en su estado más puro, a través de la guerra total, y luego *La inseguridad del territorio*, que mostraba que no sólo estaba la guerra sino que la técnica definía territorios y una geopolítica que no era sólo la de los hombres sino la de los medios técnicos que configuran el territorio. El territorio está construido por las técnicas de transportes, de comunicación, de intercambio; y no tiene existencia más que por estas tecnologías. El territorio no es la tierra.

Bunker arqueología y *La inseguridad del territorio* son mi origen. *La inseguridad del territorio* muestra el carácter incierto del territorio. La técnica convierte el territorio en algo incierto; le

amenaza como extensión y duración. La técnica reduce el territorio, bien sea la técnica de los carros que vienen a invadir Nantes en unos minutos o bien la *Blitz Krieg* de los aviones que vienen a bombardearte en el momento en el que menos te lo esperas; el territorio está entonces reducido a su expresión más somera; se convierte en algo incierto. La técnica moderna, la técnica hiperrápida, la guerra relámpago, la guerra futurista, no sólo hace perder la tierra, el arraigo, sino que también lo convierte en algo incierto. Cuanto más se desarrolla la técnica, más se modifica y se retracta el territorio. La cuestión de la velocidad es central porque, en la guerra, hay dos elementos esenciales, la sorpresa y la rapidez. La guerra no es sólo un enfrentamiento de poblaciones o de hombres, es un asalto de tecnologías. Y es, al mismo tiempo, el fracaso de una forma de territorio constituido por ciertas técnicas y destruido por otras. La técnica deshace un territorio para hacer otro. Los territorios siempre son inciertos.

P. Para usted, ¿existe una necesidad de la guerra?

66 R. Heráclito lo dijo: “La guerra es la madre de todas las cosas”. Eso, yo lo viví, es un trauma que no quiero imponer a nadie, pero, y es una lástima, el siglo XX es un siglo sin piedad, es el siglo de la guerra total. La guerra es permanente. No es comadrona de la historia como se dijo, sino que es permanente. No es permanente por las batallas, sino por su preparación. Ha estado siempre a pie de obra desde la invención de las primeras naves, las trirremes o las galeras, que no eran naves para el comercio sino que eran naves de guerra pero que, como lo mostró Braudel, servían para transportar mercancías. No se puede hablar de ciencia, de artesanía, de descubrimiento industrial, de modo de producción sin mencionar los modos de destrucción y de preparación de la próxima guerra. La guerra que me interesa, lo que llamo la guerra pura, es su desarrollo más que su declaración.

Lo que me interesa es la propensión de la guerra a desarrollarse a través del conocimiento y, por supuesto, a través de la estructuración del territorio. Es ahí donde estoy de acuerdo con Foucault, con respecto al problema del encierro, de la fortaleza, de la ciudad Estado, ciudad que es un Estado fortaleza que hace una ciudad. No hay ciudad sin fortaleza en el origen, porque las armas de obstrucción, es decir, las murallas, los escudos, los cascos son más fuertes que las lanzas, los cuchillos. Luego esta fortaleza estallará con el Estado nación, porque las armas de destrucción, los cañones, la artillería derribarán las murallas de los castillos y vencerán a las armas de obstrucción.

Existen dos categorías de urbanistas. Por un lado están los urbanistas que piensan que el inicio de la concentración urbana, está en el comercio y por otro los que piensan que es la guerra, la necesidad de reunir fuerzas. La ciudad se constituiría como un campo de maniobras. Antes de ser el lugar de lo político, el lugar del teatro, el lugar del comercio y de las ideas, es primero un campo de batalla con la organización del perímetro, con la plaza de armas que luego se llamará *ágora* o *forum*, donde se reúnen todos los ciudadanos antes de repartirse para defender las murallas o las puertas de la ciudad.

Técnica y comunicación

P. Le dirán que, desde hace 50 años, el fenómeno de la guerra más bien ha disminuido.

R. Es cierto que no hemos visto una guerra mundial desde hace 50 años. Pero es que hemos inventado el arma absoluta, el arma nuclear, y con ella la disuasión. Europa, América y Rusia se han paralizado mutuamente. De ahora en adelante, la situación ha cambiado. Y es una de las grandes preguntas hecha a la historia futura: ¿vamos a reinventar la disuasión a escala mundial después de la política de bloques? ¿Podemos imaginar una disuasión por todas partes con un número infinito de actores?

La caída del muro de Berlín es el final de la disuasión nuclear. Entramos en el tercer sistema de armas: ya no son las armas de obstrucción que se derrumbaron con las murallas de la ciudad; ya no son las armas de destrucción que se acabaron con el arma de destrucción masiva que es la bomba atómica, sino las armas de comunicación, es decir, las armas de percepción. Los satélites, los medios de escucha, los sistemas de alerta se han convertido en algo tan potente, tan omnipresente en su giro alrededor del mundo que la disuasión proviene ya de la visión. Hay que apuntar para matar. Lo que mata es la mirada, la designación. Señalar a alguien con el dedo es ya amenazarle, es matarle simbólicamente.

La disuasión nuclear era la no guerra, o más bien la guerra en su estado puro, es decir, la que no hace más que producir los medios que no utilizará. La guerra pura se reveló en lo que hemos llamado el complejo militar-industrial. La disuasión no era el invento de la bomba aterradora e inutilizable, sino la mejora incesante de los vectores, de los medios de detección, de los sistemas de armas, de bases, de los medios de alerta. Con la disuasión, la guerra se desplazó en su preparación científica.

Pero la proliferación hace desaparecer la disuasión. La disuasión es un mercado para dos. A partir del momento en el que tienes que disuadir a todos tus enemigos potenciales, ya no hay disuasión. Ya no se sabe quiénes son los enemigos: ¿quizás mañana sea Kazajistán o cualquier otro país quien decida bombardearnos? O bien un terrorista que venga a colocar una bomba nuclear o una bomba de radiación (la que no estalla sino que se pudre) en el metro. Es uno de los grandes problemas políticos del futuro: ¿algo como la disuasión es todavía posible?

P. Algunos han dicho, de manera más o menos metafórica, que la guerra del Golfo no tuvo lugar.

R. No puedo compartir esta tesis sostenida por nuestro amigo Jean Baudrillard. Procede del mismo gesto que el de Faurisson, que asegura que los campos no han existido; como si no hubiera habido varios centenares de miles de víctimas.

La guerra del Golfo fue la primera guerra después de la disuasión. Vuelve a abrir la historia de los combates tradicionales. Saddam Hussein ha sido el primero en intentarlo. Habrá otros. A partir del momento en el que el paraguas de la disuasión desaparece, la guerra, internacional o civil, vuelve a ser posible. La historia vuelve a abrirse.

Lo que hace que exista la guerra es primero la escala de la potencia puesta a su servicio. La concentración técnica de las armas, armas de destrucción o de percepción, en la guerra del Golfo, era a escala de una guerra mundial. La guerra del Golfo fue una guerra local gestionada mundialmente. Los que dicen que la guerra no tuvo lugar llevan una guerra de retraso. Hoy la densidad, la intensidad de la potencia ya no tienen nada que ver con la extensión del campo de batalla. ¿Esperaban una guerra mundial que se extendería al mundo entero y que duraría cuatro años? Es una visión de los años cuarenta. La guerra del Golfo ha sido una guerra mundial en miniatura. Ha sido gestionada mundialmente y realizada localmente. Ha sido una guerra teledirigida, una gran guerra reducida, una guerra que ha utilizado todos los medios de la guerra nuclear.

Es una guerra mundial reducida, y en efecto la guerra del Golfo ha sido una guerra mundial, en miniatura. Ha sido mundial en el tiempo mundial de la instantaneidad de la información, pero también de los misiles, de los satélites; pero ha sido extraordinariamente estrecha en el plano local, luego es la primera guerra mundial en tiempo real, no es la primera guerra mundial en el espacio real como la Segunda Guerra Mundial que afectó al globo terráqueo: ella afectó a nivel de esta comprensión temporal que es la nueva mundialización.

68 No sólo la guerra del Golfo tuvo lugar, sino que marca una ruptura histórica. Se abre una nueva disuasión: la de las armas de control. Marca el ascenso de un sistema de recogida instantánea de todo lo que se mueve, de todo lo que existe. Es la guerra de las galaxias. La guerra de las galaxias no son láseres que destruyen los cohetes, sino que es primero un control perceptivo de todo tipo de acción; la guerra de las galaxias está en la logística de la percepción. La guerra, en efecto, pasa por la vista: localizar un objetivo, apuntar, designar, localizar. ¿Qué es lo que es definitivo en el duelo? No es tener espadas o pistolas, sino tener la rapidez de localización de las intenciones del otro para poder bloquearle. En *El hombre de las pistolas de oro* no son las pistolas las que dan la supremacía de Henry Fonda: es que dispara más rápido que los demás; más rápido que su sombra. Nadie le ataca aun disponiendo de las mismas armas que él, porque apunta mejor que los demás. Las armas de comunicación son la puesta en órbita de sistemas de adquisición que paralizan la acción como ha sido paralizado Saddam Hussein: paralizado por el hecho de que ha sido descubierto, que todas sus acciones estaban localizadas, hasta sus aviones, sólo podía huir; no podía intervenir. Eso es la nueva disuasión: la paralización por supervisión.

Descomposición de la forma política

P. ¿Cómo interpreta los atentados? No hablo sólo de los atentados franceses, sino de esta amenaza, bastante nueva, que hemos visto en Tokio o en Oklahoma City.

R. La disuasión ha destruido la forma política de la guerra, su forma organizada, su forma clausewitziana. La forma política clausewitziana de la guerra se ha descompuesto en el terrorismo, las guerras de liberación, la guerrilla, en beneficio de una violencia caótica, terrorista, que puede ser asumida por individuos o por grupos restringidos sin referencias a ningún Estado. Es el caso

de la bomba del World Trade Center. El atentado contra el World Trade Center era equivalente, para el terrorismo, a la bomba de Hiroshima: se atrevieron a lo máximo; porque quisieron derrumbar el World Trade Center.

El atentado contra el World Trade Center es todavía un terrorismo convencional, indica lo que podría ser mañana el terrorismo nuclear: nos atrevemos más allá del límite. El terrorismo de los palestinos, que mata en autobuses, no es del mismo orden que las masacres horribles de la secta Aoum, del World Trade Center o de Oklahoma City. Estamos frente a una radicalización, ya no de la guerra política, sino de la guerra transpolítica. Radicalización es decir que, igual que la guerra se había desarrollado desde la guerra local a la guerra internacional, a la guerra mundial y a la guerra total con la bomba nuclear, de la misma forma el terrorismo parte del pequeño atentado para avisar, dar miedo, crear un clima, una psicosis, para llegar a actos de guerra total como el World Trade Center o el edificio de Oklahoma City. La descomposición de la forma política de la guerra lleva a un terrorismo total. ¿Después de la guerra total, el terrorismo total?

P. Por qué este tipo de terrorismo hoy?

R. Porque la guerra no se apaga, porque la guerra es parte integrante de la historia. El origen de la historia es el relato de las batallas. La guerra forma parte de la historia y vuelve a surgir. Cuando la comprimes en alguna parte, aparece por otra; huye. Comprimos con la disuasión la guerra internacional, la guerra mundial, la «Gran guerra», como decían en 1914. Brota por otra parte. Las nuevas armas son armas minitaurizadas; las investigaciones, durante la disuasión, han permitido el transporte de las armas nucleares; las armas de destrucción masiva han sido miniatuizadas, y son por consiguiente transportables. Y cuando lo son, cualquiera las puede utilizar.

69

Técnica y accidente

P. El pronóstico es particularmente siniestro. ¿Veremos algún día un atentado nuclear?

R. Es prácticamente inevitable. Tendremos una Hiroshima-atentado.

P. Se nota en sus trabajos cierta fascinación por el accidente.

R. El accidente es revelador y profético. Es con lo que hay que enfrentarse para desarrollar la técnica. Dime cuál es el accidente y te diré cuál es la técnica. Inventar un objeto técnico es inaugurar un accidente específico: inventar el barco es inventar el naufragio; inventar el tren es inventar el descarrilamiento; inventar el avión, el *crash* aéreo, y con la electricidad, la electrocución. Como crítico de la técnica, lo que me interesa es localizar la especificidad del accidente.

Es analizando la negatividad del accidente de un objeto cuando se puede desarrollar este objeto para mejorarlo, para humanizarlo, para civilizarlo. Por ejemplo, cuando se inventa el ferrocarril existen dos tipos de ingenieros: los ingenieros de caminos, de los túneles y de los puentes (puentes muy especiales para resistir las vibraciones), a cargo de la empresa ferroviaria y los

ingenieros industriales encargados de la máquina de vapor, los que inventaron las locomotoras y los vagones. Funciona, pero los trenes descarrilan. Hacia 1880 se sabe cómo desarrollar definitivamente la máquina de vapor y los raíles. Lo que obstaculiza el desarrollo del ferrocarril son los descarrilamientos. Entonces se inventó una nueva ingeniería, la ingeniería de tráfico, el *Bloc System*, lo que se puede llamar lo inmaterial... Hay raíles, hay trenes, hay estaciones, pero también existe el trayecto, el tráfico, y se inventará el ingeniero de tráfico. Es lo que permitirá el tren de alta velocidad.

Las nuevas tecnologías de redes, Internet y otras, son de la misma naturaleza. Conllevan un tipo de accidente específico. No se localiza porque no genera muerte, porque no se ven montones de chatarras, cuerpos hechos pedazos; pero existe el paro, el espionaje. Localizar el accidente en cualquier tecnología equivale a permitir su desarrollo, es civilizar la técnica. La técnica es primero el accidente.

P. ¿Porqué utiliza el término de accidente para designar este evento y no el de catástrofe?

R. La palabra accidente tiene la ventaja de estar bien definida, filosóficamente hablando, oponiéndose a la sustancia; la palabra catástrofe me parece exagerada. Ni el jefe de obra del ferrocarril, ni menos todavía el conductor de la locomotora, quieren el descarrilamiento. El accidente surge fortuitamente. La sustancia es necesaria cuando el accidente es relativo y contingente.

70 **P.** ¿Qué análisis hace del accidente de tráfico? Si nuestra sociedad está obsesionada por algún tipo de accidente, es por él de tráfico.

R. El accidente de tráfico es como una especie de guerra civil del movimiento. Nuestra sociedad es una sociedad de la movilización general. El coche ha sido el medio de la movilización social a través del trabajo y del ocio. La historia es una aceleración: aceleración del desplazamiento físico, del transporte de las personas, aceleración de la información con la revolución de las transmisiones, y por consiguiente aceleración y multiplicación del accidente. Accidente «de tráfico»: el barco, el tren, el coche, el avión son todos «de tráfico». Accidente audiovisual con las telecomunicaciones, con el teletrabajo, la deslocalización, que permite hacer trabajar a los chinos por 75 pesetas la hora cuando hay gente que muere de hambre en Europa. Con la aceleración de la historia existe una multiplicación de los accidentes, una especie de guerra civil. Es el progreso del movimiento, imposible de separar del progreso del accidente, de un tipo de accidente que evoluciona: primero las personas mueren hechas pedazos en un accidente de tren, de coche o de avión. Hoy no hay muertos aparentes sino zombies, marginados, porque podemos en un instante encargar trabajos en cualquier parte del mundo. El paro masivo es, de alguna manera, una forma de accidente de las telecomunicaciones.

P. Un marxista le diría que es posible calificar este tipo de efectos o de contra efectos de accidentes, pero que también se puede decir que estos accidentes son casi voluntarios.

R. El accidente forma probablemente parte de la voluntad de potencia –voluntad de potencia de los que manejan la potencia, el capitalismo, el poder–, pero también potencia de la técnica. No sólo existe la potencia de los que utilizan la técnica, está también la propia potencia de la técnica. Es esta potencia propia la que viví durante la guerra, en una contradicción extraordinaria: por una parte la *Blitz Krieg*, la invasión, el horror, los fusilados de Châteaubriant, y la misma potencia de los bombardeos aliados que destruyeron Nantes. Por un lado están los Aliados, mis amigos, y por otro, los enemigos; la potencia de la técnica está en medio.

P. Para combatir el accidente, desarrollamos un pensamiento y programas de seguridad. ¿Podemos tener el sueño, el proyecto o la utopía de una desaparición del accidente?

R. El accidente es la cara oculta del progreso. No hay progreso total; el progreso no es más que relativo, bien sea en el ámbito económico, o en el científico, o en el técnico. No existe progreso sin su sombra: el accidente es su sombra.

P. Vale. ¿Pero existe algún progreso que merezca un accidente?

R. Con el desarrollo de la velocidad, que es la base de la potencia de la técnica, hemos pasado de un accidente específico, particular, de un accidente localizado, a la posibilidad de un accidente general, es decir, un accidente que concierne a la totalidad del espacio y del tiempo, un accidente sin precedente, un accidente inaudito.

Contra el accidente local nos podíamos prevenir con pólizas de seguros o dispositivos técnicos (control del tráfico y regulación policiaca de las autovías). Podíamos pagar para prevenirnos contra un accidente local, específicamente situado aquí y ahora, pero no podemos prevenirnos contra un accidente general, integral. Los plazos tecnológicos de las velocidades absolutas de las ondas electromagnéticas, y ya no de las velocidades relativas del tren o del coche, son los que abren la posibilidad inevitable de un accidente general cuya imagen (¿pero cómo decirlo si es inaudito?) podría ser el *crash* de la Bolsa, o la radioactividad de una contaminación casi instantánea de la totalidad de la población.

Es difícil hablar de algo que todavía no ha pasado y sigue siendo un accidente en potencia... El accidente general está latente en el paro masivo, en el hecho de que el paro ya no es un problema sino una solución, que la instantaneidad de la acción y de la reacción provocan un verdadero desorden político. Es más que una crisis; es la emergencia de un accidente general, de un accidente de la misma naturaleza que el accidente de la primera nave especial *Challenger*, es decir, algo que se sabe que va a pasar pero contra lo cual no podemos prevenirnos. Además, no podemos prevenirnos de ello filosófica o moralmente, porque es simplemente imposible de asumir este accidente... Existe entonces un crecimiento del accidente junto con un crecimiento de la potencia, del dinero, de la técnica y del monopolio del mercado.

Técnica y virtualidad

P. Actualmente existe una angustia manifiesta acerca de la catástrofe.

R. Esta amenaza explica el fenómeno de los ecologistas. El accidente general está prefigurado por los ecologistas. Un carácter propio del accidente general es el que se refiere a todas las disciplinas. Cada una de ellas lo enfoca a su manera. La ecología lo ha enfocado bajo cierto ángulo. Trato de abordarlo de otra forma hablando de ecología «gris» para oponerla a la ecología «verde». La ecología verde es una ecología sustancialista: fauna, flora, calidad de vida. Pero también existe una ecología de las distancias, de los espaciamentos, de la relación con los demás y de la relación con el mundo. Son señales de las preocupaciones futuras, síntomas de la catástrofe o del accidente general. El accidente general es también el accidente que surge al enfrentarse con el muro del tiempo real, es decir, el muro de una velocidad límite según la teoría de la relatividad: 300.000 km/s.

P. Su filosofía es fundamentalmente una filosofía de la técnica.

R. La técnica ha desarrollado la velocidad. Hay una velocidad inicial que es la velocidad de lo vivo, la velocidad metabólica, la velocidad de las células. El progreso de la historia es el progreso del motor. El primer motor es el caballo, que se adiestra, se adapta (los de raza anglo-árabe) para acelerarlo, para hacer de él un animal más eficaz. Luego, tenemos el barco de vela, y luego el barco a motor, etc. Los progresos de la velocidad son los progresos de la técnica. Hoy, la técnica, a través de la utilización de las ondas electromagnéticas, ha cruzado dos muros, el muro del sonido y el muro del calor (el que permite poner un objeto en órbita), pero se tropieza con el muro del tiempo, el muro del tiempo real, es decir, el muro de la velocidad de la luz, un muro que no se supera.

72

P. Una técnica siempre define cierta forma de espacio-tiempo.

R. La velocidad es un medio, el entorno. No sólo vivimos en la superficie de la tierra, vivimos en la velocidad. La velocidad es un medio cuyos vehículos son las teorías; interpretan el medio el coche interpreta el medio velocidad de forma distinta que el avión supersónico, de forma distinta al trayecto andando o en bicicleta. La velocidad es un medio, y cada invención de un nuevo vehículo (bicicleta, caballo, avión) es una manera de interpretarla.

P. En esta historia de la velocidad, de la técnica y del progreso, señala en su último libro, *La velocidad de liberación*, una profunda transformación del espacio-tiempo.

R. El espacio no puede más que identificarse, para nosotros, con el espacio-mundo. Pero este espacio-mundo, esta grandeza natural, está contaminado por las tecnologías de la velocidad de la luz. El espacio-mundo (el espacio real) cede el paso al tiempo-mundo, es decir, al tiempo real.

Las tecnologías de la ciudad son ahora las tecnologías del teletrabajo, de la teleconferencia, de la telepresencia a distancia. La ciudad del futuro es una ciudad teletópica, ya no es una ciudad tópica. Los telepuertos son elementos determinantes de ello. La ciudad antigua es primero la puerta de

la fortaleza. Después han sido los puertos, más tarde la estación, el aeropuerto, equipamientos que se inscriben en el espacio real y dejan infraestructuras pesadas (ferrocarriles o pistas de aeropuertos). Con el telepuerto, estamos ante la inmaterialidad; el telepuerto es una forma constitutiva de la teleciudad. Provoca la creación de una concentración urbana específica: la ciudad mundo. Es el hipercentro: ya no la cosmópolis, sino la omnópolis. Roma, o Londres, como capitales, han tenido una primera reducción del espacio que controlaban, pero una reducción relativa, ya que se apoyaban mayoritariamente en el transporte marítimo, flota hanseática en el caso de Londres, flota del Mediterráneo en el caso de Roma. Hoy, ya no es el espacio real con su geometría —centro, periferia— el que domina. Todavía existen las ciudades, pero de hecho están descalificadas. El verdadero centro es el centro del tiempo real, una especie de hipercentro, de ciudad virtual, que no está en ninguna parte y que al mismo tiempo está en todas, y que es uno de los elementos del accidente general. Este hipercentro del tiempo real hace que todas las ciudades reales sean los barrios, hasta los extrarradios de esta ciudad virtual, de esta omnópolis que sustituye a las cosmópolis que eran Londres o Roma. Siguiendo la *Global City* de Saskia Sassen, se llega a esta dirección. Singapur ya es una ciudad-mundo con un puerto internacional, un aeropuerto internacional y un telepuerto con un satélite geoestacionario a 36.000 km de altura. La ciudad virtual, la capital de las capitales, la ciudad-mundo, es el centro, es este centro que a la vez no está en ninguna y en todas partes y que desacredita a todas las ciudades reales, y de hecho a los extrarradios.

P. Un Victor Hugo diría, quizás, que se trata de un progreso extraordinario, ya que abre la posibilidad de una fraternidad universal.

R. Creo en esta fraternidad, pero la positividad de la ciudadanía mundial pasa por un combate. Sólo se da en el combate, en una lucha contra la manera de dar privilegio al lejano en vez del cercano. Durante mucho tiempo, el cercano fue el aliado, el pariente cuando el lejano, el extranjero, era el enemigo. Hoy, estamos asistiendo, no a una confusión entre estos dos conceptos, sino a una inversión de la relación: el lejano, el que no está, es el amigo, cuando el cercano, el vecino que huele mal y hace ruido es el enemigo. Hay un cambio profundo de la ley de proximidad que explica la crisis de las ciudades. Mi vecino de al lado es mi enemigo porque apesta, viene a molestar-me, cuando el que veo en la tele, que oigo por teléfono, no me molesta: ¡corto cuando quiero! Esta inversión explica la frase de Nietzsche: «Amad a vuestro lejano igual que a vosotros mismos».

P. Esto introduce lo que usted llama la cibersexualidad.

R. Estamos en una época sin precedente. La teleaudición (la radio) o la televisión participaban en una perspectiva sonora y visual que todavía era la del Quattrocento. Entramos en la perspectiva del tiempo real, de la óptica ondulatoria, con la posibilidad de transmitir instantáneamente emociones y sensaciones. Inventamos una perspectiva nueva, la perspectiva del tacto, que permite una sexualidad a distancia, la telecopulación. El evento es extraordinario: hasta ahora nunca habíamos podido tocarnos a distancia. Sin embargo, a miles de kilómetros de distancia puedo no sólo tocar con guantes de datos (guantes con esfuerzo de retorno), sino que puedo hacer el amor con una chica en

Tokio, ya que sus impulsos me están transmitidos por sensores que me permiten disfrutar y hacer disfrutar... ¡Ya no es el divorcio, es la desintegración! Ya no es el divorcio de la pareja, es el divorcio de la población, el preservativo universal. Está relacionado con el acoso sexual, este rechazo del otro, de lo cercano, del prójimo, esta ruptura con el cuerpo del otro. El acoso sexual es de alguna forma el desarrollo del proceso de intenciones. Acompaña este divorcio de los cuerpos la crisis de la sexualidad, la desintegración de la sexualidad en beneficio de una masturbación electrónica.

Los sensores que inventan actualmente también son olfativos: permiten oler una rosa a distancia. Se puede teleoír, lo que se llama la radio o el teléfono; se puede telever, y es la televisión o la vigilancia por vídeo; el teletacto permite tocar o manejar algo a distancia; luego también se puede telesentir. La única cosa que no se puede hacer es telesaborear: ¡no se puede telebeber un Château Yquem! El gusto es el último sentido que se resista a la tele. Esto es el fin del mundo: no un fin del mundo exterior en el sentido de lo que está fuera de mí. Se identifica el cuerpo al mundo; nos convertimos en hombre-planeta. El hombre de Internet, el hombre de compresión temporal, es un hombre que sería un ser telepresente.

P. ¿Pero por qué este ciberespacio no sería un territorio en sí?

R. Un medio no es un territorio, hay que elaborar sus elementos y considerar el accidente general de frente como los de transporte ferroviario se enfrentaron al descarrilamiento. Es el papel de la ecología gris. Existe un descarrilamiento de las telecomunicaciones, un accidente potencial, en la compresión temporal. Hay que luchar contra este accidente. Nunca he dicho que no había que ampliar el trabajo de la técnica, sino que había que luchar. Es el combate de Jacob contra el Angel durante toda la noche. Este Angel es su Dios, le honra; pero lucha por seguir siendo un hombre de pie, un hombre libre. Por la mañana, le dice al Angel: «Déjame, he combatido durante toda la noche». La técnica es este combate con el Angel. Si no luchamos contra la técnica, no somos hombres libres. ©

74

BIBLIOGRAFÍA

En Ediciones Galilée:

Vitesse et politique, 1977; *Défense populaire et luttes écologiques*, 1978; *L'Horizon négatif*, 1984; *La Machine de vision*, 1988; *Esthétique de la disparition*, 1989; *L'Ecran du désert*, 1991; *L'Insécurité du territoire*, 1993; *L'Art du moteur*, 1993; *La Vitesse de libération*, 1995.

Otras Editoriales:

Bunker archéologie, éditions du CCI, 1.^a ed., 1975.

L'Espace critique, éd. Christian Bourgois, 1984.

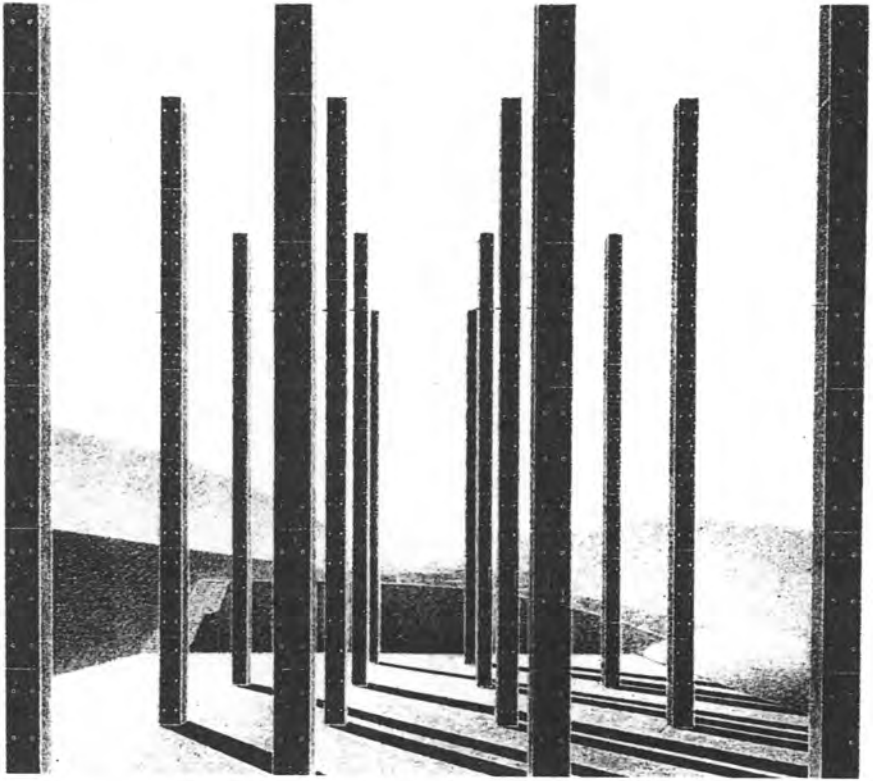
Logistique de la perception-Guerre et cinéma I, éd. de l'Etoile, Cahiers du cinéma, 1984.

L'Inertie polaire, éd. Christian Bourgois, 1990.

Bunker archéologie, éd. Demi-Cercle, 2.^a ed., 1991.



Kenzo Tange. Plan para Tokio, 1960.



Tadao Ando, Centro Cultural Hyogo, 1986.



RESEÑAS DE LO PUBLICADO

ARQUITECTURA EN GRISES DE PENUMBRA

Antonio Fernández Alba

77

Pocos elementos de análisis como las obras de arquitectura pueden ser más explícitos para interpretar en estos finales de siglo los cambios acaecidos en el hábitat contemporáneo y las propuestas de las nuevas formas espaciales a las que se encamina la civilización urbanizada que hoy compartimos. El habitante de la ciudad percibe en el desarrollo de la nueva metrópoli la colonización que han de soportar los vestigios de la vieja ciudad burguesa, los agresivos modos como se construyen los lugares que rodean nuestro entorno más inmediato, la incapacidad del proyecto de los arquitectos para edificar con calidad los escenarios metropolitanos, también es consciente de las dificultades que encierra el poder asimilar en nuestro imaginario colectivo estos nuevos modelos y paisajes que derrama sin cesar la dinámica de la condición metropolitana.

Muchas de estas consideraciones aparecen reseñadas como radiografías en el proyecto de los arquitectos, a veces elocuentes en sus respuestas formales, en ocasiones más ocultas, pues estos nuevos entornos construidos, símbolos declarados de identidad de la sociedad masificada, se proyectan con una vertiginosa aceleración de tiempos y técnicas constructivas, y responden con unas imágenes arquitectónicas que tienen que enfrentarse a los «modelos» degradados de las vanguardias y propuestas de principio de siglo y a los postulados ideológicos que han sustentado la formalización espacial de la ciudad burguesa que aún compartimos, unos espacios conce-

bidos para canalizar o concentrar el discurrir de la masa, al mismo tiempo que enfatizar sus entornos de privacidad.

Quizá ningún país como Japón pueda representar en la actualidad mejor laboratorio de experiencias para explorar algunos de estos horizontes donde se perfila este imaginario material y ambiental del acontecer metropolitano en la cultura tecno-científica de hoy, cultura que cambió signos y formas, espacios y lugares, modos de pensar y expresarse. En este sentido la arquitectura japonesa viene formulando desde los finales de la segunda guerra mundial un claro debate entre tradición y tecnología o, si se prefiere, en una generalización más conceptual entre el nuevo hábitat industrial y sus formas materiales de edificación.

En muchos trabajos de los arquitectos japoneses de hoy se pueden acotar y desvelar algunos aspectos del debate que las estrategias y tensiones de su desarrollo ha provocado así como las opciones que puede ofrecer la instrumentalización técnica de la civilización actual en los territorios metropolitanos del futuro inmediato.

78

Tres cuestiones me parecen dignas de resumir en relación con la lectura del libro que comento en torno a la obra del arquitecto Tadao Ando, cuestiones que se hacen patentes en tres grandes ciudades japonesas, que de modos diferentes han experimentado en este país los efectos de la distorsión mecánica y medio ambiental de su desarrollo. Tokio, auténtica metrópoli poliédrica, archipiélago de la utopía razón-técnica. Kyoto, ciudad como otras tantas, desintegrada en su morfología, presenta un espacio urbano donde la tradición fue secuestrada por la conciencia racional del «proyecto moderno». Osaka, territorio de muchos trabajos de Ando, donde la lógica de la producción y las estrategias del riesgo empresarial configuran los nuevos territorios del universo tecnocientífico.

Algunos de los trabajos del arquitecto Tadao Ando se sitúan, como he señalado, en el área que delimita el triángulo metropolitano antes mencionado, con la peculiaridad manifiesta por su parte de intentar dar respuesta desde lo limitado del proyecto arquitectónico a un cuestionario espacial más amplio, como es el de tratar de obtener del viejo oficio de la arquitectura los artefactos adecuados a las demandas que solicitan las modernas organizaciones y el desarrollo tecnológico-económico de la metrópoli.

La primera referencia y muchos de los trabajos de Ando así lo intuyen, plantean un interrogante en el dintel que enmarca la propia razón de ser de la arquitectura, ¿Qué alternativas formales, espaciales y estéticas puede ofrecer la arquitectura después de la desintegración que ha experimentado el proyecto racional de la ciudad moderna?

Tadao Ando (Osaka, 1941) ha nacido y crecido en la región de Kansai, área geográfica en la que se encuentran bellos ejemplos de la arquitectura tradicional japonesa, templos, santuarios, residencias que pueblan las ciudades de Kyoto, Osaka o Nara, lugares donde la naturaleza se presen-

ta con la grandeza de una vitalidad primitiva y la arquitectura de algunos de estos templos como prodigios de la anónima sencillez que encierra todo objeto bello. El templo de Ise Jinguí, por situar una referencia de elocuente grandeza plástica, y donde es fácil comprobar que la verdad de la materia anula los excedentes del ornato, lugar por el que el propio Ando señala su admiración y aprendizajes diversos. Uno de ellos, significativo y manifiesto en la construcción tradicional japonesa, el concepto del tiempo aplicado a la edificación del espacio, «nada en el mundo, señala, es inmortal y nada mejor se adapta a nuestro anhelo por lo eterno que aquel acontecer que se desvanece en el acto». La fugacidad del tiempo como se entiende en Oriente frente a la eternidad de la introspección occidental ofrece una auténtica metodología para diseñar los espacios, reflexión que es solidaria de la interpretación de los efectos de la luz, dos constantes en el entendimiento de las sombras y penumbras de la arquitectura tradicional japonesa. Para Ando, la luz, como para los antiguos, es la medida del tiempo, es la referencia más precisa para construir el espacio.

Sin duda la característica más genuina y significativa de la actual arquitectura japonesa ha sido desde sus períodos iniciales el tratar de no arrasar su patrimonio cultural más auténtico. Arquitectos como Kenzo Tange, Kurokawa, Maki, Shinoara, Isozaki, Mozuma, por señalar las figuras más difundidas en nuestro ámbito europeo, ofrecen rasgos constantes de esta mirada a la tradición, pese a la presión uniformadora de la racionalidad tecnológica. Pero tal vez sea Ando el que más se resiste a dejarse invadir por la rica y polivalente espacialidad arquitectónica occidental y el consiguiente proceso de estandarización industrial, en un Japón acorralado por la colonización simbólica norteamericana y aún desorientado en el «terror del yo perdido» al que con esmero contribuyó el hongo atómico de hace cincuenta años.

79

Tadao Ando es un arquitecto que trabaja en escalas de intervención reducida, viviendas individuales, museos, edificios administrativos, (...), en relación con los actuales macroedificios y áreas polivalentes de las construcciones metropolitanas actuales. En ocasiones no puede eludir el síntoma generalizado en el que desarrolla su trabajo el arquitecto moderno, como es el aserto de que venden mejor las opiniones sobre un determinado edificio que la escueta realidad espacial del mismo, y no siendo fácil distanciarse de tal consideración, algunos de sus trabajos no pueden excluir la demanda editorial que invade tantos talleres y agencias de arquitectura y en ocasiones perturban el silencio de la dimensión poética que encierra su arquitectura y, en este sentido, algunos de sus trabajos se ven afectados por la fascinación que le puede otorgar una mirada nostálgica hacia el Occidente ilustrado.

El segundo interrogante que me invade visitando los espacios de estas arquitecturas ajustadas con tanta delicadeza plástica y tan agudizado diseño de itinerarios introspectivos es si estos trabajos de laboratorio arquitectónico, atentos a indagar los contenidos emocionales y espirituales del espacio habitable, si esta mirada interior con la que se dibujan y esculpen estos recintos para alejar el terror mecanizado y alojar los resquicios de libertad del hombre telemático, si algunos

de estos fragmentos serán piezas capaces de organizar este inmenso calidoscopio urbano en el que se ha transformado la ciudad, si la escala en la que opera la arquitectura podrá entablar una lucha desde los rituales de la forma y la composición del espacio, teniendo que administrar los postulados de la razón instrumental contemporánea.

Experimentar los espacios de la compleja «condición metropolitana» a través de la sensibilidad de los modelos compositivos y formales que el modernismo ha desarrollado, a pesar de su obstinación por construir lugares bellos, no parece que sea un postulado de operatividad beligerante frente al despiadado diseño de la «operatividad eficiente» con la que opera la sociedad industrial avanzada. Vivimos hoy la construcción del espacio habitable como si se tratara de la manipulación de un producto de arquitecturas renovables, de abstracciones mecanizadas intercambiables, de lugares escasos de emoción y carentes de ritos expresivos, salvo el simulacro electrónico de sociabilidad, relegando el medio natural y sus saludables efectos a episodios de referencia retórica.

80 Limitados son los trabajos de arquitectos que sobrepasan los lugares comunes de la retórica ecologista al uso, para adentrarse en los entornos de esta segunda naturaleza en la que se asienta la metrópoli actual, y plantean unos proyectos de arquitectura donde sea imprescindible recurrir al equilibrio con el medio natural; «cuanto más grande es la distancia entre abstracción y representación y cuanto más importante es la presencia de la naturaleza, escribe Ando, tanto más dinámica resulta la obra de arquitectura». Recuperar este proyecto integrador de «artificios metropolitanos» y «medio natural» en los territorios que aún conserva la naturaleza no arrasada por los efectos de la desertización industrial, puede ser un modo de interpretar el quehacer ideológico y poético con el que debe intervenir el proyecto de la arquitectura, ante el determinismo abstracto y los tiempos técnicos que configuran el modelo de la razón instrumental contemporánea, caracterizado entre otras consideraciones por la concentración espacial, la multiplicación cuantitativa de la masa y por la subordinación de lo real al servicio de una fantasía programada.

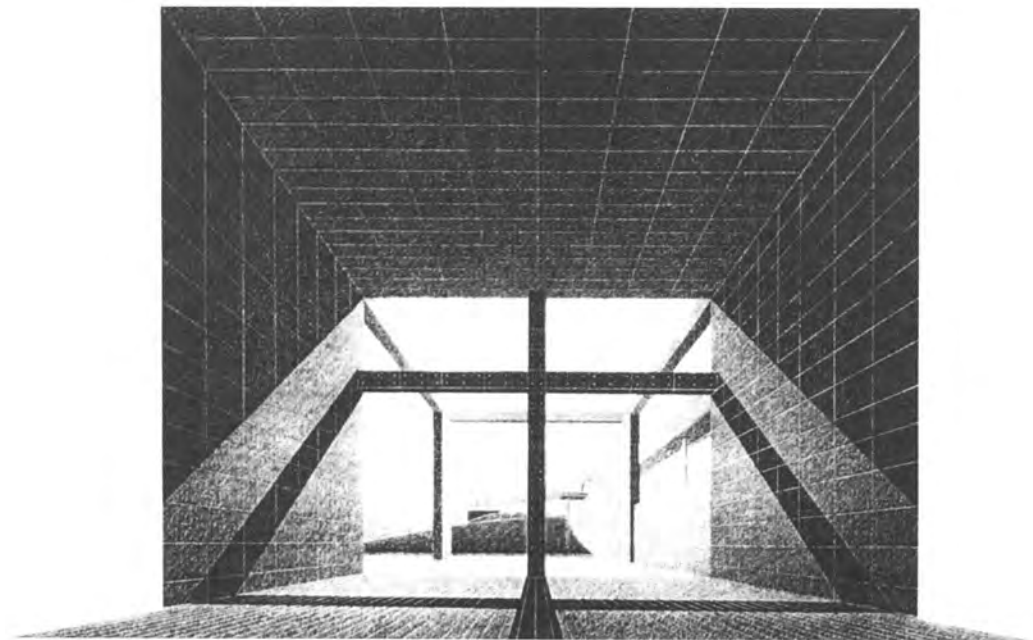
Sin duda alguna, este flujo de imágenes asociativas que suscitan los trabajos del arquitecto japonés Tadao Ando en el medio hiperdesarrollado del Japón actual, nos retrotraen a los períodos de las vanguardias europeas cuando se abrían paso los testimonios de los dadaístas y surrealistas. Una secuencia indefinida de conurbaciones industriales, imágenes electrónicas, símbolos empresariales, fragmentos de realidad primigenia y edificios que levantan su arquitectura acotada en el estricto formato del programa, una yuxtaposición delirante de signos y mensajes acota el deambular por los arsenales metropolitanos del Japón industrializado.

El interrogante más inmediato viene ligado en términos de desolación y de asombro: ¿será posible construir lugares habitables en los territorios de la metrópoli moderna dentro de los programas y postulados que señalan las estructuras del riesgo mercantil y la lógica de la producción

tecnocientífica actual? Estos ejemplos, que podemos contemplar en los trabajos de Ando, vienen a ser como pequeñas islas rodeadas de volcanes de fuego, como refugios excavados en grises hormigones para la defensa cotidiana de la irracionalidad concreta, son arquitecturas ensoñadas en la penumbra del crepúsculo entre una naturaleza agrietada y las primeras luces de un nuevo mundo plétórico de artefactos. La arquitectura del autodidacta de Osaka, Tadao Ando, construye recintos de una poderosa exaltación plástica, cubos, paralelepípedos, escalinatas junto al lago, rayando casi la ilusión de lo sagrado, y donde es posible permanecer. En muchos de ellos confluyen en excelente armonía técnica y tradición, naturaleza y decoro confortable, poética del espacio y rigor funcional.

Tal vez esta carga poética que inunda el quehacer arquitectónico de Ando sea uno de los valores más destacados de sus proyectos, sobre todo si se contemplan los «monumentos» edificados por los «oráculos de la forma fin de siglo». La energía espiritual que emanan los hormigones grises de su obra es sin duda una penumbra de esperanza. □

■ DOCUMENTI DI ARCHITETTURA.
Tadao Ando. Electa. Milán, 1995. 521 págs. ■



SOBRE EL EXTRAÑAMIENTO

82

Publicado en español más de 20 años después de la edición original y casi un cuarto de siglo más tarde del viaje a Japón —de cuya crónica es materia este pequeño libro—, sin embargo retiene todavía la profunda fragancia de la textualidad barthesiana y su claridad ensayística a lo Montaigne, dando, en este caso, testimonio del profundo extrañamiento de un occidental en Oriente. No es el Japón actual el mismo de un cuarto de siglo atrás, pero la conclusión que emana de este escrito es que su peculiar vía de modernidad, su anacrónica contemporaneidad, estaba ya inscrita en el recorrido de Barthes, y especialmente transcrita en su texto —una de sus primeras aventuras verdaderamente literarias—: el autor escribe sobre Japón, es decir, agrega textualidad a la urdimbre infinita de una sociedad/ciudad que es, antes que nada, texto, escritura, puro signo. Si Occidente es, sobre todo, sentido, es decir, esfuerzos diversos para otorgar significado, Oriente —Japón y Tokio, en este caso— supone, principalmente, signo (o sea, trabajo para construir significantes).

A partir de ese descentramiento —o extrañamiento— posicional de Barthes, en torno de esa capacidad antropológica para distinguir, el libro propone un examen de la diferencia respecto de Occidente, o sea, un análisis de la identidad, construida como una voluntad signífica que impregna toda la cotidianeidad urbana japonesa. Toda materialidad se tiñe de esas diferencias: por ejemplo, en el orden de los alimentos, que sólo están cortados o fragmenta-

dos, pero que no son transformados por la cocción. Las sopas tan nítidas o transparentes, los platos son construcciones de pequeños montones cuidadosamente diferenciados, en color y forma. Esta inversión de sentido, este predominio de una pasión escritural se da también en los paquetes o envoltorios: artes esenciales cuya calidad supera a veces la entidad de lo contenido. Más importante que regalar es, en Japón, presentar el regalo, lo que no deja de ser más que otra de las muchas figuras de protocolo o ceremonia. O en las contradicciones (miradas desde Occidente) como la existencia de un centro urbano vacío o la innominación del domicilio, que no tiene identidad ordinal sino que requiere una paciente descripción para poder ubicar un sitio.

Ciertas dimensiones de la cultura, como el teatro *bunraku* o la poesía de *haikús*, también quedan definidas por las tajantes inversiones (de sentido) respecto de la lógica proyectual occidental. El *bunraku*, antes que disimular su condición representacional, la exalta: genera una suerte de discurso artístico acentuando la convención, el artificio y una especie de producción de empatía emocional basada en la superposición de efectos. El *haikú* es la antidescripción: antes que presentar (o re-presentar) una dimensión de lo real, intenta constituirse, autónomamente, en realidad, en objetos y sonoridades.

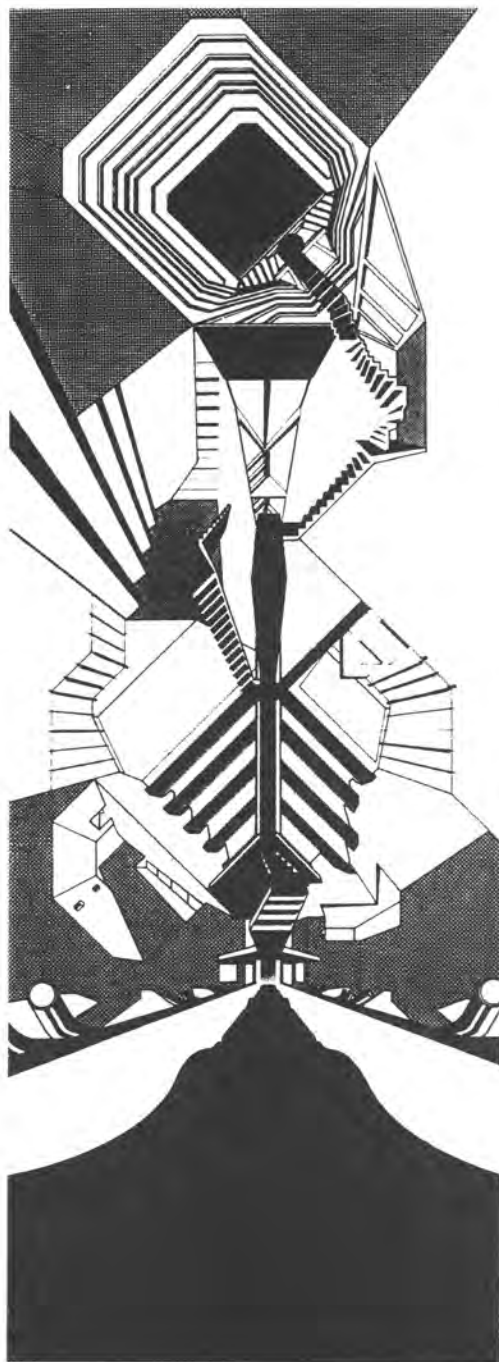
El empático análisis barthesiano (que supone la primera efectiva puesta en crisis del alcance de su pasión estructuralista: aquí todo se escurre)

alcanza, por último, certezas interesantes en su reflexión sobre lo arquitectural. Un interior que muestra la antitectónica japonesa se acompaña con unos apuntes manuscritos de Barthes que invitan a invertir la imagen para concluir con su observación de este análisis del espacio tradicional japonés: «Nada más, nada otro, nada».

Y de la ciudad como *continuum* infinito de signos dice lo siguiente: «Desde la pendiente de las montañas hasta el rincón del barrio, todo aquí es hábitat y siempre estoy en la estancia más lujosa de ese hábitat: este lujo que además es el de los quioscos, los corredores, las casas de recreo, los cuartos de pintura, las bibliotecas privadas, proviene de que el lugar no tiene otro límite que su tapiz de sensaciones vivas, de signos brillantes (flores, ventanas, follajes, cuadros, libros); no es ya el gran muro continuo que define el espacio, es la abstracción misma de los puntos de mira (de las miras) que me encuadran: el muro se destruye bajo la inscripción; el jardín es una tapicería mineral de menudos volúmenes (piedras, huellas de un rastrillo en la arena); el lugar público es una cadena de acontecimientos instantáneos que acceden a lo notable en un destello tan vivo, tan tenue que el signo desaparece antes de que el significado haya tenido tiempo de aprehenderlo».

En esta contradicción (porque es fruto de una fruición analítica occidental), Barthes logra constituir un camino de interpretación —que ya es pura fenomenología: la virtual extinción del paradigma estructuralista— de ese imperio de signos que es Japón, incluso el hipertecnológicamente contemporáneo. (R.F.)

■ ROLAND BARTHES, *El imperio de los signos*, Ed. Mondadori, Madrid, 1991. ■





RELATOS DE LO YA VISTO

SOBRE MODERNIDAD Y NO LUGARES

Marc Augé

84

En septiembre de 1995, invitado por la Fundación Interfás, el antropólogo francés Marc Augé dictó un seminario en Buenos Aires: lo que sigue es una breve transcripción de algunos pasajes.

El objeto de la antropología lo constituyen las relaciones entre individuo y colectividad, que hoy supone una tensión mucho más fuerte que entre lo local y lo global. Lo novedoso radica, ahora, en que somos, por primera vez, absolutamente contemporáneos a dicho objeto.

Esta circunstancia histórica puede leerse como oposición entre «lugar» y «no lugar». El «lugar» es un espacio del que los hombres se apropiaron hace tiempo en el que puede, literalmente, leerse algo y que manifiesta relaciones entre naturaleza e historia: tanto en una residencia como en una sepultura hay noción de lugar por tal voluntad histórica, antiazarosa, de apropiación, de culturalización de lo natural.

El no lugar comienza con el desarraigo: los paisanos de la Europa del siglo XIX, arrancados de la tierra y recentrados, los inmigrantes o los refugiados pasan por la experiencia del no lugar. Los movimientos pioneros de colonización de nuevas tierras tienen por tarea primordial transformar el espacio en lugar. En este sentido, una isla desierta o una selva virgen no son necesariamente no lugares, sino, en todo caso, pre-lugares, espacios a ser conquistados, lugares potenciales.

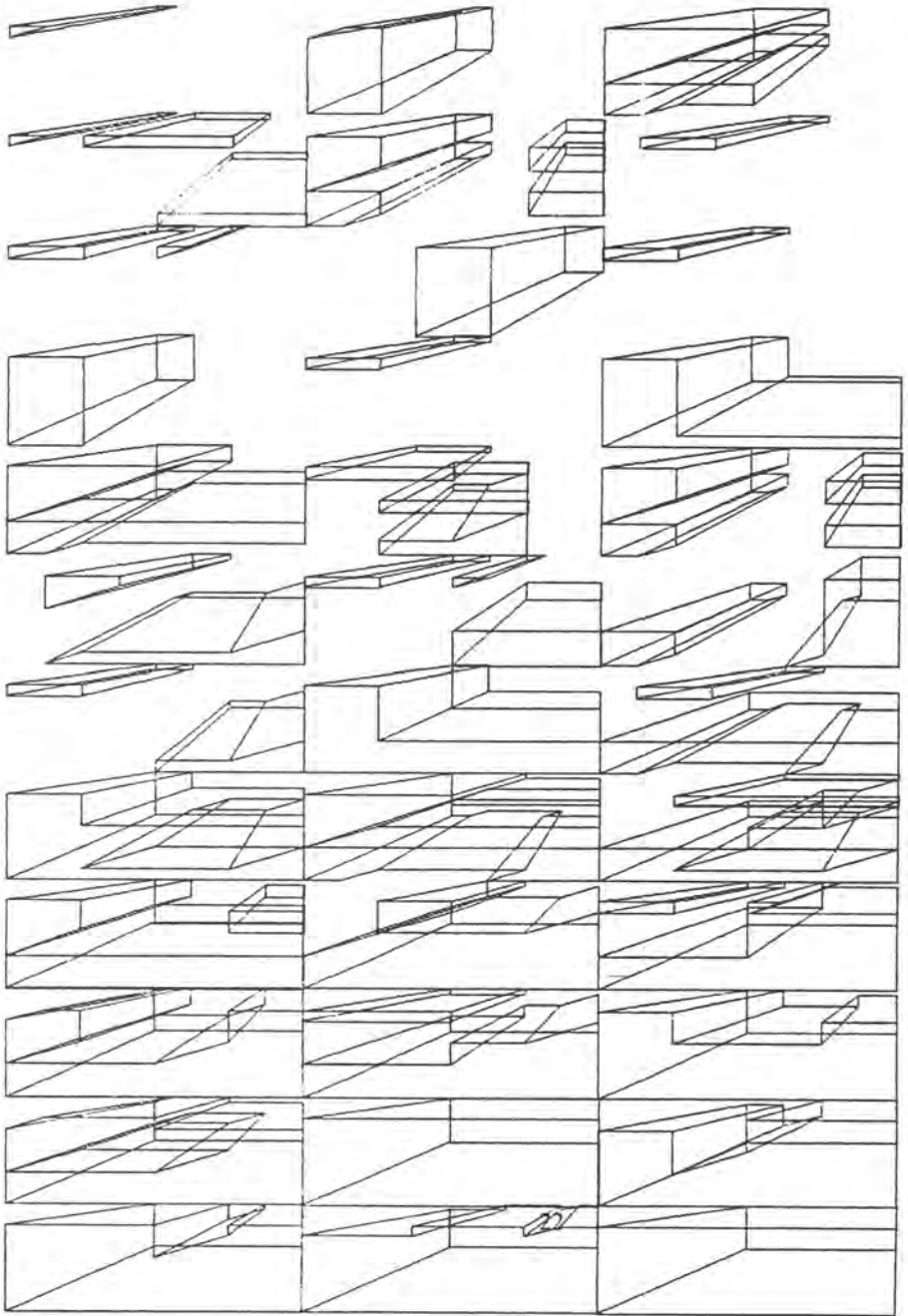
El lugar, por otra parte, está siempre revestido de tiempo (o experiencias subjetivas) y, por lo tanto, de lenguaje. Lo que anula la temporalidad o la referencialidad del lenguaje tiende a constituirse en no lugar. Donde el uso del lenguaje es mínimo o donde prevalece la aceleración del tiempo, hay potencial no lugar. En una porción importante de ámbitos contemporáneos ya casi no hace falta hablar. Las tarjetas de crédito, las autopistas, los supermercados y los *shoppings* comerciales, los aeropuertos, los cajeros automáticos y los ordenadores estimulan el ejercicio solitario de la vida social. Uno puede estar solo y en relación con todo el mundo y de esta paradoja depende la velocidad de la conversión de un lugar en no lugar.

Una condición relevante de la postmodernidad (aunque por sus connotaciones de sucesión e incomparabilidad prefiero el término sobremodernidad) es la copresencia de la soledad junto a la pertenencia virtual a lo global de eso que Virilio llama ciber-espacio. En esa virtualidad, la soledad del sujeto supone una clase de vida en no lugares tanto como una cierta negación de la libertad (soledad no es libertad), dada la tendencia gregarista de una planetarización proclive a homogeneizaciones integristas o fanáticas (del mercado, el consumo, la religión, la raza o cualquier expresión totalitaria de minorías). El escenario sobremoderno de esta combinación de soledad y globalidad virtual son los no lugares.

85

Una ratificación de este movimiento es el apogeo de las imágenes como sustitutos crecientes de la realidad. El turismo, por ejemplo, no es la experiencia del viaje, sino la imagen registrada por vídeos o fotos, elementos protésicos del sujeto turístico que transfigura su experiencia del lugar en la documentación de imágenes (embriones de no lugares). La realidad de los hechos del mundo es el espectáculo de la noticia, la construcción ficticia de las imágenes, como el célebre caso de la guerra del Golfo.

Pero lo más grave del presente es que el despliegue de las imágenes, la omnipresencia de lo virtual, no supone un refuerzo de lo imaginario, sino más bien su desaparición en lo ilusorio. La realidad (lacaniana) de lo imaginario se trastueca en lo ficticio de lo ilusorio. El hecho más significativo de la contemporaneidad es la aparición o emergencia de un yo completamente ficticio, determinado por su pertenencia a una red virtual y fascinado por imágenes. Fascinación menos real que los sueños y sin sus sentidos tradicionales, puesto que los sueños eran consecuencia de lugares y cosmologías. Se atravesaría, así, una actualidad críticamente definible como el pasaje de la era del no lugar a la era del no yo. □



MENHIR-DOS

Javier Mederuelo

A propósito de la Exposición de Elena Asins en el Centro Cultural de la Villa, Enero 1996.

La obra es idea

He comentado en otras ocasiones en público, y lo sigo sosteniendo ahora por escrito, que Elena Asins es, posiblemente, la única artista española que con rigor se puede calificar de conceptual. Sin menosprecio por los demás artistas conceptuales que, curiosamente, se suelen expresar desplegando un arsenal objetual en sus obras, el trabajo de Elena Asins no tiene por finalidad materializar unos cuerpos concretos, que reconoceríamos como sus obras de arte, sino establecer relaciones que, por su grado de abstracción, son ideas netamente conceptuales, las cuales, en su origen, no necesitarían de un cuerpo físico que las albergue.

En este sentido, Elena Asins ha estado siempre más interesada en organizar intervalos proporcionales y relaciones armónicas, en establecer series o secuencias, que en su instrumentalización física, por eso su obra, como la de los matemáticos, se puede formular, es decir expresar a través de fórmulas, sin materializarse. Su trabajo consiste en idear espacios, secuencias o ritmos en el ámbito de las

posibilidades mentales, de manera parecida a como las idearía un matemático que no pretende una aplicación concreta, pero, en vez de enunciarlas en un lenguaje algebraico, ella las explicita en imágenes estéticas.

De la misma manera que el trabajo matemático no consiste en caligrafiar fórmulas, sino en idear conceptos, siendo las fórmulas el testimonio y el resultado de esas ideas, el trabajo de Elena Asins no se reduce a producir los objetos gráficos que contemplamos como obras de arte, sino que éstos son documentos cartográficos que atestiguan el camino conceptual recorrido por la artista.

No es extraño, por lo tanto, que Elena Asins haya sido una de las pioneras, y de las más persistentes realizadoras, de arte generado por ordenador. Esto ha sido factible no sólo por el carácter formulístico de su obra, sino por el hecho de que ésta, al ser una mera idea conceptual y no un objeto material, puede reducirse a energía capaz de ser codificada y acumulada en una memoria. Reducido su arte a ideas conceptuales codificadas, éste puede ser

87

posteriormente interpretado y, según el sistema lingüístico que se utilice, dando origen a diferentes posibilidades de enunciación, como dibujos, pinturas u obras tridimensionales.

También he señalado en otras ocasiones el carácter musical de su obra, no voy a insistir nuevamente en ello, pero sí quiero avanzar una hipótesis más. Su arte es musical no sólo porque sus formas plásticas tengan una relación de similitud estructural con ciertos desarrollos compositivos de la música, sino porque, como ésta, es inmaterial, es puro proceso mental. No entiendo aquí la música como una sucesión de sonidos que proceden, pongamos por caso, de un altavoz, sino como el conjunto de ideas que se hallan encerradas en los gráficos de la partitura. Esas ideas pentagramadas son la música, aunque no suene, aunque no se materialice en sonidos capaces de ser percibidos por el sentido del oído, porque estos signos son la expresión suficiente de sus condiciones de pertinencia.

De la misma manera el arte de Elena Asins es en cuanto que ha sido pensado. En este sentido, los dibujos, pinturas, objetos, maquetas e instalaciones son testigos necesarios, ilustraciones, del contenido conceptual de sus propuestas. La obra es idea.

Un cambio sustancial

Hablar de ideas, del mundo de las ideas, nos conduce inevitablemente al pensamiento de Platón. Pero, si nos sumergimos en ese mundo, ustedes podrán opinar que Elena Asins no puede ser considerada artista y, efectivamente, desde el punto de vista platónico no lo es. Platón expulsa a los artistas de su *Re-*

pública por traicionar doblemente la realidad, por realizar copias de copias de la realidad, sombras de la verdad, no la verdad misma. Para Platón los artistas hacen apariencias de las cosas pero no lo que ellas son verdaderamente. Son imitadores de apariencias, generadores de imágenes que se apartan de la realidad.

En este sentido, Elena Asins, por no realizar un trabajo mimético, estaría totalmente alejada de ser calificada como artista, según el pensamiento platónico, pero no para la contemporaneidad que entiende el arte como una actividad que se sitúa por encima de la pintura de representación y de otros géneros basados en la mimesis. Es artista porque genera ideas y obras sin otro fin que la mera contemplación estética. Efectivamente, Elena Asins pretende trabajar directamente con la realidad ideal, con la idea y no con un objeto particular ni con representaciones de ese objeto, por eso sus obras tienen, desde cierto punto de vista, ese carácter de belleza ideal que Platón asigna en el *Filebo* a las líneas rectas, las figuras geométricas regulares y ciertos colores puros que no existen en el mundo de los objetos, sino en el de las realidades abstractas que se originan en la mente mediante razonamiento.

Muchas de las obras de Elena Asins, como los teoremas matemáticos y como las figuras platónicas que surgen de tornos, reglas y escuadras, carecen de tiempo y de lugar concretos, son presumiblemente universales y eternas. Se constituyen afirmando la validez de un arte sin referencias, alejadas de las insidias políticas, de las pretensiones socia-

les, de los determinismos geográficos, de los atavismos históricos, de los servilismos raciales. Son obras que sólo se sirven a sí mismas, que se ensimisman en el juego lúdico de su propia posibilidad. Pero Elena Asins, después de haber realizado una larga travesía en el desierto y haber descendido a los infiernos helados de la creación, realizando unas obras puras que renuncian a cualquier tipo de concesión, para destilar las propuestas estéticas más extremadas, ha llegado a un estado de madurez que la iguala a los venerables sabios de la filosofía Zen.

Ahora, desde esa madurez imperturbable, se puede permitir proponer, sin renunciar a su pasado ni a su experiencia acumulada, un cambio sustancial a su arte inoculando a sus immaculados espacios ideales, a sus geometrías especulativas, el virus de lo simbólico. Las formas primarias que componen este libro, de una geometría aparentemente irreferencial, han sufrido ya los estragos de este virus. Los cuadrados con un lado ligeramente oblicuo, en riguroso blanco y negro, siguen correspondiendo a una geometría esencial y responden a unas implacables leyes de giro y simetría, pero el título *MENHIR* insinúa una nueva condición y les asigna un significado.

Una búsqueda de lo esencial

Si el arte de Elena Asins tiene que ser significativo, debe rastrear cuáles son los grandes significados y no conformarse con realizar comentarios anecdóticos sobre cuestiones particulares o incidentales. El arte auténtico debe pretender acceder a lo más arquetípico.

Eso es lo que hicieron los hombres más primitivos, aquellos que, con necesidad y no por capricho, ejecutaron los primeros signos con los que dejaron constancia de los anhelos más elementales de la humanidad. Este es el camino que ha iniciado Elena Asins en su obra actual para introducirse sigilosamente en ese mundo proceloso de los signos.

El menhir, así como otras construcciones megalíticas del despertar de la humanidad, tiene un doble sentido funerario y cultural. Los menhires eran hitos simbólicos que correspondían a ritos religiosos, que servían para congregarse a su alrededor a los hombres o que perpetuaban la memoria de algún personaje, real o imaginario. Los menhires se constituían en ejes visuales y energéticos alrededor de los que se desarrollaba un programa ritual y monumental. Tanto como objetos de culto o como hitos funerarios, los menhires relacionaban a sus constructores con la idea de un más allá, idea abstracta, sin definición concreta, que originará, por aplicación de la geometría, otras formas evolucionadas del menhir como la pirámide o el obelisco. Pero un menhir no es una simple piedra muy grande clavada en el suelo.

El estudio de estos monumentos revela que estas moles pétreas han sufrido un proceso de formalización ofreciendo generalmente una cara tallada que dota al monolito de un sentido de dirección. Cuando Elena Asins toma como modelo de trabajo el menhir, no va a fijar su atención en el hecho más obvio, que la piedra es más alta que ancha, sino en la particularidad de que un mordisco en uno de sus lados le confiere la posibilidad de ordenar el espacio, dotándole de un sentido direccional.

Pero Elena Asins no talla menhires. Como he indicado más arriba, no trabaja en el mundo material sino que produce obras mentales, construye con ideas. Siguiendo su propio proceso personal, parte de la figura ideal y perfecta del cuadrado al que, por medio de una leve incisión geométrica, mutila limpiamente uno de sus lados, dotándole así de una direccionalidad, y, con el rigor que caracteriza sus procesos de trabajo, lo hace girar ofreciendo diferentes configuraciones. Pero ahora estas configuraciones no son un mero juego formalista que pretende ofrecer bellas formas minimalistas sino que, contagiadas por la idea de menhir, se cargan de significación convirtiéndose en una alegoría primaria de la idea de muerte.

90

La muerte existe, es una idea potente que se ha instalado con fuerza en el pensamiento humano desde la época de los hombres neolíticos. La iconografía ha buscado imágenes para representarla: Alciato, en su *Emblemata* (1548), y Cesare Ripa, en la *Iconología* (1613), proporcionan imágenes y explicaciones de sus formas de representación, pero Elena Asins no pretende ilustrar o representar la muerte ni sus circunstancias, sino que ha logrado encontrar una figura, desprovista de contenidos anecdóticos, que tiene la capacidad de contener esencializada la idea de muerte. De la misma manera que Alberto Durero utiliza, en su célebre grabado *Melancolía I*, un poliedro irregular para sugerir la idea de melancolía, sin caer en la ilustración, así, figuras primarias como el cuadrado o el rectángulo, con un lado levemente truncado, o el prisma, sutilmente mordido en una de sus caras, se emparentan con las contundentes for-

mas primitivas de los menhires para convertirse en baterías energéticas de un apenas insinuado simbolismo.

Se trata de una geometría truncada, pero exacta, obtenida de un estudio minucioso de las proporciones, que conserva, a pesar del quiebro en uno de sus lados, la cualidad de ser percibida como una *buena forma*. Una forma que arriesga la belleza de la proporción perfecta del cuadrado para asumir un atisbo de complejidad. De esta manera consigue Elena Asins establecer un módulo con una contenida capacidad significativa. Este módulo, a través del giro y la simetría, genera nuevas formas que empiezan y acaban en la misma figura, sugiriendo así estas construcciones la idea del mito del eterno retorno.

Entre lo bello y lo sublime

Cada vez con mayor claridad se va confirmando la intuida sospecha de que la obra de Elena Asins se genera sobre la tensión entre las dos máximas categorías estéticas: lo bello y lo sublime. Esto no es una novedad, pero los análisis formalistas a los que induce la omnipresencia de la geometría en su obra han ocultado esta particularidad profunda de su trabajo. Hasta lo que alcanza mi conocimiento sensible de la obra de Elena Asins, que se remonta a aquella inolvidable exposición en la Sala Picasso de la Biblioteca Nacional de Madrid en 1979, esta tensión está presente. En las obras exhibidas en aquella ocasión era evidente la preocupación por la medida, la proporción, la euritmia y la armonía que dotaban a las obras de una belleza exacta, atemporal e inmaculada, pero, como ya indiqué en mi pri-

mera crítica sobre su trabajo, los límites de aquellos cuadros exigían una contemplación que no permitía abarcar la obra con una sola mirada e incitaban a realizar un recorrido con la vista a través de estas superficies inabarcables. Aquellos extensos cuadros, inundados de impoluto vacío, solamente roturados por unas finísimas líneas que dividían rigurosamente su superficie, pretendían la idea de infinito, anhelaban la dimensión de lo sublime matemático, tal como fue enunciado por Inmanuel Kant, sin negar por ello las cualidades de lo bello platónico.

Ahora, con *MENHIR DOS* nos enfrenta a otra visión de sublimidad, ya que en esta obra confluyen los temores de lo sublime dinámico, la eternidad de la muerte y el placer de la privación de los sentidos. Comentaba más arriba que la obra de Elena Asins consiste en generar una formulación que puede ser interpretada según diferentes sistemas lingüísticos; uno de esos sistemas son las imágenes que aparecen en este libro, pero también podrían haber sido interpretadas como música o como espacio volumétrico. Esto último es lo que ha realizado en su construcción *MENHIR DOS*. Este volumen hermético e impenetrable pretende ser un menhir sin caer en la imitación servil o en la ilustración, por eso no cobra la apariencia física de tal, sino que es menhir sólo en idea, participando de la esencia de los menhires, de su carácter simbólico, de su fuerza formal, de su conmemoración abstracta.

Se trata de una doble figura análoga a sí misma, una en negativo, constituida por el espacio vacío de una sola, otra en positivo, for-

mando una especie de túmulo, un volumen sólido que ocupa un lugar en el espacio y que mantiene unas medidas proporcionales a las de la sala. Las secciones de ambos volúmenes son un rectángulo, uno de cuyos lados ha quedado truncada señalando de esta manera una misma dirección.

¿Cómo calificar esta materialización de su obra? El aspecto volumétrico y material de estas formas propone considerarlas como escultura, pero me parece que este título es reduccionista. Se detecta una impropiedad en la terminología clasicista para nombrar tanto las obras preclásicas como las modernas. ¿Podríamos llamar esculturas a los menhires neolíticos? Hay que aclarar que el *MENHIR DOS* de Elena Asins es una *construcción*, un trabajo que sigue la estela del constructivismo y que, por su penetrabilidad, se aproxima más a las construcciones arquitectónicas que a las formalizaciones escultóricas. En realidad, esta obra plantea un juego retórico entre dos volúmenes o, si se quiere, entre dos arquitecturas, una vacía y penetrable, y otra maciza e impenetrable que se presenta como un túmulo.

Cabe preguntarse qué es aquí lo que constituye la obra: ¿el túmulo?, ¿la sala? ¿el conjunto de ambos? Yo apostaría por asegurar que la obra es el negro intenso que domina el conjunto, el espacio vacío y ciego que queda delimitado en el interior de esta construcción. Me atrevería a decir que la obra es aquello que no se ve, lo que no se palpa, lo que no se oye. Aquello que se hace evidente por su ausencia, como la muerte misma. Una vez más, la obra es ideal. □



POSTFOLIO

EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO COMO MEDIDA DE CALIDAD

Tomás Maldonado

Ante la confusión en los criterios de establecer una valoración objetiva de las cosas, Tomás Maldonado introduce un análisis del concepto de calidad en que plantea cuestiones como la posibilidad de una matemática cuantificación generalizada de las cualidades, el debate entre determinismo y relatividad de los valores y el concepto de «cualidad dinámica» como posibilidad de englobar los conceptos de tolerancia y objetividad.

92

Calidad, ¿de qué estamos hablando?

En mi opinión, en los últimos tiempos todos —yo incluido— hemos utilizado la noción de calidad con demasiada ligereza. Su uso indiscriminado, y porqué no decirlo su abuso, ha contribuido a hacer peligrosamente versátil su significado.

Ciertamente, las palabras, como sabemos, están siempre sobre un plano semántico un poco a la deriva. Un hecho que, lingüísticamente hablando, puede ser correcto. La ambigüedad y la polivalencia de las palabras que se pone de manifiesto en los fenómenos de sinonimia, polisemia y homonimia garantizan la dinámica del lenguaje e incluso su creatividad.

Pero la versatilidad de las palabras tiene un límite determinado a partir del cual, a un paso, las consecuencias son dignas de tenerse en cuenta. Esto ocurre cuando se le asigna a una misma palabra el papel de «palabra clave» en un, cada vez mayor, número de diálogos de la naturalezas más variadas. Este planteamiento es válido para el caso específico de la palabra calidad cuando es utilizada como comodín de disertaciones cuyos ámbitos de referencia, de hecho, tienen escaso (o ningún) punto en común.

En esta situación se está obligado a aclaraciones artificiales y a verdaderas instrucciones sobre el uso de la palabra calidad. Lo que irremediablemente nos lleva, queriéndolo o no, a

una incontrolable proliferación de opiniones sobre la palabra calidad.

Creo oportuno, y tal vez útil, ahondar en este, tal vez demasiado confuso, universo de opiniones sobre la calidad. La tentación puede servirnos de ayuda para obtener un mayor conocimiento semántico y, eventualmente, un mayor rigor lógico en la manera de afrontar el argumento. Con esta finalidad quisiera documentar a continuación, recurriendo a ejemplos concretos, algunos de los usos más frecuentes de la noción de calidad. Se trata de frases hechas, algunas muy banales, tomadas de libros y de diálogos cotidianos.

- 1) Una cualidad de la leche es ser nutriente, a condición de que sea leche de calidad.
- 2) Una de las cualidades del acero de alto tenor de carbono es la dureza. La dureza es una de las características del acero de calidad.
- 3) En el restaurante la comida era de primera calidad. Sin embargo, la calidad del vino era escasa. Este hecho nos ha sorprendido en un restaurante de calidad.
- 4) La alta definición mejora la calidad de la imagen televisiva.
- 5) El edificio del Banco de Hong Kong de Norman Foster es un ejemplo de la alta calidad tecnológica alcanzada en la edificación.
- 6) Esta impresora láser es de óptima calidad, lo que se ve por la calidad de las imágenes que reproduce.
- 7) En esta sala de conciertos de cámara se escucha sólo música de calidad.
- 8) Entre todas las historias de Borges, *Tlön Uqbar, Orbis Tertius* es, tal vez, la de mayor calidad narrativa.

9) Giovanni y Enrica tienen los dos una indudable calidad moral. Enrica tiene mayores cualidades intelectuales.

10) En el drama de Shakespeare, desde el primer momento, son evidentes las cualidades negativas de Polonio.

11) La calidad de las infraestructuras públicas de servicio.

12) El discurso sobre la calidad del ambiente se une con el de la calidad de la vida.

13) Se trata de un producto que está por debajo de los valores estándar de calidad establecidos por la CEE. Difícilmente podrá superar las pruebas de calidad.

14) A las lavadoras AEG les han reconocido la marca de calidad.

15) En la filosofía de la calidad máxima, como complemento a su significado generalizado, se puede hablar también –según Alberto Galgano– de un amplio significado de calidad: calidad en las prestaciones de la empresa, calidad del trabajo de cada persona dentro de la empresa, calidad de la organización, calidad de la imagen de la empresa en el mercado y en el exterior, calidad del puesto de trabajo, calidad de las relaciones personales.

Objetividad y juicio de valor

En este listado se documentan algunos de los significados que, en la actualidad, se atribuyen a la palabra calidad. Como se intuye, pertenecen a ámbitos de referencia muy diversos. Pocos, como veremos, corresponden a la definición de calidad sistemáticamente tratada por Aristóteles en el *Organon*. Me parece necesario detenerme un momento a examinar esta definición. A pesar de que en la historia del pensamiento occidental ha habido dife-

rentes modos de interpretarla, me aventuro a resumirla, tal vez con alguna limitación, en los siguientes términos: *Cualidad es la propiedad, capacidad, condición o forma distintiva de algunas cosas o personas.*

Es la *poiôtès* de Aristóteles que Cicerón, sobre las notas del filósofo griego, traducirá en latín como *qualitas*. Para decirlo de modo resumido, cualidad es, en esta versión, todo lo que responde a la pregunta *poios?*, es decir *qualis?* No cabe duda de que responder a una pregunta que como esta se dirige a individualizar una identidad —¿qué mujer?, ¿qué árbol?, ¿qué libro?— es lo mismo que definir la (o las) cualidades, en sentido aristotélico, de cualquier cosa o persona. La mujer es morena y delgada; el árbol es frondoso; la mesa es blanca. La cualidad es por tanto la fuente de la determinación, es decir, aquello que permite la atribución de una identidad.

Aristóteles, en la interpretación sobre la cualidad —una de sus diez categorías— distingue cuatro niveles diferentes: 1) cualidad como propiedad (posesión inmutable o disposición mutable); 2) cualidad como capacidad (o incapacidad); 3) cualidad como condición, estado o modo (afección); 4) cualidad como forma y figura. Es sobre el tercer apartado donde, desde siempre, se han presentado las mayores dificultades. Y, de este hecho, como sostienen los estudiosos de Aristóteles, es responsable no sólo la palabra afección (del latín *adfectio*: condición, estado, influencia, impresión), que es una traducción demasiado aproximada de las palabras griegas *páthos* (aquello que se evidencia) y *páthé* (estado pasivo), sino también la existencia de una

cierta ambigüedad en el texto de Aristóteles. A decir verdad, la crítica de ambigüedad, es más, la falta de rigor conceptual va más allá de esta particular interpretación de la cualidad. En algunos autores la crítica afecta hasta, incluso, todas las diez categorías. Son famosas las irónicas observaciones de Kant, aquellas despreciativas de J.S. Mill y, sobre todo, aquellas, un poco despiadadas, del historiador de la lógica Prandl.

En cualquier caso, la idea aristotélica de cualidad es claramente sustancial y deja poco (o ningún) espacio a valoraciones subjetivas. Cualidad es todo aquello que caracteriza realmente las cosas prescindiendo de nuestro juicio sobre ellas. Es así como se explica la resistencia de Aristóteles a reconocer cualidad autónoma, por ejemplo, a las formas de comportamiento moral. Con variantes y matices diversos, la acepción sustancialista de la cualidad estará presente durante todo el Medioevo. Dante la utilizó en este sentido, poniendo además un particular acento sobre la naturaleza material de las atribuciones y de las propiedades. Igual sucede en Boccaccio y Petrarca. Pero en ambos, como advierte Tommaseo, existe al mismo tiempo una clara tendencia, si bien tímida e incipiente, a atribuir a la palabra cualidad indudables connotaciones subjetivas.

Volviendo a los quince ejemplos arriba citados, junto a aquellos que permanecen fieles a la acepción aristotélica existen otros, la enorme mayoría, que están muy lejanos. Existe un modo radicalmente opuesto de entender la palabra cualidad. Aquí, la definición válida podría ser la siguiente: *Cualidad es un juicio de valor sobre alguna cosa o persona.*

Se trata de un significado bastante reciente, digamos «moderno». En la etimología italiana, tal designación aparece, creo que por primera vez, en los inicios del siglo XVII, en las expresiones como «primera cualidad» y «de calidad». En este punto, la etimología no ayuda más porque se entra en un campo en el que el uso de la palabra cualidad se distancia fuertemente del tradicional, abriéndose a un vasto abanico de significados de todo tipo. Aludo al campo de los juicios de valor.

Aquí, como es fácil intuir, todo resulta más difícil porque el argumento que hace referencia a los juicios de valor –sobre todo a partir de la *Crítica del juicio* de Kant– es uno de los más discutidos entre los filósofos. Hablar de calidad como juicio de valor nos lleva necesariamente a detenernos sobre los aspectos que lo fundamentan, entre ellos, los juicios estéticos, éticos y religiosos. Pero también los juicios funcionales, es decir, aquellos juicios que suponen una vuelta a valores de finalidad (*Zweckmässigkeit*) y utilidad (*Nützlichkeit*). Cuando intentamos establecer lo que existe de absoluto o de relativo en tales juicios nos encontramos súbitamente envueltos en la controversia, todavía actual, sobre las intenciones de Kant de reconciliar la objetividad y subjetividad de nuestros juicios.

El tema, obviamente, tiene raíces antiguas. Dejando a un lado su unión *directa* con la cuestión de la cualidad, el análisis filosófico sobre el valor, conocido modernamente como *axiología* (del griego *áxios*: válido, digno de estima) tiene una historia reconocida. Encontramos los nombres de Aristóteles, Platón, los estoicos, los epicúreos, de Tommaso, Hegel,

Lotze, Nietzsche y, en nuestro siglo, E. von Hartmann, Brentano, Scheler, N. Hartmann, Simmel, Dewey y tantos otros. Este amplio patrimonio teórico sobre el valor es tenido en debida cuenta para el estudio del paso de una cualidad entendida, prevalentemente como determinación (atributo, característica, peculiaridad, propiedad etc.), a una cualidad que surge de (o que se identifica con) un juicio de valor.

A lo largo de este proceso, como ya hemos visto, Kant ha sido el máximo representante. De modo también relevante, Hegel afronta la cuestión. De hecho, enriquece (y adensa) el análisis de la cualidad. Por un lado permanece fiel a la tradición aristotélica: «*La cualidad es más bien una propiedad (vornehmlich Eigenschaft) sólo en cuanto que en una relación externa se muestra como determinación inmanente (inmanente Bestimmung)*». Por otra parte hace posible una subjetivación de la valoración cualitativa: «*En el juicio cualitativo, el predicado es (...) aquello que es universal, y es esto lo que constituye la forma del juicio, como una determinada cualidad del sujeto (als eine bestimmte Qualität des Subjekts), que aparece como contenido*».

Relación calidad-cantidad

No es menos importante su contribución al problema de la relación calidad-cantidad. Para Hegel, retomando varios temas escolástico-aristotélicos, cantidad y cualidad no son dos realidades a tratar separadamente. Cada proceso de crecimiento cuantitativo, superado un límite crítico, se interrumpe bruscamente y sucede lo que llama, no por casualidad, un

«salto de cualidad» o un «salto cualitativo» (*ein qualitativer Sprung*). Para ilustrarlo elige el ejemplo de la procreación. Después del proceso de gestación, el nacimiento del niño y su primer desarrollo es, para Hegel, un «salto cualitativo». Pero a eso se podría añadir también el último respiro, es decir, la muerte.

En esta visión, la idea de cualidad no va ligada a algo inmutable, sino más bien a los momentos (o niveles) de un proceso. De estos momentos cualitativos podemos dar, según nuestro punto de vista, un juicio «positivo» (el nacimiento) o «negativo» (la muerte). No es necesario recordar que la interpretación sobre la cual se sostiene toda la dialéctica hegeliana ha sido intencionadamente retomada por Engels en su acercamiento dialéctico a las ciencias naturales, el llamado materialismo dialéctico.

La argumentación relativa a los puntos de unión entre calidad y cantidad tiene también un papel importante en el desarrollo de la ciencia contemporánea. En biología el «salto cualitativo», ya desde hace tiempo, no se define como el resultado de un proceso lineal de causalidad que va de la cantidad a la cualidad y viceversa. El neodarwinismo, por ejemplo, nos ha enseñado a pensar en los saltos cualitativos de la evolución en términos bastante diversos. Conviene también recordar que en el desarrollo más reciente de la neurología existe la tendencia a dar prioridad a los aspectos cualitativos sobre aquellos cuantitativos. De hecho, en el estado actual de los conocimientos, los investigadores se inclinan a pensar que, en las redes neuronales de nuestro cerebro, a diferencia de lo que sucede en las

«redes neuronales» de los ordenadores, los procesos deben ser estudiados en términos prevalentemente cualitativos.

Calidad perceptiva

En el campo de la psicología de la percepción, a partir de las contribuciones precursoras de Chr. von Ehrenfels, se abre el camino para una revisión de los aspectos cualitativos (*Gestalt-qualitäten*) en el estudio de los procesos perceptivos. La teoría de la *Gestalt* desarrolla precisamente estos propósitos en confrontación al acercamiento mecanicista del siglo XIX y al conductismo.

Falta ver ahora en qué medida el advenimiento de las técnicas de producción digital de imágenes ha resquebrajado la idea de la calidad como se ha planteado teóricamente en el ámbito de la percepción por parte del gestaltismo. En la *eidomática*, la nueva disciplina que estudia las imágenes sintetizadas creadas por los ordenadores, el tema de la calidad es debatido, sino exclusivamente es seguro que de modo prevalente, en función del mayor (o menor) sometimiento a la verdad, es decir, del mayor (o menor) «efecto de verdad» que el producto digital puede proporcionar. No casualmente, en la valoración de los resultados cualitativos de este tipo de imágenes se recurre al concepto de fidelidad (*fidelity*) que, en electrónica, es claramente inseparable de los conceptos de resolución y definición. Con tal propósito se puede decir, generalizando, que cuanto más alta es la fidelidad de una imagen digital medida en términos de resolución y definición, mayor es su validez como referencia, y, por otra parte, cuanto mayor sea este

parámetro, mayor será la calidad atribuida a la imagen .

Este hecho, en la práctica, significa un notable cambio en el modo de acercarse al tema de la calidad perceptiva. De la idea que tiene la *Gestalt* de la calidad, entendida como la propiedad de las imágenes, teniendo en cuenta las famosas 8 leyes (o factores) de la *Gestaltheorie*, de auto-organizarse y auto-regularse, se pasa, ahora, a la de la eidética que favorece una idea de calidad en función, sobre todo, de la «veracidad» de la representación. En definitiva, de la calidad como juicio de la semejanza de la imagen con el objeto representado.

En confrontación a este planteamiento, los gestaltistas podrían sacar a relucir la acusación de «realismo ingenuo». Un hecho que desde una cierta óptica (es decir, desde la óptica gestaltística) es acertado. Para los informáticos que trabajan en el campo de las imágenes sintetizadas, el problema tiene una importancia secundaria. A pesar de que hagan negocio, tal vez sin ser conscientes de las refinadas herramientas descriptivas de la *Gestalt*, éstos no comparten la obsesión de los defensores de las teorías de la *Gestalt* (y de otros) de demostrar, siempre y de cualquier modo, la naturaleza engañosa de cada experiencia perceptiva. Es más, no esconden su despreocupación al respecto.

Se intuye el porqué: Su deber no es estudiar la naturaleza de los fenómenos perceptivos, sino producir imágenes sintéticas. Imágenes –atención al hecho– cada vez más «realistas». No hay que sorprenderse, por tanto, de que la actitud suya no sea de preocupación por la presunta (o real) falta de garantía de los fenó-

menos de la percepción, sino una pragmática (tal vez demasiado incondicional) aceptación de una total credibilidad en ellos.

La calidad como juicio de veracidad

Considerando todo esto, el deber de estos expertos consiste en implantar técnicamente un proceso encaminado a alcanzar la máxima semejanza entre el mundo a representar y el mundo representado. En el desarrollo de este objetivo, por otra parte, de naturaleza típicamente instrumental y matemática, no existe mucho espacio para dudas (o incertidumbres) sobre la relación que transcurre entre representante y representado. Y menos todavía sobre la disposición ontológica de todo aquello que se representa.

Es aquí donde aflora un aspecto nada despreciable. Me refiero al tema de la calidad en el campo de la representación de las artes figurativas. También en este campo a partir del Renacimiento se abre camino, al menos de modo implícito, a la idea de la calidad como juicio de veracidad.

Me adelanto a aclarar que con ello no pretendo apoyar la tesis, a decir verdad bastante sensata, de que la verosimilitud se haya convertido, a partir del Renacimiento, en el «único» criterio para valorar la calidad de una obra de arte. Me limito a poner de manifiesto el hecho, a mi parecer indiscutible —al menos según el sentido común—, de que la llegada de la perspectiva natural es un paso revolucionario en el camino hacia una cada vez mayor verosimilitud en la representación del mundo. Sobre este particular, como se sabe, algunos prestigiosos historiadores del arte han erigi-

do considerables objeciones. Sin embargo, su análisis se detiene, en primer lugar, sobre la perspectiva como momento crucial en la evolución de las artes figurativas. Una aproximación muy acertada. Sin embargo, olvidan (o infravaloran) que la perspectiva, más allá de su significado «artístico», tiene otro significado que sobrepasa el ámbito interpretativo específico de la historia del arte. Un significado que en cinco siglos ha alcanzado cada vez una mayor autonomía. Me refiero a la perspectiva entendida como un estadio muy innovador en la historia de las técnicas de recreación visual de la realidad.

No existe ninguna duda de que, con la perspectiva, se inicia una fase cuanto menos dinámica y fecunda en el desarrollo de estas técnicas. Desde entonces, la influencia de la perspectiva se ha prolongado con el tiempo hasta llegar a nuestros días. De hecho todavía hoy, y tal vez más que nunca, el sistema perspectivo, en todas sus posibles variantes, está en la base de cada recreación visual hasta el punto de que las imágenes generadas por el ordenador, con su notable valor cognoscitivo, aparecen como la meta del desarrollo iniciado con la perspectiva del Renacimiento. Los mismos expertos en diseño gráfico por ordenador reconocen esta deuda.

Forzando un poco las cosas, se puede incluso afirmar que el orden geométrico, como fundamento de la perspectiva del Renacimiento, es una especie de antecedente del algoritmo, el orden matemático y lógico que dirige hoy la producción de imágenes sintetizadas. Y es también el antecedente de su calidad.

Ciertamente la circunstancia es muy compleja y no es posible afrontarla en este momento.

(Para una interpretación más profunda sobre el argumento, recomiendo la lectura de mi libro *Real y virtual*.)

Reduccionismo mecánico-determinista

En matemática, la idea de una cualidad independiente de la cantidad la encontramos en la topología. De hecho, en esta rama de la geometría, a diferencia de la geometría fundamentada en el concepto de distancia (geometría métrica), la cantidad no tiene un papel determinante. Aunque, como se ha dicho y ha destacado Hilbert, la topología algebraica elimina de este asunto parte de su pretensión de absoluto. La idea de cualidad es también importante en las modernas teorías matemáticas que estudian los procesos morfogénicos (teoría de las catástrofes, teoría de los segmentos, teoría de las estructuras disipadoras, teoría del caos, etc.).

Naturalmente, en la base del tema que estamos tratando encontramos también la controversia sobre la posibilidad o no de un matematismo generalizado de las cualidades, o, lo que es lo mismo, de su representación cuantitativa. El objeto de la disputa no es, en este caso, la diferencia entre calidad y cantidad. Entre una cualidad que, por su naturaleza, se escapa del cálculo o la medida y una cantidad que, como indica su propio nombre, es todo cálculo y medida. Tampoco se trata de saber, como en el pensamiento de Hegel, de qué manera de una dinámica cuantitativa brote una «nueva» cualidad, es decir, en qué modo se verifica el notorio «salto cualitativo». Aquí se trata, más que nada, de valorar si son plausibles (y aceptables)

los modelos de matematismo que tienden a reducir al máximo (e incluso a hacer desaparecer) el ámbito de los objetos no cuantificables, el ámbito precisamente de una cualidad que se resiste a cualquier acercamiento cuantitativo.

Recientemente, escoltado por Holder, M. Mondadori ha trazado los límites de esta pretensión. Ha definido los casos en los que esto es aceptable. Se trata de casos en los que estamos en grado de dar una *«demostración de que las cualidades aportadas por la experiencia admiten una representación numérica»*. Y añade: *«Un matematismo satisfactorio implica mucho más: que se encuentren las cualidades justas para un matematismo»*. Es decir: cualidades capaces de responder, de acuerdo con Rescher, a preguntas no «inefables», sino «apropiadas» y «legítimas».

Por otra parte, ambos reflexionan en relación con los exponentes de la *«reacción romántica contra el lenguaje cuantitativo»*. Estos olvidan que *«la creación –a partir del siglo XVII– de un lenguaje cuantitativo, no en sustitución, sino como añadido al lenguaje corriente, contribuye fuertemente a acrecentar nuestras oportunidades, hasta incluso el comportamiento de los acontecimientos corrientes de la vida»*.

El problema de las cualidades válidas (o menos válidas) para la cuantificación introduce de lleno algunas grandes cuestiones de la filosofía de la ciencia, particularmente de las surgidas a comienzos del siglo XIX, como es el caso del hiper-reducionismo mecánico-determinista de Laplace. De modo destacado, Laplace, como Leibniz un siglo antes, había propuesto la determinación de una inteligencia

sobrehumana –el famoso démone¹ al que alude Laplace– capaz de conocer, explicar y preveer todo, absolutamente todo. *«Rien ne serait incertain pour elle»*, dice Laplace.

Es impensable, por tanto, que una cualidad, no importa cuál, pueda sustraerse de su omnisciencia y su circuito de revelaciones minuciosas sobre el estado del mundo. En el pasado, en el presente, en el futuro. Pero detrás de la ficción de una inteligencia absoluta –en la práctica una especie de *ojo de Dios*– existe la hipótesis de un dominio absoluto del determinismo. En nuestro siglo, muchos de los fundadores de la mecánica cuántica en física, con su teoría de la indeterminación, de la complementariedad y de lo completivo, contribuyen a poner en duda la legitimidad de este dominio.

La cuestión del indeterminismo

La cuestión del indeterminismo o, al menos, de los límites del determinismo, está presente en la metáfora de Popper, citada tantas veces, sobre las nubes y los relojes (*clouds and clocks*). Según el sentido común, las nubes serían un ejemplo de indeterminismo y de imprevisión. Los relojes, en cambio, de determinismo y de previsión. Las nubes pertenecen a la esfera de la cualidad, los relojes, no por casualidad instrumentos de medida del tiempo, a la esfera de la cantidad.

Muchos físicos, en una interpretación bastante mitigadora de la teoría newtoniana, han mantenido en el pasado que *«todas las nubes son relojes, incluso la más irregular de las nubes»*.

Popper, dirigiéndose explícitamente al Peirce de *Scientific Metaphysics*, afirma que, hasta

un cierto grado, «*todos los relojes son nubes*», o, mejor, que «*existen solamente nubes, si bien éstas nubes tienen un grado de nubosidad muy diverso*». Naturalmente, otras metáforas, similares a la de Popper, se han utilizado con el fin de hacer inútil (o debilitar) una contraposición absoluta entre la calidad (indeterminable) y la cantidad (determinable). Los biólogos, para los que este tema es particularmente cercano, han acuñado otras metáforas. Por ejemplo: «*lo fortuito y lo necesario*» (Monod), «*el humo y el cristal*» (Atlan).

En un ámbito de reflexión sobre la calidad bastante lejano del de la filosofía de la ciencia, pero no por este motivo sin interés, se coloca *Lila*, un libro de narrativa filosófica (o si se prefiere de filosofía narrativa), una mezcla de ficción-no ficción. Su autor, el norteamericano R.M. Pirsig, desarrolla, en boca de uno de los personajes (Fedro), aquello que llama una *metafísica de la calidad*. Según sus explícitas declaraciones, una teoría de la «*calidad centrada sobre el valor y desvinculada de la sustancia*» (*a value-centered Methaphysics of Quality is not tied to substance*). Pero, como todos aquellos que afrontan los problemas relacionados a la *calidad como valor*, ha debido enfrentarse —como ha sido siempre una obligación, sobre todo a partir de Kant— con el problema de la relatividad de los valores. A la búsqueda de una solución, el novelista introduce el concepto de «*cualidad dinámica*», que contrapone a el de «*cualidad estática*».

Le cuesta un poco afirmar, en un texto de este tipo, la coherencia interna de los argumentos expuestos. La exigencia (y los vínculos) de la

trama narrativa no facilitan este deber. De hecho, muy a menudo, la corriente lógica del contenido teórico resulta alterado por valores ajenos al mismo. Esta ha sido siempre la debilidad (¿o la fuerza?) del *Bildungsroman*. En *La montaña mágica* de Thomas Mann, por ejemplo, los personajes Settembrini y Naphta se extienden en arduas meditaciones sobre la vida y sobre el mundo, pero son demasiado huidizos e indefinidos para permitir un razonado juicio sobre su valor de la verdad.

Algo parecido ocurre con *Lila*. A pesar de que en la novela de Pirsig, a diferencia de la de Mann, los planteamientos teóricos de los personajes se configuran casi como verdaderos y propios ensayos intercalados en un cuerpo narrativo, no son suficientemente independientes a la influencia, que a veces permite equívocos, del contexto en el que forman parte. No se sabe, en pocas palabras, con qué categorías juzgarlos. Si nos acercamos a ellos examinándolos sólo como aseveraciones filosóficas, se arriesga a no tener debidamente en cuenta que tales aseveraciones tienen un papel, y no precisamente casual, en el interior del cuerpo narrativo que desarrollan. En definitiva, una función prevalentemente literaria. La prueba de ello es que no podrían ser separados sin comprometer la unidad (y el sentido) de la obra. Pero se puede tender al sentido opuesto: considerarlos sólo desde la visión literaria, descuidando el interés que pudieran tener como aseveraciones filosóficas. Esto hace particularmente arduo, por nuestra parte, un eventual juicio sobre la metafísica de la cualidad teorizada por Pirsig (¿o de su personaje Fedro?).

«Cualidad dinámica»

A pesar de ello, se pueden arriesgar, con las debidas cautelas, algunas consideraciones al respecto. Es importante detenerse en la idea de la «cualidad dinámica» que, como ya hemos aludido, es primordial en la teoría de Pirsig. Parece que por cualidad dinámica entiende una estrategia para desviar las consecuencias negativas del relativismo sin renunciar a sus ventajas a nivel de comportamiento individual y social. Sin embargo, la creación argumental no es, como veremos, en absoluto lineal. Muy aleccionador es el modo en el que se trata la cuestión del victorianismo. Para el autor, como para muchos norteamericanos progresistas, el victorianismo —que no se debe confundir con el puritanismo— es la raíz de muchos procesos degenerativos hoy en boga en su país. Mantengo que las mejores páginas de *Lila* son precisamente aquellas dedicadas a la crítica de la idea de «cualidad» dominante en el periodo de la reina Victoria. Una cualidad que se manifestaba en el «*estilo de vida rígido y regresivo*», una cualidad «*hecha de buenas maneras y de egoísmo y de represión de muchos actos espontáneos del espíritu*».

La cualidad de lo victoriano, no debe olvidarse, es congénita al colonialismo británico y, por tanto, expresión de un sistema de valores éticos y estéticos que se quería hacer valer a través de una sutil aculturación, incluso, si fuera necesario, a través de duras y coercitivas imposiciones en todos los dominios del Imperio.

Podemos decir, por tanto, que el victorianismo se coloca en las antípodas del relativismo

y contrasta con cualquier forma de pluralismo cultural. La cualidad victoriana es un ejemplo de aquello que, en *Lila*, se llama la «cualidad estática». Es decir: «*cualquier esquema de valores unilaterales y fijos que busca aprisionar y matar el libre fluir de la fuerza de la vida*». La «cualidad dinámica», al contrario, niega cualquier esquema, y «*el único valor que concibe es la libertad y el único mal la cualidad estática*».

De todo lo anterior se podría deducir que Pirsig-Fedro es un defensor a ultranza de la «cualidad dinámica», del relativismo cultural, del pluralismo ético y estético. Pero no es exactamente así. A lo largo de la novela el autor cambia a menudo su opinión sobre el contenido. O, al menos, añade siempre nuevas matizaciones que acaban por hacerlo mucho más suave incluso, cediendo su actitud en relación con la «cualidad estática». En la última parte, sobre todo, su relativismo —hasta sospechoso de connivencia anárquica— es reducido drásticamente hasta el punto de plantear la hipótesis de la intervención de un policía o de un soldado armados («*a policeman or a soldier and his gun*») para reprimir la acción de aquellos que ponen en peligro los valores más fuertes —libertad, derechos humanos, poder político basado en el consenso, etc.—; aquellos de los que la «cualidad dinámica» no puede ser privada. Un hecho que en sí mismo, como se suele decir, no tiene nada de escandaloso. Después de todo, este planteamiento demuestra claramente qué difícil es, de acuerdo con Locke, tener certezas fuertes y ser tolerante. Es la trampa que existe detrás de todo relativismo, trampa que el autor de *Lila* no es capaz, a fin de cuentas, de evitar.

El autor teme, con razón, las críticas de aquellos que llama los «filosofólogos» (*philosophologists*), es decir, aquellos que desarrollan el papel de exégetas, censuradores o simplemente divulgadores del pensamiento de los grandes filósofos. Críticas que, de hecho, van encaminadas a desautorizar a aquellos que se atreven a exponer «ideas filosóficas personales» sin ser «filosofólogos». No cabe ninguna duda: los «filosofólogos» son todo lo contrario a benévolos; con aquéllos *piensan por su cuenta* (*il Selbstdenker* de los alemanes), es decir, con quien de modo desenvuelto e incluso un poco remilgado, quiere ignorar todo aquello que ha sido meditado antes de su propio argumento.

Por una parte, es indudable que los «filosofólogos» no pueden reivindicar, como de hecho hacen, para ellos —y sólo para ellos— el privilegio de pensar. En pocas palabras, es difícil reconocer como legítima su pretensión extravagante de ser los únicos en posesión de una especie de licencia para pensar. En mi opinión, una pretensión no menos extravagante es la de Fedro, que quiere fundar una nueva teoría de la cualidad, totalmente fuera del caudal de reflexiones que sobre el tema han acumulado los filósofos, no los «filosofólogos», durante siglos. Es el riesgo de recorrer carreteras que se sabe no tienen final y/o excluir otras que, en el pasado, solamente han sido exploradas parcialmente y que habría sido útil retomar.

Parámetros de valor

Después de este último y largo *excursus* literario-filosófico, intentamos ahora examinar

algunos de los ejemplos de la lista expuesta al principio que hace referencia a los significados más frecuentes de la palabra calidad. En el primer ejemplo, sobre la calidad de la leche, encontramos la idea de la cualidad como propiedad que ofrece una prestación (la propiedad de ser nutriente), pero también tiene una segunda más compleja como es la idea de leche de calidad. Mientras la cualidad, como propiedad, que se aporta, permanece en el nivel de las categorías sustanciales de Aristóteles, no se puede afirmar, con la misma certeza, que la expresión «*leche de calidad*» implique, en lugar de esto, un simple juicio de valor. De hecho, cuando decimos «leche de calidad» está implícita nuestra valoración cuantitativa sobre las sustancias que la componen, es decir, sobre la mayor o menor presencia en ella de proteínas, grasas, hidratos de carbono, sales, enzimas, vitaminas, hormonas y antígenos. Esta valoración es, ciertamente, un juicio de valor pero unido a una propiedad.

En el caso de la dureza del acero de alto tenor de carbono, el segundo ejemplo de la lista, es indudable que tal calidad es una propiedad como también lo es, en el caso de la leche, aquella de ser nutriente. Pero como sucede con la expresión «leche de calidad», las cosas se complican, por razones similares, cuando hablamos de «acero de calidad».

Naturalmente, muchos problemas dependen del hecho de que, en las lenguas neolatinas (con una sola acepción) el mismo término calidad se utiliza para designar referencias que expresan, en un caso, la propiedad de una cosa o persona y, en el otro caso, un juicio sobre ellos. Esto es verdad en francés y en

italiano, pero no en español. Para la cualidad entendida como propiedad existe en español la palabra *cualidad*; para la *cualidad* entendida como juicio de valor, la palabra *calidad*.

Dejando a parte las matizaciones interpretativas hechas anteriormente, el ejemplo relativo a la cualidad de la leche se traduciría en español del modo siguiente: «Una cualidad de la leche es ser nutritiva, a condición de que sea leche de calidad».

Merece la pena mencionar los obstáculos que se han encontrado en italiano para titular la novela de R. Musil *Der Mann ohne Eigenschaften*. Se ha elegido *El hombre sin calidad*. A decir la verdad, el título es levemente impropio, puesto que Ulrich, el personaje de la novela, no es un hombre sin cualidades (tal vez tenga demasiadas), pero es un hombre que, incapaz de desarrollarlas, se presenta como alguien carente de características distintivas, es decir, sin peculiaridades. En definitiva, sin *Eigenschaften*. Es necesario admitir que ninguna traducción alternativa tendría la efectividad de *El hombre sin calidad*. Examinemos ahora el último ejemplo de la lista que da comienzo a nuestra explicación. Nos referimos a la definición de «calidad en sentido amplio» aportada por Alberto Galgano en su libro sobre la «calidad total» en el mundo de la empresa. Seis son los ámbitos en los que, según Galgano, se despliega la calidad en sentido amplio.

Para la comodidad del lector los recordamos nuevamente:

Calidad en las prestaciones de la empresa.

Calidad del trabajo de cada persona de la empresa.

Calidad de la organización.

Calidad de la imagen de la empresa en el mercado y en el mundo.

Calidad del puesto de trabajo.

Calidad de las relaciones personales.

Es evidente que estos seis tipos de calidad pertenecen principalmente a la categoría de la calidad entendida como juicio de valor. Digo *prevalentemente* porque, como en el ejemplo sobre la calidad de la leche y del acero, también aquí se pueden hacer algunas aclaraciones. Desde este punto de vista, la calidad de los servicios de la empresa, del trabajo que realiza cada persona de la empresa, de la organización y de los puestos de trabajo, dejan espacio —como lo demuestra el mismo Galgano en su libro— a criterios de valoración objetiva.

Ciertamente, se trata de una valoración que tiene una fuerte carga de subjetividad, pero es diferente a la que se puede plantear en el caso de la calidad de la imagen de la empresa en el mercado y en el mundo o en el caso de las relaciones interpersonales, donde es seguramente difícil recurrir a valoraciones objetivas. Para hacerlo se tendrían demasiadas hipótesis suplementarias. La calidad, ya sea de una imagen de una empresa, ya sea de las relaciones entre personas, puede ser siempre objeto de controversia. Esto no excluye que en el contexto de un determinado sistema de preferencias socio-culturales se puedan atribuir, como es lógico, más calidad a una realidad que a otra.

Este planteamiento sirve también para muchos otros ejemplos de nuestra lista. En concreto, para aquellos en los que se configuran

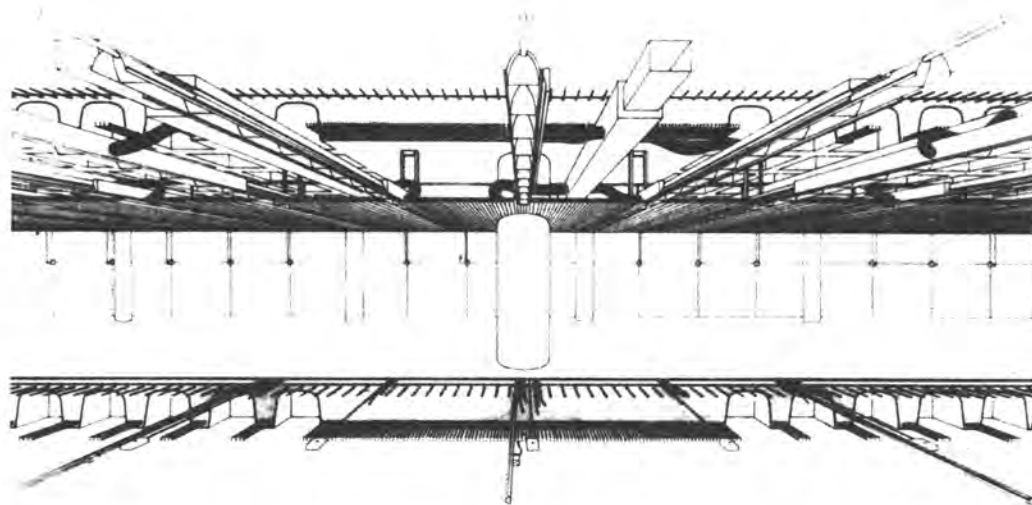
verdaderos juicios éticos y estéticos sobre personas, instituciones y obras: 3, 7, 8, 9 y 10. No es lo mismo cuando los juicios de calidad aluden a prestaciones técnicas, de servicio o de compatibilidades ambientales: 4, 5, 6, 11, 13 y 14. En estos casos los parámetros de valor son bastante reconocibles.

Del concepto de calidad de vida en clave ambiental (ejemplo 12) me he ocupado extensamente en un capítulo de mi libro *El futuro de la modernidad*. No me parece necesario volver ahora sobre el argumento.

Al escribir el presente texto mi intención no ha sido, salvando las apariencias, producir algo similar a un término enciclopédico sobre la calidad. Mi intención ha sido menos ambiciosa. He pretendido, sobre todo, aclararme (y contribuir a aclarar) algunos aspectos de una palabra sobre la cual reina hoy, me parece a mí, una agobiante confusión. Espero no haber contribuido a aumentarla. Una eventualidad que, de antemano, no excluyo. Ocurre a veces que, quien con propiedad quiere esclarecer todo, puede acabar por oscurecerlo. ©

NOTA

¹ Dentro del contexto podría interpretarse como demiurgo. (*N. del T.*)



ENGLISH INDEX AND SUMMARIES



THE ARTIFICIAL LANDSCAPE

The mirror of Japan

THE FRACTAL CITY

Eduardo Subirats

The city of the electronic era it's produced according to the principle of the fractal and the order of the communication technical nets. The expression of the posmodern city's technical production, a virtual world experienced as a spectacle, is the consequence of the avant-garde's aesthetic revolution and its conception of architecture and town planning as an expression of the same rational principle, at the same time formal and productive.

BUILDING TOMORROWS WORLD

The World Fair of New York in 1939

Daniel Canogar

105

In the author's opinion, The World Fair of New York in 1939 reflects the strategies of the capitalism of imposing a social reformism through the promotion of consume. Being its subject premonitions around a future, which in reality is already lived as the present through the manipulation of the media, the project of the architecture and the global city come to be an instrument in the process of the imposition of social control.

TECHNOLOGY AND NIHILISM FOR AN URBAN THEORY

Angelique Trachana

The nihilism as a state of sensing the impossibility of synthesizing and formalizing the concept, immerse us into the technical influence and the mass culture. The contemporary world and its political and planning institutions, that trust absolutely in technology, find themselves unable of viewing the concept of the social space in its global and substantial quality. It is the consequence of the frenetic construction and destruction of the whole pragmatic and speculative production that systematically falsifies the social contents and reduces the potential of life.

TRANSMODERNITY AND HIPERMODERNITY

Notes about the archaic way in Japan

Roberto Fernández

The sense that modernity adopts in Japan as an exaltation of modernness, the success of the economic liberalism and the hipertrophy of the technological development, conect, in the author's opinion, with the daily and artistic practices and the social-economic structures of its ancestral past. The exaltation of the subjectivity's sensitive form and the technology's self reference, as elements of its archetypical culture, constitute the antecedents of the construction of the japanese contemporary landscape. It is characterized by the predominance of the object, the dichotomy object-context, the chaos of signs and the virtual ilusionism.

THE ARTIFICIAL LANDSCAPE IN JAPAN

Félix Ruiz de la Puerta

The inestability and impermanence of the constructed space in the present japanese city, reflects the systematical desacralization of the traditional spaces that belongs to the japanese culture. This break with the japanese tradition causes the construction of artificial landscapes where the reference to nature and reality itself is lost. They are characterized by the ambiguity and the ilusionism.

106

LIBERATION FROM GRAVING AND IGNORANCE

Kisho Kurokawa

It is the author's apology of the antithetical principles between the eastern and the western philosophy. The urban phenomena in Japan are transcended beyond the philosophical concept of symbiosis or a state of coexistence of all scales in front of the dualism of two antithetical scales in which its founded the western rationalism.

OPEN FORUM

THAT GENTLEMAN WHO OPENED A SHOP OF SUNSETS

Miguel Mihura

CROMLECH

Amalia Iglesias Serna

SPEEDNESS, WAR AND VIDEO

Paul Virilio

Interview by François Ewald

REVIEW OF PUBLICATIONS

ARCHITECTURE IN GREY OF SHADOW

Antonio Fernández Alba

Documenti di architettura. Tadao Ando, Electa, Milan 1995, 521 pages.

ON STRANGENESS

R.F.

Roland Barthes, *El imperio de los signos*, Ed. Mondadori, Madrid 1991.

REPORT OF EVENTS

OVERMODERNITY AND NO PLACES

Marc Augé

A summarized transcription of the seminary of the French anthropologist Marc Augé invited by the Fundation Interfás in Buenos Aires, September 1995.

MENHIR DOS

Javier Maderuelo

In reference to the Elena Asins' exhibition «Menhir dos», in the Centro Cultural de la Villa, January 1996.

107

POST-SCRIPTUM

THE ARCHITECTURAL DESIGN AS QUALITY MEASURE

Tomás Maldonado

Considering the confused criteria to stablish an objective evaluation of things, Tomás Maldonado introduces an analysis of the concept of quality in which it raises questions as: the possibility of a generalized mathematical quantification of qualities, the debate between determinism and relativity of values and the concept of «dinamical quality» as a possibility of embracing the concepts of tolerance and objectivity.

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

HA PUBLICADO LOS TEMAS

N.º 1

CIUDAD-UNIVERSIDAD

JUNIO 1994

(Agotado)

Locus Universitatis. **Antonio F. Alba**. La ciudad del saber como utopía. **Augusto Roa Bastos**. La falta de espíritu en las universidades de hoy. **Klaus Keinrich**. Entre orden y desorden. **Jean-Pierre Estrampres**. Metáforas del universo. Modelos de universidad: Institución y espacio. **Roberto Fernández**. Simulacros urbanos en América Latina. Las ciudades del CIAM. **Alberto Sato**. Fragmento e interrupción: el arcaico torso de la arquitectura. **Claudio Vekstein**. Locus Eremus. **Fernando R. de la Flor**. Vanguardia, Media, Metrópoli. **Eduardo Subirats**.

N.º 2

TERRITORIOS Y SIGNOS DE LA METROPOLI

MARZO 1995

Metrópolis de oasis oxidados. **Antonio F. Alba**. Hacia un nuevo estatuto de los signos de la ciudad. **Françoise Choay**. Estrategias metropolitanas. **Angelique Trachana**. Nihilismo y comunidad en el espacio urbano. **Francisco León Florido**. La ciudad escrita. Fragmento sobre una arqueología de la lectura urbana. **Fernando R. de la Flor**. Geografía y lenguaje de las cosas. «La superficie y lo invisible». **Giuseppe Dematteis**. El hombre y la tierra. **Eric Dardel**. La novedad arcaica. **Roberto Fernández**.

N.º 3

HISTORIA Y PROYECTO

SEPTIEMBRE 1995

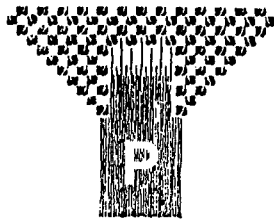
Monumento y proyecto moderno. **Roberto Fernández**. La metopa y el triglifo. **Antonio Monesteroli**. Patrimonio arquitectónico y proyecto de arquitectura. **Antonio F. Alba**. El sentido del proyecto en la cultura moderna. **Manuel J. Martín Hernández**. Investigación histórica y proyecto de restauración. **Antoni González**. Conservación de la ciudad y de la arquitectura del Movimiento Moderno. **Javier Rivera**. La túnica de Venus. Para una reconsideración del tiempo en la arquitectura contemporánea. **Pancho Liernur**. Otras lecturas de las arquitecturas recientes en España. **José M.ª Lozano Velasco**.

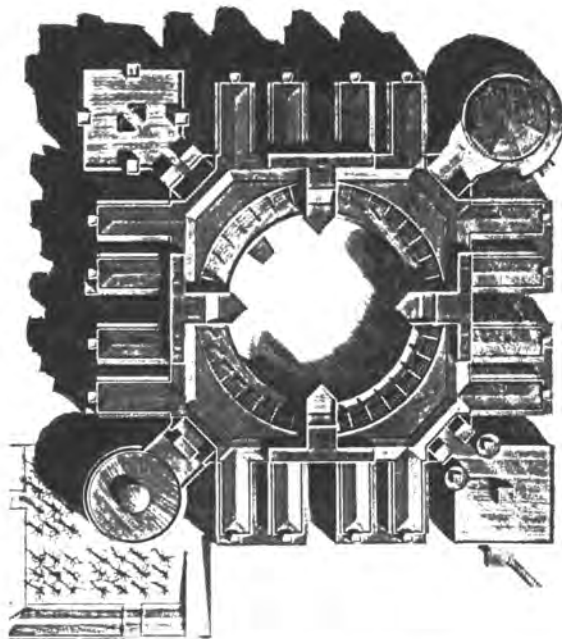
INSTITUTO ESPAÑOL DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADES DE ALCALÁ Y VALLADOLID

El Instituto Español de Arquitectura, centro dependiente de las Universidades de Alcalá y Valladolid, tiene por objetivos el desarrollo de actividades de investigación y formación científica en el campo de la cultura arquitectónica y del patrimonio edificado así como su correspondiente difusión.

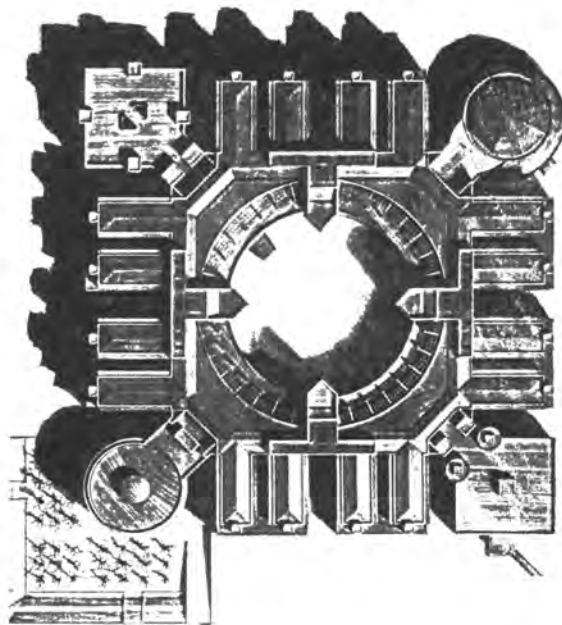
- Cursos:**
- Cursos Internacionales de Conservación y Restauración del Patrimonio:
 - IV Curso de Vidrieras
 - IV Curso de Arqueología Urbana
 - II Master en Restauración y Rehabilitación del Patrimonio
 - Cursos en Iberoamérica
 - II Seminario sobre Patologías en la Edificación Tradicional y Nuevas Tecnologías: La madera, La cal y La pintura mural
 - El Impacto del Turismo en el Patrimonio
 - Maestría en Restauración de Monumentos Arquitectónicos
 - Cursos de Verano
 - Tecnologías de Bóvedas
 - Restauración y Conservación de los Jardines Históricos
 - La Recuperación del Patrimonio histórico de los núcleos rurales
 - Seminarios
 - Universidad y Residencia
- Ediciones:**
- Revista Astrágalo.* (Cuatrimestral). Mayo 1996 N.º 4
 - Artes de la Cal.* Ignacio Gárate.
 - Arquitectura y Patrimonio.* Varios autores
 - Bibliografía Iberoamericana de Revistas de Arquitectura,* Ramón Gutiérrez y Marcelo Martín.
 - Conservación Arqueológica.* Varios autores
 - El Libro y La Tierra. Antigua Iglesia de los Remedios. Crónica de su última restauración gráfica,* varios autores.
 - La Arquitectura de Carlos Raúl Villanueva.* Varios autores
 - La Ciudad del Saber. V Conferencia Internacional sobre Conservación de Centros Históricos y Patrimonio Edificado Iberoamericano.* Varios autores
 - Noticias de las Obras de Consolidación y Restauración de la Real Clerería de San Marcos en Salamanca,* Antonio Fernández Alba
 - La Ciudad Residencial Universitaria.* Varios autores
 - La Carpintería de Armar,* Enrique Nuere
 - Esplendor y Fragmento,* Antonio Fernández Alba
 - El Laboratorio Americano,* Roberto J. Fernández
 - Colección Cursos Monográficos de Restauración:
 - *Pintura Mural,* Varios autores
 - *Artesonados y Techos de Madera,* Varios autores
 - *Yeserías y Estucos,* Varios autores
 - Colección Manuales del Master en Restauración y Rehabilitación del Patrimonio
- Exposiciones y Congresos:**
- Conferencia Internacional sobre Conservación de Centros Históricos y Patrimonio Edificado Iberoamericano del Consejo Académico Iberoamericano
 - Exposición La Ciudad del Saber
 - Exposición La Arquitectura de Carlos Raúl Villanueva
 - Exposición Arquitectura y Arte
- Proyectos de Investigación:**
- Programa Alfa de la Comunidad Europea
 - Centro Iberoamericano de Documentación del Patrimonio Arquitectónico







Nuevo edificio Politécnico
de la Universidad de Alcalá
en fase de construcción



ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

PROGRAMA DEL AÑO 1996

N.º 170/171 (enero-abril)

RUBEN DARIO. La creación. Argumento poético y expresivo.

Demuestra la personalidad y la obra de este gran clásico de nuestra poesía, creador del Modernismo entendido como innovación estética y ética, como compromiso con el lenguaje y la realidad social.

N.º 172 (mayo-junio)

JOSE BERGAMIN. Pensamiento crítico heterodoxo. Revulsivo de la cultura europea.

Se ha cumplido hace poco el centenario de este gran intelectual madrileño que sistemáticamente y durante mucho tiempo ha sido escamoteado y «ninguneado» por motivos extraliterarios. Su vasta producción literaria y su importante aportación a la cultura y a la edición como exiliado en América Latina apenas han podido llegar al mismo especialista universitario. El número recupera la figura humana y literaria de este singular pensador heterodoxo, revulsivo de nuestra cultura.

N.º 173-174 (julio-octubre)

NIKLAS LUHMANN. La sociología como teoría de los sistemas sociales.

N. Luhmann propone una teoría general de la sociedad con un aparato categorial y conceptual nuevo y realiza una crítica muy dura a la sociología y a la filosofía clásicas que han dominado hasta ahora el pensamiento occidental.

N.º 175 (noviembre-diciembre)

J. M. CAPARROS LERA. Relaciones Historia y Cine. Historia contextual del cine.

Se ofrece una amplia panorámica sobre un campo todavía poco conocido en los países de habla hispana: las interrelaciones entre la Historia y el Cine, y una importante documentación temática: la bibilio-hemerografía más completa jamás publicada sobre las relaciones Historia y Cine y su historia contextual.

Características técnicas:

ISSN: 0211-5611

Formato: 17 x 24 cm

Periodicidad: bimestral (6 números al año)

Páginas núm. sencillo: 96

Páginas núm. doble: 192

Suscripción y venta

EDITORIAL ANTHROPOS

Viladomat, 308, bajos. 08029 Barcelona

Tel. (93) 419 13 88. Fax (93) 419 18 58

Distribución y venta

ANAHUAC DISTRIBUCIONES

Norte, 23, bajos. 28015 Madrid

Tel. (91) 522 53 48. Fax (91) 521 23 23

Angel, 12, 3.º, 2.ª. 08012 Barcelona

Tel. y fax (93) 218 45 84

Suscripción 1996

ESPAÑA (sin IVA 4%) 4.351 ptas.

EXTRANJERO

Vía ordinaria..... 4.995 ptas.

Por avión

Europa..... 6.330 ptas.

América y África..... 7.165 ptas.

Asia y Oceanía..... 8.915 ptas.

Precio ejemplar suelto de 1996

N.º sencillo (sin IVA 4%) 865 ptas.

N.º doble (sin IVA 4%) 1.505 ptas.



Revista de Occidente

N.º 181

Junio 1996

ESTETICA ACTUAL Y FUTURO DE LAS ARTES

Artículos de

**Yves Bonnefoy, Antonio García Berrio,
Nadine Gordimer, Carlos Piera,
Ezio Raimondi, José Angel Valente**

Conversación de

Eduardo Chillida

con

José Angel Valente y Francisco Calvo Serraller

COLECCIÓN TRATADOS

LEONARDO ALBERTI
Tratado de la Pintura
Tres libros sobre la Pintura

M. CHANTELOU
Diario del viaje a Francia del Caballero Bermini

A. R. MENGES
Tratado de la belleza

SAGREDO
Medidas del romano

JOHN RUSKIN
Las siete lámparas de la Arquitectura

J. W. VON GOETHE
Teoría de los colores

MILIZIA
Arte de saber ver en las Bellas Artes del Diseño

VARCHI
Lección sobre la primacía de las artes

ANÓNIMO
De Arquitectura
Tratado del siglo XVI

CONSEJO GENERAL
DE ARQUITECTURA TÉCNICA DE ESPAÑA

CRÍTICA de la crítica

BOLETÍN DEL ARCHIVO ESPAÑOL DE LA TEORÍA Y CRÍTICA DE ARTE

Sumario

Ensayos

Recopilaciones y libros colectivos

Monografías y catálogos individuales

Catálogos de exposiciones colectivas

Revistas

Información sobre el AETCA

1

JUNIO DE 1996

Celeste

ARQUITECTURA



Rústica con sobrecubierta,
19,5 x 26 cm., 174 págs. Ilustrado

Tipología de la Edificación. Estructura del Espacio Antrópico

G. Caniggia

Durante más de tres décadas, este libro ha sido el texto básico de composición arquitectónica y urbanismo en las Escuelas de Arquitectura de Italia. Se presenta como un método de aproximación gradual al espacio habitado por el hombre: tipología no sólo del edificio, sino también del territorio en el que se asienta. Un objetivo anima al autor: facilitar el quehacer del futuro arquitecto, mediante el conocimiento de los procesos evaluativos de la edificación. A su comprensión ayudan ejemplos de gran sencillez didáctica.



Rústica con sobrecubierta,
19,5 x 26 cm., 200 págs. Ilustrado

Historia Dibujada de la Arquitectura. Últimas Tendencias

B. Risebero

Risebero nos ofrece su historia de la arquitectura moderna, actualizada mediante un análisis de lo que ha seguido al eclipse del modernismo, y expone sus teorías, haciendo referencia a las tendencias actuales en la planificación urbana y el diseño, así como su repercusión en la arquitectura.



Rústica, 13 x 20 cm., 150 págs.
Más de 90 ilustraciones.

La Captura del Infinito

Leonardo Benevolo

Entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVII, cambia la idea del mundo y el sentido de la palabra infinito. Este hecho hace que, en el terreno de la arquitectura, surja un intento de representar físicamente el infinito; intento que influirá enormemente en la proyección urbana. Benevolo realiza, en este libro, un extraordinario estudio de la cultura del espacio y su medida como premisa básica de la inserción de la arquitectura en el paisaje terrestre. Analiza asimismo su influencia en nuestros días y su implicación en el resto de los ámbitos culturales. Todo ello está apoyado en numerosas imágenes y bocetos del autor, que convierten la obra en manual de estudio imprescindible para comprender el mundo de la representación ilimitada, que permitirá a la arquitectura y al urbanismo trabajar con nuevas escalas y medidas.



Rústica,
21 x 27 cm., 74 págs.
Ilustrado

El cuarto de baño, la cocina y la estética de los desperdicios

E. Lupton y J. A. Miller

La necesaria concienciación ciudadana de "reutilizar" y "reciclar" los desperdicios que se generan a diario, hace de obligada lectura todo cuanto favorezca la misma. Este libro destaca la importancia de dichas dependencias, su apasionante historia y su evolución tanto respecto a su diseño como a los materiales utilizados. Los autores nos ofrecen una visión insólita de la transformación de estos espacios, como piezas básicas a través de las que se perpetuará el ciclo básico de renovación y destrucción generado por la producción industrializada de bienes de consumo. El propio acto de consumir, generará la denominada *cultura del desperdicio*, de la que finalmente vemos surgir, poco a poco la nueva cultura del reciclaje.

Publicaciones y Libros recibidos

Guía de Arquitectura de Zaragoza

José Laborda

CAI Zaragoza 1995

Lecciones en la Academia de

España en Roma

Accademia Spagnola di Storia, Archeologia e delle Belle Arti
Roma, 1996

Acción Paralela, N.º 2,

febrero 1996

Ensayo Teoría y crítica de la
cultura y el arte contemporáneo
San Lorenzo del Escorial, 1995

*Institución de la Real Academia
de Matemáticas*

Jorge Simón Díaz

Luis Cervera Vera

Bibliografía de Luis Cervera Vera

Asociación de Escritores y Artistas Españoles
Madrid, 1996

*Los cementerios en la Sevilla
contemporánea*

(Análisis histórico-crítico,
1800-1950)

Francisco Javier Barberán
*Boletín del Instituto Andaluz
del Patrimonio Histórico*
N.º 14, marzo 1996

El lazo en el estilo mudéjar

Entasis. Cuadernos de Arquitectura de la cátedra
«Ricardo Magdalena»

Instituto «Fernando el Católico», CSIC Zaragoza
Director: José Laborda Yneva

Cuadernos

Catalogación del Patrimonio Histórico

Junta de Andalucía

Coordinación editorial:

Javier Rodríguez Barberán,
Marcelo Martín

Colección TRATADOS

dirigida por José López Albadalejo

Consejo General de Arquitectura Técnica de España
ANONIMO de Arquitectura.

Tratado del siglo XVI

Tratado de la Belleza.

A. R. Mengs

Reciclaje de la casa Chorizo: propuestas urbanas prácticas

Calun, Alicia Leonor

FADU, Buenos Aires, 1995

*Tipología de la edificación: estructura del espacio
antrópico*

Caniggi, Gianfranco; Maffei, Gian Luigi

Celeste Ediciones, Madrid, 1995

*De la casa patriarcal a la casa nuclear en el municipio
cafetero de Sevilla*

García Moreno, Beatriz

CEJA, Santafé de Bogotá, 1995

Ensayos 1993-1994

Instituto de Investigaciones Esteticistas

Santafé de Bogotá, Facultad de Artes, Universidad
Nacional de Colombia, 1995

*Proyecto de la Basílica de Santa Teresa de Jesús en
Alba de Tormes*

Repullés y Vargas, Enrique María

Edición facs., Avila, Fundación Cultural Sta. Teresa, 1995

Maestros del diseño español: identidad y diversidad

Juan Arias

Experimenta Ediciones de Diseño, Madrid, 1996

*Seminario de parques arqueológicos, días 13, 14 y 15
de diciembre, Madrid, 1989*

Instituto de Conservación y Restauración de Bienes
Culturales, Madrid, 1993

La conservación del patrimonio catedralicio:

coloquio internacional Madrid 21/24 de noviembre de 1990

Instituto de Conservación y Restauración de Bienes
Culturales, Madrid, 1993

Cerdá ciudad y territorio. Una visión de futuro.

Catálogo de la exposición

Electa, Barcelona, 1996

*Teoría de la construcción de las ciudades. Vol. I. Cerdá
y Barcelona. Vol. II. Cerdá y Madrid*

Ministerio de Administraciones Públicas, Ajuntament
de Barcelona, Madrid, Barcelona, 1991

Betancourt. Los inicios de la ingeniería moderna en

Europa. Catálogo de la exposición

MOPTMA, Madrid, 1996

*Iberoamérica ante Habitat II. Actas de las Jornadas
celebradas en la Casa de América: Madrid, 30 y 31 de
mayo de 1996*

Ministerio de Fomento, Madrid, 1996

Ciudades para un futuro más sostenible. Habitat II.
Primer catálogo español de bienes prácticos
Vol. I, Ministerio de Fomento, Madrid, 1996

La ciudad iberoamericana. Actas del seminario Buenos Aires 1985.
MOPU, Madrid, 1987

Puertos y fortificaciones en América y Filipinas. Actas del seminario 1984
MOPU, Madrid, 1985

Estudios sobre urbanismo iberoamericano.
Siglos XVI al XVIII
Consejería de Cultura, Sevilla, 1990

Publicaciones periódicas:

Acción paralela
Alzada
Ambar
Arquitectura y Tecnología
Basa
Bia
Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CIC información
Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales
Documentos de Arquitectura
Geometría
Europa Nostra
Hispania Nostra
ISG. Magazin
RCT. Revista de la Construcción
Reales Sitios
Redes
Restauración & Rehabilitación
Situación

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Nombre (Institución) NIF:

Dirección Cod. Postal..... Población.....

Provincia País..... Teléf./Fax

P.V.P. Ejemplar: ESPAÑA 1.100 ptas. EUROPA 1.500 ptas. AMERICA 15 \$

Suscripciones
(3 números) ESPAÑA 3.000 ptas. EUROPA 4.000 ptas. AMERICA 40 \$

Forma de pago:

Talón nominativo a nombre del «INSTITUTO ESPAÑOL DE ARQUITECTURA»,

Contra reembolso (más gastos de reembolso). Sólo España.

Transferencia en el Banco BBV, C/ Libreros, 8, en Alcalá de Henares (Madrid),
a la cuenta núm. 016300/9.

Domiciliación bancaria: D.
autoriza al Instituto Español de Arquitectura, a la presentación de esta tarjeta,
para el cobro de ptas. a mi c/c núm.
del Banco/Caja Sucursal núm.....
sito en

* La Revista ASTRAGALO se distribuye prioritariamente por suscripción o a través de Celeste Ediciones.

Fecha:

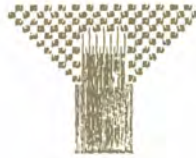
Firma:

INSTITUTO ESPAÑOL DE ARQUITECTURA

UNIVERSIDADES DE ALCALA Y VALLADOLID

Paseo de la Estación, 10. Palacete Laredo
28807 ALCALA DE HENARES (Madrid - España)





HAN COLABORADO EN ESTE NUMERO 4 DE ASTRAGALO

Eduardo Subirats, profesor y escritor, en la actualidad enseña en Princeton (EEUU).

Daniel Canogar, fotógrafo, licenciado en Arte por la Universidad de Nueva York, ha realizado exposiciones en Estados Unidos, Francia y España. Escribe en revistas especializadas.

Angelique Trachana, arquitecto y crítico de la arquitectura.

Roberto Fernández, profesor-arquitecto y crítico de arquitectura. Enseña en Mar del Plata y Buenos Aires.

Félix Ruiz de la Puerta, profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Doctor en Filosofía. Entre otros trabajos ha publicado *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando y Kiko Mozuma. La arquitectura como símbolo*.

Kisho Kurokawa, arquitecto, cofundador del grupo de los Metabolistas de la vanguardia japonesa de los 60, autor de varios libros y obras y proyectos de arquitectura.

Miguel Mihura, escritor y periodista, uno de los fundadores de las revistas *Ametralladora* y *La Codorniz*.

Amalia Iglesias Serna es poeta y periodista. Entre otros trabajos publica *Un lugar para el fuego* (Adonais 1984), *Memorial del Amaura* (Premio Alonso de Ercilla, 1987), *Datos y dudas* (Accésit Premio Jaime Gil de Biedma).

Paul Virilio, profesor-arquitecto urbanista y filósofo de la técnica. Enseña en París. Entre sus últimos trabajos publicados, *La Vitesse de libération*, 1995.

Antonio Fernández Alba, profesor-arquitecto, Universidad Politécnica de Madrid, donde dirige el estudio de arquitectura Antonio F. Alba y Asociados.

Javier Mederuelo, profesor titular de Estética en la Escuela de Arquitectura de Valladolid.

Tomás Maldonado, profesor de la Hochschule für Gestaltung de Ulm (RFA), Royal College of Arts de Londres, Princeton (EEUU), Universidad de Bolonia. Ha sido director de la Revista Casabella.

La REVISTA ASTRAGALO no mantiene correspondencia que no sea la solicitada. Su información puede ser difundida citando su procedencia, a excepción de los trabajos señalados con el copyright© del autor.

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

CONSEJO DE DIRECCION:

ANTONIO F. ALBA/ROBERTO FERNÁNDEZ/EDUARDO SUBIRATS

SUMARIO

PAISAJE ARTIFICIAL

El espejo de Japón

Eduardo Subirats

La ciudad fractal

Daniel Canogar

Construyendo el mundo de mañana.

La Exposición Mundial de Nueva York en 1939

Angellique Trachana

Técnica y nihilismo para una teoría urbana

Roberto Fernández

Transmodernidad e hipermodernidad. Apuntes sobre la vía
arcaica en Japón

Félix Ruiz de la Puerta

El paisaje artificial en Japón

Kisho Kurokawa

Liberación por ansia de ignorancia

FORO ABIERTO

Miguel Mihura

Aquel señor que puso una tienda de ocisos

Amalia Iglesias Serna

Cromlech

Paul Virilio

entrevistado por François Ewald

Velocidad, guerra y vídeo

RESEÑAS DE LO PUBLICADO

Antonio Fernández-Alba

Arquitectura en grises de penumbra

R. F.

Sobre el extrañamiento

RELATOS DE LO YA VISTO

Marc Augé

Sobre modernidad y no lugares.

Javier Maderuelo

Menhir Dos

POSTFOLIO

Tomás Maldonado

El diseño arquitectónico como medida de calidad

ENGLISH INDEX AND SUMMARIES



UNIVERSIDAD DE ALCALÁ



1.100 1