

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número 24

ESTÉTICAS DE LA GLOBALIZACIÓN. APOGEO Y RESISTENCIAS



ESCRIBEN

Enrique Dussel, Katya Mandoki, Jorge Minguet Medina,
Carlos Tapia, Carlos Villagómez, Eduardo Grüner, Vicente Medina,
Daniela Lucena, Roberto Fernández, Fernando Fraenza,
José Ignacio Vielma, Alberto Pérez-Gómez

ISSN 2469-0503

JULIO 2018

24

ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

Nº 24, JULIO 2018

ESTÉTICAS DE LA GLOBALIZACIÓN. APOGEO Y RESISTENCIAS

RAZÓN DE LAS ILUSTRACIONES

El paradójico éxito global (por fagocitación cínica) de una expresión urbano-cultural kitsch como son los cholets (neologismo que significa chalet cholo o plebeyo) alteños de la capital boliviana son analizados ácida pero certeramente en su artículo por Carlos Villagómez, un relevante pensador y proyectista boliviano y americano que presenta como caso cultural de cruce entre la globalidad y el folk a esa arquitectura emblemática en la ingente producción del imaginativo diseñador Freddy Mamani que

suscita para la reflexión de nuestro número el fenómeno que llama arquitectura de la incontinencia, en el fragor de su exuberancia figurativa. Una parte de esa obra fue fotografiada por Jaime Cisneros y en este número intercalamos algunas partes de esas fotos, avanzando quizá en la fragmentación, multiplicación y decontextuación de una imaginería populista que enlaza expresiones cuasi vernaculares con estéticas de cierta espectacularidad global.

La segunda época del proyecto ASTRAGALO se desarrolla desde el CAEAU (Centro de Altos Estudios de Arquitectura y Urbanismo). UAI (Universidad Abierta Interamericana) Buenos Aires



Rector: Rodolfo N. De Vincenzi
Vicerrectora Académica: Ariana De Vincenzi
Vicerrector de Investigación: Mario Lattuada
Carrera de Arquitectura
Decana: Gloria Diez
Director Sede Rosario: Emilio Farruggia
Secretaria Académica: Vicenta Quallito

Organismo/editor responsable Chacabuco 90 1er piso, (C1069), CABA.

Contacto rfernandster@gmail.com

Edición Roberto Fernández

Diseño Jimena Durán Prieto

ISSN 2469-0503

Las fotos que ilustran este número pertenecen a Jaime Cisneros.

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número 24 - Julio 2018

ESTÉTICAS DE LA GLOBALIZACIÓN. APOGEO Y RESISTENCIAS



ÍNDICE

Enrique Dussel SIETE HIPÓTESIS PARA UNA ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN	13
Katya Mandoki LUGARIDAD. NOTAS SOBRE UNA CAUSA PERDIDA	41
J. Minguet Medina & C. Tapia HISTORIZANDO EL DESEO DE HISTORIZAR	53
Carlos Villagómez PENSAMIENTOS E IMÁGENES DE LA ARQUITECTURA DE LA INCONTINENCIA	69
Eduardo Grüner LA OBSESIÓN DEL ESPACIO	87
Vicente Medina COMPLEJIDAD & CONTRADICCIÓN EN EL ORIGEN DE LA POSTMODERNIDAD GLOBAL	103
Daniela Lucena CUERPOS QUE FUGAN: EXPERIENCIAS ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DE LOS 80	115
Roberto Fernández NOVEDADES ETERNAS. DESEMBOQUE JAPONÉS EN LA GLOBALIDAD	131
Fernando Fraenza RESISTENCIA Y POÉTICA, ¿RESISTIR A LA GLOBALIZACIÓN O A LA APARIENCIA?	143
José Ignacio Vielma LA OTRA CIUDAD. FOTOGRAFÍA COMO SIGNO DE LA INCOMODIDAD DEL TERRITORIO	157
Alberto Pérez-Gómez ARQUITECTURA Y MULTICULTURALISMO: HACIA UN ENTORNO SIGNIFICATIVO MÁS ALLÁ DE LA GLOBALIZACIÓN Y LA FRAGMENTACIÓN CULTURAL	177
Espacio de libros APARATOS, TÉCNICA Y CAMBIOS DE SENSIBILIDAD / SUPERVIVENCIAS Y COEXISTENCIAS	189
Autores	199

ASTRAGALO

Segunda Época

Dirección ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA Dirección Ejecutiva ROBERTO FERNÁNDEZ
Comité de Dirección MARGARITA GUTMAN Nueva York TERESA OCEJO
México CARLOS DIAS COMAS Porto Alegre FERNANDO DIEZ Buenos Aires
DIEGO CAPANDEGUY Montevideo EDUARDO PRIETO Madrid CARLOS TAPIA Sevilla

La revista ASTRAGALO se creó en Madrid, a instancias de su proyectista, activista y fundador Antonio Fernández Alba, en 1994 y publicó 19 números hasta 2001. El rótulo *Revista Cuatrimestral Iberoamericana* indicaba su intención de periodicidad (que se cumplió en sus últimos 4 años) y su alcance o referencia, como una especie de puente iberoamericano que Antonio cruzó físicamente muchas veces y que además prohijó en su multiplicada y distinguida colección de amigos de ultramar. Tuvo además algunas señas de identidad como un diseño gráfico clásico (que efectuó Antonio quién además preparaba cada tanda de originales), un cierto empaque de revista-libro y la proclamada e ideológica intención de ser una revista *escrita*, es decir, sin la profusión de imagerías que caracterizan cualquier publicación de arquitectura y más aun rechazando el deslumbramiento de ese culto de apariencias que ofrecían y

ofrecen los catálogos de fotografías satinadas y coloridas. ASTRAGALO era una revista escrita y adusta, en blanco y negro, cuando más con algún pequeño auxilio de imágenes de línea y seguirá siendo así.

Fernández Alba lideró esa primera época convocando a algunos de sus amigos como Eduardo Subirats o Angélique Trachana, que fueron relevantes para el trabajo de esos números. Y además se publicaron unos 200 ensayos entre otros, de Roa Bastos, Debray o Benedetti, de Lledó, Virilio, Maldonado, Baudrillard o Augé, de Gregotti, Battisti, Kurokawa o Monestiroli, de Liernur, Miranda, Waisman, Segre, Montaner o Teyssot, de Dardel, Dematteis, Manzini o Choay y un largo etcétera. Se podría decir que alcanzó una categoría casi *underground* de *magazine de culto*, sobre todo en América Latina donde era muy difícil acceder a ejemplares dada su previsible dificultad de distribución.

En esta instancia desde el CAEAU lanzamos una segunda época de ASTRAGALO, que será digital y de acceso libre y gratuito así como también se digitalizarán los 19 números previos con la posibilidad de consulta. Hemos propuesto, aun en formación, un Comité de Dirección de referentes de diversas partes de Iberoamérica y de su mundo académico y profesional. Ellos canalizarán regionalmente esta nueva etapa y podrán eventualmente efectuar versiones impresas de la revista en sus ciuda-

des. Con ellos hemos preparado una lista de temas que esperamos funcionen a manera de convocatorias para el envío de trabajos, que incluimos al final de este número.

Esperamos que los nuevos y viejos amigos la difundan y la nutran con sus colaboraciones y que se mantenga y profundice la voluntad analítico-crítica y el interés por la teoría de la arquitectura y la cultura de la ciudad que propusiera Antonio Fernández Alba, su director de antes y de ahora.



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 rugosos, de excepcional importancia en los movimientos de la marcha (Anatomía)

Las plantas del género *Astragalus* son flores, algunas veces solitarias pero casi siempre en racimos, espigas o nubelas (Botánica)

ESTÉTICAS DE LA GLOBALIZACIÓN. APOGEO Y RESISTENCIAS



Mediante el triunfo de una brutal aceleración del acceso a la información global (aquello que significaría Internet y su *falsa* democracia de una nivelación de dicho acceso ya que nos habilita a conocer lo que el megaconcentrado *capitalismo cognitivo* o informático nos otorga o manipula) se podría decir que hemos arribado al apogeo y entronización de una *estética de la globalización*. Lo que dos números atrás de Astrágalo presentábamos como *el alcance de un estado de desmaterialidad propio del capitalismo terciario final* (Jameson) y *el apogeo de una cultura basada en la información y las imagerías* (anunciada por el memorable *The Medium is the M(a)essage*) ahora se presenta, en su fracturada materialidad y total pasaje a intercambios simbólicos, como una inédita nueva *pax romana* anclada en la formulación de una estética global: con dos corolarios; primero que lo estético encubre y potencia lo político-económico de

esta fase final capitalista y, segundo, que lo global encuadra, enmarca y hasta inmoviliza las antiguas soberanías (como expresión política de culturas regionales, locales o nacionales) y que destruye la defensiva noción de *identidad*.

A pesar de que Enrique Dussel (*Siete hipótesis para una estética de la liberación*) es quizá el filósofo americano actual más relevante desde la postura de la liberación de los anclajes coloniales que aún obturan fuertemente la identidad estética y política de la región, no vacila en encuadrar su pensamiento en una suerte de común cimiento instalado en la experiencia fundacional de la belleza griega (sin dejar de cuestionar por ejemplo, su base esclavista) ni en tratar de superar el talante negativista de las políticas culturales anticoloniales (visible en celebradas obras que van de Fanon a Kusch) a favor de una *positividad* ligada a construir una estética del Sur apoyada en su fermento

popular, de lo cual extrae su enfoque de *estética obediencial* según la cual el arte debe canalizar y expresar el ser de los pueblos, pero que en el marco de tal estética no sea imposible que pueda emerger, a su manera, otra clase de genio kantiano. Como si una estética obediencial implicara un *piso* inexcusable pero nunca un *techo* expresivo o discursivo. Su propia experiencia de pensamiento indicaría que para negar o aún superar alternativamente la cultura eurocéntrica base de la colonización globalizada, no se podrá evitar conocer profundamente esa cultura así como Marx pudo hacer la crítica a la economía política del capitalismo solo después de erigirse como notable experto de la misma.

La larga trayectoria analítica de situaciones socio-urbanas y estéticas desarrollada por Katya Mandoki (*Lugaridad. Notas sobre una causa perdida*) se sintetiza en torno de las argumentaciones del artículo aquí publicado en que viene a confrontar *no-lugares* y *lugaridades* que en rigor terminan siendo testimonio de la confrontación entre las ideas de espacio-tiempo que contraponen la civilización global con las culturas locales. La lugaridad es centralidad espacial pero más aún, es densidad de experiencias, es decir tiempo acumulado en la memoria social.

Impone quizá una intensidad de tiempo que puede llegar a ser incompatible con el vértigo del *time is money* o con la modalidad de usar-y-tirar y la experiencia fallida de una obsolescencia generalizada en que prevalece lo que dura poco y se recuerda nada. El cambio de la *lugaridad densa* a la *no-lugaridad abstracta* o modelizada en el interminable farrago de los dispositivos de realidad virtual e hipercomunicación implica también un fuerte cambio de las estéticas y las simbólicas y un pasaje a un espe-

ranto de normas de trasposos de información-que des-espacializa (no se necesita lugar para *chatear*) y des-temporaliza (el flujo informático generalizado nace y muere cada día y se lo recuerda nada) el elemental *ser-ahí* de una módica *buena vida* de pertenencia simbólica y afectiva a una comunidad o un vecindario, por más que se trate de Nueva York o México. Para Mandoki, a pesar de lo mucho de subjetividad que se pierde con la decadencia de las lugaridades, su análisis objetivo le indica que se trata de una *causa perdida*.

El ensayo de los profesores sevillanos Jorge Minguet Medina y Carlos Tapia (*Historizando el deseo de historizar*) discute por una parte el declive del saber teórico de la arquitectura y en particular su autonomía, eventualmente fundante de certezas que puedan desarrollar un análisis crítico de los proyectos (o arquitectura práctica) que vaya más allá de su presentación/descripción exegética y por otra la necesidad y a la vez, el peligro de las antologías de posturas o encuadres teórico-proyectuales, empezando por analizar y cuestionar al personaje central de esa textualidad –Jencks– así como a presentar y discutir una serie más actual de otros *cartógrafos* (como Lavin o Zaera). La voluntad de sistematización teórica de las diferencias prácticas que parece una secuela del taxonomismo enciclopedista, se diversifica y relativiza en la enorme fragmentación de posturas o encuadres que presiden el pasaje de lo moderno a lo posmoderno y ampara una incontenente exasperación de las diferencias casi entre cada par de proyectos, incluso de un mismo autor. Pasar de los estilos a las vanguardias, de los movimientos a las *master-trends*, de las escuelas a las manifestaciones contraculturales es entrar a una dimensión que tritura e invisibiliza po-

sibles recurrencias o maneras compartidas por grupos de proyectistas, pero también es ingresar a espacios de incertidumbre proyectual en relación a como cada proyecto elige jugar en la escena del capitalismo cognitivo y del imperio de las apariencias espectaculares. La deriva de la arquitectura hacia modalidades prácticas como las de la moda o la publicidad disgregan su secular voluntad teórica y someten el acto proyectual a una búsqueda de efectividad en el mercado y en el consumo. El artículo también comprueba el progresivo desmantelamiento de la potencia crítica anti-sistema de los popes de la *French Theory* (Derrida, Deleuze, Foucault) no sólo en el mucho menos revulsivo tono de los últimos trabajos de esos *maitres-a-penser*, sino como algo mucho más desolador, en la prolija inserción de sus argumentaciones en los relatos más salvajes del capitalismo mercadotécnico.

El trabajo de Carlos Villagómez (*Pensamientos e imágenes de la arquitectura de la incontinencia*) alrededor de la extraña obra del ex albañil paceño Freddy Mamani Silvestre oscila entre un reconocimiento del éxito comercial y cultural de la misma y vitriólicas reflexiones sobre la incontinente potencia de *lo kitsch*. Mamani ha inventado un tipo urbano –el *chalet*, neologismo que fusiona *chalet* con *cholo*, referencia a la cultura mestiza popular– que consiste en un edificio de altura media (de 5 a 8 pisos) en cuya base hay comercios, en el primer y segundo piso un salón de *fiestas cholas* y luego un apilamiento de departamentos para los hijos del patriarca comitente todo coronado por el *chalet* de éste. Ha hecho casi un centenar de estas intervenciones de pura imaginería y espectacularidad mestiza y contribuido sin duda a forjar cierto *genius locci*, que empalma con la pululante ciudad del comercio informal. Si

bien Villagómez –quizá el diseñador más reputado y refinado de Bolivia, con obras como las minimalistas Casa Crespo y la sede del par de Museos etnográficos y de arte de la capital pero también con experimentos ligados a indagar en estéticas populares como la sede Serpaj en El Alto de 1996– se aviene, junto a los *dictums* de Eco, Lipovetzky y Venturi, a reconocer el fracaso de la límpida modernidad en la que el *ornamento es delito*, esta explosión desbordante de cierto *folklore pop* que mezcla delirios de Las Vegas y Miami o esperpentos disneylandianos con figuras estéticas de origen popular (como las *alasitas* o las *morenadas*) lo atribula al punto de hablar de un lenguaje de la *incontinencia*. Que en este número dedicado a estéticas globales bien representa justamente como se entroniza un imaginario festivo y aparential (del orden de lo global) con tipologías y tecnologías de fuerte raigambre local, que no vacila en operarse a favor del exceso y la fiesta.

La dilatada actividad de crítica cultural a la vez política, estética y socio-urbana de Eduardo Grüner (*La obsesión del espacio*) se condensa en este ensayo alrededor del análisis de la obra de Frederic Jameson, con quién no sólo ha compartido libros y prólogos, sino que representa para Grüner el último exponente de la tradición moderna de *pensadores críticos* en tanto observadores y enjuiciadores de la *crisis*, partiendo de Nietzsche o Simmel y continuando con Benjamin. La reedición española del libro de Jameson *La estética geopolítica* –que a fines de los 90 significó un primer análisis de las tensiones entre la globalización del cine y sus resistencias manifiestas en ciertos cines periféricos– le permite en este trabajo poner en evidencia el papel relevante que Jameson le asigna a la categoría del *espacio*, contra el dilatado prestigio

que las temporalidades históricas tuvieron en la modernidad estructuralista.

El espacio sería no sólo la categoría que recepta la universalización del capitalismo que llamamos *globalización* –al permitir una inédita circulación de cosas, personas y capitales y dar pie a una desaparición de las fronteras como vallas de las soberanías políticas y en algunos casos, de contención de identidades culturales– sino la que flexibiliza la postmoderna articulación entre economía y política. Grüner desde esa valoración que le reconoce a Jameson, de la recolocación de la categoría en situación de poder explicar la crisis del capitalismo tardío, también pone en evidencia en los trabajos de este autor, las preferencias por dos formas artístico-culturales que operan en lo espacial: la *arquitectura* y el *cine*. Aunque así como Jameson parece deconstruir el *cine global* (al admitir y valorar los *pequeños cines geopolíticos*) encuentra a la arquitectura como un sector estratégico del despliegue capitalista tardío, tanto por poner en marcha la llamada cultura postmoderna como por encarnar (paradójicamente) el fin de la verdad de los objetos y el apogeo de la persuasión de las imagerías: en la óptica jamesoniana parece no ser posible –o de resultar hoy un horizonte de tareas por desplegar– una *arquitectura que no sea global* y acompañante de este momento de frenesí circulatorio del capital; una arquitectura que parece cargar las culpas de *proyectar el no-lugar*.

En el ensayo del dos veces doctor (en Arquitectura y Filosofía) Vicente Medina (*Complejidad&Contradicción en el origen de la posmodernidad global*) se explora indirectamente una especie de primer movimiento de relación entre la filosofía deconstruccionista y la

arquitectura posmoderna (o duramente crítica de la modernidad) a través del enfoque de los escritos de Venturi de finales de los 60, en lo que retrospectivamente puede verse como uno de los últimos grandes momentos de producción de nueva teoría. La *estética negativa* de Venturi –al oponer la forma a la función y el caos al orden– tiene claro por una parte, que de ello surgirá otra manera de remplazar el cánón moderno (o la omnipresencia de cierta continuidad con lo clásico) y por otra, la perspectiva de una apertura experimental de la arquitectura que dará pie a las neovanguardias incluyendo en tal apertura a manifestaciones justamente muy diversas entre sí como las Gehry, Eisenman o Koolhaas. Medina enfatiza la deuda conceptual que la teoría estética venturiana tendrá con la nueva crítica literaria de los 60 y 70 y desliza que ello coincidió con el desembarco norteamericano de Derrida y su rápida difusión académica a través de la *Yale School* y la tarea de Paul de Man como una especie de embajador local de esas preceptivas. De hecho casi coinciden al completo las fechas de edición de los libros principales de Venturi con los de Derrida. En rigor si bien el artículo no va más allá de analizar el desplazamiento de lo moderno a lo posmoderno –y en ello del rol fundante del discurso venturiano referenciado a la distancia en Derrida y también, valga la inclusión, en las propuestas de McLuhan de esos mismos años– podría pensarse que en tal desarrollo no sólo emerge el tronco global o metropolitano de las nuevas tendencias posmodernas (y su rápida puesta al servicio de las demandas simbólicas del *late-capitalism* como lo entendió Jameson) sino también –pero por su método diseminatorio y analítico– las posibilidades teóricas de su crítica.

La investigadora social perteneciente a la agencia argentina de investigación (Conicet) Daniela Lucena (*Cuerpos que fugan: Experiencias estética y políticas de los 80*) ha incursionado en el variado análisis de formas *underground* de arte popular, como la fusión de *rock*, danza y artes plásticas suscitadas sobre todo a partir de la cruel dictadura argentina y si bien trata de separar las manifestaciones estéticas de esa subcultura respecto de su función crítica política lo cierto es que desde fines de los 70 tales expresiones supusieron un espacio de riesgo (para aquellos que *ponían* y *exponían* sus *cuerpos*) y un canal de recuperación de subjetividad dionisiaca en medio de una sorda guerra ideológica. Si bien podría tratarse de situaciones que atraviesan instancias de marginalidad en cualquier parte del mundo –como las culturas *hipsters* de las minorías afrolatinas del Bronx– no alcanzan a constituir un fenómeno expresivo de la globalidad (salvo por su replicación en diferentes condiciones de subalternidad) sino más bien un múltiple devenir de renovaciones estéticas, nuevas producciones de significados, rechazo crítico al modo *establishment* de producir y consumir mercancías culturales, potenciación de espacios alternativos de ciudades y culturas y manifestación orgullosa y hasta agresiva de las nuevas minorías, sobre todo las sexuales.

El trabajo de Roberto Fernández (*Novedades eternas. Desemboque japonés en la globalidad*) reelabora una parte de un capítulo de su reciente libro *Arquitecturas del Espejismo, Recolectores Urbanos*, Málaga, 2017) como a su vez, un tramo de una investigación aún en curso acerca de las *patrias de diseño*, esto es, si acaso existan relaciones, condiciones o características que hacen que cierta clase

de diseño (extensivamente, de productos culturales) resulte *idiosincrático*, o sea que testimonie si el escurridizo mote le cupiera, la existencia de cierta *identidad* regional, nacional o local. En realidad y por el lado más desesperadamente positivo, trataría de indagar sobre la existencia de cierto *reverso de globalidad* o si a hasta altura del bien avanzado siglo XXI, sería posible rastrear y conocer semio-productos de índole propia y singular de un lugar, más allá del economicista (y global) *made in*. Y lo cierto es que estudiando desde esa perspectiva el caso japonés, lo que parecería encontrarse es una respuesta negativa; esto es, una patria cerrada, autorreferencial e insular en largos tramos de su historia (abierta a Occidente recién a mediados del XIX) y tan densa en episodios (fenómenos y objetos) de puro *dasein*, trasmuta calculadamente en nave insignia de la globalización más agresiva dejando su propia experiencia histórico-cultural reducida a vestigios casi aristocráticos (como los que manipulan los *do*, o caminos, destrezas o rutinas, como el *cha-do* del té) o a espectáculos de la periferia (como el *manga* o los *role-playings* con disfraces folklóricos tan del gusto de los adolescentes). Pero tal escena atestigüa además desembocar en la posmodernidad global salteándose si cabe, el siglo moderno y su cultura y por lo tanto arribar a una actualidad global en la que su capital principal resulta su tradición, su basamento socio-religioso zen, su veneración por lo natural (que no le impide los Fukushima del capitalismo final) o su mirada ingeniosa –desde la miniaturización hasta los *tatami*– de resolver una espacialidad casi feudal al ser una multitud en una pequeña isla.

El ensayo de Fernando Fraenza (*Resistencia y poética. ¿Resistir a la globalización o a su*

apariencia?) significa una inteligente puesta al día de la gran estética de la modernidad (Adorno) articulada a su secuela de intérpretes y reelaboradores diversos (Bürger, Wellmer, Foster) para poner en discusión el largo proceso histórico de construcción del concepto de *obra de arte* y su relativa o incierta declinación, aunque no la voluntad humana de *artistizar* (o actuar en sentido estético).

Como se sabe y Fraenza –que enseña Estética e Historia del Arte en la Córdoba argentina– lo detalla y desmenuza, muy tempranamente Adorno fue consciente de la marcha histórica inexorable de la obra de arte a una condición de *mercancía* y de ello supo construir una definición *negativa* (que sin embargo contiene cierta positividad utópica o programática) de lo que entendió como *obra de arte inorgánica moderna: aquello que fuera capaz de fugar de su conversión en mercancía* que en su época pudo estar conectado con los experimentos dadaístas y que en el devenir ulterior hasta nuestros días pudo haberse agudizado o cancelado como posibilidad. Fraenza desvía levemente el eje de la estética crítica adorniana hacia la discusión del concepto de *apariencia* para incluir en el mismo la re-presentación actual del negativismo adorniano en el sentido de explotar el potencial hermenéutico de lo aparente, sus falsaciones y sus conversiones en posibilidades de arte político. Desde su perspectiva el arte en el contexto de la globalización contemporánea casi no puede ya encontrar *nichos de no-mercancía* pero tal vez todavía pueda elaborar propuestas y discursos anclados en la *crítica simbólica de las apariencias* y que pueda así sostenerse, como pide Wellmer, una dirección universalista del arte actual cuyo eje sea la crítica al sistema

simbólico del capitalismo global y a la vez que ello pueda hacerse de manera múltiple y diversificada en los diferentes escenarios sociales locales aunque insertos en el fluyente mapa de la multiculturalidad.

José Ignacio Vielma (*La otra ciudad. Fotografía como signo de la incomodidad del territorio*) utiliza algunas categorías de oposición/articulación entre las culturas global/local que fueron presentadas por Roberto Fernández (*Proyecto Americano*, Udelar, Montevideo, 2016) para organizar una contraposición de enfoques de fotógrafos contemporáneos que trabajan tanto en la escena europea como en la escena americana y de ello presentar una argumentación que permita establecer rasgos de la posible brecha que emerge entre la estética global y las (contra)estéticas regionales o locales, que vendrían a perder características de cierta autonomía discursiva propia del ejercicio del género a favor de manifestaciones o registraciones centradas en la denuncia o en la exhibición de aspectos sociales que connotan una especie de foto-documento de fuerte implicación política. En los casos americanos analizados importa más *que se dice* que *como se dice*; más el *contenido* o *mensaje* (palabras decididamente abandonadas en Europa no más allá de Sartre) y en ello parecería posible encontrar un puente o relación con proyectos de arquitectura que *expresan lo que construyen* (y no *que construyen expresión*) o con prácticas de ciudad más nómades y mutantes que estables y seguras. Oscilaciones que en el ensayo de Vielma también transitan de forma todavía inquisitoria respecto de qué mensajes o discursos críticos estos diversos discursos fotográficos pueden reflejar –más allá de su especificidad artística– respecto de realidades socio-urbanas muy

distintas y tensadas por las actuales brechas entre globalidad y los archipiélagos de diversas localías, eso que las fotos capturan como *signo de la incomodidad de territorios*.

Desde la perspectiva de su vasta experiencia como historiador de la arquitectura (pero más agudamente de la posición de ésta entre las artes y las ciencias) Alberto Pérez-Gómez (*Arquitectura y multiculturalismo: Hacia un entorno significativo más allá de la globalización y la fragmentación cultural*) ofrece una argumentación serena de las tensiones de la actual cultura de la globalización en que la arquitectura parece ser pavorosamente absorbida por la necesidad que esta etapa histórica capitalista tiene de espectacularizar y banalizar en torno de una *mass culture* favorable al universalización del mercado. La posibilidad de una mirada *longue durée* a la que lo acostumbró su oficio de historiador le dota a Pérez-Gómez de reclamar una reinserción más operativa de la arquitectura en las necesidades sociales contemporáneas rememorando momentos en que la arquitectura, por ejemplo en el siglo XVIII, pudo contribuir al desarrollo de las ciencias y las tecnologías dentro de una agenda genérica de humanismo técnico y sensibilidad socio-cultural. Por esas mismas razones descreo de las posibilidades cuasi folklóricas de enclaustrarse en lo local pero también propone que es necesario subvertir la dictadura anti-cultural del mercado y sus comitencias al plantear la interesante vía por explorar en las prácticas proyectuales y singulares de cada tiempo y lugar, un camino que haga que *el programa se convierte en una historia narrativa motivada por el bien común que el arquitecto debe tejer incluyendo desde luego las aspiraciones presentes en los relatos de sus futuros*

moradores. Puesto que así se tratará de una *negociación política, de una intención poética y no simplemente de una lista de piezas o espacios con sus dimensiones respectivas*. La recuperación de la reflexión teórica de la arquitectura y la construcción de una ética-estética, que fueran motivos de aquellos períodos de relevancia social de la arquitectura que nuestro autor estudió y documentó, todavía parecen ser una tarea pendiente para la época.

Cerrando este número la sección *Espacio de libros de espacio* presenta dos análisis de sendos libros que postulan discusiones sobre el monolitismo del *pensum* de estéticas globales en torno de dos personajes cruciales en la crítica a la modernidad, relacionados entre sí y expositores de alternativas estéticas: Benjamin (que rescató para su izquierdismo mesiánico el aparentemente erudito y especializado pensamiento warburgiano) y su postulación de que toda estética emerge determinada por la política y Warburg con su enfoque cartográfico de la producción cultural que recurre a lo perdurable y tipológico de estéticas generadas en antípodas geográficas y en dilatadas genealogías históricas. Antes de que apareciera la noción de globalización ambos autores se ocupaban de cuestionar su sentido y efectividad.

En el comentario del libro de J.L. Deotte llamado *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura (Aparatos, Técnica y cambios de Sensibilidad)* se sitúa la innovativa construcción conceptual de *aparato* para referirla a la arquitectura según la pudo entender en diversas ráfagas (*flashes*) o *iluminaciones* el prolífico Benjamin y trayendo a colación inéditas relaciones de éste con protagonistas de la construcción teórico-histórica del *Movimiento Moderno* tales como Siegfried

Giedion o recurriendo una vez más a instalar el protagonismo fundacional de Baudelaire en el forjado de la ciudad moderna.

Las observaciones que realizamos alrededor del texto de J.F. Michaud titulado *Aby Warburg y la imagen en movimiento* (*Supervivencias y Coexistencias*) acompañan el renovado interés en Warburg –suscitado sobre todo por Didi-Huberman quién ofrece un muy lúcido prólogo al libro comentado– alrededor no tanto ya, de la idea de *imagen superviviente* que Didi-Huberman en el libro de ese título, relaciona preferentemente con la tarea *mnemotécnica* de Warburg sino ahora con el énfasis que plantea Michaud en el rastreo de equivalencias, coexistencias o similitudes no conectadas que encontrará Warburg en su célebre viaje americano y que Michaud instala reconociendo construcciones imaginarias semejantes entre el ciclo europeo (del paganismo

hasta motivos dionisiacos renacentistas y hasta postulaciones de la cultura fascista) y experiencias americanas con propuestas y resultados equivalentes respecto de *imágenes en movimiento*: imágenes que triplemente se mueven en su *aparecer* (en la danza o en las líneas ondulantes), en su *re-aparecer* en diferentes y recurrentes momentos históricos y en su *co-aparecer* de modo casi simultáneo en culturas locales no conectadas. Podría ser que en la situación de la *coexistencia no conectada de diferentes motivos estéticos en culturas diferentes* encontremos alguna respuesta al dilema de este número de *Astrágalo* sobre las *estéticas de la globalización* y así su *apogeo* –y entronización conductista y universal– sea matizado o cuestionado por figuras de *resistencia* que se apoyen en la autonomía de *construcciones de sentido que coexisten*.

SIETE HIPÓTESIS PARA UNA ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN*

ENRIQUE DUSSEL

Estas *hipótesis* preliminares para una *Estética de la Liberación*, sugerida en muchas de mis obras escritas durante los últimos años, quieren ahora ir tomando la fisonomía de una *narrativa*, de un momento en el sistema abierto de la Filosofía de la Liberación, que llevaría por título tal nombre; es decir *Para una Estética de la Liberación*, y al mismo tiempo después del giro pertinente *Hacia una estética decolonial*. Por ser *hipótesis* me libro de mayores referencias bibliográficas e iré directamente al contenido de la cuestión sin advertencias mayores de posiciones teóricas estéticas clásicas y actuales, para mostrar el núcleo teórico-poético del asunto.

HIPÓTESIS PRIMERA. LA INTENSIÓN LLAMADA AÍSTHESIS (Αἴσθησις) Y EL MUNDO ESTÉTICO. LA ONTOLOGÍA ESTÉTICA

Corriendo el riesgo que se me acuse de heleno-centrismo pero con la finalidad de poder así después mejor mostrar una estética descolonizada de liberación, partiré frecuentemente de *palabras* claves del griego (deberemos encontrar la palabra equivalente en toda cultura vigente, y será tarea futura, con los matices análogamente distintivos de cada una de ellas, igualmente latinoamericana, azteca, maya, quechua, aymara, etcétera). Así por ejemplo, la primera de ellas se situará como el punto de partida ontológico de toda estética posible.

* Conferencia dictada en agosto de 2017 en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Chile. Pudo tener por título *Hacia una estética decolonial*, indicando el primer momento fuerte de la negatividad: la negación de la realidad de una estética ocultada bajo el manto de la colonialidad eurocéntrica-occidental de la estética imperante actual.

Se trata de la *apertura*, la *posición* (*Einstellung* diría Husserl) primera, la facultad que descubre los fenómenos originarios de lo que llamaremos *belleza*, cuestión por demás ardua y que en el presente se pasa frecuentemente por alto para no entrar en equívocos que impedirían temas más urgentes y disputados en el presente cultural y estético.

Dicha posición de apertura de la subjetividad humana ante las cosas reales que nos rodean, la llamaremos *aísthesis* (*αἴσθησις*), palabra de la que deriva en castellano *estética*, y no *arte* (de origen latino, *ars*, y que significa más bien *tékhnē* en griego).

Nos ocuparemos entonces de una estética que se compondrá del momento ontológico de la *aísthesis* y del momento óntico o expresivo-productivo de la obra de *arte* (que se referirá a la *poiética*, de *poiesis* en griego).

Empecemos entonces por el origen ontológico de la estética: ¿Qué es la *aísthesis*? El ser humano es un *ser-en-el-mundo*¹ inevitablemente. Se sitúa así el ser humano ante las *cosas reales* (*FL* 2.2.2)² del mundo, los fenómenos, implicados por distintas maneras de afectar la subjetividad mundana del que vive dicho mundo.

Esa presencia, afecta a la subjetividad en su sensibilidad-inteligente o en su inteligencia-

sensitiva³, unitaria e inseparablemente. Es racional⁴, emotiva⁵, perceptual⁶, sensible, estética simultáneamente. Puede llamarse dicha apertura que afecta la corporalidad unitaria humana una comprensión del ser del mundo que es simultáneo a un querer-vivir-en-el-mundo.

La *aísthesis* es la apertura al *mundo* descubierta como *bello* (no solo su interpretación, su querer volitivo, su presencia sensible, etcétera), y de las *cosas reales* (o imaginarias) del mundo como manifestando su *belleza*. Es una facultad que comprende cognitivamente y desea como voluntad-de-vida, unidad emotivo-intelectual. Es la apertura *estética* al mundo y a las cosas.

Debe distinguirse esta apertura o facultad de otras facultades expuestas en las estéticas clásicas. No nos referimos al campo de la teoría (*ζεωροία*), al de las acciones prácticas (*πραξις*) y a las productivas o poiética (*ποίησις*). El campo estético lo constituye entonces la *aísthesis*, que es una facultad compleja que implica momentos o aspectos de los otros campos pero que los redefine desde una posición o actitud propia y distinta, como *apertura estética* al mundo. Veamos por partes.

¹ Heidegger habla del *in-der-Welt-sein* (*ser-en-el-mundo*). Rodolfo Kush, filósofo argentino alumno de Carlos Astrada, que reflexiona sobre la ontología de los pueblos originarios, explora la diferencia del castellano entre *estar* y *ser*. Adoptamos todavía en este caso, sin embargo, *ser* pero como una posición ontológica que expresa permanencia y espacialidad (como el *estar* castellano).

² Citaremos como *FL* mi obra *Filosofía de la liberación* [1975], FCE, México, 2011 (en Web-page www.enriquedussel.com/obras). Refiero a este libro por su carácter sistemático categorial de la Filosofía de la Liberación.

³ Propuesta metafísica de X. Zubiri. Ver X. Zubiri, *Sobre el sentimiento y la volición*, Alianza, Madrid, 1993.

⁴ Los neurólogos denominan el *neocortex* principalmente, como la referencia principal de estas actividades.

⁵ Se denomina el sistema límbico al ámbito de la afectividad, emotividad, evaluación, etcétera. *La música del cerebro, vista desde la neurociencia, consta de miles de millones de notas musicales cuya combinaciones son infinitas, 86 mil millones de enronas. Lo más refinado sucede en la región más vieja, la más agreste, rudimentaria, básica. La zona límbica;* en *¿Cómo escucha música nuestro cerebro?*, en *Revista de la Universidad, UNAM* (México), p.127 y ss.

⁶ M. Merleau-Ponty describe la unidad de estas funciones en la *percepción* que se compone de múltiples relaciones entre estos subsistemas cerebrales.

La teoría (*theoría*) representa a las cosas reales en el neocortex cerebral principalmente, actualizando lo real neuronalmente (intencionalmente diría la fenomenología). Es la captación de la cosa real por parte del sujeto cuya finalidad última es sin embargo usarla a fin de afirmar la vida del sujeto.

La praxis (*práxis*) es en cambio la posición del sujeto ante acciones o instituciones posibles con respecto a los otros seres humanos. Cuestiones que son tratadas por la ética, la política, la economía, etcétera.

La *poiesis* tenía un contenido ambiguo, ya que por una parte puede ser considerada como técnica (y recordando que entre los griegos un escultor, un arquitecto, o un pintor no se distinguían como oficio de los artesanos). Aunque los poetas o los autores de las tragedias eran considerado con mayor aprecio pero no se distinguían esencialmente de dichos artesanos.

La técnica (*τέχνη, tékhne*) propiamente dicha se ocupa más bien de la relación del sujeto con la naturaleza, creando instrumentos culturales para transformar dicha naturaleza en cultura, es decir en una morada adecuada para el ser humano.

Por su parte, la *aísthesis* se la sitúa frecuentemente en el nivel de la *poiesis* ya nombrada pero no meramente como técnica (o *ars* en latín). Ahora debemos distinguirla claramente como una facultad o apertura propia de lo que llamaremos estética. El no haberla distinguido de las otras facultades dificulta la descripción del fenómeno de la belleza que en primera instancia⁷, era considerada un momento constitutivo de la cosa real. Se confundían las propiedades físicas de las cosas con la belleza que se

constituye solamente en el horizonte del mundo. Veamos la cuestión más precisamente.

En la economía política por ejemplo, se confunde frecuentemente las *propiedades físicas* (naturales) de las cosas reales (de una manzana por ejemplo) con el valor de uso (la manzana *como comestible*, como útil; como la utilidad alimenticia).

Si no hubiera seres vivos, sean animales o humanos (con hambre, porque la vida consume energía y materia y debe recuperarlas comiendo), nunca aparecería ninguna cosa real *como comestible*, es decir como satisfactor de una necesidad (porque sin vida animal o humana no hay necesidades).

El valor de uso de una cosa real se constituye *desde la necesidad del viviente*, a partir de las propiedades físicas que se manifiestan como útiles, comestibles en este caso, para la vida. La cosa real es ahora una mediación para la vida. El valor de uso tiene una referencia a la cosa física como *portadora* material de un valor de uso constituido como mediación desde la necesidad de la subjetividad humana como corporalidad viviente. Sin subjetividad viviente no hay valor de uso; con la sola necesidad subjetiva no se crea el valor de uso si no hay una propiedad física real que lo sustente, que la porte.

Es la existencia misma y actual de la *relación* entre la necesidad del viviente y las propiedades físicas de la cosa real lo que da origen al valor de uso de la cosa. ¿El valor es subjetivo u objetivo? Ambigua pregunta. No es meramente subjetivo ni meramente objetivo. ¿Es la *relación* misma de la subjetividad en referencia a la objetividad! Si se toma cada término de la relación separadamente (sujeto *sin relación* con la cosa real, o cosa real *sin*

⁷ Es la posición de X. Zubiri.

relación con el sujeto) no hay valor de uso. Solo existe realmente *en la relación en acto*. De igual manera en la estética.

La *aísthesis* es subjetivamente la que constituye objetivamente a las cosas reales aquello que se denomina *belleza* o *valor estético* (lo llamaremos así provisoriamente) que no es ni mera existencia subjetiva ni tampoco solo una propiedad física de la cosa real⁸.

Esto acontece porque la belleza es un *fenómeno* que se refiere a propiedades físicas de las cosas reales, es decir, que es parte del *cosmos* (FL 2.2.3), pero que se manifiesta fenomenológicamente con *sentido* al ser *subsumido* en el *mundo*, cuya totalidad es el campo estético, es decir como un momento *cósmico* dentro del *mundo*.

La *aísthesis* es la facultad subjetiva que constituye a la cosa real desde el criterio de la afirmación de la vida del observador de la cosa real en tanto es inteligida sensible y emotivamente (el momento de la fricción o alegría) de aquello que se manifiesta en el mundo (en tanto fenómeno mundano) como poseyendo propiedades reales que hacen posible la afirmación de la vida. Es un modo de *presencia* de la cosa real ligada a la posibilidad del sujeto de seguir vi- viendo plenamente.

El *canto del gallo*, y obsérvese que es un *canto* en el cuasi-mundo del animal⁹ que

⁸ Nuevamente queremos insistir en que Zubiri atribuye la belleza a la realidad misma en cuanto tal.

⁹ Heidegger habla del *Weltarm* de los animales (*Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit* [Klostermann, Frankfurt, 2010], II, 3, pp.294ss). A diferencia del animal el *ser humano es constituyente del mundo* (*der Mensch ist weltbildend*) (p.397 y ss). Y aclara que la *constitución del mundo* (*Weltbildung*) [es] el *acontecer fundamental del Dasein* (p.507 y ss). La noción de *Bildung* es de difícil traducción al castellano. Lo interesante es que Heidegger parte ya del ser animal como anticipo

presagia en el presente y futuro el mundo pleno del ser humano y que se expresa como el canto de los campesinos del río Rhin festejando la cosecha del alimento gozoso de la vid que se transformará en vino (*disponibilidad* embriagante para vivir más felizmente la vida), que inspiró a L. Beethoven y que desarrolló en su Quinta Sinfonía en el *Canto de la Alegría*.¹⁰

La música, las obras del arte que modulan el sonido (hasta una obra sinfónica de decenas de instrumentos y cientos de participantes de la orquesta y el coro) es el *desarrollo* de la *poíesis*.

Desde el *canto del gallo* que es cuasimundano, se trata ya de la expresión de la existencia de la facultad que denominamos *aísthesis*. El gallo ante la belleza de la aurora expresa en el canto la *alegría* de la celebración de la belleza físico natural como momento de la presencia de la *disponibilidad* de lo real para la vida animal. Descubre (y constituye) la salida del sol *como bella*, en tanto la aurora, la *luz* del sol, los *colores* del firmamento, todo ese panorama que vence la noche (la muerte) es constituido por el sujeto en su mundo como algo bello.

Hay entonces dos momentos de la belleza: la alegría ante la aurora misma y el canto (ya veremos más adelante esta cuestión donde la estética se bifurca). La contemplación-emotiva, como fruición subjetiva es la *aísthesis*, en cierta manera se asemeja al *asombro* (θαυμάζω, *thau-máso*) como *pathos* entusiasta que se situaba en el origen de la filosofía para Aristóteles.

del ser humano. Hay que desarrollar estas intuiciones en la estética.

¹⁰ Es un ejemplo eurocéntrico pero que indica de todos modos el origen *popular* de esa magnífica expresión de belleza.

Es un asombro, un pasmo, una alegría ante lo real como mediación, como posibilitante del seguir viviendo, es decir, del vivir mismo.

El descubrimiento de la cosa real como mediación para la realización de la vida es lo que llamamos el descubrimiento de la *disponibilidad* o *belleza*. Los colores, el perfume, el sonido, la textura, su contenido sustantivo, la proporción adecuada de las propiedades físicas a la corporalidad humana y sus necesidades (desde *el estómago hasta la fantasía* diría Marx) son subsumidas en el *mundo* y semióticamente interpretadas como mediaciones para la vida. La *belleza* de la cosa real (o imaginada) es la síntesis constituida por la *aísthesis* de esa mera cosa física real.

La *bella* flor que produce la vida vegetal tiene colores (desde hace unos 400 millones de años entre los vegetales) y perfumes (para atraer a los insectos que casi con igual antigüedad las fecundan y de donde se alimentan). Los insectos (en su proto-estética) puedan descifrar gracias a la *belleza* de la flor (en un acto de una proto-hermenéutica todavía no humana), la *disponibilidad* del néctar necesario para la vida del insecto; que al mismo tiempo es la manera por la que los vegetales pueden reproducirse para perpetuar la vida de la especie.

La flor, órgano sexual, por su belleza afirma la vida. La belleza de la flor es entonces un fenómeno esencial *para la vida*. Por ello Katya Mandoki¹¹ sitúa a la estética dentro del horizonte de la vida y como un momento de la vida misma para permanecer, evolucionar y diseminarse.

El ejemplo magníficamente descrito del pavo real, desde las observaciones de Charles Darwin, son ciertamente ejemplares.

¹¹ Katya Mandoki, *El indispensable exceso de la estética*, Siglo XXI, México, 2013.

El descubridor de la evolución de las especies llegó a expresar que la belleza es un medio privilegiado de la misma evolución. El plumaje desplegado del pavo real macho para atraer a la hembra pone a la belleza como medio para que se elija lo más desarrollado de una especie como criterio de elección en vista de la evolución de las especies.

El bello canto del pájaro no tiene otra finalidad que igualmente, seducir a la hembra que elige al que canta con mayor belleza; es decir, el que expresa mayor vitalidad en el desarrollo de la especie, para generalizar en la descendencia esa mayor plenitud de la vida, expresada en la belleza en su canto. Se trata de un *darwinismo estético* (que nada tiene que ver con el darwinismo por selección competitiva agresivo y destructora).

La *Estética de la Liberación* es ante todo la interpretación de toda la estética desde el criterio de la vida (como belleza o bio-estética) y de la muerte (como criterio de la fealdad o necro-estética)).

Si indagamos con mayor precisión, el sujeto humano representa a la cosa como un objeto (a la manera zubiriana) y en un segundo momento ese sujeto se *pone* en el mundo como extático, como admirador de lo maravilloso, como entusiasmado gracias a un sentimiento-inteligente o una inteligencia-emotiva, que hemos llamado *aísthesis*, que es una *intensión* fenomenológica precisa (piénsese en Husserl) que *constituye*¹² al *objeto* con un *sentido*

¹² La *constitución* (*Konstitution*) es un momento o acto preciso descrito en la fenomenología. El *objeto* (*Gegenstand*; la cosa real *representada* actualmente en el cerebro, en el sentido de X. Zubiri) se la determina con un cierto *sentido* (*Sinn*) correlativa a la *intensión*. F. Frege distinguía entre *significación* (contenido semántico del objeto) y *sentido* (*FL* 2.3.5; el valor estético en este caso) sin descubrir

particular: *como* bello; constituye el *valor* estético como dando existencia a la experiencia estética en la relación del sujeto/*aísthesis* ante el objeto/bello¹³; es repito, el *valor* que aparece en la cosa real/objeto).

Repitiendo. La cosa real es un momento del *cosmos* que puede ser subsumida en el *mundano*. Es decir, las propiedades físicas de la aurora o salida del sol es un *hecho* real; en cuanto *hecho* es ya *mundano*¹⁴ para un sujeto y como objeto de la experiencia. Ese objeto es ahora a su vez, y como segundo momento, constituido desde la

todas sus implicaciones. Si la *intensión* es erótica el *objeto* adquiere el sentido *sexual*; si es *económica* se determina el *valor económico* del objeto; si es *político* se manifiesta el objeto como una mediación en el ejercicio del *poder* (valor político), etcétera. En el nivel cognitivo Husserl hablaba de la *noesis* (*intensión* cognitiva) y el *noema* (el *sentido* o contenido *noético* del objeto). M. Heidegger puede así distinguir el ser-en-el-mundo como posición originaria del ser humano (el *Dasein*), del momento fenomenológico de *ponerse* en el mundo constituyendo las cosas del mundo en un cierto *sentido* es decir, como *ego cogito cogitatum* (las cosas pensadas por un pensador o como lo *sentido* por el que *siente*, como *cogitatio*), que para Antonio Damasio es un *feeling* (sentir). La *aísthesis* es igualmente un modo segundo del ser-en-el-mundo fundamental; es el abrirse o constituir un *sentido* particular, es decir, abrirse estéticamente (no cognitiva, ética o políticamente) al mundo.

13 Lo bello del objeto podría denominarse en griego como lo *sorprendente*, *admirable* (θαυμάσιος, *thaumásios*), lo que entusiasta gozosamente por su disponibilidad para la vida. Lo que porta el *valor* de la belleza.

14 Para L. Wittgenstein, en 1.1; *Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge* (El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas) (*Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, New York, 1969, p.6). Es decir, el *hecho* (*Tatsachen*) es ya *mundano* y se refiere a la *cosa* (*Dinge*), pero no es la cosa en tanto cosa, sino la cosa en tanto *hecho* empírico en el mundo. El *hecho* es la *cosa* conocida, amada, que causa asombro, etcétera (no es la *cosa* en sí ignota de Kant). La *cosa* en sí ignota es simplemente las cosas del *cosmos* que el ser humano no ha hecho objeto de su conocimiento; es decir, son las cosas cósmicas que no han sido subsumidas en un mundo; o con Zubiri, o los objetos del mundo como cosas del *cosmos* en cuanto *de suyo*.

intensión estética (*aísthesis*) en el sentido de lo bello, como valor estético, siendo ese sentido lo constituido por la posición fenomenológica del sujeto ante el objeto que es interpretado como *disponible* para la vida, lo que causa en el sujeto una admiración entusiasta, una alegría por el hecho de poder seguir viviendo, un descubrimiento de una mediación que puede ser empuñada para lograr el fin de la vida. Esa posición subjetiva fenomenológica constituye a las cosas reales como bellas.

La belleza es la presencia, la patencia de esa experiencia originaria llamada estética. Las propiedades físico-cósmicas son el fundamento material de tal experiencia (las propiedades deben ajustarse a posibilitar la vida en su contenido, relaciones, posibilidades semánticas de su descubrimiento (y para ello el color, el gusto, el sonido, el perfume, etcétera) que debe guardar una armonía con las posibilidades limitadas de la actualización de ellas en el interior de la corporalidad humana, en cuanto al posible acceso a esas disponibilidades reales.

La belleza así descrita la denominaremos en una primera instancia, como *belleza física o natural*, la de la aurora que hasta el gallo canta en su sentir-cognitivo o conocimiento-emotivo animal, y que le lleva a manifestar como expresión de esa belleza descubierta, un signo externo que usa el sonido que se ejerce para producir un sistema de comunicación por medio de una mediación, un signo, una *obra* que llamamos *canto* del gallo. No es lo mismo la *aísthesis* animal que la *obra* llamada *canto*. Por ahora y en primer lugar, se trata de la constitución de una belleza o estética física o natural, situada como mero *hecho* en el mundo (y aun en el cuasi-mundo animal, como diría Heidegger), sin describir todavía la produc-

ción de signos u obra alguna. El mero hecho natural, primigenio. La belleza constituida por el observador del arroyo en la montaña que susurra (un sonido) en la caída del agua pura de roca en roca; ese sonido es una propiedad física captada por la *aísthesis* como bella. Dada ahí, sin todavía ninguna transformación humana cultural.

HIPÓTESIS SEGUNDA. LA PLURALIDAD ANALÓGICA DE LA AÍSTHESIS Y POR ELLO DE LOS CAMPOS ESTÉTICOS

Demos ahora un paso más en la descripción del tema que nos tiene ocupados. Ese pasmo o tono (diría nuevamente X. Zubiri) ante lo real como mediación universal para la realización de la vida, esa *belleza física* o natural, se manifiesta a través de múltiples aspectos de la cosa real; como distintas aperturas, modos de presentarse de la cosa real que enfrenta a la subjetividad determinada por la intensión estética (es decir, de la *aísthesis*). En cuanto el cosmos se manifiesta en el mundo como mediación universal para la vida, en cuanto bello entonces, debe contar con tipos de manifestación o aparición fenoménica que permitan al sujeto estético (*aísthesis*) acceder a la realidad de lo real en su belleza.

Es decir, advertir en la manzana por su *forma*, su *color*, su *gusto* que es una manzana y no una piedra; por presentarse como apetitosa y no como lo que causa náusea; por su *perfume* que es deleitoso y no como cuando la manzana se pudre que produce *asco*, *fealdad* entonces; por su momento de plenitud nutritiva apropiada para ser consumida (es decir, por su *madurez* o *disponibilidad* a punto para ser digerida), etcétera.

Es decir se constata semióticamente (descubriendo hermenéuticamente) su *contenido*, y probándose se verifica ser efectivamente un cosa disponible o una mediación posible actual para la vida.¹⁵ Es por todos estos *aspectos* o dimensiones de la belleza que el pavo real despierta la *aísthesis* de la hembra, que juega como el resorte en la hembra en la elección del macho para tener la mejor cría en el desarrollo de la especie *viviente*.

Denominamos la pluralidad analógica de la *aísthesis* los distintos *campos* estéticos que se constituyen desde esa diversidad de accesos posibles desde la subjetividad (de una cierta intensión) co-determinada por las propiedades físicas de la cosa real (de su estatuto cósmico).

El concepto de *campo*¹⁶ ya lo hemos analizado en otras obras. Apliquémoslo ahora a la estética. Debe tenerse primeramente en cuenta el concepto de *mundo*, como totalidad ontológica (FL 2.2), cuya definición vale analógicamente a *sub-mundos* particulares, sabiendo que un sub-mundo es un mundo como parte existencial del mundo en su sentido indicado. Cuando se habla de *mundo estético* se hace referencia al sub-mundo estético de lo cotidiano (óntico) dentro del mundo en general (en sentido ontológico). El mundo estético,

¹⁵ Pero a diferencia del mero valor de uso es ahora constituido universalmente como valor en cuanto bello en cuanto se constatan las condiciones múltiples para que la vida sea posible. Es la vida la que ilumina, si vale la metáfora, todas las cosas (no en su particularidad) en cuanto universalmente situadas como medios para el fin: la experiencia de estar viviendo; la alegría de poder vivir; la síntesis de todas las experiencias de la vida en cuanto posibilitante de esa vida.

¹⁶ Véase mi obra *20 tesis de política*, 1.2. Piénsese analógicamente todo lo que ahí se describe como *campo político* al *campo estético*, atendiendo a la distinción propia de cada campo.

tomado como *parte* del mundo en general, queda definido desde el horizonte de la belleza (del ser como bello) y de todos los entes que lo componen en tanto bellos, constituidos por la subjetividad determinada por la intensidad estética de la *aísthesis*.

El campo estético es, tomado abstractamente, una totalidad ontológica de todo aquello que lo compone. Así un árbol es en dicho campo considerado desde la belleza: un árbol *bello*. Si lo considero desde el campo económico puede ser un árbol muy caro (en su precio), o en el campo tecnológico de buena madera para hacer un mueble. El distinto sentido de los entes lo determina el horizonte ontológico respectivo. En el campo estético los entes serán bellos o sin valor estético: feos. Forman por su parte una totalidad sistémica como veremos (en el caso de una cultura) pero deseamos indicar por ahora otro aspecto. La distinción por su *contenido* o por la constitución del campo desde un aspecto de las múltiples manifestaciones fenomenológicas de la cosa bella.

No es lo mismo la propiedad física del color que del sonido o del perfume. Son propiedades físicas distintas en la cosa real y también son aperturas de la subjetividad distintas por las que se construye neuronal o subjetivamente la cosa real en la subjetividad humana (intensional, neuronal). El componer neuronal o intensional de la cosa real en la representación subjetiva tiene diferentes componentes. Se sintetiza en el concepto la cosa real subjetivamente gracias a la percepción, que tiene componentes de color, sonidos, gusto, perfume, tamaño, forma, etcétera. Todo ello constituye una totalidad como percepción inescindible que Merleau-Ponty expuso en *La fenomenología de la percepción*.

De esta manera podemos concluir que cada una de esas cualidades de la cosa constituye por su parte sub-campos diversos. Así podemos hablar de un campo *visual* del color y la forma, del campo auditivo del sonido, del campo del olfato, y otros muchos campos (o sub-campos). La estética podrá así especializarse en estos diversos campos (o sub-campos) de las cosas reales en cuando bella. La belleza del color, del perfume, del sonido, etcétera. Estos campos determinan diversas posiciones de la *aísthesis*.

El color permite descubrir a la flor; si todo tuviera el mismo color no habría ninguna diferenciación entre las cosas reales y la vida no sería posible ya que no podría descubrir el significado y sentido de todas las mediaciones de la vida. La diferenciación de los colores permite semántica o hermenéuticamente descubrir el significado de las cosas reales y la finalidad (en función de la vida) de esas cosas reales. Los colores más significativos de las flores son más rápida y claramente discernidos por los insectos. Lo mismo con los sonidos, los perfumes, etcétera.

La estética física o natural se admira ante el esplendor de las propiedades física de las cosas reales en tanto más adecuadamente permite recortar o descubrir las cosas desde el magna indiferenciable de lo no constatable por su diferencia. El color rojo de la rosa permite descubrirla de entre las cosas reales en su conjunto. El color juega semánticamente una función esencial en el discernimiento de la mediación necesaria. Lo mismo el sonido, el perfume, la consistencia, la forma, el movimiento, etcétera.

Es así que la estética se distinguirá en diversos campos (sub-campos entonces) según sea aquel aspecto o determinación de la cosa real

que se toma principalmente en consideración. Nace así la exigencia de distinguir el *campo* estético en general de los *sub-campos* estéticos, tales como el sub-campo del color (que se desarrollará como la pintura), del sonido (que se desarrollará como la música), de la movilidad significativa del cuerpo humano (como la danza), del mero habitar en cavernas (como la arquitectura), del signo comunicativo (hasta la literatura), etcétera, que para simplificar indicaremos directamente como el *campo de la pintura*, de la música, etcétera (eliminando el *sub-cacofónico*).

Como puede observarse hemos pasado de la llamada belleza física o natural a la belleza propiamente humana, antecedida por la belleza animal (del mundo animal que Heidegger denomina *Weltarm*: un mundo todavía pobre). El canto del gallo ante la aurora es el inicio de un proceso que culmina en el canto cultural del ser humano desde las primeras comunidades del *homo sapiens*.¹⁷

De esta manera hemos situado, no analizado y menos agotado, la descripción de los diversos campos de la estética, los cuales tienen mucho en semejanza (la *similitudo* de la analogía) y también de distinción (la *distinctio*), que es lo que propiamente se describe como la tarea propia de las estéticas empíricas (y por supuesto las teorías o comprensiones general

o filosóficas de cada uno de estos campos). Por la brevedad de este artículo no entramos aquí en la descripción sistemática de los distintos campos (o sub-campos) de la estética). Ésta sería una tarea propia de los institutos, escuelas o facultades de artes. Aquí nos mantenemos en un nivel ontológico y no propiamente óntico.

En resumen, los diversos aspectos de la estética física o *natural* (forma, color, sonido, perfume, etc.) se desarrollan en una estética *cultural* que partiendo de la propiedad física subsumida como bella en el mundo, la despliega constituyendo un fenómeno humano donde la belleza alcanza nuevos modos de su manifestación. Del mero habitar la caverna, donde se utilizan las obras de la naturaleza se desarrolla culturalmente como hogar o casa construido como arquitectura; el mero comer se convierte en el arte culinario; el sonido de las cosas y el canto de los animales se componen como canciones o como música; el simple olor de las cosas como el arte perfumario producido culturalmente¹⁸; el desplazarse en el espacio, como el caminar o correr como deporte; el movimiento del cuerpo se expresa ahora en la alegría cultural como danza; los signos comunicativos se desarrollan como lenguaje, como escritura, como poesía, como literatura; la mera copulación animal, que sin embargo tiene sus reglas propias, se efectúa como el rito del arte amatorio

17 No se nos acuse de antropocéntricos, porque el ser humano no es producto del ser humano sino del proceso evolutivo de la vida en el planeta Tierra. Es un fruto de la Tierra, que metafórica (y como metáfora con sentido) es nuestra Madre. El esplendor y dignidad de la vida humana no es un fruto humano (ni antropocéntrico) sino el reconocimiento de un fruto de la naturaleza. La vida humana es un triunfo de la vida, y considerarla como el fruto mayor del universo no es antropocentrismo, sino responsabilidad de no destruir esa gloria del universo que es el ser humano.

18 En una estadia en Egipto, habiendo entrado en un comercio donde se exponían perfumes, nos hicieron arremangar la camisa y con un algodón fueron pasando desde la mano y por todo el antebrazo, depositando sobre la piel el artesano veinte o treinta diversos perfumes. Aquello era una experiencia nunca vivida por el olfato de deliciosos y desconocidos perfumes. Entonces comprendí el desarrollo de la cultura sofisticada del antiguo Egipto que ante el calor sudoroso del desierto inventó el arte perfumario, que ciertamente esgrimió Cleopatra para seducir a los bárbaros romanos.

erótico cultural (descrito en algún libro sagrado de la India); etcétera. La estética natural se transforma en la estética *cultural*, humana, histórica, que desarrolla al infinito, en los diversos campos (o sub-campos) estéticos, las primeras y fundantes (ontológicas) experiencias de la *aísthesis* que hemos denominado estética físico natural en la compleja creación de la *aísthesis* cultural, ahora cultivada distintamente en cada campo (o sub-campo) estético.

HIPÓTESIS TERCERA. DE LA AÍSTHESIS A LA POÍESIS [ΠΟΪΗΣΙΣ]: LA OBRA DE ARTE.

En efecto el simple hecho de que la *aísthesis* es ejercida como una experiencia en el mundo (humano, lo que es una redundancia) determina inevitablemente la escisión o distinción entre (a) el mero ser en el mundo ante las cosas reales como entes con sentido (y por ello como bellos o no) dados al uso meramente como naturaleza (FL 4.1.1) o (b) dados como cosas reales modificadas por la producción, por el trabajo, por la intervención transformadora del humano.

De esta manera se pasa de una experiencia de la naturaleza como tal a la naturaleza transformada en cultura (FL 4.2-4.3)¹⁹. Es la *humanización de la naturaleza* (de la que habla Marx). Aparecen de pronto (anticipado por los animales) objetos producidos por el trabajo humano que comienzan a ser como una nueva esfera en la Tierra, la *noosfera* crea una *esfera cultural* (física, material y simbólica) propia del mundo como totalidad de

sentido (no como mera realidad cósmica, que es subsumida en la materialidad física de los entes²⁰ culturales).

La intervención trans-formadora (el *cambiar* [trans-] físicamente la *forma* de las cosas naturales en cosas con sentido o culturales, arte-factos) abre entonces un nuevo horizonte propiamente inexistente antes de la aparición del ser humano. Hemos definido a la cultura siguiendo en parte a Paul Ricoeur, como *La cultura es el conjunto orgánico de comportamientos predeterminados por actitudes (ethos) ante los instrumentos de la civilización (arte-factos) cuyo contenido teleológico está constituido por valores y símbolos de la comunidad, es decir, estilos de vida que se manifiestan en obras de cultura que transforman el ámbito físico-natural en un mundo, un mundo cultural.*²¹

En esa totalidad cultural la estética juega un papel fundamental. No solo por el estilo del gusto de la *aísthesis*, y en este sentido no individualista (contra Kant puede decirse que el *gusto* o la *aísthesis* es un ejercicio comunitario y cultural del asombro estético ante la disponibilidad para la vida), se impone de alguna manera a la totalidad de los miembros de una cultura. La estética de la cultura de la India es claramente distinta (con distinción analógica) de la Azteca o la Bantú. La *aísthesis* es determinada culturalmente como puede observarse en una historia mundial (no eurocéntrica) de la estética de las culturas. Pero si *subjetivamente* la *aísthesis* determina un gusto o preferencia en el juicio

¹⁹ Sobre la cultura véase mi obra *Filosofía de la cultura y Transmodernidad*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015 (puede consultarse en www.enriquedussel.com/obras).

²⁰ Véase la diferencia entre *cosa*, *ente* y *sentido* en FL 2.3.8.

²¹ *Para una filosofía de la cultura* [1966], en *Filosofía de la cultura y Transmodernidad*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 215, p. 158.

de las cosas como bellas (y su contrario)²² ahora aparece de parte de la realidad cósmica-cultural (*objetivamente*, pero no en un sentido kantiano) gracias a las *obras de arte* (expresión ahora de etimología latina).

Y bien, debemos distinguir entonces entre *aísthesis* y la *érgon* (ἔργον en griego) o la *opera/opus* (en latín); es decir, entre (a) el acto que abre el mundo estético y (b) la producción (*poíesis*) de la obra llamada de arte (es decir, puesta en la existencia desde la *aísthesis*) que es una cosa real o instrumento con sentido dentro del campo estético.

En un trabajo anterior hablé de la *filosofía de la poíesis* y era en efecto la filosofía de la *producción* en general, de los instrumentos diseñados, pero no habiendo suficientemente aclarado el momento de la *aísthesis* y por ello la cuestión de la belleza quedó ambiguamente expuesta. Ahora podemos hablar de una estética como la experiencia *ontológica* de la *aísthesis*, y de la totalidad *óntica* de las obras o creaciones del arte.

Aparece entonces un nuevo tema: la relación de la estética con la técnica (*tékhne* en griego, y *ars* en latín, de donde procede la palabra *arte* en castellano). El *arte* es una *técnica* (*tékhne*), pero una técnica muy especial en tanto el artesano o el tecnólogo (por ejemplo, el albañil y el ingeniero) son solamente técnicos en la actualidad, sin el componente estético en su acto productivo o simplemente trabajo. En las culturas clásicas el *técnico* era simultáneamente un *artista*. Fidias era un artesano-artista esculpiendo figuras para el Partenón (de nuevo un ejemplo helenocéntrico).

²² Siendo los genios no un surgimiento solipsista sino más bien la culminación singular dentro de parámetros comunitarios.

Mientras que el artista moderno se diferenció del mero técnico (artesano o tecnólogo) y se definió solamente como el productor de *obras de arte* y no de otras obras artesanales o tecnológica no estéticas. Nace así la expresión del *arte por el arte*, con autonomías absoluta de otro campo de actividad humana. Esto dificulta la aclaración de los conceptos. Por ello nos situaremos en el presente y reflexionaremos sobre la distinción entre *aísthesis* y *obra de arte* propiamente dicha²³ pero también en relación con otros campos (cuestión que trataremos en las siguientes hipótesis).

La obra de arte supone la *aísthesis* pero contiene también otros supuestos. Se trata de desarrollar los momentos de la estética natural, por ejemplo: el sonido y el canto del pájaro, ahora como obra de arte, como música. Para ello se necesitarán *instrumentos* culturales que habrán de ser creados para poder obtener nuevos sonidos, sonidos más complejos, armonías no naturales, en fin todos aquellos componentes de la música que produzcan como resultado también un crecimiento de la *aísthesis* y que se vayan depositando como momentos significativos y materiales (como cosas reales creadas) de la cultura. No es de igual grado de desarrollo el canto de un pájaro al conjunto musicalizado de la obra sonora de una orquesta moderna.

²³ Aunque la cuestión se complica por la intervención del diseño (artístico) en la producción de todos los instrumentos a la mano en la civilización contemporánea. Un cuchillo es técnicamente producido por ingenieros pero diseñado al mismo tiempo por diseñadores. El diseñador subsume la técnica del ingeniero en el mundo estético produciendo un cuchillo bello (estéticamente) y eficiente (técnicamente). Sería la presencia del mundo estético que subsume el mero mundo tecnológico. Véase FL 4.3. En esta *Filosofía de la Liberación* se describió más el diseño que la estética. Estas siete hipótesis completan ese texto antiguo.

Es posible que el tambor (como lo propone Alejo Carpentier en *Pasos perdidos*) pudiera ser el primer instrumento cultural que lograra un nuevo sonido musical, es decir cultural, en la historia de la música. El África oriental es ciertamente el lugar del origen del *homo*, y del *homo sapiens*. La rudimentalidad del tambor en cuanto instrumento, habla de una simplicidad en la que lo natural ha pasado a ser cultura casi sin modificación formal mayor de esa mediación producida ex profeso. Sin embargo, la potencialidad estética de ese tan simple instrumento conmueve profundamente al ser humano, junto al ritmo, al relato cultural y mítico que lo acompaña, a la danza y a tantos otros componentes como evento de celebración humana donde el tambor es solo un momento que expresa como música un sentido estético pleno, profundo.

Aquí no podemos entrar en toda la complejidad empírica de esta cuestión. Solamente queremos indicar que la obra de arte es el fruto cultural, histórico del crecimiento de la *aísthesis*, tanto en el productor de la música como del que oye y participa en la obra conmovido (es decir, activando en su subjetividad la experiencia de su propia *aísthesis* del escucha o espectador).

En la obra de arte no hay solo un productor de un ente estético que desarrolla la mera estética natural, sino que hay una comunidad, una historia cultural, también como determinación determinante determinada por todo el sistema contextual de instrumentos civilizatorios que permiten ese desarrollo. La belleza es crecientemente una nota de todo producto cultural. El campo estético va extendiéndose y penetrando en todos los campos de la existencia humana.

De tal manera que la mutua determinación de la estética y la técnica, la *aísthesis* y la *poíesis* nos permiten descubrir las dos caras de la estética; ni solo el impacto sensitivo-intelectual o intelectual-emotivo de lo bello (como *aísthesis*), ni solo el considerar todo el inmenso mundo cultural de las obras de arte, que es la cosa real transformada en cosa-sentido (el mero sonido como música; el mero color con pintura; etcétera).

La naturaleza es transformada en cultura. La Tierra, de pronto, se ha humanizado. Ya casi no queda naturaleza como naturaleza, sino que el ser humano la ha transformado (cambiando de forma: *trans-forma-do*) en cultura, en obra de arte, como un aspecto inescindible de toda obra de cultura. Y esto es la presencia del diseño que comienza a intervenir en todos los ámbitos de la producción humana (desde un libro, un tenedor, una ropa, un auto, etcétera): sería la estetización de todo instrumento material y simbólico cultural.

La filosofía griega hablaba de un *lógos poietikós* (la inteligencia que produce: la técnica en sentido helénico), razón o inteligencia productiva donde la belleza se emparentaba a la eficacia del medio, sin separarlas. Debemos ahora distinguir teóricamente el momento estético del meramente productivo; pero, acto seguido, debemos ahora reintegrar el momento estético en el mundo productivo como obra de arte o como todo útil, instrumento o mercancía estéticamente creado. Sería una *estetización* de la mera instrumentalidad cotidiana. La síntesis sería la *aísthesis poiética*, denominada como *estética*, donde ambos momentos son nuevamente articulados. Un embellecimiento global de los objetos y de la cultura como tal. La antigua descripción de la adecuada o

recta razón-sintiente o el recto sentimiento-inteligente de lo a fabricar²⁴ bellamente (*kalós*) queda ahora generalizado de nueva manera.

En la historia mundial, en todas las culturas cada campo estético desarrolló distintas reglas, ritmos, formas, estructuras, armonías, contrastes que no eran las mismas en todas las culturas. Hasta desarrolla un *gusto* (del que el individualismo metafísico de Kant sugirió que no podían ser generalizables o comunitarios) olvidando que sí existían esos *gustos culturales* analógicos. En el arte culinario le gusta a un chino el arroz preparado de una cierta manera, al quechua la papa (que puede prepararse en más de cuarenta maneras en el arte culinario quechua o aymara; es un *gusto* compartido que repugna a otros gustos culturales africanos, europeos o árabes). Surgirán así histórica y culturalmente las normas estéticas de la obra (*ergonomía*) que serán determinadas desde el horizonte histórico de las culturas, lo que nos abre ahora al problema más actual de la estética.

HIPÓTESIS CUARTA. LA MUTUA DETERMINACIÓN DE LOS CAMPOS ESTÉTICOS Y LOS CAMPOS PRÁCTICOS. LA DIMENSIÓN ÉTICO-POLÍTICA DE LA ESTÉTICA.

Quizá lo más difícil de situar en la problemática actual de la estética es el cruce de los diversos campos²⁵. El romanticismo alemán intentó mostrar la prioridad de la estética sobre la ética, enseñando que por la estética el ser humano puede cumplir las exigencias de la

²⁴ El *orthós lógos poietikós* de los griegos.

²⁵ En este caso el campo de la estética es uno (sus subcampos como la pintura, la arquitectura, la música o la literatura, quedan englobados en el campo estético general).

razón práctica, la felicidad, la perfección del bien y la justicia (relacionando así la *Crítica de la razón práctica* con la *Crítica del juicio* de Kant, pero dando prioridad a la segunda). Otros en cambio dan prioridad a la razón ética, política o económica (la estética como militancia revolucionaria) y sitúan la estética como un medio de realizar la justicia o un mejor orden futuro histórico-político. Se trata de una elección desde una última instancia: estética o práctica (y en los campos prácticos se prioriza la ética, la política, la economías, u otros campos prácticos).

Es fácil de mostrar ejemplos en los que el campo económico tiene prioridad sobre la estética. En el capitalismo la belleza diseñada de la mercancía que se expone en el mercado es ya un buen ejemplo. La mercancía diseñada por artistas (la moda del vestido, de los instrumentos, de la comida, del auto, etcétera) encandila al posible comprador (despierta una *aísthesis* deformada y generalizada por la propaganda de ciertas mercancías) y parece embellecerse al sujeto mismo que usa un *bello* auto, un *bello* traje, una *bella* casa, etcétera. La mercancía alcanza mayor precio si es bella, y como tal muestra un *valor de signo y diferencia*, enseñaba Jean Baudrillard²⁶, dentro de la lógica de la moda.

La moda es una intervención económica-estética en el mercado que da mayor valor de cambio a la mercancía en tanto es *signo de diferencia* para el que porta (como vestido) o usa (como auto) dicho instrumento. El que tiene un zapato, una ropa *última moda* es valorado como una persona superior, según la escala de valores del miembro de la sociedad capitalista.

²⁶ Véase *Crítica de la economía política del signo*, Siglos XXI, México, 1974.

Esa mercancía nueva destruye el valor de uso de las mercancías que dejan de estar de moda (el zapato *puntudo* impecable en su estado o valor de uso deja de estar de moda porque ahora los zapatos son *chatos* según la moda, y aunque todavía pudiera tener mucho tiempo para consumir su valor de uso ya no lo puede usar: el no estar de moda aniquila el valor de uso del zapato).

La moda, construida sobre la novedad estética de las mercancías como signo de superioridad (de la clase, de la raza, del más rico, etcétera), aumenta la venta de los productos, es decir, aumenta la tasa de ganancia (*rate of profit* diría K. Marx). La economía determinaría a la estética como un medio para su fin.

Un cierto análisis marxista standard igualmente da prioridad a la economía sobre la estética, analizando la producción de la obra de arte desde las condiciones económicas de sus productores (como sistema, como cultura, como individuos, como clase social). La teoría estética de los marxistas, tales como la de G. Lukács o Alfonso Sánchez Vázquez y la tan elaborada estética del marxismo occidental de la Escuela de Frankfurt, como el caso de Adorno en especial sobre la música, exigiría un trabajo que no intentaremos abordar aquí, donde estamos presentando hipótesis generadoras primeras de una estética de la liberación.

Pero de todas maneras, en todas ellas se estudia la *relación* del campo estético en el cruce con el campo económico solucionado en parte tal como lo proponemos a continuación, dando prioridad a un campo o instancia sobre el otro.

De lo que se trata en nuestro caso es de pensar un campo estético en donde no se pretende partir de una *última instancia*, sino pensar más bien en la mutua determinación

de un campo sobre otro que en un proceso en espiral se encuentra por su parte determinada y es determinante de los otros campos siguiendo el desarrollo de dicha espiral ascendente histórico-cultural. Es decir, el campo estético puede (y es inevitable) estar determinado por el campo político, por ejemplo.

Así los frescos de los grandes pintores militantes mexicanos, como Diego Rivera o José Clemente Orozco, en que las obras de arte expresan una interpretación de la historia de un pueblo oprimido en proceso de liberación son expresión de una estética militante, comprometida y hasta revolucionaria. Lo mismo podría decirse de la pintura de Francisco de Goya, que de retratista funcional al sistema de la monarquía y la familia real borbónica se transforma en sus obras cumbres, donde expresa comprometidamente con los eventos políticos contra la invasión francesa del 2 de mayo de 1808, como por ejemplo en la pintura de *Los fusilamientos*, donde manifiesta el estado de rebelión del pueblo español ante esa ocupación napoleónica o en el cuadro de *El Coloso*²⁷ donde dicho gigante es el *pueblo* español que se levanta sobre los Pirineos. Sus *Pinturas negras* expresan al pintor, obedencialmente ante los sufrimientos y la fealdad cotidiana de ese mismo pueblo, que podía surgir como un monstruo temible en la defensa de la patria, ya que vivía habitualmente en la oscuridad de la dominación.

Los dos Goyas, de la familia real y de los dolores del pueblo muestran ejemplarmente el compromiso estético determinado por exigencias normativas de la ética, la política y hasta de la economía (la pobreza expresada en el horror, aspecto contrastante a la belleza

²⁷ Atribuido a algún cercano pintor del grupo de Goya.

refinada de las infantas o de la *Maja desnuda*). La determinación del campo político sobre el campo estético de la obra de arte es evidente, mostrándose así que la obra de arte, en este caso la pintura de Rivera o de Goya, es una mediación para fines políticos, porque la integración en la obra de arte que toma como tema un acontecimiento político, en el que el pintor que está comprometido con su pueblo y expresa bella o estéticamente ese contenido histórico político lo enmarca en el esplendor y la dignidad de la estética, transformando el grito de dolor en una obra de arte.

No es que el arte tenga una función política, sino que ciertamente presenta el acontecimiento revestido del aura de la belleza que el artista sabe crear. El arte produce en el espectador la experiencia de la *aísthesis* que emotivo-intelectualmente o sensible-cognitivamente refuerza con la belleza la relación afirmativa de la vida en ambos aspectos (como belleza de la obra y como acto heroico del pueblo). Se trataría del cruce donde la *aísthesis* y la obra estética potencian el significado de un evento político; es decir, el evento político goza de una valorización que el aura de lo bello agrega al acontecimiento. Lo contrario sería el triunfo de un artista que usa la política como un peldaño para el propio y solitario encumbramiento estético. Inevitablemente se entrelazan pero no son por su naturaleza última instancia del otro campo.

Ni el campo estético es mediación de lo político ni lo político esencialmente determina a lo estético. Sino que deben fecundarse mutuamente, en concreto y siempre; aunque frecuentemente uno domina o mediatiza al otro, como en el *realismo* soviético o el arte de la propaganda mercantil; lo instrumental mata

a la estética y al campo práctico desnaturalizándolos. Como cuando los artistas (bajo las órdenes de Joseph Goebbels, responsable de la comunicación y publicidad del régimen nacional socialista y del arquitecto Albert Speer) preparaban minuciosamente como se diseña un edificio, las grandes manifestaciones del nazismo en Alemania, en las concentraciones por ejemplo de Nüremberg, con alarde de estructuras estéticas: iluminación con reflectores preferentemente de noche, multitudes disciplinadamente formadas y vestidas con uniformes bellamente, música que usaba las creaciones nacionalistas, como los Nibelungos de Richard Wagner con el sonido preferencial de la estridencia de las trompetas, todo lo cual crea el aura de sacralidad que electrizaba a la multitud en la concentración política necesaria para exaltar la mística imagen del Conductor; aura extraída claramente de la estética. Era un uso fetichista del arte.

Y bien, pasando al tema en su esencia, debe decirse que el cruce del campo estético con el ético-político permitirá a la estética subsumir las categorías de esos dos campos prácticos y la estética se aproximará así a su producción histórico-concreta.

De ninguna manera negamos la necesidad de la *articulación* de la estética con los campos prácticos. Al contrario, exigimos su mutua determinación, sin perder cada campo su autonomía respectiva. Ningún artista mediocre por articularse a una política progresista o de izquierda es mejor artista. Ningún mal político por embellecer su propaganda es mejor político. Valdría el dicho *Zapatero a tus zapatos*. Si son bellos los zapatos serán útiles para el político. Si las acciones políticas son justas serán más apreciadas con buenos zapatos.

Ante las acciones complejas prácticas la estética debe saber descubrir el hecho de que le es inevitable la articulación con dicho campo (ético, político, económico, etcétera) y que queda mutuamente determinado por aquellos. La cuestión para el artista es tener clara conciencia de su compromiso *con quién, por qué, en qué*, etcétera, situación práctica asume como su contraparte en su articulación. Debe saber jugar, arriesgar, comprometer su dominio estético en una causa adecuada, justa, honesta, ética.

Dos textos guiarán nuestra reflexión en las restantes tres hipótesis. Cita Israel Martínez Ruiz²⁸ una reflexión de la Junta del Buen Gobierno de la Realidad (comunidad zapatista en Chiapas, México):

*Una cosa queremos compartir, es sobre los murales que para nosotros son muy importantes. Porque es otra forma de expresar o contar nuestra historia. Aunque al principio tuvimos problemas, porque los hermanos y hermanas pintores llegaban a pintar lo que ellos querían o pensaban, pero nos dimos cuenta que al final no le entendíamos porque solo ellos sabían lo que iban a mostrar [...]. Después se les pidió que juntos se haga lo que queremos expresar. Entonces empezaron a formar equipos de muralistas. Ahora nosotros, o sea el pueblo, es el que dice qué es lo que quiere que se pinte, para que a cualquiera que llegue a visitarnos podamos explicarles lo que significa.*²⁹

²⁸ En su obra *La praxis del arte contemporáneo en Chiapas*, Tesis de Maestría de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapa (México), marzo de 2017.

²⁹ *Op. cit.*, pág. 113. Hemos modificado algo el texto.

Expresado lo mismo por Alessadro Zagato en el relato de Natalia Arcos de la siguiente manera *Supe que llegaron ciertos artistas extranjeros a pintar en un Municipio Autónomo [zapatista] y que no pudieron hacer su proyecto original, porque la comunidad les pidió otro lenguaje pictórico que fuera comprendido por todos ellos.*³⁰

Este contar con el acuerdo y con la colaboración de la *comunidad* expresada pictóricamente es lo que René Mancilla, arquitecto tantas veces premiado por su obras entre las comunidades originarias del desierto de Atacama en Chile, llama los *Códices arquitectónicos* dibujados por la comunidad que vivirá en la obra que se construye comunitariamente: es decir es a partir de esos *Códices* producidos consensualmente a partir de los cuales el equipo de arquitectos diseña definitivamente casas, escuelas, edificios públicos, plaza recreativas y con los materiales tradicionales (mejorados) y desde el tipo de belleza tradicional pero novedosa, creativa, creciente.

Los especialistas participan de las discusiones con la comunidad que se concretan en *códices* dibujados y explicados por todos sus miembros. Los especialistas estudian esos *códices* y después proponen proyectos arquitectónicos. La comunidad los discute y corrige. Los arquitectos modifican sus propuestas. Y como en un ininterrumpido ir, participar y volver a proponer, se alcanza al final la decisión de lo que se ha de producir. El *consenso* de la comunidad es el origen de la obra estética diseñada. El arquitecto cumple con lo que podemos denominar una *estética obediencial*: obedece el gusto y la necesidad de la obra de la comunidad.

³⁰ *Notas sobre estética y política en el movimiento zapatista*, en revista *Rufián*, enero (2014), p. 17.

Como cuando en la Política de la Liberación descubrimientos en torno al 2006 que la concepción de la política desde la noción de *poder obediencial*³¹ (enunciada por el FZLN en Chiapas y por Evo Morales en Bolivia), de la misma manera ahora se capta el principio fundamental (normativo, ontológico y metafísico, esto último en el sentido levinasiano) de una *Estética de la Liberación*. Lo que llamaremos *estética obediencial* (analógica al *poder obediencial* de la política) enuncia la hipótesis originaria de estas tesis. De paso supera con creces la estética kantiana de los genios artistas y del mismo H. Marcuse que en *Eros y civilización* sitúa la novedad estética en la imaginación de los artistas (individuales), ambas visiones semejantes a la de Kant, y en gran parte de la Escuela de Frankfurt.

Todas ellas están limitadas por el individualismo moderno y por la incompreensión de la historia mundial de la estética. Por ejemplo, las grandes obras arquitectónicas de la humanidad, ¿los jardines colgantes de Babilonia, las pirámides egipcias, el Partenón ateniense, la tumba romana de Adriano base de las basílicas bizantinas y éstas últimas punto de partida del arte musulmán de las mezquitas, los templos hindúes de Madurai o los ya islámicos de Agra (como el Tajh Mahal), la arquitectura china, las iglesias góticas de la cristiandad latina (en el esplendor de la catedral de Köln), las inmensas pirámides aztecas (con más de 11 mil conjuntos piramidales en solo México) o las mayas, la precisión de las murallas de Sacsayhuaman de Cuzco, etcétera, fueron obras de *genios* kantianos o de pueblos durante milenios? ¿No eran acaso, como exige

la autorizada comentadora zapatista, obras de arte comprensibles *para el pueblo* porque *creadas por ellos*? Los grandes artistas genios de esas culturas ¿no fueron acaso observadores y productores *obedenciales* que supieron expresar la estética del pueblo, de las comunidades, de las pequeñas y grandes culturas que son fruto *comunitario* de expresión de un tipo de belleza que surge del consenso de sus miembros durante centenas y hasta miles de años?

La ética le permite a la estética subsumir principios normativos (como exigencias éticas universales válidas para las culturas particulares)³² que fortalecen los principios propios de la estética. Según el principio material o de la obligación en todo acto de la afirmación de la vida humana, la estética gana en claridad y voluntad ya que partiendo del descubrimiento de la belleza como la *disponibilidad* de las cosas reales y las obras de cultura como mediaciones adecuadas *para la vida*, según la *aísthesis*, ahora se exige deónticamente practicar la acción estética para afianzar la voluntad-de-vida (*Lebenswille*) de un pueblo, de todos los pueblos, que es el contenido último de la misma estética.

El principio del consenso práctico (en la ética) o de legitimidad (en la política) fortalece la concepción comunitaria de la estética, no como contemplación emotiva individualista sino como experiencia comunitaria. De la misma manera el principio de factibilidad le dará mayor realismo en el uso de los medios para la producción colectiva de la obra de arte.

Pero según veremos, serán los principios *críticos* ético-políticos los que definirán la diferencia entre una estética del sistema vigente

³¹ Mi 20 tesis de política (Siglo XXI, México, 2006, en inglés en Duke University Press), tesis 4.

³² Considérense los seis principios normativos en mi *Ética de la Liberación* (Trotta, Madrid, 1998, en inglés en Duke University Press, Durham, 2013)

como *dominación*, de la estética de los dominados o excluidos como una estética *crítica*, como una *Estética de la Liberación* (en la hipótesis seis más adelante). Por lo general, las estéticas vigentes son las de los grupos (los cultos), las clases (la burguesía en la modernidad), las culturas dominantes (el eurocentrismo estético, por ejemplo), cuestiones que pueden tratarse contando con categorías prácticas como la de totalidad, alienación, exclusión, liberación, etcétera. Ciertamente son estéticas, pero defectivas, necro-estéticas.³³

De igual manera, teniendo en cuenta la política, si el poder residía en la comunidad política, en el *pueblo* (como expresaba el texto del zapatismo) de igual manera es en el pueblo donde reside ahora la *potentia aesthetica* creativa última *en sí* todavía, que como analógicamente en la política exige su expresión objetiva (en la política como instituciones [*potestas*] y en la estética como obras de arte). Y así como la representación política se puede fetichizar corrompiéndose, así el artista individual (aun el genio) puede crearse el origen de la creación de la obra de arte, olvidando la comunidad.

¿Qué es el Jazz, que tanto odiaba Adorno, sino una expresión (al igual que el tango) que nace en la música del África en torno al tambor cuyo ritmo, tonalidad y armonía llevaron los esclavos del África a Estados Unidos, convirtiéndose en la música que marca el paso a la danza de la juventud en todo el mundo? ¿Quién diría que la música y la danza más presente en el mundo fuera la africana y no la romántica alemana de un Beethoven, que de todas maneras se inspiraba también en la música popular alemana?

³³ Usando la expresión de Achille Mbembe de la política (necropolítica) analógicamente en la estética.

De igual manera por ejemplo, el campo económico y técnico puede determinar y ser determinado por el campo estético. Así en la arquitectura el campo económico puede determinar nuevamente a la comunidad que puede sugerir los materiales constructivos, las reglas culturales en vigencia de los grupos populares, que bajan los costos y usan la producción del lugar, ateniéndose a ciertos principios técnicos que aunque sean mejorados inspirados en otras experiencias, guarden coherencia cultural con el entorno. Y de nuevo, habrá que aplicar principios *críticos* estéticos para que las comunidades oprimidas o excluidas puedan recibir el beneficio de la belleza en sus espacios arquitectónicos de todo tipo, usando formas, estilos, materiales propios. La especial atención a esos grupos más pobres es el fruto de la intervención de una *Economía de la Liberación*.³⁴

Por supuesto que también el campo teórico o las concepciones ideológicas de la estética determinan a las prácticas estéticas. La estética romántica alemana, que se levantó contra el racionalismo ilustrado del siglo XVIII, con su teoría de *Strum und Drang* (*tempestad e ímpetu*) con figuras como W. Windelband, F. Schiller, F. Schlegel, Novalis o F. Heine, conmovieron las teorías y las prácticas del arte, pero al mismo tiempo teóricamente inventaron el helenocentrismo estético como origen clásico del Renacimiento y del eurocentrismo estético e histórico que culmina con Hegel. Es

³⁴ Véase mi obra *16 tesis de economía política*, Siglo XXI, México, 2015, donde también estudio la intervención de los principios normativos en la economía, que pueden por su parte ser subsumidos en la estética. La economía determina ciertamente a la estética. El esplendor de las pirámides de Egipto fueron posibles gracias al inmenso trabajo de esclavos y por los altos tributos de los campesinos del Nilo.

el despertar de la exclusión de lo germánico por el pensamiento enciclopédico francés que movió el péndulo hacia el otro extremo, con el romanticismo, situando a la cultura del Norte de Europa con pretensión de ser la culminación de la historia mundial de la estética. Veremos algunos aspectos de esta temática en las dos hipótesis siguientes.

HIPÓTESIS QUINTA. EL ESTETICIDIO QUE PRODUCE EL TIPO DE BELLEZA CLÁSICA GRECO-MODERNA EUROCÉNTRICA DE LAS ESTÉTICAS COLONIALES.

El fetichismo de la totalidad estética desde Grecia a Europa crea lo que podemos denominar la *estética eurocéntrica*, centralidad labrada lentamente desde 1492 es decir, en la modernidad. Esa pretensión de centralidad producirá inevitablemente la negación del valor de todas las otras estéticas; será un auténtico *esteticidio*, como un aspecto central de la instalación de la bipolaridad que comienza a formarse en el Caribe de la modernidad/colonialidad. Los otros mundos culturales fuera de Europa serán juzgado como primitivos, bárbaros, sin belleza alguna, en el mejor de los casos, folklóricos.

Será uno de los momentos en que la matriz de la colonialidad del poder, la subjetividad, la cultura cobrará mayor impulso. La víctima dominada será juzgada como lo brutal, salvaje, con una *fealdad* estética inocultable. La *estética de lo feo* (de la fealdad: *kakós* en griego) se aplica fuera de las fronteras de Europa. Estos juicios estarán sostenidos por escalas clasificatorias de los tipos de humanidad, que hasta por su forma y las dimensiones craneanas, el color de la piel, la extrañeza de sus hábitos, comidas,

vestidos, música, danza, arquitectura, etcétera evidencian tipos humanos inferiores. Sin lugar a duda la piel negra del africano y de otros colores en diversas culturas, darán pie a un racismo que será un medio privilegiado para marcar hasta en la naturaleza de la corporalidad la superioridad de la estética occidental.

Como lo expone Jack Goody³⁵ la modernidad se ocupó primeramente en estudiar y aprender los *archivos* de las otras culturas. El propio Durero quedó admirado al contemplar la precisión y miniatura de las joyas de los aztecas que los españoles conquistadores hicieron llegar a sus manos. Como otro ejemplo piénsese en la estética del Renacimiento y su vinculación nunca claramente explicitada con el Bizancio griego-cristiano tomada militarmente por los turcos en 1453³⁶ y qué decir de los chinos, admirados en el siglo XVIII y vituperado posteriormente.

Esos *archivos* después de haber sido estudiados y asimilados se los tomó como punto de partida de un innegable crecimiento propio. Pero una vez asumidos y desarrollados los ignoró como sus fuentes, y los denigró como primitivos, atrasados, salvajes, en el caso ejemplar del llamado *despotismo oriental* en el siglo XIX, habiendo la China contribuido con elementos fundamentales de la cultura moderna, iniciando la Revolución industrial antes que Inglaterra³⁷ e igualmente haciéndose presente en la

³⁵ *The theft of History*, Cambridge University Press, New York, 2007.

³⁶ Esto significó la emigración de la élite bizantina, griega, a Italia, que se dejará ver de inmediato en la pintura, la arquitectura y en otros campos de la estética.

³⁷ Véase la obra de K. Pomeranz, *The great divergence: China, Europe and the Making of the Modern World Economy*, Princeton University Press, 2000.

estética con las llamadas *chinoiseries* en el vestido, la pintura, la decoración de muebles, todo tipo de instrumentos, etcétera.

Una vez creada la retórica del *milagro estético griego* en la Antigüedad como origen de la tradición que culmina en la modernidad como *milagro europeo*, se dan las bases teórico-ideológicas del eurocentrismo estético que juzga a todas las otras estéticas, tal como lo hemos dicho, como infantiles, primitivas, bárbaras, kitsch. Es un momento central de la modernidad/colonialidad, no reconociendo Europa todo lo que debió a las culturas dominadas coloniales del Sur que desaparecen en una amnesia total del origen de casi todos los descubrimientos modernos.

Se trata de un esteticidio –lo llamaría Boaventura de Sousa Santos– porque no solo hay desconocimiento de la creación estética de las grandes culturas del Sur, sino que todo comienza *a priori* con la pregunta: *¿Qué pudieron producir de belleza, de estética esas culturas bárbaras?* Y la respuesta es negativa o al menos no se descubre en ellas ningún elemento que pudiera servir como momento de creatividad, de novedad estético mundial, por su atraso o barbarie.

Para esa descalificación de las grandes culturas transformadas en la modernidad como mundo colonial también estético, nada mejor que la invención de una *historia mundial* del arte formulada clásicamente en el esquema de la historia universal hegeliana, hecha clásica, desde la inventada Antigüedad (todas las culturas fueron preparatorias teniendo como culminación Grecia y Roma en un movimiento del oriente al occidente), la llamada Edad Media (como período consecutivo mundial, siendo solo el hecho del aislamiento de

Europa detrás del *muro* que construyó el arte islámico y al final el Imperio Otomano, estética islámica que se cultivaba desde el occidente del Atlántico con Marruecos hasta el oriente del Pacífico en la isla de Mindanao en Filipinas) y por último, la Modernidad (que se inicia con el 1492 que origina simultáneamente el capitalismo, la colonialidad, el racismo aplicado mundialmente, el eurocentrismo como ontología e ideología dominante, y el esteticidio del mundo colonial o del Sur global).

Sobre ese esquema se escriben todas las historias del arte mundial y nacional, no solo de los países del Norte sino igualmente las historias de todas las culturas reducidas a haber logrado obras atrasadas y rudimentarias claramente diferenciadas como experiencias estéticas coloniales. Las primeras del Norte como creadoras, innovadoras, bellas por excelencia, modernas, y las coloniales del Sur se valoran en la medida que miméticamente imitan defectuosamente a las primeras. En el mundo colonial la estética queda definitivamente escindida en (a) el arte practicado por la elite dominante colonial, que es mimético y juzga eurocéntricamente la belleza en la colonia y por ello desprecia lo propio y lo popular y (b) el arte popular, tradicional, que aunque frecuentemente se reconocen sus impresionantes obras del pasado como meros antecedentes sin continuidad, como puede observarse en las culturas chinas, indostánica, islámica (desde la antigua Mesopotamia), igualmente africanas (desde el antiguo Egipto y su extensión a la sabana y al horizonte bantú), mesoamericana o inca que goza de vitalidad hasta el presente, pero serán catalogada como tradicionales, rudimentarias, bárbaras, *naiv* o folklóricas.

Todo esto produce inevitablemente el juicio de un vacío absoluto de la estética co-

lonial, que como Walter Mignolo lo señala,³⁸ por no ser modernos caen *fuera* del espacio y del tiempo creativo de la estética. Toda obra estética no-moderna desde el Tawantinsuyu andino hasta la China de los Ming es objeto de un juicio esteticida, una necro-estética que deja en la exterioridad del no-ser, en la exclusión de considerar como obras estéticas de los pueblos de todas las culturas coloniales. En México se consideraban los grandes monumentos, las pirámides aztecas, como amontonamiento de piedra con las que se edificaban las catedrales, los monumentos coloniales y hasta las casas de los patricios.

Hubo de llegar un artista alemán en el comienzo del siglo XX y considerar esas piedras como espléndidos ejemplos de arte para de pronto, cambiar la interpretación de esos objetos (que por otra parte habían sido frecuentemente considerados como demoníacos en el siglo XVI) para ahora sí se los mostrara como obras estéticas y culturales en el Museo de Antropología de la capital. ¿Por qué como obras demoníacas?

En efecto, esto debido al juicio de ¿quiénes pudieron construir tamaños monumentos? No pudieron ser los indígenas dominados, porque habiendo perdido por la conquista su organización política, económica, cultural, sus élites de sabios y artistas (los *tlataminime* aztecas o *amautas* entre los inkas) altamente ilustrados y sus antiguas costumbres eran despreciados por los conquistadores. Habían sido reducidos a una violenta barbarie y aquellos ingentes materiales fruto de sus

manos no podían ser fruto de esos pueblos primitivos. Eran por ello los demonios los que habían debido fabricar esas obras espléndidas de cultura, de arte.

Ya en 1973 en una exposición presentada en las Semanas Latinoamericanas de la Universidad de El Salvador en Buenos Aires, tratamos el tema de *Cultura imperial, cultura ilustrada y cultura popular*³⁹ donde analizamos como el esteticidio de la cultura popular no es solo debido al eurocentrismo modernidad/colonialidad sino igualmente a la colonialidad interna asumida como dominadores en América Latina por la elite criolla blanca (como los clanes brahmánicos en la India, y de otra manera y nombres en todas las culturas del Sud). Hay como una correa de transmisión de la negación de la cultura popular de parte del eurocentrismo en el centro y en la periferia. Para no extendernos en esta *hipótesis quinta* recomendamos leer los artículos citados en mi obra *Filosofía de la cultura y Transmodernidad*, donde se encuentran materiales que reflexionan sobre esta cuestión.⁴⁰

³⁸ Walter Mignolo lo señala en el *Epílogo*, de *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonización* (Antología 1999-2014), Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, C. Juárez (México), 2015, p. 468.

³⁹ Considérese la reciente recopilación de mis ensayos sobre cultura y estética, publicados en *Filosofía de la cultura y Transmodernidad*, UACM, México, 2015, pp.189-229. Este último trabajo es seguido de otro bajo el título *Arte cristiano del oprimido en América Latina (Hipótesis para caracterizar una estética de la liberación)* (pp. 231-256). También se toca el tema el capítulo *Cultura latinoamericana y filosofía de la liberación (Cultura popular revolucionaria, más allá del populismo y del dogmatismo)*, en pp.257-330. Era el tiempo de la producción estética bajo la conducción del gran poeta latinoamericano y cósmico universal Ernesto Cardenal que fungía como ministro de cultura en Nicaragua y que impulsó la creatividad popular como nunca se había hecho. Todo lo que se dice de la cultura vale para la estética.

⁴⁰ Los textos están en www.enriquedusseau.com/obras.

HIPÓTESIS SEXTA. DE LA DESCOLONIZACIÓN DE LA ESTÉTICA A LA ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN

Descolonizar encubre una negatividad (negar la colonialidad estética); liberar en cambio indica el momento positivo, crear la nueva obra de arte, la nueva estética. Por lo tanto nos enfrentamos al momento *poiético* o creador del nuevo momento estético.

La crítica del fetichismo de la belleza del sistema estético eurocéntrico, occidental, moderno debe ser asumido (en lo mejor que se pueda recuperar, como en las trompetas del Jazz que es un instrumento moderno o un museo de arte islámico) pero subsumido dentro de otro horizonte el del nuevo sujeto o actor colectivo de creación estética que son las culturas y los pueblos colonizados en el camino de su liberación.

El ejemplo de la construcción de museos de obras clásicas de las culturas coloniales indica el nacimiento de la autoconciencia del proceso autónomo que exponen las obras de arte de las escuelas estéticas en los diversos campos (la pintura, la arquitectura, la música, la danza, la literatura, y por ejemplo del cine como medio masivo estético, considerando que Mombay en la India es la productora de este arte que supera a Hollywood en número de películas y de espectadores de ellas, etcétera) manifiesta ya positivamente la descolonización de las que estamos hablando.

Veamos una dimensión que W. Mignolo denomina *Activar los archivos, descentralizar a las musas*.⁴¹ La descolonización en uno de sus aspectos, se sirve igualmente de la fuerza de los Estados que descubren no solo su autonomía

(aunque a veces precaria) sino igualmente la cultura estética propia. En la cultura árabe el arte ha sido central. El llamado *arabesco*, que aparece como siendo un monolito de mármol (y que es en realidad el producto de una masa muy dúctil y de fácil manejo para el artista, cuando al comienzo no es sino polvo de mármol que con otros componentes se transforma en un masa arcillosa que seca adquiere gran dureza) ha producido obras de arte arquitectónico de magnificencia inigualable.

El Museo de Arte de Doha o el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur han de entenderse que en la estética los museos significan la autodefinición del arte de una cultura y un Estado. Hay museos en Francia como Le Louvre, en Inglaterra como el Museo Británico, el Museo de Berlín en Alemania, todos como manifestación estético-política. Los museos nombrados en primer lugar, que se originan en naciones que han sufrido el colonialismo cultural-estético son ya un signo de un proceso positivo de auto-manifestación de la dignidad de su creación estética. El ya antiguo (y no tan ordenado) Museo de El Cairo como el de Antropología en México son ejemplos de lo dicho. Los nuevos museos en los países más ricos del mundo árabe-musulmán y la actual organización de cientos de museos regionales en la China por ejemplo, nos muestran este estado de cosas.

No siempre son ejemplo de inspiración que se oponen a la occidentalización o al eurocentrismo, pero manifiestan ya un proceso de liberación evidente. Esto es fruto de algo mucho más profundo e importante. Es la producción artística propia de los pueblos que comienzan a descubrir sus propia *aísthesis* (o comprensión de la belleza) y que lentamente,

⁴¹ En la *Antología* citada, pp. 415 ss.

con instrumentos propios o modernos (frecuentemente modificados) exponen sus obras de arte, como por ejemplo en la música. Pero igualmente en la pintura, la literatura, la danza, la arquitectura, etcétera.

El núcleo creador de la nueva estética está cifrado en las comunidades culturales que han guardado su originalidad primera, y que denominamos hace decenios como las comunidades que poseen una cultura que en ciertos momentos históricos se tornan en culturas popular-revolucionarias, como el Sandinismo nicaragüense bajo la inspiración de Ernesto Cardenal, el poeta cósmico-político, o del zapatismo mexicano con clara conciencia de su creatividad estética gracias al Subcomandante Marcos en literatura.

En esos casos la comunidad educa al artista y crea lo que hemos llamado una *estética obediencial*. Es necesario ponerse a la escucha⁴² (no solo en la música, sino en todos los campos de la estética) y solucionar de nueva cuenta la aporía kantiana entre la estética popular y el genio artístico. Repasemos por un instante algunas de las tesis de Kant.

Nuestro filósofo expresa en *La crítica del juicio* que la obra de arte es un modo de representación que estimula la cultura (*Kultur*) de las fuerzas espirituales para la comunicación social⁴³ que exige en el espectador el juicio de gusto pero que tiene por causa creativa la imaginación como facultad productiva (*Einbildungskraft*)⁴⁴ del genio. Por ello para juzgar los objetos bellos como

*tales se necesita el gusto y para el arte belleza; y para producirlos (Hervorbringung): genio.*⁴⁵ Para Kant la acción creativa estética es entonces propiamente la realizada por el genio: *el genio es el talento, el don natural, que da la regla al arte.*⁴⁶

Una *Estética de la Liberación* en cambio, debe recordar el testimonio de la comunidad maya zapatista. En primer lugar, nos hablan de *ciertos artistas extranjeros*⁴⁷ que llegan a la comunidad maya (para ellos exótica por la arquitectura, el color de sus vestidos y de su piel, por la naturaleza tropical bellísima y abundante) para realizar la tarea del artista: producir una obra de arte acorde con este contexto. El artista es este caso se comporta como un singular como el genio kantiano. No advierte que su individualismo moderno (igual al de Kant) está determinando su creatividad.

Claro que preguntará a la comunidad sobre su historia, costumbres, etcétera, para plasmar todo ello en su obra de arte que ofrecerá a la comunidad como objeto de lujo cultural. Pero la comunidad de inmediato pone en cuestión al artista, como al pretendido genio, al origen mismo de su creatividad: *Los hermanos y hermanas pintores [de afuera] llegaban a pintar lo que ellos querían o pensaba, pero nos dimos cuenta que al final no los entendíamos porque solo ellos sabían lo que iban a mostrar.*⁴⁸

El genio tenía su proyecto para la comunidad; pero la comunidad, con plena autoconciencia de ser el sujeto colectivo de la creación artística, debió disciplinar a los *extranjeros* e integrarlos a la comunidad:

⁴² Obediencia tiene una etimología latina, significa oír (*audire*) lo que se tiene delante (*ob-*): *ob-audire* (obedecer).

⁴³ *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* (parte de la *Crítica del Juicio*), § 44, B 179, A 177 (Kant, *Werke*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968, vol. 8, p. 404).

⁴⁴ *Ibid.*, § 48, B 188, A 185, p.410.

⁴⁵ *Ibid.*, § 49, B 194, A191, p. 414.

⁴⁶ *Ibid.*, § 46, B 181, A 178, p. 405.

⁴⁷ En texto copiado supra.

⁴⁸ Texto citado supra.

*Después se les pidió que juntos se haga
lo que [nosotros] queremos expresar.
Entonces se empezaron a formar equi-
pos de muralistas.⁴⁹*

Es decir cada *equipo de muralistas* (sin experiencia pictórica pero con mucha memoria de sus tradiciones) comenzaba a hacer *su propio* camino estético-comunitario. Es de notar la claridad epistemológica de esos artistas populares. El pintor especialista que vino de afuera ahora era integrado pero para ayudar a los miembros de la comunidad a comenzar a pintar con sus propias reglas, pautas (es como el cantor que comienza a cantar con su propia voz, su ritmo, sus reglas; o el constructor que fabrica su casa desde el modo de ponerlas en pie según su tradición, o la que confecciona su vestido con los bordados ya conocidos desde el tiempo de sus abuelas, etcétera). Es la comunidad, el *pueblo* el que ya conoce el *contenido* de la obra de arte y desea *aprender*⁵⁰ a crearla.

El pintor extranjero (*¿por qué no pintas angelitos negros?*, dice la canción popular⁵¹) se ha transformado en el sujeto de una *estética obediencial* siendo la comunidad la sede creativa de toda obra estética como lo fue siempre desde hace siglos y milenios en todas las culturas de la humanidad. El ser la *sede originaria* de la capacidad creadora es lo que denominaremos, analó-

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Aquí se articulan el campo estético y el campo práctico pedagógico. La pedagogía comunitaria determina ahora la estética popular y viceversa.

⁵¹ Es la propuesta de una comunidad afro-latinoamericana (expresada por un poeta militante) que sabe que el demonio es negro por ello le piden al artista blanco que pinte angelitos, santos, y aun un Dios negros. Es la interpelación del pueblo al artista alienado eurocéntrico.

gicamente a la política, la *potentia aesthetica*.⁵² La comunidad estética no es la que obedece las reglas de los genios (kantianos)⁵³ sino que son los miembros de la comunidad como el sujeto de la *potentia* que crea dando el contexto histórico estético (los que obedecen son ahora los genios transformados en artistas obedienciales). Es el pueblo el que crea en última instancia. ¡Aun L. von Beethoven fue un oyente, un obediente al canto de los campesinos que festejaban la vendimia junto al Rhin! Su inspiración, el asombro de la *aísthesis* del creador no le vino por estar en la Opera, sino por la experiencia emotiva, creadora del pueblo simple alemán al que supo escuchar cantando y danzando con su oído estético educado y genial. Como enuncia la sabiduría semita: *¡Que cada mañana me despierte con el oído atento del discípulo!*

El pueblo es el sujeto colectivo del gusto y por esto los gustos en principio son comunitarios. Así es como un árabe gusta una tortilla de trigo de una cierta forma y una cierta manera de su cocción y un azteca le gusta una tortilla de maíz de otra forma y consistencia. Los gustos son culturales, comunitarios, aunque pueden haber diferencias individuales dentro de la comunidad (solo en ciertos aspectos y como excepción y en esto Kant tiene razón). Pero no es cierto que *sobre gustos no haya nada escrito*.

Dicho juicio es propio del individualismo moderno, solipsista ya que siempre responde a una base común solidaria. Es por ello que una cultura eurocéntrica en los gustos culinarios

⁵² Véase *20 tesis de política*, tesis 2.

⁵³ En realidad, el genio *auténtico* es el que mejor interpreta el *geniopopular*. Beethoven (y tampoco Einstein con respecto a la teoría de la relatividad) no hubiera podido crear el *Canto de la Alegría* si hubiera nacido entre esquimales, por ejemplo. Es tan obvio que pareciera ridículo simplemente enunciarlo.

considera a la de los otros pueblos coloniales como primitivos, no comible y les causan nauseas; es decir, no son los propios.

Ciertamente la estética tiene reglas comunitarias, históricas, pero flexibles dentro de ciertos límites. Y a causa de lo indicado concluyen los mayas de Chiapas que: *Ahora nosotros, o sea el pueblo es el que dice qué es lo que quiere que se pinte.*⁵⁴ Y lo toman como propio, lo comprenden, lo pueden transmitir a las nuevas generaciones y a los extranjeros que los visitan. No es un mero querer autoritario, sino un querer comunitario que produce la obra de arte y de la cual se tiene pleno dominio que se expresa en esta confesión: *para que a cualquiera que llegue a visitarnos podamos explicarles lo que significa.*⁵⁵

En la llamada Edad Media europea en las catedrales góticas el pueblo rememoraba en los retablos, con sus bajorrelieves de frisos y los vitrales de las ventanas las historias que todos conocían en las que el pueblo era educado en sus propias tradiciones. Era la obra de arte que reafirmaba a la comunidad en su identidad. Lo mismo acontecía en todos los grandes monumentos artísticos de la humanidad. La modernidad arrebató a los pueblos coloniales la capacidad de su autoexpresión, y en la colonialidad estética se ocultó lo propio de cada una ellas y se exaltó una estética pretendidamente mundial, occidental y eurocéntrica.

Los zapatistas indican un camino a la *Estética de la Liberación* que solo hemos bosquejado resaltando algunos aspectos, de los tantos que habrá que desarrollar para

superar el eurocentrismo en boga de las así llamadas historias mundiales de la estética. La fetichización de una cultura y su estética (la europea norteamericana) ha producido así la muerte de otras estéticas, que renacen sin embargo de entre las cenizas que se han mantenidos vivas debajo del fuego colonizador.

Habiendo ya expuesto lo aquí escrito deseo efectuar una última reflexión. Alguien podrá objetar: ¿Pero no puede soslayarse que haya miembros de una comunidad, que viviendo profundamente los gustos, las reglas, la experiencia de la propia estética comunitaria, tienen dones naturales, un oído y memoria acústica muy por sobre la media, habiéndose dedicado apasionadamente de manera disciplinada en la técnica necesaria de manera no común lo que le da un dominio en la ejecución de las obras de su campo, como por ejemplo en el arte musical; o una percepción instantánea y profunda muy desarrollada para el color, el sentido de la perspectiva, la profundidad de los espacios, el uso de la luz y la sombra, y tantos aspectos necesarios para la pintura, y, además, habiendo tenido maestros de gran conocimiento y práctica en su campo estético, lo que le permite expresar la belleza (arraigada en la de su pueblo), lo que nos hace comprender la intención innegable de Kant en lo que él llamaba *el genio*, pero situado en su caso sin referencia constitutiva a la comunidad como origen de su inspiración (inspiración que no es sino el avivamiento coyuntural de la *aísthesis*).

Lo esencial es saber dónde se encuentra el fundamento (en el individuo solipsista o en la comunidad en la que vive y es educado el artista obedencial). Hay entonces dos posturas: o la del genio que singularmente determina la creación de la obra de arte que se populariza en

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

la comunidad posteriormente; o la del artista obediencial que tiene el genio de interpretar el latido oculto de la belleza viviente de una comunidad histórica en su estado latente pero presente, que sabe oír atentamente esos latidos para otros inaudibles a fin de desarrollar en plenitud una obra que expresa al mismo tiempo la estética comunitaria pero también la realización novedosa, original, de mayor perfección de lo conocido hasta ese presente histórico por un pueblo.

El que al sentir e interpretar esta co-representando el sentir común⁵⁶ de una manera profunda, que parte y admira la *aísthesis* de la comunidad, no puede sino recibir por parte de la comunidad, el aprecio, el aplauso del artista singular por su osadía y perfección, siendo consagrado por el mismo pueblo como el mejor y más coherente miembro en la comprensión y sensibilidad de la estética de la comunidad.

De esta manera nace el genio artístico singular, expresión obediencial ante un pueblo, por llevar a la *aísthesis* y a la obra de arte comunitaria a su pleno desarrollo. Un Chopin en su *Polonesa heroica* (un ejemplo eurocéntrico), expresa al *pueblo* polaco en una coyuntura política crítica dónde el genio celebra la percepción estética de la comunidad y la obra de arte nutre a la comunidad para vitalizar (como *hiperpotentia aesthetica*) el patriotismo en estado de rebelión, de aspiración hacia la liberación. El genio nace desde el presupuesto de la estética comunitaria y es su consagración; siendo siempre la sede ontológica y el actor protagonista el pueblo mismo como *potentia aesthetica*.

⁵⁶ El creador de una obra de arte inevitablemente la hace ante un espectador virtual que, en último término, es su propio pueblo donde ha nacido y para el cual expresa en esa obra el sentir del mismo pueblo.

Valga casi al final de estas *hipótesis* volver sobre el paradigma de la liberación, que muy resumidamente podría exponerse así. En un primer momento, dado un sistema mundial iniciado en 1492 donde la oposición modernidad/colonialidad es constitutiva de ambos términos de la relación, la modernidad ha pasado por ser el sistema vigente estético hegemónico que como el *ser* parmenídico se afirma ante el *no-ser*, la exterioridad, el Otro. En un segundo momento, dicho *no-ser*, que el mundo estético colonial, del Sur negado después de cinco siglos, toma conciencia de sí mismo, entra en un estado de rebelión y se anuncia al comienzo como pura negatividad. Niega la estética moderna y comienza un movimiento descolonizar, que se cumple en todos los niveles, desde la epistemología estética, a las prácticas, a la protesta, etcétera.

Sin embargo, y el más necesario es el tercer momento, que no es puramente negativo sino positivo, creador, emergiendo una nueva experiencia de la *aísthesis* que se expresa en una revolución al nivel de las obras de artes en todos los campos, superando así el fetichismo de la belleza moderna e inaugurando la irrupción de diversas estéticas que comienzan a dialogar en un pluriverso transmoderno donde cada cultura estética dialoga y aprende de las otras, incluyendo la misma modernidad (destituida de su universalidad y situada como una particularidad muy desarrollada ciertamente)

La *Estética de la Liberación* piensa esta temática y sabe que el camino hacia una estética futura pluriversal (no universal por la imposición de la estética de una sola cultura dominante) significará una sin-fonía (muchas expresiones musicales en diálogo y mutuo aprendizaje) respetuosa de las distinciones analógicas que se darán entre todas ellas. Y así

proponemos, como proclaman los zapatistas en otros horizontes: *¡Otra estética es posible!*

**HIPÓTESIS SÉPTIMA. NUDOS QUE SE
CONSTITUYEN ENTRE LAS MUTUAS
DETERMINACIONES DEL CAMPO ESTÉTICO CON
OTROS CAMPOS TEÓRICOS Y PRÁCTICOS**

Deseamos indicar los *nudos* donde los distintos campos se tocan a fin de definir los diversos temas que una teoría o filosofía estética debería exponer.

De esta manera, en un primer intento de enfoque sistemático de una *Estética de la Liberación*, se manifiesta en la intersección de la estética con campos teóricos (como *teorías*). Será ingente la tarea futura de la producción de una nueva filosofía estética descolonizada, de una historia regional y mundial de la estética; como *aísthesis* (es decir, como subjetividad que elabora nuevos gustos y reglas para la interpretación estética) y como obras de arte (incluyendo también sus respectivas reglas, instrumentos, teorías de su producción, desarrollo de la *crítica*⁵⁷ estética tan esencial para el arte).

En un segundo nivel los cruces o articulaciones del campo estético con el campo técnico o productivo (como *producción* de la obra de arte) que depende en gran medida del avance civilizatorio de la cultura que produce obras de arte. Los instrumentos son necesario y no son iguales los instrumentos de madera que de bronce (en el tercer milenio a.C.) o que los de hierro desde su aparición. Hay entonces

una determinación técnica productiva inevitable lo que impide grandes obras de arte producidas con muy simples instrumentos (aunque con gran pericia). Las pirámides aztecas o egipcias –en este último caso tumbas–, muestran esos avances tecnológicos. Lo mismo que la literatura debió esperar hasta la escritura consonántica mesopotámica o alfabética para poder desplegar todo su esplendor. Lo mismo puede decirse de los instrumentos musicales, etcétera.

El tercer nivel es el cruce de la estética (esencial para una Estética de la Liberación) con los campos prácticos sean éticos, políticos, económicos, pedagógicos, de los géneros, las razas, etcétera. Todos los resultados de tales determinaciones deben ser consideradas como un proceso de la liberación de la *aísthesis* (en cuanto el asombro emotivo, sensibilidad-inteligente ante la *disponibilidad* para la vida de las cosas reales son nuevamente juzgadas desde los *criterios* de la propia cultura, y no solo desde el eurocentrismo colonial estético), lo mismo que la autonomía en la producción de la obra de arte creando su reglas productivo-estéticas y usando los instrumentos tradiciones que pueden, y en algunos casos deben ser desarrollados en diálogo con las otras culturas y la misma modernidad.

No será ya una mera producción de las obras de arte según la estética dominante del Norte. Como entre los Zapatistas el pueblo experimentará un renacimiento y reconocimiento de las estéticas del Sur, de-

⁵⁷ Bien indica Walter Benjamin que la *crítica*, en un tercer nivel de la *reflexión*, e inspirándose en Fichte, realiza o corona a la obra de arte; sin *crítica* alguna queda inacabada, como acontece en la estética colonial, donde son hay va-

loración ni crítica de las grandes obras de arte. La *crítica* realiza por último la obra de arte, porque le da su pleno sentido dentro del contexto de su propia cultura. Sin *crítica de arte* la obra desaparece como una gota de agua en el desierto.

SIETE HIPÓTESIS PARA UNA ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN

sarrolladas gracias a la creación de nuevas experiencias de la *aísthesis* y de nuevos estilos de las obras de arte liberadoras de la *potentia* de la belleza experimentada durante siglos (si

no milenios) entre las culturas dominadas, los condenados de la tierra, los pueblos del Sur hoy en estado de renovación.

LUGARIDAD

NOTAS SOBRE UNA CAUSA PERDIDA

KATYA MANDOKI

INTRODUCCIÓN

El tema de la creciente hostilidad de los espacios urbanos actuales producto de un mal diseño amerita abordarse desde diversos ángulos por su impacto en la calidad de vida y en el sentido de orientación colectiva y personal de quienes los habitamos. Por ello considero oportuno volver a él como *entrando por diversas puertas* a una versión revisada de estas inquietudes trabajadas en otro momento (Mandoki 1998, 2006b).

Las zonas mega-urbanas como la Ciudad de México han estado sufriendo aceleradamente una mutación convirtiéndose en una acumulación de nódulos atomísticos que fomentan la reclusión, el secuestro, la evasión y la violencia. El *flaneur* benjaminiano es casi una especie extinta en una ciudad a escala del acelerador automovilístico. La razón por la cual florecen tanto los servicios a domicilio desde pizzas a *uber-eats* es

que desplazarse por la mega-ciudad resulta cada vez más desagradable y estresante. Las personas encerradas en sus hogares tienden a la soledad y la depresión, pierden perspectiva de su realidad social y personal, y se vuelven más susceptibles a la confusión, agresión, pasividad y a la sensación de falta de sentido.

Planteo aquí el concepto de *lugaridad* como un filtro para observar, resignadamente, otro ángulo en este panorama producto de la especulación comercial desenfundada con bienes raíces por intereses establecidos de grupos político-corporativos sin escrúpulos en posiciones de decisión para sacar tajada y ventaja del espacio colectivo. Idea ingenua, pero si alguna piedra al estanque ha logrado alguna vez perturbar sus aguas estancadas, quizás algo como la lugaridad pudiera alterar, remotamente, la pesada nata sobre este pantano intoxicando nuestras megalópolis.

LOS 2 EJES DE LA SEMIOSIS

A pesar de que no estemos conscientes de ello, significamos espacios que habitamos de acuerdo con dos órdenes semióticos diversos.

¹Por una parte, un orden estrictamente signico que se despliega a través de un sistema de oposiciones y diferencias según el concepto saussureano de *signo* (Saussure et al. 1983). Así los espacios habitables son designados por distintos nombres y números en un sistema estrictamente diferencial que permite establecer distinciones basadas en códigos fuertemente convencionalizados desde continentes, países, estados, municipios o delegaciones, colonias, barrios, calles, edificios, departamentos y salones, oficinas o cubículos. Esta es la lógica de la reticulación ortogonal de sitios como Campeche en el siglo XVII, Montpazier en Francia, la ciudad ideal de Durero de 1527, Timgad en la actual Argelia o Paris del Baron de Haussman. Todas evitan las líneas curvas o diagonales y convergentes, como el tabú de Mondrian por la diagonal, en un concepto urbano heredado de los romanos y probablemente anterior desde el diseño de la isla de Mileto y que hallamos actualmente aplicada al urbanismo, pero en dirección no solo horizontal sino vertical.

Existe un segundo sentido del espacio muy reciente que según las categorías de Roman Gubern en *Del bisonte a la realidad virtual* donde opondría la imagen espacial de la *escena* a la imagen *laberinto*. Así los mapas *google* son imágenes *escena*, que al colocar a la figura en un punto, se convierten en imagen laberinto y pueden

recorrerse desde el interior virtualmente. Como imagen laberinto particularmente vívida es la aplicación *Waze* que nos lleva por laberintos de rutas a veces desconocidas como atajos a nuestro destino. Aquí el recorrido no es virtual sino real y nos volvemos apéndices de la aplicación.

Hay otro sentido menos asumido e investigado, por el cual identificamos espacios particularmente relevantes aunque carezcamos de una cartografía capaz de registrarlos. Es el orden de lo simbólico a través del cual experimentamos a los lugares de la ciudad como un conjunto heterogéneo de memorias individuales y colectivas, sellado con sentidos históricos, personales y culturales. Al contrario del sistema signico arriba descrito que es relativamente plano y abstracto, el orden simbólico está cargado de energía, materia y tiempo y se pandeo, por así decirlo, con la acumulación de experiencias y de los eventos particulares tanto sociales como personales que ahí ocurrieron. Es esta segunda concepción del espacio madurado en el tiempo y fermentado por la experiencia a la que habremos de referirnos en esta ocasión como *espacio simbólico*. Mientras el espacio signico se representa en un plano bidimensional o tridimensional, el espacio simbólico es tetradimensional ya que incluye al tiempo.

Recurro a una concepción económica de símbolos que he trabajado en varios artículos y libros que coincide parcialmente con la perspectiva material de la semiosis que puede extraerse de los escritos de Goux, Peirce y Rossi Landi. (Goux 1990; Rossi-Landi 1983) El símbolo desde esta acepción engloba al índice y al icono de la terminología peirceana tanto por semejanza como por la huella física

1 Propuse este concepto de dos ejes de la semiosis en distintos trabajos, ver al respecto (Mandoki 2006a) (Mandoki 1997b).

o material de lo que representa.² Desde Rossi Landi se puede reconocer que el lenguaje opera no sólo en un intercambio de ideas abstractas o mensajes sino que se trata asimismo de un intercambio material que involucra al trabajo y al mercado y por ende esfuerzos, cargas, gastos, físicos y concretos.

Goux encuentra una homología estructural a través de procesos de substitución e intercambio comunes entre el dinero y el lenguaje. Hace un esfuerzo por hallar cierto isomorfismo en las estructuras del valor tanto económico, lingüístico, como psicológico situando a dialogar a Freud, Marx, Saussure y Nietzsche. Desde ahí entendemos al símbolo en varias dimensiones, no sólo lingüísticas sino con cargas materiales, pecuniarias, libidinales y emocionales. Para el autor, el paso hacia el capitalismo implicó la destrucción de la dimensión simbólica por la cancelación del exceso de sentido simbólico: *Despojada del exceso afectivo que emerge de una significación latente, inconsciente e inagotable, que se invierte en la significación manifiesta (y hace posible, por ejemplo, el poder religioso) los sujetos vienen a tener sólo una relación operacional con la substitución y el intercambio.* (Goux 1990:131 traducción mía). Se puede interpretar esta idea como la pérdida del eje de lo simbólico para ubicarse estrictamente en el signico.

La imagen de la Virgen de Guadalupe en la tilma de Juan Diego es para sus fieles, un índice peirceano de la existencia de la Virgen y del milagro de la aparición, una prueba

material de su realidad. También opera como icono peirceano por semejanza con el original de la Virgen que se le apareció a Juan Diego. Asimismo puede verse como símbolo peirceano al representar por convención una corriente particular del cristianismo que se denomina guadalupanismo. Para el sujeto creyente la imagen participa del eje de lo simbólico al estar cargada de a) energía afectiva y devocional, b) de tiempo desde su aparición hace 500 años y c) de materia al ser la misma tilma en que ocurrió el milagro. Pero también es evento signico al situarse en oposición y diferencia a otras figuras devocionales y otras vírgenes como la de Remedios, Lourdes, o la Virgen negra de Guadalupe en Extremadura.

Como lo he señalado en otros textos (Mandoki 1997a, 1997b, 2006a, 2007) en el símbolo ocurre una combinación particular de tres elementos, uno de los cuales predomina y lo carga particularmente de significatividad: energía (física y afectiva), materia y tiempo. *En el símbolo hay siempre algo de arcaico* dice Lotman y ciertamente, ese algo es la carga de tiempo que lo vuelve símbolo, como las reliquias. (Lotman 1993: 49).

SIGNIFICACIÓN Y SIGNIFICATIVIDAD

Al funcionar por oposiciones y diferenciaciones (en estricto sentido saussureano) el orden de lo signico produce efectos de significación. El orden simbólico por contraste, produce efectos de significatividad al operar por asociaciones y acumulación de cargas de tiempo, energía y materia. (Mandoki 1997a, 1997b, 2006a, 2007) La distinción entre la significación y la significatividad fue propuesta por Charles Morris cuando se refiere a la obra de arte en los

² Lo signico se relaciona a los símbolos de Peirce, mientras que lo simbólico se asemeja de alguna manera a los índices peirceanos por su materialidad, la motivación que liga al significante con significado y la contigüidad existencial del acoplamiento objeto-signo. (Peirce 1931)

siguientes términos:

La Semiótica y la Axiología tal como aquí las hemos concebido nos parecen disciplinas útiles en potencia, para tratar este problema, porque nos obligan a distinguir entre la cuestión de si la obra de arte tiene o no significación (es decir, si es o no signo) y la de si es significativa o, lo que es lo mismo, si tiene valor (y cómo lo tiene). Con respecto a la significación, para el análisis del arte son importantes las distinciones entre significación designativa, apreciativa y prescriptiva. Con respecto a la significatividad son relevantes las distinciones entre valores operativos, concebidos, y objetuales. En tanto en cuanto la obra de arte es signo o al menos, incluye signos en ella, la estética, como estudio del arte, poseerá aspectos semántico y sintáctico; y en tanto en cuanto la estética trata también sobre el origen, usos y efectos de la obra de arte, tendrá su aspecto pragmático. (Morris 1974: 107-108).

Concluye, como es inevitable, que *la obra de arte siempre es un signo* y cabe agregar, no solo un signo icónico sino diversos tipos de signos pues siempre significa algo, así sea la intención de no significar nada. Toda obra es un vehículo de comunicación, a veces felizmente y en otras fallido, pero siempre comunicará algo a quien le preste atención y coopere en la negociación del significado. Sin embargo, es necesario subrayar que contra lo que entiende Morris, la estética no es el estudio sólo del arte como lo he argumentado a lo largo de diversos escritos desde

1991 y 1994 hasta la actualidad. No por ello es nula la categoría de la significatividad pues siguiendo a Morris tal categoría resulta relevante para denotar cualquier tipo de valor y que en nuestro caso aplicamos a valores materiales tanto físicos en su valor de uso como pecuniarios en su valor de cambio, así como temporales y energéticos, ya sea emotivos o afectivos y sensoriales. Tales valores se presentan como cargas afectivas de recuerdos y emociones que se sedimentan en objetos o lugares al despertar en nosotros evocaciones asociadas a ellos en el contexto del espacio urbano. Son valores referidos a la *estesis* porque sólo emergen a partir de la experiencia.

En el esfuerzo por distinguir entre las varias gamas del espectro estético, la metodología semiótica es una herramienta analítica indispensable pues, para que exista *estesis* (como percepción, vivencia o experiencia) tiene que haber *semiosis* o sentido. En otras palabras, para que algo sea significativo estéticamente debe tener significación semiótica (en términos de Morris 1974). De la significación semiótica a lo significativo estéticamente ocurre un exceso de cuya elucidación me he ocupado en otros textos (Mandoki 2006, Mandoki 2013).

LUGARES Y NO-LUGARES

Hace más de medio siglo Kunstler (1993) nos alertó sobre la creciente devoción idolatra por el automóvil, los planes de proporciones épicas a favor de estas máquinas fetiche rigiéndolo todo. Para Kunstler, el modelo norteamericano del *national automobile slum* (basurero nacional de automóviles) es consecuencia de ese enamoramiento sadomasoquista pues genera

enormes cantidades de adrenalina y *stress*, además de gases contaminantes y saldos de mutilados y muertos.

Semejante infatuación con artefactos de hojalata se ha impuesto no sólo sobre la morfología urbana sino biológica y atmosférica, abatiendo la calidad de vida de sus habitantes en la misma proporción en que se incrementan sus ventas. Estamos atestiguando cómo los nuevos modelos de vehículos aumentan de volumen a escala directamente proporcional al incremento de volumen corporal de sus conductores, pues al problema de la obesidad creciente en Estados Unidos y México corresponde la obesidad en el diseño de estas máquinas movientes. Asimismo, tal agrandamiento es inversamente proporcional a la calidad de vida que generan, pues estos refrigeradores con ruedas exigen cada vez mayor cantidad de trabajo en labores poco gratas para mantenerlos en movimiento y mayor inversión de energéticos tanto de combustibles en gasolinas y aditivos así como humanos en el pago de mensualidades. Agreguemos la inversión de tiempo en los domingos dedicados religiosamente a su lavado, encerado y pulido.

Estos artefactos no sólo manifiestan una estética en el diseño de sus modelos anuales sino que proponen una nueva estética urbana en tanto vivencia o experiencia de la ciudad: vivirla en el encapsulamiento, justamente tal como Lewis Mumford (Mumford 1961) nos lo advirtió hace décadas, que aíslan cada vez más a sus tripulantes y pasajeros de contacto humano al extremo impresionante del *fast food* para automóviles: ir a un restaurante y no salir en absoluto del automóvil.

Así poco a poco, los lugares de la ciudad se han ido convirtiendo en no-lugares

peligrosos y de alto riesgo, devoradores de tiempos muertos como hienas cronofágicas. Con Kunstler, también Augé (1993) señala este tipo de espacios que son exudados de las zonas urbanas y se caracterizan por inmensos estacionamientos, vías rápidas y megacentros comerciales. Son espacios centrífugos, descentrados, fuera de escala y repetitivos.

Los no-lugares son espacios relativamente neutros y vacíos de significatividad pero no de significado. Así como el significado depende de la semiosis, la significatividad depende de la estesis pues aquello que está preñado de sentido afecta la sensibilidad. La vacuidad de sentido o falta de lo significativo deriva de la particular concepción del tiempo considerada exclusivamente como un valor de cambio ahorrable, medible o comerciable, el *time is money*, para su posterior despilfarro calculado hacia su obsolescencia en los términos que más convengan al sistema productivo.

El no-lugar es poco significativo porque carece del complemento y contrapunto de esta dimensión orgánica y dinámica que le otorga el tiempo. Este es el caso de los nuevos fraccionamientos que se trazan en la periferia de las ciudades y de las áreas suburbanas que, a falta de referencias históricas propias del sitio, imponen parches de estilos arquitectónicos arbitrarios y neutros, ajenos al lugar, para residentes sin antecedentes familiares, experienciales, comunitarios en la zona. Los no lugares son relativamente homogéneos y carecen de escalas pues replican los mismos elementos como módulos intercambiables.

Su opuesto es el espacio centrado de donde emana la *lugaridad*, espacios centripetos de carga simbólica que acogen y significan al habitante. Donde existe lugaridad hay

una carga de tiempo y de memoria individual y colectiva que le da un sentido proyectado más allá de la inmediatez del espacio abstracto a diversas escalas y grados. Cuanto mayor sea su peso simbólico, mayor su lugaridad y viceversa, cuanto más centrífugos, menor lugaridad.

El concepto de centro urbano en el pasado representaba los poderes religioso, político y comercial, como el Zócalo de la ciudad de México y de varias plazas de ciudades grandes y pequeñas en el concepto colonial de urbanización. A partir del centro, se ramifican y crecen los espacios habitables en estructuras concéntricas, fractales, radiales o arbóreas, como Malinas en Bélgica o Palmanova. El centro obliga a confluir, a la interacción, al encuentro con la diversidad. En los centros se efectúan los festivales, las protestas, las celebraciones y la carnavalesización de las figuras de poder, o la demagogia. El centro es la polis griega, el ágora, espacio de discusión y exhibición.

La lucha por apropiarse de los centros como espacios significadores de poder se da desde las especies animales como los urogallos y varias especies de insectos que se apoderan del lek para lucirse ante las hembras. También ocurre a nivel inter-regional en la competencia militar y sangrienta entre chiitas y sunitas, entre Irán y Arabia Saudita por ser el centro del islam y tener control de la Kaaba. A nivel intercontinental ocurre asimismo la relación agonística del aparato legitimador del arte entre París y Nueva York compitiendo por ser la capital del arte durante el siglo XX. Podemos agregar como referencias a este desarrollo los centros civilizatorios de la antigüedad, el caso de la iniciativa y la narrativa histórica y

geopolítica al establecer diversos centros desde los que emana la cultura, la guerra y el comercio descritos y analizados ampliamente por Dussel. (1998: 19-86) Tales centros serán siempre las de mayor carga arquitectónica, comercial, de mayor riqueza material y concentración social y sobre todo política.

Para ilustrar esta distinción entre lugar y no-lugar, tenemos el caso de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la Ciudad de México. Fundada en el centro histórico el 4 de noviembre de 1781, día del Santo del Rey Carlos III y llamada en su honor Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos (pintura, escultura y arquitectura) fue sede primero en la Casa de Moneda y diez años después devino en el Hospital del Amor de Dios. Fue el lugar para la formación de diseñadores y grabadores para la acuñación de moneda. Su ubicación original era a dos cuerdas de la Plaza Mayor atrás del Palacio Nacional en la esquina de Moneda y Academia, poblada de réplicas de las grandes obras de la escultura clásica y renacentista, de sus historias, anécdotas y hasta de fantasmas propios según cuentan los viejos veladores de la academia al recordar los eventos de las fiestas de San Carlos; lugar donde se enardecieron los ánimos de los más grandes artistas mexicanos. Hoy se llama *Escuela Nacional de Artes Plásticas* y se encuentra en una esquina perdida por un camino de cuyo nombre nadie puede acordarse. Aunque poco a poco se vaya lugarizando por el hábito para quienes en la actualidad trabajan y estudian en ese sitio, su carga histórica y cultural le fue arrebatada irreversiblemente hasta verse convertida en una institución educativa neutra más.

LUGARIDAD Y FRAGILIDAD

La conciencia de que un lugar es *orgánico* y por lo tanto, vulnerable y vivo, consiguientemente mortal, era evidente para el pueblo azteca. Para los aztecas, el tiempo late en el corazón del espacio. El espacio es un organismo mortal como cualquier otro cuyo destino está determinado por algo así como paquetes cuánticos de tiempo comprendidos en el siglo azteca de 52 años. Este sentido efímero de la ciudad lo podemos constatar por la suerte que han corrido grandes ciudades mesoamericanas como Chichén Itzá, Monte Albán, Teotihuacán, Mitla y tantas otras que fueron asesinadas o fallecieron por enfermedad o muerte natural para dejar sólo sus esqueletos arquitectónicos. Si ciudades de esa magnitud perecieron no habría por qué no suponer que, en la lógica azteca, lo mismo podría ocurrirle al mundo, lugar de lugares.

Tenochtitlan como espacio-tiempo orgánico y corazón del cactus cósmico, era puesta a latir al son del huéhueltl y el teponaztli durante las ceremonias del sacrificio. Cuando este corazón fue arrancado del pecho de la ciudad en el sacrificio de sacrificios de 1521 por la caída de la ciudad a manos de los españoles, se colocó en la misma caja torácica del Zócalo el reloj de Palacio como válvula artificial cardiaca que animara y mantuviera vivo el cuerpo colonial hasta la incurable arritmia que hoy padece la Ciudad de México. No importa cuántas plazas adicionales se siembren a lo largo y ancho de la ciudad de México, la densidad del Zócalo capitalino como centro de implosión simbólica y ombligo del país entero, probablemente ha de perdurar e incrementarse por la inevitable carga adicional del tiempo que transcurre.

Ubicarse en el tiempo no es opcional; nuestra libertad radica sólo en situarnos en el espacio, en un punto por donde pueda cruzar ese tiempo. Asimismo, por su carácter mucho más vinculado a los sentidos, es el espacio, más que el tiempo, el que nos vincula a la memoria afectiva. Podemos recordar exactamente la sala en que realizamos nuestro examen de titulación, pero es difícil recordar la fecha exacta; recordamos el lugar donde hicimos el amor por primera vez, pero no la fecha.

Cada vez que se cruza un umbral del tiempo, se abre una nueva posibilidad de espacio. Esta concepción de un espacio-tiempo orgánico corresponde a una visión politeísta que percibe un universo poli-temporal. Podría acabarse ese mundo y quizás pudiera emerger otro, quizás no, como en el Mito de los Cinco Soles de los aztecas. La visión monoteísta, en cambio, concibe sólo un principio en la creación del mundo y un fin en la llegada del Mesías, la construcción del Tercer Templo o el Apocalipsis, y científicamente la visión cosmológica del Big Bang, la dilatación del espacio y la entropía hacia su enfriamiento e implosión final.

CULTIVAR LA LUGARIDAD

La lugaridad puede ocurrir por accidente, hábito o planeación. Las plazuelas centrales de poblaciones a diferentes escalas van adquiriendo peso con el paso del tiempo y con el paso de los habitantes por la zona a través de las redes que se configuran en su vida cotidiana, como lo señaló De Certeau. Para que la lugaridad se mantenga y florezca es necesario que sea plural en una urdimbre de actividades de distinto tipo que se retroalimentan mutuamente.

Un caso de lugaridad son los mercados, que a diferencia de los supermercados y almacenes comerciales, establecen flujos fuertes de interacción por la variedad de servicios que ofrecen: zapateros, costureras, joyeros, reparadores de electrónica, mercerías, fruterías, dulcerías, cremerías, fondas, papelerías, marisquerías, tlapalerías, jarcerías, tortillerías etc. Se establece una relación personal entre los *marchantes* y los comerciantes que jamás ocurrirá en un supermercado donde los cajeros son anónimos, sustituibles y efímeros pues cada vez se automatiza más.

La lugaridad es lo significativo de un sitio particular ya sea para un sujeto o una comunidad que reconoce en éste una carga simbólica especial que lo distingue de cualquier otro espacio por su acervo de memoria histórica y cultural (la Plaza de las Tres Culturas en Tlalteloco, El Paseo de la Reforma, el Ángel de la Independencia etc.). El lugar es un cuerpo que nace y crece, que se enferma y se cura y que muere. Puede ser violentado y quebrantado o acogido y cuidado; cuenta con una biografía y memoria afectiva hito de la subjetividad colectiva. Un mapa del lugar debe registrar como una fotografía no oficial, algo de su expresividad y profundidad psicológica, de su unicidad.

Un lugar es un espacio inyectado de tiempo. Parecería que el tiempo se desvía a veces para evitar cruzar por ciertos sitios. Hay lugares donde el tiempo enloquece, como en Tokio o Manhattan. En otros como Macondo o Comala, el tiempo es como lo cantó Agustín Lara un *pavorreal que se aburre de luz en la tarde*. Otros más, como los no lugares que están replicando como plagas, son esas jaulas con hienas cronófagas que se agazapan en los automóviles a horas pico para devorarse el escaso tiempo de descanso del empleado fatigado.

La lógica, el reloj y la física newtoniana nos dicen que el tiempo transcurre igual en todas partes. Según Einstein el tiempo depende de la velocidad de modo que, a grandes velocidades el tiempo se dilata y el espacio se contrae en dirección al movimiento. Este concepto de la física relativista resulta totalmente contra intuitivo. Más bien parecería que donde el tiempo más se dilata es donde la velocidad es mínima, es decir, las cosas y los eventos duran más cuanto más estático es el lugar. Si el tiempo en el campo parece girar sobre sí mismo, pues el ritmo rural es cíclico y pausado, en la ciudad adquiere un perfil casi unidimensional, como una línea implacable de horarios sucesivos. ¿Será acaso que, en consecuencia, nuestra sensibilidad a la velocidad del tiempo se incrementa cuanto más demandantes somos de rapidez, como las operaciones por segundo de la computadora?

CONCLUSIONES

Dada la tendencia creciente de imponer desarrollos urbanos francamente hostiles al ciudadano por escala y por sentido, lo cual a su vez lo constriñe a operar meramente a través de una diada de actividades como forma dominante y casi única de habitar la ciudad, la de producir-consumir, es cada vez más urgente abordar este problema desde toda clase de herramientas que pudieran aportar algún indicio de acción.

La masificación urbana y el sistema de producción concibe y establece al habitante como un átomo pululante que se desplaza diariamente enormes distancias por vías rápidas si es ejecutivo y por transporte colectivo hacinado si es operativo durante horas sin fin con el objetivo de producir para consumir para producir para

consumir. Dado lo inhóspito del contexto, el ciudadano se ausenta sensorialmente de él y se sumerge durante estas horas en una burbuja creada por su propio automóvil o por sus audífonos para no interactuar con nadie, una necesidad de supervivencia elemental ante el océano de máquinas y cuerpos en cuyas corrientes es arrastrado cada día. Como las interacciones se han vuelto principalmente virtuales a través de las redes sociales, las asociaciones humanas son cada vez más banales, en buena medida ficticias y de baja temperatura afectiva y no digamos creativa.

A este estado ha contribuido el diseño urbano que impone, como si fuera de otro planeta, mega conjuntos comerciales y habitacionales bardeados, privados pero centrífugos que impiden cualquier oportunidad de interacción real y recurrente. Asimismo, las zonas comerciales ahora bajo el concepto del *mall*, repiten como clones los mismos negocios y franquicias no solo en diversas zonas de la ciudad sino en diversos países con sus sucursales de Zara, McDonalds, Sketchers, Adidas y demás firmas internacionales. El ciudadano se estaciona en su cajón entre las tétricas filas de automóviles en formación militar para ir a circular entre mercancías que compra a crédito, consume, amontona y deshecha.

Cabe enfatizar el contraste con la urbanización tradicional en ciudades hispanoamericanas de principios del siglo pasado hacia atrás que partían de un núcleo político, comercial, social y religioso a partir del cual iban emergiendo zonas habitacionales en un diseño radial, arbóreo o concéntrico que confluían siempre hacia ese punto central.³

³ Respecto a estos distintos *patrones urbanos* cf. Mandoki 2013.

Este punto es al que me refiero con el concepto de lugaridad, un sitio de convergencia natural de los pobladores que favorece la interacción, genera un sentido del lugar y favorece diversos tipos de comercios, de experiencias, de vecindad y significatividad, así como de arraigo en sus habitantes. En desaparición están los espacios de confluencia a menor escala, desde el bar o café del barrio, la capilla, el parque o pequeñas plazas con bancas para ver pasar al vecino, jugar dominó, tomar cursos para jubilados y donde se escenificaban fiestas, conciertos, talleres, protestas políticas, ferias, eventos de toda índole de importancia comunitaria. Ya no se siembran árboles en las banquetas. No hay camellones arbolados. No hay recurrencia en la interacción social en los espacios urbanos y hasta habitacionales que permitan no solo reconocer sino cultivar relaciones con otras personas del mismo barrio.

Kunstler (141) menciona la desaparición del *affordable housing* o viviendas módicas que eran las viviendas sobre tiendas y, debido a la proliferación de los *malls* y los supermercados durante más de 50 años la pérdida de este tipo de viviendas ha contribuido a la crisis urbana y cultural. Hannah Arendt opone el ámbito privado (*household*) o espacio doméstico y femenino al ámbito público o *polis*, el ámbito del hombre. (Arendt:31).

Señala que la libertad aristotélica se concibe como el poder de salir del ámbito privado o el hogar al ámbito público o la polis donde se liberan de la labor y el trabajo y por ende, del proceso inmediato de necesidades biológicas. El ámbito público era el lugar para exhibir destreza y superioridad en un espíritu furiosamente agonístico, para distinguirse y exhibir la individualidad, es decir, el lek

social. Actualmente, se ha perdido el dominio público (*public realm*), la polis, el lugar de debate y encuentro cara a cara, de festejo y de información colectiva. Todo lo que queda es la *polis* del *Twitter*, lugar virtual donde parecemos estar sin estar en ningún lugar.

Hoy la ciudad es esa obsesión acelerada por el tiempo en la generación de modas y estilos más efímeros, de aparatos más veloces, de testimonios materiales de la transformación vertiginosa de lo actual en obsoleto. Si la ciudad se apodera del tiempo y lo acelera como ningún otro espacio del planeta, ha de ser porque en

ella es el espacio el que se dilata, devorando el peso simbólico de los lugares. ¿Habrà manera de revertir este proceso? ¿Se podría legislar que cada zona nueva y antigua requiere un lugar para el encuentro y la significación de la polis no virtual? ¿Acaso toda convivencia ciudadana hoy se tiene que reducir al *Twitter* o al *chat* de la calle? ¿Podiera haber alguna autoridad que entienda la importancia de generar lugaridad a diversas escalas en el espacio urbano para el cruce de trayectorias de habitantes y la interacción cara a cara? Creo que es una causa perdida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augé, Marc. 1993. *Los "no lugares": espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Dussel, Enrique. 1998. *Ética de la liberación*. Trotta UAM.
- Goux, Jean-Joseph. 1990. *Symbolic Economies, After Marx and Freud*. Cornell University Press.
- Gubern, Roman. 1996. *Del bisonte a la realidad virtual (la escena y el laberinto)* Barcelona: Anagrama,
- Kunstler, James Howard. 1993. *The Geography of Nowhere: The Rise and Decline of America's Man-Made Landscape*. Simon & Schuster.
- Lotman, Juri. 1993. *El Símbolo en el sistema de la cultura*. Escritos 9.
- Mandoki, Katya. 1997a. *Between Signs and Symbols; an Economic Distinction?* en Rauch Irmengard and Carr F. Gerald (Eds.) *Semiotics Around the World; Synthesis in Diversity Berlin, New York*. Mouton de Gruyter: 1015-1018.
- . 1997b. *The Double Order of Semiosis in Aesthetics*. *Zed* 4: 86-95.
- . 1998. *Desarraigo y quiebre de escalas en la ciudad de México; un problema de semiosis y estética urbana*. *Anuario de Estudios Urbanos* 5: 195-218.
- . 2006a. *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica 1*. México, DF: Siglo XXI Editores.
- . 2006b. *Hacia Una Cartografía Del Espacio Simbólico*. *Ciudades; Tiempo-espacio y territorio* 70: 9-16.
- . 2007. *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identities*. Aldershot UK: Ashgate Pub Co.
- . 2013. *Echoes in Mind, City and Nature*.

- En *Nature and the City Beauty Is Taking on a New Form.*, ed. Jale Erzen and Raffaele Milan. International Yearbook of Aesthetics. Volume 17. Sassari: Edzione Edes 2013: 229–36.
- Morris, Charles. 1974. *La significación y lo significativo: Estudio de las relaciones entre el signo y el valor*. Madrid: Alberto Corazón.
- Mumford, Lewis. 1961. *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Peirce, Charles Sanders. 1931. *The Collected Papers of Charles S. Peirce, 8 Vols (1931-1958) CP*. ed. and A. W. Burks (eds.). C. Hartshorne, P. Weiss. Cambridge: Harvard University Press.
- Rossi-Landi, Ferruccio. 1983. *Language as Work & Trade: A Semiotic Homology for Linguistics & Economics*. Bergin & Garvey Publishers.
- Saussure, Ferdinand de et al. 1983. *Course in General Linguistics*. London: Duckworth.



HISTORIZANDO EL DESEO DE HISTORIZAR

JORGE MINGUET MEDINA Y CARLOS TAPIA

*Las antologías tratan eficazmente el conocimiento, proporcionando significado para una colección de fragmentos. No solo la Antología es un género que, como señaló Sylvia Lavin una vez, crea una genealogía para el presente, sino que este tipo de inventario seleccionado del pasado siempre reclama una agenda determinada para el futuro.**

El *deseo de historización* que convocaba Lavin en el artículo de 1999 no se cumplió. La confluencia de antologías que analizaba muy al contrario, podría casi leerse hoy como el canto del cisne de un género que, proveniente de una tradición ya entonces larga, acabaría por quedar prácticamente yermo¹.

Su publicación en ese año se produce en un hiato, en un momento de giro de los acontecimientos en la historia de la arquitectura y no sólo por el cambio de milenio, al fin y al cabo, mera coincidencia matemática. Su posición en el *timeline* equidista y balancea dos puntos mucho más relevantes en el desarrollo de nuestro inmediato pasado.

1 Esta regla, lo veremos más adelante, quedará confirmada, como no podría ser de otra forma, por su excepción (Sykes 2010).

* Este texto fue originalmente concebido para encauzar las investigaciones de los autores a la convocatoria *unthology*, tercera edición bianual de los congresos *Critic|all* (Madrid abril 2018). Fue publicado en inglés y aquí se hacen modificaciones para el argumento editorial de este número de *Astrágalo*. Ese párrafo inicial que citamos formaba parte del *call for papers*.

De un lado, el triunfo de la globalización, representado tanto por la caída del muro de Berlín, (1989) como por la apertura al público de internet (1993); y del otro, el inicio de la reciente crisis de la pasada década, con la caída de Lehman Brothers (2008).

Aquél entorno temporal próximo al giro del milenio, será también el de la definitiva y triunfante conversión de las viejas teorías críticas en novedosas y rentabilísimas prácticas arquitectónicas al servicio, cuando no al frente, del más desenvuelto avance del capitalismo neoliberal.

En la ilustración que insertamos a continuación se expresa la recurrencia del sistema de crisis económicas exponenciales desde los años 70 a la actualidad, marca los

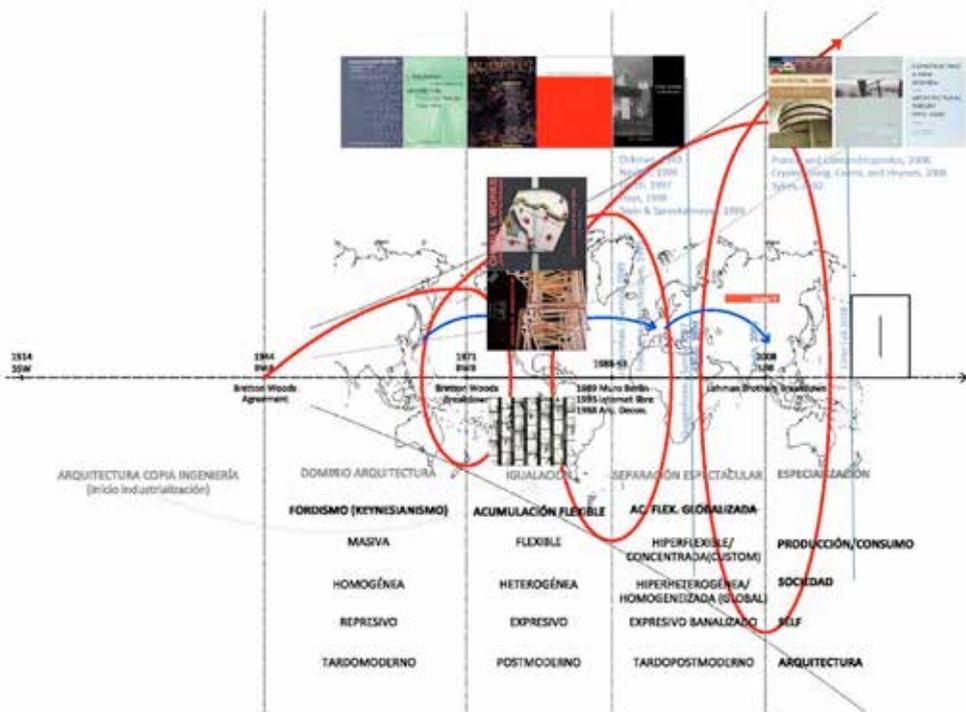


ilustración 1

ciclos de rememoración-obliteración que obliga a la revisión antológica y a la dominancia de unas tendencias geopolíticas, académicas y puramente crematísticas frente a otras.

Superpuestos esos ciclos con la línea antológica de los textos de arquitectura más usados en las facultades y escuelas de arquitectura de todo el mundo explicita visualmente los supuestos que desarrollamos en el texto.

Las fechas manejadas por Lavin y las antologías que analiza son en este sentido, sintomáticas y relevantes. No es en modo alguno arbitrario –esto es evidente– que las antologías de Ockman y Hays (publicadas consecutivamente en la misma editorial) se pasen el testigo en el simbólico año de

1968. Como Lavin misma expresará Ockman, Hays, y Tschumi (en su prefacio al volumen de Ockman) todos similarmente explicarán que en la arquitectura después de de 1968, hablando en propiedad, no habrá más teoría (Lavin 1999, 497).

Si bien esta conclusión puede considerarse discutible, debemos admitir como innegable la concurrencia de una muy relevante presencia teórica tras las reivindicaciones de aquellos años.

Del mismo modo es hoy comúnmente admitido que aquellas teorías críticas del 68 fueron clave en la construcción del neoliberalismo de los ochenta². Tornada su oposición a

² Este tema, un clásico largamente debatido en muchos ámbitos, lo hemos abordado ya con anterioridad en el de la

favor del propio sistema que combatía, incorporadas sus críticas a la mejora de éste, revertidas, en fin, en un desplazamiento que, mil veces ensayado, alcanzaba entonces su máximo grado de sofisticación. A partir de entonces, perfeccionada la *recupération*, comenzarán los ensayos de la aún más sutil *precorporación*³.

La historia de Cusset en *French Theory* (2005) es con todo lujo de detalles, la de una de aquellos –quizá el más interesante– procesos iniciales de *precorporación*, de reversión previa o como hemos preferido llamarlos, de *obliteración*⁴.

Cuenta Cusset el proceso y los motivos por los que la extraordinariamente prolífica *French Theory* de los setenta y primeros ochenta, encontrará a lo largo de esta década el mejor acomodo en una universidad americana, en la que florecerá como en ningún otro sitio, solo que en tanto que políticamente desactivada.

La universidad americana, privada y elitista, sometida ya desde entonces a los extremos criterios de calidad⁵ que hoy nos son habituales,

arquitectura (ver Minguet Medina 2014; Minguet 2014), de forma que nos permitiremos eludir su discusión de nuevo aquí, donde resultaría inadecuado y digresivo.

3 Existen autores como Frank ([1997] 2011) que insinúan la posibilidad de que incluso las confrontaciones de finales de los sesenta hubieran sido prefiguradas por los publicistas de *Madison Avenue*, como formas de renovar un mercado que se estancaba.

4 Sobre la *obliteración*, subyacente a la argumentación de este texto, se ha desarrollado más en profundidad en *Obliteración en la arquitectura del tardocapitalismo* (Minguet Medina 2017, tesis doctoral inédita).

5 Consideramos excesivo poner la palabra entre comillas, pero entiéndase que cuando hablamos de calidad en la universidad, nos referimos a ese criterio empresarial de autocontrol que se ha sobreimpuesto a las universidades actuales siguiendo el modelo americano y no simplemente al concepto genérico de calidad que, con frecuencia, tan alejado se encuentra de éste.

constituía un entorno extremadamente autónomo y siempre en creciente disociación de la realidad de su entorno social. En ella, los debates más extremos podían tener lugar y de hecho se fomentaban, en la tranquilidad de que sus incendiarias confrontaciones no se extenderían nunca más allá de sus muy cerradas puertas. Su proverbial autonomía favorecía, de hecho, los planos más abstractos de la discusión académica, su orientación a la innovación y su fuerte competencia invitaban a la transgresión meramente formal, a una espiral de *épateurs* de una burguesía especialmente aislada y elitista⁶.

Por otro lado, los pensadores franceses, sumidos de lleno en la expansión del neoliberalismo en Europa, se encontrarán bajo el gobierno de un socialista como Mitterrand, cuyas políticas les confrontan a lo que Cusset describe como un *double bind*: no podrán alinearse ideológicamente con ellas, en tanto que más próximas de facto al neoliberalismo que al socialismo; pero no podrán cotejarlas, por cuanto que ello redundaría en un apoyo tácito a la oposición, abiertamente neoliberal. Su reacción será desplazar sus temáticas a áreas menos conflictivas ya sean en tópicos o tiempos⁷.

La cada vez mayor importancia de los medios, que sustituirán al pensador por el

6 Características hoy conservadas en los reconocidos campus de elevada reputación, y que progresivamente se hereda e implanta en las universidades de nuestro entorno.

7 Así, siempre según Cusset, el Deleuze de *El Anti-Edipo* y *Mil Mesetas*, los dos volúmenes dedicados a *Capitalismo y esquizofrenia*, pasará a estudiar *La imagen-movimiento*, *La imagen-tiempo* o, lo encontraremos más adelante, con *El pliegue: Leibniz y el Barroco*, entre otros. El Foucault de *Vigilar y castigar* y de las teorías de la bio-política, se concentrará en el estudio de la *verdad* en la Antigua Grecia aunque, sentimos discrepar con Cusset, sin apenas perder su interés contemporáneo aun hablando de un pasado tan remoto.

comentarista y el tertuliano, privilegiando la velocidad y el espectáculo del eslogan del primero a la profundidad conceptual del segundo, completan el escenario descrito por Cusset (2012). Cuando, frente a un entorno tan desolador, sean calurosa y reiteradamente invitados a participar en las más prestigiosas universidades americanas, no será raro que muchos de estos maestros acepten sin apercebirse del inminente riesgo de *co-optation* que asumían⁸.

Con o sin la colaboración activa de sus creadores, la teoría francesa encontrará su máximo impacto en su traslado a la universidad americana. Su incorporación, como ya ocurriera con la recepción del pensamiento europeo emigrado huyendo del fascismo, se producirá a través de un doble filtrado: el introducido por las desfavorables condiciones de origen, y el introducido deliberadamente por los intereses del importador. El resultado es una apropiación del pensamiento en tanto que operativo a unos fines pre-marcados, es decir, una *precorporación* que oblitera los términos del pensamiento original.

Será esta *French Theory* la que, aún más malinterpretada e instrumentalizada por una disciplina arquitectónica que apenas se esfuerza en entenderla más que como herramienta de justificación, producirá el entorno sobreexcitado de teoría desde el que escribe Lavin. La proliferación de antologías que analiza no es, ella lo analiza muy bien, sino el intento de digerir, mediante el museo o la terapia, toda aquella sobreinformación, o información sobreexcitada.

⁸ Las reacciones serán diversas, desde la entrega (y frecuentemente posterior decepción) hasta la desconfianza y el rechazo.

De nuevo las fechas son importantes. Si en 1987, Charles Jencks finiquitaba el postmodernismo, que había revertido con gran éxito las teorías contestatarias de los últimos sesenta y primeros setenta, en 1988, Philip Johnson habrá preparado ya la alineación de las nuevas superestrellas de la arquitectura a través, según su costumbre desde 1932, de una exposición en el MoMA que cambiará, una vez más, el panorama arquitectónico a su gusto.

A Lavin no se le escapa que, pese a haberse publicado nada menos que una década después, la antología de Hays, *Architecture Theory since 1968* (1998), cierra prácticamente su debate teórico en torno a la recepción de *Deconstructivist Architects*, la mencionada exposición de Johnson y Wigley⁹. Y lo hace mediante la precoz constatación por parte de Mary McLeod (1989)¹⁰ de su condición de elemento *precorporado*, tan revertido –de forma previa– al servicio de la mercantilización capitalista como lo estuviera el postmodernismo al que pretendía sustituir.

Las intenciones de Johnson con esta exposición, quedarán aclaradas por Eisenman, íntimo colaborador durante años y participante de la muestra como perpetuo elegido de sus *listas*, sólo mucho más adelante, tras la muerte del *Padrino*¹¹, tan alargada era su sombra.

⁹ Pero es sintomático, como veremos más adelante, que lo haga precisamente en 1993, y que lo haga con un artículo de Robert Somol.

¹⁰ Catherine Ingraham también había diseccionado la exposición en términos muy críticos en su mismo año de apertura (Ingraham 1988)

¹¹ Por chocante que pueda parecer, y como una sencilla búsqueda en internet puede esclarecer, *the Godfather of American Architecture* es un apodo recurrente para Philip Johnson, que él aceptaba con orgullo. Existe, incluso, un documental precisamente llamado *Philip Johnson, the*

Según él la agenda política de Johnson con *Deconstructivist Architects* ocultaba una doble intención: *Primero, la inclinación de Johnson hacia la estética en el contexto de las dos exposiciones*¹² *no solo niega la ideología, sino que deviene ideológica en sí misma. Segundo, sus intentos de evacuar las implicaciones políticas de la arquitectura moderna y de desnaturalizar al mismo tiempo la deconstrucción y el constructivismo ruso a favor de una estética desprovista de sus contextos culturales eran gestos políticos* (Eisenman 2009, 277).

Las intenciones apropiatorias y malinterpretadoras de Eisenman sobre las teorías de Derrida por otro lado, habrían sido ya descritas por él mismo en su demoledora carta al primero en Octubre de 1989 ([1989] 1990). Más aún, ni eso le impidió publicar más adelante un libro de autoría compartida, en la ausencia preconizada por el francés en su escrito (Eisenman y Derrida 1997).

Bajo esta óptica, la propuesta antológica de Leach (1997), cobra un sentido que, Lavin, muy crítica con ella, no valora adecuadamente. Frente a la evidente *superficialidad* –sic– del discurso formal arquitectónico, Leach opta por concentrar su antología en los textos originales (filosóficos, sociológicos, transversales y humanistas en fin) que a lo largo de la historia moderna han inspirado y alimentado la ideación arquitectónica, eludiendo todo filtro disciplinar

Godfather of American Architecture (Maguire 1993) como cita su más interesante e independiente biógrafo (Schulze [1994] 1996).

12 Eisenman se refiere aquí a las exposiciones *International Style* (1932) y *Deconstructivist Architects* (1989), alfa y omega de la influencia de Johnson a través del MoMA. La mención conjunta de ambas tiene sentido por cuanto la ignorancia del constructivismo en la primera como su forzada inclusión en la segunda evidencian un manifiesto interés del *curator* por su expresa desactivación política.

distorsionador. No en vano, su propuesta, que acepta un cierto *mileniarismo invertido* (que en vez de proponer utopías futuristas, reflexiona sobre el pasado) acuñado por Jameson, se llamará muy intencionadamente *Rethinking Architecture*¹³. El retorno a las fuentes que propone, en un contexto de tan manifiesta obliteración, merece un reconocimiento que Lavin se esfuerza en negarle. El deseo de historización es más sincero en Leach que en sus colegas antólogos más estrictamente disciplinares.

Pero retomemos nuestra línea temporal. Que McLeod y Derrida liquidaran la legitimidad del discurso de *Deconstructivist Architects* casi simultáneamente a su difusión no limitó ni un ápice su repercusión mediática y disciplinar, que se prolonga incluso hoy día. Pero además, esta repercusión dependerá también de nuevas influencias francesas que aún habrían de llegar.

Sera el *deleuzian turn*, como lo ha denominado Spencer (2014, 2016) el que, perfectamente ensamblado con el avance de las tecnologías computacionales, dará a la arquitectura el impulso necesario para tomar el giro hacia un *mileniarismo convencional* lanzándose, con la mirada sólo hacia el futuro, y olvidando la historia, a cabalgar sobre el dólar uno de sus periodos más prolíficos, histriónicos y confusos de su historia.

En 1987 se publicó en inglés *A Thousand Plateaus* (Deleuze y Guattari [1980] 1988), y en 1988, el mismo año de la exposición del MoMA, vería a la luz en francés *The Pli* (Deleuze [1988] 1989), que se tradujo al inglés en 1992. Tan pronto como en 1993, recordemos, el mismo año de la apertura pública de internet, y en el momento de los primeros desarrollos

13 Ver introducción al libro (Leach 1997, XII-XX)

potentes del CAD, saldrá a la luz el influyente número 63 de *Architectural Design, Folding in Architecture*. Editado por Greg Lynn, el número incluía transcrito el capítulo 1 de *El Pliegue*, además de influyentes artículos suyos, del omnipresente Eisenman y de Jeffrey Kipnis, cuyo ambicioso título *Towards a New Architecture*, heredaba la pomposidad de Le Corbusier trasladándola al final de milenio, y confiriéndole a la *nueva arquitectura* que proponían una trascendencia máxima.

Desde nuestro particular punto de vista, es sintomático que los artículos publicados en este número aparezcan en dos de las más relevantes antologías posteriores, publicadas en torno a una década después del artículo de Lavin. *Constructing a New Agenda. Architectural Theory 1993-2009* (Sykes 2010), la continuación natural de la antología de Princeton de Nesbitt (1996) –que cubría hasta 1995, pero sin llegar a haber reparado en estos temas– comenzará con *Architectural Curvilinearity: The Folded, The Pliant and The Supple*, el artículo de Lynn (1993), como reparando el olvido de la edición anterior y dándole a la temática una posición fundacional en su ámbito temporal.

En la mucho más ambiciosa temporalmente, ya que cubre toda la historia de la arquitectura, *Architectural Theory*, y a pesar de su evidente extensión, se recogerán extractos de la pieza de Deleuze y los artículos de Lynn, Eisenman y Kipnis (Mallgrave y Contandriopoulos 2008, 541–46), otorgándole a este número de AD una enorme relevancia antológica.

En su momento, este *Deleuzian turn* atrajo en torno a sí, a toda una nueva vanguardia de arquitectos entre los que se encontraba el propio Lynn, Reiser + Umemoto, Zaha Hadid y Schumacher, y FOA, entre otros. Basándose en

interpretaciones bastante directas de *El Pliegue* (Deleuze [1988] 1989) y del capítulo de 1440: *Lo liso y lo estriado* de *Mil Mesetas* (Deleuze y Guattari [1980] 1988, 483–510), privilegiaban lo continuo, lo *liso* o *suave*, asociándolo a topologías complejas en arquitectura, sobre lo estriado entendido como lo cartesiano y regulado.

Estas formas complejas serían simbólicas así tanto de la complejidad de la realidad actual como de la liberación que suponía lo liso frente a lo estriado en Deleuze y Guattari. La combinación de estas ideas con los resultados que las nuevas tecnologías ayudaban a producir, crearon un estado de excitación importante en el ámbito de la arquitectura, en una tendencia que parecía combinar de forma plausible teoría y práctica.

Y sin embargo, como sólo mucho después pudo ver Spencer, *el giro deleuziano en arquitectura también marcó los pasos iniciales de su aún pendiente misión de descomprometerse enteramente del tramo final de las teorías negativas críticas y de forjar una nueva alianza con las agendas empresariales y corporativas del neoliberalismo* (Spencer 2014, 80).

Y es que Deleuze, complejo y conceptual al extremo, no sólo había sido entendido de forma, digamos, somera o formalista, en su interpretación del pliegue y de lo liso. Otras ideas de Deleuze fueron interpretadas con peor intencionadas consecuencias. Antidualéctico convencido, Deleuze se oponía a un sistema que terminaba en la síntesis de los opuestos es decir, que fundía las críticas al sistema con el sistema mismo, renovándolo. Por oposición, el proponía la *diferencia*: la afirmación positiva de lo diverso entendido como continuidad ontológica –ahora sí– lisa, por oposición al espacio estriado, de confrontación de opuestos de la dialéctica.

Este complejo posicionamiento, fue leído en términos arquitectónicos como la simple necesidad de desaparición de toda crítica, de todo aspecto negativo, en favor de términos vagos como *productividad* (Zaera and Van Toorn 2003), *coolness o performatividad* (Somol and Whiting 2002), *inteligencia* (Speaks 2006; [2002] 2010), etc.

La malinterpretación de Deleuze a favor del capitalismo que combatía ha sido, gracias a estas interpretaciones, generalizada. Su análisis de las formas del capitalismo es tan preciso que de hecho, una lectura desprejuiciada, positivista y propositiva de Deleuze podría ponerse en la base de la creación de las formas más modernas del capitalismo, como explica Žizek en un apasionante capítulo en el que invoca la figura de *un yuppie leyendo a Deleuze*.

Para cuando las antologías que nos ocupan están ya viendo la luz, ocurrirán dos cosas en ámbitos, sólo aparentemente opuestos, que acabarán por marcar la tendencia subsiguiente en arquitectura, que dejará a nuestro antologismo en un camino sin salida, hasta al menos la nueva caída económica, una década después.

Por un lado, una corriente de individualismo artista norteamericano, mal entendida como deconstrucción y aún peor relacionada con las corrientes deleuzianas en arquitectura, verá un triunfo sin límites. En 1997 el Guggenheim acaba de ser construido y alcanzará inmediatamente un éxito que querrá en adelante ser imitado por cualquier ciudad incluso de relevancia internacional mediocre. El renombrado *efecto Guggenheim*, disparará la locura por la arquitectura-espectáculo que gobernará la irreflexiva década siguiente. No quedará tiempo para teorías, ni pensamiento,

cuanto menos para antologías del mismo, mientras los arquitectos construyen sin descanso en todo el mundo. De hecho todas las teorías anteriores quedarán englobadas en un genérico gusto por lo extraño y espectacular que englobará a deconstructivistas, deleuzianos y meros individualistas en una masa indistinta, aun hoy mal categorizada.

Por otro lado siguiendo la descrita antidialéctica deformada desde Deleuze, se abrirá la agenda de la post-crítica, según Vidler (Vidler 2011, 69), en las conferencias organizadas por Robert Somol¹⁴ y el círculo de Johnson en honor a este último en 1996, y que darán lugar posteriormente al interesante *Autonomy and Ideology* (Somol 1997).

Las publicaciones teóricas se verán, a partir del giro del milenio, plagadas de críticas a la crítica, de pretendidos finales de la teoría y de innumerables afirmaciones de terminologías vagas como las anteriormente mencionadas.

Así pues, el artículo de Lavin se escribe justo al límite de este giro y constituye, en un curioso retruécano, la musealización o el sometimiento a terapia del fenómeno antológico que, con terminal milenarismo invertido, analiza. Su catalogación cierra el fenómeno justo antes de abandonarlo. Su potencial continuidad, su deseo de historización quedó, como decíamos, yermo, interrumpido por las urgencias de las nuevas agendas, principalmente de la neoliberal.

¹⁴ Recordemos, el autor con el que cerraba Hays su antología, aun a pesar de no entrar en temas posteriores al deconstructivismo, y que será poco después coautor del seminal *Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism* (Somol and Whiting 2002) ya citado, y que figurará desde entonces en toda antología sobre la postcrítica, empezando por la de Sykes.

La subsiguiente antología de Sykes (2010), escrita más de una década después, ya a la sombra de la crisis, se convertirá en un extraño artefacto, al ser el debate sobre la crítica su principal temática conductora, con numerosos ensayos en ambos bandos sobre el tema. Una antología pues, que versa sobre la conveniencia de sí misma, en tanto que compendio teórico de una época. Dado que el trasunto de estos ensayos –teóricos, ¿qué si no?– es la conveniencia de una teoría, lo que acaba por compendiar esta antología es el cuestionamiento de su propio sentido.

En ella encontraremos de nuevo a Lavin, ya en 2006¹⁵, admitiendo que *la arquitectura no tiene teorías coetáneas a las prácticas. Hay teorías de la arquitectura pero son sólo argot sobre edificios* ([2007] 2010, 452), para finalmente alinearse con el argot (*shoptalk*) más comercial de la triunfante arquitectura acrítica: *genérica aunque diferente, de producción masiva aunque fundada, perfectamente injustificada aunque capaz de capturar el afecto popular en vías inusitadas, los objetos novedosos son buenos ejemplos para la arquitectura contemporánea*, abogando por objetos tan sui-generis como los *pet-rocks* de los setenta¹⁶, como modelos a imitar por la arquitectura, a tal punto olvidado todo

¹⁵ El texto es de una conferencia leída en 2006, que se publicó originalmente en 2007 y se recopila finalmente en la antología de 2010.

¹⁶ Los *pet-rocks* eran, como su propio nombre indica, piedras decoradas que se vendían como mascota, y que tuvieron inconcebiblemente un gran éxito en la América de los primeros setenta. El producto en sí, más allá de la piedra, era el embalaje de la misma y el manual de instrucciones llenos de chascarrillos sobre las peculiaridades y ventajas que tenía una piedra como mascota. Su éxito supone la apoteosis del vaciado total de sentido del objeto y de la respuesta del consumidor a valores estrictamente comerciales a través del diseño.

deseo de historizar, ni aún considerar cualquier teoría.

En este mismo texto y a sólo pocos años del estallido de la crisis, Lavin habla, por contraste, de la demonización que la arquitectura hizo de sí misma en los setenta, cometiendo *suicidio ritual* para salvar su integridad tras los fracasos del decadente moderno. Menciona cómo Superstudio pensaba que sólo podrían salvar la arquitectura *by killing it*, y varios otros ejemplos del masoquismo y el complejo de culpa de la época.

Hoy ese complejo de culpa está de vuelta. No queremos con ello sólo decir que hemos vuelto a una situación semejante a aquella. Sino que estando en tal situación, hemos vuelto a resucitar y no siempre de forma totalmente consciente, aquellos mismos argumentos. La forma en que la disciplina ha gestionado su situación en la crisis, volcada hacia una demonización de sí misma tan histórica como la anterior entronización se llena, en el espacio cerrado del capital, de recuperaciones obliteradas o *precorporaciones* de aquellas teorías contestatarias, convertidas en poco más que nuevas tendencias de consumo.

Provenientes de un periodo de sistemática e intensiva destrucción de todo aparato crítico, la *récupération* deviene el único recurso –obviamente acrítico– que nos queda para confrontar una crisis sistémica. Sin el concurso de una teoría, de un aparato crítico, se recuperan pensamientos, teorías y modos de acción de aquella época –o cualquier otra– sin reparar en los resultados que en su día depararan.

Las corrientes recuperadas, en su día contraculturales o de resistencia, cumplen hoy su función de crear rentables tendencias que se

suceden y superponen una a otra con la fruición del mercado que en puridad, las alimenta. Convertida la contracultura en uno de los más rentables negocios¹⁷, cuanto más radical la crítica de la tendencia original, mayor el éxito de su recuperación. Además, la rentabilidad de estas tendencias se materializa doblemente: por un lado, ofrecen material de consumo a un sector joven –y con escasa perspectiva histórica– que es tradicionalmente uno de los sectores de consumo más potentes; por el otro, contribuyen a la precarización de la producción, uno de los grandes logros de la reciente crisis, logrando rentabilizar productos que son originados en condiciones no profesionales, a veces cercanas a la pobreza.

Pero no siempre fue así. Otras veces son objeto de fetichización y su consumo asegura sistemas, autorías y ganancias pecuniarias al mismo sistema en un bucle instaurado, como vemos en la ilustración 1. Si hemos desarrollado la vía del *padrino* Johnson, quedó por aclarar la figura de un Jencks que se antologiza a sí mismo, desde su tesis doctoral de 1973 hasta su libro de 2011. Sobre los textos de Jencks se puede encontrar literatura muy crítica con su producción, pero sin duda siguen siendo esenciales sus contribuciones y las de otros autores de ellas derivadas, para poder comprender nuestro posicionamiento sobre la perentoriedad de la revisión del sentido de lo antológico para un *hacer* arquitectura contemporánea.

Y es que de entre todas las posibilidades que ofrece la historia contada con la ventaja de

ser el que habla un profeta de hechos acaecidos, la que ofrece más potencial de revelación es aquella que se mantiene a flote a lo largo del tiempo como si fuera el primero en decirla o por ser inserto en una antología de las que hacen época. Debe aclararse que no se trata de desprestigiar algunos textos que siguen siendo de referencia, sino de mesurar, atemperar, el grado de relativismo que es consustancial con las antologías en arquitectura que ya hemos mencionado aquí.

Puede decirse que tras 2500 años de filosofía y 5000 de arquitectura, la suma de todos los procesos que se acallan entre sí por mor de la unicidad de lo múltiple y lo múltiple de la unicidad, precisó de una cartografía (y una antología es una cartografía) para deslindar y legitimar procesos categóricos y temporales.

Para Jencks, las categorías de lo *lógico*, lo *idealista*, lo *inhibido*, lo *intuitivo* y lo *activista*, con una *marginalia* a ser añadida, la de las desinhibiciones de los que quedaban caracterizados por su desconexión de un 80% con su entorno, marcó un antes y un después en la mapificación de la dispersión de la Modernidad no sólo en arquitectura. Desde entonces, como dijo Serres en su *Atlas* al decir que uno ya no hace mapas (o antologías) para ir a algún lugar, sino para saberse en algún sitio, parece que se entiende que quien guía con selecciones justificadas, consigue recomponer el derramamiento moderno en su estadio final.

Es decir, si eligiéramos una imagen mental para dibujar este contexto, sería la de una amalgama de corrientes que tanto se mezclan como que se muestran como venas indisolubles, que se mueven como fluidos no ergódicos. Controlar las corrientes contrapuestas en la desembocadura de un proyecto como el

¹⁷ La literatura sobre la comercialización de la contracultura es muy extensa, mencionaremos aquí, sólo por dar un trazo, la obra de Thomas Frank (Frank [1997] 2011; Frank and Weiland 1997) o, en un tono más divulgativo, la de Heath y Potter (2005).

moderno precisó en el primer mapa de Jencks de una superposición de categorías. Y así, el vaticinador Charles Jencks publicó *Movimientos Modernos en Arquitectura* (1973, reelaboración de su tesis doctoral) empleando las seis categorizaciones anteriores que se encuentran en el árbol genealógico estructuralista que se expone en su página 28. Una década después de su publicación original, se edita

en español, en 1983, en la colección *Biblioteca básica* que Fernández Galiano monta sobre obras que ya tenían un calado singular en sus lenguas de origen, fundamentalmente inglés, pero carecían de su traslado al castellano. Esta forma de compilación no por volumen único, también podría merecer un detallado análisis para percibir la naturaleza crónica de lo reeditable o lo traducible –*récuperation*–, que es una legitimación internacional sin remordimiento que se instala en las editoriales.

La idea de la figura de las corrientes de flujo en su comportamiento dinámico contrapuesto¹⁸, que no pueden ser reducida a descripciones matemáticas (sistemas no ergódicos) será una de las correcciones que se hará a sí mismo Jencks (*Architecture of the Jumping Universe*) en su evolución cartográfica.

¹⁸ Ver Jencks, Charles, *The architecture of the jumping universe*. 1995 Pg. 124. *Las Ciencias Postmodernas de la Complejidad comienzan con un goteo en el siglo XIX, profundizan con las Teorías Cuánticas y de Relatividad a principios del siglo XX y luego se convierten en un delta fluvial interconectado en el fin de siglo, con dinámicas no lineales y teoría del caos.*

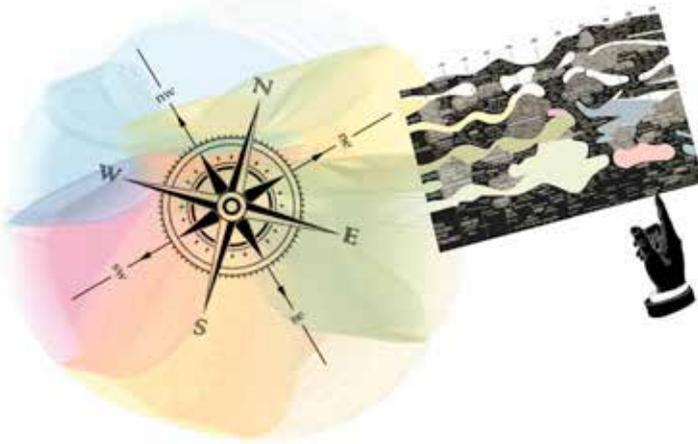


ilustración 2

Su nuevo diagrama, que incorpora precisamente rangos de categorización superiores a los ya descritos de sus trabajos anteriores (hasta los años 60), servirá para precisar más la continuación de lo grafiado hasta los años 2000 (ver la ilustración 2).

Coincidentemente, la figura de un delta es la imagen propuesta por Sloterdijk en *Los hijos terribles de la edad moderna* (2015: 247). Él escribe que *la tendencia básica antigenealógica de la Edad Moderna –como suma de todas las subversiones, negativas, usurpaciones, aspiraciones e hibridaciones– ha llegado a su zona de desembocadura. El conformismo del ser-diferente ha alcanzado en ella provisionalmente su figura final. Como un delta inaudito, dirá el autor alemán, todo fluye en tanto todo se estanca.* Conviene aquí volver sobre lo que Spencer dijimos anteriormente en relación al giro deleuziano.

Los intentos que su día se hicieron para comprender la dispersión volvieron necesario el instrumento antológico, lo recopilatorio re-ordenado. Vistos en nuestro tiempo, con

el diagnóstico de Sloterdijk, toda posibilidad de reintegración sólo parece ficticia, con lo que seguir con esos tipos de acción para hacer historia no nos son propicios. Fueron necesarios, aunque hoy nos suenen a subterfugios.

La ilustración 2 muestra un delta alimentado por las aguas de las temporalidades en disolución siendo un montaje y manipulación de nuestra autoría y conectado necesariamente con la imagen-brújula creada por Alejandro Zaera para su *Ya bien entrado el siglo XXI*, en la Revista *El Croquis* 187, 2016.

La expresión *cock and bull history* significa en inglés *historia extravagante e increíble*, algo que no es verdadero, pero que se da especialmente como excusa. De ahí surge consecuentemente Jencks, donde sus cartografías basadas en el Método Delphi se hicieron verdad por las que otros muchos hicieron a partir de ella, particularmente Alejandro Zaera.

Zaera, fue lector adelantado de Foucault en su primera cartografía titulada *Un mundo lleno de agujeros* (1998), y estuvo atento también a Jencks¹⁹ tanto en ese atlas como en el siguiente, su *Ya bien entrado el siglo XXI* (2016). En su última modelización perfeccionada, Jencks publica *The story of post-modernism: five decades of the ironic, iconic and critical in architecture* y ahí escribe (pág 43):

Referiré a un diagrama evolutivo en este libro y revelaré otra importante realidad. Hay muchos más arquitectos y mini-movimientos en los flujos del Post-Modernismo que lo que podría discutir, más de 500. Y teniendo

una percepción real del período 1960-2010 en arquitectura, el diagrama podría ser más que doblado en tamaño incluyendo el Tardo-Moderno, lo Moderno y los linajes tradicionales. Esto es decir que la historia tiene una compleja y contradictoria forma pero una forma al fin y entender sus significados obliga a decodificar las múltiples oposiciones.

A pesar de Sloterdijk, Jencks sí sigue creyendo en la antología como instrumento. Y Zaera, aunque se vea a sí mismo como *star system* y más cercano a su veintena de arquitectos elegidos en los 90, que a los 500 que elige en 2016. También Koolhaas es de los que hacen antologías de sí mismo (Ver ilustración 3: *OMA/AMO Production of Architectural Publications*) como instrumentación paralela a su obra construida. Pero para nosotros, desde este, en principio, desolador contexto del delta insólito, la idea de una an-tología deviene naturalmente en una no-tología: ¿cómo construir la antología de una época cuyos esfuerzos teóricos se han dirigido mayormente hacia la destrucción de la teoría, y de su sustitución por la mera apologética competitiva, o lo que es decir lo mismo, por la publicidad? Lejos de quedar abrumada por la multiplicidad de discursos, la maquinaería no se detendría, y creemos que el esfuerzo antológico quedaría desbordado por su vaciedad.

Y, sin embargo, si ya no vale la forma y función de la antología, pero es obvia su necesidad para la academia que enseña arquitectura en un mundo incierto y polimórfico de realidades paralelas y con bordes difusos, si hay grandes autores que las hacen y la crítica las legítima, ¿sería necesario encontrar una

¹⁹ Ver, Charles Jencks and Alejandro Zaera-Polo compare diagrams. https://youtu.be/L_a2GbBJ1dw



ilustración 3

vía sustitutiva?, ¿cómo evitar el paralaje conocimiento-poder? o, mejor dicho, para no caer en la inocencia²⁰ de esa polaridad foucaultiana, ¿cómo evitar el condicionamiento de las instancias que comparten el poder, sean académicas, editoriales, mercadotécnicas o todo uno, para que el conocimiento no sea el oro de Midas?

Aun no hallamos respuestas claras. Una apuesta sería la condición de revisión del sentido del pasado, cuestión ardua y controvertida. Esto es, se trataría de emplear más esfuerzo colectivo en promover síntomas de contemporaneidad que de revisitación de los pasados recientes. La historia no sería aquí tan *amiga* como gustaba de contar Ernesto Rogers. Ello conllevaría una recomposición que se asume

cargada de ideología sobre la Modernidad pero en virtud de las distancias de separación y de re-enmadejado de las hebras fluidas de su parte final. Sin embargo, tal actitud es decididamente Moderna y aún en su refinamiento acabaría por necesitar citarse a sí misma, dado el interés que muestra el mundo actual al conciliar en uno pasado y presente.

Otra apuesta sería propiamente generar una arqueología de los periodos antologizados, David contra Goliat, *alla manera de* Cusset, con la contradicción de forzar el surgimiento de otra miríada de valores alternativos para insertar en los llamados *cultural studies*, como *queer*, cibergénero y otros similares, menores agigantados, antes que dar crédito renovado a los clásicos²¹. La búsqueda consistiría en demostrar la vacuidad de la unicidad de lo múltiple, mediante un mecanismo que imposibilite la reintegración de lo que llamaríamos metafórica y literalmente *radicales libres*. El problema de tal decisión aparece

²⁰ Joseph Rouse, en *Knowledge and Power: Toward a Political Philosophy of Science* de 1987, establece una vinculación entre poder y conocimiento en las relaciones científicas. Este asunto, que es tradicionalmente estudiado en Foucault (aunque A. Giddens también lo hace), es actualizado por el padre de la cartografía crítica John Brian Harley, en su libro *La nueva naturaleza de los mapas* de 2006. En la página 116, Harley rechaza la universalidad de las afirmaciones de Foucault en la relación conocimiento-poder en nuestros días, en términos cartográficos. Toda antología mapea tanto lo que incluye como lo que excluye. Basándonos en Harley, esos silenciados autores o líneas de pensamiento proveen un discurso construido en su reverso tan potente como los que son visibilizados.

²¹ Sin pretensión de *historizarnos* contradictoriamente a nosotros mismos, estos términos son más ampliamente estudiados por nosotros en otros lugares. En este caso, puede consultarse de Tapia, Carlos, *Derivas críticas de la ciudad postmoderna: sueño colectivo y contraespacio*. En: *Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la Ciudad. Segunda Etapa*. 2016. Núm. 21. Pág. 129-154

en forma de reducción al absurdo: ninguna alteridad se mantiene inalterada cuando se le hace una monografía de venta mundial. Por lo tanto, todo intento alimenta la unicidad de las comprensiones globales aunque permitan temporal y excepcionalmente un registro bajo el epígrafe de *otras historias*²².

Quizá se pueda pensar en transferir a la profesión un marco argumental que pueda poner en formas y espacios lo que de otra manera no puede tratarse. En este sentido, debe hacerse mención del segundo de los congresos *Criticall*²³ donde se abordó en concepto de *autonomía*. Como dijo Solà-Morales, hablar de autonomía en la arquitectura no quiere decir que no pueda estar en conjunción en su aparición con otros ámbitos de la realidad, sino que porque precisamente hay instrumentos críticos para la elaboración teórica, pueden ser el punto de surgimiento de nuevas prácticas arquitectónicas contemporáneas. Situar en la historia primaria, de esta forma, una acción arquitectónica de alta complejidad repartida en lo social más ampliamente, que se enfrenta al elitismo de la modernidad arquitectónica

22 Digno de mención es el caso de lo que se observa en auge mediático y es llamado *Speculative Histories*. Por poner un ejemplo que reflexiona el sentido contemporáneo del materialismo filosófico y su trasvase a la acción proyectual, merecen ser revisadas las últimas publicaciones de *Zero Books*, abonando un territorio de especificidad con la *OOO Theory (Oriented-Object Ontology)* en el que su principal valedor, G. Harman, trata denodadamente de entablar vínculos con la más consolidada (y no por ello menos problemática, como ha escrito Manuel deLanda) *ANT Theory (Teoría del actor Red)* de Bruno Latour.

23 De nuevo, aquí podemos ampliar argumentos por nosotros mismos: Minguet Medina, Jorge, Tapia Martin, Carlos, *El desprecio del estatuto de la arquitectura: la transgresión funda la regla/The contempt for the statute of architecture: Transgression funds the rule*. Comunicación en congreso *Criticall II International Conference on Architectural Design and Criticism*. Madrid, 2016.

que no se deja llevar por los bajos impulsos populistas, ni los que exhiben erudición, ni los meramente epigonales.

Por tanto, no un *tipo* a desestimar y sustituir, sino un *modo*, abarcador, que, usando lo que es imposible excluir, como es el tipo antológico, comprenda y resitúe su importancia, que se sabe de antemano relativizada. Un delta que sea devuelto al sentido de ser un ecosistema complejo, pero armonioso, no es lo que debe ser buscado políticamente para que la antología no sea un problema de poder. La oportunidad de los tiempos actuales estriba en su condición de imposibilidad de reintegración de las diferencias, y encontrar cómo navegar en esas aguas deberá dar instrumentos de orientación no empleados o no conocidos hasta la fecha.

REFERENCIAS

- Crysler, C. Greig, Stephen Cairns, and Hilde Heynen, eds. 2012. *The SAGE Handbook of Architectural Theory*. Los Angeles ; London ; New Delhi ; Singapore ; Washington DC: SAGE Publications.
- Cusset, François. 2005. *French theory: Foucault, Derrida, Deleuze & cia. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Translated by Mónica Silvia Nasi. Barcelona: Melusina.
- . 2012. “Las Derivas de La Teoría, Seminario Con François Cusset.” In . Barcelona: MACBA. <http://www.macba.cat/es/seminario-derivadas-teoria->.
- Deleuze, Gilles. (1988) 1989. *El Pliegue: Leibniz y El Barroco*. Paidós Studio Basica 48. Barcelona: Ed. Paidós.

- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. (1980) 1988. *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Ensayo. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. (1989) 1990. "A Letter to Peter Eisenman." *Assemblage* aug 1990 (12):6–13.
- Eisenman, Peter. 2009. "Philip Johnson: Romanticism and Disintegration." In *Philip Johnson: The Constancy of Change*, edited by Emmanuel Petit, 220–29. New Haven: Yale University Press.
- Eisenman, Peter, and Jacques Derrida. 1997. *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. Edited by Jeffrey Kipnis and Thomas Leeser. New York: Monacelli Press.
- Frank, Thomas. (1997) 2011. *La Conquista de Lo Cool: El Negocio de La Cultura y La Contracultura y El Nacimiento Del Consumismo Moderno*. Héroes Modernos, Book, Whole. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.
- Frank, Thomas, and Matt Weiland, eds. 1997. *Commodify Your Dissent: Salvos from The Baffler*. 1st ed. New York: Norton.
- Hays, K. Michael. 1998. *Architecture Theory since 1968*. Columbia Books of Architecture, Book, Whole. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Heath, Joseph, and Andrew Potter. 2005. *Rebelarse vende: el negocio de la contracultura*. Translated by Gabriela Bustelo. Bogotá: Taurus.
- Ingraham, Catherine. 1988. "Milking Deconstruction, or Cow Was the Show?" *Inland Architect* 32. Sept-Oct 1988 (Journal Article):62–63.
- Lavin, Sylvia. 1999. "Theory into History or, The Will to Anthology." *Journal of the Society of Architectural Historians* 58 (3 (Sep. 1999)):494–99.
- . (2007) 2010. "Practice Makes Perfect." In *Constructing a New Agenda. Architectural Theory 1993-2009*, 447–59. New York: Princeton Architectural Press.
- Leach, Neil, ed. 1997. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York: Routledge.
- Lynn, Greg. 1993. "Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant and the Supple." *Architectural Design* 63 (3/4):8–15.
- Maguire, Sharon (producer). 1993. *Philip Johnson, Godfather of American Architecture*. BBC.
- Mallgrave, Harry Francis, and Christina Contandriopoulos, eds. 2008. *Architectural Theory. Vol. 2: An Anthology from 1871 to 2005*. Malden, Mass.: Blackwell.
- McLeod, Mary. 1989. "Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism." *Assemblage* 8 (Journal Article):22–59.
- Minguet, Jorge. 2014. "Urbanismo Participativo o Urbanismo Democrático. Crisis y Crítica." In *Procesos Extremos En La Constitución de La Ciudad. De La Crisis a La Emergencia de Los Espacios Mundializados*, edited by Carlos Tapia Martín, Carmen Guerra de Hoyos, Mariano Pérez Humanes, Simona Pecoraio, Natalia De Carli, and Carolina Prieto de la Viesca, 15–29. Universidad de

- Sevilla. <http://congresoprosesextremos.com/2014/03/04/actas-del-congreso-disponibles-ya/>.
- Minguet Medina, Jorge. 2014. "Urbanismo Participativo o Urbanismo Democrático. Crisis y Crítica." *Revista Ciudades* 11 (19):196–233.
- . 2017. "Obliteración en la arquitectura del tardocapitalismo." Málaga.
- Minguet Medina, Jorge, Tapia Martin, Carlos. 2018. Historizing the desire of historicize. Comunicación en congreso. Critical III International Conference on Architectural Design and Criticism. Madrid ETSAM. ISSN: 2603 – 9923
- Nesbitt, Kate. 1996. *Theorizing a New Agenda for Architecture :An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. Book, Whole. New York: Princeton Architectural Press.
- Schulze, Franz. (1994) 1996. *Philip Johnson: Life and Work*. Chicago: University of Chicago Press.
- Somol, Robert, ed. 1997. *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*. New York: Monacelli Press.
- Somol, Robert, and Sarah Whiting. 2002. "Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism." *Perspecta* 33 (Mining Autonomy) : 72–77.
- Speaks, Michael. 2006. "Intelligence after Theory." *Perspecta* 38 (Architecture after All):101–6.
- Speaks, Michael. (2002) 2010. "Design Intelligence Part 1: Introduction." In *Constructing a New Agenda: Architectural Theory, 1993-2009*, 206–15. New York: Princeton Architectural Press.
- Spencer, Douglas. 2014. "The New Phantasmagoria: Transcoding the Violence of Financial Capitalism." In *The Missed Encounter of Radical Philosophy with Architecture*, edited by Lahiji, Nadir, ed., 79–93. London and New York: Bloomsbury.
- . 2016. *The Architecture of Neoliberalism: How Contemporary Architecture Became an Instrument of Control and Compliance*. New York: Bloomsbury Academic.
- Sykes, A. Krista. 2010. *Constructing a New Agenda: Architectural Theory, 1993-2009*. Book, Whole. New York, NY, USA: Princeton Architectural Press.
- Vidler, Anthony. 2011. *Historias Del Presente Inmediato :La Invención Del Movimiento Moderno Arquitectónico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zaera, Alejandro, and Roemer Van Toorn. 2003. "Educating the Architect." Roemer van Toorn. 2003. <http://www.roemervantoor.nl/Resources/Educating%20the%20architect.pdf>.



PENSAMIENTOS E IMÁGENES DE LA ARQUITECTURA DE LA INCONTINENCIA

CARLOS VILLAGÓMEZ

INTRODUCCIÓN

La arquitectura popular en Bolivia ha logrado una insólita notoriedad por el fenómeno conocido como *cholets*. En ese rumbo se destaca un creador, el alteño Freddy Mamani Silvestre, que viaja por todo el planeta llevando su trabajo como ningún otro creador en la historia de la arquitectura boliviana. Con una aceptación, mezcla entre curiosidad antropológica y condescendencia eurocentrista, este autor tiene un sitio en las redes sociales, en prensa especializada, y en algunos sitios académicos. Por tal razón, es importante ir desbrozando el camino para el entendimiento de este fenómeno que se gestó en un largo proceso desde mediados del siglo pasado en Bolivia.

Los buenos intentos académicos para interpretar esta tendencia boliviana son pocos en comparación a su bulla mediática;

podemos citar: *Freddy Mamani Silvestre* de Elisabetta Andreoli y Ligia D'Andrea de 2014; *Arquitecturas emergentes en El Alto* de Randolph Cárdenas de 2010; *Arquitectura emergente* de Yolanda Salazar de 2016; y artículos personales que están publicados en *La Paz Imaginada* de 2007 y *Ensayos de arquitectura en La Paz* de 2009 como en otras publicaciones.

Por el interés que representa el tema en los párrafos siguientes anotaremos nueve conceptos, contrastantes como un *collage*, que se entremezclan con imágenes para ir por fuera de los rumbos convencionales de la historiografía arquitectónica, relacionando este fenómeno de resistencia plebeya con arte, cultura, ciudad y sociedad. En suma, son recursos espontáneos como el propio objeto de estudio ya que la aproximación arquitectónica de la academia no podrá ir más allá de sus marcadas fronteras culturales.



ilustración 1 Interior Cholet. Ciudad de El Alto. Bolivia. Fotografía Jaime Cisneros

LA ESTÉTICA POPULAR DE LA PAZ Y EL ALTO EN EL CONTEXTO SOCIAL Y FÍSICO.

En sus paisajes arquitectónicos, la ciudad de La Paz fue durante siglos el reflejo de una sociedad de castas excluyentes que determinaron su trazo de acuerdo a influencias eurocentristas aunque superpuestas con tintes locales en cada estadio de su formación urbana. Ese inconsistente equilibrio entre una sociedad y ciudad excluyentes sufre en los años cincuenta del siglo XX, un cambio que renueva, pero también pervierte el orden urbano.

En un marco de influencias arrolladoras que vienen con una tardía modernidad, La Paz incorpora en sus estructuras urbanas a los indígenas migrantes del campo y comienza a

enfrentar nuevos fenómenos en una ciudad confusa y abigarrada.

En ese marco, y a partir de los años setenta del siglo pasado, se gesta en la ciudad una arquitectura de rasgos confusos y delirantes que comienzan a germinar en la pendiente oeste donde radican los comerciantes y contrabandistas de la nueva burguesía popular. La llamada burguesía chola transforma el perfil urbano de esa zona y densifica la masa urbana con un estilo peculiar, mezcla de influencias de occidentales y orientales con rasgos nativos, gestando un mestizaje arquitectónico inédito.

Sin un lenguaje discernible ni organizado, los edificios de la estética chola son una mezcla delirante de colores y detalles que se intensifican con la incorporación irracional y



ilustración 2 Cholets. Ciudad de El Alto. Bolivia. Fotografía JC

profusa de carteles y anuncios comerciales. El caos que ese escenario arquitectónico presenta es vital y perversamente vivificante. El habitante de esas zonas se enorgullece y se ufana de esa manera de presentar su mundo perceptual en esas calles plagadas de movimientos, sonidos y olores. La teatralidad urbana es de ahí en adelante barroca y aymara.

Difícil de interpretar, la estética chola esta tomando poco a poco todo el escenario urbano rebasa sus fronteras originales y ya es, a principios de este siglo, la estética de La Paz y El Alto, por encima de los pocos ejemplos de formato occidental. Ahora estas ciudades tienen un particular imaginario mestizo. Esta

representación del mundo interior paceño tiene ahora otros medios de expresión: la manera de enunciar y presentar los contenidos de los medios audiovisuales, la gráfica de lo comercial, la música chicha y un arquitectura de incontinencia formal y cromática, son algunos de los medios que busca esta sociedad irresoluta como una nueva forma de hacer ciudad.

La Paz, en casi todas sus zonas es más que simple arquitectura y forma urbana, es casi toda ella, un soporte para todo tipo mensajes que expresan el carácter eminentemente terciario de nuestra base económica, donde la mayor fuerza laboral esta ocupada en el comercio formal e informal o en los servicios prestados al



ilustración 3 Ciudad de La Paz. Bolivia. Fotografía Carlos Villagómez

de las mayores ciudades indígenas de América Latina. Y aunque se resistan algunos grupos nostálgicos de la ciudad liberal de principios del siglo XX, la estética chola es quizás el motor más dinámico que impulsa los nuevos imaginarios urbanos. Si estos son el resultado de una ensoñación colectiva o de una pesadilla futurista no podemos saberlo; pero su marcha es imparable y está socialmente garantizada: tiene poder económico, es la mayor representación cultural urbana y desde más de una década tiene poder político. Tiene en suma, el trípode que sustenta cualquier movimiento estético con singulares proyecciones.

Las bases de esta revolución plebeya de la arquitectura tienen una estructura social de soporte en una cultura viva con un nuevo

los parámetros de diseños funcionales, formales e incluso tecnológicos.

Los comitentes no permiten espacios *desperdiciados* ni ninguna otra licencia arquitectónica que vaya en detrimento de su sentido de explotación comercial del espacio. Esa mezquindad se trueca en una delirante necesidad de expresividad cromática y del detalle cuyas raíces son múltiples y con un patrón fijo: la perversidad en la apropiación de los estilos. Ya sea para relatar sus orígenes rurales o por la simple manifestación de su presencia en la sociedad urbana, los comitentes buscan la manipulación estilística de cualquier origen: posmodernidad, modernidad, clasicismo o cualquier categoría en un delirio entomológico a lo Charles Jencks. Nada está



ilustración 4 Ciudad de La Paz. Bolivia. Fotografía CV

prohibido. Y en ese libertinaje estético el lugar del gremio de arquitectos convencionales está en entredicho.

El mercado de productos en esta ciudad está inundado por la industria asiática y con poca participación de la industria de la construcción local. Lo que lleva a suponer que, este modo de hacer arquitectura, tiene su materialidad condicionada por la figuración extrema del Oriente. En otros términos, con la revolución plebeyay su arquitectura incontinente el péndulo de nuestra historiografía arquitectónica se encuentra en la vaivén extremo de un colectivo social y cultural emergente.

LA SOCIEDAD DE LA INCONTINENCIA CONTRA LA NORMA Y EL CANON

Una tarea pendiente para la sociología, la antropología o, si se prefiere, para las ciencias ocultas es saber porqué nuestro desarrollo urbano y arquitectónico es tan bizarro. En tiempos milenaristas no bastan las aproximaciones filomarxistas o de la ciencia urbanística. Es preciso adentrar en nuestro *ethos* y, desde ahí, palpar nuestros más profundos atavismos. Uno de ellos es la inescrutable voluntad de no seguir las reglas.

Hace poco se perdió del paisaje urbano de la ciudad de El Alto una elocuente gigantografía de esa voluntad levantisca que decía: *El*

aymara es más grande que el sistema. Y sí que lo es. Esa frase resumía todas las formas de sublevación y sedición que tenemos en contra de las reglas, las normas o los cánones. En esta ciudad nadie quiere ser normado, controlado, fiscalizado, intervenido o verificado.

Dos muestras de esa insurrección al orden es la desobediencia a las normas municipales y a cualquier canon estético. De la mixtura entre ambos nace el paisaje urbano tan desvergonzado que tenemos.

La revuelta contra el canon estético occidental es un ejercicio de hace muchos años atrás. Recordemos al alcalde de la ciudad de La Paz Salmón de la Barra; a la constructora Ormachea; al padre Obermaier y, últimamente, al reconocido creador alteño Mamani Silvestre. Todos ellos abanderados de esa voluntad anticolonial que busca otra expresión arquitectónica y urbana de esta sociedad desbordada.

Si eso está bien o está mal concebido no interesa en estos días. Vivimos los tiempos de una sublevación popular, de una resistencia al canon occidental contra todo precepto estético. Quizás esta sea nuestra manera de ser felices. Quizás sea nuestra forma de hacer ciudad y comunidad urbana. O quizás seamos el laboratorio universal de inéditas experiencias urbanas en la historia de la humanidad.

LA ARQUITECTURA Y LA INCONTINENCIA FESTIVA

El día después de la entrada folklórica del Señor del Gran Poder que se realiza por el mes de junio en la ciudad de La Paz se consuma un *after party* potente y sugestivo. En un coletazo de la fiesta paceña que es más delirante que la misma celebración.

En zona de Chijini la conocen como la Diana y comienza al despuntar el alba después



ilustración 5 Morenada. Diana 2018. Ciudad de La Paz. Bolivia. Fotografía CV



ilustración 6 Baile de los Chutas. Ciudad de La Paz. Bolivia. Fotografía CV

de la sorprendente entrada. En la luz tenue y fría de la madrugada ese pedazo de ciudad popular esta despierta y parece contemplar a la ciudad que duerme. Allí, la fiesta continúa en la avenida Eduardo Abaroa donde se reúnen las fraternidades de las danzas pesadas (la Morenada) *para continuarla* o para demostrar a todos que se puede resistir con intensa devoción la libación que aguanta la incontinencia festiva.

Poco a poco se escenifica esta fiesta *privada*, que se realiza con todos los vecinos del barrio donde nació esta expresión plena de la panceñidad. Se ordenan las sillas, los puestos de comida, los letreros de baños públicos y las barricadas de cajones de cerveza para marcar la ruta. Son cuadras de un teatro urbano erigido entre opulentos edificios de arquitectura popular, algunos *cholets* con vistosos salones de fiesta que se llaman: el *Brindys Palace*, el *Kory Inti*, el *Inti Pacha* o el *Gigante Ananay*. A lo largo de este trayecto se bebe y come como

heliogábalos un interminable menú popular: caldo de pollo, chicharrón, fricase, sajta, *thimpu* o *jakhonta*. Se goza sin miramientos porque ya están instalados en su casa; ya pasó la representación mayor y ya se cumplió con toda la ciudad. Ahora toca divertirse en la intimidad de la familia del Gran Poder bailando hacia el templo, vestidos como corresponde, ellos con terno, chaleco y corbata, y ellas con polleras radiantes y enjoyadas a placer.

Este acontecimiento tiene un espacio de campanillas: presencias ensimismado el paso de las fraternidades bajo el puente Abaroa. Bajo la penumbra elíptica truenan las bandas y las matracas, las polleras de las fraternas giran brillando y contrastando en exceso, y como agua eufórica de una contenida presa, salen lanzados hacia la calle Gallardo y el templo en honor al Jesús del Gran Poder.

En el interior del templo se oculta la imagen tricéfala de la Santísima Trinidad.



ilustración 7 Morenada 2013. Fiesta de Gran Poder. Ciudad de El Alto. Bolivia. Fotografía CV

Afuera, esta nueva clase dirigente paceña, muestra activa otra trinidad de poderes: el cultural, el político y el económico. En este milenio manda un nueva clase, popular y auténtica, que desplazó en sólo dos generaciones a la burguesía criolla. Y, muy temprano en la mañana de la Diana 2013, ese nuevo señorío nos cantó una morenada que es todo un *hit* de la ironía:

plata tengo, oro tengo, pero no me da la gana de cancelarte...

EL HORROR VACUANDINO

Tenemos una manera de expresarnos que es exuberante, pletórica, excesiva y grandilocuente.

Todo lo llenamos, todo lo atiborramos, todo lo atestamos. No podemos ver una superficie vacía que inmediatamente la rellenas o la coloreamos. El vacío nos angustia, nos oprime el alma. Tenemos el síndrome llamado, en latín, *horror vacui*: el temor al vacío. Somos la sociedad de la incontinencia expresiva.

En nuestras obras artísticas se nota esa tendencia a la exageración formal, a utilizar demasiados elementos, con una mixtura de colores encendidos, cargando todo el espacio. El diseño paradigmático de nuestro horror vacui es el escudo nacional que tiene todas las alegorías posibles del reino animal y vegetal, del fragor de la guerra y todo lo que paso por la mente del republicano que, en el siglo



ilustración 8 Ciudad de El Alto, Bolivia. Fotografía CV

XIX, tuvo la responsabilidad de concebirlo. Paralelo a ese sancchocho patrio, tenemos hoy en día las invitaciones que circulan entre los hermanos del Gran Poder, todo un ramillete plurimulticultural de imágenes colorinches.

Llegamos a esta condición por un proceso largo y tortuoso de aculturación que arribó de occidente (el barroco español a rajatabla), que se mezcló con un ancestro cultural que tenía (y tiene aún) una particular vertiente asiática.

Con ello construimos hoy en día nuestra ciudad y su arquitectura. No concebimos minimalismos asépticos que nacen de creencias zen, luteranas o calvinistas y edificamos la ciudad sin dar un respiro a la mirada: edificios por doquier, casitas y casonas amontonadas aquí y acullá, letreros y gigantografías tapando toda la naturaleza posible, mercados y puestitos comerciales en todos los espacios públicos posibles, etc. Todo está lleno, colmado y sobresaturado en esta ciudad. No se libra ni la limpidez del cielo paceño, lo llenamos de cables, de llamativos teleféricos y de otros despojos que lanzamos por el aire.

Es nuestra marca estética y está indeleble en nuestra genética: es el *horror vacui* andino.

Pero nuestras incontinencias expresivas no terminan ahí. La sociedad del exceso busca renovarse con avances tecnológicos que, en nuestras manos, dan pavor: las gigantografías y las luces led. Cuando llega la noche y pensamos que con la oscuridad podemos descansar un poco de semejante carnaval visual, se prenden las luces led de la Casa del Pueblo que mando a construir Evo Morales por encima de consideraciones patrimoniales. El edificio estatal, que simboliza este proceso político, brilla en la Plaza Murillo como un casino de Las Vegas.

Ironías aparte, es imperativo insistir que esta expresión desmedida nace de nuestra mezcla religiosa que muchos llaman sincretismo. Producto de la amalgama entre lo ancestral y lo churrigueresco español nace este inveterado horror al vacío que es tan lejano a la austeridad visual del ser calvinista y luterano que, a los andinos urbanizados, nos aburre soberanamente.



ilustración 9 Ciudad de La Paz. Bolivia. Fotografía CV

EL CHOLETY LA HISTORIA DE LA FEALDAD

Con ese título Umberto Eco publicó el 2007 un libro sobre esta categoría estética en la historia del arte occidental. En el texto presenta un inventario de las expresiones más feas que pudo compilar desde el tiempo clásico hasta nuestros días relacionándolas con la muerte, el diablo, lo monstruoso, lo deforme, la brujería y lo siniestro. Un catálogo de lo más cutre del arte universal que culmina asumiendo *el triunfo de lo feo* con el arte *kitsch* y el concepto gringo del *camp*, que no es otra cosa que aceptar lo *feo popular* con conocimiento de causa, y con el cinismo propio de la intelectualidad.

Y con Eco en mente trataré de interpretar nuestro *feo* artístico. Todo viene a cuento por una reflexión que hice con un amigo artista sobre el destino estético de esta ciudad. Ambos, en un arranque de honestidad conveníamos en que esta ciudad es fea y que, paradójicamente, está construida sobre un maravilloso valle andino.

Nuestra historia de la fealdad, al menos en lo que arquitectura se refiere, es muy particular. Revisando las imágenes del libro exclamamos, como su primer editor extranjero, *qué hermosa es la fealdad*, y viendo la ciudad concluimos que es de otra estirpe, algo próximo a lo abominable. Aquí se construyeron ejemplos paradigmáticos de una fealdad con mayúsculas.

Es tal nuestra fealdad construida que ya no convencen las tretas como *sobre gustos*



ilustración 10 Diana. Salones de fiesta. Ciudad de La Paz. Bolivia. Fotografía CV

y colores no han escrito los autores o todo depende del color del cristal con que se mira. Eco, más académicamente, analiza estas paradojas de apreciación pero, al final del libro, recurre a una metáfora para pedir piedad. Por algo será.

Nos atormentó la incapacidad por desglosar las razones de los desvaríos que tenemos al construir estas ciudades siamesas. Aventurando razones, pensamos que aquí cultivamos un resentimiento colectivo a nosotros mismos y, lo peor de todo, a nuestro sitio. Nuestra baja autoestima puede superarse pero la inquina contra nuestra naturaleza es casi infinita. Quizá ante tanta belleza natural en esta sociedad, arisca como pocas, el ser de estos parajes reacciona con malevolencia y perversidad, se rebela para hacerse sentir, y resiste vociferando: ¡aquí

estoy! En suma, creo que construimos nuestra historia de la fealdad para existir en nuestras profundas contradicciones.

EL CHOLETY EL SÍNDROME DE STENDHAL

A principios del siglo XIX, el escritor francés H. Beyle (conocido por el seudónimo Stendhal), un romántico rematado hasta la ñoñería, se fue de viaje a la ciudad italiana de Florencia y de ver tanta belleza le dio un ataque que se conoce, en el mundo de la psiquiatría, como el síndrome de Stendhal. Según los especialistas se trataría de un padecimiento ocasionado por una sobredosis de belleza:

una enfermedad psicosomática que



ilustración 11 Interior Cholet. Ciudad de El Alto. Bolivia. Fotografía JC

causa taquicardias, vértigo, confusión, temblor, palpitaciones, depresiones e incluso alucinaciones cuando el individuo es expuesto a hermosas obras de arte.

A raíz de semejante enfermedad, me preguntaba si nuestros visitantes han sufrido algo parecido al ver la ciudad de La Paz o la ciudad de El Alto. No tenemos reportes de ningún caso con tal síndrome, pero sí de miles con taquicardias producto del soroche, nuestro mal de alturas.

¿Se puede catalogar de bella a esta ciudad? De ser así, ¿bajo qué canon se juzga a esta

ciudad como bella o fea? Más aún, ¿la belleza es universal? Y mucho más, ¿puede Occidente dictar la belleza planetaria?

Para responder a tales cuestionamientos expresaré lo que creo, sentimos ante la *belleza* (en cursiva, por su plasticidad teórica) de nuestro paisaje urbano y de nuestros *cholets*.

Cuando ingresamos a un salón de fiestas de un cholet, a esos espacios pletóricos de detalles y colores como una mesa *pinball*, no nos embarga un vértigo estético, ni confusión o palpitaciones, por el contrario: *se nos convoca a la fiesta andina*.

Cuando presenciamos la entrada de Gran Poder no nos vienen depresiones o angustias existenciales, ni estamos enfermos de preciosidad, más bien: *queremos saltar al par de esos ritmos y acordes ancestrales*. Cuando estamos frente a las expresiones de nuestra cultura urbana no padecemos el síndrome de Stendhal, nos invade un arrebato de festividad corporal. Son reacciones disímiles que nacen de filosofías opuestas: entre el razonamiento de la belleza occidental, como un fenómeno externo, ocularcentrista, versus la expresión corpórea, visceral, pleno de carnalidades de nuestras manifestaciones artísticas. De ahí que feo o bonito, a la usanza occidental, es algo que no nos importa en las expresiones de la sociedad de la incontinencia. Estamos en la línea del cuerpo antepuesto a la razón, tal como lo plantean algunos filósofos actuales como Michel Onfray.

Otra cosa es nuestro arrebato por el sitio natural. Creo que esa reacción tiene más del mito de la Medusa que de cualquier otro síndrome. Nuestro cordillera es como una diosa implacable con una cabellera de montañas sibilinas que si las miras quedas petrificado.

Y así es. Cuando ves a La Paz, desde las alturas, quedas paralogizado. Te atreviste a ver las pupilas de la serpiente Amaru y, por ello, pagas solidificándote como los macizos que te rodean.

LAS ALASITAS Y LOS CHOLETS

Cada 24 de enero se celebra en calles y plazas de casi toda Bolivia la feria de las Alasitas. En ella se venden miniaturas que simbolizan los deseos materiales de toda la población. Como dice Varinia Oros

las miniaturas son objetos más urbanos y occidentales, pero tienen la misma vitalidad que los pequeños animales por ello se los ch'alla, bendice y se les esparce confites de colores, serpentinas, mixturas y flores para que estos crezcan... no son representaciones de algo, son la casa misma, el automóvil...etc. Las miniaturas o illas contemporáneas absorben la fuerza del ritual, así como lo hacen las illas en el campo a los pies de la wak'as protectoras. (Varinia Oros, 2017).

La feria de las Alasitas es una institución poderosa dentro del imaginario urbano paceño. Antes como estudiante y ahora como arquitecto me detengo en los locales de las miniaturas de casas para aprender con esos ejemplos que son referentes de los gustos y las tendencias de la arquitectura popular paceña. Y puedo afirmar que esas obras han evolucionado en dos aspectos. Primero de escala.

Antes se presentaban pequeñas casas coloridas que ilusionaban a los compradores, la *casita de ensueño*. Después, con el arribo de la construcción en altura (iniciada en las dictaduras militares y que continúa boyante hoy en día) se privilegian los edificios comerciales; es decir: el negocio inmobiliario donde campean los *cholets*.

El segundo cambio es de material. Año-ro las casitas de yeso de antaño y no me gustan las nuevas versiones hechas de vidrio reflejante mal trabajado que es el material base de las fachadas de los *cholets*.

Lo que no ha cambiado es ese gusto por la estridencia, el color y la mixtura que son tan propios de la construcción popular. Es una persistencia estilística que nos anima a decir que las Alasitas son el germen de los actuales *cholets*.



ilustración 12 Casa de Alasitas. Bolivia. Fotografía CV

Y de ese proceso he escrito con ironía. En un inicio bauticé el fenómeno como *arquitectura chola*, y posteriormente, *arquitectura cohetillo*. Ambos epítetos causaron salpullido en mentes acomplejadas y prejuiciosas. Prefieren denominaciones descafeinadas, sin gracia: *arquitectura emergente* o *neoandina*.

Pero, por las Alasitas, puedo afirmar que los *cholets* son una creación colectiva y sostenida en el tiempo. Un arte popular que fue alimentándose de múltiples fuentes y con variados autores. No hay que olvidar a la burguesía paceña de fines del siglo XX apegada a influencias occidentales también aportó con su zafarrancho posmoderno.

Tampoco este estilo nace con el actual momento político; que se consolida en este proceso de cambio con Evo Morales es cierto; pero como toda vanguardia plebeya es anticipatoria.

Los partidos políticos son diestros a la hora de apropiarse de la creatividad social. El arte de estas ferias y de otros espacios creativos se anticipan a la política con lucidez y armonía. Y, como en esas casitas de arquitectura de Alasitas, es transversal y superando los discursos y los slogans de la agenda política: atraviesa la fiesta, la música, la danza para venderte en enero el edificio de tus sueños, el título profesional que anhelas o el bus de tus caprichos. Son las *illas* milenaristas de los sueños andinos que se estetizan miniaturizándose y vaticinando su pronta materialización.

LA ARQUITECTURA INCONTINENTE COMO DELIRIO

El fenómeno de los llamados *cholets* o arquitectura incontinente es *trending topic*. Para esclarecer algunos malentendidos van unas aclaraciones. En primer lugar, este movimiento no empezó en este siglo ni con el presente momento político; ni tampoco es de un solo autor. Tuvo un largo proceso de gestación en zonas populares y comerciales de esta ciudad allá por los años sesenta del siglo pasado.

Tímidamente, las construcciones en altura de una emergente burguesía comercial del intercambio, decoraba sus fachadas con azulejos y colores que vestían a un elemental esquema funcional: pisos comerciales en planta baja y de vivienda o depósitos en los últimos pisos.

Con el advenimiento de los regímenes militares, y posteriores gobiernos neoliberales, el proceso de acumulación de capital de esas clases marginales se extrapoló a límites inimaginables. La plusvalía del suelo urbano engordó en zonas populares como Chijini en La Paz o La Ceja en El



ilustración 13 Casas de Alasitas. Bolivia. Fotografía CV

Alto, levantando edificios comerciales cada vez más grandes y desvergonzados. Comenzó la era de la incontinenencia.

Ese poder económico se emparentó siempre con el poder cultural de las expresiones folklóricas como la fiesta de Gran Poder. Se empoderó entonces, una nueva burguesía popular, inédita y potente, con sus propios ritos y protocolos. Dicho en términos políticos, una nueva clase paceña comenzaba a desplazar a las clases tradicionales en un proceso acelerado de movilidad social.

La suma del poder cultural y el económico necesitaba del poder político. Este fue consumado hace pocos años y sin necesidad de conjugar ideologías. Así, se terminó de

consolidar el trípode economía-cultura-política que sustenta cualquier expresión artística.

Y fueron muchos los autores de las construcciones en ese largo proceso como el difunto padre Obermaier quién intuyó la fuerza del estilo Alasita y construyó decenas de iglesias para cambiar el paisaje urbano de El Alto. Resultado: portada del suplemento cultural del *New York Times* el año 2005. Pero el proceso continuó y ahora el autor más reconocido es Mamani Silvestre. Y el proceso continúa.

El delirio incontenente sigue y nuevas formas y autores aparecen como zombies: *Transformers*, *Optimus Prime*, onda *Katanas* o un pseudo *Mondrian*. Por su virulencia, cabe la interrogante que debe responder la academia:



ilustración 14 Cholets. Ciudad de El Alto. Bolivia. Fotografía JC

¿será ésta la exultante carnalidad arquitectónica que nos represente en el siglo XXI?

LA ARQUITECTURA INCONTINENTE COMO DELITO

Los llamados *cholets* son motivo de ácidas críticas por parte del gremio de arquitectos oficialista y de las facultades de arquitectura en el país. Por ello, se deben ensayar reflexiones para entender ambos procesos (entre la coherencia formal occidental y la incontinencia popular) que en la actualidad parecen colisionar sin visos de un entendimiento mutuo.

Los arquitectos del oficialismo académico somos adictos a los dogmas y con ellos

juzgamus lapidariamente a la arquitectura popular. Ejercemos un oficio indeterminado que tiene más zonas grises que certezas en una sociedad pluricultural; por ello, el dogma se torna vital. La historia de la arquitectura está llena de héroes que desplegaron su arte contra viento y marea defendiéndolo con el recurso de la palabra, arrojando sus proyectos con un dogma a modo de manto santo.

Y esa necesidad de prescribir dogmas se hizo más patente a principios del siglo XX en la gloriosa época moderna de la arquitectura. Con textos de Le Corbusier o Gropius, los arquitectos del mundo decidimos cambiar el rumbo de la arquitectura hacia un estilo más técnico, más funcional y tan limpio como un quirófano.

Pero, en esa dirección, los arquitectos nos fuimos separando del mundo real, nos fuimos distanciando del ser humano cotidiano y sencillo. Y para transitar ese desapego nos prendimos a nuevos dogmas, a otras *palabras divinas*, que nos permitan cumplir la tarea mesiánica de *educar* al mundo sobre lo que es bueno y es bello.

De esos credos el máspreciado y recurrido es una ponencia del año 1908 que presentó el arquitecto austriaco Adolf Loos: *Ornamento y Delito*. En ese ensayo, Loos avivaba el fuego de la estética de la modernidad: *Como el ornamento ya no pertenece orgánicamente a nuestra civilización, tampoco es ya expresión de ella. El ornamento que se crea hoy ya no tiene ninguna relación con nosotros ni con nada humano; es decir, no tiene relación alguna con la actual ordenación del mundo; y denigraba los detalles de la arquitectura clásica: El ornamento no es sólo símbolo de un tiempo ya pasado. Es un signo de degeneración estética y moral*. Sin duda,

una postura tajante de alguien que no desea concertar con otros.

Hoy en día, en el gremio de arquitectos en Bolivia ese ensayo suena como imperativo religioso (*soy el camino, la verdad y la vida*) o como arenga prusiana. Loos decía sin temores: *Predico para el aristócrata*. ¿Qué diría Loos de un *cholet*?

Extrañamente, y cien años después, ese dogma luterano-calvinista convoca a los arquitectos de esta parte andina, que viven los actuales momentos de convulsión, y todavía no perciben el cambio cultural de esta sociedad.

En tiempos de múltiples modernidades, de pluriculturalidades y de declaraciones culturales inclusivas (como las cartas de la Unesco), el gremio sigue obnubilado por ese austriaco que promovía la asepsia arquitectónica total, la blancura inmaculada sin firuletes, pero que en vida fue políticamente incorrecto, mujeriego empedernido y pedófilo enjuiciado.

Olvidando sus límpidas prédicas, Adolf Loos terminó sus días postrado en una silla de ruedas persiguiendo a una enfermera.

REFERENCIAS

- Andreoli, E.-D'Andrea, L., *Arquitectura andina de Bolivia: la obra de Freddy Mamani Silvestre*, EA, La Paz, 2014. Disponible en ISSU.
- Cárdenas, R. et al, *Arquitecturas emergentes de El Alto*, PIEB, La Paz, 2010.
- Eco, U., *Historia de la Fealdad*, Lumen, Barcelona, 2004.
- Lipovetzky, G., *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- Oros, V., *Alasitas: donde crecen las illas*, MNEF-FBCB, LA Paz, 2017.
- Salazar, Y., *Arquitecturas emergentes*, Plural, La Paz, 2016.
- Venturi, R. et al, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, 1972.
- Villagómez, C., *La Paz imaginada*, Andres Bello, La Paz, 2007.
- Villagómez, C., *Ensayos sobre arquitectura en La Paz*, GMLP, La Paz, 2009.



ilustración 15
Interior Cholet.
Ciudad de El
Alto, Bolivia.
Fotografía JC

LA OBSESIÓN DEL ESPACIO

EDUARDO GRÜNER

Son ya muchos los teóricos y/o críticos de la cultura que han señalado la *obsesión del espacio* como característica del denominado postmodernismo. Que, aparentemente, el propio significativo *postmodernismo* se haya generalizado a partir de la arquitectura, a principios de la década del 70, podría tomarse como un índice sintomático. Sin embargo a decir verdad, la discusión viene de más atrás, desde antes de aquella generalización del término. Ya a fines de la década del 50/ principios de los 60, desde el marxismo, la fenomenología y diversas vertientes del historicismo, se le imputó al estructuralismo en ascenso –con su acentuación de la sincronía sobre la diacronía– la eliminación de la densidad *histórica* –y por lo tanto inevitablemente conflictiva– de los hechos culturales, en privilegio de la dimensión *espacial*, estática o deshistorizada.

Un hito clave de este debate en desarrollo fue la célebre (y todavía vigente en muchos sentidos) polémica entre Sartre y Lévi-Strauss, que entre muchas otras cosas giraba alrededor de las virtudes de la razón *dialéctica* (apoyada en el registro diacrónico y *temporal*) versus la razón *analítica* (apoyada en el registro sincrónico y *espacial*)¹. Más tarde, la vertiente *textualista* (antihistoricista y antihumanista) se radicalizaría en el postestructuralismo emergente de Derrida, Deleuze & Guattari (con fuerte impronta antihegeliana), parcialmente el primer Foucault (en quien el énfasis antihumanista es más fuerte que el antihistoricista) y el Grupo *Tel Quel* (Sollers, Kristeva, Pleynet, Ricardou, etc.).

¹ Lévi-Strauss, Claude: *El Pensamiento Salvaje*, México, FCE, 1964. Para una visión de conjunto de la polémica, cfr. VVAA: *Problemas del Estructuralismo*, Córdoba, Eudecor, 1967; VVAA: *Lévi-Strauss: Estructuralismo y Dialéctica*, Buenos Aires, Paidós, 1968; Remotti, Francesco: *Lévi-Strauss. Struttura e Storia*, Torino, Einaudi, 1971

Por supuesto no se trataba de una controversia puramente *bizantina* (con perdón de la rica cultura que lleva ese nombre). Quienes cuestionaban la *espacialización* de la historia, la sociedad o la cultura lo hacían desde una posición decididamente *política*, advirtiendo sobre el peligro potencialmente *reaccionario* de *congelar*, en la elegancia simétrica de las estructuras, el movimiento perpetuo de cosas como la lucha de clases, los combates antiimperialistas, las revoluciones, e incluso la literatura y el arte, incluyendo la arquitectura. En esos términos simplificados (que *no son* los del debate Sartre/Lévi-Strauss, de una enorme riqueza y complejidad filosófica) la recusación anti-*espacialista* podría ser muy defendible. Pero justamente, esos términos –y la *vulgata* a que ha dado lugar la cuestión en ciertos círculos académicos– están *demasiado* simplificados: la oposición rígidamente binaria espacio/tiempo (o historia/estructura) es extremadamente pobre, tanto analítica como dialécticamente. No tendríamos la más mínima competencia para citar la teoría de la relatividad de Einstein o el principio de incertidumbre de Heisenberg, donde, hasta donde uno puede intuir, las relaciones espacio-temporales adquieren una multiplicidad de *otras* dimensiones posibles que la de una mera oposición. Pero sin salirnos del campo de las *ciencias humanas*, bastaría recordar (y son teorizaciones *anteriores* al debate de marras) nociones como la del *estructuralismo genético* de Piaget/Goldmann² o más precisamente, la del *cronotopos* (*tiempoespacio*) de Mijail Bakhtin³, para sospechar que las cosas pueden ser algo

más complicadas: a saber, las estructuras *tienen* historia, y la historia tiende a *conformar* estructuras, y esa *dialéctica* entre la historia y las estructuras tiene su propia hondura política. En cierto sentido –y cualesquiera sean las reservas que sus teorías puedan suscitar– prácticamente toda la obra de Althusser (que fue erróneamente etiquetado como un estructuralista *puro*) es una serie de variaciones sobre esa tesis⁴.

En lo que sigue intentaremos abordar, por algunas vías particulares, estas problemáticas, sirviéndonos de un autor en especial, aunque –como se verá– eso nos conducirá por varios desvíos del camino.

1

Hace ya un par de décadas, hablando de cine (forma de arte *espaciotemporal* por excelencia), Fredric Jameson acuñó el concepto de *estética geopolítica*, por vía de la cual intentaba dar cuenta de la relación entre el arte y la así llamada *globalización*⁵ Y en efecto: la idea de que pudiera haber una *estética geopolítica* –lo cual significa también, evidentemente, una *geopolítica estética*–, y que ella podría estar basada en el *cine*, esa idea, digo, solo podía, y merecía, ser *jamesoniana*. Al menos desde su canónico ensayo sobre el postmodernismo como *lógica cultural del capitalismo tardío* (pero se podría demostrar que desde antes) Jameson nos viene abrumando –en el mejor sentido del término– con su arborescente construcción

² Por ejemplo, Goldmann, Lucien: *Le Dieu Caché*, Paris, Gallimard, 1960

³ Bakhtin, Mijail: *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978

⁴ Althusser, Louis: *Para leer El Capital*, México, Siglo XXI, 1969. Excluimos de este juicio al último Althusser, el del denominado *materialismo aleatorio*.

⁵ Jameson, Fredric: *La Estética Geopolítica*, México, Siglo XXI, 1998

de una dialéctica (mayormente *negativa*, en la acepción adorniana) entre *economía y cultura*.

Si hubiera que condensar en un enunciado sucinto la expresión directa de esa dialéctica, tendríamos que recurrir a aquella fórmula, cuasi algebraica, que nos endilgara en *El Giro Cultural*⁶: en el contexto de la *globalización* (eufemismo para lo que Samir Amin define como *mundialización de la ley del valor del capital*) no es solo que la cultura es cada vez más *económica* –cada vez más capturada en la lógica de la mercancía, a través de la profundización inédita de la *industria cultural*– sino que la economía es cada vez más *cultural* –cada vez más articulada en términos simbólico/ imaginarios, a través de la financiarización del capital, los medios de comunicación de masas, internet, las redes virtuales, y así siguiendo–.

Si algo se ha podido decir de este autor es que nada de la cultura le es ajeno. De la filosofía, el psicoanálisis o la antropología a las artes visuales, pasando por la literatura, el cine, la arquitectura, la música, la multiplicación de sus intereses es vertiginosa. Esta práctica constante y consecuente, unida a una sólida formación marxista –o *marxiana*, como se dice a veces arteramente– lo transforma en tal vez el único heredero auténtico hoy existente de la primera generación de la llamada Escuela de Frankfurt (en mi humilde opinión, Habermas, Honneth y los demás, cualesquiera sean sus valores, no dan la talla en medida comparable) o más en general, de la riquísima tradición que Perry Anderson (si bien tomando en préstamo el epíteto de Merleau-Ponty) célebremente etiquetó como *marxismo occidental* (Lukács,

todo Frankfurt, Sartre, Althusser, etcétera)⁷. Algo doblemente raro cuando se recuerda que Jameson es norteamericano. O quizá sea menos raro de lo que parece: después de todo, un marxista crítico situado en el centro mismo del imperio *globalizador* por excelencia debería estar más autorizado que nadie a analizar las entrañas del monstruo.

Sea como sea, se me permitirá avanzar una pequeña hipótesis –o menos: una *ocurrencia*–. De entre la intrincada selva temática que es la obra de Jameson, puede entresacarse, entre otras cosas, algo así como un *motivo*, una insistencia, incluso una *obsesión*, recurrente: la del *espacio*. Seguramente ello explica que haya escrito tanto sobre arquitectura.

Y eso tiene su lógica: un pensador crítico interesado por el arte, pero que a su vez es –para hablar rápido– un riguroso marxista *frankfurtiano*, tenía que encontrar en la arquitectura un paradigma privilegiado de articulación entre la dimensión *estético-cultural*, la dimensión *económica* y la dimensión *técnica*. *Arquitectura* debe ser entendido, aquí, en su sentido amplio de *intervención* de la cultura sobre el espacio *natural*.

En este sentido amplio, el hombre primitivo que ocupa una caverna en la montaña y toma decisiones sobre cómo usar ese espacio que él no ha producido (en este rincón encenderé el fuego, en aquel otro extenderé mi manta de piel de oso para dormir, en el de más allá iré al altar de mis dioses, en la pared del fondo pintaré mis bisontes y mis mamuts) *está ya haciendo arquitectura*: está, por así decir, *semiotizando*

⁷ Anderson, Perry: *El Marxismo Occidental*, México, Siglo XXI, 1987. El concepto originario se encuentra en Merleau-Ponty, Maurice: *Las Aventuras de la Dialéctica*, Buenos Aires, La Pléyade, 1955.

⁶ Buenos Aires, Manantial, 1999

el espacio. La arquitectura es, pues, la forma más originaria, o más *arcaica*, de conjunción –y también de conflicto– entre el arte, la cultura y la naturaleza. En el *habitar*, como hubiera dicho Heidegger, está uno de los gestos más fundantes que permiten al *DaSein* (al *ser-ahí* de lo humano) atisbar el *desocultamiento del Ser* –y no es, evidentemente, un azar que el propio Heidegger utilice la expresión *casa del Hombre* para definir el lenguaje⁸.

Ahora bien, esa intervención, incluso esa *violencia*, que se le hace al espacio, hace que la arquitectura se transforme, en el contexto del capitalismo, en una de las expresiones más acabadas de lo que la Escuela de Frankfurt –y en particular Adorno y Horkheimer– denominaron la *industria cultural*⁹. El registro *artístico* se hace aquí inseparable del desarrollo de las fuerzas productivas, y por lo tanto de la *técnica*, también en el sentido amplio y asimismo heideggeriano del *GeStell*, ese *andamiaje* (otra metáfora arquitectónica) mediante el cual se definen y se *planifican* (se hacen *planos* previos) de antemano las formas culturales, y que tanto recuerda a la *racionalidad instrumental* de la que hablan los frankfurtianos. Y aquí es crucial tomar en cuenta que el *andamiaje* o la *razón instrumental*, no son solamente dispositivos *condicionantes* de las percepciones y las ideologías o visiones del mundo, sino que son *productores* de subjetividad: en la modernidad, el sujeto mismo conforma su *interioridad* –para no hablar de sus relaciones sociales– *dentro* de los parámetros prescriptos previamente por el dispositivo de la Técnica. Ya a principios del

siglo XX un pensador tan poco sospechoso de *materialismo histórico* como Max Weber había advertido sobre el *poder* (incluso en el sentido estrictamente político) de lo que él denominaba la *jaula de hierro* de la racionalidad *formal* (luego traducida por Adorno y Horkheimer como racionalidad *instrumental*); es decir, una forma de racionalidad, dominante en la modernidad, que corresponde *naturalmente* a la lógica de la *ratio calculante* del capitalismo¹⁰.

En los teóricos de Frankfurt, la racionalidad formal-instrumental va a alcanzar una dimensión cuasi *ontológica* (es el *Ser* mismo de la modernidad) encarnada en la plena *dominación* de la naturaleza por el pensamiento anticipante, del Objeto particular por el Concepto general. Pero, además, en el capitalismo, tendremos una *ontología regional* específica: todo el armazón de ese dispositivo instrumental está pensado –sin que necesariamente *alguien* lo haya pensado– para la producción de mercancías. Esto había sido, por supuesto, el hallazgo original de Marx.

Solo que ahora, con el capitalismo *tardío* y la globalización, se extiende al conjunto de todas las esferas de la vida y de las prácticas sociales y culturales, incluyendo potencialmente, a través de la industria cultural, a la producción artística. Ya no es solamente que todo producto cultural, incluyendo a las obras de arte, son pasibles de ser transformados en mercancías, sino que son desde el vamos *concebidos* como mercancías, como meros *outputs* de la lógica de producción mercantil orientada a la rentabilidad capitalista.

En esta (onto)lógica de la industria cultural, por supuesto aquel registro *artístico*

⁸ Heidegger, Martin: *Construir, Habitar, Pensar*, Córdoba, Alción, 1997

⁹ Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno: *Dialéctica de la Ilustración*, Buenos Aires, Sur, 1962

¹⁰ Weber, Max: *Economía y Sociedad*, México, FCE, 1977

de la arquitectura es inseparable, asimismo, de la economía y de la especulación financiera e inmobiliaria, y entonces de esa lógica constitutiva del capitalismo por la cual todo producto de la cultura es subsumido en el despliegue universal de lo que Marx llamaba la *forma-mercancía*, incluyendo sus distintas formas de fetichización¹¹.

La arquitectura, en este marco, es un ejemplo inmejorable (aunque no el único, como enseguida veremos) de que, contra ciertos reduccionismos del marxismo *vulgar* –y contra los que ya el propio Marx tuvo que protestar en su momento–, *no hay* una distinción neta, mucho menos una exterioridad o una relación de causalidad mecánica, entre la *superestructura* y la *base económica*. La cultura es tan *económica* como la economía es *cultural* (y, por supuesto, *ideológica*).

Ello significa que el capitalismo –o, más ampliamente, la *modernidad*– es también, pues, una *conquista del espacio*. Lo fue desde su mismísimo nacimiento, en tanto su lógica, desde el principio, es la de una permanentemente renovada expansión en círculos concéntricos cada vez más amplios de incorporación de mercados para la realización de sus mercancías y la obtención de materias primas, la subordinación de las relaciones de producción preexistentes a las nuevas relaciones *burguesas*, la separación entre los productores directos y los medios de producción, etcétera.

En este sentido, el colonialismo o el imperialismo no son meras excrescencias evitables o decisiones *malvadas* de un capitalismo que hubiera podido elegir quedarse quieto en su lugar de origen: son necesidades *estructurales* del

modo de producción como tal. Y son, está claro, gigantescas –y normalmente violentas, o de consecuencias violentas– *intervenciones* sobre el espacio mundial, incluyendo sus componentes simbólico-culturales.

Si desde que existe el capitalismo la cultura es económica y la economía es cultural (lo acabamos de ver para el caso ejemplar de la arquitectura) en el *capitalismo tardío* –categoría que Jameson extrae de Ernest Mandel, pero que ya se puede encontrar en la Escuela de Frankfurt–, con su desarrollo exponencial de nuevas fuerzas productivas *invisibles* (o *virtuales*, *imaginarias*, etcétera), así como de lo que ha dado en llamarse *trabajo inmaterial*, la colonización tanto física como simbólica del espacio es total, y aún *totalitaria*, en el sentido de aquel *andamiaje* que todo lo anticipa, que todo lo domina, que no parece tener *lado de afuera*.

Ese espacio, repetamos, es ya plenamente *mundial*, mundialización obviamente facilitada desde principios de los 90 por la caída de los llamados *socialismos reales*, y a eso se denomina (eufemismos aparte) *globalización*, un proceso cuya fisonomía específicamente cultural es el *postmodernismo*: la lógica cultural del capitalismo tardío, en la ya famosa expresión de Jameson.

También desde el principio, el proceso de globalización –aunque aún no se llamara así– incluyó la producción de una multiplicidad de *representaciones* que dibujara el imaginario del espacio conquistado: de la cartografía a las más delirantes ilustraciones, de la pintura a la poesía, pasando por las hibridaciones, sincretismos y mestizajes generadoras de nuevos *géneros* arquitectónicos, urbanísticos, plásticos o literarios.

¹¹ Marx, Karl: *El Capital*. México, Siglo XXI, T. I

La mutua implicación entre la estética y la colonización *postmoderna* del espacio mundial en el tardocapitalismo tiene pues su propia *prehistoria*. Y así como más arriba le dábamos a la palabra *arquitectura* su acepción más amplia posible, lo mismo debiéramos hacer aquí con *estética*. No se trata en ella tan solo del sentido restringido –el de la actitud *contemplativa* frente a la obra de arte– que adquirió a partir del Renacimiento (es decir en la *modernidad*, es decir en el *capitalismo*; y no está de más recordar que esa nueva acepción no se terminó de consagrar sino hasta las postulaciones de Baumgarten y Kant, a mediados del siglo XVIII, junto a la invención del Museo, y de lo que dio en llamarse la *institución-arte*)¹².

Se trata más bien de la *Aisthesis* de los antiguos griegos, que compromete al goce de *todos* los sentidos, que afecta al cuerpo entero, así como a la interioridad subjetiva. Pero en el tardocapitalismo lo afecta o lo *impresiona* en la misma medida en que lo *domina* con la mercantilización de su deseo artificialmente inducido. La globalización *postmoderna* es asimismo conquista y ocupación del espacio *interior* del inconsciente y la afectividad.

Así como Peter Bürger señala con agudeza que finalmente las vanguardias lograron su objetivo de volver a fusionar el arte con la vida, pero con una vida *dañada* (la expresión es de Adorno) por la alienación tardocapitalista¹³, así también el goce *estético* en el postmodernismo globalizado es un falso hedonismo consumista, prefabricado por la industria cultural, que extiende las mallas de

su *jaula de hierro* a nivel mundial, al mismo tiempo que las hunde profundamente en el Inconsciente. *Extensión* e *intensión* (con *s*) son operaciones complementarias e innovaciones de la etapa de la *globalización*.

2

Lo que Jameson denominaba la *estética geopolítica*, en estas condiciones, es un *arma decisiva* del sistema mundial del capitalismo tardío. Arma no solo *superestructural*, no solo *ideológica* –al menos en el sentido clásico de una hegemonía sobre la subjetividad social– sino plena y directamente *material, corporal*. Si bien *siempre* fue una función central de las ideologías dominantes la organización de los cuerpos, de sus comportamientos y sus deseos, ahora esa función es *la vida misma* con toda su ficticia apariencia de espontaneidad (ya Adorno y Horkheimer explicaban que bajo el imperio de la industria cultural el tiempo de ocio creativo, de placer sustraído a la jornada laboral, se transformaba en una *prolongación* de esa jornada: el *libre* disfrute de aquel ocio está tan *planificado* –y mercantilizado, claro– como el funcionamiento de la tecnología que usamos para producir).

Tal vez habría que apelar a la noción de *biopolítica* –acuñada por Foucault y explorada incansablemente por Agamben o Esposito– para dar cuenta de semejante *salto cualitativo*. En todo caso es, otra vez, su carácter *totalitario* lo que a Jameson le importa subrayar, y que explica el hecho de que a menudo el arte, cuando se pretende *resistente*, tenga que reaccionar de forma *paranoica*, retratando al sistema mundial como una gigantesca, omnisciente e inabarcable organización *conspirativa*. Ya tendremos que volver sobre esto.

¹² Cfr., para todo este proceso, Eagleton, Terry: *La Ideología Estética*, Madrid, Trotta, 2007

¹³ Bürger, Peter: *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987

Parece curioso, en una lectura superficial, que alguien se proponga ilustrar este síndrome, en particular, a través del *cine*. ¿Por qué el cine? Hay muchas razones, generales y específicas. El cine es por excelencia *el* lenguaje artístico del siglo XX. Quiero decir, el *único* lenguaje artístico, el único nuevo soporte semiótico, *inventado* en él (la televisión, o los videojuegos, o los medios audiovisuales digitales, etcétera, dependen del cine en su estructura de significación), y desarrollado coetáneamente a los traumáticos procesos históricos, políticos y sociales de esa época. Y es interesante – no pasaremos por alto la coincidencia– que haya *nacido* el mismo año (1895) en que los entendidos nos dicen que nació el psicoanálisis, con los primeros textos de Freud que pueden denominarse estrictamente psicoanalíticos (los estudios sobre la histeria y el artículo *Proyecto de una psicología para neurólogos*).

El cine nace pues, al mismo tiempo que una nueva teoría, y una nueva imagen, de la subjetividad humana. Son dos descubrimientos radicales: nada parecido –ni en el arte ni en la psicología– había existido antes: es una *refundación decisiva* de los códigos en ambos campos. Y mencionemos una tercera coincidencia: cine y psicoanálisis emergen asimismo paralelamente a la explosión de los grandes movimientos de vanguardia estética, las ahora llamadas *vanguardias históricas*, que en el límite se proponían arrojar por la borda todo el arte anterior (el occidental, al menos) y empezar, como si dijéramos, de cero.

No es extraño, por lo tanto, que las vanguardias se arrojaran ávidamente sobre ese lenguaje inaudito, incomparable a ningún otro preexistente, que les parecía cumplir el sueño de poder, efectivamente, hacer arrancar una nueva

e igualmente incomparable etapa en la historia del arte: allí están para testimoniarlo, en los mismos orígenes, Eisenstein, Vertov, Pudovkin y los formalistas rusos, inmediatamente después de la gran Revolución de 1917; allí están los experimentos surrealistas de Buñuel y Dalí, o el expresionismo alemán, o el cine *cabista* de Léger, o el nuevo *realismo poético* de Chaplin, y así siguiendo. Y el cine, para colmo, es (o pasa por ser: el asunto es discutible, pero sus *efectos de verdad* no) un lenguaje internacional casi por definición. ¿Cómo no pensar en él, entonces, para hablar de una *estética geopolítica* estrechamente vinculada a la globalización? Sobre todo, teniendo en cuenta que en las últimas décadas –al contrario de lo que ocurría hasta la década del 60, donde había, por así decir, más *competencia*– Hollywood y sus *tanques* (incluyendo la gigantesca industria de las series de Netflix y similares) ha logrado prácticamente monopolizar la *estética geopolítica* del entero mundo occidental.

Pero lo que quizá resulte aún más importante es algo que inevitablemente nos remite a la discusión de algunos párrafos más arriba. El cine es, junto a la arquitectura, el *otro* arte que está estrechamente ligado a la economía y a la técnica; es un arte –y en esto se diferencia de la arquitectura, aunque ya veremos cómo esa diferencia puede devenir en paradójica *semejanza*– que no tuvo que *adaptarse* a la modernidad y al capitalismo, sino que apareció desde el vamos entramado en sus redes (con la excepción, va de suyo, aunque es una excepción parcial, del gran cine experimental de los primeros tiempos de la URSS).

Y continúan los paralelismos: el cine y la arquitectura son los dos lenguajes estéticos que más han contribuido a *alterar*,

de maneras asimismo radicales, la relación de los sujetos con el *espacio*: espacio material –pero con resonancias simbólicas– en el caso de la arquitectura, espacio simbólico –pero con resonancias materiales– en el del cine. Arte mundial, arte técnico-económico, arte violentamente modificador de la espacialidad humana: otra vez, *estética geopolítica* si las hay.

Y, sin embargo, hay que registrar la paradoja de que esta omnipotente *mega-espacialidad* del cine (en el sentido más amplio posible del concepto *cine*) choca con obstáculos *internos* a la propia estructura del lenguaje fílmico. Es un lenguaje *constitutivamente* contradictorio: por ejemplo, si por un lado es el lenguaje artístico más apto para generar la más exacta *impresión de realidad* –como lo decía Roland Barthes–, por el otro es posiblemente el más *artificial* o *anti-natural* de todos los lenguajes, dependiente como es de toda clase de artificios técnicos (encuadre, montaje, ángulos de cámara, *cortes*, *raccords*, y así, para no mencionar la *ilusión objetiva* del movimiento, creada por la velocidad *mecánica* de los 24 fotogramas por segundo).

Además, el cine es *el* ejemplo de un arte cuya dimensión *espacial* no es forzosamente más importante que la *temporal*: en él la selección *paradigmática* de imágenes es consustancial a la *sucesión sintagmática* de la diégesis, así como sucede respectivamente con las palabras y la narración en la literatura. Asimismo, en otro sentido, la pretendida *internacionalidad* del cine se ve contrariada, al menos desde la existencia del parlante, por el inevitable uso de *lenguas nacionales* en los diálogos, el relato en *off* o lo que corresponda (el doblaje o el subtítulo son imposiciones externas del mercado, que *no pertenecen* por sí mismas a la estructura del

lenguaje). Estas y tantas otras características *contradictorias* hacen del cine un objeto atravesado por una constante *conflictividad semiótica inmanente*, que es justamente la que la industria cultural se empeña en ocultar, en desplazar de la mirada.

Un carácter de certero pionero de estas ideas lo detenta Walter Benjamin. Fue él quien señaló, en la década del 30, la *extrañeza* del lenguaje cinematográfico, que con su fragmentación del espacio-tiempo *natural* (la era de Eisenstein es también la de Einstein) *dinamita las coordenadas de nuestra percepción*, según lo dice célebremente en el ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*¹⁴. Benjamin es, por otra parte, buen lector de Freud, y no se priva –además de la obvia comparación del *film* con los sueños– de remitir la alteración de la percepción espacial –o mejor, espaciotemporal, *cronotópica*– a un hipotético *inconsciente óptico* (y aquí me permito otra hipótesis/ocurrencia: esta noción benjaminiana, articulada con lo que en seguida diremos, es la fuente del no menos célebre y discutido concepto jamesoniano de *inconsciente político*, concepto que podría ser ampliado al de *inconsciente geo-político*¹⁵). Es el *inconsciente óptico*, más que las condiciones de producción y recepción de la *reproductibilidad técnica*, lo que hace del cine una forma de arte que atenta seriamente contra el *aura* del arte clásico. En el cine la percepción *inconsciente* – con su estallido del *cronotopo*, de los códigos espaciotemporales establecidos– es más rápida y más profunda que la conciencia. El espectador literalmente *no tiene tiempo* de fascinarse en la

¹⁴ Benjamin, Walter: *Obras*, Libro I / Vol. 2, Madrid, Abada, 2008

¹⁵ Jameson, Fredric: *Documentos de Cultura, Documentos de Barbarie*, Madrid, Visor, 1989

contemplación estática, y *no tiene espacio* para la distancia de aquella *infinita lejanía* que Benjamin adjudicaba a la *obra aurática*: el cine –al igual que, evidentemente, la arquitectura– es para Benjamin un arte *táctil*, en el sentido de que no se limita a la pura contemplación distanciada, sino que supone una *inmersión* –una inmediatez de la relación– del cuerpo en el espacio, otra vez, sea el material o el simbólico. Y esa *tactilidad* no-consciente, esa *redención física de la realidad* a que aludía otro de los pensadores de Frankfurt (Siegfried Kracauer)¹⁶, es altamente *subversiva* respecto de las *idealizaciones* de una realidad mitificada por el pensamiento dominante –es decir, como hubiera dicho Marx, de las *clases* dominantes–. Añádase el hecho de que el cine –al igual que la arquitectura– demanda, al menos en su forma clásica, una recepción *masiva y pública*, y se tendrá toda la dimensión de su carácter constitutiva, aunque inconscientemente, *político*.

3

Sin embargo, hay un problema ulterior: el cine, decíamos, nació en pleno desarrollo tardocapitalista, y rápidamente quedó enredado en las mallas del complejo técnico-económico, de la fetichización mercantil y de la industria cultural. Esto no ocurrió inmediatamente, sin embargo, y es otra *rareza* que habría que tomar en cuenta: si quisiéramos inscribirlo en una concepción lineal de la historia del arte, tendríamos que decir que, al contrario de las otras formas estéticas, el cine empezó por ser de *vanguardia* (su lenguaje se definió con los cineastas soviéticos, los surrealistas, los expresionistas, etcétera) y *después se academizó*.

¹⁶ Kracauer, Sigfried: *Teoría del Cine*, Barcelona, Paidós, 1989

Pero es cierto que, una vez dada su *normalización* como código, fue rápidamente secuestrado por los dispositivos de la industria cultural. Precisamente su carácter masivo y público (*político* en este sentido amplio), más eso que sucede en el nivel *consciente* con este lenguaje –a saber, como decíamos, su posibilidad de generar fácilmente una *impresión de realidad*, en el sentido de una ilusión conformista de poder adaptarse como fiel *reflejo* a la realidad existente– ha podido transformarlo, bajo el imperio del formato industrial-comercial de representación, en una perfecta *mercancía*. Esa *ilusión objetiva forcluye* (para decirlo en la jerga psicoanalítica) el inconsciente óptico y su acción *subversiva* sobre la espaciotemporalidad, en favor de una *confirmación* conservadora de la (presunta) percepción inmediata de lo real.

Es esto, precisamente, lo que Adorno y Horkheimer recusan del cine: su carácter *identitario*, a saber, el de una identificación plena entre la percepción y la realidad (entre Concepto y Objeto), transformada en una *promesa de felicidad* que finge ser satisfactoria, y facilitada por su lenguaje trivialmente realista.

En seguida me permitiré discutir cierta unilateralidad poco dialéctica (e insólita para alguien como Adorno) de esta crítica. Digamos, por ahora, que, justamente por ese carácter *dialéctico*, el cine empieza por prestarse fácilmente a la operación de borradura del *conflicto* entre el arte y la realidad, que está en el centro de la estética adorniana (y frankfurtiana en general). Obtura, dicho brevemente, el registro de eso que, definiendo al lenguaje cinematográfico, Pasolini denominaba la *escritura de la realidad*, el hecho de que la cámara *transforma* la realidad para mostrar, con su *inconsciente óptico*, que podría ser de otra

manera, y que por lo tanto estamos ante una forma estética que convoca a la *praxis*, y no a la pura contemplación.

El propio Pasolini, es sabido, le oponía a lo que llamaba *cine de prosa* su *cine de poesía*, uno de cuyos recursos –en una línea próxima a la táctica del *distanciamiento* brechtiano– es el de hacer *evidente* para el espectador la *artificialidad* del lenguaje fílmico, *desnaturalizando*, por así decir, el efecto de realidad. Y, aunque pueda parecer extraño –pero en verdad es perfectamente lógico– esa *desnaturalización* era para Pasolini el *auténtico realismo*¹⁷.

El propio Benjamin ya tenía plena conciencia de este estatuto paradójico, o ambivalente, del cine. Y esa conciencia la había adquirido en las condiciones más extremas posibles: observando, en la Alemania de la década del 30, y a instancias de su amigo Bertolt Brecht, el uso exhaustivo y astuto que el régimen nacionalsocialista hacía de los nuevos medios de comunicación, y en particular del cine (y desde ya también de la arquitectura, como testimonia el novedoso diseño de edificios públicos y de las grandes explanadas para los desfiles del Partido debidas a un *genio* como Albert Speer), precisamente como arma de propaganda política cuyo objetivo *estético* central es el *congelamiento* idealizado y mítico de la realidad (la del régimen), que transforma –son palabras de Benjamin– *la experiencia histórica de los sujetos* en un *monumentalizado* espectáculo para la contemplación *estática* (este es el núcleo de la famosa oposición benjaminiana entre la *estetización de la política* y la *politización del arte*).

Un ejemplo inmejorable se lo debemos a las imágenes filmadas por la gran cineasta nazi Leni Riefenstahl, en su documental *Olympia*, encargado especialmente por Hitler para celebrar las olimpiadas de Berlín en 1936. La cámara toma desde abajo, agigantando la iconografía, a unas bellísimas *walkirias* rubias, vestidas con sus blancas y vaporosas túnicas, los músculos en tensión en sus cuerpos perfectos, lanzando la jabalina o la bala con el aire entre erótico y guerrero de unas amazonas, recortadas contra un cielo límpidamente azul, centrando absolutamente la imagen e impidiéndonos ver nada más que a ellas (no hay estadio, ni público, ni oficiales SS a la vista). Ahí tenemos pues el Olimpo (o más bien el Walhalla), con sus diosas eternas, *extra-históricas*. Por contigüidad: espectáculo mítico para la contemplación estético-estática si los hay, *monumentalización de la experiencia histórica, aurático* hasta la médula... y todo ello logrado gracias al cine, el lenguaje *anti-aurático* por antonomasia.

¿En qué quedamos, entonces? Muy sencillo –es decir, inmensamente complejo–: el cine, tal vez como ninguna otra forma artística precedente, es un *campo de batalla*. Alguna vez, inspirándonos en Marx, en Benjamin y en Jameson entre otros, nos atrevimos a proponer una sucinta fórmula: *El cine es el encuentro conflictivo entre el fetichismo de la mercancía y el inconsciente óptico (y político)*¹⁸.

Capturado por la industria cultural en su funcionamiento mundial, devenido mercancía para la contemplación estática y conformista por los formatos de representación comerciales, no obstante, la naturaleza misma de su lenguaje permite que el *inconsciente óptico*–

¹⁷ Pasolini, Pier Paolo: *Empirismo Herético*, Córdoba, Brujas, 2005

¹⁸ Grüner, Eduardo: *El Sitio de la Mirada*, Buenos Aires, Norma, 2000.

político ocasionalmente *retorne de lo reprimido*, para retomar la jerga psicoanalítica.

En los mejores, en los grandes *autores* – como decían los teóricos de *Cahiers du Cinema*– ese *retorno* es intencionalmente asumido, para *hacer consciente lo inconsciente*, según la fórmula freudiana aquí plenamente politizada. Pero en los otros, en los más convencionales y *adaptados* a los cánones de la industria cultural, eso puede suceder *de todos modos*, puesto que el inconsciente óptico-político, por definición, tiene su propia lógica, *actúa por cuenta propia*: sin dejar de ser mercancía, diríamos que, para la mirada atenta, *atraviesa* esa condición (ese condicionamiento), para operar una *subversión*, un desgaste *desde adentro* de su lenguaje *normalizado* no solo por la industria cultural, sino –lo que en cierto modo es lo mismo– por las reglas del género, los contenidos pautados, los modos codificados del enfoque, el montaje, el *travelling* o lo que fuere.

Un autor como Jameson –en las huellas de Benjamin, y al contrario de cierto desdén aristocrático de Adorno por los nuevos medios– necesita del *campo de batalla* filmico porque es el que, en el registro de lo estético, mejor y más conflictivamente puede dar cuenta, con sus alteraciones espaciales, de la *estética geopolítica* del Capital mundializado y sus propias *conquistas del espacio*.

Esa estética *está engranada* en los *films* que estudia; pero también está en ellos el *inconsciente óptico* que, pese a las apariencias, *desmiente* silenciosamente la omnipotencia del *sistema*, de nuevo más allá de las intenciones conscientes de los autores correspondientes –intenciones que a veces existen, desde ya, aunque siempre *infiltradas* en los intersticios del código dominante–.

No quiere decir ello que esos *films* sean, en absoluto, *optimistas*, siquiera en mínima medida. Al contrario: en la gran mayoría de ellos prima una visión oscura, amarga, escéptica, que pareciera implicar que el *sistema* es imbatible, justamente porque está en todas partes y en ninguna.

Habría que recurrir otra vez a Foucault y su *microfísica del poder* para evocar esa *ausencia ubicua* de la maquinaria estético-geo-política que rodea los cuerpos, las subjetividades, las imágenes¹⁹. Pero sin olvidar, si se quiere en esto permanecer foucaultianos, que allí donde actúa el poder se genera *alguna clase* de resistencia, aunque más no fuera (y no es poco) que la del *inconsciente óptico-político* actuando bajo la superficie de las imágenes (está claro que un problema serio, y no resuelto, con estas postulaciones de Foucault, es el del pasaje de la *resistencia* a la *ofensiva* contra el *sistema*; pero, desde luego, este no es el lugar para plantearlo en todos sus alcances).

Efectivamente, muchos de los *films* estudiados por Jameson bajo la rúbrica de *estética geopolítica* –y en general correspondientes a la época de los inicios mismos de lo que se conoce como *globalización*, ya que la edición original de su libro es de principios de los 90– pertenecen plenamente a la industria cultural (la mayoría provienen de Hollywood), pero al mismo tiempo son intensamente *paranoicos*. Vale decir: todos ellos tienen, como horizonte de sus ficciones, la atmósfera enrarecida, enigmática, *kafkiana* si se puede cometer ese reduccionismo, de alguna de esas gigantescas *empresas conspirativas* de las que hablábamos al inicio.

¹⁹ Foucault, Michel: *Microfísica del Poder*, Madrid, La Piqueta, 1979

Por solo citar algunos de los títulos: *Los Tres Días del Cóndor* (Sidney Pollack, 1973), *Blow Out* (Brian de Palma, 1981), *La Conversación* (Francis Ford Coppola, 1974), *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), *Bajo Fuego* (Roger Spottiswood, 1983), *Todos los Hombres del Presidente* (Alan Pakula, 1976), *Klute* (idem, 1971), *El último Testigo* (idem, 1974), etcétera. No vamos a hacer aquí el análisis detallado de esos *films*: no podríamos mejorar el que hace el propio Jameson en su texto.

Baste decir que son otras tantas muestras del síndrome paranoico-conspirativo literalmente *acosadas* por poderes a la vez lejanos o invisibles, y donde el individuo aislado (a veces un sucedáneo del canónico *innocent bystander* de Hitchcock, que Jameson no deja de citar, a través de *films* como *Intriga Internacional* o *El Hombre que sabía Demasiado*) aparece impotente, no solamente por enfrentarse a fuerzas tan superiores a él, sino principalmente porque el poder que pretende denunciar o develar parece *no estar en ninguna parte*, y al mismo tiempo en todos lados.

No estamos ante *films* donde haya enemigos claros ni sobre todo, *bandos* claros para la confrontación, como solía suceder en los policiales clásicos o en las intrigas de espionaje de la Guerra Fría. Más aún: ese poder maléfico, esa conspiración *satánica*, está frecuentemente del *mismo* lado –en el mismo territorio de la *estética geopolítica*, digamos– que el héroe: puede encarnarse en la CIA, por ejemplo, en una gran corporación multinacional cuyos fines no se precisan, en una misteriosa agencia gubernamental (¿o es privada?) de escuchas clandestinas, en el mismísimo presidente de los EEUU, o sencillamente en alguna entidad innominada y cuasi metafísica (en este

sentido, irónicamente, algo como SPECTRE, la organización mundial archienemiga de James Bond, pertenecería a esta misma configuración).

Lo importante es que los *espacios* habituales que los códigos culturales *modernistas* habían delineado quedan aquí borronados, indecibles, ambiguos, *des-identificados*. Así como, característicamente, la estética geopolítica *postmoderna*, al menos desde el arte *pop*, borra las distancias entre la *alta* y la *baja* cultura (Jameson ya había profundizado en este *borramiento* en *Postmodernismo...*, empezando por sus efectos en la arquitectura, arte *espacial* por excelencia), así borra también la diferencia entre el Bien y el Mal, transformándola en una siniestra banda de Moebius donde esos dos polos pueden circular indistintamente, intercambiándose sin terminar de adquirir una identidad definida.

4

Como ya señalamos, esta obsesión por el espacio no es nueva en Jameson. Su impresionante estudio sobre las novelas policiales de Raymond Chandler (lamentablemente aún no traducido al castellano)²⁰, por ejemplo, está básicamente articulado –y aquí su interés por la arquitectura se despliega largamente– sobre los *espacios* literarios o literariamente recreados, que son la escenografía de esa literatura: la ciudad de Los Ángeles, la calle principal y los callejones peligrosos, los edificios, la oficina del detective Philip Marlowe, el *night-club* o el casino como hábitat natural del *gangster*, e incluso la naturaleza circundante de la ciudad, de la que nunca sabemos a ciencia cierta si es un alivio o

²⁰ Jameson, Fredric: *Raymond Chandler. The Detections of Totality*, Londres, Verso, 2016

una amenaza para la vida urbana (la geografía particular de la ciudad de Los Ángeles, en efecto, parecería permitir la construcción alegórica de un *continuum* naturaleza/cultura, en el cual cada polo pugna por *tragarse al otro*). Habría que citar también su notable análisis de *Vida y Destino*, la monumental novela de Vassili Grossman sobre el sitio de Stalingrado, donde los *micro espacios* de la trinchera, la casamata, el casino de oficiales, las habitaciones de los habitantes de la ciudad, son cajas de resonancia de la conflagración bélica *mundial* cuyo destino se está jugando en Rusia²¹.

Algo similar, a más amplia escala, hizo en otro extraordinario libro, *Arqueologías del Futuro*, donde los espacios imaginarios de la alta ciencia ficción *metafísica* (en Ursula K. Le Guin, Philip K. Dick, Stanislav Lem) sirven como otras tantas alegorías de utopías (o *distopías*, o utopías *negativas*) que también se conectan, a su manera, con la *estética geopolítica* –y obviamente, aunque de modo puramente imaginario, con la *conquista del espacio*, ahora ya no solo el del mundo terrestre–²². Y, dicho sea de paso, no habría que desestimar, en el propio título de ese libro, el aparente oxímoron de hacer una *arqueología del futuro*. Se trata de otra cuestión profundamente *benjaminiana*: la de la conjunción, en una suerte de imagen dialéctica, entre lo más moderno y lo más arcaico, en otra inesperada convergencia entre la arquitectura –que, como ya dijimos, es la forma más *primitiva* de arte, y al mismo tiempo la más dependiente de la técnica moderna– y el cine –que, habiendo nacido en el seno de la técnica moderna, bucea

en los arcaísmos subjetivos del *inconsciente óptico*, los sueños, etcétera–.

Los ejemplos cinematográficos de *La Estética Geopolítica* aparecen como paradigmas realmente ejemplares de esa configuración. Y también ellos, como no podía dejar de ser así en un texto de Jameson, están rodeados de literatura, desde Kafka, Thomas Mann o Pynchon hasta, cómo no, Borges o Cortázar (Jameson es un conocedor muy fino de la literatura del *Tercer Mundo*, para la cual produjo su controvertida categoría de *alegoría nacional*). Pero lo más importante, a mi juicio, es que, con esos *films* y esos entornos literarios, y pivoteando sobre el análisis de la *estética geopolítica* que ellos expresan, Jameson es capaz de *elevantar* ese análisis detallado al nivel de un verdadero tratado de filosofía política crítica. Acabamos de invocar el término *alegoría*. Es una categoría teórica, analítica y hermenéutica recurrente en la obra de Jameson, al menos desde *Marxismo y Forma* (publicada originalmente en 1971)²³. Hay desde ya muchas diversas maneras de entender esa categoría, algunas incluso contradictorias entre sí.

En el caso de Jameson, debemos remontarla a la muy idiosincrásica elaboración que hace de ella Benjamin en su extraordinario tratado sobre el drama barroco alemán o *tragedia de duelo*, el *Trauerspiel* (original de 1927)²⁴. Dicha elaboración es enormemente compleja, aquí no tendremos más remedio que simplificarla lo más que podamos, para centrarnos en su utilidad para el análisis jamesoniano de la *espacialidad estética*.

²¹ Jameson, Fredric: *Una relectura de Vida y Destino*, en *New Left Review* 95, Nov/Dic 2015

²² Jameson, Fredric: *Archaeologies of the Future*, Londres, Verso, 2005

²³ Jameson, Fredric: *Marxism and Form*, Princeton University Press, 1971

²⁴ Benjamin, Walter: *Origen del Drama Barroco*, Madrid, Taurus, 1980

Al revés de lo que ocurre –siempre en la perspectiva de aquel libro de Benjamin– con el *símbolo*, que presupone una correspondencia semántica lineal entre el objeto *simbólico* y el concepto culturalmente *simbolizado* (la cruz remite automáticamente al cristianismo, la hoz y el martillo al comunismo, etcétera), vale decir una producción de sentido estática y en general inequívoca dentro del correspondiente registro cultural, en la *alegoría* nos encontramos con un *movimiento* de orden *narrativo* que, por un lado, demanda una *construcción* de sentido (este no está automáticamente dado desde el inicio), y por otro, se apoya en *fragmentos* de sentido pasado (*ruinas* en la terminología benjaminiana) que son *resignificados* en el presente mediante una nueva producción de sentido por parte del *alegorista* (Benjamin también dice, *del materialista histórico*, para indicar que esta figura y método de análisis es, entre otros, el de Marx).

El elemento de *duelo*, ya presente en el propio término *Trauerspiel*, tiene que ver con la nostalgia melancólica por aquel sentido perdido, todavía presente como *resto*, pero irrecuperable en su significado originario, en la nueva construcción. Así Hamlet, héroe del *duelo* por excelencia (en el doble sentido que esa palabra puede tener en castellano), tiene su cuerpo paralizado por la melancolía de la Totalidad perdida –el gran reino de su padre, ahora devenido fantasmal–: la *tragedia* de ese príncipe, como la *farsa* del Quijote, está vinculada a la fragmentación de las esferas de la experiencia, característica del desencantamiento moderno del mundo, de la que hablaba un Max Weber. Y Lukács supo ver bien que el verdadero *éxito* del gran realismo crítico del siglo XIX (Stendhal, Balzac, Tolstoi, Dickens, Melville, Dostoiev-

ki) había sido justamente su esforzado *fracaso* en la recuperación –a todas luces imposible en el contexto de la sociedad modernoburguesa– de la *bella totalidad* de la época clásica (Homero, digamos).

Para cuando llegamos al siglo XX, atravesando ese puente inestable que puede ser un Thomas Mann, Kafka, Joyce o Beckett tienen que hacerse cargo de que de todo eso solo quedan *ruinas* (más palabras entre arquitectónicas y arqueológicas), y que es con eso que se debe trabajar, hacer *alegoría*. Desde ya, y como es sabido, aquí se detiene Lukács –con su dogmático menosprecio por toda forma de *vanguardismo*–, y toma la posta Adorno, que comprende muy bien que esos *alegoristas* no son cómplices de la decadencia y la alienación de la *totalidad* burguesa, sino al contrario: son radicales *críticos* (más allá de sus posturas políticas particulares), para quienes esa *totalidad* está definitivamente *perdida*, o *arruinada* (hecha ruinas), así como lo estaba la *totalidad épica* para los realistas críticos del siglo XIX. Para más, en esos autores el registro alegórico pasa por la concentración *espaciotemporal* de las *ruinas* de la totalidad perdida.

En Kafka, los simbólicos edificios de la Ley o el Castillo son *lugares* que nunca se pueden alcanzar. En el *Ulises* de Joyce, se condensa en un solo día y en unas pocas calles de la pequeña ciudad de Dublín el viaje de 20 años del Odiseo homérico dando la vuelta al mundo mediterráneo. En Beckett, la angustiante *inmovilidad* de la mayoría de sus personajes los condena a ser víctimas pasivas de un mundo de ruinas *ausentes*, pero por ello mismo de una presencia permanente y ominosa.

Desde todo eso hay solo un paso que dar hacia la evidencia de que el cine es un

arte *alegórico*, y lo es por la propia *forma* de su lenguaje y de su construcción de sentido. Hecho también él de fragmentos discontinuos (fotogramas, *tomas*, planos, planos-secuencia, encuadres, que serán luego compaginados para darles un sentido de conjunto), cada una de esas *ruinas* remite a un sentido pasado que al mismo tiempo permanece y es disuelto en el nuevo proceso de producción de sentido dado por el *montaje* (en este punto tanto Benjamin como Jameson son por supuesto seguidores de Eisenstein). Pese a las apariencias de su *impresión de realidad*, el desarrollo narrativo de cualquier *film* –incluyendo los más convencionalmente producidos por la industria cultural– reenvía a un sentido *ausente*, que solo podrá ser plenamente adquirido (y en el *cine de autor* ni siquiera con seguridad allí) con la palabra *Fin*. Es decir: aquella característica *formal* del lenguaje fílmico es inseparable de su *modo de producción* del propio *contenido*, para conservar esa dicotomía tradicional.

Más precisamente, para evocar la célebre oposición de Hjelmslev, en el cine la *forma del contenido* es inseparable del *contenido de la forma*, y ambas duplas se van trasvasando de una a otra constantemente, como en esas *imágenes dialécticas* de las que habla Benjamin. El relato fragmentario que vemos desarrollarse en la pantalla invoca en cada una de sus *ruinas* una *totalidad abierta* que está fuera de la pantalla, y que solo puede (si se puede) recuperarse *a posteriori*, en esa exterioridad.

Sobre la base de estas premisas, es perfectamente lógico que alguien como Jameson elija el cine para dar cuenta, precisamente, de esa *totalidad ausente* (y siniestramente amenazante) que son las oscuras organizaciones conspirativas que, así,

alegorizan el funcionamiento espaciotemporal de la globalización tardocapitalista. Esta discusión tiene alcances inmensos.

Entre muchas otras cosas, explica la defensa que hace Jameson –sin por ello abandonar a Adorno y su idea de la *falsa totalidad*, sino al contrario, dándole una vuelta de tuerca– de la noción hegeliana de *totalidad* tal como es recuperada para el marxismo por Lukács. Se trata de un gran debate en la filosofía crítica del siglo XX. Althusser había recusado en Lukács esa idea, tildándola de *totalidad expresiva*: a saber, una impronta *simbólica* (en el sentido ya visto de Benjamin), por la cual parecería que cada *parte* remite, o *representa*, inmediata y plenamente al *Todo*. Adorno había hecho otro tanto desde su propia perspectiva, al señalar, contra Hegel, que toda noción de un *Todo* completo es necesariamente falsa, ya que elimina el conflicto irresoluble entre el *Todo* y la *Parte* (entre el *Concepto* y el *Objeto*, en su lenguaje). Lacan, por su parte, acuña el concepto de *No-Todo* para aludir a la incompletud constitutiva del *Ser*, especialmente el *humano*. Para cuando llegamos a los pensadores *postmodernos*, la *Totalidad* es la *bête noire* por antonomasia, en su casi inevitable deslizamiento al *totalitarismo*. Pero el uso *benjaminiano* de la idea *lukácsiana* de *Totalidad* por parte de Jameson permite –aunque desde ya la discusión permanece abierta– sortear todos estos *impasses* mediante el recurso *alegórico*. El choque entre las ruinas de sentido del pasado –la *totalidad perdida*– y la nueva construcción de sentido en el presente –la *totalidad ausente*, o, si se quiere, el *todavía-no* de Ernst Bloch, a quien Jameson también se remite²⁵– promueve una *praxis* de elaboración que apunta hacia una

²⁵ Bloch, Ernst: *El Principio Esperanza*, Madrid, Trotta, 2006

nueva *totalidad* en construcción permanente (y no es en absoluto arbitrario que otra de las grandes referencias de Jameson para esta teorización sea el Sartre de la *Crítica de la Razón Dialéctica*, con su *método progresivo-regresivo* del perpetuo movimiento de *totalización/destotalización/retotalización*²⁶, evitando así el riesgo de perder en el camino la noción de *totalidad* cuyo examen crítico es el fundamento mismo de la teoría tanto como de la *praxis* del marxismo: la *Totalidad–Modo de Producción*, en nuestra era ya completamente mundializada.

5

Resumiendo: a partir de un conjunto de *films* provenientes de la industria cultural (*ruinas de sentido* relativamente *menores*, si se quiere decir así), pero en los que se puede detectar el turbulento actuar del *inconsciente óptico-político*, Jameson es capaz no solamente de un exhaustivo análisis crítico de la *estética geopolítica* alegorizada por ellos, sino de intervenir, muy rigurosamente, en algunos de los más arduos debates del pensamiento crítico de la modernidad (sea o no *post*). Pero aquí no nos interesa tanto resaltar las virtudes de este o aquel autor, sino señalar la pertinencia, y aún la urgencia, de una *cuestión*: la de la reduplicación estética de las dramáticas y radicales alteraciones del *espacio* (real, imaginario o simbólico), incluido el de nuestra propia vida cotidiana, *globalizado* –se podría también decir: *re-colonizado*– por un *capitalismo tardío* que no por registrar en estos momentos una crisis terminal (o quizá justamente por ello) podría

él mismo, si no se le encuentra una alternativa, terminar con la crisis de la civilización humana como tal.

No se trata, en ese marco, simplemente de criticar una cierta *cultura de la imagen*, como a veces se hace con ligereza rayana en la frivolidad, sino de asomarse al abismo trágico de la posibilidad de que ya no tengamos siquiera una imagen de la cultura, en el sentido de que habríamos perdido, por un lado, la visión de la cultura como un conflicto permanente (tal como la encontramos en los grandes *pensadores críticos* –es decir, *pensadores de la crisis*– como Marx, Nietzsche, Freud, Simmel, Weber, Lukács, Benjamin, Adorno, Sartre y el propio Jameson), y por otro, y como consecuencia de lo anterior, habríamos perdido también el deseo de *intervenir* en ese conflicto.

De todos modos –para volver al principio de este ensayo con una conclusión más modesta–, vale la pena constatar que una obra como la de Jameson, y antes que él la de Benjamin y otros, permiten sustraerse a dicotomías demasiado *binarias* (y, por lo tanto, *antidialécticas*) como las de *espacialidad/temporalidad*, y por esa mediación la de *estructura/historia*, o similares. El *espacio* es una categoría tan atravesada por conflictos de poder –*materiales y simbólicos*– como la *temporalidad histórica* y su análisis desde una perspectiva filosófico-política radicalmente crítica no tiene por qué necesariamente deslizarse hacia una *des-historización* de las *estructuras*. No se trata de oponer ni de complementar, sino de pensar desde *otro lugar*.

²⁶ Sartre, Jean Paul: *Crítica de la Razón Dialéctica*, Buenos Aires, Losada, 1964

COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN EL ORIGEN DE LA POSMODERNIDAD GLOBAL

VICENTE MEDINA

Complejidad y contradicción han sido conceptos troncales del pensamiento arquitectónico de la segunda mitad del siglo XX. Han sido términos articuladores en los debates importantes de la arquitectura actual y reciente, y en especial del relacionado a la deconstrucción. Son las expresiones que han posibilitado el abordaje de los pares de opuestos conceptuales que habían dominado los discursos arquitectónicos de la primera mitad del siglo XX, destrabándolos y abriéndolos hacia las nuevas perspectivas de la estética arquitectónica globalizada finisecular.

La teoría arquitectónica de la primera mitad del siglo XX estuvo marcada, entre otras cuestiones, por la gran controversia suscitada en torno al debate de los binomios conceptuales función/forma y orden/caos. Ser funcionalista o formalista, promover el orden o el caos en la composición arquitectónica y el proyecto era una cuestión de ideales para los arquitectos del

Movimiento Moderno. Tal situación fue generando partidarios y detractores en relación a dichos planteamientos; algunos tomaron partido por lo funcional y lo ordenado en contraposición a lo formal y lo caótico.

Lo ordenado vinculado a lo funcional convenía, entre otras cuestiones, a la estandarización, a la producción en serie y a la industrialización, lo cual devenía en sinónimo de buena arquitectura, para algunos teóricos. La toma de posición respecto a uno u otro discurso devino en que dichos planteamientos se constituyesen en una suerte de opuestos binarios, controversias que a partir de la década de los sesenta se van destrabado emergiendo discursos alternativos a seguir sobre dichas cuestiones.

En tal sentido, es de destacar la obra de Robert Venturi *Complejidad y contradicción en la Arquitectura*, publicada en 1966, convirtiéndose en uno de los textos capitales de la teoría archi-

tectónica de la segunda mitad del siglo XX, y al cual atenderemos muy especialmente en este escrito. El texto de Venturi provocará el apogeo de importantes discursos y axiomas de la primera mitad del siglo XX, como así también la resistencia de otros que emergerán como nuevas propuestas conceptuales para la producción una nueva estética arquitectónica.

FUNCIONALISMO Y RACIONALISMO

El funcionalismo fue uno de los pilares de la teoría arquitectónica durante la primera mitad del siglo XX, justificado por diversas razones y realidades del momento, que hacían necesaria nuevas políticas arquitectónicas y urbanísticas. Si bien, tras el funcionalismo se alinearon las dos corrientes discursivas del Movimiento Moderno, el racionalismo y el organicismo, el funcionalismo estrechó su lazo más fuerte con el racionalismo. De este modo, el racionalismo desarrolló una arquitectura producida no solo en base a un riguroso sistema de reglas y métodos, una geometría cartesiana implacable y cuantificable, y un sistema estructural donde todos sus elementos estaban racional e inflexiblemente ordenados, sino también una *máquina para habitar*, cuyo éxito se basó en su preciso y sincronizado funcionamiento, previamente establecido en base a un pautado e inamovible programa de necesidades¹. Como sugiere Renato De Fusco, *en la arquitectura racionalista destaca sólo uno de los componentes de la actividad arquitectónica tradicional, la función. Y donde la función se pone de manifiesto y se trata de obtener la imagen a partir de ella*².

¹ Cfr. De Fusco, Renato: *Historia de la Arquitectura Contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997, pág. 352.

² Cfr. De Fusco, Renato: *Op. cit.*, pág. 267.

Funcionalismo y racionalismo también repercutieron en el urbanismo; a través de la *Carta de Atenas* se proponía organizar de modo reduccionista la complejidad de la ciudad en base a un *zoning* de cuatro funciones; habitar, trabajar, recrearse y circular. El *Urbanismo funcional*, al igual que la arquitectura, también aspiraba a que la ciudad funcionara como una *máquina de habitar* olvidando que, como sugiere Venturi, *las verdaderas ciudades nunca crecerán a partir de tal falsa regularidad. Las ciudades, como la arquitectura, son complejas y contradictorias*³.

La arquitectura y urbanismo del Movimiento Moderno habían ignorado por completo la complejidad y las contradicciones reales e inherentes a todo edificio y ciudad, generando esquemas simplificados donde todo quedaba reducido a lo que Venturi denomina la teoría de *o esto o lo otro*⁴. Por tal motivo, a partir de la segunda mitad del siglo XX los planteamientos funcionalistas y racionalistas comienzan a ser cuestionados, dado que, como sugiere Venturi:

*...los arquitectos modernos ortodoxos habían idealizado lo racional a expensas de lo variado y sofisticado, evitando la ambigüedad, y en su papel de reformadores, abogaron puritana-mente por la separación y exclusión de los elementos, en lugar de la inclusión de requisitos diferentes y sus yuxtaposiciones*⁵.

Si bien durante siglos el racionalismo constituyó un puntal importante para el progreso de la

³ Venturi, Robert: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 85.

⁴ Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 29.

⁵ Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 27.

humanidad, sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX se transformó en un obstáculo para la observación y comprensión de la compleja realidad debido a su carácter reduccionista, provocando una pérdida de confianza en su discurso, como también ocurrió con otros *grandes relatos* tal y como sugiere Jean-François Lyotard en *La condición postmoderna*. Citando a María Zambrano, Montaner recuerda que *todo racionalismo es un absolutismo que pretende la perfección, haciendo encajar la compleja realidad en los esquemas de la razón*⁶. El racionalismo había demostrado que empobrecía las complejidades intrínsecas de la realidad, tendiendo a unificar y cuantificar todo, incluso al hombre. Las propuestas antropométricas de *El modulator* (1948) y *El modulator II* (1953) de Le Corbusier constituyeron un claro ejemplo de ello, que consideraban al hombre como un ser racionalizable, a través de un sistema único de medida.

Ante lo expuesto, obras y textos de la segunda mitad del siglo XX tomaron una actitud crítica hacia el racionalismo, reconociendo y aceptando la complejidad intrínseca de toda realidad, obra arquitectónica o estructura urbana. Venturi, en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, denunció la imposibilidad de reducir el fenómeno arquitectónico a un simple sistema racional. Ni siquiera en el aspecto estético. Por ello, Theodor Adorno criticó el puritanismo anti ornamental de Adolf Loos, en su texto *El funcionalismo hoy* (1965), sosteniendo que las irracionalidades son parte de la realidad y de la sociedad y que toda ornamentación tiene psicológicamente un importante efecto placebo

⁶ Montaner, Josep María: *El racionalismo como método de proyectación: progreso y crisis*, en *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pág. 81.

en el individuo. Peter Eisenman en su texto *Posfuncionalismo* (1976) va mucho más lejos con sus críticas hacia el funcionalismo y el racionalismo, al considerarlos variantes del positivismo, y por ende herederos de las consecuencias de toda metodología científica.

Similares observaciones se hicieron respecto al urbanismo funcional. Aldo Rossi en *La arquitectura de la ciudad* (1966), critica los planteamientos realizados por lo que él denominó el *funcionalismo ingenuo* y reniega de la *pretensión de una interpretación exclusivamente racionalista y cuantitativa de la complejidad urbana*⁷. Del mismo modo, Rem Koolhaas y Elia Zenghelis, en su texto *Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura* (1972), criticaron las consecuencias de la ciudad racional y zonificada⁸. Por ello Venturi sugiere reconocer las complejidades de *esos programas característicos de nuestra época que son complejos por su campo de acción, sea éste arquitectónico o urbanístico*⁹.

Estas propuestas críticas y revisionistas del discurso funcionalista y racionalista han abierto nuevos horizontes respecto a la cuestión, incluso apostando por un planteamiento consensual entre posiciones contrapuestas. Por ello, algunos teóricos sugieren que en un proyecto ideal los elementos racionales y metódicos se deben complementar con mecanismos irracionales y azarosos. En consecuencia, tales proyectos arquitectónicos son los más representativos de la variada y caótica realidad contemporánea.

⁷ Montaner, Josep María: *Op. cit.*, pág. 78.

⁸ Las cuestiones y textos aquí tratados se pueden confrontar en el trabajo de Montaner, Josep María: *Op. cit.*, págs. 79-80.

⁹ Venturi, Robert: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, ed. cit., pág. 32.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, en los discursos arquitectónicos se ratifica la idea de que es inviable proyectar atendiendo solo a un pensamiento estrictamente ordenado, cartesiano y racional, independiente o aislado del que atiende a lo caótico, intuitivo y azaroso¹⁰. Es conveniente que toda propuesta arquitectónica, incluya razón e intuición como procesos complementarios para la elaboración de sus discursos y proyectos, es decir, reunir y poner en diálogo lo ordenado, racional y formal junto a lo caótico, irracional e informal, repercutiendo directamente en la forma arquitectónica que no será ya una resultante exclusiva de la función. Este argumento será clave para fundamentar los trabajos algunos arquitectos contemporáneos como Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Frank Gehry, etc.

OPUESTO BINARIO FUNCIÓN/FORMA

La controversia en torno a la función/forma hizo que tales opciones se constituyan en un par de opuestos binarios, obligando en muchos casos a tomar partido por uno u otro elemento del par. Los defensores del formalismo cuestionaban la arraigada idea de que la forma deba estar sometida a la función. La sentencia *la forma sigue a la función* se interpela con otras como la propuesta por Mark Wigley, *La forma no sigue a la función, sino a la deformación*¹¹, o a la de Bernard Tschumi, *La forma sigue a la fantasía*¹².

¹⁰ Cfr. Montaner, Josep María: *El racionalismo como método de proyectación: progreso y crisis, La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, ed. cit., pág. 83.

¹¹ Wigley, Mark: *Deconstructivist Architecture*, en Johnson, Philip/Wigley, Mark: *Arquitectura deconstructivista*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988, pág. 19.

¹² Cejka, Jan: *Tendencias de la arquitectura contemporánea*,

Al respecto Eisenman recuerda que la arquitectura del siglo XX siempre ha estado subordinada y legitimada por leyes como la de la utilidad, a través de sentencias del tipo *la forma sigue a la función*¹³. Para estos arquitectos la función no debe reducir los aspectos compositivos o tectónicos de la arquitectura, y abogan por liberar a la forma de cualquier tipo de atadura o condicionante.

Como sugiere Javier Maderuelo:

*... la arquitectura se ha consolidado durante este siglo como un arte eminentemente funcional, en el sentido más utilitario del término, hasta el extremo de que la funcionalidad ha pesado tanto que, en muchos casos, se han olvidado de las demás características, y muy particularmente de que la arquitectura es considerada una de las Bellas Artes*¹⁴.

No obstante, estos arquitectos también son conscientes de la necesidad de tener presente lo funcional a la hora de proyectar y así lo expresa Gehry al decir: *Como arquitecto puedes hacer formas maravillosas, pero luego tienes que perforarlas en función de su uso interior. Hay algo muy determinante en la cualidad de los edificios como recintos, como contenedores de un programa*¹⁵.

Estos arquitectos proponen despertar del sueño funcionalista, buscando que la for-

Gustavo Gili, Barcelona, 1996, pág. 100.

¹³ Eisenman, Peter: *Procesos de lo intersticial. Notas sobre la idea de lo Maquinico de Zaera-Polo*, *El Croquis*, 83, Madrid, 1997, pág. 25.

¹⁴ Maderuelo, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Mondadori, Madrid, 1990, pág. 36.

¹⁵ Zaera-Polo, Alejandro: *Conversaciones con Frank Gehry*, *El Croquis*, 74/75, ed. cit., pág. 11.

ma no esté subordinada a la función para que adquiera autonomía; que sea un objetivo de trabajo y no una consecuencia del mismo. Como sostiene Antón Capitel, *la forma debe ser libre, y su construcción debe seguir dócilmente sus plásticos dictados*¹⁶.

Este interés por revalorizar la libertad formal en la arquitectura también debe interpretarse como un intento de recuperación del valor artístico de la misma. A partir de la segunda mitad del siglo XX, el valor de la arquitectura ya no reside en su poder de redención social o de transformación de procesos productivos, sino en su poder de comunicación como objeto cultural, reflejando un nuevo interés por los signos culturales. El significado, y no la reforma de las instituciones, es ahora otro de los objetivos de esta forma arquitectónica.

Como sugiere Venturi *ya no discutiremos más sobre la primacía de la forma o la función; no podemos ignorar su interdependencia*¹⁷.

OPUESTO BINARIO ORDEN/CAOS

Orden/caos es el otro binomio de opuestos al que le han prestado atención gran parte de los arquitectos de la segunda mitad del siglo XX, quienes recuerdan que, por diversos motivos, el caos estuvo históricamente desplazado y hasta reprimido por la idea de orden¹⁸. En los

¹⁶ Capitel, Antón: *Dos museos, Pasajes Arquitectura y Crítica*, 1, Madrid, 1998, Pág. 13.

¹⁷ Venturi, Robert: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, ed. cit., págs. 31-32.

¹⁸ Considérese a modo de ejemplo de esta supremacía del orden, los trabajos de R. Arnheim, *Orden y Desorden* en su libro *La forma visual de la Arquitectura*, el de F. Ching titulado *Forma, Espacio y Orden*, o el título del capítulo *Orden y Composición*, en el libro de Leupen, *Proyecto y Análisis*. Trabajos donde el orden aparece vinculado a la composición.

procesos del diseño siempre se han empleado lo que Eisenman denomina los *procedimientos de inclusión/exclusión*¹⁹; una elección entre dos posibilidades, entre orden o caos.

Y en la arquitectura siempre se tendió a favorecer lo ordenado. Como consecuencia, el orden se consolidó como sinónimo de buena arquitectura desde tiempos remotos; desde los griegos por medio de la sección áurea y los órdenes; durante el Renacimiento por medio de las teorías renacentistas y durante el Movimiento Moderno porque orden era sinónimo de claridad organizativa, un requisito fundamental para facilitar la producción en serie y convencer de que este generaría una arquitectura eficiente y económica. Como explica Koolhaas, los arquitectos del Movimiento Moderno fueron fatalmente atraídos por esa idea de orden. Para los arquitectos de la segunda mitad del siglo XX, sección áurea, órdenes, líneas reguladoras, funcionalismo y racionalismo están estrechamente vinculados al orden y limitan entre otras cosas la imaginación y la emoción, elementos básicos de la creatividad.

Atento a las nuevas propuestas y a esta nueva realidad disciplinaria, Venturi propone un nuevo concepto de orden. Un orden que se adapta a las contradicciones circunstanciales de una realidad compleja. Un orden que admite *control y espontaneidad*, aceptando la improvisación dentro del todo, tolerando modificaciones y arreglos, reconociendo que *no hay leyes fijas en la arquitectura*, y el cual *no ignora o excluye las irregularidades del programa y la estructura dentro del orden*²⁰.

¹⁹ Cfr. Eisenman, Peter: *Procesos de lo intersticial. Notas sobre la idea de lo maquínico de Zaera Polo*, *El Croquis*, 83, ed. cit., pág. 23.

²⁰ Venturi, Robert: *Complejidad y contradicción en arqui-*

En este sentido, nos recuerda las palabras de Kahn, *por orden no quiero decir regularidad*, y sugiere tener en cuenta dos cuestiones al tratar con la idea tradicional de orden. En primer lugar, el reconocimiento de la variedad y la confusión en todos los niveles de la experiencia, recordando que, cuando las circunstancias reatan al orden, éste debería doblarse o romperse²¹. Y en segundo lugar, que *el orden debe existir antes de que pueda romperse*. Por ello recuerda que ningún artista desprecia el papel del orden, recurriendo a la máxima de Le Corbusier *No hay ninguna obra de arte sin un sistema*²². En síntesis, Venturi sugiere que los arquitectos deberían despertar del sueño del *orden puro* que es realmente imposible de conseguir, y perfilar el *orden complejo* y contradictorio que es válido y vital para nuestra arquitectura y urbanismo²³.

En consecuencia con lo expuesto, los arquitectos contemporáneos también pretenden revalorizar el papel del caos en el proceso creativo, pero sin el detrimento o abolición de lo ordenado, puesto que también reconocen los beneficios del orden en una composición. Proponen que el orden no puede seguir regulando más la producción arquitectónica, sino que debe ser solo una alternativa dentro de la misma.

Sostienen que ambos, orden y caos, son indispensables en toda composición arquitectónica; orden y caos son dualidades inherentes e inevitables de un sistema. No los consideran dimensiones antitéticas, sino heterogeneidad en el seno de una homogeneidad. Como sugiere

tectura, ed. cit., pág. 63.

21 Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 64.

22 Venturi, Robert: *Ibidem*.

23 Venturi, Robert: *Op. cit.*, págs. 167-168.

Antonio Escotado *el pavoroso caos, amenaza que cohesionó a tantas generaciones, es sencillamente el orden natural de las cosas*²⁴.

Y esta dualidad contradictoria es lo que los arquitectos contemporáneos representan en sus obras; Gehry hace un proceso creativo a partir de esta relación dual. En sus primeros proyectos vinculados a la deconstrucción dispone lo ordenado y lo caótico por separado.

Es lo que ocurre en su edificio para las *Oficinas centrales de Vitra* en Basilea, donde un pabellón ordenado coexiste con una disposición caótica de volúmenes, pero ambas partes carecen de relación directa. Posteriormente, los componentes diferenciables de esta dualidad comienzan una etapa de reconocimiento, de relación y compenetración.

Así, lo caótico queda entrelazado con lo regular y ordenado, sin jerarquía alguna. Y este es el modo con el que se materializa el *Museo Guggenheim Bilbao*, donde los cuerpos regulares de piedra caliza están entrelazados con los volúmenes caóticos de titanio o el *Centro Neue Zollhof* de Duselldörff donde tras las formas irregulares y caóticas de los edificios subyace el orden, a través de la regularidad e iterabilidad en la disposición y forma de las ventanas.

Pero para poder materializar estas formas caóticas, primero era necesaria su comprensión. Para ello, estos arquitectos contemporáneos aprovecharon los avances científicos, los cuales durante el siglo XX, y en especial en las últimas décadas, fueron numerosos, espectaculares e inesperados.

Como sugiere Ilya Prigogine *en el siglo XX la renovación científica ha producido una re-*

24 Escotado, Antonio: *Caos y Orden*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pág. 126.

*definición a todos los niveles*²⁵. De estos avances científicos dos tuvieron gran repercusión en la arquitectura: la teoría del caos y la geometría fractal.

John Briggs y David Peat sugieren que *la teoría del caos tiene mucho más que ver con la estética que con la ciencia. La teoría del caos no es arte, pero apunta en una dirección similar*²⁶. Esta cita nos permite constatar que la teoría del caos, una de las más importantes propuestas científicas del siglo XX, ha dejado de ser solo una teoría científica para devenir también en metáforas artísticas-culturales. En este sentido, estos arquitectos finiseculares consideran la anarquía como algo inherente al proceso creativo, y necesaria para que surja un producto novedoso. Como sostiene Paul Valéry *el desorden es esencial para la creación*²⁷.

Considérense los numerosos pintores, poetas, artistas y arquitectos que sostienen que la invención florece cuando se está inmerso en el caos; que creatividad y locura van de la mano. Inclusive, muchos usan la casualidad, una de las manifestaciones del caos –la pintura derramada, un fragmento de conversación oído al pasar–, como punto de partida de nuevas formas artísticas. Como explican Briggs y Peat, *la creatividad es inspiración y ésta es descontrolada en la primera fase del proceso creativo*²⁸.

²⁵ Prigogine, Ilya: *¿Tan solo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. 4ª ed., Tusquets Editores, Barcelona, 1997, pág. 157.

²⁶ Briggs, John / Peat, F. David: *Las siete leyes del Caos: las ventajas de una vida caótica*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1999, pág. 167.

²⁷ Valéry, Paul: *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1990, pág. 203.

²⁸ Briggs, John / Peat, F. David: *Las siete leyes del Caos: las ventajas de una vida caótica*, ed. cit., pág. 17.

En cuanto a los avances en la geometría, ya en 1826 Niels Abel escribía

*se daba por supuesto que la geometría de Euclides constituía la idea del mundo real, y que sus operaciones permitían representar imparcialmente objetos y hechos físicos. Esto va haciéndose cada vez menos sostenible*²⁹.

Más de un siglo después, Benoît Mandelbrot ratificaría las intuiciones de Abel y en 1975 propuso su teoría de la geometría fractal a través de sus dos obras; *Los objetos fractales: Forma, azar y dimensión* (1973) y *La geometría fractal de la naturaleza* (1982). En dichas obras Mandelbrot planteó una geometría más afín al mundo físico que la euclidiana, con figuras que son a la vez objetos a medio camino entre orden y caos.

Para Mandelbrot la caótica geometría de la naturaleza estaba mal representada por el orden perfecto de la geometría de Euclides³⁰. Esta geometría representaba el mundo –ríos, costas, árboles, pulmones– a través de triángulos, rectas, círculos, rectángulos, etc.; ahora, la fractalidad restituye la complejidad de lo real. Pero además la geometría fractal permitió redefinir los recubrimientos de los nuevos objetos arquitectónicos irregulares topológicos o topográficos.

Por este motivo, los fractales tuvieron una importante repercusión en la arquitectura contemporánea, ratificando así lo que Mandelbrot había sostenido respecto a sus planteamientos: *el desarrollo más ampliamente*

²⁹ *Apud.*: Escohotado, Antonio: *Caos y Orden*, ed. cit., págs. 102-103.

³⁰ Mandelbrot, Benoît: *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, Tusquets Editores, Barcelona, 2000, págs. 17-18.

*constatado y el más inesperado no ha sido de carácter científico, sino puramente estético*³¹.

LOS PERSPICACES PLANTEAMIENTOS DE ROBERT VENTURI

Las controversias en torno a los pares función/ forma y orden/aos que se han expuesto hasta aquí, poniendo de manifiesto la posición inclusiva de los dos elementos del par y no excluyente de uno de ellos, y atendiendo así las complejidades y contradicciones que entre éstos surge, son coincidentes con los planteamientos declarados por Venturi en su texto *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, como se observa en el párrafo siguiente: *Me gusta la complejidad y la contradicción en arquitectura. [...] hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna. [...] En todas partes, excepto en la arquitectura, la complejidad y la contradicción se han reconocido*³².

Con perspicacia, Venturi muestra a través de su texto el debate teórico de aquel momento en la arquitectura, contribuyendo en gran medida a comprender y resolver las controversias antes señaladas, y otras muchas más de la teoría arquitectónica. Su trabajo sintetizó de forma magistral muchos de aquellos controvertidos planteamientos del momento, sea en torno a las cuestiones aquí tratadas u otras afines a la disciplina.

En cierta medida, lo que Venturi propone es poner en evidencia las ambigüedades o dualidades que hay en toda contradicción o controversia, las cuales solo pueden ser resueltas teniendo

una actitud consensual e inclusiva para con las distintas partes implicadas. Y para alcanzar tal cometido aboga por llevar a cabo el reconocimiento de la diversidad y variedad intrínsecas a la complejidad de cualquier sistema³³.

En contraposición al orden y al racionalismo del Movimiento Moderno, Venturi defiende el desorden y la ambigüedad, incluso como algo deseable para la arquitectura. Como sugiere Vincent Scully, *la posición de Venturi parece exactamente la opuesta a la de Le Corbusier. [...] Sus puntos de vista se contrarrestan*³⁴.

Su texto constituye una declaración de guerra contra el *establishment* y los principios del Movimiento Moderno, defendiendo intencionadamente lo complejo, lo ambiguo y lo contradictorio, y poniendo en valor las controversias surgidas en la teoría arquitectónica de la segunda mitad del siglo XX³⁵.

Venturi lo expresa de forma contundente cuando dice:

Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna. Prefiero los elementos híbridos a los “puros”, los comprometidos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos”, los ambiguos a los “articulados”, los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son “interesantes”, los convencionales a los “diseñados”,

³¹ Mandelbrot, Benoit: *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, ed. cit., pág. 193.

³² Venturi, Robert: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, ed. cit., pág. 25.

³³ Cfr. Scully, Vincent: *Introducción*, Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 11.

³⁴ Scully, Vincent: *Introducción*, Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 9.

³⁵ Senra, Ignacio: *La modernidad revisada en los textos de Venturi y Scott Brown*, *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, Madrid, 1, 2013, pág. 147

*los integradores a los “excluyentes”, los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad*³⁶.

Como se observa, las propuestas de Venturi eran diametralmente opuestas a las del Movimiento Moderno, y como sugiere Scully su posición ha suscitado el resentimiento más amargo, entre los academicistas de la generación de la Bauhaus³⁷.

Frente a las controversias discursivas o proyectuales en arquitectura, Venturi propone llevar a cabo una propuesta arquitectónica inclusiva, en lugar de una excluyente, en la que cabe el fragmento, la contradicción, la improvisación y las tensiones que éstas producen³⁸. Es decir, propone elaborar una obra arquitectónica que reconozca sus propias complejidades y contradicciones incluyendo *lo uno y lo otro* en lugar de optar por la exclusión que conlleva la decisión de *o lo uno o lo otro*³⁹. Para Venturi, la contradicción es la base de lo que él denomina el fenómeno de *lo uno y lo otro* y que es lo que hace que la obra arquitectónica pueda incluir elementos que son a la vez buenos y malos, grandes y pequeños, cerrados y abiertos, continuos y articulados, redondos y cuadrados, estructurales y espaciales, es decir que la obra arquitectónica pueda contener las contra-

dicciones propias de su inherente complejidad sistémica y salvar las controversias que tal realidad conlleva.

A este argumento, Venturi lo refuerza con planteamientos de su maestro Louis Kahn, quien sostenía que *la arquitectura debe tener tantos espacios malos como buenos*, es decir, y en palabras de Venturi *la irracionalidad de una parte se justificará por la racionalidad resultante del conjunto*⁴⁰.

Y si bien, en un proyecto arquitectónico donde se reúnen *lo uno y lo otro*, surgen inevitablemente ambigüedades y tensiones que provocan conflictos y dudas al observador, también hay que reconocer que tales proyectos consiguen una riqueza proyectual que falta en muchas de las composiciones racionalistas del Movimiento Moderno⁴¹.

En su texto, Venturi identifica dos tipos de contradicciones: la adaptada y la yuxtapuesta. Una *contradicción adaptada* integra y hace concesiones entre sus elementos opuestos; es tolerante y flexible. Admite la improvisación y las modificaciones y crea un todo que quizás es impuro. En cambio, una *contradicción yuxtapuesta* pone de manifiesto el contraste entre los elementos sobrepuestos o adyacentes, dado que es inflexible.

Contiene contrastes violentos y oposiciones irreductibles y crea un todo cuya pureza quizás no está resuelta⁴², llegando a provocar un estado de shock cuando se *yuxtaponen* o *contrastan* varios elementos, lo que Venturi denomina *supercontigüidad*⁴³, la cual no solo

³⁶ Venturi, Robert: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, ed. cit., págs. 25-26.

³⁷ Scully, Vincent: *Introducción*, Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 14.

³⁸ Venturi, Robert: *Op. cit.*, págs. 28-29.

³⁹ Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 39.

⁴⁰ Venturi, Robert: *Ibidem*.

⁴¹ Cfr. Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 45.

⁴² Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 74.

⁴³ Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 87.

*incluye en lugar de excluir, sino que puede relacionar elementos contrastantes y por otra parte irreconciliables; puede incluir antagonismos dentro de un todo; [...] puede permitir una gran cantidad de niveles de significado, ya que engloba contextos cambiantes*⁴⁴.

En consecuencia, Venturi propone elaborar una arquitectura que, pese a su complejidad y contradicción, intente alcanzar *la difícil unidad conseguida con la inclusión en lugar de la fácil unidad conseguida con la exclusión*. Es lo que Venturi denomina el *difícil conjunto*, es decir, *una arquitectura de la complejidad y de la contradicción que incluye una gran cantidad y variedad de elementos cuyas relaciones son irregulares o se perciben muy débilmente*. Un sistema en el cual esa interrelación de los elementos complejos y contradictorios se consigue a través de un recurso que Venturi toma de Trystan Edward y que éste denomina *inflexión*, la cual es fundamental en aquellas propuestas arquitectónicas cuya totalidad o conjunto se manifiesta a través de sus partes individuales o fragmentos. La *inflexión es una manera de resolver una dualidad*⁴⁵, y también *es un medio de distinguir las partes diferentes connotando a la vez continuidad*⁴⁶.

Por lo expuesto hasta aquí, podemos observar hasta qué punto o en qué medida los planteamientos hechos por Venturi, en rela-

ción a las complejidades y las contradicciones que para él son inherentes a la arquitectura, coinciden con las controversias suscitadas en la teoría arquitectónica en torno a los binomios función/forma y orden/caos durante la primera mitad del siglo XX, al considerar a los elementos del par como contradictorios e irreconciliables. Venturi alecciona y demuestra que otra mirada más consensual e inclusiva sobre la cuestión es posible, proponiendo un discurso que estaba en consonancia con planteamientos de otras disciplinas: la crítica literaria y la filosofía.

VENTURI Y LAS REFERENCIAS A LOS DISCURSOS LITERARIOS Y FILOSÓFICOS

Resta ver en qué medida el discurso de Venturi estaba marcado o influenciado por el pensamiento filosófico, literario o lingüístico del momento, o simplemente en consonancia. Una respuesta afirmativa zanja la cuestión, sobre todo si atendemos a sus comentarios, puestos de manifiesto en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.

En primer lugar, Venturi nos recuerda que la arquitectura es la única disciplina donde la complejidad y la contradicción no han sido reconocidas, mientras recuerda que en literatura es frecuente recurrir a ellas⁴⁷ y para demostrarlo cita el trabajo de diversos poetas y críticos literarios, como los de Samuel Johnson o los de Thomas Eliot. Además, aprovechando el trabajo de Eliot, sugiere que el análisis y la comparación que éste utiliza como instrumentos de la crítica literaria son también *métodos* válidos para trabajar en la arquitectura, destacando que *el análisis incluye la descomposición de la arquitectura*

⁴⁴ Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 94.

⁴⁵ Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 151.

⁴⁶ Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 144.

Podría considerarse la posibilidad de investigar hasta qué punto el discurso de Venturi en torno al concepto de *inflexión* estaría relacionado con el discurso de Gilles Deleuze referido al pliegue. Venturi habla de *inflexión* referida a la transición entre dualidades, Deleuze lo hace referido a los cambios de curvatura que se producen en un pliegue.

⁴⁷ Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 33.

en *elementos*⁴⁸. Venturi establece paralelismos entre las estrategias analíticas empleadas en la literatura y la arquitectura.

En otro pasaje recurre a los planteamientos del crítico literario Cleanth Brooks para fortalecer su discurso de *lo uno y lo otro* en arquitectura, haciendo paralelismos entre las propuestas de ambas disciplinas, por ejemplo cuando cita el pasaje de Brooks que sugiere que *estamos disciplinados en la tradición de esto o lo otro y carecemos de la agilidad mental que nos permitiría los refinamientos y los detalles más sutiles consentidos por la tradición de lo uno y lo otro*⁴⁹. También recurre al crítico mencionado para reforzar su argumento a favor de reconocer la importancia de la complejidad y contradicción en la obra arquitectónica. Venturi recuerda que para Brooks la complejidad y la contradicción son *la verdadera esencia del arte* y que por ello los poetas para sus propuestas *han elegido la ambigüedad y la paradoja en lugar de la simplicidad discursiva*⁵⁰.

Venturi utiliza frecuentemente los argumentos de la poesía y la crítica literaria para desarrollar y fortalecer su discurso en torno a la arquitectura. Por ejemplo, también atiende al trabajo del teórico literario Kenneth Burke quien destaca de las estructuras poéticas sus elementos de paradoja y ambigüedad, empleados para alcanzar la *interpretación plural* o la *incongruencia planeada* en la poesía⁵¹.

También recurre al poeta y crítico literario William Empson para demostrar que lo que se había considerado como una deficiencia de la poesía, como la imprecisión de significado,

era en realidad su principal virtud, y al igual que Empson propone recurrir a los trabajos de Shakespeare, el ambiguo supremo, *no por la confusión de sus ideas y lo enrevesado de sus textos, sino por la complejidad de su pensamiento y arte*⁵².

De esta manera enlaza el discurso de Empson con el de Elliot, quien sostenía que en una obra de Shakespeare se obtienen varios niveles de significado⁵³. Y esa riqueza de significados es la que a Venturi le interesa también de la obra arquitectónica, en vez de la simpleza de significación, enmascarada en aquella supuesta *claridad* formal de las propuestas arquitectónicas racionalistas. Y por ello es que prefiere *esto y lo otro* a *o esto o lo otro*, es decir, según sus palabras *el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco*⁵⁴.

En este sentido, Venturi recuerda que *una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez*⁵⁵. Sería conveniente recordar aquí el auge que tenían por aquel entonces los discursos relacionados con la lingüística, el estructuralismo y la semiótica en general, donde signo, señal, significado y significante eran las cuestiones claves del momento en la filosofía, la literatura y la lingüística.

Las citas de poetas, lingüistas, críticos literarios y filósofos aquí expuestas permiten confirmar hasta qué punto Venturi tenía interés o estaba atento a lo que en aquellas disciplinas se planteaba por aquel entonces. También dan cuenta del modo en el que Venturi estable-

⁴⁸ Venturi, Robert: *Prólogo*, *Op. cit.*, pág. 19.

⁴⁹ Cfr. Venturi, Robert: *Op. cit.*, págs. 38-39.

⁵⁰ Cfr. Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 34.

⁵¹ Venturi, Robert: *Ibidem*.

⁵² Venturi, Robert: *Ibidem*.

⁵³ Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 33.

⁵⁴ Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 26.

⁵⁵ Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 26.

cía paralelismos, o sugería llevar a cabo transferencias discursivas entre lo planteado por los poetas y críticos literarios a los que atendía y sus planteamientos en torno a la arquitectura.

En este sentido, son destacables también, y muy especialmente, los puntos de contactos que se observan entre el discurso de Venturi y el de Jacques Derrida, es decir, las similitudes percibidas entre el relato que Venturi estaba elaborando en los Estados Unidos, nutriéndose de propuestas provenientes de la literatura y la filosofía y el que Derrida traía desde Francia, en 1966, a su llegada a los Estados Unidos. Respecto a esta cuestión, es conveniente recordar que este segundo desembarco de Derrida en los Estados Unidos, para asistir al *Coloquio internacional sobre lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, celebrado en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore, facilitó el conocimiento y la difusión de sus propuestas en dicho país, especialmente por la mediación del crítico literario belga-americano Paul de Man, quien su vez, posteriormente, vinculó al filósofo francés y sus propuestas con las de otros críticos literarios locales, como Harold Bloom, Hillis Miller y Geoffrey Hartman.⁵⁶

En su obra, Venturi expone cómo abordar sistemas complejos y contradictorios, incluyendo todo sin excluir nada recurriendo al lexema *lo uno y lo otro* frente a *lo uno o lo otro*, el cual permite establecer cierto puntos de contacto no solo con los planteamientos elaborados por Derrida en torno a los opuestos binarios, la *indecidibilidad*, el *ni/ni* y la *différance*, sino también en relación a los planteamiento de *lo otro* y la *otredad* a los que el filósofo también atiende.

Lo otro por venir, que en el texto de Venturi se extrapola como *el otro significado por venir* que el observador va develando en la obra arquitectónica, o *la otra propuesta arquitectónica por surgir* durante la intensamente creativa fase proyectual, tras reconocer e incluir *lo uno y lo otro*, como por ejemplo la función y la forma, el orden y el caos, etc., pares de opuestos que están latentes en la complejidad proyectual de toda propuesta arquitectónica, como lo demuestra Venturi en su texto, a través del minucioso estudio que hace de los ejemplos seleccionados, de toda la historia de la arquitectura.

CLAUSURAS Y APERTURAS

La muerte de Le Corbusier en 1965 parece haber precipitado la atención hacia una serie de cuestiones que estaban reprimidas en la disciplina. Desde 1966 hasta 1972 se publican los textos de Venturi. Y desde 1967 hasta 1972 los textos fundamentales de Derrida. Pero además, durante 1972 se certifica la defunción del ala más radical del Movimiento Moderno, tras la dinamitación del gran conjunto habitacional *Pruitt-Igoe*, de Saint Louis, Missouri; las controversias suscitadas en torno al racionalismo, al funcionalismo, al debate función/forma y orden/caos condenaron al fracaso al conjunto habitacional. Finalmente, en 1969, con el fallecimiento de Walter Gropius y Mies van der Rohe no solo se acaba un período de grandes debates en torno a las cuestiones señaladas, sino que comienza a surgir un nuevo discurso en arquitectura a partir de los planteamientos que Venturi, entre otros teóricos, hace atinadamente en su libro, los cuales son coincidentes con los que filósofos, lingüistas o críticos literarios contemporáneos a él están elaborando también por aquel entonces.

⁵⁶ Posteriormente, por sus afinidades intelectuales, estos filósofos y críticos literarios fueron identificados como miembros de la denominada *Escuela de Yale*, una agrupación puesta en entredicho por ellos mismos.

CUERPOS QUE FUGAN

EXPERIENCIAS ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DE LOS 80

DANIELA LUCENA

INTRODUCCIÓN

Este artículo presenta avances de una investigación que se pregunta por los modos de relación entre arte, cuerpo y política en los años de la última dictadura militar y la posdictadura en Argentina. En el marco de ese trabajo, se han delimitado una serie de experiencias estéticas desarrolladas en zonas marginales del campo cultural de los años 80, en el denominado circuito *under* de la Ciudad de Buenos Aires (Lucena, 2013).

Se trata de experiencias artísticas que pueden ser agrupadas a partir de ciertas características comunes: su impronta precaria, irreverente y festiva; sus modos de producción multidisciplinares y colaborativos; la distancia respecto de las formas tradicionales de entender el vínculo entre arte y compromiso social y el despliegue de prácticas vestimentarias indisciplinadas por buena parte de sus protagonistas.

En el libro *Modo mata moda*, que escribimos junto con Gisela Laboureau (2016), hemos avanzado en el estudio de estas iniciativas a partir de la hipótesis de que las mismas pueden ser leídas como una respuesta de resistencia y de confrontación que apuntó a restituir el lazo social quebrado por el terror dictatorial. Un entramado de experiencias poético-políticas que configuró una corrosiva y desenfadada movida contracultural que renovó y vitalizó decisivamente la escena cultural de Buenos Aires, propiciando el encuentro con otros, la alegría y el placer, en contrapunto con el accionar represivo del poder desaparecedor y el efecto atomista sobre la vida social generado por la dictadura (Calveiro, 1998). En sintonía con esta perspectiva, el presente trabajo propone profundizar el estudio de esas iniciativas artísticas a partir del rol del cuerpo en una doble dimensión: como blanco y efecto del poder,

pero también como territorio de insubordinación política.

EL CUERPO COMO ÉXTASIS

Normalmente las formas humanas están rigidizadas, acorazadas. Al calor de las emociones se pueden poner nuevamente plásticas y son posibles de remodelar. Los encuentros de rock tienden a producir ese calor, pero esto es azaroso, escribían *Los Redonditos de Ricota* en septiembre de 1983. Provocar el azar que logre esa mutación fue acaso, la apuesta del grupo desde sus comienzos, durante los años de la última dictadura militar en Argentina. En sus primeros recitales –encuentros experimentales donde se mezclaban números circenses, monologuistas, bailarinas de *striptease*, poetas, artistas plásticos y más de diez instrumentos en escena– se buscaba que la conmoción recorriera los cuerpos.

Bailar hasta perder la forma humana: ésta era la invitación y la promesa de *Patricio Rey* y sus *Redonditos de Ricota* hacia sus seguidores.

Éramos tan pocos –recuerda Carlos *Indio Solari*, líder del grupo– *que el borde de los escenarios se hacía permeable y emancipaba a artistas y a espectadores de sus roles acostumbrados. La idea era perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras* (2011: 63).

Cuerpos vivos y atentos, receptivos a nuevos estímulos. Cuerpos dispuestos a percibir la sensualidad de los sentidos de un modo diferente. Cuerpos permeables a impresiones no ordinarias. Cuerpos que enuncian aquello que resulta inexpresable con palabras. Movimientos y ener-

gías que convocan informaciones provechosas para el ser.

El baile y la danza como generadores de experiencias capaces de despertar un nuevo estado de conciencia del mundo. Los músicos como los encargados de proyectar esos descubrimientos. Mientras el afuera aparecía signado por el terror y la vida cotidiana se plagaba de temores y ausencias, el mundo subterráneo de los recitales se convertía en el espacio de la vida desbordante, de la cercanía intensa, de la fusión colectiva en acontecimientos plagados de delirio y libertad.

Innumerables son las herramientas del cambio como múltiples son los planos de la realidad, proclamaba en 1973 el manifiesto *Las pieles del fracaso*, del escritor y periodista Miguel Grinberg. Perder la forma humana puede pensarse como una de esas múltiples herramientas de transformación propiciadas por la exploración de otras latitudes de la conciencia. Perder la forma humana como una invitación a la mutación, como un salirse de sí mismo hacia nuevos parámetros de lo sensible. Perder la forma humana como una elección del camino de la autocreación permanente, del espíritu libre que se emancipa de la razón y de los dogmas modernos occidentales en busca de una sensibilidad diferente.

Un modo de fuga del sujeto sujetado a sentidos comunes rutinizados que definen cómo y qué deben ser los cuerpos, las almas, los pensamientos, las conductas, las voluntades. Una política del éxtasis donde se fusionan retribalización, primitivismo, chamanismo, vagabundeos *beats* y filosofías malditas. Una política de la dislocación que rehúye los valores absolutos y no adhiere a mapas ideológicos preestablecidos. Un llamado al movimiento que es



11. Invitación para recital de Patricio Rey y sus redonditos de Ricota en el Parakultural, 1986. Archivo María José Gabin

también una apelación a la diferencia y al extrañamiento con las propias verdades. Una invitación a la diversidad, a la búsqueda incesante, a lo inclasificable. Porque, tal como afirma Solari, *sólo lo que no tiene identidad sobrevive* (1986).

EL CUERPO COMO ALEGRÍA

La política del éxtasis fue también una política de la protección del estado de ánimo, donde el placer rigió como el principio ordenador de las acciones y elecciones. Desconfiar de lo que daña y seguir las huellas de aquello que gratifica fue la máxima que guió a *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* cuando, en plena dictadura, el grupo se ocupó de la creación de espacios de alivio

y bienestar donde pudiera generarse el estallido expresivo de las sensaciones:

Un buen estado de ánimo es como una religión a un mejor precio. Su principal mandamiento es: ¡NO TE ABURRIRÁS! Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas underground para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera, aunque mas no fuera esporádicamente (2011: 64)



12 Roberto Jacoby vestido de futbolista, Sergio De Loof en la vidriera, Bar Bolivia, circa 1989. Archivo Roberto Jacoby.

Lo dionisiaco, ese sentimiento descrito por Nietzsche bajo la metáfora de una embriaguez que conduce a la disolución del individuo operó como una guía en la construcción de esas pequeñas y difusas cápsulas de vida grupal. Con la llegada de la democracia las guaridas dionisiacas destinadas a proteger el estado de ánimo se multiplicaron, impulsadas por artistas, músicos y actores que promovieron una serie de novedosas prácticas estético-políticas donde el juego, el humor, el baile, las emociones y la relación con el otro tuvieron un rol privilegiado.

El artista plástico y sociólogo Roberto Jacoby utilizó el término *estrategia de la alegría* (2000) para referirse a estas disruptivas acciones culturales que procuraron la defensa del estado de ánimo y buscaron potenciar las posibilidades de los cuerpos frente a la feroz estrategia de ordenamiento concentracionario y aniquilamiento desplegada por el terrorismo de Estado.

Durante los años ochenta, la estrategia de la alegría se desplegó como una forma molecular de resistencia, propiciando formas de encuentro microsociales en bares, discotecas, talleres o sótanos en ruinas. El taller *La Zona*, el café *Einstein*, la discoteca *Cemento*, el centro Parakultural y el bar Bolivia fueron algunos de los reductos que albergaron acciones performáticas, recitales de rock, pintura en vivo, puestas teatrales, exposiciones de arte y desfiles de moda, imprimiéndole un tono inéditamente creativo, desmesurado y festivo a la noche de Buenos Aires.

Ahora bien, vale aclarar que la alegría no es en sí misma política: los significados nunca son fijos ni cerrados, ni pueden instaurarse de una vez para siempre. Actualmente, vemos cómo la alegría se utiliza frecuentemente con otros sentidos, en el marco de es-

trategias diametralmente opuestas a las que imaginaron los artistas que impulsaron estas iniciativas (estrategias de *marketing* de productos y candidatos políticos, por ejemplo). Sabemos, desde Michel Foucault, que los elementos discursivos circulan en un universo de relaciones de fuerza que en distintas coyunturas pueden variar y reconfigurarse.

Los discursos (pero también los silencios)

no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta (Foucault, 2002: 123).

En ocasiones, los discursos producen y refuerzan poder. En otras, pueden minarlo y vulnerarlo, tornarlo frágil e incluso reencauzar sus flujos.

Por tanto, fue necesario interrogar la palabra de quiénes consideraron la alegría como un objetivo político en esos años, reflexionar sobre su posición de poder y su lugar más bien periférico o marginal dentro del campo cultural de ese período. La utilización de la alegría aparecía entonces una táctica que, inserta en ese juego de relaciones de fuerza, podía ser disruptiva. ¿En qué sentido? Fundamentalmente, a través de una estética relacional y festiva, en la que la defensa del estado de ánimo se tradujo en una defensa de la vida y un desobediente rescate de las pasiones alegres.

Si los poderes, para su ejercicio, se valieron de la composición de fuerzas afectivas dirigidas a cercenar, entristecer y descomponer las relaciones, la alegría podía ser, tal como señaló Baruch Spinoza, esa pasión-núcleo fundamen-

tal para la formación de una nueva comunidad política fuera del miedo, la tristeza y la inacción.

La generación de afectos alegres capaces de aumentar la potencia de actuar resultaba entonces un gesto emancipatorio sumamente significativo, aunque cuestionado o descalificado, en tanto (micro)política cotidiana que escapaba a las ideas de revolución y compromiso militante de las izquierdas latinoamericanas. En un país de cuerpos atemorizados, torturados, desaparecidos, los cuerpos expuestos en su goce resultaban perturbadores e inquietantes, incluso más que las palabras o acciones de protesta emprendidas por varios de los artistas comprometidos más prestigiosos de la época.

EL CUERPO COMO BLANCO DEL PODER

Si bien tras el fin de la dictadura militar la democracia se convirtió en un valor ético superior indiscutido, los efectos del terrorismo de Estado continuaron por largos años permeando el funcionamiento de las instituciones y las relaciones sociales. Entre el terror y la fiesta (Longoni, 2013) el mundo del arte no quedó exento de estos claroscuros y sus actores también se vieron afectados por ese clima de época que, por un lado, confiaba en las posibilidades de la democracia para recomponer la comunidad política y, por otro, sufría las secuelas del terror desplegado por la Junta Militar como instrumento de control social en los años previos.

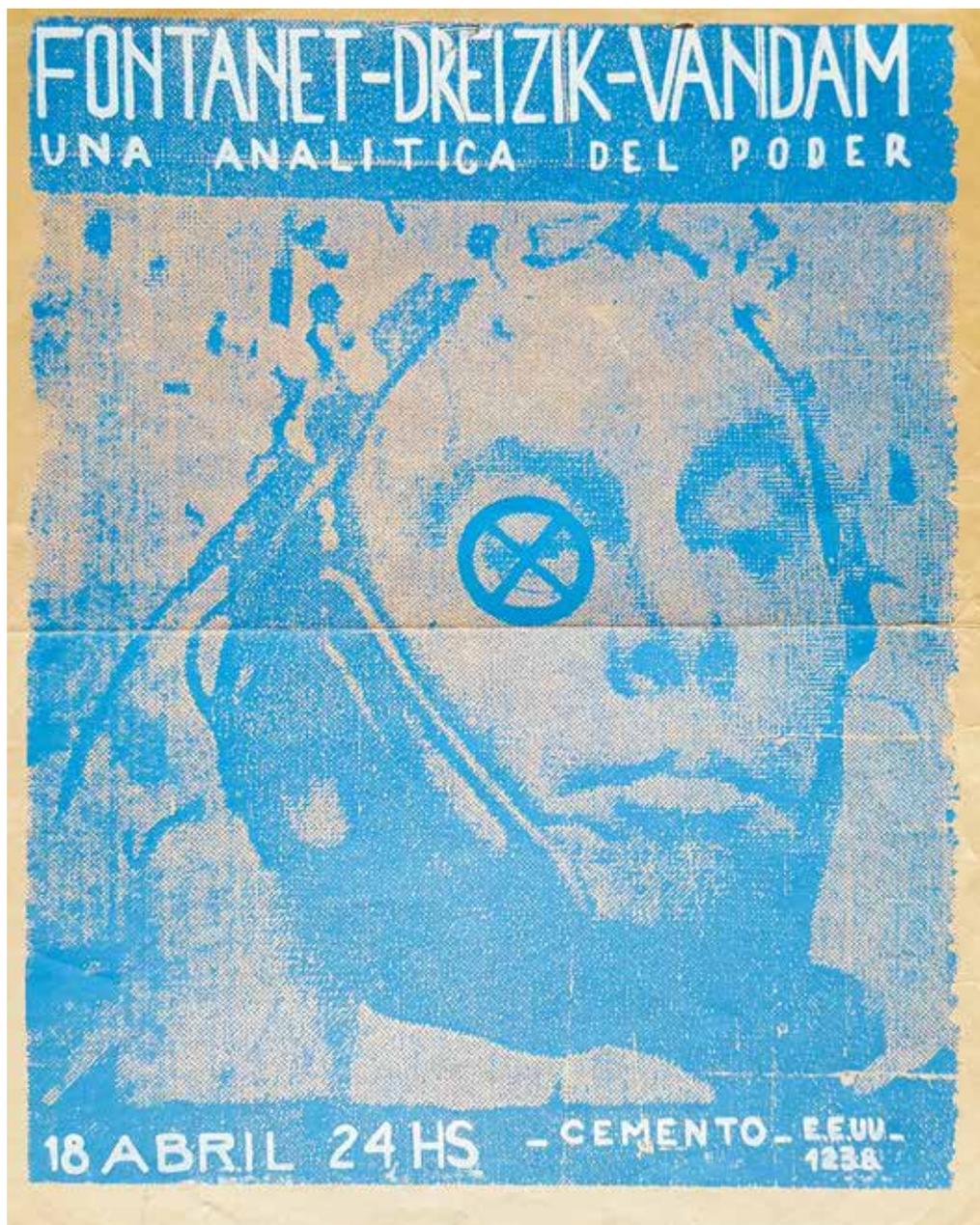
La muestra *Una analítica del poder* realizada en la discoteca *Cemento* por los artistas Diego Fontanet y Gastón Vandam y el filósofo Pablo Dreizik constituye un episodio significativo, puesto que remite a las tensiones propias de la llamada transición democrática y a ciertas actitudes censoras y autoritarias no solo del po-

der policial o militar, sino también de la propia sociedad civil.

En este sentido, resulta sugerente la imagen que trae Dreizik al presente para ilustrar el clima de la época: *se percibía un ambiente un tanto oscuro, dark, pesado [...] había miedo en la calle, Buenos Aires estaba muy panóptico* (2017). La figura del panóptico y la descripción de las técnicas de vigilancia y control disciplinarias desarrolladas por Michel Foucault en su libro *Vigilar y Castigar* (2001) ofrecían en ese contexto posdictatorial las metáforas justas para comprender el funcionamiento represivo del Estado argentino, aun cuando la dictadura, lejos de operar su control a través de la mirada, había desplegado métodos inéditos de castigo y tortura sobre los cuerpos.

Como joven estudiante de filosofía, Dreizik se vio interpelado por las ideas foucaultianas y conformó un grupo de estudios junto con Fontanet y Vandam. Movilizados por esos nudos conceptuales, los artistas decidieron idear una muestra que recogiera esas lecturas y reflexiones. La participación de Dreizik se concretó entonces a través de la redacción del texto para el catálogo, plasmado en un póster que en la parte frontal tenía una serigrafía original de los artistas y en el dorso un análisis de las obras tipeado a máquina.

Guiados por la premisa de hacer lo propio con los recursos que tenían a mano, los artistas transformaron la discoteca *Cemento* en el taller para la confección de las grandes obras que requerían de un espacio amplio para su realización. Luego de trasladar allí los materiales trabajaron en sus creaciones durante varias jornadas en las horas diurnas, cuando la disco estaba vacía. Con tiras de papel escenografía armaron grandes rectángulos gruesos y resis-



13. Poster *Una analítica del poder*, 1986
Archivo Diego Fontanet.

tentes, sobre los que pintaron cuatro obras con el látex industrial.

Así, durante los días de producción de las obras, la discoteca se convirtió en un escenario autogestivo donde el hacer conjunto y cooperativo fue al mismo tiempo una herramienta y un fin en sí mismo. La producción total fue de cuatro obras en las que los artistas pintaron siguiendo la idea foucaultiana de la ortopedia social, del cuerpo como blanco y efecto del poder, de las disciplinas que encauzan las conductas y modelan los deseos. Instituciones de control que delimitan los contornos de lo normal y lo desviado, castigando y patologizando todo aquello que escapa por fuera de la norma: *el mutilado, el tutor que guía al arbolito para que*

crezca derecho, pero también una cresta punk, explica Fontanet (2017: 3) del espíritu de su obra: un cuerpo violentamente desmembrado que buscaba poner el foco, como indicaba el *punk*, en las flores de los tachos de basura.

Esas *perlas en el barro*, al decir de Fontanet (2017: 3), eran expresión de toda la potencia que podía estar escondida allí en los desechos de la sociedad industrial. Justamente en los cuerpos y mercancías que la sociedad descarta porque ya fueron utilizados o porque los considera inútiles, o los juzga anormales, puede hallarse una potencia subrepticia que constituye la apuesta política de las obras:

reciclar lo que la misma sociedad des-



14 Vista de la obra *El mutilado* de Diego Fontanet, discoteca Cemento, 1986.

Archivo personal Diego Fontanet.

echa, lo que no quiere ver, lo que tira. Todo eso tratar de mostrarlo, develarlo, darle visibilidad (Fontanet, 2017: 4).

La lectura del póster-catálogo permite conocer la interpretación de Dreizik sobre las pinturas. Al dorso de la imagen serigrafiada, que mostraba la cara de un astronauta con un sello similar a un helipuerto o un punto de mira sobre uno de sus ojos, el joven filósofo reflexionaba desde la caja de herramientas foucaultiana. Allí, en primer lugar, ironizaba sobre la impostura del artista como sujeto creador, en tanto en realidad *sujeto se está del orden de las representaciones y los descollantes signos de la ideología dominante* (1986: 1). Luego su mirada se detenía en los cuerpos, especialmente en relación con el pintado por Fontanet.

Si bien se trata de un cuerpo que guarda las dimensiones clásicas, resulta inquietante que *nada lo acerca al fantasma de la perfección corporal, es claro: está mutilado* (1986: 1). Esa mutilación tenía para Dreizik responsables bien claros que se hacían explícitos en el texto: era una mutilación desde la cual se proyectaba una estela compuesta por *los colores patrios* (1986). De este modo, el autor planteaba que era el cuerpo social el que se encontraba allí marcando al cuerpo representado, como un *parto patrio* en el que las tecnologías del poder actuaban *sobre el llano de un cuerpo, de la manera más cruel: en plena carne* (1986: 1).

Con respecto a la pintura de Vandam, el escrito la interpretaba como lugar de encierro. Daba lo mismo si era una escuela, un manicomio o una prisión: sus modos de funcionamiento panóptico son coincidentes en el poder de la mirada (real o imaginaria) sobre los alumnos, los locos o los presos individualizados en es-

pacios delimitados, que ante la posibilidad de estar siendo observados internalizan los mecanismos de control y se transforman en vigilantes vigilados. De esta manera, trasladaba las dinámicas de poder disciplinario al vínculo entre obra y espectador; Dreizik afirmaba: *la clausura rige como ley y la transgresión podrá ser solamente no mirar la obra, hay que romper el lugar de la obra para descubrir su punto de fuga* (1986: 1). Su empresa se dirigía también hacia la tematización de la relación de la estética con el poder y a la necesidad de no representar ni expresar los cuerpos sino *ponerlos en sus condiciones reales de existencia; pura monstruosidad, mostrarlos: descentrados, polívocos, plurales y decodificados* (1986: 1). Con esta propuesta el texto ponía el foco no solo en la concepción represiva del poder, sino también su dimensión productiva que siempre conlleva, como el mismo Foucault señaló, la posibilidad de resistencia.

EL CUERPO-VESTIDO COMO DESOBEDIENCIA

Si se trata de pensar las resistencias son ineludibles las intervenciones en la que los artistas eligieron el cuerpo-vestido como territorio de comunicación, fuga y desobediencia. Al respecto es elocuente la diferenciación entre *modo y moda* que hace el músico Daniel Melero para referirse a la dimensión creativa del vestir y su interés por generar un estilo propio desde los años en que tocaba con su grupo *Los Encargados: El modo mata moda, de eso estoy seguro. Cómo llevás lo que no es moda te convierte en una persona que tiene un estilo moderno. Para entrar en la tribu del estilo, muy distinto que tener la ropa que esté de moda es el modo de la elección, es el modo en que se lleva lo que cuenta* (2011). Desde aquellos años

el músico cultivó un estilo que en su originalidad y singularidad logró perdurar más allá de la moda, constitutivamente efímera, cambiante y pasajera.

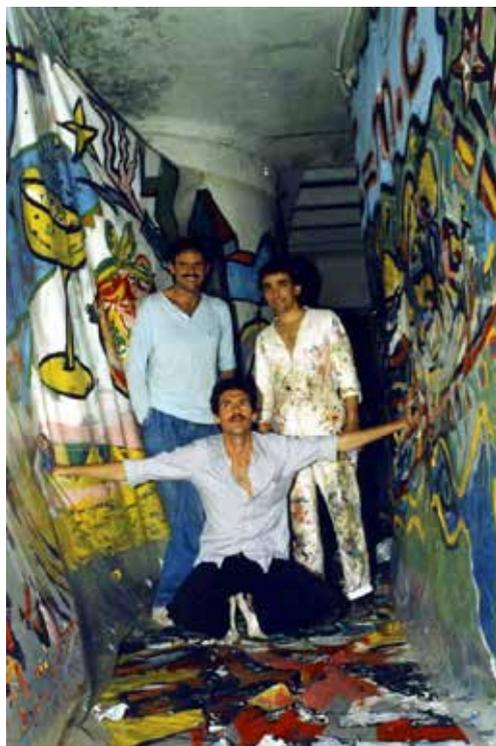
Es que, como bien dice en su frase, si bien la moda con sus mandatos coercitivos tiende a uniformar y homogeneizar los cuerpos generizados, puede ser también un instrumento de expresión y diferenciación desde el cual transmitir otros sentidos y significados que escapen a la coerción y la disciplina. Como ejemplo, es paradigmático el caso del grupo *Las Inalámbricas* –liderado por la periodista Ana Torrejón e integrado por Cecilia Torrejón, Paula Serrat, Ximena Estévez y Guillermina Rozencratz–.

De un modo consciente y programático, este colectivo de mujeres hizo del vestido una herramienta de comunicación, intervención y creación artística. Desde el comienzo fue Ana Torrejón quien se encargó del diseño de las prendas para las intervenciones, confeccionadas con cortes baratos y ropas compradas en mercados de pulgas o viejas casas de batones y uniformes.

Una particular característica de los trajes que usaban *Las Inalámbricas* fue la variedad de materiales y la revalorización de objetos y texturas que usualmente no se utilizan en la indumentaria, como flores y frutas de plástico, manteles de hule, papeles, cortinas de baño y discos de vinilo. Sus elecciones, que tendían a la fusión y a la mezcla que tensiona las fronteras entre lo sofisticado y lo vulgar, lo superficial y lo auténtico o lo serio y lo gracioso, dialogaba muy bien con la declaración del grupo: todas tenemos diploma de corte y confección.

Esa frase con que *Las Inalámbricas* se autodefinían se utilizaba como *un maquillaje* (2014) para enmascarar sus intervenciones

como algo inofensivo ligado al mundo frívolo de la moda. Sin embargo, más allá del camuflaje, declararse poseedoras de ese diploma implicaba una reivindicación –por parte de mujeres profesionales o estudiantes universitarias– de un oficio doméstico, típicamente femenino y de menor jerarquía que el diseño o la alta costura (a los que sí se dedican los hombres). Estas actitudes configuran uno de los rasgos más destacables de la estética del grupo: la permanente des-diferenciación entre alta cultura y cultura de masas y la insistencia en la mixtura entre géneros, disciplinas y materiales que busca desdibujar los bordes entre lo artístico y la vida cotidiana.



15. Trío Loxon en el taller La Zona, 1983.
Archivo Rafael Bueno.

Algunas de las intervenciones del grupo tuvieron lugar en fiestas nocturnas privadas, casamientos o cumpleaños, a los que en muchos casos no habían sido invitadas. Esas acciones realizadas *en contextos muy burgueses* (Torrejón, 2014) se proponían generar una especie de extrañamiento a partir de la creación de situaciones o relaciones imprevistas. Otra forma de intervención habitual del grupo eran las acciones de pintura en vivo realizadas junto con el trío *Loxon*, compuesto por los artistas plásticos Rafael Bueno, Guillermo Conte y Majo Okner (Para lectores no argentinos: *Loxon* es la marca argentina más conocida de pinturas industriales).

Las presentaciones de *Las Inalámbricas* junto con los *Loxon*, que se anunciaban como *pintura en vivo*, trascurrían generalmente en el marco de esa vida paralela: en espacios nocturnos del *under* de la época donde eran frecuentes las producciones estéticas colaborativas. Mientras tocaban grupos de rock o actuaban distintos artistas, el trío *Loxon* pintaba los vestidos portados por los cuerpos de las mujeres en una suerte de performance que evoca las acciones de una vasta zona de la vanguardia histórica de la primera mitad del SXX.¹

¹ En su intento de terminar con los compartimentos del arte burgués que dividen las bellas artes de las artes aplicadas y los artistas de los artesanos, varios artistas de vanguardia propusieron equiparar la producción de obras de arte con la creación de trajes y vestidos. El *Manifiesto de la Moda Femenina Futurista*, las prendas confeccionadas por los surrealistas y los textiles de los constructivistas soviéticos en los años posteriores a la revolución bolchevique son algunas de las propuestas estéticas que desafiaron los límites del *arte puro* pasando del lienzo en el caballete al lienzo en un cuerpo-vestido, o directamente a la creación de diseños textiles pensados como obras que devuelven el arte a la vida cotidiana. Trataban de reivindicar, así, tanto una moda contra-comercial como una praxis creadora libre de las diferencias y las jerarquías que organizan el trabajo y

En el caso de la pintura en vivo de *Las Inalámbricas* y el trío *Loxon*, deben destacarse algunas particularidades que le dan su sello propio a la acción. Se trata de vestidos negros creados por Ana Torrejón especialmente para ser intervenidos por el pincel esa noche. Sobre esas telas los artistas pintaban con *Loxon*, una pintura sumamente resistente utilizada por pintores y albañiles para pintar casas. O sea, no eran los llamados materiales nobles como oleos o acrílicos los que se empleaban, sino una pintura propia del mundo de la construcción y no del de las bellas artes, que aparte de ser barata tenía la ventaja de adherirse bien a las telas y perdurar más allá de los lavados. Además, luego de terminar esas pinturas los vestidos eran regalados o sorteados entre los asistentes de esa noche, rasgo que favorecía una circulación alternativa (y no reproductiva) de las obras, al mismo tiempo que invitaba a que otro cuerpo vista esa prenda en otros espacios y tiempos distintos.

Por último, encontramos una serie de acciones donde la propuesta del grupo era *posicionarse como un objeto cuasi-escultórico* (Torrejón, 2011). *Hay que ser una obra de arte o revestirse de una obra de arte*, proponía Oscar Wilde (1894), y en los cuerpos de estas mujeres parece encarnarse ese mandato. Una cuidadosa y selectiva configuración de telas, colores y texturas que se traducían en trajes únicos en su estilo es lo que permitía la transformación del cuerpo en arte.

Un cuerpo inútil e improductivo en los términos de la lógica instrumental de la fuerza de trabajo capitalista, cuya única función era explorar sus propias posibilidades plásticas y activar experiencias perceptivas y creativas. Lo

las disciplinas artísticas en la sociedad capitalista.



16. Las Inalámbricas & Luis Pereyra en discoteca Cemento, 1984.

Archivo Rafael Bueno.

artístico aparecía entonces enmascarado como la propia vida y ese cuerpo maquillado, peinado y adornado se convertía en el soporte de una práctica estética que buscaba *poner vida y paradoja en los rituales sociales* (Torrejón, 2011).

Con su mera presencia, los cuerpos-vestidos de esas mujeres que traían imágenes de distintas décadas recodificadas a partir del presente, provocaban sorpresa y llamaban la atención al modo de signos de interrogación o exclamación que desorganizaban la lógica de los mecanismos sociales que regulan los comportamientos. Desde el presente, Torrejón vuelve sobre esas acciones y reflexiona: *en un contexto de tanta ausencia la presencia con aparente sin sentido era elocuente* (2011). Una elocuen-

cia asumida y transmitida por cuerpos que se sabían vulnerables pero que sin embargo actuaban como un territorio desde el cual provocar nuevos sentidos capaces de interpelar la normalidad cotidiana.

CUERPOS EN COLABORACIÓN

Para concluir, quisiera plantear algunas reflexiones sobre los vínculos de colaboración desplegados en la escena contracultural de los 80. Las presentaciones de pintura en vivo del trío *Loxon* durante los shows de bandas hoy míticas del rock, las *performances* del grupo *Las Inalámbricas* junto con artistas plásticos, las producciones teatrales realizadas en el Pa-

rakultural, las muestras de arte en la discoteca Cemento y otras experiencias de la época fueron algunas de las iniciativas que surgieron y se sostuvieron a partir del trabajo conjunto.

Estas acciones colaborativas entre artistas visuales, músicos y actores revelan los indicios de los vínculos cooperativos puestos en marcha durante aquellos años por sus protagonistas. Cada producción implicaba la colaboración de una red de personas provenientes de diversas disciplinas artísticas, cuyo trabajo en común era esencial para lograr el resultado final. Como dice Martín Reyna:

Un poema, una canción o una pintura formaban parte de un dialogo que vos tenías con los demás, como un dialogo en una mesa familiar (2016).

Ante la ausencia de recursos económicos las obras se producían generalmente por medio de un sistema de autofinanciación en el que cada artista aportaba lo necesario para concretar el trabajo.

Otra de las estrategias habituales era la realización de fiestas destinadas a recaudar dinero para poner en marcha sus proyectos colectivos. Y aunque muchas veces, los recursos limitados los obligaban a adaptar sus ideas iniciales en base a los materiales, instrumentos y espacios disponibles, eso no impedía que las llevaran adelante. Más que el resultado final, lo que importaba era el proceso, lo que ocurría durante la creación de la obra, los vínculos y relaciones que esa producción generaba.

La colaboración también se hacía presente en el momento de dar a conocer los shows, que se iban difundiendo de boca en boca, con fotocopias o con volantes de bajo costo, que se repartían entre los asistentes y entre los amigos

y conocidos de los artistas. A su vez, muchas de las obras producidas escapaban a la rigidez del sistema de distribución vigente y circulaban por carriles alternativos. En el caso de las obras plásticas, muchas de ellas eran rifadas, subastadas o directamente regaladas a los asistentes.

En el caso de los recitales de los grupos de rock, era frecuente la difusión de los mismos post show, a través de grabaciones registradas en *cassettes* vírgenes por alguien del público. El valor conferido a esa grabación tomada en vivo por alguien que había formado parte de esa vivencia emotiva y participativa queda expresado en el testimonio de Daniel Melero, cuando cuenta que hasta el día de hoy se niega a copiar un registro que hizo en el Parakultural, con su sello anarquista independiente *Catálogo Incierto*, en ocasión de un concierto de la banda *Todos tus muertos*:

Continuamente me piden si yo quiero reeditar eso y a mí me parece que es una falta de respeto a aquellos que estuvieron. Y nunca lo voy a hacer. Yo aprecio las cosas cuando ocurren (2011).

¿Qué los conducía, desde su singularidad, a esa puesta en común, a trabajar con y entre otros? Parece posible identificar, en la base de esos modos de colaboración, tres factores que motivaron y posibilitaron las interacciones colectivas. Uno fue, sin dudas, la escasez de recursos económicos, que los conducía a juntarse para poder concretar sus obras. Otro tuvo que ver con la adhesión a un cuerpo de convenciones estéticas compartidas, que los hacía valorar estilos diversos, innovadores y experimentales, ininteligibles para las instituciones existentes.

Bien lo expresa Pichón Baldinu en la entrevista cuando se refiere al bar *Einstein* y al

Parakultural:

la gente que no tenía donde ir –gente del rock, de las artes plásticas, de las expresiones artísticas– se juntaba ahí porque se identificaban. (...) Eso era súper rico porque no importaba a qué adherías, lo que importaba era que a eso que estaba sucediendo adherías y eso que estaba sucediendo era irrepetible, único, y estaba en proceso de crecimiento y evolución constante (2011).

Pero, sobre todo, fueron iniciativas que no pueden comprenderse si no es teniendo en cuenta los efectos de la censura, durante la última dictadura pero también luego del regreso de la democracia.

Las acciones conjuntas fueron también –de maneras más o menos programáticas– un modo de acción común contra la censura. Es decir, aunque no todos planearan explícitamente sus presentaciones como acciones contra la misma, su internalización los llevaba a planificar su trabajo teniendo en cuenta cómo los podría llegar a afectar una posible acción represiva. La censura constituía una gran limitación externa que los artistas habían interiorizado: todos ellos compartían experiencias, interpretaciones y predicciones en relación con la represión y el accionar de la policía y los militares.

Sin embargo, este tipo de situación que se repetía frecuentemente en los distintos espacios por los que transitaban, más que generar inacción o retraimiento, devino en la suma de esfuerzos y en la intervención activa por parte de los artistas. Paradójicamente, sus acciones resultaron en la expresión de un nuevo modo de vida libre y desenfadado desde el interior

de aquello que se buscaba vaciar y desarmar a través de las prácticas represivas. Una comunidad no homogénea, *hecha de seres singulares y sus encuentros* (Pál Pelbart, 2011: 29), que extrajo su potencia justamente de la diversidad de sus prácticas y sus poéticas, exaltando no la disolución de las singularidades en un todo homogeneizante sino, por el contrario, la heterogeneidad y la pluralidad de sus miembros.

REFERENCIAS

- Calveiro, Pilar (1998) *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- Dreizik, Pablo (1986) *Una analítica del poder*. Poster localizado en el Archivo Personal de Diego Fontanet. Buenos Aires.
- Foucault, Michel (2001) *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2002) *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jacoby, Roberto (2000) *La alegría como estrategia*. En revista *Zona Erógena* N° 43. Buenos Aires.
- Longoni, Ana (2013) *Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer*. En revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 13. Buenos Aires: Afuera.
- Lucena, Daniela (2013) *Guaridas underground para Dionisios*. En revista *Arte y Sociedad*, 4. Málaga: Grupo EUMEDNET.
- Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela (2016) *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los años 80*. La Plata: EDULP.

Pál Pelbart, Peter (2009) *Filosofía de la deserción*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Solari, Carlos (2011) *Los recuerdos mienten un poco*. En Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela (2016) *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los años 80*. La Plata: EDULP.

Spinoza, Baruch (1980) *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Ediciones Orbis.

Wilde, Oscar (1894) *Phrases And Philosophies For The Use Of The Young*. The Chameleon, Oxford University Journal, número único. Recuperado el 16 de mayo de 2018, de <http://www.bl.uk/collection-items/the-chameleon>

ENTREVISTAS

Entrevista a Carlos Solari realizada por Marcelo Figueras, en *La Razón*, Buenos Aires, 1986.

Entrevista con Pablo Dreizik realizada por la autora. Buenos Aires, 27 de febrero de 2017.

Entrevista con Pichón Baldinu realizada por la autora. Buenos Aires, 13 de noviembre de 2011.

Entrevista con Diego Fontanet realizada por la autora. Buenos Aires, 21 de enero de 2017.

Entrevista con Ana Torrejón realizada por la autora. Buenos Aires, Argentina, 13 de septiembre de 2014.

Entrevista con Ana Torrejón entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau. Buenos Aires, Argentina, 23 de agosto de 2011.

Entrevista con Martín Reyna realizada por la autora. Buenos Aires, 11 de febrero de 2016.

Entrevista con Daniel Melero realizada por la autora. Buenos Aires, 31 de agosto de 2011.



NOVEDADES ETERNAS

PROBLEMAS DEL DESEMBOQUE JAPONÉS EN LA CULTURA DE LA GLOBALIZACIÓN

ROBERTO FERNÁNDEZ

Uno de los estudiosos españoles del *haiku* –la más tradicional forma poética nipona– Vicente Haya¹ indica lo siguiente:

El yunque en el que se forja la sensibilidad mística del japonés es la descripción pura, exacta, sin intromisiones del yo, de lo que sucede fuera del poeta; la atención plena al mundo que nos rodea. Lo que se llama en japonés “espíritu de shasei”. Shasei significa “esbozo del natural, describir lo que uno presencia”. Un haiku es una instantánea de la realidad. El haiku no transforma el mundo; te pone en contacto con él, te lleva a él, te introduce en él.

Aparece allí por una parte, el hiper-realismo de imitar lo natural, desubjetivando al máxi-

mo la sensibilidad del poeta y por otra, la omnipotencia sensible del mundo que nos rodea, cuya imitación sólo es posible mediante un trabajo o camino (el Do) cuya mayor destreza será conseguir plasmar tal mimesis. Este es un programa clásico cuya vigencia presente afirma una sensación anacrónica que nos permite reconocer un Japón oscilante entre arcaísmo y posmodernidad, puente que soslaya la estética de la modernidad pero a la vez, posmodernidad o voluntad de discurso global que no es ni placentera ni cínica.

La ecuación más explicativa de un diseño idiosincrático en Japón es, quizá, la que conjunta los opuestos de *arcaísmo* y *postmodernidad*; es decir, si se quiere, una forma de escapar a la modernidad canónica y delimitar un formato cultural que pretende conjugar el compromiso con aspectos de tradicionalidad junto a una vocación de participación relevante en la

¹ Haya, V., *Haikú-Do: El haikú como camino espiritual*, Kairós, Barcelona, 2007.

economía global, en la que Japón detenta el tercer puesto, después de EE.UU y China².

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

Después de la primera fase de contactos con Occidente –básicamente, las incursiones misionales portuguesas, holandesas, inglesas y españolas (entre éstas destaca la actividad catequística de San Francisco Javier hacia mediados del siglo XVI)–, el *shogunato* o *bakufu*, forma militarizada y aristocratizante de gobierno vigente desde el siglo XII, cerró las fronteras –salvo admitir pequeñas misiones holandesas en una sola ciudad, Nagasaki³– por más de dos siglos. Fue hasta la firma del acuerdo de apertura que estableció la misión militar norteamericana del Comodoro Perry en 1854 y poco después la restauración imperial encarnada en la dinastía Meiji que transcurrida entre 1868 y 1912, abre la vinculación con Europa y funda un estado moderno caracterizado por modalidades occidentales.

² Este artículo se basa en parte en el ensayo *Diseño Japón. Fusión de arcaísmo y posmodernidad* incluido en el libro de mi autoría *Arquitectura del Espejismo. Ensayos sobre la ciudad mediática y el fin de lo público*, Recolectores Urbanos, Málaga, 2017.

³ Durante la era Edo la única comunidad extranjera que negociaba con Japón era la holandesa y radicaba únicamente en la isla de Deshima en la bahía de Nagasaki. La novela *Mil Otoños*, de David Mitchell –Duomo, Barcelona, 2011– narra la vida de un representante comercial holandés, Jacob de Zoet en dicho enclave y allí se recrea verosimilmente la naturaleza de las relaciones del Imperio con Occidente.

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

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

La modernización tardía, sobrevenida hacia 1870 implicó no sólo la occidentalización más o menos relevante de la sociedad y el Estado emprendida por los monarcas Meiji sino también, dada la voluntad de expandir un modelo de inserción en la economía mundial basado en la exportación de manufacturas, unos inicios de industrialismo, dada la históricamente limitada capacidad de producción de *commodities* primarias en rangos como alimentación o energía.

La causa estriba en un territorio singular –4 grandes islas más un archipiélago de 6850 islas menores– añadido a una alta densidad requerida por una población relevante (actualmente de 127 millones, 30 de los cuales

se aglomeran en el área metropolitana de Tokio, hoy el mayor asentamiento del mundo).

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

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

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

Tal gusto por ritualidades deviene por ejemplo, en los *do* o *caminos*, de prescripciones emergentes de la religión zen –transfiguración japonesa del budismo chino originario–, como el *cha-do* (*camino del té*: línea de meditación y conocimiento que se actualiza en la ritualidad del *cha-no-yu* o *ceremonia del té*), *aiki-do* (*camino de la energía*), *sho-do* (*camino de la caligrafía*), *ko-do* (*camino del incienso*), *ka-do* (*camino de las flores*, habitualidad que instaura los *ikebana* o flores dispuestas), etc.

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

Una tradición artesanal japonesa que recibió una gran aceptación en amateurs europeos fueron los *netsuke*⁴, pequeñas esculturas usadas como trabas de sostén de una bolsa para portar valores que se colgaba de la cintura, que causaron cierto furor coleccionístico sobre todo en la época de fin de siglo, de irrupción de los *japonismes* en ambientes burgueses ilustrados de París, Viena o Londres. Tales objetos realizados en piedra, madera o marfil,

⁴ Véase la polibiografía familiar de Edmond de Waal, *La liebre con ojos de ámbar* (Acantilado, Barcelona, 2012) que recrea la vida sofisticada de una adinerada familia judía –los Ephrussi– que en su azaroso avatar por París y Viena desde donde acumularon una espléndida colección de varios centenares de *netsuke*.

devenían fuera de su estricta funcionalidad, minúsculas piezas artesanales realizadas en series pequeñas y representando animales o figuras mitológicas, estando a cargo su ejecución por familias de artesanos que realizaron diferentes estilos y temáticas de estos artefactos por lo menos durante dos siglos a partir de mediados del XVIII.

El *karesansui*, jardines de arena o piedra, arte de conformar jardines secos, es otra práctica conformadora de escenas de meditación de origen budista, con sus primeras manifestaciones en torno del siglo XIV –período Muro-machi– en que se trata de aunar la simplicidad elegante (el concepto *wabi*) junto a la evocación de la belleza del vacío y tendrá algunas expresiones ejemplares en los templos Rinzai Zen cercanos a Kioto.

Una escena *karesansui* debería formar parte –junto a un *tokonoma* o rollo caligrafiado y a una *chabana* o arreglo de flores– de una cabaña de jardín para practicar el *cha-no-yu*, la ceremonia del té, a la que debería llegarse, calzado apenas con los zoquetes blancos de algodón –*tabi*– por un sendero mojado –el *roji*– para iniciar una limpieza preparatoria del espíritu. En estos caminos o procesos de producción ritualizada de una acción cotidiana, la realización de la experiencia se basa en aplicar una norma –el *aiki-do*, como arte marcial no agresivo– y se basa en la potenciación del *ki* que equivale al espíritu o aliento equivalente al *pneuma* griego. Fue sistematizado por el maestro Ueshiba hacia 1930, para realizar el *acting* del que se trate y a su vez, tal *performance* puede generar acciones (tomar el té, disponer flores, aspirar incienso, etc.), productos (un rollo de caligrafía, una pieza pictórica como resultante del *kaiga* o camino de la representación) y a su vez, cada una de las

ceremonias de tales caminos se apoya en acciones y en instrumentos precisos. Así, en el *sho-do* o camino de la escritura o caligrafía hay que operar instrumentos tales como el *sumi* o tinta en barra, o como el *suzuri*, que es una piedra con una oquedad en que se vierte agua para disolver la tinta, el *fude* o pincel de pelo de marta, el *hanshi* o papel de arroz, el *shitajiki* o placa de apoyo del papel y, finalmente, el *bunchin*, pieza pesada para evitar que se mueva el papel. El *sho-do* se materializa utilizando ritualmente tal set de instrumentos –y ninguno más ni menos– y según ciertos estilos estipulados en tres formas de escritura: *kaisho*, *gyosho* y *sosho*.

El camino de la escritura es por una parte, un modo de ideografiar, es decir una escritura no convencional que se ve obligada a representar lo real no a nombrarlo mediante una arbitrariedad (el *sonido-perro* no tiene nada que ver con la *cosa-perro*). Escribir es re-presentar (aquello que está fuera de mí, en la realidad) y por lo tanto caligrafiar es dibujar, atrapar rasgos formales de la cosa que intento denominar. Lafcadio Hearn –el célebre greco-irlandés instalado en Japón y mutado a japonés a inicios del siglo moderno– lo define así⁵, proponiendo grafías que saltan del limitado entorno del libro a la totalidad ambiental:

Para un cerebro japonés, un ideograma es una imagen cargada de fuerza: vive, habla, gesticula. Todo el espacio de una calle japonesa está lleno de tales caracteres vivientes, figuras que saltan a la vista, palabras que sonríen o gesticulan, como si de rostros se tratara.

⁵ Hearn, L., *En el país de los dioses. Relatos de viaje por el Japón Meiji, 1890-1904*, Acantilado, Barcelona, 2002.

Y esa actividad se aparta del arte tradicional en la forma de un camino o trabajo, destreza in-temporal, inconsciente y colectiva que neutraliza toda subjetividad, tal como continúa Hearn definiendo el arte japonés:

Y todo artista es un trabajador espectral. Si encuentra la más alta forma de expresión no es tras años de tanteos y sacrificios; el pasado de sacrificio lo lleva dentro de sí; su arte es una herencia; en el trazado de un pájaro en vuelo, de los vapores de las montañas, de los colores de la mañana y el crepúsculo, de la forma de las ramas y la irrupción primaveral de las flores, son los muertos quienes guían sus dedos: generaciones de trabajadores cualificados le han proporcionado su destreza, y reviven en la maravilla de su dibujo. Lo que al principio fue un esfuerzo consciente se convirtió en siglos posteriores en algo inconsciente, y deviene casi automático en el hombre vivo, deviene el arte instintivo. Así, un grabado policromo de Hokusai o Hiroshige, que originalmente se vendió por menos de un centavo, puede poseer más arte verdadero que muchos cuadros occidentales tasados en más de lo que pueda valer toda una calle japonesa.

Mi hipótesis acerca del componente de arcaísmo en el diseño en Japón, sostiene que la mentalidad filosófica y metodológica de los caminos –los *do*– forma parte sustantiva de las producciones de diseño y potencian una idea reproductiva antes que innovativa o creacionista, pero asimismo aseguran un rigor metodológico, un

savoir faire, implícito en la prescripción de los aparatos normativos de cada camino. Incluso aspectos que parecen parte de una extremada contemporaneidad –como el diseño de ciertos productos sofisticados como los componentes electrónicos de Sony, los automóviles de Toyota o la arquitectura de Tadao Ando– en realidad pueden llegar a vincularse con procedimientos derivados del fundamento zen de tales rutinas ritualizadas.

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

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

El forjado del pensamiento zen –una derivación o modalidad cúltica devenida del budismo– en la experiencia japonesa tiene relevancia como enunciación de una estética de la abstracción ligada tanto a producciones determinadas tanto como a fenomenologías minimalistas. Deben reconocerse en ellas las ceremonias diversas enunciadas precedentemente, muchas de las cuales suponen ser alternativas singulares o caminos específicos dentro de una unidad propia de la vía del tao o el acceso a la sabiduría⁶.

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

El concepto *shizen* es importante porque en particular refiere al saber tendiente a concebir un jardín pero, en general, alude a una naturaleza no librada a sí misma, sino respetuosamente modelada por accio-

nes de diseño que condensan aspectos de la calidad natural⁷.

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

Desde dimensiones más operativas la estética zen se cursa cierta evanescencia de lo monumental –el templo de Ise por ejemplo, debía rehacerse por completo cada dos décadas–, al valor sistémico de modulaciones. Baste recordar el célebre módulo de piso, el *tatami*, de 3x6 pies que, incluso en su momento, no sólo era base de generación de espacio (el cuarto de ceremonia del té consiste en una planta de 4,5 tatamis, es decir 9 submódulos de 90x90 centímetros) sino también de módulos espaciales como las mamparas corredizas de celosías reticuladas o *shoji*- o a las prescripciones de naturalidad que rechazan la simetría o la composición.

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

⁶ El principal divulgador del zen en Occidente –sobre todo en la Costa Oeste de USA– fue Deitaro Suzuki que además participó de eventos de cruce entre esta religión-filosofía y propuestas tardo-occidentales como el psicoanálisis, aunque también estudió las convergencias del zen con los místicos medievales alemanes como Meister Eckhart. El libro cofirmado por Erich Fromm, *Budismo Zen y Psicoanálisis*, FCE, México, 1960, transmite esa sabiduría y su articulación en Occidente sobre todo en su primera parte, que es la que escribe Suzuki, acerca de nociones tales como el *koan* (problema a resolver presentado por un maestro) o los cinco pasos (*go-i*) del camino del tao a la sabiduría y a las iluminaciones inefables o *satori*. Para el zen –define Suzuki– *la encarnación es excaración; el silencio ruge como el trueno, la Palabra es no-Palabra, la carne es no-carne, aquí-ahora equivale al vacío (sunyata) y la infinitud.*

⁷ Una referencia mínima al tema del jardín japonés puede encontrarse en Locher, M., *Zen Gardens: The Complete Work of Shunmyo Masuno*, Tuttle, Tokio, 2012 y en cuanto a su impacto en Occidente, sobre todo USA, en Tschumi, C. y Saito, M. W., *Mirei Shigemori. Modernizing the japanese garden*, Stone Bridge, Berkeley, 2005. Shigemori (1896-1975) es el más célebre paisajista japonés del siglo XX y Masuno es uno de los activos actualmente con obras en su país y en Europa, USA, Canadá, Singapur, etc.

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

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

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

El diseño *People Eaters* (1979) es una muestra de tal producción microserial que recoge características específicas de una imagen representada y un objeto de uso de alta valoración ceremonial. Keisuke Serizawa, en cambio,

fue un reconocido artista que se expresó imprimiendo imágenes sobre diversas superficies planas, desde biombos hasta alfombras, y que también incursionó en diseñar kimonos, como sus versiones basados en motivos caligráficos utilizados para elaborar a la vez un objeto y un mensaje (1982).

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

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

Esta relevancia de los definidores de coberturas fue advertida con la sorpresa de quien confrontaba otro mundo cultural, Roland Barthes, y el registro puntilloso y fenomenológico que hace de su visita al Japón en el texto que se llamaría *El imperio de los signos*⁸. En un capí-

⁸ Barthes, R., *El imperio de los signos*, Mondadori, Madrid, 1991. La edición original, *L'Empire des Signes*, Skira, Ginebra, 1970. En el prólogo de la edición española a cargo del filósofo Adolfo García Ortega –que también es su traductor– se destacan algunas claves del ensayo, como la definición del Barthes que viaja al país de la escritura y que, por tanto, *no visita Japón sino que lo lee* (*Tengo una enfermedad: veo el lenguaje*). Además, esa saturación textual, con sólo describirla, sumerge al autor en su ingreso, *si no a la novela, en lo novelesco*. Hace incluso vigente la oposición

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

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

En cuanto a su visión de Tokio, resalta su observación de *ciudad de centro vacío*, ese lugar prohibido sede de un emperador casi absolutamente opaco o invisible, que la ciudad real y funcional debe rodear e incorporar a unas derivas justamente, descentradas. O la constatación de la inexistencia de una correlación entre lugar específico y nominación susceptible de su localización: aquí en cambio, ir a un sitio no implica encontrar una dirección sino seguir un complejo sistema de instrucciones para llegar

entre un *Occidente de significado (El Imperio del Sentido)* y un *Oriente de significantes (El Imperio de los Signos)*, oposición en la que no resulta un tema menor *el sentido versus los signos*; la verdad única frente a un divagar de textualidades relativas.

a cada lugar, resultando, por ejemplo, que una tarjeta en vez de inscribir un código –calle, número, unidad funcional– deba prácticamente, contar una historia u ofrecer una descripción fenomenológica de cómo llegar a tal lugar después de conectar una serie de hitos.

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

El carácter tautológico del *haiku*⁹ lo articula a la voluntad zen de obturar el sentido, de alcanzar un estado de flotación en la relación sujeto/mundo en que desaparezca por completo cualquier artificio retórico de significación (*no se pretende aplastar el lenguaje bajo el silencio místico de lo inefable sino medirlo, para ese pájaro verbal que arrastra en su giro el juego obsesivo de las sustituciones simbólicas. En suma lo que se ataca es al símbolo como operación semántica*).

En sus capítulos sobre la escritura, Barthes reivindica a ésta como fundadora de la pintura. Consecuentemente, la escritura no puede no ser sino arte caligráfico, y sus materiales –el papel especial, las tintas o los pinceles ideogramáticos– asumen el valor de instrumentos esenciales de creatividad, aunque ese arte sea una continua replicación de rituales casi nada fruto de destrezas innovativas o imaginacio-

⁹ Barthes escribirá que *la brevedad del haiku no es formal; el haiku no es un pensamiento rico reducido a una forma breve sino un acontecimiento breve que encuentra de golpe su forma justa*. Su compleja reducción a pura y extática descripción (aunque Barthes le niega entidad descriptiva, ajenidad lingüística de aquello a lo que alude y, por tanto, su carácter contradescriptivo) haría que el haiku sea *analogon* –y no espejo–, del fenómeno real al que refiere; tautología o repetición antes que alusión.

nes. Barthes también percibe la escrituralidad infinita como modo de hacer que cualquier trozo de ambiente o naturaleza devenga pieza de hábitat (*cuarto de los signos*). Y de ello se deduce esa propensión a saturar de acciones caligráficas todas las escenas:

el muro se destruye bajo la inscripción, el jardín es una tapicería mineral de menudos volúmenes (piedras, huellas de un rastrillo sobre la arena).

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

Viajar al Japón le supuso reencontrarse con una niñez mítica de coleccionista de las láminas de Hiroshige que le regalaba su padre, *amateur japoniste*, como todo el París culto de inicios de siglo. Pero, a la vez, implicó contrastar aquel idilio armónico con los contrastes de una cultura diferente y al mismo tiempo turbulenta. Turbulenta o, al menos, nada pacífica, a pesar de encontrar en ella elementos de sus antropologías primitivas como la imbricación de historia y mitología o la constatación de una radical confrontación con la filosofía eurocéntrica que naturalmente identifica sin más con la metafísica.

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

Esa inversión de existencia previa a la esencia –que Lévi-Strauss, si bien extrañada como Barthes, no logra calificar sino como atraso histórico-cultural o primitivismo– no bloquea sin embargo su lucidez de observación, capaz de analizar la música nipona como una hipertrofia de tonos que evoca un dolor de las cosas y una faceta de aproximación a la multiplicación de afanes lingüísticos¹⁰.

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

¹⁰ Hay dos compilaciones de ensayos que registran los 5 viajes levistrausianos al Japón. La primera se llama *La otra cara de la luna. Escritos sobre el Japón*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2012, y consiste en el registro de las anotaciones de viaje y sus observaciones casi etnológicas sobre las diferencias en las prácticas. La segunda es *La antropología frente a los problemas del mundo moderno*, Zorzal, Buenos Aires, 2011, y agrupa un conjunto de conferencias que dictara en Japón. Aquí se preocupa no tanto de acentuar las diferencias culturales cuanto en figurar cursos de homogeneización en torno de un imaginario de globalidad civilizatoria que, hacia los 80, Lévi-Strauss concibe con rasgos positivos y no apocalípticos, reafirmando si se quiere el núcleo progresista de su antropología eurocentrada.

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

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

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

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

Así se da en el arte de Kitagawa Utamaro (1753-1806) sea en su larga serie de grabados en la técnica *ukiyo-e* llamados *shunga* o eróticos, basados en retratos femeninos *Bijin-ga* (que aparentemente le costó la vida, al compilar una novela ilustrada acerca de la esposa y las cinco concubinas del caudillo militar Hideyoshi) en los que la mujer como paisaje erótico se presenta como naturaleza fluyente y voluptuosa, sea en sus libros ilustrados de insectos, como el *Ehon Mushi Erabi*¹¹, quince lujosos grabados editados hacia 1788 por Jutzaburu, un célebre impresor y amigo del artista que no escatimó esfuerzos en esa publicación, en la que el brillo del ala de algunos coleópteros está logrado con trozos de mica incrustados en el papel de arroz.

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

¹¹ Hay una edición facsimilar de este libro en la publicación llamada *Songs of the Garden*, MET-Viking, Nueva York, 1984, que consta de las quince láminas dobles de escenas microcósmicas de naturaleza en que se muestra, con la minuciosidad de entomólogo, dos insectos en cada lámina doble, posados en su ambiente natural en cada caso y acompañado de un breve poema descriptivo, caligrafiado al margen.

repercusión en la Europa de inicios de siglo –por ejemplo en Picasso– y que ilustra una práctica sexual que todavía se realiza en Oriente.

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

La convergencia de estos diferentes registros culturales en aparatos o sistemas de ambiente total que conjugan diseño y paisaje dentro de una voluntad esencialista y minimalista, y adscribiendo una vocación cercana al silencio o el vacío, conjuntando manipulación contemplativa del paisaje *shizen* y la negación casi total de las cosas que desaparecen en un puro y neutro espacio, se vislumbra ya en la Villa Katsura, la casa de campo imperial construida cerca de Kyoto entre 1615 y 1672, aunque permanentemente intervenida en prácticas conservativas y restaurativas dada su fragilidad material. Las tres partes o *shoin* de este conjunto desplegado en siete hectáreas se concentran en el palacio principal, consistente en cuatro pabellones vinculados por sus ángulos. La obsesiva replicación del módulo *tatami*, el armado de marcos o envolturas de captura del paisaje que

emerge como instalación extática, la ausencia de elementos de mobiliario (las cosas se introducen según la ceremonia por cumplirse, el té, la caligrafía, etc.) o la evanescencia de una modulación espacial basada en pantallas móviles de papel enmarcado, son factores todos que se conjugan para presentar un modelo extremo de desarrollo y esencialización de la estética japonesa. Dicho sea de paso, conmovió la naciente estética moderna europea sea el *De Stijl* holandés o el lenguaje de Wright.

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

Pero esa globalización centrifugadora de las viejas afectaciones culturales que es la tradición artesanal o el paisaje de la caligrafía que se torna publicidad, debe reinstalarse en una realidad tecnoeconómica nueva caracterizada por la irrupción japonesa de posguerra en el mercado internacional escogiendo segmentos de tecnologías de punta ya desde los 60. En esos años se buscan posiciones de mercado que aprovechen algunos rasgos de lo nuevo orientado al naciente imperio de la información y las

comunicaciones. Por ejemplo, se observa en la recurrencia a la miniaturización o a la nanotecnología electrónica, pero también en artefactos contemporáneos técnicamente sofisticados como la fotografía, las computadoras o los automóviles, objetos que podrán competir en las prestaciones y calificaciones técnicas globales pero también aprovechar rasgos tradicionales. Se comprende entonces la obsesión de la *calidad total* o *kansei*, conjugación de eficiencia y belleza que pudo trasladarse desde una pieza arcaica de cerámica a un aparato de la complejidad actual, todo ello además innovando en el mundo de la conversión al postfordismo,

es decir, convergiendo no sólo a cambios en la forma y función de los productos, sino también en la concepción de sus procesos de producción y distribución.

Ese Japón emblema o bandera del capitalismo más vigente no parece haber hecho otra cosa que trasladar su capital lingüístico (el arcaísmorealista) y sus destrezas preindustriales (las múltiples vías del Do) para afrontar un lugar prominente en la mundialidad de lo global y ello le confiere a su *patria de diseño* una seguridad y un protagonismo pero también una reconcentrada nostalgia en lo que pierde como cultura auténtica.

RESISTENCIA Y POÉTICA

¿RESISTIR LA GLOBALIZACIÓN O SU APARIENCIA?

FERNANDO FRAENZA

La expresión *poética* (y en un sentido equivalente, *estética*) refiere, por un lado –como sostenía Umberto Eco– (como sustantivo),¹ al *proyecto operativo* o a *la idea de un modo de formar*, es decir: esa idea del arte que se configura en –o se sigue de– las obras de arte o de los textos que, por diversas razones, podrían tenerse por estéticos. Además, en otro sentido (también equivalente a *estética*), la expresión *poética* (ahora como adjetivo especificativo) refiere a una propiedad –si bien, histórica y contingente hemos de recalcar– de las obras de arte: *estar articulada de manera ambigua, incorrecta o enigmática, teniendo en cuenta el sistema de relaciones*

que el código o hábito cultural vigente representa. Entendemos por *ambigua*, el hecho de que resulta extremadamente informativa, porque depara numerosas selecciones alternativas o equiprobables, exigiendo un esfuerzo de interpretación, permitiendo descubrir múltiples direcciones de interpretación y quedando al borde del rumor.² La primera referencia del término –como sustantivo– es aceptable y normalmente recurrida para mencionar y diferenciar taxonómicamente ciertos conjuntos de producciones espacial y temporalmente localizadas (locales, resistentes, post-coloniales, etc.); mientras que

¹ Véase Eco U., *Il problema della definizione generale dell'arte*, en *Rivista di Estetica* 8, 1963, pp. 215 y ss. Y también *Due ipotesi sulla morte dell'arte*, en *Il Verri* 8, 1963, pp. 59-77. Ambos artículos, vueltos a publicar en Eco U., *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano, 1968. Hay traducción castellana de Rosario de la Iglesia, *La definición del arte*, Barcelona, Ed. Martínez-Roca, 1968.

² Véase Eco U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962. Hay traducción castellana de Francisca Perujo, *Obra Abierta, forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona, Seix Barral, 1965. Y también, Moles A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris, 1958. Hay traducción castellana de Domingo Cardona, *Teoría de la información y percepción estética*, Gijón, Ediciones Júcar, 1976.

la segunda –como adjetivo–, se fluidifica y se pierde en la aceptación de lo global y raya –por decirlo de una manera suave– en lo trascendental.

Estos dichos sobre el segundo sentido del término poética pueden parecer –por lo menos en alguna medida– piadosos o conservadores respecto de lo que creemos en cuanto propiedad suprahistórica de los fenómenos estéticos, aún en una época en la que parece haber muerto definitivamente la doctrina estética (al menos como doctrina filosófica). Y estas sospechas, consideradas un poco torpemente, parecen tener sus buenas razones pues nuestro supuesto podría formularse de la siguiente manera: aunque los fenómenos estéticos no puedan explicarse como realización sensible o analógica de la racionalidad filosófica (como lo pretendieron Kant y Hegel), ni como manifestación de un fundamento trascendental de la humanidad, sí podría reconocerse en ellos (como pensó –ahora sí– Theodor W. Adorno) una suerte de *contraejemplo de plenitud y autenticidad*, enfrentado a un modo de ser no estético caracterizado por la carencia y la inautenticidad.

Hablamos de un contraejemplo cuya estructura, a su vez, podría explicarse a través de la descripción del tipo particular de *ratio difficilis* alentada históricamente por la economía política del arte autónomo (ligada a su semi-inutilidad y a su semi-libertad).³

POÉTICA, ENIGMA Y VERDAD

La experiencia de recepción de la obra de arte auténtica se caracteriza, según Theodor W. Adorno por ir y venir, sin resolverse, entre una comprensión (reproductora) y la obligación

o el requerimiento de un empeño reflexivo o analítico (como luego diremos: más que hermenéutico). Así se explica una dialéctica entre comprensibilidad e incomprensibilidad de la obra de arte, en la que la oposición o relación entre ambos extremos, comprensión (circular) y reconstrucción (crítica), aun siendo constitutiva para la experiencia de *asimilación y acomodación artística*⁴ no implica la reducción del tipo de ambigüedad y equiprobabilidad enigmática que Adorno atribuyó a las obras de arte; propiedad por la cual, éstas –o al menos algunos de sus niveles de sentido– no podrían ser aprehendidos de manera sintagmática corriente, como objetos insertos en una determinada circularidad hermenéutica.

No obstante, la poeticidad propia de la obra de arte legítima no permanecería irremediablemente en su condición de silencio. Si bien como enigma, se presenta irresoluble ante un proyecto de interpretación fundado en las experiencias previas en el trato con los géneros artísticos, su resolución –parcial, incompleta y provisional– se vuelve posible, mediada por una reconstrucción filosófica que descifraría además, lo que –también– Adorno considera es su *contenido de verdad*. Sería esto, dice, y nada más, lo que justifica todo esfuerzo poético (como experiencia de producción y recepción).

Entiéndase, el arte no sería tan sólo asunto del pasado (o asunto arqueológico), únicamente en la medida en que posea algún grado de autenticidad o actualidad, es decir, en la medida en que pueda ser –al menos parcialmente en alguno de sus niveles de sentido– algo incomprendible o irreconocible en tanto que arte.

³ Por ser el arte, como sostiene Adorno, *autónomo* y, además, un *hecho social*.

⁴ En un sentido que no difiere grandemente del significado que Jean Piaget otorga a estos términos: *asimilación* y *acomodación*.

Vale decir, en la medida en que se resista –en función de su dimensión poética– a su apariencia y su asimilación mismamente artísticas. Los textos poéticos serían accesibles –entonces– a un desciframiento meta-hermenéutico que se dispone más allá de la pretensión de sentido o valor artístico asociados a éstos.

Ahora bien, esto que acabamos de decir acerca de la dimensión poética y *solución del enigma* de la obra de arte –según diversos autores, entre ellos Albrecht Wellmer– debería proporcionarnos una determinada perspectiva interpretativa de la muy conocida sentencia adorniana respecto del carácter incumplido de la promesa de felicidad del arte.

¿En qué sentido? Veamos: por una parte, Adorno, actuando como un filósofo tradicional, afirma desde el exterior, qué son y qué hacen los textos poéticos, y qué permiten experimentar realmente, en verdad y como verdad. Pero, por otra parte, traspasa la fenomenología de la experiencia estética e instala la dimensión poética en un proyecto filosófico que trata de otras cosas diferentes al arte, tales como la verdad y el conocimiento del absoluto, el sentido de la historia y la posibilidad de la vida buena.

En principio, la idea de una transparencia del sentido, de una posible presencia de lo absoluto o –como dice Adorno– de una *felicidad presente sin apariencia*, es impensable, al menos incomprensible. Sin embargo, ¿cómo salvar la idea de verdad? Pues, a través de una perspectiva –como sostiene Jürgen Habermas– ... *irónicamente asumida, de una razón objetiva que consideraban irrevocablemente destruida*.⁵

⁵ Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns. band 1, Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. Traducción castellana de Manuel Jiménez Redondo, *Teoría de la acción comunicativa I, Racionalidad de la acción*

O bien, como dice Wellmer: siendo metafísico en el momento del derrumbe de la metafísica. De todos modos, no está claro cómo esta teología negativa (o la fuerza de esta especie de razón objetiva) está involucrada en la propia experiencia de los textos poéticos que la mera hermenéutica (o recepción sintagmática) no llega a resolver, en función de lo cual requerimos de una meta-hermenéutica. ¿Cómo una promesa de felicidad puede ser la verdad del arte si, precisamente, su naturaleza poética nos impide comprender sus enigmas? En su *Teoría estética*,⁶ Adorno intenta comprender la dimensión poética recomponiendo la relación entre el contenido utópico de las obras de arte, la verdad, la falsedad y la *apariencia*.

VERDAD Y APARIENCIA

Siendo los objetos de arte, unos objetos del mundo, *aparecen* institucionalmente como si estuvieran separados del cosmos no artístico. Esta suerte de ficción es lo que Adorno llama *apariencia estética*. Este aspecto de las obras *aparenta* que es posible en el mundo algo que no lo es. Motivo por el cual, dicho momento se suele explicarse en noción de *forma*, también en su acepción adorniana: aquel tipo de orden o coherencia interna (para sí y no para otra cosa) que las obras legítimas exhiben, que las separa del resto del mundo no-artístico.

Por el contrario, la obra como cosa *en sí*, es el momento contrario a la apariencia: la *expresión*, también en su acepción adorniana

y *racionalización social*, Madrid, Taurus, 1990, iv. [p.480].

⁶ Theodor W. Adorno, *Asthetische Theorie*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (*Gesammelte Schriften*, 7), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. Traducción castellana de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética*, Madrid, Akal, 2004.

restringida. Se trata de una suerte de presencia objetiva, sintomática, indicial, más próxima a lo real. Que apunta a cosas y situaciones no-artísticas, tales como procesos sociales e históricos que sedimentan en la obra de manera objetiva. Dicho de otra manera: la expresión podría entenderse como la presencia indicial de lo real en la ilusión simbólica irradiada por la obra de arte. Si bien ésta parece ser algo más de lo que es –de lo que auténticamente tenemos en frente–; al mismo tiempo, permanece siendo rebatida por una especie de *pulsión antiestética* o apego por la realidad y verdad.

Si el arte fuera pura apariencia, cabría pensar que sería sólo mercancía, y si fuera pura expresión, sería realidad no-artística –no reconocible como arte– es decir, desbordaría de los límites del arte. Siendo apariencia y a la vez expresión, el arte oculta algo y a la vez lo muestra, que es falsedad y verdad, que es ideología y autocrítica en potencia. La dimensión poética, en el segundo sentido de nuestro primer párrafo, aseguran o conservan *expresión* (indicial no convencional) en el dominio de la *apariciencia* (simbólica convencional). Razón por la cual, la instancia moderna avanzada en la cual lo poético ha saturado la obra de arte, tal como sucedió durante las vanguardias o las neovanguardias más auténticas, implica una *crisis de la apariciencia*.

Por otra parte, para Adorno, con todo, la *apariciencia* es entendida como aparición de lo verdadero en un sentido filosófico o mejor –si se quiere– epistemológico, en el marco ya de una suerte de teoría del conocimiento, que constituye parte de lo que se integra –a veces– en la denominada *filosofía de la reconciliación*. ¿Qué es lo que allí se concilia? Pues, en alguna medida, se trata de la conciliación de la unidad y la

multiplicidad, y no tanto, como suele tenerse: conciliación entre espíritu y naturaleza o razón y sensibilidad.

Esta homologación entre *lo aparente en el arte* y lo verdadero, que carece (empíricamente) de existencia aquí y ahora, no atañe sólo a la utopía del arte sino a un destino quimérico del pensamiento en general. La apariencia de lo bello [como apariencia de la reconciliación, tal vez como exigencia de una suerte de *contexto de descubrimiento* (en un sentido epistemológico), ¿como exigencia o llamada a la *abducción*?] es, vistas las cosas de este modo, el lugar de la verdad poética. El contenido utópico no podría separarse de un determinado contenido de verdad de la obra de arte.

Adorno sostiene que a la verdad, las obras de arte, tanto las tradicionales (con su apariencia intacta) como vanguardistas (con su apariencia criticada pero finalmente conservada a toda costa [no sin flagranza poética]), la tienen como apariencia de *lo que carece de apariciencia*, tal vez, como representación falsa de lo que no es ya representación de algún tipo sino *continuum pre-semiótico* (expresión). Hablamos de una verdad que tiene la apariencia como falsía de un cierto grado de pureza. Verdad como una de la más destiladas y ejemplares fetichizaciones de la mercancía.

En este contexto, lo que carece de apariciencia es lo que aún no estaría mediado por el signo. *En el concepto de lo que carece de apariciencia –dice Wellmer– se entrelazan de una manera peculiar y hasta vertiginosa las ideas de lo absoluto, de la reconciliación, del aún-no-ser y de la verdad.*⁷ Este vértigo del que habla Wellmer –

⁷ Albrecht Wellmer, *Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muss*, en Otto Kolleritsch (comp.), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des*

que es epistemológico y a la vez poético– atañe también a la verdad práctica, porque la idea de una verdad última⁸ o completa estaría conectada con aquellas de un orden moral perfecto, de una situación de intercambio simétrico y –se quiere, como horizonte– de una significación transparente.

Por eso, Wellmer dice que la esencia de este entrelazamiento (del aún-no-ser y de la verdad) es la idea de una *felicidad presente sin apariencia*; por tanto, la apariencia de lo que carece de apariencia sería, no en último término, la de una felicidad presente sin apariencia. Hablamos de un tránsito de lo científico a lo práctico al que Wellmer se refiere en los siguiente términos: *La promesa de felicidad estriba, por tanto, en la apariencia de lo bello, en tanto es la apariencia de la presencia de lo absoluto, apariencia de lo que carece de apariencia y en ello, al mismo tiempo, la aparición de una felicidad presente sin apariencia.*⁹ Por esta última razón, la poética es contraejemplo de plenitud y autenticidad, enfrentado a un modo de ser no poético.

Sin embargo, la idea de lo absoluto, la de una felicidad presente sin apariencia sigue siendo impensable, inimaginable e imposible de ser construida socialmente por un acuerdo racionalmente motivado, asentado en una ley justa, o siquiera claramente enderezado hacia dicha ley. La filosofía o la ciencia no pueden

Harmonischen in der Musik, Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik, Vienn & Graz, Universal Edition. Traducción castellana de Peter Storandt Diller, *La promesa de felicidad, y por qué tiene que permanecer sin ser cumplida*, en Albrecht Wellmer (2013) *Líneas de fuga de la modernidad*, Buenos Aires, FCE, pp.277-299.

⁸ O la circunstancia que exige o propicie la creación o el descubrimiento de una hipótesis de verdad absoluta, como horizonte de sentido.

⁹ Albrecht Wellmer, *Ibid.*

sino rodear la idea de lo verdadero o lo justo de manera inconclusa (aporética) pero la poética o los textos poéticos lo harían presente –de algún modo– a través de la *apariencia estética*, así como de la posibilidad de su crisis.

La apariencia (fraudulenta, engañosa o –básicamente– ideológica) de los conjuntos sensibles que se reconocen legítimamente como arte no constituye ya –mismamente– una visión (o representación *natural* [icónica])¹⁰ de lo que es; por más que la experiencia de recepción sintagmática de la obra de arte esté normalmente –mucho más de lo que puede imaginarse– embebida de fuerte convicción y plena esperanza en los resultados del arte en cuanto cercana presencia de lo absoluto. Con la apariencia que las anuncia (o las delimita del mundo corriente), las obras de arte no muestran lo que es, sino que se comportan (digamos, ante el teórico crítico) como ejemplos más o menos flagrantes de la apariencia o de un tipo de apariencia (o de posibilidad de fetichización [pues son el más ejemplar entre los diversos tipos de fetiches-mercancía]).

Esta promesa de felicidad no se cumple, es más, no puede sino permanecer incumplida. Porque la obra de arte (la auténtica, la actual, la que avanza en la historia) dependería (para serlo) –por definición adorniana– de su relación como *índice* (o como *expresión*) con una realidad que invalida una y otra vez la apariencia de lo bello, desmintiendo la promesa de felicidad.

Es parte del concepto del arte, inclusive como fenómeno histórico, que no pueda pensarse sino de manera bipolar como promesa que se desmiente, como apariencia que desemboca

¹⁰ Inclusive cuando hablamos de un arte que –por su condición posaurática– debería estar del todo desencantado.

historia del arte		posthistoria
bellas artes tradicionales	vanguardias y neovanguardias	arte posaurático
poeticidad (-)	poeticidad (+)	¿poeticidad?
apariciencia íntacta	crisis de la apariciencia	apariciencia <i>no mediada por el orden sensible de la obra</i>
obra orgánica lograda	crisis de la categoría de obra de arte	restitución de la categoría de obra de arte <i>no mediada por el orden sensible</i>

I1 Historia, poeticidad, apariciencia y tipo de obra

en su propia crisis. El cumplimiento –siquiera progresivo (*in a long run*, por emplear la expresión peirciana)– de la promesa del arte podría pensarse sólo asociado a una desaparición de los textos poéticos, de su desaparición como algo que es más que un arte dedicado al entretenimiento y a la manipulación corriente. En un mundo reconciliado en un sentido circunscrito; en el que el despliegue desenfrenado poético del arte ha resuelto el enigma de sus efectos, o sea, ha hecho visible la carencia de todo efecto social específico de las artes (como algo sustan-

tivamente distinto del consumo cultural), la diferenciación entre arte y realidad no artística ya no tendría razón de ser, y la promesa de felicidad –en un sentido restringido (como punto de fuga imaginario [a lo Goethe, a lo Bourdieu], como principio según el cual el carácter incognoscible de algo no debe poner límites a su búsqueda)– se habría cumplido por una poética que pone en crisis la apariciencia estética. Son pocos los prójimos del arte global que no retroceden y se espantan ante esta consecuencia radical, convirtiéndose en consumidores y proveedores de

servicios culturales, inclusive pseudo vanguardistas, filo montajísticos, post-coloniales, etc.¹¹

Como se sabe, algunos autores, como el ya mencionado Albrecht Wellmer, o Peter Bürger,¹² entienden que buena parte de la *Teoría estética* puede interpretarse en clave de una deconstrucción poética de las figuras idealistas de la reconciliación en el marco de lo estético. Adorno lleva a cabo este procedimiento crítico revisando las categorías de la estética idealista en contrastación con la experiencia poética empírica a lo largo de la historia del arte, y sobre todo en el filo de esta historia (el desencantamiento poético de dicha historia), para concluir en que lo bello artístico no es, como cabe para una estética idealista, la reconciliación entre sensibilidad y razón, sino más bien un entrelazamiento histórico y dialéctico, pleno de tensiones, al interior –por decirlo de una manera– de un proceso de secuencias (de pretensiones e intelecciones) articuladas y contrapuestas que constituye –¡en su marcha!– la obra de arte (o las obras de arte en una serie o red discursiva). Este concepto adorniano de *obra de arte como proceso* va contra la comprensión tradicional de la obra en su unidad y contra una comprensión de experiencia estética ligada a la presencia de un significado que aparecería de modo sensible y que revelaría una verdad más profunda.

Por el contrario, la obra de arte y su experiencia no serían sino una corriente en la que se alternan y solapan elementos miméticos y técnicos, aparentes y expresivos (poéticos),

de forma y de disonancia (poética), configuraciones negativas (poéticas) y copias positivas, todos ellos en un proceso ilimitado. Si damos lugar al carácter procesual de la obra de arte, la reconstrucción de su experiencia ya no puede ser integrada por la metáfora de la reconciliación (en un sentido generalizado).

Al proceso del arte histórico parece corresponderle en lugar de las figuras idealistas de la reconciliación, la figura poética de una *estructura de las revoluciones artísticas*¹³ o bien, de un quebrantamiento de la ley (positiva) de la artísticidad aparente por parte de los aspectos expresivos o poéticos de la propia mutabilidad (negativa) del arte. Para Adorno, es fundamental la experiencia poética radical de la vanguardia, desde la cual se sigue una nueva comprensión inclusive del arte aurático tradicional.

Se podría pensar que en el frenesí poético el arte moderno radical queda expuesto y se reclama crudamente una reflexión sobre aquello que en el arte aurático ya se escabullía (como un grado de disonancia poética leve) de las figuras idealistas de la reconciliación. Estos elementos poéticos, antes invisibles o presentes sólo como un pequeño ruido, empañamiento o interferencia mundana (en capas diversas que van desde los aspectos morfológicos de las obras hasta los regímenes de ilusión y verosimilitud en los que se inscriben) son dotados de un sentido renovado capaz de aproximarnos a una determinación reajustada del principio constructivo de la obra. Una nueva comprensión (diagonal) de la obra de arte tradicional, cuyo reconocimiento sintagmático parecía del todo asegurado, descompone su aura de unidad y valor.

¹¹ OC, [p.199]

¹² Peter Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1983. Hay traducción castellana de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, *Critica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996.

¹³ Inclusive adoptando un sentido próximo al que formula Thomas S. Kuhn para las revoluciones científicas.

En términos históricos, según autores como Rose Subtonik o Edward Said, de esta actualización del sentido del viejo arte –a partir del saber que proporciona la experiencia del nuevo arte– se siguen dos consecuencias teóricas.

- (1) Para los historiadores corrientes, se disuelven ciertos malentendidos convencionales que opacaban nuestro actual conocimiento de la tradición de manera que las viejas obras renuevan su accesibilidad en una nueva presencia.
- (2) Para el teórico crítico se pone de manifiesto o se confirma –otra vez– que las obras de la tradición se convierten en material de obras nuevas, pero no en el mero sentido de convertirse en un insumo para la realización con fines artístico institucionales de nuevas obras,¹⁴ sino, además y principalmente, en el aspecto que permite comprender cómo, en la fuga de interpretaciones sucesivas y argumentos enfrentados en los que participan quienes se ocupan de la obras –deriva a la que referiremos en lo sucesivo en este ensayo– intervienen no sólo los enunciados lingüísticos sino las propias obras, es decir, los enunciados semióticos generales que forman parte de la producción artística misma.

REBELIÓN Y CONSUMO

Por todo lo dicho, entendemos junto a Bürger y Wellmer que aquello a lo cual Adorno localizó en el arte moderno radical y denominó rebelión contra la apariencia es –principalmente– una

rebelión poética *intra-estética*. Desperdiciamos esta idea de Adorno si, como sucede en una lectura más correcta, la orientamos hacia la insalvable distancia entre un estado de reconciliación y la negatividad del estado real del mundo que obligaría al arte, en un cierto momento y a causa de lo terrible de la verdad, a evitar la apariencia de reconciliación (a eludir la ilusión de una reconciliación ya existente).

Wellmer dirá que

*la rebelión contra la apariencia es –hablando de manera paradójica– una rebelión no contra la apariencia, sino contra la apariencia de la apariencia; esto quiere decir que en ella no se cuestiona la apariencia estética como tal sino su depotenciación en cuanto apariencia estética: depotenciación que ocurre en todos aquellos casos en los que una experiencia estética reducida a un “enaltecimiento” aurático –sea por medio de las convenciones, de la costumbre y de la industria de la cultura o bien mediante una acción focalizada– ya no percibe la apariencia estética en su carácter específico de apariencia.*¹⁵

Este autor sostendría que la crítica adorniana de la apariencia, que es efecto de la recepción del anti-arte de vanguardia, no sería una rebelión contra la apariencia (en cuanto engaño históricamente seleccionado en el que se consolida un poder ilegítimo), sino contra cierta flaqueza de la falsedad de la apariencia (ante el filósofo). No se cuestiona la apariencia estética como tal, sino su desgaste histórico en cuanto

¹⁴ En el mejor de los casos nos encontraríamos con un Beethoven precursor de Arnold Schönberg.

¹⁵ Albrecht Wellmer, OC, 2., [p.285].

apariencia estética, que se evidencia hacia el fin de la era del arte cuando artefactos indiscernibles (carentes de toda maestría en la producción de una apariencia con carácter específico) adquieren desde fuera, su carácter aurático (sociológicamente elitista o diferenciador) por medio de un ritual convencional, como parte selecta de la industria de la cultura.

Tal vez exponer las cosas de este modo nos retrotraiga a enfocar nuevamente el artefacto ignorando el proceso. ¿Cuál es la diferencia –de orden estético– entre la apariencia tradicional y la que sobrevive –luego– a la crisis de la apariencia? ¿Acaso creemos que la primera contiene una ficción o falsedad ontológica de la que carece realmente la segunda por regularse ésta última tan sólo sobre la base de pretensiones sociológicas y manipulación profana?

Los productos de las artes –tradicionales y post-tradicionales– son reuniones de fragmentos múltiples del mundo meramente existente, pero aparecen separados de la praxis cotidiana como unidades estéticas, dotadas de un valor y un significado. Y es justo preguntarse en qué medida importa, a la hora de tratar el problema de la apariencia, si su diferenciación del mundo no artístico es acaso más inteligente y diestra, en cuanto a la elaboración de un artefacto por parte de un maestro o bien, es más perezosa y necia de parte del sujeto que –eventualmente– la pone en juego y explota sus beneficios,¹⁶ ya que –sin violar la ley de conservación de la energía social (a lo Bourdieu)^{–17} el sistema de reproducción material de la sociedad hace el resto.

¹⁶ Y de parte del *gozador sin corazón* que la consume.

¹⁷ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Editions du Seuil, 1992. Traducción castellana de Thomas Kauf, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Por otra parte, nada nos asegura que salir de los límites del artefacto (logrado) y observar las convenciones rituales de las que se consolida la nueva apariencia de la obra de arte (legítimamente reconocida) nos ha llevado fuera del proceso que llamamos obra.¹⁸ Más allá de este problema, tanto (i) el carácter aparente de la obra auténtica (del texto poético radical), como (ii) el carácter aparente de la obra posaurática en la que predomina –en distinto grado– la copia positiva de regularidades apenas rituales, son –en ambos casos– falsa apariencia de una presencia absoluta, de la cual surge –en algún sentido– lo enigmático e incomprensible de la obra de arte. Todo, dependiendo del carácter de nuestra aproximación a ésta: Ya nos aproximemos a (1) una comprensión reproductora que sirve –por ejemplo en las artes visuales actuales– para obtener la familiarización simple y rápida que hace falta para hacer o consumir arte. O bien, nos aproximemos a (2) una lectura diagonal o a una reflexión destinada a deshacer el tipo de apariencia estética que sea, inclusive la que sobrevive luego de su crisis, y que como lo sugiere Wellmer, aburre y no instiga a un verdadero juego estético de alternancia entre apariencia y disolución, sin que esto dificulte su consumo empírico legítimo.

INTERACCIÓN Y CONOCIMIENTO POÉTICO

Es frecuente escuchar en el contexto de la recepción de la estética de Theodor Adorno que las obras de arte –en general– no pueden pensarse como acción o acciones *orientadas al éxito*, ni los textos poéticos –en particular– como acciones

¹⁸ Alrededor de este punto, se articulan las discusiones acerca del supuesto anti-vanguardismo de Adorno.

contexto teológico	mundo desencantado	espacio poético utópico
seguimiento de reglas	¿acción estratégica?	detrascendentalización
temprana era del arte	← → fin del arte	proceso histórico del arte autónomo
consolidación ideológica de un poder ilegítimo	consolidación ideológica de un poder ilegítimo	autoconsciencia metasemiosis autoanálisis
	¿consolidación cínica de un poder ilegítimo?	
1500	1920/60	1500 1920

12 Historia del arte y cambios de contextos de sus prácticas

orientadas al entendimiento. En primer lugar, se dice que la obra de arte reconocida como tal no puede concebirse, como acción orientada a fines puesto que no sería una acción instrumental ni una acción estratégica (o sea, instrumental mediada por otro actor manipulado [que actúa persiguiendo sus propios fines y, a la vez, realizando los fines de otro]).

En segundo lugar, se dice que el texto poético no puede concebirse, tampoco, como algún tipo de entendimiento o diálogo (auténtico) porque –vaya a saber en función de qué razón– no sería un proceso de interacción. Entiéndase: se dice que la obra de arte como signo, no es ni es-

tratégica (teleológica), ni –en parte– enderezada según reglas (teológicas positivas), ni eventualmente (en su dimensión poética), acción orientada al entendimiento. Nada de esto es aceptable si lo que queremos comprender la relación entre verdad poética y apariencia estética.

Antes que nada el proceso del arte empíricamente existente es –más allá de los artefactos y aún dentro de los mismos–¹⁹ verdadera interacción entre sujetos. Luego, el factor no-poético o el elemento de copia positiva que se asocia a (o entrevera en) la obra de arte auténti-

¹⁹ Como marcas enunciativas.

co y que asegura la existencia institucional legítima de la misma, es propiamente interacción.

Finalmente, la obra de arte auténtico, aún en su carácter poético, novedoso y enigmático, presupone un interlocutor abstracto (ya se trate del crítico, de los consumidores de su pobre apariencia o los sujetos sin musa que la rechazan). De acuerdo a lo que decimos, suponemos que los aspectos falsos o aparentes de las obras son estratégicos (a fin de cuentas el arte es una ideología) y creemos también, que los aspectos parciales más auténticos o poéticos de la obra de arte, si su actualización de sentido no queda fijada sino que discurre entre diversas interpretaciones o resoluciones filosóficas acerca del sentido del enunciado y la enunciación artística, implican o determinan, cuando menos, una recepción dialógica del artefacto o la acción artística.²⁰

El proceso o la práctica artística es: a) en un contexto aún teológico, seguir reglas (es decir, principios legítimos); b) en un mundo desencantado, disponibilidad técnica (o estratégica, no-poética) de la naturaleza (del otro); c) en un cuadro poético-utópico (o de orden – sobre todo– metasemiótico), acuerdo o crítica (del elemento ilocucionario de la obra de arte y luego de sus interpretaciones en cuanto actos de sentido).

Ahora bien, sabemos que en el contexto posaurático que sigue a las vanguardias (después del fin de la historia del arte) todo arte es asunto del pasado, y su dimensión poética puede ponerse en duda. Un aspecto de la crisis de la apariencia tiene que ver con que, a partir del desenfreno poético de la vanguardia dirá Bürger que *es imposible privilegiar un solo [el*

²⁰ Por parte de sujetos parcialmente desinteresados y no comprometidos.

nuevo] *material artístico como lo hace Adorno*;²¹ pues, se hizo y se hará cada vez más difícil ensanchar poéticamente el *dominio de aplicabilidad del concepto arte* hacia regiones aún no artísticas de la realidad, es decir, hacia la identificación o el involucramiento de nuevos materiales orientada en la historia. En el estado del arte posaurático presenciamos la coexistencia de diferentes situaciones del material artístico, necesariamente más regresivas y menos poéticas a medida que transcurre el tiempo y avanza la investigación del arte, postulando y probando como tal ciertos retazos residuales de aspectos de mundo que todavía no habrían llegado a ser mismamente artísticos. La coexistencia de un arte del pasado y otro cuya dimensión poética está parcialmente (en algún plano o grado) a la altura de su tiempo (el arte auténtico o avanzado, ahora según Hal Foster)²² es, en la actualidad, un hecho.

Lo dicho en relación a la pervivencia posaurática de algunas de las artes, luego de haberse cumplido –casi por completo– su destino histórico, no implica un rechazo al presupuesto adorniano de la existencia de una lógica inmanente del desarrollo poético del material de un arte autónomo (del arte romántico en el sentido hegeliano del término) que busca su ley y su justificación para –finalmente– no encontrarla.

Tampoco implica –en principio– la objeción de una tesis que Adorno asociaba al arte moderno, el que –para nosotros– ya es asunto

²¹ Peter Bürger, OC, [p.15].

²² Hal Foster, *Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?*, en *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT-Press, 1996. Traducción castellana de Alfredo Brotons, *¿Quién teme a la neovanguardia?*, en Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.



13 Del arte autónomo al arte aurático pasando por las vanguardias

del pasado pues ciertos aspectos de la formulación mismamente histórica de Adorno cobran importancia cuando (i) entendemos –siguiendo al propio Adorno– que el contenido de verdad de la obra de arte está en conexión poética con el concepto filosófico y no con un rendimiento estético de la contemplación de las obras particulares; y también cuando (ii) aceptamos que ésta verdad no debe abandonarse simplemente a la irracionalidad sino que ha de ser recuperada mediante un proceso de interpretación en el que las atribuciones de sentido al texto poético (como cosa, como índice), rivalizando entre sí, en el marco de una comunidad (y no ya de la experiencia de un receptor concreto), tiende a la universalidad como punto de fuga.

Respecto de lo primero (i), hemos de admitir que transformar la resistencia poética en recuperación filosófica (o teórico-crítica) no implica en absoluto fijar el contenido de verdad de la obra de arte en el concepto identificador que deja escurrir las particularidades; por el contrario, es posible proseguir la crítica a la cosificación y el dominio político (al menos dentro de la

propia esfera del arte) en orden a la estructura misma del concepto racional.

Respecto de lo segundo (ii), suponemos que el contenido de verdad no queda fijado en un enunciado sino que discurre entre diversas actualizaciones del sentido del enunciado y la enunciación poética rivalizando entre sí. Para convenir en esto es necesario tener en cuenta dos cosas. Antes que nada, que no podemos suponer que en el enigma poético, en sí mismo, sustantivamente, encontraremos o permaneceremos buscando, algún contenido que valga con independencia de su contexto de intercambio.

Y luego, tampoco podemos suponer que el contenido es independiente de los que intentan ocuparse del sentido y las interrelaciones de la obra. Porque toda interpretación de algo que elude constitutivamente el sentido implica reducciones y desviaciones (o fijaciones infames). Unos intérpretes suficientemente críticos, en vez de quedarse con esto (aun sacando provecho de la *poiesis*) deberían exhibir los diversos momentos de una definición para poder, sino contradecir y reprochar intérpretes preceden-

tes, entrar en discusión con ellos, allí donde el componente ilocucionario de sus interpretaciones lo reclama. La verdad de la interpretación se construye entre el texto poético y sus intérpretes; dicho esto en plural pues el sentido legítimo no lo puede atribuir un receptor en solitario.

En un sentido, lo que éste es capaz de sostener o establecer como sentido legítimo tiende o pretende la universalidad, sin conseguirla. No debe entenderse que la recepción de la obra o el empleo cognitivo de su criticable carácter aparente (que triunfa permanentemente sobre su carácter poético) están a cargo de un sujeto –a fin de cuentas– trascendental, sino más bien, a cargo de múltiples sujetos capaces de lenguaje y de acción.

El contenido de verdad no es sustantivo del enigma poético (del índice que convive con la apariencia simbólica) sino que instaura u orienta un punto de fuga que endereza parcial y transitoriamente los intentos de interpretación de una comunidad más o menos limitada. Sin este punto de fuga, los pareceres se vuelven arbitrarios y, a la larga, poco convincentes (aunque en el mediano plazo hayan proporcionado

–a legiones de animadores del arte– frutos estratégicamente agenciados).

Debe quedar claro que la verdad del texto poético no se da como rendimiento incomprendible (a fin de eludir la identidad o fijación propia de lo conceptual) sino que es rescatada mediante algún tipo de racionalidad presente en una filosofía crítica. Es decir, que la verdad del texto poético está para que sea registrada o rescatada por parte de la filosofía crítica (con algún tipo de operatoria o estrategia conceptual que no podría seguir siendo ya, como lo es en el propio Adorno, la asunción irónica de la gran filosofía).

Y también que dicha racionalidad rescatada no sería la de un sujeto concreto sino la que constituye un punto de fuga (la ineludible tendencia hacia una universalidad [en el sentido en que lo entenderían Peirce o Apel o Wellmer]) para interpretaciones sucesivas y argumentos enfrentados en una secuencia de la que participan los que se ocupan de la obra, más como indicio poético en el segundo sentido de nuestro primer párrafo (i) que como símbolo estético o poético, en el primer sentido de nuestro primer párrafo (i).



LA OTRA CIUDAD

FOTOGRAFÍA COMO SIGNO DE LA INCOMODIDAD DEL TERRITORIO

JOSÉ IGNACIO VIELMA

Al fotografiar enanos no se revelan la majestad y la belleza, se revelan enanos

Susan Sontag, 1977

Las relaciones entre fotografía, arquitectura y proyecto edificatorio o territorial han sido más que productivas. De hecho, lo primero que Niepce logró registrar en 1826 de manera permanente en una superficie fotosensible fue una vista del pequeño pueblo de Le Gras desde una ventana de su domicilio familiar. Daguerre heredó las notas de Niepce, perfeccionó la técnica y logró desarrollar el daguerrotipo, que después se hizo de dominio público. La primera imagen de este tipo que se expuso fue del *Boulevard du Temple* (1838) en París. En este se veía a las dos primeras personas fotografiadas: un limpiabotas y su cliente que posaron inmóviles por varios minutos para aparecer registrados en la lejana vista tomada también desde una ventana alta.

Esas dos primeras imágenes miran la ciudad y como el proyecto, lo hacen desde una perspectiva distante y elevada, aludiendo a una

pretendida omnipotencia. De modo temprano, ya en la segunda mitad del siglo XIX la fotografía se convirtió en la herramienta indispensable para registrar las veloces transformaciones del territorio urbano, como es el caso de las conocidas imágenes de Charles Marville previas y durante las obras del Plan Haussmann, o del territorio virgen de Norteamérica, y su transformación por la fiebre del oro y el ferrocarril, como en el caso de Carleton Watkins.

Ya desde ese momento la fotografía insistía en dedicarse no solo al registro de lo permanente y lo monumental, sino el proceso de su ejecución, no solo el antes y el después, sino el durante. Así, estableció también una relación con el proyecto, si se entiende a éste como un proceso intelectual que predefine a un objeto. Esto en la ciudad en permanente transformación, suele traducirse como un durante inestable y cambiante, una presencia persistente de lo otro.

Por otra parte, el proyecto arquitectónico y urbano puede ser descrito como un proceso de confrontación y exorcismo de *lo otro* en el territorio y el espacio. El proyecto implica el encuentro con un territorio expectante, vago, de determinación problemática o incompleta y su transformación en un supuesto espacio de control, de organización material y conceptual con formulaciones legibles. Sin poder aspirar a la transformación material de la arquitectura o el urbanismo, la práctica fotográfica pretende también transformar lo otro en un hecho determinado, comprensible, sensible o significativo.

Así la fotografía, como todo proyecto, implica la determinación de unos límites en sus enunciados, operaciones y representaciones. Toda fotografía implica un modo implícito de mirar, una selección de encuadre, un control de lo visual. De la misma manera como un mismo encargo arquitectónico dará lugar a diferentes soluciones proyectuales en manos de distintos arquitectos, un mismo sujeto puede ser fotografiado de maneras radicalmente diferentes por distintos fotógrafos. Esto reafirma esta condición donde el proyecto arquitectónico y el acto fotográfico son modos hasta cierto modo análogos de conjurar lo otro.

El renovado interés por la fotografía arquitectónica, urbana y del paisaje como campo disciplinar se relaciona con el papel preponderante que esta ha tenido en la diseminación y reproducción de las imágenes y experiencias espaciales, por la *disponibilidad* que lo fotográfico permite. Tal como lo reconoce Company (Company, 2015) si bien la arquitectura, la ciudad o el paisaje son experiencias estéticas, estas son efímeras y no reproducibles, no pueden en términos generales ser poseídas, son específicas de un *allí* y un *ahora*. No se puede tener un edificio

del mismo modo en que se tiene una pintura o una escultura y allí lo fotográfico viene a dotar de reproductibilidad y de posibilidad de difusión a lo arquitectónico. Pero más allá de esa documentación, la fotografía también pretende apropiarse de parte de las cualidades estéticas de los espacios originales.

De este modo, aun siendo la arquitectura y el paisaje urbano experiencias urbanas poco reproducibles, únicas y auráticas, mucho de su valor se difunde y se legitima por medio de la imagen fotográfica. Edificios emblemáticos fueron valorados durante décadas tan sólo por un puñado de fotos, como es el caso del Pabellón de Barcelona de Mies Van der Rohe. Este, después de su existencia brevísima, se convirtió en un ícono justamente de la visualidad espacial sin haber sido visto por casi nadie más allá de esas imágenes originales. Y a partir de ellas pudo en parte también ser reconstruido buscando ser idéntico al original, en 1986. En dicha reconstrucción, documentación técnica y fotografía se convirtieron por igual en los documentos del proyecto (Solà-Morales, Cirici, & Ramos, 1993).

En este contexto lo fotográfico forma parte importante de los relatos espaciales de una cultura aun sabiendo que, como toda representación, la fotografía tiene la capacidad de aislar, definir parcialmente, interpretar, exagerar o incluso engañar respecto a la experiencia original. Tiene como el proyecto, la capacidad de transformar una realidad preexistente en otra cosa, en el marco de los signos culturales dominantes, para seguirlos o para enfrentarlos. Es connatural con la proposición de espacio de la arquitectura, el urbanismo o el paisaje. Por tanto podría al menos de manera provisional, someterse a herramientas de discusión o análisis compartidas.

Esto se pretende poner en relación con lo desarrollado por Roberto Fernández (Fernández, 2016) en su propuesta *Proyecto Americano en el Flujo Global-Local*, donde ofrece problematizar la cultura proyectual en el contexto de la apertura enorme de las referencias y los resultados de la práctica arquitectónica y su circulación por los medios digitales, en un contexto de predominio de los programas privados y del mercado. Allí la discusión se abre justamente confrontando al proyecto con la cultura.

En este diálogo entre cultura y proyecto, Fernández reconoce la deuda de lo arquitectónico con la cultura visual y material y la distancia de los cometidos sociales que alguna vez la sustentaron. En los nuevos paradigmas operativos del proyecto contemporáneo, lo arquitectónico busca más acercarse a las propuestas conceptualistas del arte contemporáneo y esto forma parte de una operación de pérdida de centralidad de lo estético para hacerse más bien portadora de discursos críticos. La obra se descosifica y se transforma en idea y acción, y de este modo confronta la otredad y la extrañeza del mundo contemporáneo.

Desde su emergencia en la primera mitad del siglo XIX, la fotografía ha recorrido de manera veloz una serie de *modos de hacer*, en una constante búsqueda de su estatuto en el marco de las prácticas estéticas. Despreciada y temida, la fotografía partió siendo poco más que una práctica documental sobre la realidad o una disciplina auxiliar para los artistas pictóricos. Sin embargo, con rapidez, desde el pictorialismo, intentó hacerse un lugar como práctica estética específica y emancipada.

Durante casi todo el siglo XX la fotografía ha estado signada por esa tensa coexistencia con lo documental que siempre pretende

acapararla, y emparentada problemáticamente con lo periodístico, lo *amateur* o la industria publicitaria. Sin embargo, a partir de la década de 1960, lo fotográfico consolida su emancipación que había partido en las vanguardias para dejar de ser una práctica utilitarista o de un cometido exclusivamente de representación y denuncia social.

Se consolida como práctica estética de valor en sí misma. Desde allí, se abren por lo menos dos tendencias por momentos superpuestas: por una parte, la fotografía como gran imagen-objeto de orden estético capaz de por su resolución plástica, perfección técnica, su carácter pictórico y su dimensión física de ocupar con todo derecho las salas de museos y galerías, y la fotografía como práctica artística ligada al arte conceptual, vinculada a la ideas que cuestionan el status quo y desestructuran la representación convencional del mundo (Del Río, 2008; Picazo & Ribalta, 1995)

CONFRONTAR LO OTRO

Lo fotográfico ha sido un recurso común para la construcción de muchos de los discursos que trajeron a *lo otro* como evidencia, como *objet-trouvé*, para la práctica urbana y arquitectónica a partir de la segunda mitad del siglo XX. Rudolfsky (Rudofsky, 1964) difundió extensamente su apología de lo vernáculo a través de impactantes fotos. Alison y Peter Smithson usaron las fotografías de Nigel Henderson de niños jugando en la calle en los paneles para el CIAM IX, criticando con ellas la rigidez proyectual y discursiva del urbanismo y la arquitectura modernos (Mumford, 2000). El equipo de estudiantes que realizó el trabajo de campo para la investigación que dio lugar a *Learning from Las*

Vegas visitó justo antes, junto a Denisse Scott Brown, a Edward Ruscha en su estudio y éste les explicó detalladamente la catalogación de distintas experiencias de Los Ángeles que realizaba mediante sus fotografías. Esto último dio lugar a modos específicos de representación arquitectónica y urbana en la referida investigación, que resultaron después muy influyentes (Stadley & Stierli, 2009).

Fotografiar es fotografiar lo *otro*, una respuesta ante aquello que solicita atención, que pulsa la sensibilidad ética o estética. La fotografía se ocupó desde sus inicios de lo más inusual: registrar de modo objetivo a los insanos o criminales para poderlos catalogar; o intentar fotografiar el *aura* de las personas, su energía evanescente, como fenómeno paranormal (Dubois, 1990). Dos extremos de lo *otro*, dos maneras radicales de registrar diferencias.

La imagen fotográfica hoy es índice de la persistente incomodidad de una experiencia urbana contemporánea que se presenta sin genealogía, ausente de proyectos, de grandes ideas, y de posibilidades de representación comprensiva (Amendola, 1997; Pope, 1996). Reproduce la experiencia de un sujeto inmerso en un constante terror espacial, sin localización en medio del vacío y la distorsión (Vidler, 2000).

La exploración de lo *otro* urbano desde la fotografía moderna emerge naturalmente como crítica social –ejemplificado por Hines o Rijs. También, como los espacios urbanos complejos y azarosos de los procesos de modernización – desde Marville y Atget, pasando por Steichen, Weston o Evans o el registro de lo singularísimo y azaroso de la vida urbana – como la fotografía callejera de Abbott, Cartier-Bresson o Doisneau.

En estas y otras prácticas, la fotografía urbana moderna se desarrolló como aparato

de representación y legitimación de un *otro* urbano. Otro, como lo define Gilles Deleuze (Deleuze, 1968), que es una diferencia persistente, incapaz de recibir un sentido unívoco y estable: *accidentes puros, órdenes aún no catalogados, situaciones inaprensibles caracterizadas por ser variaciones de intensidad*.

Susan Sontag (1977) reconoció ya que en esta fascinación de la fotografía por lo *otro*, queda en evidencia lo más oscuro e incómodo del territorio o la sociedad. Lo describe por medio de la obra de Diane Arbus y su fijación con seres extraños, como ejemplo del abandono de la mirada reconciliatoria con lo inusual, trabajando directamente lo doloroso, borrando todo escrúpulo y desplazando el límite de la experiencia estética hacia lo grotesco y lo siniestro. De esta manera, cuando *el fotógrafo escoge lo extraño, lo que hace es perseguirlo, atraparlo, desarrollarlo y darle nombre*. Le confiere interés estético a dicha experiencia, pero es claro que lo obtenido, lo que se hace público, no es belleza. Es una operación de descarnada puesta en escena.

De esta manera lo que se pretende con este trabajo es revisar ciertas confrontaciones en la representación fotográfica referentes al objeto o el espacio arquitectónico, y los sucesos urbanos entendidos como *otredad*. Haciendo una operación análoga a la que Fernández desarrolla para la arquitectura, de un lado se presentan casos provenientes de la escena europea, artistas consagrados que de modo natural han atendido la expresión de lo *otro* en la fotografía, pero por medio de representaciones aún aprehensibles. Prácticas legitimadas desde una estética fotográfica general donde se acepta la existencia de una *otra ciudad*, un *otro territorio*. En el otro lado, desde la escena de

América Latina, representaciones desbordadas que atienden a una suerte de “*otra otra ciudad*”, territorios aún más extraños y problemáticos, donde la representación fotográfica asume su insuficiencia y el espectador se ubica sin remedio en una zona de incomodidad.

De esta manera se propone confrontar como evidencias por un lado, una fotografía europea que desarrolló hasta cierto punto el registro del otro urbano en la forma de espacios, acontecimientos o personas, sirviendo como domesticadora de los mismos: lo banal del turismo, los espacios cualesquiera, la pobreza, los derrumbes políticos, las instituciones obsoletas, la desconfiguración urbana y edilicia, lo accidental, el crimen, lo informal, la fiesta, lo frenético y caótico. Por otro lado, especialmente en los lugares de desarrollo emergente, cómo el devenir de la ciudad agotó ese marco de representación, expandiéndose una fotografía cada vez más directa y hasta cruda, capaz de rápidamente dejar constancia de la enorme desestructuración de los territorios habitables o de la más extrema banalidad. De este modo, mucha de la fotografía que se quiere contraponer a la anterior se expresa como una *otredad* de la *otredad* y se propone que es especialmente presente en la escena de América Latina. Es

despiadada, extiende aún más los límites de la representación, es por momentos índice del muy inquietante vacío del espacio, de la ciudad, del paisaje y en algunos casos, hasta de la violencia extrema.

De este modo, aquí lo fotográfico, desde su especificidad, vendría a operar como el modo que Fernández (Fernández, 2018) describe al proyecto, que con

algunas experiencias, marginales respecto de la centralidad de las simbólicas del terciario avanzado, intentan reubicar lo proyectual en las lógicas del proceso contemporáneo de producción de arte, asumiendo que el arte contemporáneo se desestitiza y deviene propulsor de discursos críticos de la sociedad actual (10).

Se propone organizar el análisis descriptivo de estas obras por medio de las tres temáticas que Fernández propuso como pares dialécticos dentro de las relaciones entre cultura y proyecto, y en cada uno se propone un fotógrafo de la esfera europea y dos de la escena de América Latina, como se ve en el siguiente cuadro:

Par dialéctico	Escena Europea	Escena de América Latina
Cultura de la Transformación – Cultura de la Instalación	Josef Koudelka	André Cypriano María José García Piaggio
Cosmopolitismo – Mosaico de Culturas	Martin Parr	Marcos López Francisco Mata Rosas
Semio-Mercancías – Bienes de Uso	Candida Höfer	Rosario Montero Christopher Anderson

Metodológicamente se propone un análisis descriptivo que confronte las obras pertenecientes a ambos lados del par descrito. Las obras del segundo grupo terminarían siendo índice de esta paradójica “*otra otra ciudad*”, resultante de los procesos actuales de desarrollo urbano, y el contexto natural del proyecto urbano, de paisaje y de arquitectura en el territorio latinoamericano.

A partir de ellas pueden describirse experiencias espaciales, hibridaciones, y prácticas urbanas y sociales propias de la ciudad actual. Siendo que todas las obras del segundo grupo pertenecen al contexto de América Latina, desde la frontera norte de México hasta el extremo sur del continente, su revisión serviría también para dejar en evidencia ciertos cambios en la mirada fotográfica sobre este territorio, y sus propias formas de desarrollo urbano y de experiencia de ciudad.

CULTURA DE LA TRANSFORMACIÓN / CULTURA DE LA INSTALACIÓN

*ESCENA EUROPEA / CULTURA DE LA
TRANSFORMACIÓN*
JOSEF KOUDELKA (1938)

Después de fotografiar de manera anónima el aplastamiento soviético de la Primavera de Praga, y de deambular por más de veinte años por Europa de manera nómada fotografiando poblados gitanos y sociedades que persisten en la ruralidad, Josef Koudelka tomó partido por denunciar otras escalas de la transformación física y social del continente. En su serie *Chaos*, utiliza composiciones muy logradas para dar cuenta de la *anarquía que el hombre ha impuesto a la naturaleza y a sí mismo y lo absurdo de un mundo transformado en un estado de dilapidación por la guerra, la contaminación y el mal manejo del poder* (Delpire & Koudelka, 2008).

Dos imágenes de la serie *Chaos* logran concretar toda la amplitud de esta profunda transformación de Europa en la segunda mitad del siglo XX. La primera, *Bat 015* (s.f.) muestra un muelle flanqueado por una gran defensa marítima fotografiado en absoluta frontalidad y en formato panorámico. Está construido a través de la acumulación de enormes poliedros de hormigón alineados unos tras otros, formando un complejo muro. Cada pieza muestra una ambigüedad entre lo natural de su forma de inspiración orgánica, producto de la necesidad de encajarse una con otra, de apoyarse e interconec-



I1 Koudelka, Josef. *Bat-015* (Serie *Chaos*)



12 Koudelka, Josef. *Romania*, 1994

tarse, de romper las olas que golpean el malecón, y su explícita artificialidad por lo definido de sus caras y aristas y su homogeneidad material.

Si la primera imagen muestra la potencia de la transformación y el control del territorio y el paisaje en el contexto europeo, la segunda, *Romania* (1994), da cuenta de la enorme transformación política y cultural ocurrida entre la década de 1980 y la de 1990. Se trata de una barcaza que navega por el Danubio en Rumania y sobre ella, parcialmente despiezada una estatua de Lenin reposa sobre su espalda, dando la idea de que acaba de ser desmontada de algún lugar público y se despide de Europa navegando su río más emblemático. Un último gesto de la escultura insinúa que todavía pretende alzar su brazo para decir adiós. Podría prestarse a confusión lo registrado como si fuera una imagen producto o inmediatamente posterior al derrumbe del comunismo en 1989 y sin duda este Lenin tendido en trozos que mira el horizonte del enorme río es una magnífica representación de los cambios recién ocurridos. Sin embargo, la imagen proviene de la filmación de *La Mirada de Ulises* (Theodoros Angelopoulos, 1995) donde el desmantelamiento y el transporte de la estatua es tema y metáfora del desmoronamiento del espacio balcánico.

ESCENA DE AMÉRICA LATINA / CULTURA DE LA INSTALACIÓN

ANDRÉ CYPRIANO (1964)

La obra de André Cypriano (1964) ha registrado los lugares, los modos de habitar y las subjetividades de algunos de los sectores informales más icónicos de Suramérica, incluyendo un catastro fotográfico bastante exhaustivo en Caracas y su icónico trabajo en la Favela Rocinha en Río de Janeiro –habitada por casi 60000 personas.

Pero a pesar del contexto hay que insistir que el registro de Cypriano sobre Rocinha en ningún momento roza el tono de lamento que por momento caracteriza la fotografía clásica de la pobreza. Cypriano desarrolla un enfoque que rescata la dignidad, la fuerza y la belleza humana. Es el caso de la imagen que se quiere contrastar como signo de la instalación en el territorio como tema propio de lo americano. En esta imagen se opera desde distintas paradojas que desmontan los lugares ciertos, pero comunes, de la pobreza en América Latina (Cypriano, 2005; Santos, 2011).

Cuatro *surfers* con sus tablas y un enorme perro que parece ser la mascota de alguno de ellos están sobre una piedra en el primer plano de la fotografía. El plano de fondo lo ocu-



13 Cypriano, Andre. *Rocinha*

pa casi en su totalidad una lejana imagen de la favela ascendiendo por una escarpada ladera, detenida en el encuentro con una tupida selva tropical. La favela no es nueva. Se ve consolidada con sus edificaciones de cuatro y cinco pisos de materiales sólidos. Los *surfers* son los que parecen estar instalándose en la precaria roca, acampando para permitir la particular fotografía. ¿Qué hacen en un sitio como este? –se preguntaría quien no supiera de la cercana relación de todo Río de Janeiro con la playa. ¿Expresan realmente la pobreza con sus moldeados cuerpos, sus costosas tablas y su bien alimentada mascota? ¿Cómo llegaron allí?, ¿Dónde comienza y dónde termina la favela, cortada arbitrariamente en cada uno de los lados del encuadre?

La imagen se ensambla como un homenaje a la fuerza y vitalidad de esos cuatro jóvenes sujetos, reconociendo la fuerza de su ubicación, no tanto en la playa carioca que se enuncia tratando de alejarse de una pobreza que le es demasiado próxima, sino en esa roca, donde con sus instrumentos y sus atuendos se expresan como una particularidad otredad.

ESCENA DE AMÉRICA LATINA / CULTURA DE LA INSTALACIÓN

MARÍA JOSÉ GARCÍA PIAGGIO (1990)

En la serie *Belleza Express*, María José García Piaggio registra a distintas mujeres en peluquerías de mercados populares en Lima en el



14 García Piaggio, María José. *Belleza Express*

momento en que se realizan sus tratamientos capilares. Especialmente mientras esperan a que la tintura, los soportes o los alisadores químicos hagan su efecto sobre el cabello. Para García Piaggio, lo importante es el *estado de transición* en el salón de belleza popular, el mostrar un momento que aunque es en un espacio colectivo, suele comprenderse como privado.

En el caso de estas peluquerías, esta condición pública de la preparación, de la instauración del cambio es aún mayor, al producirse en un espacio de paso o tangente a la circulación muy densa del mercado popular (García Piaggio, 2018). La imagen seleccionada muestra a una mujer muy joven en una toma frontal de medio cuerpo, sentada sobre el sillón del salón. En una composición absolutamente simétrica, su cabeza es el vértice superior de un triángulo que se completa con el forro plástico fucsia que le protege el torso. Este cuerpo ocupa el primer plano, y el plano de fondo es el salón y su parafernalia de *posters* y objetos. La mirada de la joven es profunda y paciente, como de quien espera un suceso de total definición.

COSMOPOLITISMO / MOSAICO DE CULTURAS

ESCENA EUROPEA / COSMOPOLITISMO *MARTIN PARR (1952)*

Martin Parr se ha convertido en el fotógrafo icónico de las escenas más banales de los distintos estratos sociales ingleses. Evolucionando desde la fotografía costumbrista, ha trabajado siempre a las personas y sus cuerpos en las incómodas poses o situaciones que inevitablemente suceden en los lugares de distendido encuentro sociales o de descanso. Su obra más desarrollada captura frecuentemente de manera cándida a personas cuyo cuerpo queda registrado como fragmentos en encuadres de apariencia accidental, iluminados a veces con *flashes* frontales. Suele acompañar a los sujetos con los objetos más banales y populares, y maneja el color muy puro y saturado, lo que es un signo característico en su obra. Con frecuencia la crítica cataloga a Parr de cínico e irreflexivo, diciendo que se aprovecha de sujetos indefensos ante su cámara para montar escenas que rayan en lo ridículo. Sin embargo, su obra tiene ese carácter en extremo abierto e inclusivo que la acerca justamente a lo cosmopolita, a la posibilidad de que incluya todo, todo lo otro, lo más banal. Lo intrascendente tanto de las clases populares como de las clases aspiracionales británicas. Las series que ha producido han operado en los espacios icónicos que es sencillo asociar como estereotipos a distintos grupos sociales. Las playas populares, los destinos turísticos icónicos, las ferias, *rallies* y prácticas deportivas aristocráticas, así como las prácticas sociales de la alimentación, el consumo, la religión o el entretenimiento (Bajac, 2011).



15 Parr, Martin. *Home and Abroad*, 1990

En las dos imágenes que se presentan, la *ciudad otra* da un extraño giro en manos de la problemática industria del turismo. El entorno de ambas imágenes es la ciudad de Venecia. La primera imagen es de 1990, con un turismo ya en auge en las islas. Muestra a dos niños, uno negro y otro rubio con cámaras de juguetes. Están en la Piazza San Marco, con la torre del

Orologio de fondo y mirando con atención a través de sus falsos instrumentos en la dirección del Gran Canal, sin percatarse del fotógrafo. La escena es completada por una visión parcial de un puesto callejero de venta de mapas, postales y *souvenirs*. Los colores de las pieles de los niños y de sus vestimentas destacan sobre el fondo urbano fuera de foco y poco contrastado de la composición. Toda la atención se concentra en los dos niños, mientras la icónica ciudad se presenta poco reconocible.

La segunda imagen (2000) muestra a una Venecia mucho más reconocible, aunque falsa. Una copia dolorosa y brutalmente fiel en aspectos como el carácter fotográfico de sus edificaciones. Se trata del hotel y casino *Venetian* en Las Vegas, donde tras una inversión de 1500 millones de dólares en 600000 metros cuadrados de instalaciones se han recreado canales, puentes, edificaciones icónicas y hasta el campanil de San Marcos en escala natural. Esto se ha acompañado convenientemente con góndolas y 3000 palomas entrenadas para otorgar autenticidad. Con la fachada del falso *Palazzo Ducale* de fondo, la imagen de Parr de esta falsa Venecia destaca por la presencia de un primer plano de un joven obeso que camina tambaleante hacia la réplica del monumento. Ocupa justo el centro de la imagen, y lo hace destacar aún más su camiseta roja manga corta con el texto *Big & Proud*. Los brazos rollizos que cuelgan a los lados establecen una tensión compositiva con su empuñada cabeza girada ligeramente a un lado.

Lo cosmopolita que nos presenta Parr en estas imágenes apunta más bien a un encuentro no resuelto entre extraños, a un deambular provisional de otros que no logran instalarse.



16 Parr, Martin. *Las Vegas Casinos*, 2000

Trátense de personas o edificios-réplica, niños o jóvenes obesos, esa condición turística de la banalidad y el tiempo corto y programado, se opondrá siempre con vehemencia a la complejidad de un encuentro pausado entre lo diferente. Si la primera imagen acude a la inocencia de los modelos para justificar lo raro del encuentro, la segunda desarrollará con especial énfasis el desencaje entre el sujeto y el falso espacio expresado con gran extrañeza e ironía.

ESCENA DE AMÉRICA LATINA / MOSAICO DE CULTURAS

MARCOS LÓPEZ (1958)

El artista argentino Marcos López (1958) realiza montajes digitales a partir de imágenes fotográficas. Su temática recurrente es la exploración sarcástica y despiadada de los estereotipos de personajes argentinos en escenas que refieren a distintas cotidianidades reales o mediáticas, a productos y actividades o lugares tradicionales. En la mayoría de sus series recurre a una estética figurativa de tipo *collage*, donde ob-

jetos o personajes de gran gestualidad parecen haber sido colocados de manera explícita encima de un fondo también complejo, dotando a la composición de una manifiesta artificialidad, a la manera de un retablo o como él lo reconoce, en deuda con el muralismo mexicano. A la fuerza de la composición contribuye el uso de contraste elevado entre colores básicos y muy saturados (Castellote, 2006; Chatruc, 2017).

La pieza que se presenta pertenece a la serie *Pop-Latino*, donde el artista se esmera en la representación de lo popular argentino de una manera muy descarnada, hasta tal punto de llevarlo justo antes de lo grotesco. En *La Terraza* (2009) realiza un montaje cuyo espacio de situación es una azotea que mira sobre el barrio de Boca en Buenos Aires. López no se ahorra signos en ubicar la terraza en el barrio, por lo que tanto la arquitectura del edificio como la vista del Riachuelo y del Puente Avellanada servirán para localizarla sin dudas. Es una escena veraniega, casual, en el techo de un edificio donde hay un asador y se ha dispuesto de una piscina



17 López, Marcos. *La Terraza*, Buenos Aires, 2009 (serie *Pop Latino*)

inflable. En esta se baña una mujer obesa incrustada en un salvavidas naranja y con un coctel en la mano, y en su borde se sienta lo que parece ser una sirena, con los senos sólo cubiertos por su cabello. A la izquierda se ubica una suerte de Carlos Gardel en extremo sonriente, avejentado y panzón, en ropa interior y sirviéndose vino en un vaso. Al medio de la composición, un flaco musculoso vestido con una zunga se ocupa de llenar la piscina con una manguera mientras posa con apariencia despreocupada. Al fondo otro sujeto parece haberse colado en la celebración mientras sujeta una morcilla enorme. En primer plano a la derecha, aparece quien parece el anfitrión. Con rasgos italianos y elegantemente veraniego con una polera pistacho de tela de polyester, mira directamente a la cámara mientras sonrío y corta embutidos para preparar un gran plato de picada. Muchos más objetos y signos complementan esta escena que se mofa de una actividad predilecta de la urbandad porteña, tales como bebidas, parrilla, bolsas de carbón, botellas vacías, o la iluminación ya encendida que contribuye al efecto vespertino.

López explícitamente ironiza con esa supuesta argentinidad que es más un mosaico de culturas que una expresión pura de nacionalidad. La multitud de referencias de su obra apunta a un mestizaje entre lo italiano, lo latino, lo urbano y lo gaucho, además de cierta condición aspiracional de las clases medias que asumen estas condiciones ya incorporadas, pero que no pueden negar su origen en otros lugares o culturas. Pero aclara también que en su obra no hay concepto, no hay armonía posible entre ideas, sino una *compulsión maníaca por generar imágenes que expresen y/o movilicen emociones*, placer por mirar y coleccionar una ciudad: Buenos Aires.

El resultado, ese mosaico de signos recogidos en aparente contradicción, tomados de lo más bajo y banal de la ciudad, formaría parte entonces de esa condición híbrida de lo latinoamericano, es decir, como lo explica García Canclini (García Canclini, 1990), un entrecruzamiento de estructuras y prácticas que genera nuevas expresiones, un hecho cultural capaz de permear y construir experiencia en muchas esferas sociales, y que no aspira ni a la unidad ni a la determinación. Siendo este híbrido un entrecruzamiento de diferencias, no posee ese carácter productivo y de alto valor de lo cosmopolita que se produce o genera alrededor de una centralidad poderosa o dominante que acoge a lo diferente, como era el caso del turismo en las escenas reales o ficticias de Venecia que se comentaron de Martin Parr.

ESCENA DE AMÉRICA LATINA / MOSAICO DE CULTURAS

FRANCISCO MATA ROSAS (1958)

Lo híbrido suele relacionarse con lo monstruoso. Es lo impuro, lo que se forma de partes en principio incompatibles que son unidas de manera antinatural, y que aparece, sobre todo, para recordar la propia fragilidad del sujeto que intenta establecerse como puro, como canónico (Cortes, 1997). Esa idea de confrontar al espectador con los sujetos y lugares que, como monstruos, recuerdan la fragilidad de la subjetividad y la sociedad es lo que puede expresarse en la potente fotografía de Francisco Mata Rosas (Zaiter, 2017). En su serie *La Línea*, trabaja la frontera entre Estados Unidos y México, y lo monstruoso emerge ante los registros de seres y lugares que se componen de piezas incompatibles, o que, al reunirse, evidencian una ruptura muy poderosa (Zaiter, 2017).



18 Mata Rosas, Francisco. *Adicción*. Serie *La Línea*

La imagen aquí referida es un retrato en primerísimo plano de una mujer que aparenta ser adicta a los opioides. Su rostro ocupa el sector centro-izquierdo de la composición, y el fondo está pleno de lo que, desenfocado, aparente ser el muro existente en este sector de la frontera. La mujer sostiene en su boca una pequeña y delgada inyectadora ya vacía, lo que hace pensar que su contenido corre por su cuerpo. Su rostro está relajado y apacible y mira a la cámara con sus ojos de un verde clarísimo, casi blancos, que resaltan además por la luz del sol directa que ilumina al retrato. El color de sus ojos, la piel cobriza clara, el cabello ensortijado, la gorra con el monograma *L.A.*, el tatuaje en su cuello que dice *Shadow* y la pequeña inyectadora apretada entre sus dientes conver-

gen en este sujeto liminal que se comunica con los mundos que están separados, pero también inevitablemente vinculados por la línea fronteriza. La imagen comunica la desesperación de un sujeto de identidad problemática, *atravesada por la larga y sinuosa línea de la frontera*, que parece atrapado en una idea de viaje imposible, sin solución. Describiendo toda esta serie de Mata Rosas, Daniel Saldaña (Saldaña París, 2012) refiere a estas identidades alteradas que parecen repetirse como en un juego de espejo y están sujetas a la violencia y el desamparo en un paisaje erizado. Una ciudad en extremo tan otra, justamente por ser la línea de encuentro y también de divergencia de dos partes de un encuentro sin solución aparente. Aquí la idea de encuentro o mosaico cultural queda eviden-

temente en suspenso, alterada, al presentarse más bien, la colisión de objetos y signos que se aprovechan de un sujeto para apropiarse de la imagen: la inyectadora, su insinuado contenido, la gorra, el tatuaje o el muro coexisten en una condición tan extremadamente otra y dolorosa, que se es incapaz de representarse desde el sarcasmo apacible o el *kitsch* extremo de los casos anteriores.

SEMIO-MERCANCÍAS / BIENES DE USO

ESCENA EUROPEA / SEMIO-MERCANCÍAS *CANDIDA HÖFER (1944)*

Candida Höfer formó parte del grupo de alumnos de Bernd y Hilla Becher que se conocen como representantes de la Escuela de Düsseldorf en fotografía, y que se caracterizan por heredar una mirada en extremo objetiva ante los sujetos, en apariencia impasible, y técnicamente muy elaborada. Los descritos como miembros de esta escuela operan también con procedimientos y registros seriales guiados por protocolos estrictos lo que, junto a su gusto por la repetición de sujetos análogos, los aproxima al conceptualismo artístico. Esto, reunido con la perfección objetual de las obras, y su ubicación entre lo meramente documental y lo estéticamente formulado con atención, así como los grandes formatos de exhibición, los hace claves en la comprensión contemporánea de la fotografía como práctica artística (Baqué, 2003).

El trabajo de Höfer desde muy temprano se enfoca en el registro de ciertos espacios interiores con carga semántica particular, por lo que el hecho de reproducirlos a un alto nivel de detalle y con una técnica estricta y tendien-

te a lo repetitivo, podría interpretarse como su conversión en semio-mercancía. Suelen ser fotografías absolutamente simétricas y muy bien compuestas de interiores de museos, teatros, bibliotecas e iglesias a lo largo del mundo entero, las cuales se presentan sin asociarse a culturas o países sino meramente como registros espaciales clasificados por tipo.

La fotografía de Höfer invita y permite visualizar el espacio como visitantes del mismo, con un registro detalladísimo de los materiales, las decoraciones y contenidos, y una reiterada ausencia de personas, como si dichos espacios fueran totalmente inútiles a pesar de ser tan elaboradas. De algún modo, al registrarlos con tanto detalle, realiza lo que ella misma denomina *retratos de espacio* en lugar de fotografía arquitectónica, sustituyendo la complejidad humana por la complejidad de los lugares representados. Esta ausencia de personas parece, con cierta ironía, elevar el contenido cultural de esos lugares, haciéndolos inaccesibles y elitistas (Cué, 2016; Gronert, 2009).

De estos trabajos se presenta primero la fotografía del *Trinity College* en Dublin, de 2004. Con una toma central desde la altura media del espacio, se muestra una enorme biblioteca organizada como naves transversales a un espacio central abovedado. La magnífica reproducción permite intuir como la luz natural proviene de los fondos de cada una de esas naves a doble altura, haciendo destacar con fuerza los libreros repletos que forman una perspectiva de planos texturados que por la iluminación contrastan con la estructura de madera oscura. Toda la estructura de madera, y especialmente la cúpula, quedan magníficamente reproducidos por el técnicamente muy logrado manejo de la toma en relación a la luz



19 Höfer, Candida. Biblioteca Trinity College. Dublin

disponible. La ausencia de personas, como uno de los signos recurrentemente más incómodos de la obra de Höfer, se hace aquí más evidente por la presencia de una serie de bustos a tamaño natural en color blanco que se alinean en un orden muy rígido en el nivel inferior. Este trabajo de Höfer refleja su obsesión con reproducir los lugares donde se almacenan significados, como bibliotecas y museos, pero también donde se ponen en escena ritos y espectáculos, como teatros e iglesias, dando a entender la paradójica disponibilidad permanente de un

enorme número de contenidos que sin embargo no están siendo intercambiados.

En relación con lo anterior se puede comprender la segunda fotografía seleccionada de Höfer, que es de una sala de depósito de la *Sächsische Landesbibliothek* en Dresden, tomada en 2002. Aquí no se muestra una magnífica sala de lectura ni estanterías repletas de volúmenes en un orden paralizante. Se registra lo que parece ser una sala cualquiera de un depósito de documentos. Se ordena en una composición si-



110 Höfer, Candida. *Sächsische Landesbibliothek Dresden VIII*, 2002

métrica, que en su fondo y a la derecha muestra dos estanterías metálicas donde se acumulan meticulosamente cajas de cartón con sus tapas perfectamente ajustadas. A la izquierda, una ventana es la principal fuente de luz de la fotografía. Al contrario de las imágenes a que nos acostumbra Höfer, en esta no hay espectacularidad arquitectónica ni grandilocuencia institucional. Pero es inevitable que esta dialogue con las otras fotografías, y aparezca también como signo de contenidos no disponibles, por lo que además hasta se podría intuir trascendencia en lo contenido en las cajas. La clave está en el color blanco que domina la imagen. Estantes, cajas, paredes y luminiscencia de la ventana resuelven toda la imagen en tonos de blanco, lo cual contribu-

ye a esa idea de orden trascendental a la composición. Si las imágenes propias de las bibliotecas muestran la cara visible de estos contenedores de sentidos, esta imagen nos muestra otra cara arquitectónica. Una cara no opuesta e intrascendente, sino ordenada de una manera otra, alternativa, a través de su curiosa luminosidad.

ESCENA DE AMÉRICA LATINA / BIENES DE USO
ROSARIO MONTERO (1978)

Rosario Montero presenta en *Winter Camp* una primera aproximación a lo que será el trabajo de mirada impasible y repetitiva sobre la ciudad actual, sobre sus situaciones banales y de apariencia periférica, como lo realizó en *Ciudad Ideal* (2010) y *No Way Out* (2011-2015). Refiriendo a las imágenes previas de Höfer, como índices de la trascendencia significativa de los espacios icónicos de la trasmisión cultural, incluso cuando se muestran vacíos, se propone que las imágenes de *Winter Camp*, estando sometidas a un registro técnicamente muy preci-



111 Montero, Rosario. *Winter Camp*, 2010-2

so y minucioso, pueden dar cuenta de cómo en estos casos, la ausencia de personas se corresponde a un artefacto vacío y sin sentido.

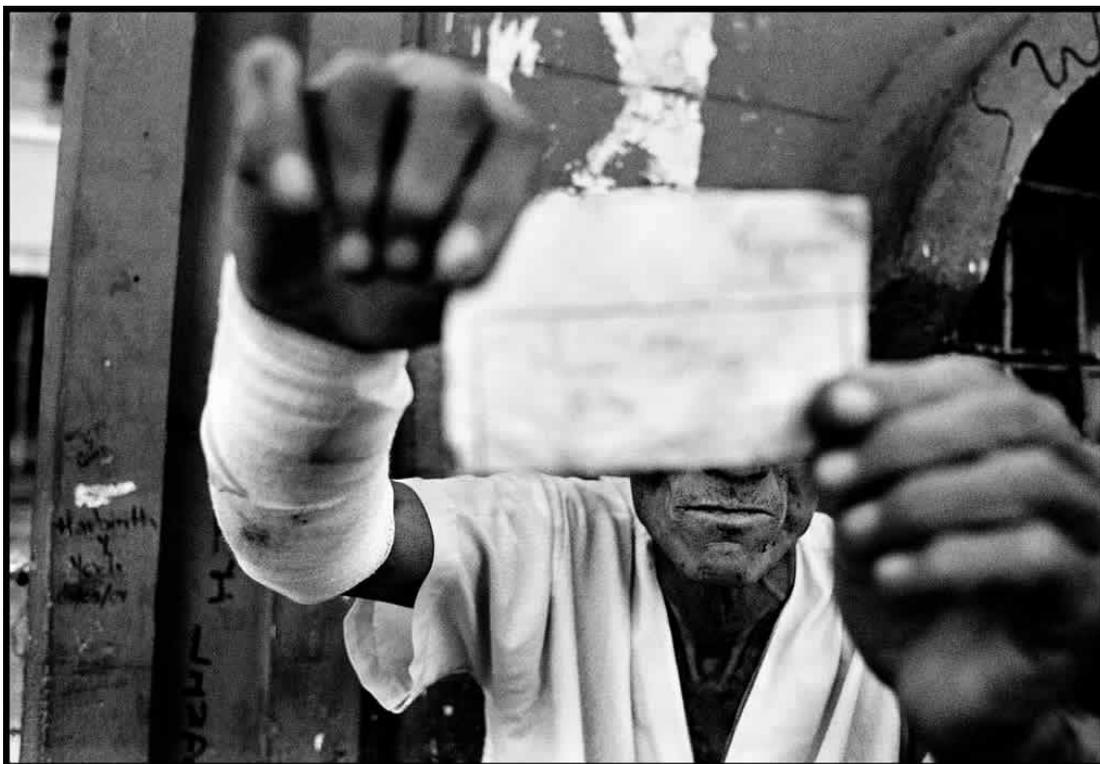
En *Winter Camp* (2009) Montero se dedicó a registrar minuciosamente quioscos y carros de venta de comida o mercancía en el litoral chileno de la Quinta Región, pero específicamente en meses de invierno. Fuera de la temporada de verano, cuando esta zona del litoral se llena de personas, estas estructuras están contundentemente clausuradas. Artefactos cerrados que son fotografiados justo cuando no están sirviendo a sus fines instrumentales originales. Nada venden, nadie los visita. Un bien de uso que queda en evidencia como tal justamente cuando no está siendo usado, porque su imagen es apenas un esquema, al contrario de los espectaculares espacios de Höfer, no presenta mayor trascendencia formal, decorativa o significativa.

En la imagen que se presenta destaca una vista perfectamente simétrica y frontal de un quiosco de lata pintado en colores blanco y azul, levemente deteriorado por el óxido. Su cubierta sobresale como un alero y está protegida con un forro textil, para evitar el deterioro excesivo en los meses de invierno. El volumen de este conjunto superior refuerza la idea de clausura y quietud de la pequeña construcción. El objeto se ubica en un malecón costero con vista hacia un litoral rocoso, flanqueado por un mar y un cielo grisáceos. No hay personas ni signo alguno de actividad. La intención de la pieza es transmitir ese sentido de absoluta banalidad de un objeto que es sólo un instrumento en cierta temporada. Un bien de uso sin aparente trascendencia cultural y frente al que muchos se preguntarán por qué ha sido fotografiado.

ESCENA DE AMÉRICA LATINA / BIENES DE USO
CHRISTOPHER ANDERSON (1970)

En contraste también con la trascendencia y autosuficiencia de los significados y sus lugares de almacenamiento que quedan expresados en Höfer, se presenta el trabajo de Christopher Anderson acerca de la Caracas bajo la influencia del gobierno de Hugo Chávez. Anderson, aunque es canadiense, es un documentalista nómada, y realizó la serie *Capitolio* entre 2004 y 2009 en múltiples viajes a Caracas, donde estableció redes con las fuerzas del orden y el submundo local para acceder a los sujetos de sus temas: operativos policiales, violencia urbana, prostitución, manifestaciones políticas, barrios bajos, arquitecturas modernas y desigualdad social. Esta serie, publicada como libro en 2009 ha sido descrita como *poética y política*, y se esmera en mostrar una ciudad en constante tensión y contradicción, donde coexisten por igual la violencia y la sensualidad, la pasión política y la desatención, pobreza y riqueza extremas. La serie es una crónica de una dinámica visual fortísima y una agudeza singular. Su resultado presenta el espacio como *una jungla que crece entre las grietas de una arquitectura moderna en decadencia, que se convierte en los muros de un edificio, y de unas calles violentas que se vuelven los corredores donde se desenvuelve el drama humano en lo que el Presidente Hugo Chávez llamó una 'revolución'* (Colberg, 2009; Magnum Photos, 2018).

La imagen seleccionada se presenta como signo de la transformación de los sujetos en objetos de uso político, tal como se ha caracterizado en la Venezuela reciente. Se muestra a un hombre anciano frente a un destartado portal. Se ve del torso hacia arriba, pero la par-



112 Anderson, Christopher. Serie *Capitolio*, 2004

te superior del rostro queda cubierta, incluidos los ojos, por un papel que muestra ante la cámara con los brazos extendidos. Es una imagen en blanco y negro, de grano grueso y que enfoca el rostro en el plano trasero, mientras las manos y el papel que sujetan sale fuera de foco. En esta instantaneidad Anderson opera con la espontaneidad que es propia de toda la serie y de la fotografía callejera contemporánea. El sujeto parece tener un brazo vendado y vestir una bata hospitalaria. El papel que sostiene es su comprobante de estar registrado para votar. A pesar de no poderse ver su rostro, el lenguaje corporal y la expresión parcial lo muestran orgulloso y decidido, a pesar de lo

precaria de la situación que se percibe. La imagen es del 2004, año en que Hugo Chávez ganó un referéndum que amenazaba con sacarlo del poder. La consulta fue obstaculizada y atrasada por muchos meses utilizando las amplias ventajas de su posición de poder, y se efectuó sólo después de poder articular una amplia red asistencialista entre la población votante. De este modo, la imagen sugiere una doble condición de uso instrumental. Primero, el uso del documento que le permitiría al hombre enfermo votar. Pero probablemente, también el uso que el sistema político hace de él. El sujeto como un bien de uso que vale tan sólo su voto, convencido o coaccionado de apoyar al guber-

nante a cambio de asistencias circunstanciales o por presiones políticas.

CIERRE

El tránsito realizado por los temas y obras en ires y venires fotográficos entre la escena europea y las prácticas en América Latina parecen mantener la vigencia de una tensión entre culturas que se dirigen hacia la estabilización e incluso la retirada y otras en las cuales la transformación está presente, incluso a la manera de un violento choque. Evidentemente la revisión realizada podría dar resultados distintos, incluso opuestos, si los artistas y obras seleccionados hubieran sido otros. Como en el proyecto, con partes, lugares y proyectistas distintos, los resultados son infinitos e indeterminados. En este sentido, no puede excluirse la mirada personal de quien realiza la selección, que es este caso es análogo a la curaduría de una muestra. También como una muestra, las conclusiones se dan por el diálogo de las propias obras.

Las expresiones más extremas de la tensión que se puede describir entre lo seleccionado se da entre la segunda y la última imagen. Tratando de evitar el riesgo de elaborar un obvio panfleto es de destacar que el Lenin de piedra que navega por el Danubio despidiéndose de manera plácida se opone a un sujeto humano anónimo, demacrado, y todavía intercambiado como mercancía por motivos políticos. Dos territorios: uno todavía en transformación con pretensiones históricas, el otro mero instrumento para propios y ajenos.

REFERENCIAS

- Amendola, G. (1997). *La ciudad posmoderna: magia y miedo de la metrópoli contemporánea*. Madrid: Celeste (2000).
- Bajac, Q. (2011). *Martin Parr por Martin Parr: un diálogo con Quentin Bajac*. Madrid: La Fabrica.
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica. Un arte decisivo* Barcelona: Gustavo Gili.
- Company, D. (2015). *Architecture as photography: document, publicity, commentary, art*. En *Constructing worlds photography and architecture in the modern art*. Londres: Prestel.
- Castellote, A. (2006). *Entrevista a Marcos López por Alejandro Castellote*.
Marcos López. Disponible en Web.
- Chatruc, C. (2017). *Marcos López: El psicólogo me dice que soy un provocador constante*. Disponible en Web.
- Colberg, J. (2009). *A Conversation with Christopher Anderson*. *Archives*. Disponible en Web.
- Cortes, J. M. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Cué, E. (2016). *Candida Höfer: No soy una fotógrafa de arquitectura, veo mis obras como retratos de espacios*. ABC Cultura. Disponible en Web.
- Cypriano, A. (2005). *Rocinha*. Rio de Janeiro: Senac.
- Del Río, V. (2008). *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Deleuze, G. (1968). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorroutu. *pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Delpire, R., & Koudelka, J. (2008). *Chaos*. Londres: Phaidon.
- Dubois, P. (1990). *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan.
- Fernández, R. (2016). *Proyecto Americano en el flujo global-local*. Montevideo: UdelaR [Versión en Doctorado PUCH Santiago, 2018].
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.
- García Piaggio, M. J. (2018). *María José García Piaggio: Belleza Express*.
- Gronert, S. (2009). *The Düsseldorf School of Photography*. Nueva York: Aperture.
- Magnum Photos. (2018). *Capitolio. Politics*. Disponible en Web. [capitolio/](#)
- Mumford, E. P. (2000). *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Picazo, G., & Ribalta, J. (1995). *Indiferencia y Singularidad. La fotografía en el*
- Pope, A. (1996). *Ladders*. Nueva York: Rice University School of Architectura.
- Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Saldaña París, D. (2012). *La línea en la mirada de Mata Rosas*. Disponible en Web
- Solà-Morales, I., Cirici, C., & Ramos, F. (1993). *El Pabellón de Mies en Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. New York: Farrar.
- Stadler, H., Stierli, M., & (eds.). (2009). *Las Vegas Studio. Images from the archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Kriens: Museum im Bellpark.
- Vidler, A. (2000). *Warped Space. Art, architecture and anxiety in modern culture*. Boston: MIT Press.
- Zaiter, M. (2017). *Francisco Mata Rosas: más allá de la cultura de México. Cultura Fotográfica*. Disponible en web.

ARQUITECTURA Y MULTICULTURALISMO

HACIA UN ENTORNO SIGNIFICATIVO MÁS ALLÁ DE LA GLOBALIZACIÓN Y LA FRAGMENTACIÓN CULTURAL*

ALBERTO PÉREZ-GÓMEZ

Este ensayo arguye que a pesar de la opinión tecnocrática que generalmente niega su importancia, la arquitectura –en un sentido histórico que intentaré definir aquí brevemente– es crucial para el bienestar humano. Un entorno constituido únicamente por productos de consumo a la moda, que hable simplemente de procesos tecnológicos eficientes o de ideologías, tiene consecuencias nefastas pues contribuye a inculcar un nihilismo que resulta en psicopatologías colectivas: la ansiedad de no pertenecer a nada, de sentir que no podemos sentir y la percepción de que el entorno es hostil y todos nuestros actos son fútiles.

Es mi intención establecer algunos criterios para concebir una arquitectura capaz de construir un mundo emotivo y con significados apropiados para responder a los valores cultu-

rales reales que existen en el mundo cotidiano, donde conviven culturas diversas, un mundo intercultural que parece homogeneizado por las telecomunicaciones, pero donde las diferencias llegan a acentuarse como resultado, paradójico para algunos, de la supuesta transparencia de los medios.

Las conclusiones más interesantes en la neurobiología y las ciencias cognitivas contemporáneas, apoyándose durante los últimos diez años en los descubrimientos de la fenomenología de Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty, han demostrado la importancia del entorno para nuestra conciencia.¹ Nuestra mente no termina en el cráneo: nuestra cons-

¹ Evan Thompson, *Mind in Life* (Cambridge MA: Harvard University Press, 2010); Alva Noë, *Action in Perception* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004).

*Escrito como Ponencia Magistral para el 3er Foro Internacional de Multiculturalidad en el Instituto Politécnico Nacional, Ciudad de México, 2013.

ciencia es encarnada, distribuida en todo nuestro organismo y éste está, invariablemente ubicado en un *lugar*. En otras palabras, el sentido de personalidad con que nos identificamos cada mañana al despertar, la *primera persona* que somos como complejo de conceptos y emociones –el ser que primeramente siente y luego piensa– no sobreviviría si nuestro cerebro fuese separado de nuestro cuerpo con sus sensaciones sinestésicas y su kinestesia o motilidad primordial, conectado con su ambiente a través de diversas modalidades perceptivas: la visión de origen cartesiano que nos ofrecen las películas de ciencia ficción donde supuestamente la personalidad de algún genio maligno sobrevive en su cerebro mantenido artificialmente en una botella de formol es una total falacia.

Es importantísimo por lo tanto, ponderar la influencia de los entornos urbanos y arquitectónicos, de su capacidad para dar lugar a atmosferas apropiadas, armónicas o disonantes para las acciones humanas, ya que son los ambientes urbanos, en sus diversas encarnaciones, en donde vive más del cincuenta por ciento de la humanidad, formando un sistema donde las distinciones tradicionales entre objetividad y subjetividad, cultura y naturaleza, pierden su sentido. La conciencia explicada a través de la dualidad cartesiana que arguye una separación entre cuerpo (como entidad física externa) y mente (como entidad espiritual interna) ha sido ampliamente cuestionada en la filosofía del siglo XX y más recientemente, en múltiples trabajos científicos.

La mente, como sensibilidad primordial, tiene su origen en la biología de la bacteria unicelular, el primer sistema metabólico autónomo, y en cuanto conciencia humana es inseparable del entorno cultural que la modifica

e incluso contribuye a la determinación de su destino hereditario (que no es ya atribuible únicamente a la bioquímica genética). El entorno no sólo nos debe confirmar el significado que nuestro ser biológico percibe como *propósito* en forma inmanente, sino que, al funcionar correctamente, la relación con los lenguajes que caracterizan nuestras ricas culturas humanas, nos debe revelar a través de la emoción y la razón, la riqueza de nuestras vidas, nuestras respectivas identidades y diferencias que hacen posible la comunicación y nuestro lugar como individuos en la sociedad. Esta simple reflexión pone inmediatamente en evidencia la importancia de las profesiones del diseño a toda escala y revela su crucial dimensión ética, imposible de separar, como se piensa habitualmente, de las cuestiones estéticas.

Entendida así, la arquitectura es crucial. Un entorno banal constituido únicamente por productos de consumo a la moda, que hable simplemente de procesos tecnológicos eficientes o de ideologías, tiene consecuencias nefastas pues contribuye a inculcar un nihilismo que resulta en peligrosas psicopatologías colectivas: la ansiedad de no pertenecer a nada, de percibir incluso que no podemos sentir –que nos es difícil amar o lamentar la ausencia o la pérdida de algún ser querido–; de que el entorno es hostil y nuestros actos son insubstanciales, incluso triviales para nosotros mismos y nuestras sociedades.

Sin pretender ser prescriptivo, es posible establecer algunos criterios para concebir una arquitectura capaz de construir un mundo emotivo y dado con significados apropiados para responder a valores culturales reales que tienen aún raíces en el mundo cotidiano donde conviven culturas diversas, un mundo intercul-

tural que parece homogeneizado por las telecomunicaciones, pero donde, paradójicamente, las diferencias llegan a acentuarse más como resultado de la supuesta transparencia de los medios masivos de comunicación.²

La producción arquitectónica reciente, sobre todo aquella supuestamente *de vanguardia*, generalmente celebra el uso de computadoras para generar formas inverosímiles y espacios inusitados. Esta aplicación de la tecnología informática en el diseño ha dejado atrás su primera justificación utilitaria como herramienta para mejorar la eficiencia de la producción arquitectónica, y ahora se ve legitimada por la capacidad de las computadoras para generar formas novedosas a partir de algoritmos.

El resultado, en cierto sentido admisible, son edificios con formas nunca vistas y totalmente distintas de nuestras edificaciones ortogonales. Tales proyectos a menudo se valoran como mercancías por su capacidad de atraer los dólares del turismo y consecuentemente brotan como hongos en los cuatro rincones del planeta. Esta inusitada capacidad de experimentalismo formal, siempre en busca de lo novedoso como objeto de consumo, capaz de producir formas fotogénicas generalmente asociadas con algún supuesto autor genial que adquiere el estatus de estrella cinematográfica, ha contribuido a dejar de lado toda consideración ética en el proyecto arquitectónico.

La atención hacia precedentes históricos y a las condiciones topográficas y cualitativas del lugar donde echaré raíces el futuro edificio, cruciales para lograr a través del proyecto un entorno significativo, particularmente en lo que concierne a la dimensión espacial de la

conciencia encarnada cristalizada en los hábitos culturales y las narrativas locales, no juega ningún papel en este tipo de prácticas que hacen gala de su manipulación de los medios de comunicación, y precisamente por esa razón se dan frecuentemente como modelos a seguir para las nuevas generaciones de arquitectos.

Algunas de las justificaciones filosóficas más sofisticadas que se arguyen para este tipo de práctica invocan su origen en la objetividad de las matemáticas y el instrumentalismo tecnológico. Es absolutamente paradójico, incluso contradictorio, que la justificación de estos procesos de diseño se apoye en el supuesto deseo de evitar la subjetividad del arquitecto: las asociaciones de la arquitectura con el poder, la auto-indulgencia en razón del arte y el control político.

El resultado sería en principio equivalente a un idioma universal, a un esperanto arquitectónico capaz de hablar elocuentemente a todo ser humano y de ofrecernos lugares vívidos para nuestro habitar, sin importar nuestro diverso origen cultural. En nuestro mundo post-colonial esta posición se presenta como una posibilidad ética que sería apreciada por cualquiera. Sin embargo, como trataré de hacer evidente a lo largo de este ensayo y en vista de otras alternativas, es importante reconocer que se trata aquí del mismo ideal fallido que subraya todo el modernismo arquitectónico y sus presuposiciones teóricas desde sus inicios en el siglo XIX. La supuesta objetividad de los procesos, ya sea el funcionalismo o el *parametricismo*, excluyendo a la imaginación hermenéutica: el arquitecto orientado a través del lenguaje histórico y narrativo, no es sino una fórmula para la exclusión de una verdadera posición ética.

Hoy en día las diversidades culturales y regionales se perciben más claramente que du-

² Gianni Vattimo, *The Transparent Society* (Baltimore MA: John Hopkins University Press, 1992).

rante la primera mitad del siglo XX. El resultado en cierto modo inusitado de la proliferación de los medios globales de telecomunicación, es que en vez de promover una simple homogeneización, han contribuido a revelar la presencia de múltiples y diversas culturas cuyos valores se conservan y que resultan más genuinos incluso que las ideologías de las estructuras políticas nacionales que las incluyen.

Hoy, por ejemplo, comprendemos con claridad y valorizamos la complejidad de las múltiples culturas mesoamericanas en el origen de México, una situación muy diferente a la que impero durante la mayor parte del siglo XX, después de la Revolución. La imposición del castellano en programas de educación universal es un caso bien documentado. En la escuela se impartía una historia política parcial y simplista, si no distorsionada, arguyendo, por ejemplo, que el origen de México era un supuesto imperio Azteca: paradójicamente una fabricación de los españoles que impusieron su óptica a lo que encontraron en el Nuevo Mundo.

Además de la importante valorización de las diversidades culturales, hoy día las instituciones propias de la modernidad –como el Estado-Nación que fue resultado del pensamiento de la ilustración y de la Revolución Francesa– están en crisis. Giorgio Agamben explica cómo, en razón de la valoración de los derechos humanos universales promulgados a principios del siglo XIX, paradójicamente estas naciones nuestras, incluso las más democráticas, funcionan con técnicas represivas no distintas fundamentalmente de un campo de concentración.³

Es con esta conciencia que debemos confrontar las preguntas más esenciales en cuanto

que constituye una praxis arquitectónica apropiada para nuestras complejas constelaciones culturales. Estas cuestiones no pueden ser negociadas por una arquitectura resultante de la mera innovación formal generada por algún sistema paramétrico. En otras palabras, no podemos ni debemos dar por hecho que la multiculturalidad resulte necesariamente en una homogeneización y que ésta sea mejor servida por la instrumentalización tecnológica.

Es incuestionable que el mundo globalizado del Internet sugiere nuevas formas y programas para el habitar. Sin embargo, estas formas y programas nunca aparecen emancipadas de algún contexto político donde ingiere la conciencia encarnada, siempre con raíces históricas locales. Aun cuando el uso de parámetros digitales puede concebirse como una posibilidad para superar los viejos debates estilísticos, las ciudades sin jerarquía, determinadas simplemente por la circulación, semejantes a algún colmenar con proporciones humanas, no ofrecen más posibilidades de mejorar nuestra condición humana que las tramas ortogonales del modernismo heroico de 1920.

Cada día el Internet nos ofrece imágenes de edificaciones novedosas que aparentemente manifiestan una arquitectura en efervescencia y que, sin embargo, más allá de la novedad y su valor mercantil, generalmente ignoran sus respectivos contextos físicos y culturales y la primordial dimensión de la experiencia encarnada. Debemos siempre recordar que los edificios, en cuanto experiencia vivida, no son imágenes fotográficas.

Los procesos instrumentales de diseño en la arquitectura, desde los mecanismos de composición funcional heredados del siglo XIX al software del tipo contratado por la nueva

³ Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford CA: Stanford University Press, 1998).

vanguardia, hoy se emplean sin ningún sentido crítico por todo el planeta, participando a menudo inconscientemente en un mismo sistema de valores. Debemos recordar aquí que la tecnología moderna occidental (hoy universal) no es una operación libre de valores. Su exitoso control del medio ambiente depende de una reducción de la naturaleza –aquella parte fundamental de nuestro entorno que los seres humanos no hemos creado– a meros recursos materiales, supuestamente dados al hombre para su explotación.

Sus operaciones, que asociamos normalmente con las triunfantes revoluciones industriales de los últimos dos siglos, se fundan en la creencia de que las matemáticas son el verdadero lenguaje universal, la gramática de la ciencia aplicada. En nuestra disciplina esto se hace evidente en los productos de una industria de la construcción internacional impulsada por valores tecnológicos, por software como *Revit* y por los imperativos de la economía.

A pesar de estas suposiciones dominantes, es importante observar que existe una distancia insalvable entre las matemáticas (como supuesto idioma universal) y los idiomas humanos que nuestra especie habla en forma cotidiana y que constituyen el punto de partida de todo sistema simbólico.⁴ Esta reflexión es de gran importancia para entender las posibles características de una arquitectura que responda a las culturas y sea capaz asimismo de comunicación más allá de lo local.

La increíble diversidad de idiomas para una humanidad única, para una misma especie

biológica, es uno de los enigmas fundamentales de la cultura humana. En esto el animal humano es totalmente distinto de otras especies animales que poseen diversas capacidades de comunicación, pero siempre específicas y generalmente unívocas. Existen miles de lenguas humanas en nuestro planeta (5000 hasta el siglo pasado– hoy como 3500), a menudo compartiendo la misma geografía y algunas a no más de unos pocos kilómetros de distancia entre ellas. Esta diversidad y constante plasticidad de los idiomas humanos constituye nuestra verdadera posibilidad de comunicación.

Debemos enfatizar que la diferencia es precisamente la que nos permite comunicación, y no la identidad. Merleau-Ponty resumió así esta aparente paradoja: *El algoritmo, el proyecto de un lenguaje universal, constituye una revolución en contra del lenguaje natural*.⁵ En sólo dos siglos, el mundo ha perdido cerca de 2000 idiomas y muchos más se encuentran en vías de desaparecer. Esto representa una conmoción en nuestro mundo cultural de una magnitud rara vez sondeado.

El lenguaje, debemos recordar, es co-extensivo con el ser, el lenguaje es cultura, nuestra humanidad está inextricablemente ligada con nuestro ser lingüístico, la imaginación y la arquitectura no pueden operar fuera de este ámbito. Cada articulación lingüística distinta tiene la capacidad de revelar en diversos términos la riqueza del entorno y nuestro propósito como seres humanos en vista de nuestras preguntas más fundamentales, y toda articulación lingüística tiene la capacidad de ser traducida. En efecto, después de recordarnos la importancia de la diversidad lingüística, George Steiner

⁴ Sobre el lenguaje ver George Steiner, *After Babel* (Chicago IL: University of Chicago Press, 1989) y Maurice Merleau-Ponty, *The Prose of the World* (Evanston IL: Northwestern University Press, 1991), p. 5 f.

⁵ Merleau-Ponty, *ibid.*, p.5.

ofrece una reflexión profunda sobre las posibilidades de la traducción.⁶

La traducción no sólo es posible, sino que es de hecho central para la comunicación humana. Incluso dentro del mismo idioma que compartimos en el habla cotidiana, traducimos las palabras de los demás en nuestros propios términos, lo que nos permite comprender. Sin embargo, y esto es lo importante, sólo la poesía (la metáfora) traduce emociones y conceptos universales, verdaderamente transculturales, aun cuando para traducir la poesía es menester re-escribirla. Los idiomas humanos son, por definición multi-vocales, originalmente metafóricos. En contraste, el lenguaje algorítmico de la tecnología y la tecno-política es unívoco, aun cuando podamos argüir diferencias regionales superficiales.

Todo esto no significa que debemos evitar las herramientas tecnológicas en la generación de la forma arquitectónica. Por el contrario, debemos utilizarlas plenamente y entender sus posibilidades: la naturaleza de la imagen tecnológica tal y como la describe Vilem Flusser, pero con un verdadero sentido crítico, comprendiendo que al ser generadas por mecanismos (químicos o digitales) establecen una distancia con el mundo de la percepción al que frecuentemente pretenden reducir, que en las disciplinas del diseño es menester reconciliar con nuestras intenciones a través del lenguaje cotidiano.⁷

En nuestra disciplina que nos llama a ordenar el entorno humano, a manifestar los valores de lo bello y lo justo, el lenguaje debe

mantener su prioridad. Esto significa que el arquitecto debe ser capaz de articular su posición política y filosófica en relación al proyecto, particularmente en las situaciones ordinarias en las cuales las herramientas dictan de manera implícita sus implementaciones de orden instrumental, ya sean formales o funcionales y tienden a ignorar valores culturales. Es nuestra responsabilidad imaginar cómo nuestro proyecto es una promesa para el bien común y los valores encarnados por las instituciones son nuestra responsabilidad ¿Es justo, por ejemplo, diseñar una prisión cuando quizás los carceleros son más nocivos para la sociedad que los supuestos criminales? Dentro de un marco tecnológico estas preguntas parecerían ilegítimas: la única posibilidad supuestamente legítima para la arquitectura sería aceptar la comisión de algún gobierno criminal o alguna corporación y concebirse exclusivamente como un medio de construcción eficaz. Antes de concluir con una mayor especificación del carácter de este lenguaje necesario para una práctica arquitectónica capaz de conjugar lo bello y lo justo, permítaseme ofrecer otras precisiones importantes para evitar malentendidos.

Es importante recordar que la realidad manifiesta de la arquitectura a lo largo de la historia de la civilización es muy compleja. La arquitectura no es fácil de comprender como si fuese un producto de la naturaleza, capaz de exhibir una esencia más o menos constante a lo largo de los siglos. En general la arquitectura se ha manifestado de diversas maneras en diversos momentos históricos, aun cuando es posible argumentar que la disciplina, en sus mejores ejemplos, da sentido a la condición humana, la cual nos pide enfrentarnos siempre a las mismas cuestiones fundamentales para dar razón de

⁶ Steiner, op. cit.

⁷ Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* (London: Reaktion, 2007).

nuestra mortalidad y a la posibilidad de transcendencia cultural que nos abre el lenguaje.

Las soluciones, sin embargo, son siempre diversas y han cambiado en muchas culturas y a través de la historia. Hoy, por ejemplo, se tiende a asociar la arquitectura con las Bellas Artes, pero en verdad esta categorización data únicamente del siglo XVIII, y no es muy constructiva a menos que se redefina el concepto mismo de *arte* más allá de una estética formalista. En efecto, y esto es lo que me importa enfatizar: la tradición más profunda de la arquitectura en nuestra civilización humana no comprende simplemente una colección cronológica de edificios cuyo significado fuese deleitarnos por medio de alguna supuesta contemplación estética.

Esta concepción moderna fue solo aceptada a partir del siglo XIX, conjuntamente con los postulados del funcionalismo: la idea de que el arquitecto debía desentenderse de la intencionalidad expresiva, y desacoplando la arquitectura del lenguaje, debía resolver simplemente el *problema* de la distribución en planta del edificio para que el resultado revelase automáticamente su carácter como un signo.⁸

Este es el primer momento en que la teoría se resuelve en un puro instrumento, en una receta aplicable, y la historia que se construye para acompañarla se presenta ya sea como una colección de tipos edilicios funcionales, cuyos sistemas ornamentales son contingentes y simple cuestión de moda,⁹ o como una secuencia progresiva de diseños estructurales cada vez más racio-

nales y eficientes,¹⁰ ambas versiones orientadas hacia el futuro que es la utopía tecnológica.

Si algo podemos afirmar en general es que la arquitectura en sus diversas encarnaciones históricas ha sido un hacer poético capaz de revelar conceptos y emociones universales asociada a los orígenes mismos de nuestras sociedades, pero siempre a través de manifestaciones específicas emergentes de una cultura particular. A lo largo de varios milenios la arquitectura ha sido capaz de ofrecer a la humanidad un sentido de orientación existencial: mucho más que algún mero placer o la solución a alguna simple necesidad de orden práctico (como el abrigo de los elementos).

Permítaseme, en vista del camino recorrido, repetir lo obvio: nuestro mundo tecnológico duda frecuentemente de la importancia de la arquitectura. Se pretende que lo único que importa en el mundo construido es su funcionalidad, su sentido práctico y más recientemente, confrontando un mundo cuyos sistemas ecológicos están en crisis, su sustentabilidad entendido esto, en la mayoría de los casos, como una simple mayor eficiencia. Estas concepciones son muy limitadas, y no llevan, como he sugerido, sino al empobrecimiento del entorno con consecuencias nefastas para nuestra sensibilidad colectiva.

Nuestros sueños, donde aparece frecuentemente en forma patente lo más significativo en nuestra experiencia personal, requieren de lugares cargados emotivamente. Debemos aprender a valorizar tales revelaciones, como lo han hecho maravillosamente los artistas, cineastas, novelistas y poetas de múltiples

⁸ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture* (Paris, 1819).

⁹ Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* (Paris, 1800)

¹⁰ Jean Rondelet, *Traité Théorique et Pratique d'Art de Bâtir* 3 vols. (Paris, 1830) y Auguste Choisy, *L'art de bâtir chez les romains* (Paris, 1873).

culturas. Los edificios en nuestro entorno dan lugar, literalmente, a nuestro pensamiento y a nuestra imaginación. Incluso el llamado espacio digital que aparece en nuestras pantallas no nos resultaría inteligible si no fuésemos primeramente conciencias encarnadas, mortales y autónomas, *apriori* enraizadas en el mundo a través de la direccionalidad e intencionalidad motora del cuerpo negociando su peso con la gravedad del planeta. La nueva ciencia cognitiva y la neuro-fenomenología demuestran cómo incluso la misma percepción visual no es reducible a la imagen (si entendemos por esto una analogía con la fotografía). Tampoco la imaginación (las imágenes mentales) tiene el carácter de fotografía, contrariamente a los supuestos más tradicionales sobre la percepción que pretendían explicar nuestra visión de alta definición como dada simplemente en la retina. La imagen retinal es en realidad muy defectuosa. La percepción nunca es mera pasividad: es acción en el espacio vivido y todo significado depende de esta condición primera.

Es por eso que Merleau-Ponty puede afirmar que la profundidad dada en nuestra percepción frontal es primaria y no simplemente una de tres dimensiones geométricas análogas.¹¹ Por tanto, podemos concluir que el espacio arquitectónico es la profundidad significativa, reconocido a través de la historia en los artefactos producidos por arquitectos y artistas diversos, como una pintura china, una miniatura persa o una pintura renacentista; un templo griego o una pirámide tolteca, tan heterogéneos como nuestras culturas y en los que, sin embargo, nos es dado reconocer el sentido de lo humano.

¹¹ Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception* (Evanston IL: Northwestern University Press, 1964).

La arquitectura cumple su misión cuando la experiencia espacial que enmarca resuena con el enigma de nuestra realidad cultural que nos da sentido, cuando se revela como el espacio del deseo que nos permite encontrarnos en casa, al tiempo que permanecemos incompletos y abiertos a nuestra muerte personal. Como lo ha dicho claramente Flusser, en nuestro mundo multicultural podemos argüir que no necesitamos ya más de la casa en el sentido alemán de *Heimat* que se refiere a sus raíces en un nacionalismo étnico, pero siempre necesitaremos de un hogar, de un lugar para habitar (*Wohnung*) y que es invariablemente espacio público para nuestra conciencia corporal: mucho más que un simple domicilio personal o nuestras coordenadas electrónicas.¹²

La arquitectura revela su preeminencia cultural al hacer visible un orden en forma de imagen poética en el sentido de Octavio Paz, lo que implica la reconciliación de los opuestos y el reconocimiento y manifestación de nuestros límites, tanto personales como culturales, tanto físicos como mentales.¹³ Paz ha demostrado asimismo cómo la metáfora o imagen poética dondequiera que se manifieste es el lugar más apropiado para nuestra necesaria percepción de lo sagrado en un mundo totalmente libre de dogmatismos religiosos.

Es así que los productos de una verdadera arquitectura son necesariamente distintos de las construcciones producidas por una mentalidad tecnocrática, más o menos sustentables pero que al final de cuentas, como la pretendida economía global que las engendra, nunca reco-

¹² Flusser, *Writings* (Minneapolis MN: University of Minnesota Press, 2007).

¹³ Octavio Paz, *El Arco y la Lira* (México: FCE, 1967).

nocen límites y se proyectan en función de un crecimiento imperturbable presuponiendo el infinito como si éste existiera en nuestra realidad radical, que es la vida humana. A diferencia de la arquitectura que nos hace patente el espacio incompleto del deseo que tenemos que negociar con prudencia y sin aferramiento, la construcción tecnológica promete la felicidad y el placer de alguna comodidad absoluta, la supuesta culminación del deseo a través del consumo.

A un nivel más personal, es imprescindible entender que para cultivar nuestra vitalidad el deseo no debe objetivarse, que nuestras obsesiones son peligrosas y nos roban nuestra capacidad de entrar en contacto con el propósito inmanente de la vida misma, nuestra única posibilidad de placidez en un mundo secularizado que no puede depender del más allá para revelarnos su sentido último.

Así, podemos argumentar que, en primer lugar, la arquitectura no comunica un significado particular, sino más bien da la posibilidad de reconocernos completos en nuestra apertura existencial, en armonía con un entorno emocional e intelectual, a fin de habitar poéticamente sobre la tierra y actualizar nuestras capacidades humanas a través de la acción. Y como he sugerido, esta condición no se ha dado a través de la historia sólo en edificios. En la tradición europea, por ejemplo, los productos de la arquitectura incluyen los *daidala* de la antigüedad clásica, artefactos de muy diverso orden desde armas defensivas como el caballo de Troya o el escudo de Aquiles, hasta templos arcaicos, formados por partes bien articuladas que producen maravillosos efectos luminosos y taumatúrgicos; los relojes solares capaces de proporcionar orientación a la ciudad con respecto a las inmutables direcciones cardinales y

las máquinas miméticas del cosmos nombradas por Vitrubio en su tratado, además de los edificios desde luego, como las tres manifestaciones de la disciplina.

Parte de esa amplia tradición son los jardines y la arquitectura efímera de la época barroca, y durante la modernidad, además de las obras importantes de grandes arquitectos como Le Corbusier, Lewerentz, Barragán, Scarpa, Shirai, y Zumthor, entre otros, obras que de acuerdo con las definiciones sugeridas resisten una reducción a la condición de edificios pragmáticos o de simple ejercicio estético, incluyen asimismo los proyectos teóricos, a la vez poéticos y críticos, en una genealogía inaugurada por Piranesi que cuestiona la categorización rígida separando la arquitectura de otras disciplinas artísticas y que incluye a Ledoux, o más recientemente, a John Hejduk, y crucialmente, la obra de otros géneros artísticos mono y multidisciplinarios capaces de revelar una profundidad significativa al habitar.

El sentido comunicado por la arquitectura no es sólo de equivalencia semántica, como un signo, sino que se produce en la experiencia, y como todo poema revela un *significado* inseparable de la experiencia del poema mismo. Tal sentido nunca es creado por algún autor de la nada, sino que tiene sus raíces invariablemente en la cultura. Es siempre circunstancial y, como experiencia vivida, no es posible objetivarlo, se da como espacio temporalizado en un presente espeso, como la percepción de una melodía que incluye también las notas pasadas y las por venir. Análogo a un evento erótico, desborda cualquier paráfrasis reductiva, abruma al espectador-participante y tiene la capacidad de cambiarle la vida al afectar su sensibilidad más íntima (ese sentir vital y emotivo que nos hace

conscientes en primera instancia, anterior al pensamiento reflexivo).

En particular, la arquitectura enmarca la vida biológica con el objeto de revelarla al individuo como acción significativa, a través de rituales que tradicionalmente daban orden a la vida en función de lo sagrado. Hoy en día, esta vocación se manifiesta en la habilidad del arquitecto para proponer una vida más rica, cuestionando los falsos valores y las instituciones caducas.

Con el fin de propiciar estos eventos y enmarcarlos de manera adecuada, el arquitecto debe necesariamente involucrar el lenguaje; insisto aquí que no me refiero al supuesto *lenguaje arquitectónico* como una analogía de alguna sintaxis formal. La invención formal es insuficiente y sus abusos han resultado frecuentemente en la condenación de la imaginación egotista del arquitecto capaz de crear edificios solipsistas o representaciones de la opresión política y explotación corporativa. Y sin embargo, como he sugerido, hoy es también claro que ninguna metodología instrumental para la generación de formas arquitectónicas, operando en un vacío histórico y cultural, puede garantizar un respeto por el prójimo y un entorno rico en significados.

En realidad, como lo han demostrado Paul Ricoeur y Richard Kearney, la imaginación tiene sus raíces, no en alguna inexistente imagen mental, sino en la metáfora, en el lenguaje cotidiano y su original capacidad poética de expresión. Y la imaginación encarnada es indispensable no solo como vehículo de creatividad sino para nuestro sentido empático y ético.¹⁴ Sólo mediante la imaginación nos es posible

comprender y sentir como el *Otro* y desarrollar así un verdadero sentido de compasión.

Debemos aprender a aceptar la muy real e ineludible relación entre nuestras palabras y nuestros actos. Aun cuando esta relación es opaca, pues es fácil comprender cómo la palabra humana (que no es como el verbo divino) no puede producir instrumentalmente un efecto como acción técnica, al igual que una máquina robótica implementando un programa matemático esta relación existe a través de nuestra conciencia encarnada y puede cultivarse.

Enmarcado así por el lenguaje intencional del arquitecto, con una conciencia de valores culturales emergentes de la historia, el proyecto arquitectónico puede valorarse como proceso y no como un medio neutral para alcanzar algún fin preconcebido (como en los modelos de planificación clásica). La intención es identificar, a través del hacer, no solo ciertas formas elocuentes apropiadas a alguna tarea específica, sino el proyecto como vehículo para el bien común.

La principal preocupación de cualquier teoría generativa de la arquitectura es, por lo tanto, desarrollar un lenguaje adecuado que sea capaz de modular el proyecto en vista de los imperativos poéticos y éticos específicos que se dan en relación a cada tarea; un lenguaje como razón histórica que al reflejar valores culturales permita una orientación apropiada de la generación formal y determine su carácter expresivo, tanto emotivo como intelectual. Y un lenguaje empleado asimismo para la elaboración de programas narrativos, para proyectar a través de la palabra compartida un futuro mejor. La práctica que se desprende de una teoría tal nunca puede ser una aplicación instrumental, sino que más bien aparece como un verbo,

¹⁴ Richard Kearney, *The Wake of Imagination* (Minneapolis MN: University of Minnesota Press, 1988).

como un proceso que nunca es neutral y debe ser valorizado.

Si, como he sugerido, la riqueza de nuestra humanidad depende de la diversidad de nuestras culturas representadas por nuestros varios miles de lenguas, si la posibilidad de comunicación para el ser humano depende precisamente de esta plasticidad del lenguaje, que nunca funciona con la transparencia y univocidad de alguna lengua pre-Adámica o algorítmica, resulta inconcebible, por tanto, que en nuestro mundo multicultural la tendencia sea obliterar las diferencias. Es una falacia pensar que si todo el universo llegase a hablar un idioma único y totalmente transparente habría menos desigualdad y más justicia, y no habría más malentendidos. Las diferencias entre nuestras culturas son reales, complejas y deben ser celebradas. Es solo a través de su especificidad cultural que la arquitectura ha logrado hablar universalmente, como un poema o una obra de arte que habla *fuera del tiempo* precisamente por pertenecer íntimamente a su momento y a su lugar.

Es por eso que es imprescindible preservar, en el contexto de la *aldea global*, la especificidad cultural de las prácticas arquitectónicas. Aun cuando es indudable que la tecnología ha tenido ya un efecto de homogeneización en todo el planeta, la *praxis* arquitectónica involucra mucho más que medios técnicos: se trata de valores, articulados a través de las historias que dan razón de los actos y hechos en una cultura particular. Esta sabiduría práctica es del orden de la transmisión oral y emotiva, dada a través del idioma mismo, de los gestos que acompañan la elocución a través del cuerpo, primer momento de expresividad y de su mentalidad implícita, emergente también en todos los artefactos que constituyen una cultura: su literatura, su

arte plástico y artesanía, su cinematografía y su cocina.

Este es el verdadero contexto físico del proyecto arquitectónico, no alguna representación pictórica de edificios del pasado o alguna imagen digital que muestre las características formales de los edificios contiguos al terreno. Los valores, emergentes en el entorno vital, son preservados por las instituciones y se dan incorporados en nuestras construcciones físicas para ser eventualmente articulados, celebrados o criticados por medio de la palabra.

Quisiera terminar con otra anécdota histórica. A principios del siglo XIX un arquitecto y teórico francés prácticamente desconocido, Charles-François Viel –de quien trato en un libro reciente– propuso una revisión radical de las presuposiciones educativas que en su momento polemizaban sobre la enseñanza de la arquitectura.¹⁵ El debate, que nos es hoy muy familiar, era si la arquitectura debería enseñarse entre las artes (en la Escuela de Bellas Artes, con los pintores y escultores) o entre las ciencias, en la Escuela Politécnica de París, con la ingeniería.

Con una sagacidad inusitada para su momento, Viel declaró que ambas opciones estaban equivocadas. En su opinión, la arquitectura debería enseñarse en la facultad de Humanidades, pues su fundamento es la historia y el lenguaje: la arquitectura era fundamentalmente, en su opinión, una posición política y para encontrar una arquitectura apropiada al presente, tanto desde el punto de vista de la forma como del programa, la interpretación de precedentes y el diálogo eran imprescindibles.

¹⁵ Alberto Pérez-Gómez, *Lo bello y lo justo en la arquitectura: convergencias hacia una práctica cimentada en el amor* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2014), p.325-352.

Hoy, en nuestro tercer milenio, seguimos debatiendo sin considerar la posibilidad de esta tercera alternativa. La arquitectura terminó polarizándose entre aquella de interés social (como la ingeniería) y la otra supuestamente guiada por valores estéticos. Y la discusión continúa.

He sugerido aquí que ambas posiciones son fútiles, que optar simplemente por un modelo *mixto* –mitad arte y mitad ingeniería– tampoco resuelve nada. Debemos revisar radicalmente nuestras suposiciones. Para concebir la posibilidad de una arquitectura que sin ignorar su ubicación en la aldea global nos enriquezca capitalizando precisamente nuestras diferencias culturales, se requiere retomar la posición hermenéutica sugerida por Viel.

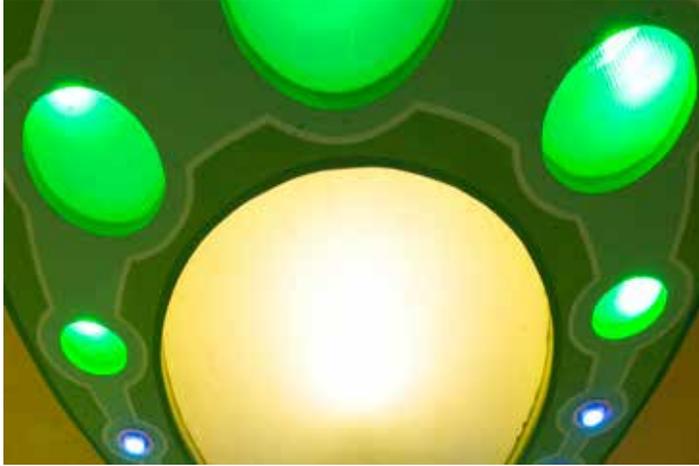
El auténtico diálogo con el pasado (con nuestras tradiciones y sus artefactos emotivos) y con el otro ser humano en el presente, el futuro habitante de nuestra arquitectura, es fundamental. Por parte del arquitecto este debe ser un diálogo cortés, que aun cuando crítico se desarrolle en el profundo respeto y sin cinismo, partiendo sobre la presuposición de que todos los productos de las tradiciones culturales responden a preguntas importantes, potencialmente útiles para nuestros proyectos actuales. En otras palabras: el arquitecto no debe simplemente servir los intereses del cliente, su obra tiene implicaciones profundas para la cultura y

ellas son su responsabilidad. El cambio de mentalidad que sugiero no es fácil.

Más allá de la estupidez flagrante de una arquitectura de marca que pueda supuestamente ignorar la realidad del contexto físico y cultural para aterrizar en el terreno de construcción a través del Internet, es ingenuo pensar que la arquitectura puede ser verdaderamente *regional* por la simple adopción de algunos mecanismos formales relacionados con tradiciones locales.

Como he reiterado, la comunicación de los valores culturales es más profunda, y se manifiesta en los idiomas, los hábitos y las narrativas. La interpretación de esta herencia nos permite hablar con autoridad y manifestar una posición para nuestra arquitectura aquí y ahora, como el arte de la retórica tradicional. Esta táctica afectará no solo las decisiones formales, sino también y en forma fundamental el *programa*: la promesa que hace el arquitecto para una vida más rica y armoniosa, sana y resonante con nuestras necesidades psicosomáticas. Así entendido, el programa se convierte en una historia narrativa motivada por el bien común que el arquitecto debe tejer incluyendo desde luego las aspiraciones presentes en los relatos de sus futuros moradores. Se trata de una negociación política, de una intención poética y no simplemente de una lista de piezas o espacios con sus dimensiones respectivas.

ESPACIO DE LIBROS DE ESPACIO



ESPACIO DE LIBROS DE ESPACIO se propone presentar una discusión de los aportes de *libros-para-usar*: libros que contengan investigaciones y propuestas sobre el campo general de la cultura de la ciudad a veces temáticamente lejanos a la arquitectura y la urbanidad pero fecundos para sus prácticas y otras revisando el corpus disciplinar de manera crítica. Serán libros nuevos e innovativos o bien, clásicos pero aun fértiles.

El secreto de la espacialidad del capital para Marx es también el secreto de la espacialidad en sí: la separación. La temporalidad puede coincidir consigo misma en la simultaneidad pero dos cuerpos no pueden ocupar la misma posición en el espacio y por lo tanto la extensión es una sola con la separación.

Culturalmente la supremacía de lo espacial confirma el eclipse de la naturaleza por lo urbano y halla su síntoma privilegiado en la gentrificación posmoderna así como en el desastre ecológico.

La separación siempre debe ser pensada en conjunción con la dinámica expansiva (del capital)... que no deja sus objetos en inerte dispersión sino que vuelven a combinarlos en entidades aterradoramente acrecentadas y aún más poderosas: aquí no sirven los análisis inertes de tipo lógico o cartesiano sino que las figuras pertinentes son las metástasis y las mutaciones.

Frederic Jameson, *Representar el Capital*, V. *El capital en su espacio*. CFE, Buenos Aires (2013:135-7)

APARATOS, TÉCNICA Y CAMBIOS DE SENSIBILIDAD

LA CIUDAD POROSA. WALTER BENJAMIN Y LA ARQUITECTURA

JEAN-LOUIS DÉOTTE

METALES PESADOS, SANTIAGO DE CHILE, 2012

El trabajo de Déotte sobre los *aparatos* –expresión creada por él que se basa en nociones benjaminianas según las cuales cada época tiene y pone en juego aparatos como conjuntos de procesos-métodos y productos técnicos cuyo efecto no sólo será la realización de situaciones y escenas (como la ciudad) sino la de alterar sensibilidades existentes o promover unas nuevas– es dilatado y profuso y ya comentamos en *Astrágalo* 20 su trabajo más conocido (en la nota *Proyectos y Aparatos*, rescensión del libro *La época de los aparatos*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2013) en el que uno de sus capítulos o ensayos (*Walter Benjamin: El aparato urbano*) le otorga a WB el rol de construir una aplicación de ese concepto para indagar a fondo sobre la nueva ciudad que estudiará en sus célebres exploraciones sobre el *París capital del Siglo XIX* llevadas al coleccionismo interminable e indefinido del *Libro de los Pasajes* y que sanciona el fin

del aparato perspectívico (propio de una clase de ciudad mecánica, objetual y de modo de vida dirigido) en favor del empalme del aparato psicoanalítico con la construcción de una ciudad moderna en que emerge tanto el inconsciente colectivo expresado en nuevas figuras urbanas hiper-subjetivas (como el *flâneur*) cuanto la reactivación de la producción y consumo de ciudad según la lógica de la generalización de las mercancías o la aparición de las tensiones entre la ley de regulación de la vida urbana (el *régimen de policía* estudiado por Foucault y emblemático en los panópticos) tanto como la voluntad de sustraerse de esa organización vigilante dando pie a la ciudad del delito o la transgresión –parte de lo cuál configuró la temática de la poesía baudelariana– y la pulsión de *borrar las huellas* que demuele el equilibrio aristocrático de la *ciudad biedermeier* y configura críticamente la estética de la ciudad y arquitect-

tura moderna con su voluntad ascética de crear una estética únicamente dependiente de expresar la nueva tecnología del acero y vidrio.

Déotte dedicará un conjunto de estudios a esa configuración llamado justamente *El hombre de vidrio. Estéticas benjaminianas* (Prometeo, Buenos Aires, 2015, edición francesa original: L'Harmattan, Paris, 2000) que aplica al mote *la filosofía debe devenir en collage* lo cuál trasmutará en un método calidoscópico que visita pensadores (desde Lesing a Debray) tanto como productores tecno-estéticos (desde Mapplethorpe a Flaubert) todo reunido allí bajo el manto de lo que llama liminarmente *arqueología benjaminiana*, que consiste programáticamente en aplicar las celebérrimas *Tesis sobre el concepto de la historia* al análisis de procesos o productos de cultura, desde París hasta la arquitectura de vidrio del Pompidou y su falsa transparencia.

También se ocupará de sistematizar su construcción conceptual de aparato en la dirección de su utilidad analítico-estética –en su libro *Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Ranciere*, Metales Pesados, Santiago, 2010– en el que establece su deuda discipular con Lyotard, disimula sus influencias devenidas de Levinas y discute y rebate algunas nociones de Rancière todo bajo el paraguas de su interminable visita de los textos benjaminianos.

Que sin embargo deparan sorpresas o novedades como lo que presenta *La ciudad porosa* respecto a la relación de WB con Giedion (se incluye una carta enviada por aquél valorando la contribución de Giedion en *Construire en France, en fer, en beton* de 1928) en lo que manifiesta que el historiador le ayudó a entender el concepto de imaginario técnico, que Benjamin logrará poner en sintonía con los aportes freudianos para revisar su forma de analizar lo

urbano y en ello la emergencia de nuevos artefactos arquitectónicos, transparentes, indeterminados y feéricos.

De esta manera –apunta Déotte– en sus escritos contemporáneos sobre Baudelaire y más sistemáticos que Paris, capital del siglo XIX, Benjamin va a detallar los aparatos que explican la producción cultural de una época como el siglo XIX: esencialmente el pasaje urbano, la doctrina freudiana del aparato psíquico, la fotografía, en el lugar del aparato que según Marx permitiría comprender el fetichismo de la mercancía como una inversión de las relaciones de producción: la camera obscura. Este aparato ha sido sustituido por Giedion por la infraestructura técnica de fierro y hormigón (p.19).

De allí se despliega la relevancia –quizá exagerada– que Benjamin le otorgó a Giedion para ayudarlo a comprender una época: *Si Benjamin estuvo fascinado por la lectura de Giedion –sigue Déotte– es porque al poner este último el acento en los nuevos materiales de la arquitectura así como en la destreza necesaria (para manipularlos) se encontraba frente a una especie de Marx o de Freud que le otorgaba las claves infraestructurales de la modernidad cultural (p.20).* Y esto es relevante puesto que si bien Marx y Freud recurrieron a aparatos como modelos explicativos (Freud apoyándose en la *fotografía* y Marx en la *camera oscura*) Giedion presentará una idea de *aparato* de manera *literal*, como una *técnica productora de realidad*.

Obviamente que el despliegue aparatis-tico de WB, aún apoyándose en el , va mucho más allá del discurso giedioniano, no sólo agregando a los motivos innovativos de lo moderno el espeso discurso de la ciudad baudelariana del XIX y el tema de los *pasajes* como expresivo de la nueva ciudad y su teatro de mercancías. Deotte explica como WB toma a Giedion (dirá

exageradamente:

Benjamin no habría podido escribir su libro sobre Paris sin Giedion, (p. 22) para describir técnicamente un medio de aparatos urbanos que hacen posible la circulación de los hombres y la exposición de mercancías pero al que luego, extra Giedion, le será necesario hacer intervenir el modelo aparentemente psicoanalítico para abordar la fantasmagoría colectiva, la lenta circulación de sueños que surgen de esas entrañas colectivas (p.22).

El ensayo que comentamos –Walter Benjamin y el inconsciente constructivo de Siegfried Giedion– incluye tramos de las críticas que Adorno le hace a los trabajos anatómicos de WB sobre la París del siglo XXI y lo concluye Déotte diciendo que *si Adorno no podía comprender a Benjamin es porque uno pensaba en términos de dialéctica siendo que el otro iba hacia una topología* (p.28).

Las fantasmagorías reaparecen en el segundo ensayo (*La situación de Baudelaire en “París, capital del siglo XIX” de 1939*) donde se concentra en analizar los operadores de fantasmagorías frente o complementariamente a quiénes estarían situados los productores de enunciados y los artistas *porque las fantasmagorías si ellas dan un peso esencial a la capacidad de imaginar pueden tener una existencia discursiva: las utopías* (p. 37). Esas fantasmagorías y sus operadores son cuatro: (1) el pasaje y su primera formación discursiva, la utopía del falansterio (Fourier), (2) las exposiciones universales y Grandville, quién toma en cuenta su figurabilidad, (3) el lugar como estuche o el particular versus el coleccionista lo que conlleva a la utopía saintsimonista y se despliega bajo

Louis-Philippe y (4) el *flâneur* y Baudelaire como quién lo expresa, presentado como el que pone el cuerpo en la naciente figura metropolitana o aquel que será el explorador corporal de un pasado sin archivo puesto que *al igual que el coleccionista será quién va a acoplar lo heterogéneo.*

En el ensayo *La cuestión de la técnica* se detalla más la relación de WB con Giedion y otros teóricos de la arquitectura –como Alfred Meyer quién había escrito en 1908 el libro *Construcciones en hierro* que Benjamin también conoció y utilizó– e incluso con Corbusier, mencionado en *Experiencia y pobreza* como uno de los *nuevos bárbaros* que junto a Descartes o Loos *son capaces de construir partiendo de la nada en una ruptura radical con la tradición artística.* Deteniéndose en referencias a Meyer, WB encara a la Tour Eiffel (*Cada una de sus 12000 piezas de metal está hecha con una precisión milimétrica, cada uno de los millones y medio de remaches*) para indicar que *nunca antes tuvo tanta importancia la escala de lo mas pequeño, de modo que la arquitectura –concluirá Déotte– ha tomado en cuenta los pequeños elementos constructivos, es decir, el principio de montaje, mucho antes que la literatura* (p.120).

Al desarrollar el ensayo *La cuestión del lugar* la investigación benjaminiana de Déotte lo confronta a su mirada más política de la ciudad: *Mucho antes que Lefebvre, quién en su sociología de lo urbano y de la ciudad lo cita poco –denuncia Déotte– Benjamin había comprendido que la separación topográfica de las clases sociales es constitutiva de la política; ahí donde habitaba la última elite burguesa se separaba netamente de lugar donde se encontraban los barrios obreros* (p.159) y en esas pinceladas de la *Crónica de Berlin* apunta que esa clase de ciudad emergía con el Estado por lo que cita Déotte a WB de los escritos ber-

lineses: *Nadie puede mejorar el colegio ni la familia sin destruir el estado que necesita que ellos sean malos* y de allí el reconocimiento que WB tendrá del problema del disciplinamiento del joven que establece la ciudad ya que *la cuestión política de la juventud era espacial antes de ser lingüística*.

Y en último trabajo del libro, que coincide con su título *–La ciudad porosa–* se vuelve a articular el ideario de Giedion con las intuiciones urbano-arquitectónicas de WB. El libro sobre la construcción francesa de Giedion refiere a dos atributos con efectos sustantivos de ciudad: el autosostenimiento de edificios en fierro y el entrecruzamiento de los espacios, cuyos mejores ejemplos son los de Le Corbusier. El interés de Benjamin sobre esa cualidad era temprano y había nacido de su viaje italia-

no de 1912 donde reconstruye el modo por el cuál Palladio recrea la proyección perspectíva pero a la vez configura espacios de representaciones fantasmagóricas en su Teatro Olímpico. Y de ese viaje también extrae el acuñamiento de *ciudad porosa*, que a su indagación curiosa responderá con el ejemplo de Nápoles, esa ciudad *materialmente porosa* en las construcciones de sus rocas volcánicas indefinidas y sin marcas y *metafóricamente porosa* en la determinación topológica según la cuál lo privado se disuelve en la compenetración que la ciudad pública infrige a las envolventes o limitantes, igual que el primitivismo de los pueblos hotentotes apunta WB, no para retraer la calidad de esa clase de arquitectura urbana sino al contrario para intuir sus valores.

SUPERVIVENCIAS Y COEXISTENCIAS

ABY WARBURG Y LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

PHILIPPE-ALAIN MICHAUD

LIBROS UNA, BUENOS AIRES, 2017

La espléndidamente gráfica –debido al diseño de la oficina de Juan Fontana– edición española del libro de Michaud (editado originalmente en Macula, París en 1998 y 2012 en su segunda edición) resulta oportuna en su sede editorial, UNA, la Universidad de las Artes y para sus destinatarios directos, estudiantes de artes, y en la sostenida recuperación y puesta en valor de las aportaciones historiográficas del excéntrico mecenas hamburgués así como de iniciar otra interpretación de sus proyectos taxonómicos como fueron su propia biblioteca tanto en su construcción como en su permanente reacomodamiento y clasificación y el famoso y final trabajo de investigación llamado Mnemosyne, que fueron 79 grandes lienzos de tela negra en los cuáles Warburg pegaba fotos diversas para construir genealogías de motivos supuestamente recurrentes en la imaginación estética.

En la página <http://www.engramma.it>, sede de la revista italiana Engramma, constan facsímiles de estas láminas, que se agruparon en 12 rubros: (1) astrología e mitología, (2) modelos arqueológicos, (3) migraciones desde los antiguos, (4) vehículos de las tradiciones, (5) irrupciones de lo antiguo, (6) fórmulas del pathos dionisiaco, (7) Nike y Fortuna, (8) de las Musas a Manet, (9) Dürero: divinidad al norte, (10) la era de Neptuno, (11) Arte oficial y barroco y (12) reinmersiones de lo antiguo.

El libro de Michaud –en la senda de los trabajos preparatorios de Didi-Huberman como su célebre exposición madrileña del Reina Sofía– recorre la línea de pensamiento y producción de las conocidas láminas alrededor de su idea de pathosformel y del recorrido transhistórico de algunos motivos que recurren en diversas y variadas producciones estéticas, por ejemplo vinculando a Ghirlandaio con Botticelli o Durero.

De paso la expresión *engramma* fue aparentemente central en las investigaciones warburgianas: acuñada por el biólogo alemán Richard Semon en su libro *Die Mneme* aparecido en 1904 significaba a un hipotético elemento neurobiológico que ayuda a la memoria a recordar hechos o sensaciones como una suerte de traza mnemónica que se registra neuronalmente como consecuencia del proceso de aprendizaje y de experiencias. Warburg conoció ese concepto y creyó posible trasladarlo de la experiencia individual a una construcción colectiva en la línea de motivos estéticos por así decir, acuñados en una especie de memoria social.

El prefacio de Didi-Huberman introduce desde el título un reconocimiento al eje del libro de Michaud: saber-movimiento, en el sentido de saber que se traslada en la historia y saber que refiere a lo cinemático así aquello que revela el profundo interés de Warburg por insertarse en una suerte de conciencia orgánica de esteticidad; de allí el subtítulo de Huberman: El hombre que le hablaba a las mariposas, que refiere a algo que probablemente ocurrió en la larga internación de Aby en la clínica de Binswanger, el discípulo de Freud que le curó sus desvíos mentales después de varios años de internación.

Didi-Huberman es también quién desarrolló la mirada sobre Warburg alrededor de la noción de imagen superviviente –en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid, 2009– donde invocando el trabajo warburgiano se pregunta como comprender una imagen mediante un ponerse a la escucha de su tenor temporal, esa polirritmia de la que está totalmente tejida y reelaborar o trasladar la noción de anacronismo a la de supervivencia de la memoria

actuante en las imágenes de la cultura en torno de divrsas manifestaciones reminiscentes como la imagen-fantasma, la imagen-pathos y la imagen-sintonía alrededor de aprehender fósiles en movimiento a través de montajes de memoria.

Los capítulos de Michaud retoman ese enfoque pero le superponen matices novedosos que le agregan singularidad al método de Warburg, como presentar la correlación de su pensamiento con el inicio de los intereses modernos sobre la imagen-movimiento, sea en la filosofía de Bergson o en las novedades de Nadar, Marey, Muybridge y la arqueología del cinematógrafo, cuestiones que estuvieron presentes en la idea dinámica de su construcción de genealogías que hace según Michaud, a las tablas Mnemosyne uno de los aportes de pensamiento en movimiento, lejano y opuesto al enfoque iconologista estático de Panofsky, uno de sus discípulos.

La cuestión del movimiento será un hilo perseguido por Michaud para explicar algunas búsquedas de Warburg, como su interés en las mascaradas teatrales de Buontalenti y en las estéticas renacentistas ligadas a la fiesta y la danza, que remiten no sólo a modelos pagánistas de la antigüedad dionisiaca sino también a rituales que descubriera en su viaje americano a estudiar las culturas hopi en Arizona de 1895 que resultó en su libro *El ritual de la serpiente* (Séptimo Piso, México, 2008) y que será el tema que escoge cuando retorna a la normalidad psíquica pronunciando una conferencia sobre ese tema en la clínica de Kreuzligen donde estaba recluido en 1923.

Michaud dedica largos pasajes a explicar este fenómeno ya no de supervivencia de recurrencia de motivos estéticos del pasado sino de manifestación de practicas y figuras expresivas

equivalentes en la forma de una coexistencia en geografías y culturas diversas.

Incluso la temática moderna de la imagen-movimiento también parece tener su arqueología en estas culturas mal llamadas *primitivas*. En una paráfrasis del texto de Hollis Frampton (*A stipulation of terms from maternal hopi*) Michaud menciona que *el círculo que conduce de la historia del arte al cine via la antropología parece volver a cerrarse:*

el cineasta y fotógrafo (Frampton) al construir una parábola sobre la invención del cine por los antiguos hopis imagina, dando a su ensoñación las apariencias de la razón científica, el redescubrimiento, en el curso de excavaciones llevadas acabo en un sitio arqueológico indígena, de rollos de tripa de perro secas divididas en

cuadrados regulares sobre las cuáles estaban trazados pictogramas, rollos que un sistema de refracciones múltiples sobre espejos y barreños llenos de agua permitía proyectar (pp.34-6).

El entusiasmo erudito de Warburg por la coexistencia de motivos recurrentes en tradiciones europeas y americanas precolombinas que propone con minuciosa documentación el análisis de Michaud abre otra fisura en la supuesta monoliticidad de la cultura eurocéntrica y permite acercar otras posiciones a la construcción histórica de la estética global y a su manera, el *cine de tripa de perros de los hopis* significa una búsqueda alternativa de medios técnicos y un común pero diferente interés en contraponer aquella eurocentralidad con otros discursos, ni siquiera *resistentes* sino más bien *autónomos y alternativos*.

ASTRAGALO

SEGUNDA ÉPOCA

Monográficos previstos

Se convoca a participar en un conjunto de números futuros que se armarán según se obtengan colaboraciones para cada uno y editarán según se vayan integrando a razón de uno o dos por año, hasta alcanzar a recuperar el modelo original de 3 números al año. De hecho a tal fin se proponen 9 temas monográficos.

1 AMERICA, EPISTEMOLOGIAS DEL SUR. ¿METANOIA O IMPENITENCIA ARQUITECTONICA?

Regionalismo crítico revisado. Arquitectura como resistencia desde América Latina.

(número en preparación a cargo de los editores invitados Manoel Rodrigues Alves y Carlos Tapia)

2 NO FORMA

Informe, deforme, evanescente, inestable

3 NATURAL MENTE

Naturaleza muerta, museos vegetales, derroche de naturaleza, violencia con la naturaleza, espectacularización de la naturaleza

4 LENGUA ARQUITECTÓNICA

Hablantes, jergas, combinatorias, identificación, estilos

5 AUTONOMÍA DE LA IMAGEN

De las cosas a las imágenes, imaginarios, mostrar-construir, la materialidad de la imagen

Deseablemente los artículos tendrían que oscilar entre 25000 y 32000 caracteres, en formato word, y si es inevitable, no más de 4 ilustraciones de calidad. Las ilustraciones se envían *por separado* en formato jpg, a 300 dpi. Referenciar

Todos los integrantes de la dirección colectiva podrán opinar, contraproponer y en definitiva acordar en los temas monográficos a *abrirse* y luego, proceder a requerir y presentar al comité, las colaboraciones que propongan en relación a su región y red de relaciones académicas.

6 LO MODERNO POSTUMO

Modernidad y futuro, modernidad social, modernidad incumplida, los límites de la función moderna.

7 GENTRY&MEMORABILIA

De la ciudad social a la ciudad exclusiva, fronteras, bordes, clusters, ghettos, conservar formas versus gentrificar usos.

8 CRÍTICA

Entender, valorar lo valioso en el magma de la producción, crítica e historiografía, crítica cultural versus crítica popular, crítica disciplinar versus crítica contextual.

8 SOSTENER&SUSTENTAR

SOS:Tener: Límites del tener o consumir. Dialéctica de las traducciones de sustainability: sustentabilidad & sostenibilidad. Mito y realidad de lo sustentable/sostenible en arquitectura y ciudad. Materias y energías.

fuerza u origen de las mismas. Se puede indicar a qué parte del texto corresponden. Los artículos e imágenes que se envían a la dirección de Roberto Fernández: rfernandster@gmail.com Gracias.

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO 24 DE ASTRAGALO

Enrique Dussel Doctor en Filosofía Profesor
UAM, Harvard y Colonia

Katya Mandoki Doctora en Filosofía, artista,
escritora y profesora en México

Jorge Minguet-Medina Doctor Arquitecto
Investigador OUT Arquias U. Sevilla

Carlos Tapia Doctor Arquitecto Profesor ETSAS
Sevilla

Carlos Villagómez Arquitecto Profesor UNSA La
Paz Bolivia

Eduardo Grüner Doctor en Ciencias Sociales
Profesor UBA Buenos Aires

Vicente Medina Doctor en Filosofía y
Arquitectura Profesor UNT Tucumán

Daniela Lucena Doctora en Ciencias Sociales
Profesora UBA Buenos Aires

Roberto Fernández Doctor Arquitecto Director
CAEAU UAI

Fernando Fraenza Doctor en Bellas Artes
Profesor UNC Córdoba

Jose Ignacio Vielma Doctor en Arquitectura
y Estudios Urbanos, Profesor FAU
Universidad de Chile

Alberto Pérez-Gómez Doctor en Arquitectura e
Historia Profesor McGill Canada

La revista ASTRAGALO no mantiene correspondencia que no sea la solicitada. Sus artículos podrán utilizarse y divulgarse sin fines comerciales citando la fuente, a excepción de trabajos que posean la indicación de *copyright* a favor de su autor.

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

DIRECCIÓN

Antonio Fernández Alba / Roberto Fernández

ASTRAGALO es una publicación que se propone analizar el pensamiento de experimentación y crítica del actual estado de la construcción de las ciudades y del oficio de la arquitectura eludiendo las teorías más o menos sacralizadas que formalizan la condición evanescente del escenario metropolitano contemporáneo en acuerdo con los estragos mercantilistas del capitalismo avanzado y recogiendo reflexiones críticas marginales específicamente las que hoy se producen tanto en América como en Europa.

Ante el abuso de las imágenes digitalizadas y de manipulación desmesurada de ilusiones o apariencias, ASTRAGALO pretende convocar discursos que intenten la recuperación de condiciones esenciales del habitar y en ella, del marco de valores en que pueden y deben desplegarse las tareas del Urbanismo, el Arte Urbano y la Arquitectura y en general las actividades crítica y de gestión de urbanidad. Será por lo tanto un proyecto basado en textos más que ilustraciones, un espacio más de reflexión que de reflejos.

El propósito inicial y actual de la publicación es difundir trabajos de un grupo de intelectuales americanos y europeos capaces de ofrecer aportes que propongan el análisis crítico de la Arquitectura en su inserción en las culturas urbanas. Por ello la pretensión será no sólo el cuestionamiento de lo banal o lo efímero de las prácticas habituales en contextos metropolitanos internacionales, sino la exploración de alternativas. Alternativas que evalúen la vigencia del oficio de la construcción y los mecanismos del proyecto riguroso en lo técnico y en lo social, pero también de los conocimientos estéticos, tecnológicos y culturales que pueden considerarse para recuperar la calidad social de la vida urbana y metropolitana.

El nombre de la publicación –ASTRAGALO– alude a una pieza del orden arquitectónico que articula lo vertical y lo horizontal, lo soportado y lo soportante, lo real y lo imaginario. Es una pieza pequeña pero fundamental que une y separa, que distingue y conecta. También sugiere racimos de flores, algunas veces solitarias.

