

Crisis y continuidad: Arquitectura, ciudad y proyecto moderno

*Crisis and continuity:
Architecture, city and the modern project*

Daniel Opazo O.

<Resumen>

Las vanguardias arquitectónicas de principios del siglo xx se conciben a sí mismas desde una condición de historicidad, de ruptura total con el desarrollo histórico anterior. Sin embargo, al estudiar el siglo que hizo de la crisis un concepto central de su proyecto, se pueden descubrir líneas de continuidad que desenmascaran a las supuestas crisis: es el análisis de la continuidad procedimental de la arquitectura, basada en la estructura del proyecto como una estructura intermedia entre idea y realidad, ligada fuertemente a una matriz pictórica, el núcleo del artículo.

<Abstract>

The 20th Century modified the structure of urban life and growth of the historical city. Two facts are revealed when studying the century, which made crisis a way of development: first, the project, and second, the city as the reproductive core, that represents the economic system. The main idea developed in this article deals with the analysis of the project, that distances the architect from architecture, mediated only by two dimensional drawings.

<Palabras clave>

ARQUITECTURA Y REPRESENTACIÓN, MATRIZ
PICTORICA, VANGUARDIAS, CRISIS, CONTINUIDAD

<Key words>

ARCHITECTURE AND REPRESENTATION, TECHNICAL
REPRODUCIBILITY, VANGUARDS HISTORY OF
ARCHITECTURE

Imágenes citadas por el autor.

Introducción

Al plantearse la pregunta acerca de las tendencias actuales y futuras de desarrollo de las ciudades y la arquitectura para este siglo que comienza, de manera inevitable han de excavarse los distintos estratos de la centuria pasada, dado que el Novecientos fue, a no dudar, el período de mayor aceleración y de cambios más profundos en el crecimiento de las urbes y los modos de vida de sus habitantes, dentro de la historia de las ciudades modernas. Resulta de gran interés el constatar cómo al historizar—construir genealogías, según el programa de Manfredo Tafuri— las condiciones en que se han desarrollado la ciudad y la arquitectura a lo largo del último siglo, precisamente aquél que ha generado el mayor debate sobre la cuestión urbana y que ha hecho suyo el concepto de crisis como una suerte de

patrón cíclico y semilla de transformaciones. Encontramos una serie de elementos de continuidad, que subsisten pese a la existencia de supuestos quiebres en la evolución del pensamiento estético, filosófico y político sobre los cuales se han fundamentado las diversas ideas (dominantes y marginales) sobre arte, arquitectura y ciudad. Esta polaridad—o relación dialéctica, si se quiere— entre crisis y continuidad informa la raíz misma de lo que conocemos como proyecto moderno y se ha perpetuado como institución (o más bien como una escurridiza máscara ideológica) a lo largo de quinientos años, haciéndose más intensa durante el siglo xx.

Una de las líneas de continuidad al interior del proyecto moderno en relación con el desarrollo de las ciudades y la arquitectura, disfrazada artificialmente por las vanguardias y el Movimiento Moderno, es

la continuidad teórico-procedimental, que dice relación con sus medios de producción –a saber y fundamentalmente– la estructura llamada proyecto y sus herramientas o materiales. En este ensayo se aborda esta línea de continuidad relacionada con los materiales de la proyectación arquitectónica y urbanística. Queda planteada la pregunta sobre la necesidad de construir una posición crítica (discurso y programa) con la suficiente capacidad para eludir la habilidad del sistema para fagocitar y reproducir como mercancía a los discursos que han intentado transformarlo, como efectivamente ocurrió con parte importante de la producción de las autodenominadas vanguardias de principios del siglo pasado.

Crisis

“Ahí van
los detectives de la ciudad
ora intrépidos, ora indolentes
muchas veces oídos sordos
a los rumbos de las monedas bajo la tierra

Van con los ojos prestos a la maravilla
fabulando acerca de caseríos que se vienen
abajo
como cascadas de miseria afluentes del mar
van persiguiendo líneas de trazo confuso
bocetos incubados en pleno romanticismo

Atravesan bordes y plazas matrices
con la ingenuidad propia del paseante
construyen fútiles artefactos de imposible
gobierno
se extravían entre volantines y globos
aerostáticos

Ahí van
los juglares de la ciudad
derribando trapecios para erigir mausoleos
arrasando las pequeñas historias en nombre
del arte
reduciendo el universo a un irrisorio
cuaderno”.

(Daniel O. *L'histoire des objets trouvés. VIII. A mirror for architects*).

El desarrollo de la sociedad capitalista industrial durante los siglos XVIII y XIX, con el mito del progreso como norte –al amparo de los ideales ilustrados, estrategias liberales y avances tecnológicos– puede bien ser presentado como la culminación del proceso de cambios en la cultura y sociedad “occidentales” iniciado por la burguesía mercantil en el Renacimiento y que hoy denominamos modernidad. Esta definición ciertamente se hace difícil de construir, pero entre otras cosas podemos decir que la

modernidad se puede calificar de proyecto, en tanto sus actores son plenamente conscientes de su rol histórico (son los que han creado la ciencia de la Historia) y vocación de transformación de lo existente –lo dado– y por otra parte se consideran insertos en un proceso donde los objetivos o metas siempre van más adelante que los logros y que por lo tanto no termina de cerrarse, no hay clausura. A partir de esta autoconciencia se genera la paradoja o máscara que este escrito busca presentar para un primer análisis: cómo, al dejarse cegar por la angustia de lo nuevo y adoptar la estética y política de la crisis, las vanguardias de principios del siglo XX, particularmente las denominadas negativas, y el Movimiento Moderno en una suerte de autoengaño o condena al ostracismo (sobre todo en el caso de las primeras) ignoran o marginan de la evidencia del debate y la práctica ciertas continuidades estructurales del cuerpo “ideológico” y procedimental de la arquitectura, convirtiéndose así en sujetos ahistóricos dentro del contexto moderno bajo un prisma inspirado en la crítica radical expresada en la escritura de Manfredo Tafuri, entre otros.

La condición de ahistoricidad con que se piensan y presentan a sí mismas las vanguardias del Novecientos temprano (pese a la opinión que el mismo Tafuri plantea respecto a que con tal actitud no hacen sino provocar un espacio que confirma su papel histórico), es el mejor ejemplo de su función de máscara respecto a la evolución de la ciudad capitalista y del papel de la arquitectura en ella. Se produce en el seno de estos movimientos un conjunto de contradicciones que es difícil de analizar en cuanto no se puede afirmar lisa y llanamente que las vanguardias fuesen un instrumento del capital, teniendo en consideración la postura política y la obra de diversos representantes de dicho período. Sin embargo, nuestro análisis se enfoca sobre la operación de autoengaño al que se condenan los propios vanguardistas al adoptar la estética de la crisis como programa artístico. Las raíces de esta visión las podemos encontrar en la fragmentación de la percepción de la sociedad y el espacio urbano producida por la feroz transformación de las ciudades industriales, en el estremecimiento de la sociedad europea de entreguerras y en el heroísmo característico de una generación imbuida en los mitos alimentados por el proyecto moderno: el ideal de progreso y el culto a la máquina (pensar en los futuristas italianos, en la pintura de Boccioni, Carrá y Russolo, en la arquitectura de Sant’Elia), como símbolo de tal ideal. El optimismo de Rodchenko o el de Tatlin con su biciclo aéreo, sucumben en la radiografía de la época frente a la vertiente negativa expresada

principalmente por Dada y su aceptación de la pérdida del aura como un destino ineludible a través del coleccionismo de imágenes y fragmentos deshistorizados, del *collage* que trasunta el sin sentido de un desarrollo lineal sin horizonte claro y que encuentra su mejor ejemplo en la *Merzbau* de Kurt Schwitters.

Al abandonarse al panorama desolador que representan sus obras u optar por el camino de la evasión abierto por el automatismo psíquico de los surrealistas, los movimientos vanguardistas desechan la posibilidad de diseccionar con sus materiales de lenguaje las verdaderas claves o vertientes de salida de un escenario de crisis no ficticio, abierto para quien tuviera la claridad de elaborar una crítica coherente con su tiempo histórico. Esa oportunidad fue tomada por la columna más “constructiva” de las vanguardias arquitectónicas y que daría más tarde en llamarse Movimiento Moderno (MM). Estos arquitectos asumen un compromiso a todo evento con los ideales míticos de la máquina y el progreso y estructuran sus recursos y procedimientos (asentados sólidamente en la tradición del espacio pictórico abstracto), para insertar la arquitectura de una manera más eficaz, dentro del sistema de producción burguesa y organizar la ciudad en función de los flujos de capital y mercancías. Con una confianza ciega –que hoy nos podría parecer puerilmente ingenua– en la capacidad de transformación social de la máquina (la cual por cierto transformó las relaciones de producción y la vivencia del espacio urbano, pero en un sentido muy diferente), el MM sublimó el impacto de aquella sobre la estructura social al fetichizar la velocidad y la reproducción en serie y transformarla en arte plástico. Con esa operación tan silenciosa como brutal, los modernos cerraron la puerta al enjuiciamiento común (el significado original del concepto de crisis), de la crítica histórica de la arquitectura y el urbanismo.

Continuidad

Para comenzar, es importante señalar el carácter del proyecto concebido como un medio, una estructura intermediaria entre dos conceptos, estados o “lugares”: la idea, entendida como la “forma” mental del espacio y sus características, y la realidad, definida como el espacio tangible y vivenciable. Aparece así como un producto de la evolución del pensamiento racional abstracto.

Cuando Ernst Cassirer habla de la génesis de la noción de espacio abstracto, se refiere al proceso que nos permite entender

André le Nôtre.



la constitución del proyecto como proceso racional, en tanto éste se basa en lo que familiarmente denominamos **representación**, proceso que según la descripción del filósofo alemán, corresponde a la generación de una imagen mental –sobre la base de la memoria de un objeto o espacio– traducible finalmente en un esquema. El quiebre que implica esta separación del espacio “de la acción” y el desplazamiento a un nuevo campo de operación, el espacio abstracto, probablemente marca el hito fundacional de la arquitectura como disciplina –o lo que Horkheimer define como teoría tradicional– enmarcada claramente dentro del paradigma moderno cartesiano, con un conjunto reproducible de normas o leyes y una suerte de “método científico” dados en este caso básicamente por la nueva herramienta, o más bien dicho, por el nuevo lenguaje que sustentaría el desarrollo de la arquitectura: la geometría.

“Ya no poseemos un espacio visual, táctil, acústico u olfativo. El espacio geométrico hace abstracción de toda la variedad y heterogeneidad que nos es impuesta por la naturaleza dispareja de nuestros sentidos; nos encontramos con un espacio homogéneo, universal, y sólo por medio de esta nueva forma característica del espacio pudo llegar el hombre al concepto de un orden cósmico único, sistemático (...). Si estudiamos la evolución del pensamiento cartesiano veremos que Descartes no comenzó con su cogito ergo sum, sino con su concepto o ideal de una mathesis universalis, fundado en un gran descubrimiento científico, la geometría analítica. Con ella, el pensamiento simbólico realizó otro paso que había de tener las consecuencias sistemáticas más importantes. Se vio claro que todo nuestro conocimiento del espacio y de las relaciones espaciales se podía traducir en otro lenguaje, el de los números, y que, gracias a esta traducción y transformación, se podía concebir en forma mucho más clara y adecuada el verdadero carácter lógico del pensamiento geométrico”.

¿Por qué hablamos de hito fundacional?

Porque al hacer un breve análisis de la institución del proyecto, observamos que su característica principal (y quizá lo sea también de la arquitectura), es precisamente la de operar dentro de lo que hemos denominado espacio abstracto, y más exactamente dentro de la **representación** del espacio abstracto, vale decir el dibujo bidimensional. En el momento en que la arquitectura se desarraiga del ámbito concreto de la acción, y las propiedades del espacio tangible le son transferidas a este espacio simbólico, ficticio y en último término a su traducción en el plano, estamos en presencia de la aparición de un nuevo fenómeno, donde las funciones sociales y rituales –el “aura” de Benjamin– de la arquitectura y la ciudad son marginadas del proceso de concepción (o proceso de proyecto), para ser reemplazadas por las leyes propias de la superficie pictórica, atando aquéllas irremediamente su destino, al devenir de las artes visuales y en particular al de la pintura, del cual extraerán o heredarán sus supuestamente evolutivos paradigmas, al decir de T.S. Kuhn.

Ubicando el nacimiento del proyecto de arquitectura en la época del Renacimiento –un lazo que señala su condición de artefacto moderno–, podremos ver cómo a partir de dicha época la fuerte raigambre que encuentra el proyecto –luego la arquitectura y la ciudad– en una matriz pictórica se constituye en la base conceptual de su desarrollo. La vinculación directa de los movimientos y discursos arquitectónicos con “escuelas” pictóricas se inicia con la aparición como descubrimiento de la perspectiva y su uso, con Filippo Brunelleschi y la primera demostración pública del efecto perspectivo alrededor de 1413, el cual sería más tarde sistematizado e institucionalizado por León Battista Alberti en su libro *De Pictura* en 1435. La influencia de la perspectiva en la arquitectura sería decisiva a la hora de provocar un desplazamiento del medio de interpretación de los conceptos dominantes, un viraje desde el uso directo de sistemas de representación o mejor dicho, de comprensión de la “realidad” tales como

la geometría y su capacidad de medida y orden del espacio, los sistemas de proporción basados en aquélla, etc., hacia el uso de otra plataforma, donde dichos sistemas también son aplicados, para sustentar la cognición y concepción de la arquitectura. El surgimiento de esta matriz pictórica va a condicionar en gran medida el desarrollo de la arquitectura, desde los días de Alberti hasta nuestro tiempo. Para ponerlo más claro, el carácter y potencial del medio de producción –el dibujo– por un lado, y su vinculación más inmediata –la pintura– por otro, han dirigido en gran medida el desarrollo de la arquitectura, en tanto le han otorgado la posibilidad de expresar ideas y concepciones acerca del espacio o bien le han provisto de dichas concepciones.

Lo interesante de este fenómeno, si ejercemos el criterio de que la historia debe cortar y diseccionar para analizar tejidos y trayectorias, y a su vez las ciudades y la arquitectura deben historizarse para ser comprendidas en sus procesos de producción (otra entealequia moderna) y ser posible objeto de transformación sobre la base de una observación crítica, es que la matriz pictórica a la que se alude se manifiesta de manera transversal a las distintas épocas –incluso al comparar posturas y momentos históricos considerados tradicionalmente como opuestos– lo que desde esta perspectiva hace inválidos ciertos mitos o máscaras de la historiografía del arte y la arquitectura, como, por ejemplo, el del desarrollo histórico pendular entre los “espíritus” racionalista y expresionista (o barroco). Este último enfoque da cuenta una vez más del autoengaño en que la arquitectura (o más bien dicho, una proporción importantísima de su historia y su teoría) incurre al pensar su cuerpo disciplinar fundamentalmente desde las bellas artes y confinarse así a un paradigma absolutamente reduccionista y reducido en tanto atado a lo representacional, puesto que por la misma naturaleza de sus medios de producción es limitado en términos de su capacidad de aprehensión de las propiedades y cualidades del espacio social concreto, material, como



Los jardines de Versalles.

también de su capacidad de generación del mismo.

Podemos ver que la evolución de la arquitectura a lo largo de la época moderna, ha sido fuertemente condicionada por el traspaso de las cualidades del espacio tangible a la representación plana –abstracta–, a esta estructura simbólica que llamamos proyecto, con la consecuencia que la representación del espacio ha terminado por transformarse en la concepción del espacio mismo. Mejor dicho, la concepción del espacio se ha reducido a los límites del medio de representación, el dibujo. Sin ir más lejos, la noción de la reducción a las dos dimensiones del plano está presente en la misma raíz etimológica de la palabra proyecto, en su asociación con el latín *proiectio*, que significa precisamente reflejar sobre una superficie (dos dimensiones) la imagen o sombra de un cuerpo (tres dimensiones).

Desde, lo que algunos denominan nacimiento del espacio perspectivo albertiano o moderno propiamente tal –puesta en escena de la nueva concepción antropocéntrica del mundo–, pasando por el intento de capturar el horizonte –parafraseando a Benevolo– de André Le Nôtre¹ y los arquitectos del Barroco, el uso del claroscuro por parte de éstos últimos para reforzar la teatralidad del espacio religioso de la Contrarreforma, la composición sobre patrones modélicos reinterpretados (o descontextualizados, si se quiere), en su dimensión plástica en el período neoclasicista del *Beaux Arts*, con el surgimiento del concepto de partido general como organización de estos materiales gráficos preexistentes, hasta el proyecto

de las vanguardias del Novecientos, con la Nueva Objetividad expresada en la estética De Stijl y aplicada en un grado de abstracción equivalente tanto en los cuadros de Mondrian, como en la casa Schröder de Gerrit Rietveld, el sometimiento voluntario de la arquitectura a las leyes del espacio pictórico como condición moderna, es perfectamente plausible al hacer un corte en cualquier época; se exhibe de diferentes formas y con intensidades de evidencia variables, manteniéndose como principio rector el hecho que la idea matriz del proyecto casi siempre corresponde a una imagen trazada sobre el plano que puede guardar mayor o menor familiaridad con alguna otra existente, pero cuyo potencial de idea espacial está limitado a partir de la condición propia de su soporte, la superficie del papel. Dentro de este “mundo” que define el plano, se producen las operaciones sobre el objeto proyecto, el cual es concebido como una proposición lógica sintética², a la cual le han sido transferidas las propiedades del espacio real y por lo tanto, todas las decisiones que operen sobre ella, serán consideradas válidas como correlato del espacio vivencial, como una suerte de realidad paralela, según Corona Martínez: *“La nueva abstracción formal del edificio fue una herramienta para la solución formal de los problemas. Del mismo modo el dibujo como objeto se convirtió en una afirmación implícita de la autonomía de la arquitectura”*.

El fenómeno moderno de la aparición del proyecto, implica un cambio radical en lo que va a ser el desarrollo de la arquitectura, en tanto supone una transformación del proceso de gestar la arquitectura misma.

Se produce una separación de la “realidad” del manejo de los elementos concretos del espacio (materiales, etc.), sobre la base de la creación de una estructura intermedia entre el pensamiento y la concreción, lo tangible y vivenciable. Esta estructura abstracta a la que se le confieren las propiedades de lo “real”, tiende a reemplazar a la realidad, e instituirse como una realidad paralela e igualmente válida. Es a partir de este hecho o hito que se funda el posterior desarrollo de la arquitectura como la conocemos hoy.

Una breve excursión al concepto de campo

El arquitecto estadounidense Stan Allen plantea una nueva perspectiva, que se puede insertar en la discusión sobre la continuidad teórico-procedimental, cuyo valor central es desplazar el centro del discurso desde el “producto” de la arquitectura, a su “modo de producción” (por decirlo de alguna manera). Emerge así el concepto de campo, como la valoración del contexto en tanto escenario, donde se producen los acontecimientos propios del comportamiento del hombre en forma dinámica y compleja, en contraposición a la concepción estática y lineal del objeto, como expresión de un todo coherente que se basa en un sistema de relaciones fundamentalmente geométricas.

Las condiciones de campo pueden definirse, en forma general, por cualquier matriz organizacional, formal o espacial, capaz de unificar diversos elementos mientras respete la identidad de cada uno. Ahora bien,

¹ Para demostrar la grandeza de Luis XIV, el Rey Sol, el arquitecto André Le Nôtre manipuló la perspectiva con singular pericia para conseguir los efectos deseados al diseñar los jardines del palacio de Versalles, quizá el mejor ejemplo de cómo las herramientas de proyecto fueron utilizadas para la representación alegórica. Teniendo un antecedente notable en el diseño de Miguel Ángel para la Piazza Navona, Le Nôtre deforma medidas del trazado del eje principal del palacio en su proyección hacia los jardines, para acentuar la sensación de infinitud visual y transmitir la idea de que ese lugar era el centro del mundo, el lugar desde donde se podía dominar el horizonte.

² El término síntesis es particularmente significativo dentro de esta visión de la generación de espacio y cómo ella es influida por su medio de expresión. Dentro de la lógica planteada sobre el tema de la concepción del espacio abstracto y su posterior reducción a la representación en el plano, es perfectamente coherente la aparición de la síntesis como concepto estructural, en tanto el esquema –herramienta predilecta de la arquitectura e idónea si se piensa en su soporte–, punto de partida y final a la vez del proceso de proyectación, es el mejor ejemplo de un instrumento sintético por cuanto como formulación deja fuera un conjunto de variables de análisis para hacer más simple la tarea y abocarse a lo “esencial”, abstrayendo los elementos más importantes del tema arquitectónico.

Stourhead. Pertenece al libro:
Steenbergen C, Reh W. *Arquitectura
y paisaje*. Barcelona: Editorial Gustavo
Gili, 2001.



la principal característica de las condiciones de campo es la generación de un sistema en el cual no se puede modificar ninguno de sus elementos, sin atender las repercusiones que se producen en toda la estructura de relaciones. Esto significa que se trabaja considerando el caso de estudio (lugar, comunidad o emplazamiento), como una estructura de redes complejas, donde el nuevo cuerpo arquitectónico que se inserta en dicha trama, determina y a la vez es determinado por el “contexto” (en su definición más genérica), y por las acciones de las personas en el espacio, y donde los registros de “lo dado” se constituyen en un sustrato de antecedentes que generan nuevas potencialidades a partir de las restricciones. En palabras del propio Allen, *“las condiciones de campo son fenómenos que operan de abajo hacia arriba: definidas no por esquemas geométricos totalizadores sino por intrincadas conexiones locales. La forma importa, pero no tanto las formas de las cosas como las formas entre las cosas”*.

La visión de Allen guarda relación con la crítica hecha al Movimiento Moderno –ya en los años ‘50– por los arquitectos del *Team X* y se asocia con fuerza al ámbito del arte posminimalista, el *land art* y el paisaje. Se podría aventurar asimismo una conexión con la antiproyección del *Picturesque* o Pintoresco inglés del siglo XVIII (no confundir con la postura de Laugier y otros teóricos ilustrados, criticada por Tafuri, que proponía una lectura de la ciudad como fenómeno natural y espacio antiproyectivo en el sentido de no ser transformable por la acción humana). Si bien en el pintoresco hay una raíz pictórica, ésta es una opción consciente de mimesis o traslado de la imaginaria y técnicas de la pintura paisajista del siglo XVII (Claude de Lorraine y otros) –como, por ejemplo, el contraste entre fondo y primer plano (en el cual se situaban básicamente objetos icónicos, como templetos y otros elementos referentes al mundo antiguo), o los mecanismos pictóricos de encuadre de las escenas para localizar los objetos– al espacio natural, donde el “trazado”

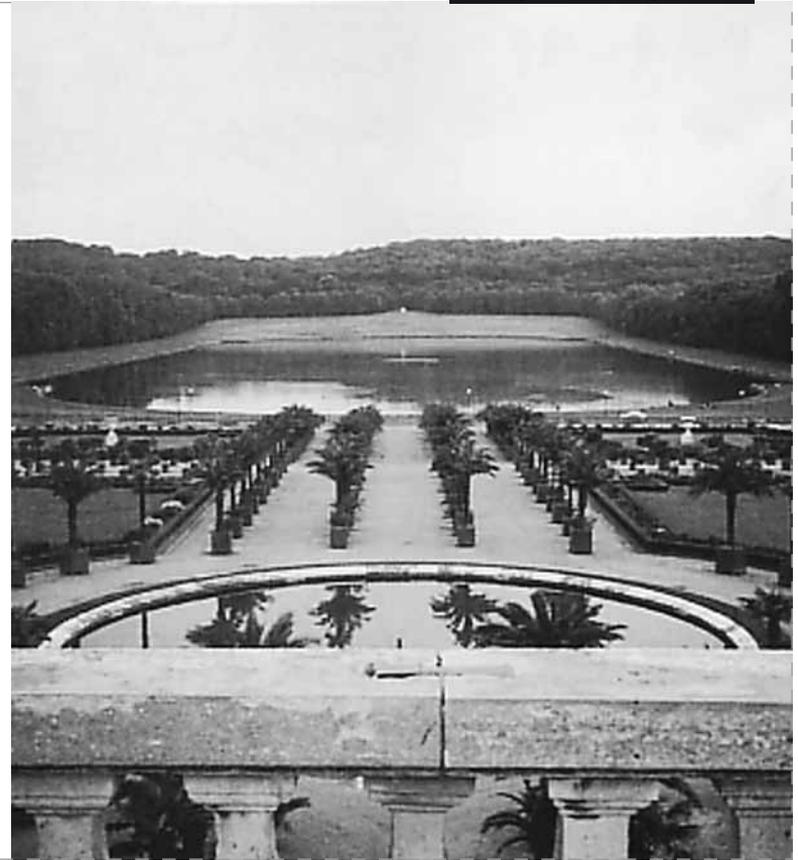
de los jardines y parques se efectuaba en terreno, en una suerte de práctica material no determinada por la institución del proyecto (puesto que aquí no existe tal cosa, al menos en el sentido tradicional del término), y aplicada sobre la base de la experiencia directa del lugar. Un ejemplo singular de esta práctica es el parque de Stourhead, creado en 1741 por el banquero Henry Hoare. Su diseño se basó en una secuencia de escenas inspiradas en la narrativa literaria, particularmente en pasajes de *La Eneida*, de Virgilio, contemplando dos criterios guía: dejarse guiar por la topografía del lugar para trazar los recorridos; y dramatizar los elementos de la naturaleza existente. Tales escenas se ejecutaron en terreno, con la particularidad de que la configuración de las mismas fue definida en función de la relación de cada uno de los objetos, con todas las vistas que de ellos se pudieran generar y además, con el posible rol que pudieran jugar como fondo de otra “escena”; esto es, si bien se piensa en una secuencia narrativa, también existe la noción de que la imagen presentada se ubica en un espacio tridimensional y por lo tanto se debe contemplar tanto el movimiento del espectador como la localización del objeto corpóreo en el espacio, cómo éste es percibido.

Volviendo a Allen y las condiciones de campo, éstas asoman como una veta interesante para enfocar la arquitectura y su estructura proyectual como un sistema de decisiones donde encuentran lugar los problemas del espacio social concreto, abriendo la posibilidad de un desplazamiento conceptual importante, una recuperación del espacio de la acción, de la arquitectura como fenómeno cultural.

Esta visión, pese a provenir de un área bastante inexplorada como es la influencia de las nuevas tecnologías y las teorías del arte del siglo XX tardío en los medios y modos de producción de la arquitectura (y a final de cuentas en la arquitectura misma), se encuentra en ciertos puntos con un prisma más bien culturalista, como el del arquitecto

belga Lucien Kroll: *“Hasta hace muy poco tiempo, la arquitectura estaba enraizada en su propia historia, en la mitología, en la superstición, en el paisaje local; sin embargo, ha sido desgarrada capa por capa y lanzada a un mundo deliberadamente abstracto: de tal manera se hizo posible mecanizarla en pocas etapas. Gradualmente la imagen arquitectónica fue separada de su lugar y tiempo correcto, en tanto los arquitectos comenzaron a hacerse cargo de una serie de roles ajenos: primero se convirtieron en pastores o legionarios griegos, decorando sus capiteles con vegetación exótica; luego jugaron a ser matemáticos, abstractos y sin lugar. Finalmente aparecieron como constructores de contenedores familiares ubicados entre caminos y servicios. Sin embargo, recientemente, toda esta energía mental y los cálculos que produjo se han diversificado: debemos ahora aplicarlos a nuestro contexto, convertirlos en un instrumento que opere en redes subjetivas completas en vez de elementos aislados, abandonando de plano y para siempre la idea de un sistema mecánico autónomo”*.

La ciudad, cuna de las mayores transformaciones sociales en los últimos quinientos años, constituye hoy un campo de diálogo y discusión abierto e inexplorado, un ámbito en el que no casualmente se deja de lado el debate sobre la condición de la urbe como estructura de organización social, producción económica y construcción cultural, instalando en su lugar una discusión eminentemente banal acerca de determinadas cualidades estéticas de los “objetos” arquitectónicos o sus posibles andamiajes conceptuales. Se hace urgente desvelar la máscara de la ciudad hiperconectada, la ciudad de los flujos de información y el capital especulativo para comenzar a construir nuestras urbes como lugares de encuentro, de socialización, de producción de cultura. Podemos plantear que la arquitectura tiene también un rol que jugar en la elaboración de las estrategias de resistencia³, al decir de Hal Foster, en términos de reflexionar a partir del tema de la producción del espacio público



–del espacio concreto– tratando de superar, las pseudoestructuras estetizantes que mantienen a la arquitectura en un sitio de menoscabo en su potencial de aporte a la construcción de un proyecto alternativo de sociedad.

“Trabajar con los materiales de la historia pequeña, el paisaje de los afectos localizados mediante discontinuo además

Recoger de uno a cinco y más allá los harapos de la estructura familiar dispersada por las turbulencias de la ciudad incendiada

Preferir ante el lápiz enervado de despotismo el surco practicado, la cal azarosa, el amontonamiento de residuos y raíces todos ellos objeto de escasa observación

Plantar con el horizonte entre ceja y ceja malezas feraces que a raudales desdibujen el límite escrito entre naturaleza y cultura

Ecologías artificiales
Infraestructuras suaves
Máquinas para observar las estrellas
escuchar atento cómo despierta la noche
escurridiza y negra por narices y boca”.

(Daniel O. *Artificial Ecologies / Soft Infrastructures*).

Bibliografía

- ALLEN, Stan. “From object to field”. *Architectural Design* N° 127, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Portal Universidad ARCIS: www.philosophia.cl
- CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- CONDE, Yago. *Arquitectura de la indeterminación*. Barcelona: ACTAR, 2000.
- CORONA-MARTÍNEZ, Alfonso. *Ensayo sobre el proyecto*. Buenos Aires: CP67, 1990.
- FOSTER, Hal. *La posmodernidad*. México: Editorial Kairós/Colofón, 1988.

HORKHEIMER, Max. *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Paidós, 2000.

KROLL, Lucien. *The architecture of complexity*. London: BT Batsford, 1984.

KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1992.

TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1984.

TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.

³ FOSTER, Hal. “Introducción al posmodernismo”. En: Foster, H. *La posmodernidad*. México: Editorial Kairós/Colofón, 1988.