



INVESTIGACIÓN PROYECTUAL Y ESTRATEGIAS ALEGÓRICAS
Conexiones entre el arte reciente
y la arquitectura como práctica cultural

Valeria Soledad Guerra Martinez

Investigación proyectual y estrategias alegóricas
Conexiones entre el arte reciente
y la arquitectura como práctica cultural

Valeria Soledad Guerra Martínez

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y DISEÑO
Doctorado en Arquitectura
Escuela de Posgrado



INVESTIGACIÓN PROYECTUAL Y ESTRATEGIAS ALEGÓRICAS
CONEXIONES ENTRE EL ARTE RECIENTE
Y LA ARQUITECTURA COMO PRÁCTICA CULTURAL

Valeria Soledad Guerra Martínez
En requerimiento para obtener el título de Doctora en Arquitectura

Director: Dr. Fernando Fraenza
Codirector: Mgter. Eduardo Barseghían

CÓRDOBA
2020

Tribunal de Tesis:

Dr. Hugo Peschiutta
Universidad Nacional de Córdoba (FAUD-UNC)
Dra. Maria Cecilia Irazusta
Universidad Nacional de Córdoba (FA-UNC)
Dra. Olga Paterlini
Universidad Nacional de Tucumán (FAU-UNT)

Fecha de defensa:
Miércoles 29 de julio del 2020

Guerra Martínez, Valeria Soledad

Investigación proyectual y estrategias alegóricas : conexiones entre el arte reciente y la arquitectura como práctica cultural / Valeria Soledad Guerra Martínez ; coordinación general de Eduardo Barseghian ; dirigido por Fernando Fraenza. - 1a ed revisada. - Córdoba: Editorial de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba, 2020.

Libro digital, PDF - (Tesis Docta // Marengo, María Cecilia; 7)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-4415-82-0

1. Investigación Cultural. 2. Arte. 3. Arquitectura. I. Barseghian, Eduardo, coord. II. Fraenza, Fernando, dir. III. Título.
CDD 720.103



a Gaia
... por acompañarme en este Vuelo

Agradecimientos

Quiero en primer lugar, como ex alumna y actual docente de la Facultad de Arquitectura Urbanismo y Diseño/ UNC, expresar mi profundo agradecimiento a la oportunidad que significa el acceso a la universidad pública y gratuita en mi país, Argentina. Sin duda alguna, debo subrayar que esta Tesis es posible gracias a un Estado presente en el ámbito de la Educación, en este caso la formación de grado y de posgrado.

Pongo en un lugar privilegiado de mi reconocimiento a tres personas de gran calidad humana que me acompañaron incondicionalmente en el recorrido de esta Tesis Doctoral. En primer lugar agradezco a la Dra. Cecilia Marengo, de quien destaco su compromiso, su interés y contención como directora de la carrera DoctA FAUD/UNC. Le siguen dos docentes el Dr. Fernando Fraenza (director) y Mgter. Eduardo Barseghian (codirector), que me acompañaron generosamente en este zigzagueante proceso, desde aquellas incipientes preguntas de los inicios, aún descabelladas, hasta el primer escalón, la concreción de mi Tesis. A ellos les debo, también como ex profesores del grado, mi crecimiento basado en el respeto y admiración por sus clases, así como también el interés por incursionar en el ámbito de la investigación académica en el campo de la arquitectura.

Una larga lista de arquitectos, docentes e investigadores forman parte de mis agradecimientos. De DoctA, destaco los aportes a los temas de mi interés realizado por docentes de la talla de los Dres.: Roberto Fernández, Jorge Sarquis, Vicente Medina, Fernando Fraenza, Diego Fonti, Fernando Aliata, Guillermo Ranea, mas el apoyo y la confianza de siempre proferido por el emérito profesor Halac (co-director de la carrera). Agradezco muy especialmente al Dr. Roberto Fernández quien demostró en todo momento atenta predisposición a mis consultas. Debo reconocer también el trabajo que se realiza en DocASur, y cuyas clínicas se conciben como ámbito de intercambio y crecimiento de pares.

De mis viajes y entrevistas debo reconocer la dedicación así como el tiempo invertido en largas charlas, consultas o información bibliográfica de todos aquellos que de una u otra forma aportaron al presente trabajo. Me refiero al arq. Carlos Villagómez (Bolivia) arq. Gustavo Sargiotti (Argentina) arq. Ramón Gutiérrez (Arg.) Miguel Angel Roca (Arg) arq. Freddy Mamani (Bolivia) Dr. Sebastián Malecky (Arg.). De manera muy especial agradezco el aporte de Marcos Quispe (Bol.) y Gustavo Farías (Arg.) quienes aportaron largas jornadas de visitas a obras y desinteresada cantidad de información acerca de la obra de F. Mamani y Rafael Iglesia.

No cabe duda que el acompañamiento del grupo humano es muy importante en tan solitario proceso. Un lugar preponderante lo ocupan mis compañeros de DoctA_cohorte 2013: Miriam, Claudia, Pablo, Sebastián y Adrián, con quienes compartimos viajes, charlas, tanto momentos de incertidumbres como logros, grupales y personales. Así mismo valoro el apoyo de mis compañeros y los amigos que me rodean en la cátedra de Morfología 1 A_FAUD/UNC, como la energía y empuje proporcionado por mis compañeros del área de Posgrado, en especial a Ely, Osvaldo y Lucas. Quiero recalcar mi más profundo agradecimiento a Belén Cortes, cuya inmensa generosidad facilitó mi trayecto por la rutina de la biblioteca, así como la predisposición de Omar París a brindarme información desinteresadamente. Finalmente quiero agradecer a mis amigas de la vida, a Débora por ese viaje inolvidable a la Paz. A Sara y a Fabiana por todo el apoyo a veces tan necesario. Gracias al tango y ese abrazo social, humano y contenedor que me llenó de energías para seguir. A mi familia y a todos aquellos que estuvieron siempre presentes, me dotaron de confianza y que sin duda formaron parte de este ambicioso proyecto. Termino estas líneas agradeciendo con todo mi amor a mi hija Gaia, a quien dedico esta Tesis.

.RESUMEN

Palabras clave:

Arte /arquitectura-Investigación proyectual-transdisciplina-estrategias alegóricas-crítica.

En el presente trabajo nos interesa abordar la arquitectura apoyándonos en su plano cultural, asumiendo al arte y a la técnica como aspectos vinculados al *saber* –geocultural (Kusch)- y al conocimiento disciplinar. En este marco, nos proponemos profundizar en la faz analítica que se promueve desde el proyecto arquitectónico como investigación (Sarquis, Fernández). Se trata de una faceta que viene alimentada de ese rigor experimental característico de las vanguardias artísticas del siglo veinte y en la cual – según subrayamos en nuestra Tesis -la condición transdisciplinaria arte/arquitectura asume un rol preponderante.

El eje central de la propuesta radica en reconocer en el proyecto arquitectónico un objeto y un instrumento de conocimiento. Nos preguntamos desde allí cuáles son los aportes -en éste contexto de giro- que hace el proyecto al propio campo en relación a la construcción de otras maneras de conocer y de hacer arquitectura. Nos interesa profundizar en cómo el arte reciente, de gran densidad teórica que acompaña a la *praxis*, otorga a la arquitectura instrumentos de reflexión y de crítica a la propia esfera cognitiva de la disciplina. En el mismo sentido, indagamos en qué conexiones se pueden establecer entre el interés horizontal, crítico y social de las artes visuales recientes y la investigación proyectual en arquitectura.

Propiciamos el avance y profundidad para la presente investigación en torno a la conformación de un complejo cuerpo conceptual que provee a nuestro desarrollo un necesario y fundamental soporte teórico- crítico. Surge allí la figura retórica *alegoría*, que revisamos desde la perspectiva benjaminiana y sus derivas plasmadas en el tratamiento de algunos críticos del arte de las últimas décadas (Bürger, Owens, Brea, Buchloh). Nuestro compromiso en este marco está ubicado en el reconocimiento y la discusión de una serie de estrategias y categorías vinculadas a las manifestaciones de vanguardias y tardovanguardias, las cuales sostenemos hoy mantienen fuerte vigencia como instrumentos conceptuales y metodológicos en nuestra disciplina, la arquitectura. Desde este lugar, nos interesa generar en nuestra Tesis algunas postulaciones respecto de aquello que denominamos *estrategias alegóricas* profundizando en el campo de la investigación proyectual en arquitectura y en relación al contexto transdisciplinar al que hacemos referencia. En consecuencia, formulamos el agrupamiento de tales estrategias en tres familias: i) *la apropiación y la cita (el palimpsesto)*, ii) *lo inespecífico* y iii) *la serie*. Bajo esa lupa y con el objetivo de ahondar en las mismas, describimos y analizamos algunos casos, señalando diversos modos de concebir el proyecto de investigación y múltiples maneras -posibles- de desplegar sus estrategias alegóricas.

En cuanto a la selección y análisis del *corpus*, nos planteamos detectar y abordar principalmente el estudio de la casuística latinoamericana, la cual ponemos en diálogo con discursos de otras latitudes. El límite temporal de esta labor, se halla definido en las tres décadas que se ciñen entre 1980 y 2010, un contexto geopolítico de interdependencia y de vinculaciones en red que tensan lo global y lo local. Tomamos como casos empíricos aquella producción de arquitectos que investigan y que a su vez construyen identidad desde el proyecto, potenciados en el impulso de la crítica -social, institucional y cultural- que se pone de manifiesto en la práctica experimental.

De nuestras reflexiones decimos que el arquitecto que investiga, haciendo referencia al caso que nos ocupa, el “proyectista alegorista”, trasciende el campo para incorporar herramientas que le permiten buscar maneras de superar las barreras del “disciplinamiento”. Es por lo tanto, un

arquitecto preocupado en generar discusiones crítico-dialógicas que hagan posible desandar o deconstruir los dogmas, las categorías y demás supuestos de la disciplina. Sostenemos que esto, favorece la construcción de una arquitectura más pendiente del territorio –en su sentido geocultural-, más socialmente incluyente –horizontal- y más reflexiva en cuanto a las postulaciones académicas del presente.

.ABSTRACT

Keywords:

Art / architecture - Project research - transdiscipline - allegorical strategies - criticism.

In this investigation, we argue about an architectural approach based on its cultural level, assuming Art and Technique related to disciplinary knowledge. In this framework, we intend to deepen the analytical face promoted from the architectural project research (Sarquis, Fernández). This facet is nourished by an experimental rigor so characteristic of twentieth century's artistic avant-gardes and, as we emphasize in our thesis, transdisciplinary condition of art - architecture assumes a preponderant role.

The central proposal lies in recognizing an object and an instrument of knowledge in the architectural project. In this turning context, we ask ourselves: what are the project's contributions to its own field related to the construction of other ways of knowing and making architecture? We are interested in inquiring into how recent art and its great theoretical density and praxis, gives Architecture instruments of reflection and criticism. In the same way, we also inquire into the links between critical and social interest of recent visual arts and *project research* in architecture.

We favor the advance and depth around the conformation of a complex conceptual body that provides our development with a necessary and fundamental theoretical-critical support. There arises the allegorical rhetorical figure that we review from Benjamin's perspective and its drifts embodied in the discussion of some art critics of recent decades (Bürger, Owens, Brea, Buchloh). Our commitment in this framework is based on the recognition and discussion of a series of strategies and categories linked to the manifestations of avant-garde and belated avant-garde which still remain strong as conceptual and methodological instruments in our discipline, Architecture. From here, we are interested in creating some postulations regarding to allegorical strategies, deepening on the field of architectural project research and in related to a transdisciplinary context. Consequently we group strategies into three types: i) *the appropriation and the appointment (the palimpsest)*, ii) *the unspecific* and iii) *the series*. Under that magnifying glass and with the aim of delving into them, we describe and analyze some cases, pointing out different ways of conceiving the research project and multiple -possible- ways to deploy their allegorical strategies.

Regarding the selection and analysis of the corpus, we mainly propose to detect and address the study of Latin American casuistry, which we put into dialogue with speeches from other latitudes. The time period of this work has been defined between 1980 and 2010, because of the geopolitical context of interdependence and network links that stress global and local. We take as empirical cases: architects' production of those that investigate and build identity from project. They evident an experimental practice enhanced by the impulse of social, institutional and cultural criticism.

From our reflections we say: an architect who investigates transcends the field, is able to incorporate tools that allow him looking for ways to overcome the barriers of “disciplining”. He is, therefore, an architect concerned with generating critical-dialogic discussions that make possible to retrace or deconstruct dogmas, categories and other assumptions of the discipline. We support favors the construction of a more pending architecture of the territory –in its geocultural sense-, more socially inclusive –*horizontal*- and more reflective in terms of present academic postulations.

INTRODUCCIÓN [12]

- .a Fundamentación [12]
- .b El problema [13]
- .c Horizonte de debate [14]
- .d Sobre el objeto empírico [18]
- .e La organización de esta Tesis [19]

PARTE I [22]

La arquitectura como práctica cultural

Introducción al marco conceptual [23]

I.1. Sobre la arquitectura y el proyecto [24]

I.1.1 - La arquitectura como práctica cultural

El proyecto como instrumento de crítica [25]

- I. 1.1.1 La arquitectura como problema [26]
Sobre la disciplina y el saber en arquitectura [27]
- I. 1.1.2. El proyecto y la cultura, la cultura del proyecto. [28]
Cultural y geocultural [30]
Lo predisciplinar del proyecto [31]
- I. 1.1.3. El momento de la *tejnë* y el germen de la crítica [32]
- I. 1.1.4. El proyecto como instrumento de crítica [34]

I.1.2- El proyecto arquitectónico [38]

¿A qué llamamos proyecto? [39]

- I. 1.2.1 Sobre la teoría del proyecto [39]
- I. 1.2.2 El proyecto moderno temprano [41]
El autor. La obra como resultado de un modelo.
- I. 1.2.3. El Proyecto instrumental [43]
El diseñador, el usuario, la máquina (de habitar)
- I. 1.2.4. El Proyecto de investigación [47]
Algunas conexiones entre arte y proyecto (de investigación) [49]
 - .a El proyecto fundante y su condición de utilidad [50]
 - .b Del modelo al proceso [53]
 - .c Experimentalidad y ensayo [54]
 - .d Del usuario al estado de encuentro [54]
 - .e El proyecto como Texto [56]

I.2- Retórica y arquitectura

El símbolo y la alegoría [60]

- I. 2.1 Sobre la retórica y la arquitectura
Retórica [61]
La *mímesis* [62]
- I. 2.2 Sobre las bases de la arquitectura
Vitruvio, la protodisciplina [64]
- I. 2. 3 Arquitectura orden y símbolo [68]
Sobre el canon (clásico) [70]
- I. 2.4 El símbolo [71]

- I. 2.5 El símbolo en arquitectura
La razón simbólica del proyecto moderno temprano [72]
- I. 2.6 El desvío del símbolo: la alegoría [74]
Alegoría y crisis (del orden arquitectónico) [75]
- I. 2.7 El símbolo en el MM
Proyecto y Nuevo Canon [78]
- I. 2.8 La discusión de lo simbólico en la práctica postmoderna
El Canon (y lo indecible en el proyecto del siglo XX) [82]

I. 3- Vanguardia artística, método y proyecto crítico [87]

I.3.1. Proyecto y método serial [88]

- I. 3.1.1 El pensamiento Serial (Eco) [89]
- I. 3.1.2 Proyectar la crítica
Lo serial como método de crítica del proyecto [92]

I.3.2 Conexiones entre la vanguardia y la crítica del proyecto [98]

- I. 3.2.1 ¿Qué nos interesa de la vanguardia?
El arte proporciona instrumentos para su crítica institucional [99]
Acerca de la *vanguardia heroica* [99]
La discontinuidad de la vanguardia [101]
La desmaterialización (como acto político) [103]
- I. 3.2.2 La vanguardia y crítica en arquitectura
Ruptura, acción diferida o desmaterialización (en el proyecto) [106]
- I. 3.2.3. Vanguardia, materia y proyecto
Desmaterializar el arte, materializar la arquitectura [108]
America(no) del Sud [109]

PARTE II [113]

Sobre estrategias alegóricas como recurso en la investigación proyectual [114]

Introducción a la segunda parte [114]

II.1-. Sobre alegoría [115]

Alegoría: Hacia una metodología del fragmento

(Benjamín como punto de partida) [116]

- II. 1.1 Alegoría y símbolo
(en Benjamin) [118]
- II. 1.2 Alegoría y obras de vanguardia (Bürger) [121]
- II. 1.3 La alegoría como impulso (Owens) [122]
- II. 1.4 Estrategias alegóricas y objetos (in) específicos (Brea) [125]
Acerca de los objetos específicos [126]
Objetos inespecíficos [127]
- II. 1.5 Apropiación y montaje (Buchloh) [131]
Entre el vaciado y el borrado [132]
El borrado como deconstrucción [133]

II.2- Investigación Proyectual y Estratégicas de crítica [137]

II.2.1 La investigación desde el proyecto [133]

- II. 2.1.1 Sobre el “giro lingüístico” en el proyecto [139]
- II. 2.1.2 La continuidad del proyecto simbólico
El canon como gesto [141]

- II. 2.1.3 Giro analítico e investigación proyectual [145]
Casa Vanna Venturi [147]
Serie Casas Eisenman [148]
- II. 2.1.4 De las lógicas a los modos
Consideraciones sobre el proyectode las últimas décadas [149]
- II.2.1.5 Respetto de los modos [151]

II. 2.2 Sobre las estrategias en la investigación proyectual [154]

II. 2.2 .1De las estrategias [155]

- II. 2.2.2. El gesto com estrategia canónica
Entre el partido y el sistema [156]
- II. 2.2.3. Estrategia y acción [158]
- II.2.2.4 El diagrama [161]
- II.2.2.5. La estrategia del vacío [161]

II.3 El desvío alegórico como estrategia en la investigación proyectual [165]

- II. 3.1Sobre estrategias alegóricas como instrumentos en la IP.[166]
- II. 3.2 Las estrategias alegóricas como instrumento de crítica geocultural en la Investigación proyectual [167]

II.3.2.1 Estrategias de apropiación y de cita (el palimpsesto) [178]

a. Apropiación, ensamblaje y *objet trouvé*

- La continuidad del gesto (en el CCK)[170]
- El edificio del correo [171]
- El CCK .La estrategia del ensamblaje [172]
- El *objet trouvé*: La Ballena Azul [173]
- Del pato a la ballena [173]

b. La fusión como estrategia

- Manifiesto *Cholets* [177]
- Entre el montaje y la fusión. Símbolo sobre símbolo, el palimpsesto [179]
- A qué llamamos *cholets*?[180]
- Fusión y no copia (Freddy Mamani)[181]
- El montaje y la fusión [181]

c. El *Cholet* ¿un *objet trouvé*?

- Entre la cultura aymara y los *transformers* [183]
- ¿Copia o fusión? [184]

d. La unión y la cita

- Casa Pachamacac[185]
- La cita del calco: *apus* [188]

e. La paradoja

- La alegoría de la alegoría [190]
- El juego de la imagen 1. La serie surreal [191]
- El *collage* [193]
- El juego de la imagen 2. Arquitectura en suspenso [194]

II.3.2.2. Lo inespecífico [195]

a. Lo fragmentario [196]

a.1El montaje

- El *Caixa Fórum* [196]

La central eléctrica del mediodía [196]
Entre el borramiento y la *colladura* [198]
Sobre el borramiento [198]
La *colladura* [199]

a.2 Apología al collage 1

Casa Hamaca [200]

a.3 Apología al collage 2

Casa Umbráculo [202]

b La mismisidad[204]

b1. Mismisidad (y unicidad)

Lo primitivo y atemporal. Casa Ocho Quebradas [204]

Gravedad barroca .Casa de la Cruz [207]

Éxtasis en la comunicación

Extensión, superposición y fragmento.Cuatro Vigas [209]

b2. Mismisidad (y serialidad)

Edificio Altamira [211]

II.3.2.3 La serie, la acción y el repiqueteo [213]

Elemental [213]

La serie como estrategia [214]

El proceso es proyecto [216]

REFLEXIONES FINALES [221]

BIBLIOGRAFÍA [228]

ÍNDICE DE GRÁFICOS [235]

ÍNDICE TEMÁTICO [239]

.INTRODUCCIÓN

.a Fundamentación

Podemos convenir que Latinoamérica dió lugar a una valiosa producción de arte de vanguardia en la segunda mitad del siglo XX. Una producción de cierto tenor *duchampiano* que, si bien se nutre del permanente diálogo con la –por ese entonces- centralidad europea, define sus modalidades a partir de las problemáticas propias de la región. Obras como las de Antonio Berni (1905-1981) *La Ramona o Juanito Laguna*, los *Objetos inútiles* de Edgardo Vigo (1928-1997), *el Parangolé* de Helio Oiticica (1937-1980) o *la Familia Obrera* de Oscar Bony (1941-2002) son algunos de los tantos ejemplos que han enriquecido nuestro horizonte del debate arte/cultura en la década del sesenta. En este sentido, nos interesa señalar -yendo atrás en el tiempo- que a partir de la progresiva consagración de la esfera autónoma del arte hacia el siglo XIX, se promueve una instancia de crítica que será el caldo de cultivo de las propuestas de vanguardias de principios del siglo XX (Bürger, Fraenza), cuya sinergia extiende su correlato durante toda la centuria. En cuanto a la arquitectura, destacamos el profundo vínculo de las primeras vanguardias con el movimiento moderno -campo del diseño- y sus posteriores derivas, las llamadas *tardovanguardias*, que ya aproximándonos a la problemática contemporánea, evidencian el horizonte dialógico al cual haremos referencia en el presente trabajo.

Avanzando hacia el eje de nuestra discusión, consideramos preciso reflexionar junto a Roberto Fernández, quien afirma: “*el Arte como campo crítico y cultural ha devenido recientemente un espacio más comprometido y crítico [que la arquitectura]*” (Fernández, 2013, p. 15). Éste forma parte de un primer supuesto al que adherimos para dar impulso a nuestra Tesis, dado que nos proponemos profundizar el conocimiento sobre las prácticas de la arquitectura, que a través del proyecto se apropian de la condición de rigor experimental característico de las *vanguardias* y las *posvanguardias* de la última centuria. Otro punto que impulsa esta investigación, es dar cuenta del escaso material teórico que en el campo de la arquitectura se hace cargo de la cuestión (ver punto .c). Creemos por ello necesario asumir el compromiso de profundizar no solo en el desarrollo de cómo los procedimientos del arte se ven incluidos en el proyecto arquitectónico, sino además advertir el carácter *emancipatorio* que le es otorgada a la arquitectura, teniendo el proyecto como medio e instrumento de conocimiento disciplinar. Asimismo, subrayamos nuestra prioridad que es la de contribuir en el estudio de un campo analítico y transdisciplinario apostando a identificar la progresiva autoconciencia proyectual en un marco de desdibujamiento de los límites disciplinares de la arquitectura.

El objetivo principal, ergo, el aporte previsto por ésta Tesis, será revisar cómo las prácticas emergentes consumadas a nivel de *autoconciencia* del arte que revolucionan el campo -aunque solo por momentos (Adorno) - otorgan instrumentos de proposición, de revisión y de autocrítica a la arquitectura. Nos proponemos avanzar hacia una mirada que busca ahondar en las problemáticas que brotan desde el proyecto, fundamentalmente entorno a la arquitectura latinoamericana. Entendemos que ello implica dejar de lado la mirada -clausurada- propia de un debate dicotómico o de aparentes opuestos (global –local/ centro margen), para situarlo en un diálogo de pares.

Nos moviliza el afán de construir otros modos de apropiación tanto de las prácticas como de la investigación desde/con el proyecto, para impulsar con los mismos recursos otros modos de

producir y otros modos de pensar la disciplina y sus postrimerías -la *postdisciplina* - (Sarquis) . Asumimos tales prácticas como un valioso ámbito de producción del saber sosteniendo que éstas nos permitirán encauzar una relación expansiva entre teoría y *praxis*. Intentamos privilegiar el desplazamiento de aquellas miradas homogeneizantes que subyacen en el marco del contexto global, para hacer propicias las aperturas e intersticios, que amplíen el ámbito de debate al habilitar un camino de reflexión *crítica*¹ como método de indagación. Promover el corrimiento del lugar del *creyente* (Bourdieu), de quien toma sin cuestionamientos aquello que viene dado –culturalmente hegemónico-, implicaría impulsar la construcción de herramientas para su puesta en crisis; dar lugar al conflicto, el *shock* (Benjamin) en los modos dogmáticos de concebir institucionalmente la arquitectura, de producirla y de consumirla. Este corrimiento no solo significa inducir a una discusión dialógica y necesaria con otras latitudes desde un claro posicionamiento *geocultural* (Kusch) sino que además apostamos a enriquecer el surgimiento de interrogantes *otros* en nuestra comunidad de especialistas.

Finalmente, nuestro eje estará puesto en innovar el campo, en despejarlo de cierto aire de *confort* que subsume nuestras prácticas en aquello homogeneizante² y apostado pasivamente en la *arquitectura de producción* (Diez). Nos interesa privilegiar el aporte al conocimiento de la especificidad que emana desde el interior de la disciplina y de una concepción de crítica cultural vinculada tanto a la práctica profesional como a su acercamiento con el campo de lo *inútil* (Fernández), este último, próximo al arte.

.b El problema

La temática de nuestra Tesis atraviesa el fondo de la disciplina -sus orígenes- para situarse finalmente en el problema del proyecto. En el presente trabajo, nos proponemos profundizar en la faz analítica que se promueve desde el proyecto arquitectónico como investigación. Se trata de una faceta que,- subrayamos *ut infra* como un fuerte supuesto en nuestra tesis- viene alimentada de ese rigor experimental característico de las vanguardias artísticas del siglo veinte y en la cual la condición transdisciplinaria arte/arquitectura asume un rol preponderante. La propuesta radica en reconocer en el proyecto arquitectónico un objeto y un instrumento de conocimiento. Nos interesa profundizar en cómo el arte reciente, de gran densidad teórica que acompaña a la *praxis*, otorga a la arquitectura instrumentos de reflexión y de crítica al propio campo cognitivo de la disciplina. Asimismo, nos preguntamos qué conexiones se pueden establecer entre el interés horizontal, crítico y social de las artes visuales recientes y el concepto de proyecto arquitectónico como investigación. Para acotarlo, definimos como límite temporal las tres décadas que se ciñen entre 1980 y 2010, dando cuenta del contexto geopolítico que caracteriza dicho período, tal como la interdependencia que tensa lo global y lo local.

Propiciamos el avance y profundidad para nuestra investigación, en torno a la conformación de un complejo cuerpo conceptual en el cual nos apoyamos. Nuestro compromiso está ubicado en el reconocimiento y la discusión de una serie de estrategias y categorías vinculadas a las manifestaciones de vanguardia, que sostenemos hoy, mantienen fuerte vigencia como instrumentos conceptuales y metodológicos en nuestra disciplina, la arquitectura. Estas serán en el presente trabajo, el hilo conductor que constituye el entramado teórico-crítico pretendido. En cuanto a la selección y análisis del *corpus*, nos planteamos detectar y abordar principalmente el estudio de la casuística latinoamericana, la cual ponemos en diálogo con discursos de otras latitudes. Tomamos como casos empíricos aquella producción de arquitectos que construyen identidad, potenciados en el impulso fundado en la práctica experimental y la crítica.

¹ La crítica supone una reflexión, una actitud de cuestionamiento (Foucault, 1978 [2018]).

² Prácticas recurrentes, que no se proponen autocrítica.

Finalmente, haciendo referencia al método de investigación, podemos definir que el mismo se basa en la *hermenéutica crítica*³. Tanto la inducción como la abducción, formarán parte del instrumental metodológico que nos permitirá sustentar bases teóricas conceptuales y críticas tomando partido por la reflexión y al autoconocimiento de la disciplina. Nuestra hipótesis se formula a modo de elaboración conceptual que ha de encontrar su primera justificación –antes que nada- en la compatibilidad o coherencia con el conjunto de teorías que le sirven de marco de referencia para luego verificarse en la realidad empírica y cultural del fenómeno arquitectura/proyecto en el segmento estudiado.

.c Horizonte de debate

No son pocos los autores que investigan sobre la problemática de las conexiones arte/arquitectura. Sin dejar de reconocer esta pluralidad de voces que ahondan el tema, nos disponemos a abordar solo aquellos que comparten el objeto de esta Tesis. Vale decir, que se detienen en la cuestión del proyecto como investigación y que de una u otra manera profundizan en su carácter transdisciplinario, especialmente cuando el interés está puesto en las relaciones que prevalecen con el campo artístico. Atendiendo a esto, observamos que se reducen significativamente las discusiones situadas en el marco de especificidad al que hacemos referencia y se circunscriben al horizonte de debate que a continuación demarcamos. Incluso cuando nuestro norte tiene como objeto echar luz a la discusión en torno a ejemplos latinoamericanos que así lo ameriten por aportar al diálogo con proyectos emergentes de un contexto global. Es así que en la construcción de nuestro escenario, haremos referencia a aquellos autores que trazan rutas y convienen acuerdos sobre el tratamiento de las problemáticas concernientes a la profundidad de la disciplina, seguida del subcampo de la investigación proyectual para luego transitar en sus contactos con el ámbito artístico. Tal grado de especificidad acota la participación de interlocutores. No obstante ello, tomamos nota de aquellos trabajos/autores que conducen y/o enmarcan el abordaje de nuestra construcción teórica y metodológica.

. Sobre proyecto /investigación proyectual / proyecto experimental

Para Jorge Sarquis, la metodología como problema implica la producción de aportes a una teoría del proyecto: “*Se trata en cambio, de advertir su problematicidad, en toda su complejidad, como parte del problema global de la arquitectura.*”(2003, p. 155) El autor cuyo libro se titula *Itinerarios del proyecto. La Investigación Proyectual como forma de conocimiento en la arquitectura* (2003) propone un análisis de la complejidad en la genealogía del *dispositivo proyecto*, reconociendo y desplegando el tejido de agentes externos e internos como su carácter autónomo -la mirada hacia la propia disciplina- y heterónimo -la relación con otros campos-. Propone discutir entre otras cuestiones lo “proto”, lo “inter/ trans” y lo “post” disciplinar, señalando que este último vinculado a la investigación proyectual -solo pensable a fines del siglo veinte-, emerge con la puesta en crisis de los valores y las reglas de la disciplina. Afirmamos varios supuestos de nuestro trabajo en los señalamientos del autor con lo cual avanzamos en el objeto de profundizar sobre algunos problemas que nos interesa de su planteo, entre ellos, la noción de lo *postdisciplinar* como instancia superadora y crítica del proyecto.

³ En la que se asumen supuestos y herramientas teniendo como marco de referencia desde la crítica a la ideología. (Marx) a la Teoría Crítica (Frankfurt) y sus transformaciones más recientes derivadas en la sociología, los estudios culturales, etc.

Rafael Moneo en su libro *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (2004), se ocupa de los arquitectos y proyectos que él considera en el último tramo del siglo veinte acapararon la atención de los estudiantes en las escuelas de arquitectura; aquellos cuya obra se ha discutido y se ha estudiado más, entendiendo sus libros como tratados tácitos que, según defiende, se vuelven imprescindibles para comprender la arquitectura contemporánea. No pasamos por alto que su trabajo recoge experiencias y lecciones de arquitectos que pertenecen a un determinado recorte geográfico que incluye solo americanos y europeos.⁴ Y en este sentido, entendemos que es necesario ampliar los interlocutores con el fin de ingresar otras discusiones que en contextos diferentes visibilizan procesos propios con otros compromisos y realidades. Dicho esto, nos interesa del autor el abordaje en la noción de proyecto y su condición estratégica: la resistencia a la norma, como aquella que se impone “alejándose de cualquier tipo de sumisión al contexto”.

De Fernando Diez, en su trabajo *Crisis de autenticidad* (2008), si bien no se sitúa estrictamente en nuestro tema, se podría destacar el aporte a la disciplina en su distinción entre *arquitectura de producción* y *arquitectura de proposición*, conceptos que permiten reconocer lo homogéneo de aquello emergente o interesado en el aporte a la disciplina. Establece como momentos diferenciales aquellas instancias del proyecto en el que asume un perfil de *excepcionalidad*. En tal sentido, sostiene el ensayista, “la misión que la arquitectura de proposición se plantea es sacudir el estado de cosas, proponer nuevos desafíos, investigar nuevos materiales o soluciones, renovar las formas. Su característica es lo extraordinario.”(p.13) En este contexto, desarrolla un entretendido de observaciones en las que incluye brevemente algunos casos sobre las conexiones arte/arquitectura en el territorio latinoamericano. Si bien no son abordadas en profundidad, nos aporta un riguroso panorama de la producción arquitectónica en el ámbito regional.

Es ineludible el texto de Fernando Aliata, quien también mira nuestra región desde la lupa del proyecto. Su trabajo *Estrategias del proyecto. Los géneros del proyecto moderno* (2018) nos pone en contacto con algunas claves para la lectura de la historia reciente del proyecto, especialmente en América del Sur. A través de su relato, el autor desarrolla nodos conceptuales con los cuales construye una línea histórica de la arquitectura, examinando con mayor detalle el problema del proyecto afincado en el pensamiento contemporáneo. Los argumentos del investigador son fundamentales a la hora de revisar, comprender e hilvanar algunos planteos acerca del proyecto en nuestro trabajo; específicamente lo que podemos discutir en términos del paradigma dominante en la academia: la *idea de partido -École des Beaux-Arts-* (mirada concentrada en la triada Brasil, Uruguay y Argentina).

En la vereda de enfrente, es decir en el contexto europeo, se sitúa el texto de Jacobo García - Germán, quien escribe *Estrategias operativas en arquitectura. Técnicas del proyecto de Price a Koolhaas* (2012). El autor propone un recorrido en las derivas del proyecto de las últimas décadas, describiendo las experiencias de rupturas en los estándares académicos del momento. Estas, claramente corresponden a un contexto anglosajón, en el cual la discusión del planteo programático es fundamental, por lo cual observamos también que dicha discusión muestra cierta debilidad teórica en nuestra región. Es así que el trabajo de Jacobo García-Germán se vuelve ineludible ya que permite reconocer procesos y personajes que incluso hoy contribuyen a la manera de entender el proyecto visibilizando estrategias y procedimientos en una clara matriz transdisciplinar de la práctica proyectual.

Afincado en el estudio en profundidad de la disciplina, el trabajo de Jacques Lucan, *Composition-not Composition. Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries* (2012) nos aporta el estudio del trayecto histórico de la arquitectura desde una perspectiva vinculada a lo

⁴ El trabajo profundiza sobre el proyecto en los arquitectos Stirling, Eisenman, F.Gehry, Aldo Rossi, Herzog y de Meuron, Rem Koolhaas, Alvaro Siza y Venturi.

que podemos reconocer como una genealogía del proyecto. Basado en las observaciones que recorren los momentos y autores destacados de la academia francesa, Lucan revisa fundamentos, metodologías y modelos de enseñanza dominantes desde los siglos dieciocho hasta nuestros días. Investiga sobre la condición del orden y la composición como paradigmas académicos desarrollando los supuestos de sus defensores y detractores—*cloused order, open order*—, así como su crítica—*Non-composition*— trayecto que extiende hasta las últimas décadas del siglo veinte. Sin duda, este texto nos otorga un lúcido detalle a la historia y temas que hoy reconocemos hacen a la especificidad del proyecto, en tanto que además nos proporciona información inherente a cuestiones morfológico–conceptuales, que se desarrollan en el presente trabajo.

Señalamos las investigaciones de Robert Venturi *et al*, que aunque fueron realizadas en la década del sesenta, gozan de gran vigencia en el tema que nos ocupa. Nos interesa poner énfasis en dos de sus textos: por un lado *Complejidad y contradicción en la arquitectura* presentado por el autor como “*un suave manifiesto en favor de la arquitectura equivocada*.” (1966, [2012, p.25]). Allí nos aporta un original planteo analítico-crítico y de gran rigor metodológico al encauzar su trabajo en un cartografiado del tipo “warburtiano”. La contradicción, la ambigüedad y la complejidad son los ejes con los cuales el autor justifica el sentido o atravesamiento de las obras que pone en relación en su complejo análisis. Otro texto que nos interesa destacar y esta relacionado a nuestro trabajo es *Aprendiendo de las Vegas* (1972) en el cual Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour se preocupan por investigar sobre la construcción del signo en la arquitectura. Esto último tomando el caso de las Vegas y su singular producción arquitectónico-publicitaria. Rescatamos algunas de sus observaciones, que sostenemos aun hoy presentan potenciales instrumentos del análisis en la relación proyecto-signo.

. Sobre investigación proyectual: relación arte/arquitectura en el contexto latinoamericano

Resulta importante detenernos en los diversos trabajos que realiza Roberto Fernández, para quien nuestra región constituye un vasto y estimulante territorio de conocimiento – y a lo que agregamos- de necesario reconocimiento del *pensum* proyectual. Un texto importante y que habilita los primeros puntos de apoyo en nuestra tesis es el que titula: *El vacío de la teoría. Argumentos para la investigación proyectual como fundación teórica de la arquitectura* en Mundo diseñado (2011). En él, el autor recorre las bases institucionales de la arquitectura, profundizando en sus implicancias, fundamentos, objetivos y posibles horizontes que se propician en el *conocimiento proyectual*. De sus propuestas, la categoría *proyecto fundante*, que carga al proyecto del carácter innovativo (Fernández, 2011) será para nuestro trabajo un sustancial punto de partida, con el cual intentamos aportar a la complejidad de la problemática del proyecto. Tanto en sus estudios en profundidad como en aquellos que plantea a la manera de itinerarios cartográficos de la región, son fundamentales para nuestro trabajo, interesado en el campo específico de la investigación proyectual y en la identificación de mecanismos procedimentales y/o transdisciplinarios capaces de activar en la arquitectura diversos modos de acceder al conocimiento. Reconocemos en este arquitecto, ensayista y crítico, una vasta producción teórica sobre la problemática del proyecto. Su *pensum* disciplinar, las lógicas y los interrogantes que ensaya, los realiza en gran parte en clave *geocultural* y atendiendo al contexto latinoamericano, es el caso de su trabajo *El laboratorio Americano. Arquitectura geocultural y regionalismo* (1998). En varios de sus textos aborda el complejo problema arte/ arquitectura con gran solvencia teórica y actualidad en las prácticas de la región (Fernández, 1998; 2007; 2011; 2013). Su desarrollo, así como el planteo de cuestiones en relación al tema de la arquitectura latinoamericana y a la noción de proyecto entendido como instrumento de

conocimiento específico, constituyen un sólido marco teórico que propicia fundamentos además de un mapa crítico que estimula interrogantes. Entre sus trabajos *Modos del proyecto* (2013), Fernández enfrenta dos maneras de entender el proyecto expresando: “proyectar según modos implicaría asumir un grado de elecciones emergentes del contexto cultural del proyectista; proyectar según lógicas supondría encuadrarse en una de las varias configuraciones en que habrían derivado algunas de las elaboraciones sintomáticas de la arquitectura finisecular posmoderna.” (2013, p. 57). Desde este complejo teórico-cultural nos internaremos, en el marco de nuestra tesis, en algunos de sus interrogantes, los cuales atravesaremos por el problema de las conexiones entre el arte y la arquitectura. Indagaremos en esos “modos” -a los que él hace referencia revisando además el carácter “crítico-político” del arte de *vanguardia* -y *neovanguardias*- que acercan saberes desde las fronteras del proyecto.

. Sobre arte/ arquitectura

El último trabajo de Hal Foster denominado *El complejo arte-arquitectura* (2013), representa un texto que apunta a las *oblicuidades* pensables -como sostiene el autor- desde la “*crítica cultural, la crítica del arte y la arquitectura*”. Su compromiso se traduce en un observatorio de referencias contemporáneas que cavilan en la interdependencia de dichos campos. Los lúcidos acercamientos relativos al problema de la imagen, la interrelación entre la escultura y la arquitectura, son algunas de las reflexiones que nos acerca el autor. Un dato a subrayar es que la constitución de su objeto empírico está conformado por las principales producciones del *star system* (el círculo de los grandes arquitectos consagrados) de las últimas décadas. Al respecto, estamos interesados en generar un diálogo que disponga miradas alternativas a esta oferta desde nuestras latitudes, dado que juzgamos es necesario romper con una tendencia a la mirada unilateral a lo hegemónico o en su defecto a aquella *subalterna*. Creemos que lo fructífero sería habilitar consecuencias en favor de un diálogo de pares.

. Sobre teoría y crítica del arte

Nos detenemos en dos trabajos de Umberto Eco que resultan clave para el análisis en relación al aspecto crítico-metodológico de las propuestas a las que refiere nuestra Tesis, *La obra abierta* (1962) y *La estructura ausente* (1968). En ellos, el semiólogo reflexiona sobre las prácticas y los métodos de las vanguardias. Tanto la noción de *obra abierta* - en la que el lector se sitúa en un lugar fundante para la concreción del proyecto artístico-, como la de *pensamiento serial* bajo la impronta del arte -que permite además como método la producción de diversidad y polivalencia -, resultan basales en el paradigma de ruptura que se practica y discute durante todo el siglo pasado a través de las prácticas artísticas y sus derivaciones teóricas.

Por otro lado Walter Benjamin encauza con gran aplomo un inacabado herramental teórico-crítico. Su permanente preocupación por ampliar y poner en relación pensamientos y obras del ámbito del arte, la filosofía y la teoría literaria -haciendo del *montaje* un método de producción y de análisis así como un importante dispositivo conceptual-, nos proporciona nociones sustanciales para nuestra propuesta como son el *símbolo* y la *alegoría* (Benjamín, 1928). Sin embargo debemos mencionar también otros trabajos del filósofo que aportan al pensamiento y la construcción de esta investigación como lo son *La obra de arte en la reproductividad mecánica* (1936), *Pequeña historia de la fotografía* (1931) *Origen del Trauerspiel alemán* (1928) *Calle de sentido único* (1928) o *París* (1935). Reconocemos en la propuesta del filósofo un método basado en el fragmento -como sostenemos *ut infra*-, además del potencial crítico que va surgiendo en sus textos y que entendemos proporcionan un importante soporte conceptual a nuestra Tesis.

De los postulados del crítico surgen categorías como: el *aura*, el *coleccionismo*, el *montaje*, el *shock*, el *repiqueteo*, entre otros, que afincados en su vigencia, aportan en la construcción de caminos posibles para el abordaje de las operaciones y los procedimientos propios de las propuestas proyectuales –en la arquitectura de nuestro presente-, y que nos interesa estudiar.

El breve escrito de Jose Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas* (1991), nos presenta un vasto escenario apostado en una perspectiva crítica de las propuestas que él mismo denomina *barroquizantes* de los artistas de las últimas décadas del siglo XX. El trabajo del ensayista propone, entre otras observaciones, el agrupamiento por “familias” de las prácticas alegóricas de los artistas de las tardovanguardias, cuestión que resulta un importante aporte en la etapa propositiva de nuestra Tesis.

.d Sobre el objeto empírico

Destacamos, en esta investigación, la importancia del objeto empírico. Si bien no se realiza la visita a la totalidad de las obras que constituyen el objeto empírico de nuestro trabajo, sí a gran parte de ellas. Rescatamos que esto nos conduce a la vivencia corporal y necesaria para su análisis, lo que además trae aparejado el acercamiento a una cantidad importante de actores que de algún modo participaron de alguna de las fases del proyecto. Sin duda esto último se traduce en aporte de datos y experiencias originales que, en todos los casos, exceden a la información pretendida.

Nombramos algunos viajes realizados en el trayecto de nuestra investigación:

-Rosario (Santa fe, Argentina) visitas a obras de Rafael Iglesia y Campodónico (setiembre, 2017; julio, 2019). Entrevista a Gustavo Farías (Rosario) y Gustavo Sargiotti (Córdoba, UCC) quienes gentilmente aportan gran cantidad de información y material del estudio de Rafael Iglesia y el Grupo America(no) del Sur.

-Ciudad de La Paz, Bolivia, visita a *cholets* en el Alto. Entrevistas al Carlos Villagómez (UMSA) y Freddy Mamani (Julio, 2017; noviembre, 2018).

-Asunción (Paraguay) visitas a obras de Laboratorio de arquitectura, Corvalán, Solano Benítez y estudios vinculados en la enseñanza universitaria. Charlas con docentes del taller E, FADA/ UNA (abril del 2018).

-Bs As, Argentina, recorrido por CCK (2018).

De esta manera destacamos la importancia de poder acceder y vivenciar la obra y su contexto, lo que permite una mayor precisión en el análisis planteado. Léase precisión como señalamientos, lecturas, observaciones y/o reflexiones y no afirmaciones taxativas, como sostenemos en todo momento.

.e La organización de esta Tesis

*El arte como campo crítico y cultural
ha devenido recientemente en un espacio más comprometido y crítico.*
Roberto Fernández, 2013

La presente investigación tiene como punto de partida una compleja red discursiva, inter/transdisciplinar, cuya densidad teórica va presentando y entretejiendo el problema que se plantea en ella. La pregunta que da cuerpo a esta Tesis se expresa de la siguiente manera: ¿qué conexiones se pueden establecer entre el interés horizontal⁵, crítico y social de las artes visuales recientes y el concepto de proyecto arquitectónico como investigación, tomando como base de lectura el contexto latinoamericano? En pocas líneas, las redes conceptuales que delimitan nuestro marco teórico se construyen en una primera parte del trabajo. En este sentido, desarrollamos bloques temáticos que enriquecen las bases de nuestra discusión, derivándolas hacia el grado de especificidad necesario: arquitectura y práctica cultural/ investigación proyectual/vanguardia artística/pensamiento serial/ crítica.

En primer lugar, decimos que la proposición “*arquitectura como práctica cultural*.” (Guerra, 2017) planteada casi como un pleonasma nos aproxima a la *tékhnē*, del griego *τέχνη* -saber práctico alejado del carácter instrumental- alimenta y reposiciona la mirada situada y crítica, la nuestra, *geocultural* (Fernández, Kusch), en el marco de un abordaje reflexivo, dialógico y horizontal que nos proponemos. En este primer tramo desarrollamos acuerdos sobre la arquitectura y el proyecto: concepción, tradición y problemáticas, planteamos y definimos supuestos de partida con el objeto de reconocer y recortar nuestro objeto de estudio: el proyecto de investigación. Ya en un plano teórico amplio, en el campo de la arquitectura – como institución, con reglas que la delimitan- ponderamos algunos postulados que trazaron construcciones dominantes⁶ en distintos momentos y a lo largo de los siglos -en relación a la idea y posterior estatus del proyecto-.

Mas adelante identificamos e indagamos las categorías *símbolo* y *alegoría* que *a posteriori* nos permiten integrar y confrontar -ya desde una perspectiva *transdisciplinar*- la construcción de discursos y puestas en crisis que, según entendemos, claramente se plantean en el campo de la filosofía, la literatura o el arte y con menos frecuencia, en el campo que nos ocupa. En tal sentido, en esta sección construimos una afirmación, que se traduce en el eje fundamental de nuestra Tesis y es que en la arquitectura de las últimas décadas se promueve cierta práctica proyectual experimental con mayor rigor analítico, adhiriendo en gran parte a lo dicho y puesto en práctica en otros campos como el del arte: nos referimos a *la investigación proyectual*.

Allí nos detendremos, con el propósito de identificar estos rasgos de reflexión y automiramiento en la arquitectura, reconociendo y profundizando en el proyecto como instrumento de conocimiento. En consecuencia, apelamos principalmente a las propuestas de Fernández (2011) y Sarquis (2003), quienes despliegan la problemática del proyecto entendido como un

⁵*Horizontal* significa más interesado por las relaciones arte (o arquitectura) y mundo que por las relaciones verticales institucionales de la arquitectura de hoy con lo que ha venido siendo la arquitectura hasta hoy.

Crítico significa dispuesto y atento a la autocrítica institucional, orientado hacia la revisión y reflexión de las prácticas.

⁶ Si bien en esta Tesis se plantea el desarrollo de tres momentos del proyecto: proyecto moderno temprano, proyecto instrumental, proyecto de investigación (Cap. I, 1.2). No debe leerse como una descripción de “certezas” en el plano histórico, sino más bien según señala Tafuri, construcciones provisionales que nos permitan el avance para el desarrollo propuesto (1980 [1984, p.17]). Dicho capítulo obedece a la necesidad de recortar, diferenciar y definir categorías afines necesarias para el abordaje del objeto de estudio de nuestro trabajo: el *proyecto de investigación*.

instrumento de investigación e innovación, para avanzar sosteniendo que este, así concebido,- y he aquí el aporte de nuestra Tesis- habilita y articula los *desvíos alegóricos (ut infra)* en el campo de la arquitectura. El desarrollo de esta primera parte tiene continuidad a caballo de las discusiones en torno a las *vanguardias, neovanguardias y posvanguardias* revisadas y nutridas por diversos autores y críticos que hicieron acupuntura de la teoría del arte del siglo XX. Una “vanguardia heroica” que pone énfasis en su carácter emancipatorio y de crítica a la propia institución (Bürger, 1974) y sus “retornos”, en especial aquellos de las décadas del sesenta y posteriores (Foster, 1996). Atendemos también a la concepción de la vanguardia como “desmaterialización” acercándonos al fenómeno crítico y social que cuestiona las instituciones, desbordando aquella del arte en los países de América del Sur (Longoni-Mestman, 2008; Lippard, 1973). Tales momentos nos ofrecen puntos de apoyo en nuestro eje temático, la dupla arte/ arquitectura desde donde indagamos desde otro ángulo de la cuestión sobre el método *serial* (Eco, 1968) y la progresiva “expansión”, en las últimas décadas, de la concepción del proyecto -propiamente moderna-.

En la segunda parte de nuestra investigación, todo el marco conceptual antes desarrollado se pone en juego con el objeto de señalar y profundizar las vinculaciones entre el *giro analítico* del arte reciente y nuestro complejo campo de estudio- aún incipiente-, la investigación proyectual. Este tramo de nuestra Tesis está fuertemente anclado en el dato empírico. Nos interesa en un primer momento, profundizar en la figura *alegoría* (Benjamin, 1928, 1935; García, 2010) que surge del miramiento crítico-literario puesto de manifiesto, como herramienta teórica y metodológica, en los procedimientos del arte *tardovanguardista* de la última centuria. Seguidamente, revisamos la consolidación del estatus de proyecto, sus lógicas modos y estrategias y con él, el problema del giro del lenguaje, que luego se traduce en una serie de virajes –salvando las redundancias - de giros y puestas en crisis de una tras otras de las creencias y/o verdades canónicas que hacen tradición en la arquitectura, incluso aquellas que emanaron con gran fuerza en el movimiento moderno- .

El haber definido el *proyecto simbólico* como aquel que hereda de los supuestos de la tradición arquitectónica,- *canónica*-, nos permite abordar lecturas de la práctica proyectual con el objetivo de verificar ahora sus desvíos *alegóricos*. Avanzamos en tales propósitos demostrando que dicho proceso habilita derivas autoanalíticas multiplicadas hacia el final de la centuria. Solo presentamos algunas que podemos identificar y analizar que desde el contexto latinoamericano y que involucramos en el diálogo global/local.

Un fin importante en nuestro trayecto es el de visibilizar los puntos de conexión entre investigación proyectual y el giro analítico del arte (Eco, 1968; Fraenza 2017). En este marco, atendemos a afirmaciones paradigmáticas como las de Karshan, quien sostiene: “*el arte como postobjeto está basado en la premisa de que la idea de arte se ha extendido más allá del objeto o de la experiencia visual al ámbito de la investigación.*” (Guash, 2000, p. 173) Tal proposición nos conduce a interrogantes análogos respecto del rol del proyecto y su abordaje epistémico. En este camino, volvemos a la figura retórica *alegoría*, pero esta vez para sumergirla en la discusión de la arquitectura y las experiencias emanadas en las últimas décadas del siglo XX. Nos interesa profundizar en un trabajo crítico que sea capaz de revisar la creencia y de sumar al diálogo transdisciplinar que se plantea en la práctica del proyecto como instrumento de investigación.

De manera que como punto culminante y propuesta de nuestra Tesis, definimos y desarrollamos *qué entendemos por estrategias alegóricas en la investigación proyectual*, articulando las reflexiones previas realizadas sobre estrategias del proyecto y asistidos por algunos autores

estudiados, además de las postulaciones provenientes de la crítica del arte (Bürger, 1974; Buchloh, 1966; Owens, 1980; Brea, 1991; Judd 1965), para a continuación analizar algunos de los casos que entendemos ponen de manifiesto tales operaciones alegóricas en nuestro territorio. En este marco, y luego de definir qué llamamos *estrategias alegóricas en el proyecto como investigación*, nos abocamos a reconocer grupos categóricos o de familias -siguiendo la propuesta de Brea (1991)-, a los fines de emprender un desarrollo ahora analítico que nos permita el señalamiento de algunos procedimientos proyectuales y operaciones para luego ponerlos en evidencia con la ayuda de algunos casos empíricos. Entonces, proponemos el abordaje de tres familias:

i. Estrategias de apropiación y de cita (el palimpsesto)

En este grupo la apropiación es el principio fundamental, lo que por defecto traerá consigo las operaciones de fragmentación y superposición. El *collage* y el *montaje*, así como la cita, se señalan como procedimientos facilitadores de estas estrategias del desvío. El recorte y pegado de fragmentos de realidades diferentes otorga los recursos que permiten al alegorista generar diversas maneras de “proponer” partiendo del cuestionamiento del campo.

ii. Lo inespecífico

Lo inespecífico como propuesta del *desvío alegórico* asume un carácter crítico apoyado en lo netamente barroquizante (Brea). Lo inespecífico confirma este desvío barroquizante, posible de observar en dos extremos: Su condición de fragmento (más la *colladura*) por un lado, así como la *mismisidad* por el otro.

iii. La Serie, la acción y el repiqueteo

El estadio fragmentario se apoya en la acumulación, el repiqueteo y la acción. La convivencia fragmento- parte y experiencia relacional del lector/participle/ productor de la arquitectura se vuelven fundantes.

En resumen y adelantando alguna de las reflexiones que se exponen en el presente trabajo, asumimos que no es la única manera de pensar los problemas que aquí se encaran. Se trata de exponer y fundamentar en esta Tesis una propuesta abierta y por supuesto discutible, con la cual se pretende revisar y expandir los alcances de algunos postulados, teóricos metodológicos y críticos cercanos a nuestras problemáticas.

PARTE I

La arquitectura como práctica cultural

Introducción al marco conceptual

Se pretende organizar en este tramo la presentación de las temáticas contenidas en el trabajo, en la que se revisan y cruzan campos de tal complejidad como lo son arquitectura, la cultura, el arte y el proyecto. Ergo, nos enfrentamos en una primera cuestión, al plano de las relaciones, teniendo en cuenta que es un plano que se mantiene de manera sustancial durante todo el itinerario de esta Tesis.

Uno de los objetivos fundamentales es el de considerar a la Arquitectura como un ámbito de producción *de saberes*. También nos preocupa atender a su movilidad, vale decir priorizar en su carácter inter/transdisciplinar y el potencial de crítica que esto significa. Es por ello que atravesamos la arquitectura y el proyecto como campos problemáticos y advirtiendo que – claramente- no son estáticos. Entonces, en esta primera parte, intentamos sentar las bases que delimitan nuestros conceptos instrumentales clave. Tales acuerdos significan poder reconocer expresamente las fronteras de nuestra discusión: el proyecto como investigación, situado en un campo fronterizo en el complejo arte/arquitectura. Y nos referimos a fronteras en un doble sentido, aquellas que nos permitiremos reconocer asumiendo sus límites y en consecuencia la posibilidad de transgredir dichos límites con una permanente voluntad migrante.

En esta primera etapa nos interrogamos sobre el proyecto como subcampo de la arquitectura, su carácter simbólico e instrumental entre otras cuestiones pertinentes a la mirada disciplinar y sus convenciones. Y casi en paralelo, nos proponemos identificar de la mano del proyecto de investigación enclaves para su puesta en crisis – de la arquitectura- extendiendo la mirada hacia el campo del arte, desde sus momentos más álgidos las *primeras vanguardias* y las *tardovanguardias* del siglo pasado, las cuales tienen importante presencia en nuestro entramado crítico-conceptual.

I. C1.

Sobre la arquitectura y el proyecto

I. C1.1

**La arquitectura como práctica cultural.
El proyecto como instrumento de crítica**

I.1.1 La arquitectura como problema

En efecto, si la palabra griega Arché significa orden, principio, regla, origen; y si se suma el término tektónikos que quiere decir carpintero, constructor, hacedor, la arquitectura podría ser en su sentido original una actividad cuyo objetivo es colocar en el mundo visible una serie de principios que reconstruyen en una dimensión material el orden inicial perdido.

Fernando Aliata, 2018

Qué entendemos por Arquitectura. La arquitectura es, antes que disciplina, un conglomerado de saberes, por lo que sostenemos debe ser entendida como todo un campo heterogéneo.

El término desde su genealogía en latín *architectūra, architectūrae* y a su vez del griego antiguo *ἀρχιτέκτων, architēctōn*, incluye en sus acepciones nociones tales como arquitecto o constructor. En Gomez de Silva (2009) corresponde a su composición *ἀρχός, archós* jefe, guía y *τέκτων, tēctōn, constructor*, se incorporan también concepciones como las de orden, reglas y origen que son conjugadas con otras como técnicas, tejidos y artesanato. Si bien la definición del término arquitectura esta universalmente aceptado en el problema específico de la construcción de los espacios del habitar, su complejo campo abarca escalas diferenciadas (objeto, urbanismo y ciudad), lo que nos obliga a emprender los recortes que van configurando las discusiones de nuestro interés.

La arquitectura puede abordarse desde distintas perspectivas, cultural, sociológica, epistemológica, histórica, etc. Advertimos que desde cualquier enfoque el campo no es estático sino que se corresponde con una dinámica particular. Un modo de aproximarnos a esta movilidad es asimilar a la arquitectura en términos del diálogo⁷ bajtiniano, lo que implica el reconocimiento de la *mise en scène* de un *plexo* de actores y artefactos que a través de las centurias multiplican y enriquecen el intercambio discursivo.

Señalamos por un lado la expresión de Sarquis, quien sostiene: *“como saber la arquitectura se ha constituido durante muchos siglos desde su nacimiento en la Grecia Clásica, en relación a otros muchos saberes.”* (2003, p. 27) Subrayamos, según señala el autor, en el saber propio de la arquitectura en su *etapa predisciplinar*, la construcción de los espacios para vivir debía resolverse de acuerdo a los modos culturales de apropiación de materiales y técnicas en el marco de una esfera de saberes. Por otro lado, Fernández, haciendo referencia al mundo actual, expresa una dura crítica respecto a la necesidad de explorar con agudeza el espacio del saber disciplinar ya que *“la situación contemporánea de la arquitectura -esta vez- como institución (pensum disciplinar, pedagógico, sistema de validación de las experiencias, producción disciplinar, teórica, crítica e historiográfica) presencia un extremo desprecio por la condición reflexiva propia de la producción de teoría.”* (2011a, p. 255) Ambas afirmaciones, aunque parezcan contradictorias entre sí, anticipan la ilación de nuestro recorrido. Queda de ésta manera manifiesta la necesidad de repensar la arquitectura vinculada a la producción de *saberes* predisciplinares, disciplinares y posdisciplinares (Sarquis) que pueden concretarse en la producción de modos discursivos⁸: tangibles (la obra) e intangibles (*pensum* disciplinar-institucional).

Un punto importante del presente trabajo, es contribuir a entender la arquitectura como práctica cultural, desde allí nos permitiremos profundizar en nuestro objeto de estudio: el

⁷ Tomamos parte de la noción de diálogo en el sentido que lo emplea Bajtin, según sostiene Arfuch *“es en esta dimensión polifónica en estas redes dialógicas de la significación que Bajtin concibe la comunicación: no como una ‘ida y vuelta’ entre un enunciador y un destinatario sino como un diálogo constante.”* (1997, p. 163)

⁸ Desde la perspectiva bajtiniana estaríamos haciendo referencia a modos enunciativos y dialógicos en el ámbito de la arquitectura.

proyecto. Optamos entonces por un itinerario que irá articulando diferentes aristas incluso al punto de superar las fronteras de la disciplina. Acentuamos que el nuestro no se trata de un campo estanco, sino de un territorio discontinuo y dialógico desde el cual abordaremos las discusiones –teoría y *praxis*–, en diferentes contextos. Sobre ese territorio y desde ese entramado se construye ésta Tesis.

Sobre la disciplina y el saber en arquitectura

Un tema conspicuo en nuestro trabajo será la cuestión de la disciplina y sus límites. Esto significa el reconocimiento de las fronteras del campo de la arquitectura –y en ese caso- el grado de especificidad que para nosotros esto significa. De allí, es necesario advertir acerca de las diferencias entre dos esferas fundamentales a las que frecuentaremos: aquella inherente al *saber*, más cercana a lo *práctico* (ámbito de lo *útil* y lo *inútil*), y la segunda -la *reglada*-, aquella que se corresponde con la norma, propia de la disciplina.

En cuanto a los momentos, ya afirmamos en palabras de Sarquis (2003), que el saber de la arquitectura viene vinculado a su génesis, vale decir es *protodisciplinar*. Sin embargo, y es bueno recordarlo, no se restringe a ese período. El saber, en palabras de Villoro puede ser parcial y no requiere experiencia directa, ya que puede saberse cosas sin conocerlas (2008). Por otro lado, si nos referimos al conocimiento, esto requiere distintas instancias, lo cual nos permite pensar en un conocimiento más o menos débil de cualquier asunto. Afirma el mencionado autor “*la experiencia a la que alude el conocer, puede ser de muchos grados (...) por ello el conocimiento puede ser más o menos complejo, más o menos rico.*” (2008, p. 199) Siguiendo este razonamiento, observamos que el saber, en la arquitectura, estará siempre vinculado a la práctica, al saber técnico, al denominado “saber hacer”, ese que atraviesa desde tiempos inmemoriales el arte de edificar. El saber es dominante, sobre todo en aquellos momentos en los que la disciplina no era tal. Sin embargo, subrayamos que ese saber–aún al día de hoy- enriquece la *praxis*.

Ahora, si hablamos de conocimiento, acordamos que cuando Vitruvio (c.80-70 a.C.-15 a. C.) dispone un compendio en el que profundiza sobre el “arte de construir”⁹, expone lo que entiende como los requerimientos necesarios para llevar adelante las edificaciones con mayores certezas técnicas. Allí refiere con loable agudeza en sus escritos, a la Firmeza (*firmitas*), a la Belleza (*venustas*) y la Utilidad (*utilitas*). Es por ello que Vitruvio, en un grado más o menos débil de conocimiento objetivo, ya está dando pautas para la consumación de la disciplina. Sin embargo, no será hasta la modernidad renacentista que -en el mundo occidental- se reconocerá la arquitectura como un *corpus* de conocimiento en vistas al arte de construir, que empieza -ahora institucionalmente- plantearse reglas y códigos que delimitan sus fronteras.

⁹ *De Architectura*, 10 libros escritos alrededor del 27 a. C.

Al respecto Tafuri, señala:

Mais, pour s' en tenir au terrain strict du langage de l'architecture, comment peut se poser le problème de ce nouveau langage, face aux rares tentatives faites dans l'ambiance de la tradition florentine des siècles précédentes? Brunelleschi répond en accomplissant une révolution radicale. Les trois paramètres que la critique découvre dans son architecture: la récupération de l'Antiquité, l'invention technologique, la perspective comme moyen de représentation de l'espace, sont les éléments d'un unique code figuratif d'une nouvelle structure linguistique, d'un nouveau mode d'intervention sur le théâtre des actions humaines, destinés à dominer durant plus de quatre siècles l'art occidental¹⁰.
(Tafuri, 1981, p. 10)

Una vez establecido el acuerdo de la fecha de constitución de nuestra disciplina, fecha con las que coinciden críticos e historiadores -la modernidad de Brunelleschi (1377-1446), que legitima por primera vez las prácticas del "arquitecto"-, la discusión nos habilita para reconocer ese *saber* previo o predisciplinar "*que operó dando respuestas a las exigencias del medio ambiente, con estrategias y materiales naturales, en obras aisladas que después de un tiempo constituyeron un cuerpo de saber hacer.*" (Sarquis, 2003, p. 46) Hacemos referencia al mismo saber que en otro grado y contexto otorga(ría) en el mundo contemporáneo herramientas para la superación misma de la disciplina: "*Vivimos una etapa postdisciplinar*" afirma Sarquis (2003, p.48).

Asumimos en el marco de nuestra Tesis que ese saber es una herramienta necesaria para la superación de los límites disciplinares de la arquitectura. Es la superación transdisciplinar, la que atraviesa las fronteras de la arquitectura abarcando otras esferas como las del arte -el que nos interesa en este caso-, pero también revisamos aquella disciplina que toma impulso según define Sarquis para superar de manera crítica sus propias reglas: la arquitectura *post-disciplinar*.

Presentamos de esta manera, las dos "fronteras" y las rupturas que asumiremos en esta tesis. La consigna de lo (trans)disciplinar estará dada por los desplazamientos hacia y desde el campo del arte. Y en el caso de la superación (post)disciplinar, vendrá de la mano de la investigación "desde el proyecto": *investigación proyectual*. Así procuramos transitar, recorrer la arquitectura en/ desde sus fronteras a partir de los hallazgos discursivos que competen a esta migración permanente. Como dijimos antes, revisando modos de construir saberes y prácticas.

I .1.2 El proyecto y la cultura, la cultura del proyecto¹¹

En este tramo nos ocupamos del *plexo* de oblicuidades que supone el entretejido proyecto/cultura. Lo primero que nos surge es acordar qué entendemos por cultura. Interrogante que vinculado a la arquitectura, nos permite delinear cierta postura ideológica, ya que pueden señalarse elementos que le son comunes.

¹⁰ Pero para apegarse al terreno estricto del lenguaje de la arquitectura, ¿cómo puede surgir el problema de este nuevo lenguaje, frente a los raros intentos realizados en la atmósfera de la tradición florentina de los siglos anteriores? Brunelleschi responde logrando una devolución radical. Los tres parámetros que la crítica descubre en su arquitectura: la recuperación de la antigüedad, la invención tecnológica, la perspectiva como medio de representación del espacio, son los elementos de una codificación figurativa única, de una nueva estructura lingüística, de un nuevo modo de intervención en el teatro de las acciones humanas, destinado a dominar durante más de cuatro siglos el arte occidental.

Párrafo de Tafuri *ut supra*. Traducción de la autora.

¹¹ Algunas discusiones de las que siguen se esbozan en un trabajo expuesto por la autora en las VI jornadas de investigación FAUD. Ver Guerra, 2017.

La cultura es para nosotros un entramado, una urdimbre en la que se relacionan el construir, el habitar y el pensar como manifiesta Heidegger (1951) en su célebre ensayo. Nos detenemos allí para experimentar el “transito”¹² de la lengua en un terreno resbaladizo para el pensamiento en el que las posibilidades que vinculan el término “cultura” y sus sentidos se multiplican.

He aquí un fragmento del citado texto:

...el construir es aquí a diferencia del cultivar, un erigir. Ambos modos del “Bauen”- *bauen* como atender, latin colere, cultura, y el bauen como el erigir edificios, aedificare- están contenidos en el construir propiamente dicho, el habitar. El construir como habitar es decir, el estar en la tierra es, pues, para la experiencia cotidiana del hombre lo de antemano “habitual” como lo expresa tan bellamente el lenguaje. (Heidegger, 1951[1997, p.19])

Observamos un fuerte vínculo etimológico: el construir es afín a la tierra, al territorio y las acciones que en él se proyectan, a sus períodos de cultivo, a su mantenimiento así como también a la provisión del alimento para la vida en comunidad. En el texto citado, el énfasis está puesto en el vínculo de la cultura con la condición de habitabilidad: el hábito de lo doméstico.

Hemos de entender el cultivo como un modo de la puesta *en acto* en el que el hombre construye su lugar en el mundo. Surge inmediatamente el término erigir; lo que a continuación nos lleva a afirmar que el hombre construye y erige su *hábitat* cotidianamente. Avanzamos acompañados de dos autores para enriquecer el concepto “cultura” desde distintas perspectivas, nos referimos a Williams (1976; 1981) y Kusch (1962; 1978). Observamos que el lenguaje, en cada texto de los autores mencionados es fundamental a la hora de abordar sus sentidos¹³.

Partimos de la afirmación que la cultura en su entramado de asociaciones posibles “*aglutina prácticas*” y además “*sitúa esas prácticas*” (Guerra, 2017). En un mismo sentido, la cultura para Williams nos aproxima al acto de cultivar, como acto de protección y de búsqueda del bien común. Vale decir, la noción de cultura es propia de la necesidad de prestar atención al otro, a las cosechas de alimentos a la crianza de animales para la comunidad. Queda incluido en el término cultura el acto de honrar y he aquí la idea del rito. La cultura para Williams puede ser entendida también como proceso (1981), lo que a través de las acciones precipita cambios y relaciones, cuestión que admite la concepción de “un modo de vida” en comunidad o en grupos. Siguiendo esta misma lógica, reconocemos en la arquitectura una comunidad de actores que se comprometen -en este caso- con las prácticas específicas de la construcción, que comparten y dan continuidad a distintos procesos nutriendo el conocimiento heterónimo de la disciplina.

¹² Recorrer posibles líneas de sentido.

¹³ Si bien no es tema de nuestro trabajo, debemos reconocer que el lenguaje y pensamiento están ligados. Y en el trabajo de Heidegger tomamos fundamental nota de ello.

Cultural y Geocultural

*...detrás del problema de la cultura, así enfocado,
se da otra cuestión como es la de lograr un domicilio existencial,
una zona de habitabilidad en donde uno se siente seguro*
Rodolfo Kusch, 1978.

Continuamos discutiendo el término cultura. Nos interesa profundizar en un par dialéctico: el “estar” (*habitar*) y la “acción” (*cultivar*). Esta vez, revisamos el diálogo que emprende Kusch (1962,1978) basado en los escritos de Heidegger¹⁴. Partimos de la base que el construir –como dijimos antes - viene ligado a la cultura desde sus orígenes: la incluye y la retroalimenta. Entendemos la cultura como una manera de estar y compartir con otros, de cultivar saberes. Surge “*desde la raíz*” (Heidegger, 1951[1997]), expresa el filósofo, lo que nos posiciona en cercanías al barro, la tierra y la técnica; por otro lado pone el acento en ese habitar: “el ser en”, “el ser con”, “el ser ahí”. La cultura supone el mundo de la acción, o los procesos -como sostiene Williams(1981)-, en donde el ser es ahí, en un lugar y/o con algunos otros.

Por su lado Kusch profundiza en la discusión y va al cruce del filósofo; construye sus argumentos en base al “estar” que, por sobre el “ser” se constituye en ese mero estar-que-, “*encierra todo lo que el quechua ha logrado como cultura. Supone un ‘estar yecto’ en medio de elementos cósmicos, lo que engendra una cultura estática, con una economía de amparo y agraria.*” (1962[1999, p. 90]) Para el antropólogo, el “estar ahí” implica poner el acento en el reconocimiento de un lugar del que se es parte, se construye y se experimenta en comunidad. En éste caso, el *mero estar* al que hacemos referencia se circunscribe a la mirada del Hombre Americano. No es un “ser ahí” genérico, es un “estar ahí, en la tierra”. Vale decir, el autor elabora el Suelo como categoría antropológica asumiendo el pensamiento americano que toma fuerza. Es aquí donde a través de la *madre tierra* (pacha), la cosmovisión emprende protagonismo.

De allí que la cultura no habría que tomarla solo como un acervo, sino también como una actitud, de tal modo que pudiera llenarse de elementos no tradicionales, incluso con referencias simbólicas halladas en el momento, que hacen a una diferenciación frente al interlocutor y que adquieren en el momento del diálogo el valor de pautas culturales con las cuales uno se define ante él.
(Kusch, 1978 [2012, p. 74])

Entonces volvemos a la arquitectura, que también puede leerse en su complejidad de constructo cultural o cultura arquitectónica. Reconocemos un entramado de origen Clásico, (geo)situado en

¹⁴ Transcribimos una nota al pie de Kusch que además de advertir sobre el problema del lenguaje y las limitaciones de la categoría del “estar ahí”, enmarca su dialogo con Heidegger, y dice:

Emplear el concepto de *estar* como categoría filosófica, no deja de ser una herejía. No encuentro otra manera de calificar a la cultura quechua. Sin embargo, no está muy lejos de la terminología filosófica que actualmente se utiliza. El mismo concepto de *da-sein* de Heidegger que siempre es traducido como ‘ser ahí’, sin embargo tiene un sentido de ‘mero estar’ o sea de ‘darse’. No hay que olvidar que en alemán no hay verbo *estar*. Por eso cuando hacemos la traducción creemos leer erróneamente un compuesto del verbo ser. Pero la fenomenología que Heidegger hace del *Dasein* indica que tomo como objeto al ‘uno anónimo’ (*das Man*) que simplemente está, como diremos más adelante. El concepto del *Sein* o ser aparece en Heidegger recién cuando toma en cuenta la existencia auténtica y no antes. Mejor dicho simula tomar en cuenta el ser durante la fenomenología del *Dasein*, por un simple problema del lenguaje. ¿Habría podido hacer lo mismo si hubiese pensado en castellano?
(Kusch, 1962 [1999, p. 90])

el mundo y pensamiento Occidental, *“que aglutina prácticas y territorio, que se expande, se desplaza y adquiere en el presente la dinámica del mundo global¹⁵.”* (Guerra, 2017)

Ahora bien, avanzando sobre el pensamiento de Kusch nos preguntamos: ¿es posible en nuestra región, repensar la práctica arquitectónica -propia del paradigma occidental/ global-

procurando una posición crítica donde se ponga en juego el *suelo* como categoría primordial?

En respuesta a ello, revisamos los dichos del antropólogo, para quien en el pensamiento americano prevalece ese “apelmazamiento” entre cultura y territorio, lo que define como geocultural: *“se trata de un pensamiento condicionado por el lugar o sea que hace referencia a un contexto firmemente estructurado mediante la intersección de lo geográfico con lo cultural.”*

(1978, [2012, p. 75]) Partiendo de estas afirmaciones, asumimos el compromiso de repensar las prácticas en el campo del proyecto arquitectónico atendiendo a la adjetivación que suponemos produce ese “suelo” para generar sus repercusiones en la afirmación del “estar”.

Entendemos que tales consideraciones nos permitirían esbozar un planteo propositivo y dialógico visibilizando las propuestas que emergen desde ese “pensamiento aglutinado al suelo”, ahora problematizado en el proyecto y con la mirada “instalada” en el territorio americano.

Lo predisciplinar del proyecto

Definimos el proyecto como un constructo que surge en el interior de la cultura arquitectónica. El fin originario del proyecto, es dar cuenta de los saberes propios de la tarea de construir, para de allí proporcionar herramientas al oficio como practica social. Este proceso que es definido por Sarquis como *“un saber constituido históricamente, con fines y lógicas que lo regulan, tanto interno como externo y campos ya estabilizados de formación y profesión y en las últimas décadas, un campo de investigación.”* (2003, p. 20). De manera que, como ya describimos, durante varios siglos se produce el afianzamiento progresivo del *pensum* disciplinar de la arquitectura, o bien la esfera de conocimiento y *praxis* vinculado a la resolución del problema de la construcción de edificios. Cánones estéticos que si bien distan de aquellos que rigen en la actualidad, no dejan de ser su punto de partida.

Nos interesa indagar en este campo concreto del proyecto que explora por varios siglos el universo discursivo de Occidente, sin salirse de sus márgenes institucionales, salvo rarísimas ocasiones. Según describe Sarquis, el proyecto es un dispositivo ligado al saber, y habla de dispositivo porque éste hace posible aislar mecanismos o estrategias con las que se llevan a cabo los pasos y/o procedimientos para la construcción de la obra de arquitectura.

Con el Movimiento Moderno -en el período de Bauhaus, 1920-, se define el estatus de proyecto, pudiéndose reconocer y aislar el método. Sin embargo desde mucho tiempo antes, ya se observan distintas maneras en las que se ensayan procedimientos ordenados, o métodos para dar respuesta a la construcción de edificios. Acordamos con Sarquis, quien observa que en el estadio predisciplinar ya se puede reconocer algunas lógicas propias del dispositivo proyectual, por lo cual adherimos a la conjetura del autor quien sostiene que en la *“tejnë -es-donde se incuba la idea de ordenar estas construcciones por partes ya probadas en su utilidad e integrando una totalidad unitaria.”* (2003, p.47)

¹⁵ Lo que implica una doble condición de inclusión y exclusión en el mismo momento.

I.1.1.3 El momento de la *tejné* y el germen de la crítica¹⁶

La *tejné* es una forma de ingresar a un período clave en la génesis de la arquitectura. Podemos decir que el término encierra -en la antigüedad- el campo de la técnica y el saber cultural en todos los ámbitos en los que el hombre buscaba respuestas, ya sea en la esfera de lo práctico (lo útil), ya sea en aquella de la teoría o el pensamiento (lo inútil).

Es importante señalar que en el período de vigencia de la *tejné*, -comprendido entre la antigüedad clásica y el inicio de la modernidad, la práctica de la construcción se desarrolla a instancias de un sutil desplazamiento que la mantiene afectada a otras esferas, hoy campos separados y con marcadas diferencias, como la retórica (el arte¹⁷ de la persuasión) o el arte (habilidad y conocimiento productivo). Arte y técnica, en éste período se mantienen vinculados.

El término *tejné*, en griego, también refiere a las *ars*, en el mundo latino. Como sostiene Sinnott, en el pensamiento de Aristóteles, la *tejné*, ligada también a la práctica *poética*, es una manera específica de conocimiento.

En la *tekhné* es fundamental la nota de racionalidad la cual se pone de manifiesto, ante todo en que es metódica y transmisible. La metodicidad se advierte en el hecho de que el artista, o el artesano proceden según un plan elaborado y coherente, guiado por la noción definida de la forma del objeto por producir y por un conocimiento de la materia en la que esa forma puede ser incorporada. La *tekhné* no es una práctica irreflexiva o azarosa, sino que persigue un fin concebido universalmente, y procede explícita o tácitamente según reglas generales. (Sinnott, 2015, p. XIII).

Volviendo a la arquitectura, advierte Sarquis que en la etapa comprendida entre los textos fundantes de Plinio y Vitruvio (S I d.C.) y hasta la *Re Aedificatoria* de Alberti (1452), la construcción es un *arte* o *tejné* y se ejecuta en un plano de destrezas que, acompañada a la función del “erigir edificios” incursiona en los *saberes* de lo *inútil*. Esto último vinculado al arte como *saber poético*, no instrumental. Destacamos del período, la posibilidad de intelectualizar los saberes, que como sostiene Sinnott posibilita “*llevar el arte* -en este caso el arte de construir- *al plano del concepto*” (2015, p. 13), que ya podemos relacionar con el conocimiento y una especificidad.

Consideramos que esta condición de *tejné*, inherente a los orígenes de la arquitectura, se puede resumir en un “saber hacer”. Léase las técnicas de construir edificios, la técnica del carpintero, la manera de hacer navíos o aquella propia de la indumentaria entre otras tantas técnicas que también se corresponden por ejemplo con las estrategias de la retórica o de la guerra¹⁸.

¹⁶ Ver Guerra 2017.

¹⁷ Nos referimos al arte como “saber”, según como lo entendía Aristóteles (Tatarkiewicz, 1976 [2001]).

¹⁸ Según señala Tatarkiewicz:

La clasificación que tuvo una aceptación más general en la época antigua fue la que dividió las artes en “liberales” y “vulgares”. No fueron los griegos quienes la inventaron, aunque según la terminología latina se conoce principalmente como artes liberales y artes vulgares. Esta clasificación dependía más que ninguna otra de las antiguas de las condiciones sociales que se daban en Grecia. Se basaba en el hecho de que existen una serie de artes que exigen un esfuerzo físico, y en cambio otras no, diferencia que para los antiguos griegos era de especial importancia. Esta clasificación reflejaba un sistema aristocrático y la aversión que los griegos sentían hacia el trabajo físico, prefiriendo las actividades de la mente. Pensaban que las artes liberales o intelectuales no formaban sólo un grupo aparte, sino que era superior. (Tatarkiewicz, 1976[2001, p. 82])

Observamos entonces, que la *tejnë*, en el período predisciplinar de la arquitectura, es el motor que provee instrumentos (métodos, pasos ordenados, procedimientos) necesarios para la consolidación de la cultura del “habitar”. A partir de lo dicho, entendemos que es posible ubicar aquí un primer estadio para el germen de *la crítica*¹⁹. Hablar de *crítica* seguramente merece un capítulo aparte y como sostiene Foucault, la actitud crítica sugiere múltiples caminos (2018). Un objetivo claro en el presente es el de reconocer en el proyecto un dispositivo de reflexión.

Y si la gubernamentación es en efecto el movimiento mediante el cual que trataba, en la realidad de una práctica social de sujetar a los individuos a través de mecanismos de poder que reivindicaban para sí una verdad, pues bien, yo diría que la crítica es el movimiento por medio del cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad sobre sus efectos de poder y al poder sobre sus discursos de verdad; la crítica será el arte de la inservidumbre voluntaria, el de la indocilidad reflexiva. (Foucault, 1978 [2018, p. 52])

Decimos entonces que es viable pensar la arquitectura, desde sus inicios, relacionada a la construcción de un espacio de conocimiento cuyos modos de producirla y de pensarla hagan posible el desarrollo de un campo propio de cuestionamiento, ya desde esos primeros momentos.

Acercando la discusión al mundo contemporáneo, entendemos la reflexión crítica a la que ya hicimos referencia, como aquella que permite superar la mera defensa de “creencias”²⁰. Nos interesa tomar posición en la reivindicación del interrogante desde las prácticas y hacia la propia institución, acercándonos al sentido que lo plantea Bürger. Entendemos que en el interior de éste germen de saber *la tejnë*, surge también la posibilidad de profundizar en “la autocrítica” en los términos a los que define el mencionado autor, quien sostiene “(l)a importancia de la metodología de la categoría autocrítica consiste en que presenta también la posibilidad de ‘comprensiones objetivas’ de estadios anteriores de desarrollo de los subsistemas sociales.” (1974 [1987]) He aquí la necesidad de generar interrogantes en la institución –en nuestro caso hacia la arquitectura- advirtiendo los posibles cuestionamientos que surgen desde ese entramado social y cultural en permanente movilidad, como es la cultura arquitectónica.

De esta manera, señalamos a partir de los dichos de Sarquis:

Pues bien, así como Sarquis conjetura que el dominio de la composición, entre los siglos XV y XX posibilita la progresiva asistencia a la noción de proyecto, “en tanto procedimientos para arribar a la materialidad arquitectónica”. Siguiendo esa misma lógica hipotetizamos sobre la etapa predisciplinar sosteniendo que en el momento de la *tejnë*, se hallaría el origen de un “pensar objetivo” y la posibilidad implícita de dejar “en suspenso” el problema del construir, o sea erigir edificios -a secas-, para incorporar a través del método y en un mismo momento el saber de “lo inútil”.(Guerra, 2017)

En términos de la *crítica* a la disciplina arquitectura, consideramos que apoyarnos en la categoría de *lo inútil*, implica el alejamiento de los usos; en todo caso de *lo instrumental* del proyecto para reinstalarse ahora, en un campo de mayor apertura, de “oblicuidad”, de transdisciplinariedad y en el cual se incluyan discursos fronterizos, que posibiliten el ingreso de la *inservidumbre* y la *incerteza* a la que refiere Foucault (1978 [2018]). Dicha condición, sostenemos, habilita(ría) modos de repensar, no solo en lo relativo a la resolución del artificio, inherente a la *praxis* de lo cotidiano y lo netamente doméstico, sino también en el propio campo ,

¹⁹ La posibilidad de poner “bajo sospecha”, el propio juicio.

²⁰ Describe Bourdieu la creencia en relación al campo de competencia “el productor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como ‘fetiché’(...)” (1992, [1997, p. 339]).

haciéndolo permeable a gestar la propia crisis institucional y en ese caso generando aperturas a conocimientos *otros*, que de alguna manera contribuyan a quebrar la “producción domesticada”.

I.1.1.4 El proyecto como instrumento de crítica

Recordamos que el proyecto, como lo entendemos hoy, se consolida en el movimiento moderno, a principios del siglo pasado. Un proyecto que comprometido con la crítica a las exigencias de la composición académica de la por ese entonces dominante *École des Beaux-Arts*,²¹ ingresa a un ámbito de conocimiento que lo relaciona fuertemente con otros campos, especialmente con el del arte (Bauhaus). He aquí que se producen importantes cambios en los métodos de proyectación como observa Gropius acerca de la arquitectura integral: “*La liberación de la arquitectura respecto de la masa de ornamentos, el hincapié sobre las funciones de los elementos estructurales es tan importante como el material de ese proceso formalizador del cual depende el valor práctico de la nueva arquitectura.*” (1959, p. 82) Más adelante abordaremos con mayor detalle éste período. Por ahora nos interesa destacar que una vez producida esta revolución, la de prescindir del ornamento como “acto crítico”, se habilitan rupturas que permiten pensar y cuestionar problemáticas propias de la disciplina “desde y con” el proyecto. Se consolida allí un subcampo de la arquitectura que pone el énfasis en la práctica analítica²², que implica promover el *autoconocimiento*²³ de la arquitectura tomando el proyecto como medio y como fin.

En el desarrollo de la segunda mitad del siglo XX, ésta faceta crítica toma mayor impulso cuando se pone en discusión aquella producción modélica y *solucionalista* (Fernández), centrada en lo útil, característica del MM. Para ello, cierta comunidad de arquitectos, de perfil experimental, se aleja de la práctica del proyecto como modelo apriorístico, para incursionar en el *proyecto como investigación* -como veremos en Cap.I.1.2.4-. Estas experiencias develan en el interior del proyecto arquitectónico un innovador instrumento de crítica, que también podemos describir de *inservidumbre voluntaria*, tomando la expresión de Foucault (1978 [2018, p.52]).

En una primera instancia se visibilizan las prácticas proyectuales ensayísticas del *star sistem*. Todos ellos de renombre y de gran vigencia actual de la talla de Venturi, Eisenman o Koolhaas (quienes incursionan en la década del sesenta); más adelante se suman Herzog & de Meuron, Diller & Scofidio y Aravena, entre otros. Todos se concentran en la condición de *experimentalidad* del proyecto arquitectónico, para lo cual se sirven de la *técnica*, de lo *transdisciplinar*, lo azaroso o la interacción con lo social con el fin de tomar distancia del proyecto anticipatorio y/o predictivo del artefacto arquitectónico. Para ellos, el proceso es la base del recorrido proyectual, tal como ocurre en las experiencias de las vanguardias artísticas. He aquí que observamos la inclusión de procedimientos propios del campo del arte que repercuten en el proyecto, que en consecuencia imprimen indeterminación al acto de proyectar. El proyecto es el proceso; y esto último predispone al cuestionamiento de los cánones de la arquitectura²⁴, condiciona su materialización e incluso permite al proyectista condicionar la construcción del artefacto arquitectónico al punto de proponerlo innecesario²⁵.

²¹ Abordaremos discusiones en torno a la Academia *Le Beaux-Arts* en el siguiente tramo (Cap. I.2.3).

²² El *pensar objetivo*, entendido en el campo del proyecto, posibilitante de un ámbito de crítica.

²³ El término tiene relación a lo que plantea Adorno en cuanto al arte y su posibilidad de interrogar la teoría y la *praxis*, en busca del “contenido de verdad”. Afirma el filósofo “*sin embargo, la autoconsciencia de la obra de arte como un componente de la praxis política se ha adherido a la obra de arte (en parte gracias a Brecht) como una fuerza contra su ofuscación ideológica*” (1970 [2011, p. 320]).

²⁴ Referido a la reglas de la disciplina arquitectura, como veremos más adelante (Cap. I. 2).

La superación de las características instrumentales del proyecto se constituye alrededor de la investigación proyectual, ya que permite articular de nuevo la teoría del proyecto, la teoría de arquitectura y la práctica proyectual, además de permitir de nuevo y con más intensidad, las reflexiones en torno a lo apenas mencionado.

De igual manera, la investigación proyectual generará cambios cualitativos tanto en el sujeto como en el objeto a figurar, asimismo en los instrumentos y sus formas de abordaje. (Correal, 2007, p.58)

Partiendo de esta visión del proyecto, -léase instrumento de conocimiento -, nos interesa reconocer en profundidad otros frentes del ámbito ensayístico que se habilita en el marco de la producción proyectual apostando a reflexionar sobre teoría y *praxis* en nuestra región: lo que definimos en el presente trabajo como relativo a la producción *geocultural*. Creemos necesario trabajar en la apertura de espacios diversos para la reflexión del proyecto como instrumento de conocimiento; motivo por el cual en nuestra Tesis, procuraremos visibilizar problemáticas que se ponen en juego a través del proyecto, ésta vez atendiendo al Suelo y buscando respuestas culturales posibles -cultivadas, cultivables- que además proporcionen un grado de cuestionamiento a la institución arquitectura.

²⁵ Eisenman trabaja en una serie de casas, varias de las cuales no construye y escribe un artículo denominado *Apuntes sobre arquitectura conceptual* (1971).

Referencia bibliográfica (Cap. I. 1.1)

- ADORNO, Theodor. 1970. *Äesthetic Theory* (Frankfurt: Surhamp Verlag). Traducción castellana de Jorge Navarro, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2011).
- ALIATA, Fernando. 2013. *Estrategias proyectuales: los géneros del proyecto moderno* (Bs As: SCA Diseño Editorial)
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles del art. Genèse et structure du champ litteraire.* (Ed. du Seuil). Traducción de Tomas Kauf, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1997)
- ARFUCH *et alt.* 1997. *Diseño y comunicación. Temas y enfoque críticos* (Bs. As: Ed. Paidós).
- BÜRGER, Peter. 1974. *Theory der Avantgarde* (Frankfurt: Surkamp). Traducción de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).
- FERNÁNDEZ, Roberto. 1998. *El laboratorio Americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo* (Madrid: Biblioteca Nueva).
-2011a . *Mundo diseñado Para una teoría de un Proyecto Total* (Santa Fe: Universidad del Litoral).
- GROPIUS, Walter. 1956. *Scope of total architecture* (N.York: Harper and Brothers published). Traducción de Luis Fabricant, *Alcances de la arquitectura integral* (Bs As: La Isla, 1959)
- HEIDEGGER, Martin. 1951. *Bauen Wohnen Denken* (Verlag Günther Neske Pfullingen) Traducción de Ana Carlota Gebhart, *Construir Habitar Pensar* (Córdoba: Alción Editora, 1997).
- KUSCH, Rodolfo. 1962. *América profunda* (Bs. As: Ed. Biblos, 1999).
-1978. *Esbozo de una antropología filosófica Americana* (Santa Fe: Ed. Fundación Ross, 2012).
- SARQUIS, Jorge. 2003. *Itinerarios del proyecto. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura* (Bs. As.: Nobuko).
- TAFURI, Manfredo. 1981. *Architecture et Humanisme de la Renaissance aux Réformes* (Paris: Bordas).
- TATARKIEWICS, Wladislaw 1976. *Dzieje szejcin pojec* (W. Naukowe Warszawa) Traducción de Francisco Rodríguez Marín, *Historia de seis ideas. Arte belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Tecnos, 2001).
- VILLORO, Luis. 2008. *Creer, saber, conocer* (Siglo XXI editores)
<https://epistemeciencia.files.wordpress.com/2013/01/creer-saber-conocer-villoro-lectura.pdf>
- VITRUVIO, Marco i I a C. *De architettura.* Traducción y comentarios de José Ortiz y Sanz, *Los diez libros de arquitectura.* (Madrid: Ediciones Akal, 1992).
- WILLIAMS, Raymond. 1981. *Culture* Traducción de Graciela Baraballe, *Sociología de la cultura.* (Bs As: Ed. Paidos, 1994).
-1976. *Keywords* (N.York: Harper and Brothers published) Traducción de Horacio Pons, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (Bs As: Ed. Nueva Visión, 2008).

Artículos

- CORREAL P., Germán Darío. 2007 “EL proyecto de arquitectura como forma de producción de conocimiento: hacia la investigación proyectual” en Revista de Arquitectura, vol. 9, Univ. Católica de Colombia, Bogotá. Disponible en:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125112650010>
- FOUCAULT, Michel. 1978. “Que es la crítica? Conferencia dictada en la universidad de la Sorbona”, en *Qu’ est-ce que la critique? suivi de La culture de soi.* Traducción de Horacio Pons *¿Que es la crítica? Seguido de la cultura de sí* (Bs As: Siglo Veintiuno Editores, 2018).
- EISENMAN, Peter. 1971. “Appunti sull architettura concettuale. Verso una definizione”, *Casabella* Año 35, ps 359-360.

GUERRA M. Soledad. 2017. "La arquitectura como práctica cultural" en *Publicación de VI jornadas de investigación UNC*, realizadas en Córdoba Arg. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/5753/2.3.%20La%20arquitectura%20como%20pr%C3%A1ctica%20cultural.pdf?sequence=20&isAllowed=y>
SINNOTT, Eduardo 2015. "Introducción", *Poética .Aristóteles* (CABA: Ed. Colihe).

Otros

GAUSA, Manuel *et alt*, ed. 2000. *Diccionario Metápolis de arquitectura avanzada* (Barcelona: Actar)
GOMEZ DE SILVA, Guido ed. 2009. *Breve diccionario etimológico de la lengua española* (México: Fondo de Cultura Económica).

I. C.1.2

El proyecto arquitectónico

I. 1.2 El proyecto arquitectónico

¿A qué llamamos proyecto?

En principio, una teoría del proyecto, no ha de confundirse con una teoría de la arquitectura, ya que si ésta apunta a ser más una epistemología (al qué, al por qué, al para qué) la del proyecto apunta más a una metodología del hacer proyectual(es decir al cómo hacer) pero en el nivel más abstracto y general posible.

Jorge Sarquis, 2003

Como ya afirmamos, la arquitectura es una construcción cultural cuyas argumentaciones teóricas y materialidad objetual activan debates dialógicos aportando a la teoría y la *praxis* de la arquitectura. Con el renacimiento, deviene la disciplina arquitectura y en su interior, en adelante, se gesta el proyecto. Nos detenemos en este término y exploramos su raíz etimológica; esta deriva del latín *proiectus* que involucra un “*echado hacia adelante, extender -y- prolongar*” (Gómez da Silva, 2009). El proyecto hace referencia a la acción “eyectar” o de proponer a futuro.

Como ya observamos en el capítulo anterior (I. 1.) es propio de la *tejné*, allá en los orígenes protodisciplinarios de la arquitectura, prestar atención al hábito de ordenar, organizar y ejecutar una obra futura que encierra en un sentido amplio el campo de la técnica y el saber cultural. Ahora bien, en el proyecto moderno se hace cada vez más evidente esa voluntad de forma futura que paulatinamente se concentra en un método con el objetivo de organizar la construcción de los edificios. Con el correr de los siglos se afianzan dos condiciones fundamentales: por un lado, se hace visible la tarea del autor, que más tarde (S. XX) se define como el proyectista; por el otro, el objeto arquitectónico, este último comprometido con la idea de completitud ya que el artefacto materializado debe ser “presentado” en el mundo práctico. Decimos en términos generales que el proyecto en su sentido moderno adquiere el estatus de un método (pro)yectivo desde el mismo momento en que el arquitecto elabora una propuesta modélica llevando a buen término la obra de arquitectura.

I. 1.2.1 Sobre la teoría del proyecto

Referir a la teoría -en cualquier campo- es reflexionar acerca de sus prácticas. En nuestro caso, la arquitectura se caracteriza por períodos de cuantiosa producción teórica. Digamos que en el contexto de la modernidad se elabora gran parte de su teoría basada en la revisión de la cultura grecorromana, condición que da lugar a una importante producción del género de la tratadística clásica. A esta le sigue aquella propia del Movimiento Moderno (MM) y sus detractores posteriores a la década del cincuenta del último siglo.

Sin embargo, si hablamos de la actualidad, Fernández (2011a) opone a este panorama -que podríamos definir de “abundancia en la teoría”- la hipótesis de un estadio en el presente de “*vacío en la teoría*”; en este sentido, compartimos la observación sobre la necesidad de reflexionar de manera crítica respecto de la producción proyectual de las últimas décadas. Si revisamos el proyecto en el último siglo, reconocemos que éste no solo se consolida como instrumento de anticipación de la forma arquitectónica, sino también adquiere un lugar preponderante en el desarrollo de la investigación de la arquitectura. Así visto, el proyecto arquitectónico delimita un campo específico que además de nutrirse continuamente de otros ámbitos como el del arte, la filosofía o la ciencia, adquiere con ellos mayor agudeza en la producción de la teoría y la reflexión crítica.

Ahora bien, cuando hacemos referencia a la teoría a secas, identificamos modos de objetivar las prácticas para consolidar el conocimiento y hacerlo permeable a la *praxis*. En tal sentido, afirma Fernández:

El conocimiento en general es procurado por la acumulación de evidencias y comprobaciones experimentales resultantes de tareas que solemos llamar de investigación. A menudo la investigación se apoya en construcciones teóricas resultantes de trabajos previos que sirven para dar un marco referencial a nuevas investigaciones, que en tal caso pueden entenderse como avances fuera de las fronteras definidas por dichas construcciones.(Fernández, 2011a, p. 259)

Partiendo de esta definición, nos detenemos en el conocimiento proyectual, que según el autor se corresponde a *“un campo general de conocimiento, ligado a conocer las formas de asentamiento y habitación-producción (...)”*(Fernández, 2011a, p. 257).

Una vez delimitadas sus fronteras epistemológicas, señalamos dos posibles formas de ingreso a este conocimiento:

i. Por un lado, decimos que investigar “sobre el proyecto” conlleva identificar sus problemáticas, reflexionar acerca del desarrollo del hacer proyectual, sus concepciones, avances o descubrimientos, así como profundizar en sus procedimientos, lógicas o estrategias de producción o ejecución.

ii. Por el otro, investigar “desde el proyecto” nos permite reconocer un subcampo que atraviesa el diseño y la arquitectura y en el cual la investigación se realiza inmersa en el marco de proceso proyectual. Vale decir, todo lo anterior es revisado y puesto a prueba en un contexto de crítica institucional y cultural del propio campo. El proyecto en esta instancia pasa a ser instrumento de conocimiento, con el cual el proyectista se permite incorporar la incertidumbre en el proceso, potenciando su posibilidad innovativa.

Por lo tanto, esta segunda opción convierte al proyecto en el dispositivo de conocimiento que hace posible explorar problemáticas de índole proyectual -desde el mismo proyecto-, lo que según señala Sarquis, haciendo referencia a la arquitectura, corresponde(ría) a un período postdisciplinar ya que *“Su emergencia consiste en la instauración de un momento caracterizado por la puesta en crisis de todos los valores y las reglas de la disciplina, para conseguir la forma arquitectónica.”*(2003, p. 57)

Volvemos a la hipótesis de Fernández, pero ésta vez para tomar impulso en “ese vacío” y avanzar en nuestro trabajo con el fin de realizar aportes a la teoría sobre el proyecto, esta vez enfatizando el desarrollo del campo de la investigación proyectual. Igualmente, señalamos en acuerdo con Tafuri que la arquitectura como institución no se presenta como un bloque unitario, así como su historia no se presenta lineal, lo cual implica que tampoco debería reducirse su tratamiento a una hermenéutica (1980 [1984, p.9.]). Sin embargo, habiendo trazado estas observaciones que dan cuenta de algunos límites de nuestro método argumental, nos posicionan en una instancia analítica que nos posibilita describir y diferenciar -a modo de supuestos- momentos del proyecto.

Dispuestos a una primera aproximación, haremos referencia a tres momentos paradigmáticos²⁶.

. el *proyecto moderno temprano*, que delineamos entre el Renacimiento y principios del siglo veinte, como dijimos antes como un método (pro)yectivo y modélico;

. el *proyecto instrumental*, que se legitima en la disciplina con el MM;

. el *proyecto como investigación*, aquel que puede reconocerse paulatinamente desde la segunda mitad del siglo XX (Figura3).

I. 1.2.2 El proyecto moderno temprano

La dialéctica del modelo-copia ya sea repitiendo un elemento previo de la realidad – visión reductiva de la tendencia, ya sea anticipando cuidadosamente un objeto futuro- idea central de la modernidad desde Brunelleschi en adelante, sobre todo a partir de la rigurosa enunciación del producto proyecto como re-presentación que en el modelo moderno debería más precisamente llamarse pro-presentación
Roberto Fernández, 2011

Al analizar el desarrollo de la idea de proyecto en el período moderno reconocemos diversos momentos de la discusión que va evolucionando²⁷, mientras alimenta el debate disciplinar.

Desde los tiempos de Brunelleschi (S XV), humanistas y arquitectos miran hacia los Clásicos y estudian sus fuentes. Al respecto, Aliata sostiene que se puede advertir una primera etapa del período moderno caracterizada por la reflexión teórica de la arquitectura sobre todo en los siglos XIV al XVI (2013, p. 29).

Si revisamos las practicas del período, la arquitectura comparte técnicas con otras artes, como la pintura o la escultura. Un ejemplo de ello es el *modelo*: modelo y molde se relacionan a una misma lógica de trabajo, *la imitación*. Encontramos en la imitación un método de anticipación a la totalidad del artefacto-obra materializado. El modelo ya viene predeterminado. De esta manera, las prácticas que anteceden como las que se corresponden con el proyecto moderno, quedan vinculadas a la predeterminación de la idea del modelo. El término deriva del *latín modello, modellus* en vulgar, o *modulus*, relativo a la pequeña medida. El modelo describe un objeto que sirve de ejemplo para imitar o comparar (Gómez da Silva, 2009). Por lo tanto desde una perspectiva epistemológica, en la arquitectura así como en el arte moderno temprano existe una marcada directriz hacia la exploración e imitación de la naturaleza como paradigma de teoría y *praxis*: así se postula la *mímesis* (cap. I. 2.1) como lógica de trabajo que incluye un tipo de orden vinculado al “orden natural”, como modo de entender el mundo.

Volvemos a Aliata, quien define un segundo período moderno y expresa: “*La actividad fundamental a partir del siglo XVIII es la de hallar axiomas racionales dentro del material sobreviviente de la antigüedad que permitan construir un corpus teórico racional.*” (2013, p.30)

²⁶ Es preciso señalar las afirmaciones de Tafuri quien sostiene:

“...es necesario que quede bien claro que entre las instituciones y sistemas de poder no existe la identidad perfecta. La misma arquitectura como institución, es todo lo contrario de un bloque ideológico unitario; al igual que en otros sistemas lingüísticos, sus ideologías actúan de manera que nada tiene de lineal.” (1980 [1984, p.9])

Dicho esto, afirmamos que la intención en este bloque no está dada en focalizar en una lectura “lineal de la arquitectura”, -ya que esta tesis no pretende narrar una historia-, sino en este tramo se pretende dar cuenta y diferenciar elementos analíticos-críticos, que aporten al abordaje de nuestro objeto de estudio: *el proyecto de investigación*.

²⁷ Hablamos de evolución adoptando un sentido de desarrollo de conocimiento autónomo.

Poco a poco se consolida la “academia” y con ella las “reglas del buen arte de construir”, cuestiones que se dirimen ya de manera institucional en *L'École des Beaux-Arts* (1648), de gran pregnancia en los siglos venideros.

Lo esencial del acto proyectual '*Beaux-Arts*' es la composición: configurar armónicamente un todo de diferentes partes y exigencias. Otros términos clave fueron la distribución (repartir entre varios) y la disposición (poner orden). A fines del siglo XIX comenzó a usarse un término nuevo: *parti* (partido, composición original y generadora). Es así como *Beaux-Arts* no denota un estilo sino una técnica. (López Vila, 2003, p. 77)

Así vista, la modernidad temprana puede pensarse como un período *pivot* para la arquitectura y antesala del proyecto del siglo veinte, en el que se propone ya en un marco disciplinar, métodos y procedimientos para la construcción del artefacto futuro, se normalizan sistemas de representación y se discuten validaciones estéticas más o menos esencializadas que hagan posible o viable la construcción de la obra de arquitectura en el marco del paradigma del momento. Nos interesa señalar algunas categorías en el *proyecto moderno temprano* que, aún con los vaivenes del período en cuestión, conforman para nosotros un material discursivo-conceptual que aquí describimos:

El Autor (arquitecto)

Una figura que nace con la disciplina, es la del autor. Digamos que a partir del autor se consolida la condición de proponer (de manera diferente) los *modelos* del artefacto futuro. Entonces, cada arquitecto deja expresa una forma de resolver la materialidad de la obra arquitectónica. Empieza a construirse una historia material, desde el discurso del artefacto y acompañada a ella cantidad de textos académicos y/o de reglas que discuten y amplifican la institución que como dijimos antes se afirma en la piedra basal “bunelleschiana”.

La Obra

En términos generales la obra, en este caso de arquitectura, como en las artes visuales y la música, es considerada un *objeto estético* y debe apreciarse como un trabajo finalizado. El concepto de obra responde a la determinación de la instancia previa o sea la presentación de un modelo. La obra de arquitectura desde esta perspectiva es el trabajo final, el artefacto ejecutado.

El Modelo

El dibujo y los modos de representación del modelo futuro ocupan un lugar preponderante en las distintas etapas de la discusión del proyecto moderno temprano. Pensamos primeramente en la gráfica de la perspectiva de Brunelleschi, luego en la normalización de otros métodos en los siglos venideros, como el de Monge -geometría descriptiva-.

Idea de partido

Hija de *Beaux-Arts*, perdura hasta nuestros días, “*prendere parti o tomar partido es léxico de l'École*” (Aliata, 2013, p. 40) También denominada *idea de partido* se corresponde a un método de abordaje del proceso proyectual. Es el punto de apoyo fundante, la idea rectora o generadora de la cual se parte en el proceso.

I. 1.2.3 El proyecto instrumental

Instrumental es aquello que prolonga eficazmente los miembros humanos. Esta acepción puede extenderse a ciertos productos del ingenio humano también destinados a secundar la persona: la vivienda es instrumental, el camino, el taller, etc
Le Corbusier, 1946

Describimos antes que el proyecto moderno temprano nace de la observación, la imitación y el modelo como manera de producir arquitectura cada vez más racional. Esta actitud da un vuelco en el siglo XX, cuando se legitima el *status* de proyecto bajo la influencia de las prácticas de *Vjutemas* en la Rusia de los años veinte (1920-1930) y la escuela *Bauhaus* de la Alemania de entreguerras (1919-1933), en las que la industrialización y la producción en serie vinculan fuertemente las artes: la pintura, la escultura y por ende, la arquitectura.

En este contexto de experimentación y de reflexión de las primeras vanguardias surge el concepto de proyecto, contaminado por un clima de rebeldía del cual adquiere herramientas para su crítica cultural. El proyecto es el encargado en el interior de la disciplina de hacer factible el examen de su propia historia. Así, el proyecto en el período del Movimiento Moderno incorpora a través de las prácticas proyectuales el *automiramiento* de la arquitectura, hace posible el cuestionamiento de sus propios límites que, décadas más tarde se propone superar. Una idea predominante en los arquitectos del proyecto en el MM es la adquisición de destrezas que pongan en crisis el *canon* dominante, aquel que de manera continua ha propiciado por varios siglos la Academia -léase los influyentes arquitectos formados en *L'École des Beaux-Arts*.

Esta voluntad expresa de apartarse de los cánones clásicos, permite repensar y proponer múltiples accesos al objetivo original de "inyectar futuro". Es entonces que en las primeras décadas del siglo XX conviven aquellos planteos que delimitan procedimientos considerados *canónicos del régimen académico*²⁸, con la renovada intención de propiciar *lo nuevo*²⁹.

Tomada como concepto metodológico abierto, la composición arquitectónica facilita la transición desde el academicismo, alimentado por las enseñanzas de las *Beaux-Arts*, hacia el Movimiento Moderno. Se debió precisamente a que dicho concepto de composición, con renovada acepción, había permitido liberar a los arquitectos modernos del dictado normativo propio de los estilos históricos. (De Gracia, 2012, p. 22)

De esta convivencia podemos rescatar que el proyecto, en el MM, se consolida firmemente en un dispositivo de innovación para proponer y ejecutar el objeto arquitectónico, tomando concreta distancia con lo anterior -el proyecto moderno temprano- .

Pese a poner en crisis el "modo académico", un elemento que persiste en estas búsquedas es la *idea de partido* (Figura 1), originaria de la *École des Beaux-Arts*. Ésta se afirma como punto de partida en el proceso y toma fuerza para conducir el recorrido proyectual del *diseño* arquitectónico.

²⁸ Del diccionario *Histórico de la Arquitectura*, extraen Aliata y Schmidt:

Con Quatremère se establece definitivamente aquello que se llamara la 'dictadura académica': se sabe que las academias nacieron para redactar diccionarios y gramáticas. El Estado, monárquico primero, burgués después, toma el control de todas las lenguas, comprendida aquella de la arquitectura. (Sarquis, 2003, p. 163)

²⁹ *Lo nuevo* es un concepto propio del debate de lo Moderno en relación a la sociedad de consumo. Afirma Adorno: "la categoría de lo nuevo ha producido un conflicto (...) el esfuerzo de crear obras maestras duraderas está quebrantado."(1970[2011, p.44])

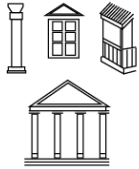
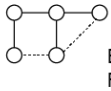
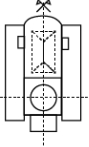
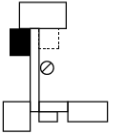
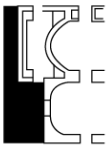
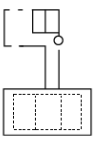

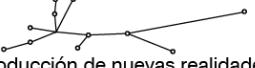
COMPARACIÓN DE PROCEDIMIENTOS DE PROYECTO	
ACADEMICO	FUNCIONALISTA
COMPONER	DISEÑAR
<p>Implica la existencia previa de paretS aceptadas culturalmente. Objetivo: la forma para lograr: carácter, belleza, orden, proporción, dignidad, comprensión social y reconocimiento.</p>	<p>Crear: partir de la nada Objetivo: encontrar un resultado controlando el proceso, garantizar correcto funcionamiento adecuando la forma cada vez con nuevas soluciones.</p>
<p>Idea previa = Tipo edificio Forml/Funcional Significado social</p>	<p>Sin ideas previas (si hay ideas previas se las suspende hasta verificar su posibilidad)</p>
<p>Repertorio de Formas Elementos de arquitectura Elementos de composición</p>	<p>Premisas Requerimientos Funciones</p>
<p> Selección de partes (en base al tipo) Combinación de partes Sintaxis: unidad, simetría, jerarquización, coordinación, tectonicidad adiciones, sustracciones. Disposición</p>	<p>Jerarquización de funciones</p> <p>Diagramas funcionales relaciones topológicas Vecindades Inclusiones Exclusiones Zonificación Organización</p> <p> Elementos fijos Flujos</p>
<p> PARTIDO Alta definición formal Partes: elementos de composición principalmente ejes, alas, locales, bloques, cuerpos, torres, elem. de arq. adecuadas</p>	<p> PARTIDO Poca definición formal Partes: Paquetes funcionales circulaciones</p>
<p> DESARROLLO Refinamiento de elementos y materiales proporciones y fachadas. Aparecen ubicaciones de elementos utilitarios de segunda categoría (distribuciones, cocinas, baños, depósitos, etc.)</p>	<p> DESARROLLO Por analogías con edificios existentes y trayendo al presente las ideas suspendidas se materializan locales y circulaciones. Limite abierto-cerrado elementos portantes como sistema de puntos y líneas, etc.</p>
<p>Explicita la forma, la función es subyacente</p>	<p>Explicita la forma, la función es subyacente</p>
<p>se inscribe en el pensamiento estructural</p> <p></p> <p>(realidades estructuradas: universo definido)</p>	<p>Se inscribe en el pensamiento serial</p> <p></p> <p>(producción de nuevas realidades: universo en expansión)</p>

Tabla elaborada por la Cátedra de Comunicación Visual de la Arq. Elizabeth Bund (Universidad de Mar del Plata)

Figura 1. Comparación de procesos de proyecto
Síntesis gráfica extraída de Ensayo sobre proyecto.
Corona Martínez (1998).

He aquí una noción que comienza a hacerse habitual: la práctica del diseño. Etimológicamente, la palabra *diseño* proviene del latín *disegnare*, indicar (Gómez da Silva, 2009), que en el italiano es *disegno*, o sea, dibujo. De origen renacentista, el término está ligado al dibujo y los momentos que acompañan un proceso creativo. Su uso en el MM delimita etapas en un campo de producción y se halla en un sentido muy cercano al del *proyecto*, que abarca también a otras disciplinas siempre asociado a la conducción de los procesos de ejecución de un artefacto-producto, además de acompañar su posicionamiento en el mercado. En su texto *Alcances para una arquitectura integral* Gropius se pregunta sobre la ciencia del diseño. A lo que responde:

El término 'diseño' abarca en forma amplia toda la órbita del medio visible de factura humana, desde los sencillos artículos de uso cotidiano hasta la compleja organización de una ciudad entera.

Si podemos establecer una base común para el término diseño -un denominador logrado a través de hallazgos objetivos, más que a través de la interpretación personal- se aplicaría a cualquier tipo de diseño, pues el proceso de proyectar un gran edificio o una simple silla difiere solo en grado, no en principio. (Gropius, 1956 [1959, p.42])

El diseño abarca además de la arquitectura, la indumentaria, el mobiliario y otros espacios de producción de diferentes escalas; se articula con el proyecto aunque se entiende más abarcativo e incluye otras etapas en el proceso como los aspectos del uso, la comunicación, la estandarización y como dijimos antes, el mercadeo.

La arquitectura del MM avanza sobre el problema de la industrialización y en consecuencia, el interés por la eficiencia ingresa con fuerza en el método proyectual. Afirma Sarquis que el proyecto, en este período, se convierte en un "*instrumento privilegiado de la ideología del progreso ... - de esta manera- ...se hace hegemónica y consciente... - su incorporación- ...a partir de las teorías de los primeros modernos y herramienta de experimentación con la primera Bauhaus*" (2003, p.43). Con el proyecto así entendido, el arquitecto desde el MM apela a un método de recorrido lineal, apoyado en el *parti* o punto de partida -la idea de partido es ahora componente residual³⁰ de la Academia- y, si bien abierto, dinámico, heurístico y complejo, tiene derivaciones que lo subordinan a las reglas de juego vigentes, esta vez, de la *racionalidad instrumental*³¹.

Hasta aquí, puede definirse el proyecto del Movimiento Moderno a partir de las palabras de Sarquis quien lo describe como "*un dispositivo prefigurador de la arquitectura del hábitat*" (2003, p. 57) que además, apelando a una idea como punto de partida debe culminar en un artefacto útil y eficaz (Figura 2).

³⁰ Tomamos la expresión de Raimond Williams quien define lo *residual* como aquello perteneciente a épocas anteriores y que todavía es accesible y significativo (1981[1994, p. 190]).

³¹ La *racionalidad instrumental*, remite a la razón que domina la técnica y modifica la naturaleza para ponerla al servicio del hombre. Horkheimer (1895-1973). y Adorno (1903-1969) desarrollan el concepto y hacen una fuerte crítica en su texto *La dialéctica del iluminismo* (1944).

(...) es la racionalidad que tiende a la cosificación de todo en tanto convierte en objeto de manipulación y control cualquier elemento social o natural. En la técnica, en la economía y en la burocracia estatal se encuentran las manifestaciones más características de esta forma de razón que persigue la utilidad, la eficacia, el dominio de los medios y es ciega frente a los fines. También aquí las formas artísticas que no se pliegan a ninguna funcionalidad social inmediata constituirán para Adorno y Horkheimer un poder de resistencia contra la cosificación dominante.

Vilar (2002, p.196)

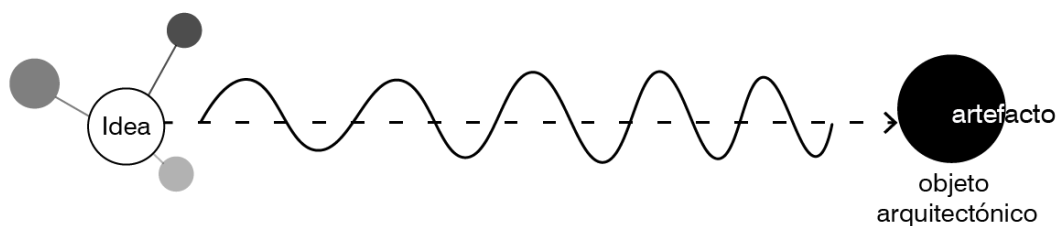


Figura 2. Esquema de proyecto instrumental
Elaboración propia

El artefacto arquitectónico es producto de la técnica. Afirma Le Corbusier *“las máquinas conducirán a un nuevo orden, de trabajo, de reposo. Hay que construir y reconstruir ciudades enteras pensando en un mínimo de confort.”* (1923 [1998, p. 79]). La arquitectura debe en esta época ser limpia, sana, orgánica de precisión y equilibrio en su forma y geometría, debe además mantener su armonía *“al igual que las obras que salen del salón y de la fábrica”* léase los puentes, los navíos y los automóviles.

El arquitecto de las primeras décadas del siglo veinte, ahora también diseñador, provoca un salto serial³² activando procedimientos que lo alejan del ornamento academicista para ser silenciados por completo -al menos en lo concerniente a la teoría-. Mientras en su lugar, ingresan nuevos elementos que surgen de la experimentación vinculados a las propuestas de las vanguardias artísticas cuyos ejemplos más claros resultan las obras de Rietveld (*Casa Rietveld Schröder*, 1924), y Le Corbusier (*Villa Besnus*, 1922). Sin embargo la proposición *“la forma sigue a la función”*³³ poco a poco toma un lugar principal, lo que convierte al proyecto en un *“hegemónico dispositivo instrumental”* (Sarquis, 2003). Esto es, universal, de carácter utilitario y que mantiene una relación *solucionalista* (Fernández, 2011a, p. 258) con el problema de la habitación y la vivienda. En este grupo, podemos ubicar aquellas búsquedas de máxima abstracción y síntesis, gran parte de ellas a cargo de arquitectos relacionados al ámbito de la *Bauhaus* como Mies Van der Rohe, Gropius, Breuer, entre otros.

Reconocemos algunas categorías del período:

El Diseñador (arquitecto)

La figura del diseñador es la de un *autor magnánimo* que convive con la del arquitecto proyectista. La integración de las artes con la vida tiene como consecuencia la necesidad de diseñar todo artefacto del quehacer cotidiano; la arquitectura y la ciudad no escapan de este pensamiento dominante.

El Usuario

La categoría del usuario define un modelo estándar del habitante de los proyectos de diseño arquitectónico. El usuario representa el hombre *“ideal”* de la era de la máquina. Una de las propuestas que legitiman ésta perspectiva es el Modulor (Le Corbusier). En él se hallan caracterizadas, a través de un sistema de proporciones, las medidas estándares de un habitante universal y normalizado.

³² Abordamos el tema más adelante, ver *Proyecto y método. El pensamiento serial* (Cap. I. 1.3).

³³La afirmación *“form follows function”*, de Louis Sullivan (1856-1924) se convierte en un principio básico del funcionalismo en el diseño del siglo XX. En Hatje (1980).

La Máquina (de habitar)

La arquitectura es considerada mecanismo y organismo; partes relacionadas que conforman una “totalidad funcional”. La casa es una *máquina para vivir*; esta afirmación de Le Corbusier (1923) identifica al manifiesto que domina las prácticas proyectuales de los arquitectos de la primera mitad del siglo XX.

I. 1.2.4 El proyecto de investigación

Ya comentamos que nuestra referencia al proyecto conlleva el “soporte subterráneo” de sus orígenes temprano-modernos. Entonces, el proyecto es deseo de futuro y la innegable condición de producto; es el caso de la arquitectura comprendida también en el ámbito del diseño que prevalece desde el MM. No obstante, a ello se le suma el compromiso de los vaivenes del mundo contemporáneo, que se presenta con una mayor capacidad de apertura, expansión hacia otros campos y exploración-investigación hacia la propia arquitectura. Poniendo mayor atención a las últimas décadas del pasado siglo, gran cantidad de arquitectos se inclinan a “investigar con el proyecto”, lo que permite ciertamente trascender la disciplina, ir en busca de sus bordes y “ocuparlos”. He aquí el campo de estudio de esta Tesis.

En su texto, *Crisis de autenticidad. Cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina*, Fernando Diez dirime dos esferas en la práctica arquitectónica. Define la *arquitectura de producción* como “aquella que da respuesta a las necesidades prácticas, al encargo (...) su objetivo es ser útil a los propósitos que la sociedad explícitamente le señala y ajustar al máximo las soluciones conocidas” (2008, p.11). Por otro lado, el arquitecto y ensayista hace lectura de quienes buscan innovar, liberar la disciplina de ciertos dogmas operativos y/o técnicos; por ende, reconoce otra esfera que es la correspondiente a lo que denomina la *arquitectura de proposición*: “su verdadero destino es influenciar a la comunidad arquitectónica. Producir un debate y una reflexión dentro de la profesión.” (2008, p.12)

En este segundo grupo ingresan las prácticas de mayor peso experimental y reflexivo. Es el territorio de la *investigación proyectual*, de lo *postdisciplinar* (Sarquis), el mismo que permite abrazar un ámbito “emancipatorio” o podemos decir también de *(in)disciplina* (Foucault, 1978 [2008]) cuestionando la arquitectura desde múltiples orientaciones.

Ambas esferas proyectuales, de producción y de proposición (Diez, 2008), distan en objetivos y modos y sin embargo, entendemos como bien observa el crítico, que una y otra son complementarias, ya que es deseable que la arquitectura de producción pueda incorporar los desafíos y aportes de los debates que suscitan desde las prácticas arquitectónicas de *lo extraordinario* -léase innovación- en la complejidad del habitar contemporáneo.

Con la investigación proyectual se procura superar la lógica del modelo y la imitación que demarca -como vimos antes- el proyecto moderno temprano, así como aquel programático y apriorístico que tiene continuidad en el movimiento moderno -que aquí diferenciamos como proyecto instrumental-. Entonces, destacamos quienes ya en las últimas décadas del siglo incorporan un amplio compendio de procedimientos propios de las vanguardias³⁴ entre ellos el azar, la repetición o el fragmento, a través de los cuales activan experiencias con menor peso y expectativas en el producto final -artefacto- concentrándose en el trayecto ensayístico del proceso proyectual. En este sentido, sostiene Fernández que “*La investigación proyectual, como cualquier otra puede atenerse a aportar elementos de estas construcciones teóricas o puede*

³⁴ Más adelante profundizaremos sobre esta cuestión (Cap. I.3.2 y II.1).

dedicarse a trabajar en avances fuera de las fronteras de esas construcciones” (2011_a p. 259) y a esta última opción hacemos referencia en esta Tesis. Asimismo reconocemos que dicho panorama que delimita cada vez con más fuerza una especificidad del proyecto -experimental y abierto en sus fronteras- queda representado por una cantidad de arquitectos que incursionan en este último tiempo en el campo ensayístico interesados en profundizar en el tipo de experiencias reflexivas que persiguen el componente innovativo -fundante- en la práctica arquitectónica.

Para nombrar algunos ejemplos, mencionamos equipos que se apoyan en la experimentación desde la materialidad como es el caso del estudio Herzog y de Meuron, o toda una línea de proyectistas que se destacan en Latinoamérica y en los que la experiencia con la materia y la participación son el factor común (Bertoni, 2012; Aravena-Jacobelli, 2016) otros más cercanos al arte como Diller & Scofidio o el dúo Pezzo & Von Hellrichthausen. Cabría agregar una búsqueda de perfil más conceptual, caso paradigmático el del Eisenman de los 70’ (Guerra, 2017) y más próximos planteos como los de Rafael Iglesia o Alejandro Aravena.

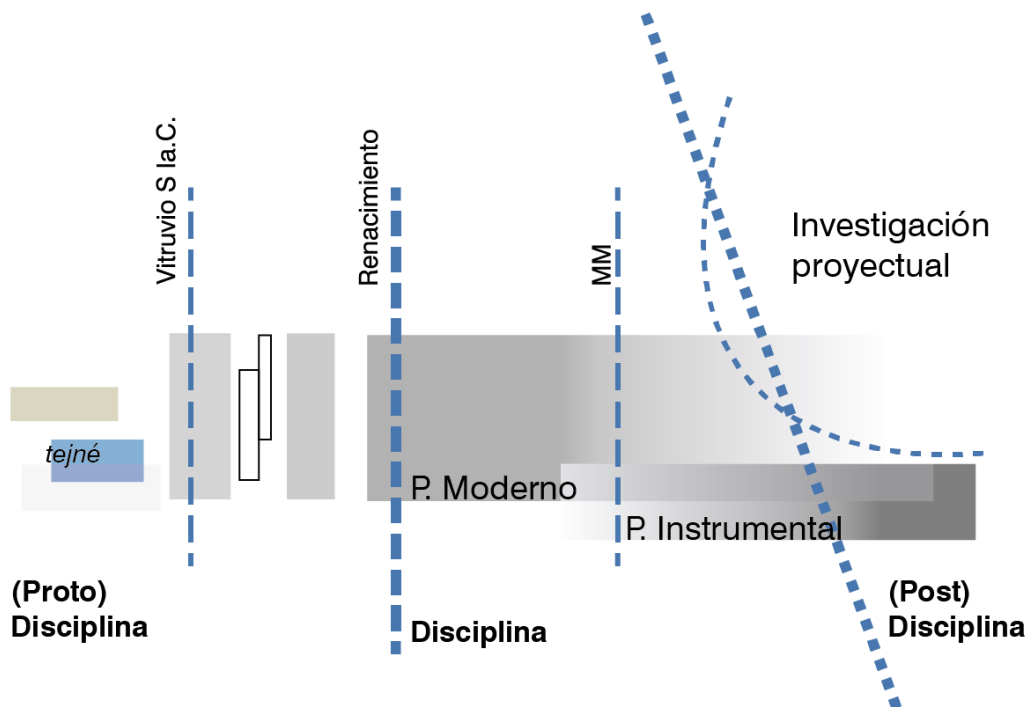


Figura 3. Diagrama de momentos del proyecto arquitectónico.
Elaboración propia (s/Sarquis, Fernández)

Observamos que la producción teórica, de quienes indagan en la investigación a partir del proyecto, es vasta³⁵, transdisciplinar, permeable al saber cultural de la arquitectura y en algunos casos -en los que nos interesa profundizar más adelante- sensible al apelmazamiento de lo geográfico y lo cultural (Kusch, 1978). Los mismos recurren, en su faceta más crítica de la búsqueda de instrumentos válidos que les facilite el alejamiento de los dogmas dominantes y en

³⁵ Podemos mencionar textos como: *Delirius en Nueva York* de Rem Koolhaas (1978), *The Manhatam Transcripts* de Tschumi (1981), *El fin del clásico* de Peter Eisenman (1984), *Complejidad y contradicción* de Venturi (1978).

consecuencia, de sus resultados homogeneizantes. Desde allí, tanto arquitectos como equipo de colaboradores y otros actores que se suman al proceso proyectual asumen un compromiso teórico-crítico, ideológico y político, interesado en cuestionar activamente la producción proyectual afirmada en la estandarización de la vida (mandatos del denominado funcionalismo y sus derivados) así como la mercantilización y consecuente banalización de la arquitectura.

Entonces, como ya afirmamos, nos interesa en esta Tesis, abordar el proyecto de investigación, profundizando en sus conexiones con el campo del arte, por lo cual en los párrafos siguientes delineamos algunas cuestiones que proponemos revisar como punto de partida.

Algunas conexiones entre arte y proyecto (de investigación)

Dentro del mismo marco de investigación -a través del proyecto-, revisamos la construcción de un contexto de producción de fuertes vínculos entre el arte y arquitectura.

Observamos en este caso el importante rol que representa el llamado *movimiento situacionista*, que en la década del sesenta propone establecer puentes de conexión entre lo social, la arquitectura y la ciudad. Surgen en esta línea, propuestas de arte urbano-territorial que se manifiestan en el contexto real, en un lugar, en una porción de ciudad o en el paisaje y con la activa participación de colectivos que hacen del espacio “no museístico”- de las calles- el lugar predilecto para estas prácticas.

En este sentido, atendemos a los procesos artísticos de mediados de siglo que se interesan en formulaciones teóricas, metodológicas y prácticas, muy cercanas a las de la arquitectura en escalas o técnicas, entre las cuales podemos nombrar los trabajos de Christo (1935), Matta Clark (1943-1978), Muntadas (1942) y Daniel Buren (1938) entre otros tantos. En estos casos el arte sale de los museos, avanza sobre el territorio, se “*expande*” (Krauss, 1985 [2009]). Las mismas prácticas, que por otro lado Lucy Lyppard caracteriza como “*arte desmaterializado*”, refiriéndose al legado de la crítica duchampiana por su impronta contestataria del objeto artístico, afirmando que “*la forma material es considerada secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada.*” (1973 [2004, p. 8]) Búsquedas cuya impronta condicionan desde la mitad del siglo en adelante y cada vez con más vehemencia, el marco artístico-institucional haciendo desbordar sus márgenes.³⁶

Esta corriente de crítica radicalizada daría lugar -según afirma Benjamin Buchloh- a “... *la investigación más rigurosa del período de posguerra en torno a las convenciones de la representación pictórica y escultórica, así como una crítica fundamental de los paradigmas visuales*” (2004, p. 168). A esta actitud a la que se pliegan los arquitectos de perfil más experimental de la década del sesenta en adelante. Lo que potencia las lógicas de la “*arquitectura de cartón*” (Eisenman, 1967), cuya metáfora viene apuntalada en una rigurosa búsqueda teórica, acentuando en ella la fragilidad y a la vez el potencial del modelo/maqueta en el proyecto (Guerra, 2017a). Entre sus referentes más directos mencionamos a Eisenman, Koolhaas o Herzog y de Meuron, y en Latinoamérica, además del recién nombrado Aravena, Solano Benítez o Corvalán. Para ellos, el proyecto adquiere el carácter de proceso inacabado o de ensayo serial (Figura 4), tal es así que transforman el taller de diseño arquitectónico en un laboratorio experimental a fin de desarrollar en profundidad el cuestionamiento de la arquitectura desde el proyecto mismo.

³⁶ En Latinoamérica las décadas del sesenta y setenta se convierten en un período signado por sucesivas dictaduras, ante lo cual un sector de la comunidad del arte explora instancias de activismo político como consecuencia del acercamiento de las vanguardias artísticas y vanguardias políticas. En este contexto la crítica se radicaliza tomando en Argentina dimensiones inusitadas. Ver (Cap .I. 3.2).

Desde esta mirada describimos el proyecto de investigación como un diagrama procesal, *serial* y *ensayístico*. El concepto de obra abierta³⁷ (Eco 1962), aporta en su abordaje teórico lo necesario para definir su carácter de proceso inabarcable e indeterminado.

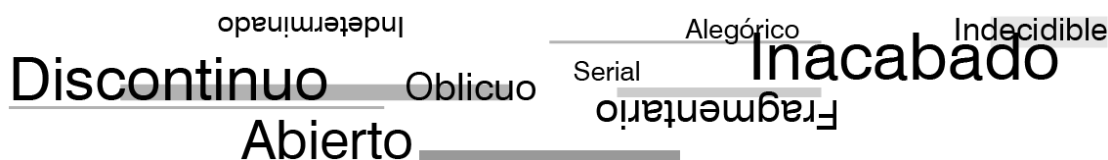


Figura 4. Diagrama proyecto de investigación
Elaboración propia

a. Proyecto fundante y su condición de utilidad

*Entonces ¿qué pasa con la obra de arte?
La obra tiene en común con el útil, que los dos están hechos por el hombre.
Pero el útil no tiene la autonomía que tiene la obra de arte.
La obra de arte no tiene finalidad en tanto que no sirve para otra cosa, no es un medio.*
Oscar de Gyldenfeldt, 2008

Para Fernández, el “Proyecto fundante es aquel que en su concepción y proposición contiene un elemento de innovación, una propuesta contributiva a la transformación del problema o necesidad que origina su razón de ser” (Fernández, 2011a); desde esta perspectiva el dispositivo proyectual se fortalece como herramienta de conocimiento. Atendiendo a ello, profundizar en el estudio de los procesos proyectuales llevados a cabo por los arquitectos antes mencionados (de lógicas *posestructuralistas*³⁸), nos permite advertir cómo éstos recurren a mecanismos procedimentales con el fin de desactivar toda linealidad posible en el método proyectual. Proponen, en el seno del proceso, etapas de arbitrio que pesan sobre otras de racionalidad, dando cuenta del claro objetivo de quebrar con alguna de las convenciones de la disciplina (Guerra, 2017). Tomamos un párrafo de la literatura:

Un espacio sin función. No ‘sin función precisa’; sino precisamente sin función; no pluri-funcional (esto todo el mundo lo sabe hacer), sino a-funcional. Evidentemente, no habría sido un espacio destinado a liberar los otros (cuarto trasero, armario empotrado, guardarropa, estanterías, etc) sino un espacio, repito, que no habría servido para nada. (Perec, 1974 [2001, p. 59])

En el ejemplo, el texto de George Perec invita a explorar el problema de la *in-utilidad* en la arquitectura (campo de la *utilitas vitruviana*) potenciando la crisis al plano del carácter instrumental. Hacer un paréntesis en la funcionalidad cuestiona su condición heterónoma,

³⁷ Profundizaremos este concepto en relación al proyecto más adelante (Cap. I.3).

³⁸ Refiere a quienes (desde distintos campos) se apoyan en lógicas que “*sin abandonar la estructura realizan una reflexión crítica sobre su dinámica*”. Ver posestructuralismo en Payne et al (2006).

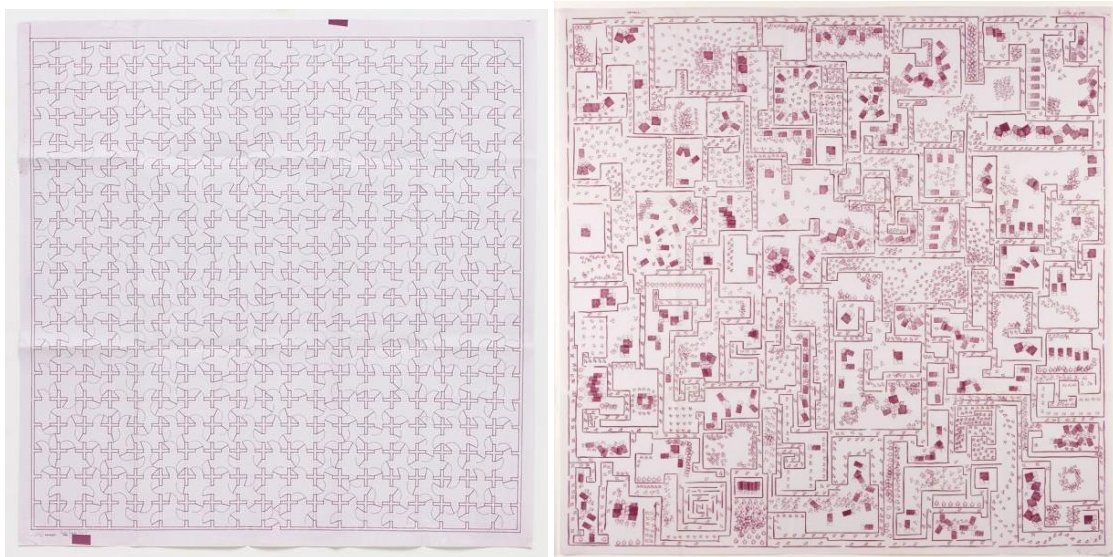
dejando en suspenso la categoría de usuario lo que como consecuencia ubicaría al proyecto, en el campo móvil y/o de transdisciplinariedad.

Pensado el problema desde algunos ensayos del mundo del arte, un caso paradigmático es el que realiza el artista *Matta Clark* en sus escisiones de edificios -*Building Cuts*- (Figura 5). En ellos anula su condición arquitectónica para explorar en estructuras efímeras, perforadas, divididas fragmentadas, con las que pone en discusión también la categoría escultura. Expresa Crow *"...proponía – el artista-... una concepción en todos los aspectos más estricta de la pieza específica de un lugar, que finalmente amenazaba con destronar al espectador por grande que fuera su energía y su ingeniosidad interpretativa."* (2002, p.141) Visto así, el material de origen es la pieza arquitectónica. Con la intervención de *Matta Clark*, ésta sufre una serie de desplazamientos en tanto signo, que tras abolir los límites de la arquitectura -y la escultura-, se transforma en "fragmento" oscilante entre lo público y lo privado, lo *útil-inútil*, paradójicamente presentado en el espacio museístico.



Figura 5. Gordon Matta-Clark
Museo de Arte Moderno Nueva York
Building Cuts, 1974.

Otro caso que problematiza la oblicuidad (arte/ arquitectura) puede ejemplificarse en las series heliográficas del argentino León Ferrari (1920-2013.). El artista ingresa a la arquitectura solo para hacer "uso" de sus sistemas de representación y con un grado de indeterminación extrema exhibe en el museo una serie de planos en impresiones heliográficas señalando la imprecisión que le acercaba el "letraset" de los arquitectos para su obra (Figura 6). Decía *"El resultado tiene aspecto de planos y urbanizaciones, con cierta gracia surrealista y también puede verse, de alguna manera, como una arquitectura de locura (... esa suerte de locura cotidiana necesaria para que todo parezca normal."* (Wain, 2016, p. 67)



*Figura 6. León Ferrari,
Serie heliografías, 1982*

Ahora, volviendo a nuestro campo de interés, entendemos que la ausencia de usos implica, en primer lugar *extrañamiento* que en el mismo acto, permite prescindir de la categoría usuario. Desactivar esa concepción utilitaria característica de la racionalidad instrumental en arquitectura, desde la propia práctica proyectual, conduciría a su cuestionamiento. Surge la pregunta ¿puede haber arquitectura sin función? Y en ese caso, entendemos que la arquitectura se vuelve móvil en tanto símbolo o ¿se desplazaría necesariamente al campo de arte? Al respecto afirma Fernández: *“proyectar según modos, implicaría asumir un grado de elecciones frente un menú de opciones emergentes del contexto cultural del proyectista.”* (2013, p. 57)

Ahora bien, explorar en una arquitectura emergente -transdisciplinar-, interesada en desactivar su condición de utilidad, tendría como consecuencia elevar a la superficie una conducta de ruptura, alimentando un proyecto de innovación que lo haría permeable a los saberes culturales. Dicho artefacto con cierto grado de inutilidad, decimos, se presentaría desde un proyecto abierto, atento a lo *geocultural*, accesible al contexto y a las singularidades del territorio, hecho que abriría, como es el caso de Ferrari, la posibilidad de discutir con lo cercano y lo propio a partir de procedimientos artísticos.

Un caso inverso a los mencionados, es la experiencia realizada por arquitectos en la muestra de Unquillo, Córdoba, Argentina (2014). El muro MUVA (Figura 7) se construyó con ladrillos no cocidos. Se eleva el muro de manera normal para luego de tres días ser hidrolavado dejando el entramado con la imagen del vacío del ladrillo. Sin función precisa, el ensayo pretende tomar el barro como base para dejar su huella. El ladrillo es, con el tiempo, ausencia. El muro MUVA es un planteo efímero que luego se destruye.

Como un espejo inverso al envejecimiento de las paredes de la caballeriza, aquí lo que queda es el mortero, trabajando como fibras, en su mejor modo. “Lo que me llevo” reside en una secuencia (que el tiempo sólo podría haber hecho), y es volver la tierra a su estado original. Es un muro de ladrillos, con su ausencia final. (Sargiotti, 2014)



Figura 7. Solano Benítez, Solanito Benítez, Ricardo Sargiotti y otros.
Experiencia MUVA, 2014
Unquillo, Argentina.

b. Del modelo al proceso

Definimos antes el proyecto moderno temprano, fundamentalmente, como la presentación previa y simulación de la condición arquitectónica del artefacto futuro. Este carácter anticipatorio se ve influenciado en las últimas décadas por recursos teóricos y metodológicos propios del arte, que lo postulan en ámbitos que contrastan con tales concepciones, las del objeto concluido.

“Un proyecto sin yecto valga la paradoja, podría reinstalar el dispositivo proyecto como forma cognitiva”, sostiene Fernández (2014, p. 241). Este modo de entender la práctica arquitectónica, vale decir vinculada a modos de conocimientos, libera al proyecto de ser subsumido como enunciación de materialidad futura, para fomentar “acciones proyectuales” capaces de generar las rupturas necesarias en el interior del campo, dando lugar a la “*innovación*” (Fernández, 2001a). Señalar esta condición contradictoria, pone en relieve la paulatina indeterminación en la práctica cultural del proyecto. El proyecto de “*vista previa*”, del *parti* o *idea de partido* se desplaza de la imitación para explorar un lugar diferente, el de la “*expansión*”: el proceso. Decimos entonces, que el proyecto es *proceso*.

Observamos que el proyecto incorpora en las últimas décadas lo procesal, la experimentalidad y la visión autocrítica. Abandona la idea del punto de partida (el *a priori*), para introducir en su lugar el interrogante, el *boicot* a la disciplina, acercándose al potencial emancipatorio de la “*inservidumbre voluntaria*” (Foucault).

El proyecto como proceso permite realizar el cuestionamiento del planteo determinista dando lugar a la construcción de un “*texto en acto*” (ver punto e.). He aquí que desde la práctica proyectual del modelo-copia, de carácter lineal, vinculado a la experiencia del objeto material eyectado, emerge la acción. Esta vez a través del proceso se pone énfasis en el método; de allí que proceso es el acto, no el producto último.

Finalmente, entender el proyecto como investigación y como proceso lo desplaza del lugar de “vista previa” al “acto de construir”, fomenta la crisis de convenciones o dogmas conservados en la disciplina por siglos, para cuestionarlos. De esta manera, el proyecto es presencia e interrelación de actores que lo re-significan.

c. Experimentalidad y ensayo

Los proyectos no son cambios de escala de trabajos desarraigados sobre papel, sino puestas en acto de una esmerada reflexión sobre la materia
Griselda Bertoni, 2012

Como mencionamos más arriba, el hacer proyectual reconoce para sí un instrumental dispuesto a la experimentalidad. Desde ese lugar, el dispositivo proyectual, que por un lado se mantiene vigente como método de producción futura, convive también con la faz de la exploración y el ensayo, capaces de hacer posible en el proceso proyectual el trazado diagramático de distintas hipótesis de investigación. De ésta manera, la figura del arquitecto como autor único y dominante -representado en la paradigmática imagen de las manos de Le Corbusier sobre las maquetas de sus proyectos urbanos- se ve contrastado por el trabajo colectivo en un taller de arquitectura. El estudio se transforma en un laboratorio de prácticas, donde se proponen y estudian diversos procedimientos y modos de operar: el cuestionamiento es la base.

Ya mencionamos algunos estudios importantes como los de Eisenman, Herzog & de Meuron que trabajan la propuesta desde la hipótesis proyectual modélica y en serie del tipo “arquitectura de cartón” y en las cuales el concepto es la base de toda búsqueda. Otra línea de trabajo puede considerarse en la labor realizada por arquitectos latinoamericanos que apuestan a la manipulación de la materialidad: la importante obra de Solano Benítez, Corvalán, Jorge Lobos, Rafael Iglesia o Longhi Traverso. Una tercera línea de proposición de carácter crítico puede considerarse aquella que exploran quienes ensayan argumentaciones de índole *poética* y que en muchos casos prescinden radicalmente del carácter utilitarista de la disciplina como los casos Diller & Scofidio, John Hejduk o Pezzo & Von Hellrickhausen. Esta apuesta a lo procesal se asiste de la clara crisis de los modos canónicos de representación, y se vuelven recurrentes los procedimientos como el *azar*, *el montaje*, *el collage* y *la serie* además de verse fuertemente potenciadas las prácticas diagramáticas, en algunos casos a través del uso del ordenador.

d. Del usuario al estado de encuentro ³⁹

Para Bourriaud “*el arte relacional involucra, un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las relaciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico, autónomo y privado.*” (2006, p. 13) En tal sentido, el modo relacional al que adhieren ciertos artistas del arte contemporáneo está vinculado a la necesidad de desplazarse radicalmente de las reglas de juego propuestas por el arte moderno, aquellas en las que la obra del arte es un objeto de contemplación.

La pregunta ahora surge en relación al proyecto y consiste en indagar si este modo dinámico asociado al *estado de encuentro* como sugiere Bourriaud (2006, p. 17), es capaz de habilitar en la

³⁹ Nos referimos a la actitud activa, *relacional* e intersubjetiva que asumen los actores que se ven incluidos en la propuesta ensayística.

arquitectura intersticios que desarticulen la consagrada franja del consumo utilitarista y con ella su estado solucionalista (Fernández), para en consecuencia provocar momentos de crítica y “desencanto” al propio quehacer disciplinar. Cabe preguntarse ¿sería acaso posible explorar esa instancia *relacional* en un proyecto arquitectónico, que por momentos se convierta en el pretexto y blanco de las relaciones de un arte social? Sirve como respuesta, remitirnos al prototipo materializado por Hiroshi Hara (1936), en la *Ciudad Discreta*⁴⁰ (2005). En ella, el arquitecto genera modelos a escala, a modo de hipótesis, en los que pone en juego una propuesta para el “habitar” y que en cierta forma es presentada en una instancia de experimentación del tipo *relacional*. El prototipo de vivienda se propone como un “encuentro amistoso” en palabras de Bourriaud en un espacio público *extra-museístico*, los jardines del Mueso Caraffa de Córdoba (Argentina) (Figura 8). El *ensayo* proyectual se formaliza como un *dispositivo relacional* y efímero que en su condición “in-utilitaria” propone la experiencia fugaz, que pivotea entre lo individual y colectivo.

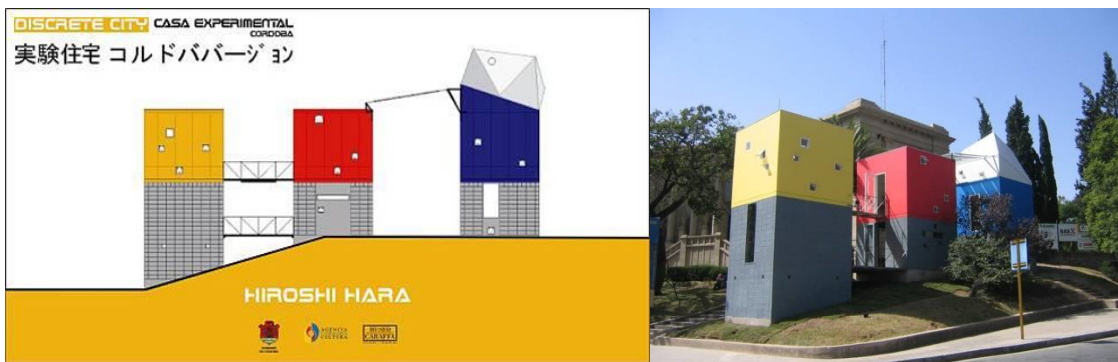


Figura 8. Hiroshi Hara.
Ciudad Discreta, 2005
Exposición en el jardín del Museo Caraffa- Córdoba Argentina.

La cita del experto participando de un encuentro con el curioso y el transeúnte explorando las posibilidades que ofrece la obra-proyecto de arquitectura, permite poner el acento en la reflexión del problema de la vivienda, los modos de habitar, pero sin dejar de lado la fina frontera que se transita: ¿arte o arquitectura?, ¿el objeto o el concepto?. Estas prácticas, no del todo usuales en nuestro campo, promueven en su contradictoria condición autónoma-heterónoma, modos experimentales que concilian lazos entre la arquitectura y su esfera social y cultural.

⁴⁰ El proyecto, se presenta como el ensayo de un prototipo de vivienda en el marco de lo que Hara propone en teoría, como *ciudad discreta*. El prototipo fue reproducido a escala en las afueras del museo Caraffa de Córdoba y abierto al público.

e. El proyecto como Texto

El nacimiento del lector nace con la muerte del Autor.
Roland Barthes, 1971

Una última discusión en este capítulo surge en base a dos ensayos de Roland Barthes (1968; 1971), quien centra su atención en torno a la noción de Texto. Una primera cuestión que demarca Barthes es cómo en el período moderno la figura del autor es dominante. Esta figura que queda definida como “un personaje moderno” que se corresponde en una línea temporal de un antes y un después con respecto a la obra (literaria). Primero existe un autor, luego su obra. Ambos extremos, anclados en un vínculo estricto, de sustancia, de objeto propuesto para ser “consumido”. Si hay Obra no hay Texto -dice Barthes-. Un paralelo en nuestro campo sería el proyecto entendido en su sentido moderno ⁴¹, que sostiene dos categorías: el autor (arquitecto) y la obra (de arquitectura). Tales condiciones, dirección, linealidad, determinismo (Figura 2), dejarían -visto así- condicionado al *lector* a ocupar el lugar de quien debe interpretar la obra. Es, por ende el encargado de encontrar las herramientas que lo acerquen a su significado (*el símbolo*).

Volviendo al texto literario, sostiene el ensayista que a la figura pregnante del *genio creador* va al cruce otra, la del *escritor moderno*, quien adoptando una posición crítica, se permite “derrumbar” estas construcciones que adolecen de la ausencia del plano de lo oblicuo y en su lugar cierran la “escritura”.

Para Barthes, el escritor moderno nace con el Texto:

De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (Barthes, 1971 [2001, p. 5])

Ahora bien, si esta “movilidad” en el Texto puede definirse por su condición de método, de travesía, según describe Barthes; entonces ¿es posible pensar el proyecto en su carácter de Texto? Visto así, proyecto como texto no se descifra, ni se consume, sino que su campo metodológico toma fuerza. Halla su carácter de texto, en tanto se presenta como proceso: móvil, abierto y metonímico. Su lector es ahistórico, por lo que puede desvincularse del relato -dijimos- lineal. Por un lado, el arquitecto toma el lugar del ensayista en el estudio convertido en el laboratorio de exploraciones; por el otro el lector experimenta y es proyectista a la vez.

⁴¹ Ver I. 1.2.2 en nuestra Tesis, proyecto moderno temprano.

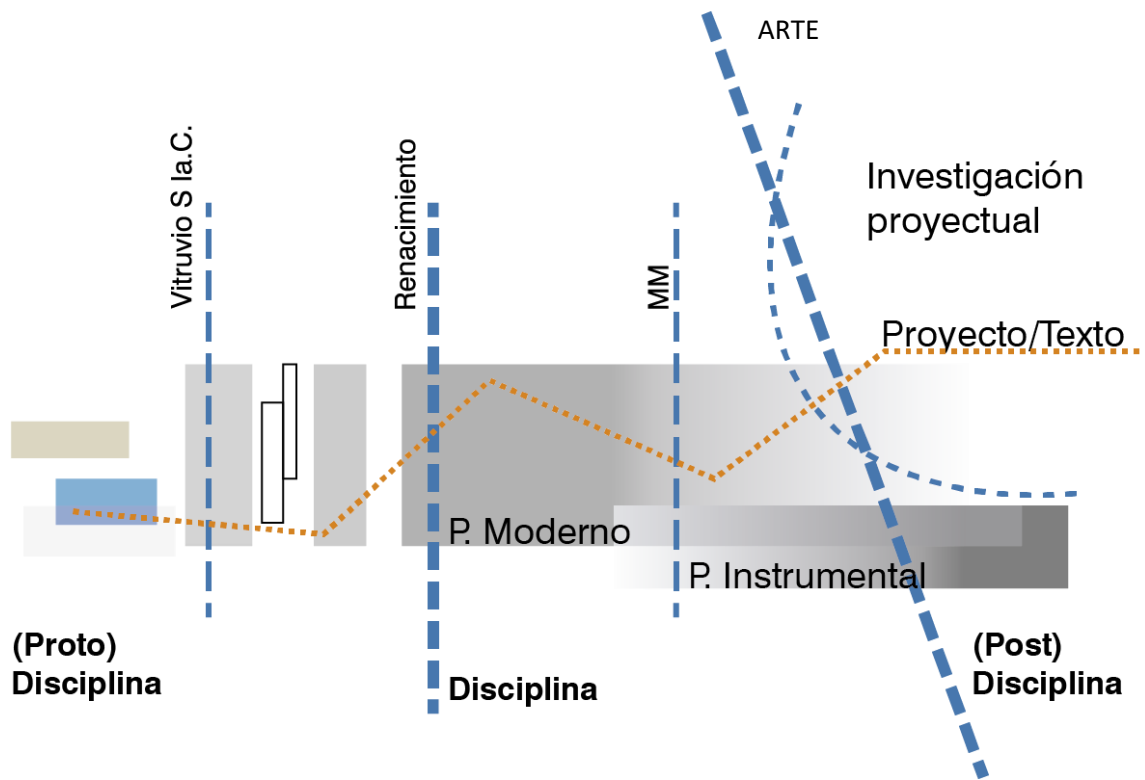


Figura 9. El proyecto como Texto.
 Elaboración propia
 (s/ Sarquis -Fernandez)

Referencia bibliográfica (Cap. I. 1. 2)

- ADORNO, Theodor. 1970. *Äesthetic Theory* (Frankfurt: Surhamp Verlag). Traducción castellana de Jorge Navarro, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2011).
- ARAVENA, Alejandro; JABOBELLI, Andrés. 2016. *Elemental. Manual de vivienda incremental y diseño participativo* (Alemania: Hatje Cantz).
- ALIATA, Fernando 2013 *Estrategias proyectuales. Los géneros del proyecto moderno* (Bs As: SCA Diseño Editorial)
- BERTONI, Griselda. 2012. *Forma y materia. Un mapa de la arquitectura latinoamericana* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral).
- BOURRIAUD, Nicolás 2006. *Esthétique relationnelle*. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio delgado, *Estética de relacional* (Bs As: Hidalgo Editora).
- CORONA MARTINEZ, Alonso (1998) *Ensayo sobre proyecto* (Capital Federal: Librería técnica).
- DE GRACIA, Francisco. 2012. *Pensar Componer Construir. Una teoría (in)útil de la arquitectura* (San Sebastián: Ed. Nerea).
- ECO, Umberto. 1962. *Opera aperta* Traducción de Roser Berdagué, *Obra abierta* (Argentina: Planeta Agostini, 1992).
- FERNANDEZ, Roberto.1998. *El laboratorio Americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*. (Madrid: Biblioteca Nueva).
-2003. *Lógicas de proyecto*. Facultad de arquitectura, diseño y urbanismo (Bs As: Universidad Nacional de Buenos Aires).
-2011a. *Mundo diseñado Para una teoría de un proyecto total* (Santa Fe: Universidad del Litoral).
-2011b *Modos de proyecto* (Bs As: Nobuko).
-2014. *Material inédito, seminario de Doctorado en Arquitectura*, UNC.
- GROPIUS, Walter. 1956. *Scope of total architecture* (N.York: Harper and Brothers published). Traducción de Luis Fabricant, *Alcances de la arquitectura integral* (Bs As: La Isla, 1959).
- KRAUSS, Rosalind. 1985. *The Originality of the Avant Garde and others modernist myths* Traducción de Adolfo Gómez Cedillo *La originalidad de la vanguardia y otros mitos posmodernos* (Madrid: Alianza Forma, 2009).
- KUSCH, Rodolfo. 2012. *Esbozo de una antropología filosófica Americana* (Santa Fe. Ed. Fundación Ross).
- LE CORBUSIER. 1946. *Maniere de penser l'urbanisme* (París: l'architecture d'Aujourd' hui) Traducción de E.L. Revol, *Cómo concebir el urbanismo* (Bs As: Infinito, 1967).
-1923 *Vers une architecture*. Traducción: Josefina Martínez Alinari, *Hacia una arquitectura* (Bs As: Infinito, 1998).
- LOPEZ. VILA, M. A. 2003. *Arquitectura e historia: curso de historia de la arquitectura*. Vol. II. (Caracas: UCV. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico).
- LYPPARD, Lucy. 1973. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Traducción de María Luz Rodríguez Olivares, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (España: Akal, 2004).
- PEREC, Georges. 1974. *Espéces d'espaces* (Paris: Editions Galilée). Traducción Jesús Camarero, *Especies de espacios* (Barcelona: Montesinos, 2001).
- TAFURI, Manfredo. 1980. *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años sesenta*. Traducción de Sirra Cantarell. *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años sesenta*. Ed. Gili (1984)
- SARQUIS, Jorge. 2003. *Itinerarios del proyecto. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura* (Bs. As.: Nobuko).
- WAIN, Andrea. 2016. *Ferrari por León* (CABA: Ed. Librería).
- WILLIAMS, Raymond. 1981. *Culture* Traducción de Graciela Baraballe, *Sociología de la cultura*. (Bs As: Ed. Paidos, 1994).

Artículos

- BARTHES, Roland. 1968. "La mort de l'auteur". Traducción Fernández Medrano "La muerte del autor". En la web: <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>.
-1971 "De l'oeuvre au texte" original en *Revue d'esthétique* 3 Traducción Carolina del Olmos y Cesar Rendueles de "De la obra al texto" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, (Madrid: Akal, 2001).
- BUCHLOH, Benjamin. 1982. "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo" en *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Traducción César Rendueles y Carolina del Olmo, (Madrid: Akal, 2004), ps. 87-116.
- CROW, Tomas. 2002. "Arte específico de un lugar: lo fuerte y lo débil" En el libro *El arte en la cultura de lo cotidiano*, (Madrid: Ed. Akal) p. 137-156.
- DE GYLDENFELDT, Oscar. 2008. "¿Cuándo hay arte?" en *Cuestiones del arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Editora Elena Oliveras, (Bs As: Ed. Emege), ps. 21-46.
- EISENMAN, Peter. 1967. "Cardboard architecture: House I" Disponible en la web: <https://es.scribd.com/document/360399439/Eisenman-House-I-Cardboard-Architecture-from-Five-Architects-pdf>
- GUERRA MARTINEZ, V. Soledad. 2017a. "Arquitectura conceptual. Conexiones entre el giro analítico del arte reciente y la investigación proyectual" en *Revista Pensum N3 vol.3* Disponible en la web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/pensu/article/view/19017/18934>
- VILAR Gerard. 2002. "Para una estética de la producción: la concepción de la escuela de Frankfurt" en el libro *Historias de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas Voll* Editores Bozal et al, (Madrid: La balsa de la Medusa)ps 190-201.
- SARGIOTTI, Gustavo. 2014. experiencia MUVSA. Disponible en la web: <https://ricardosargiotti.wordpress.com/2015/10/11/muro-muva-2014/>

Otros

- GOMEZ DE SILVA, Guido ed. 2009. *Breve diccionario etimológico de la lengua española* (México: Fondo de Cultura Económica).
- HATJE, Gerd. ed. 1980. *Diccionario ilustrado de la arquitectura contemporánea* (Barcelona: Ed. Gili).
- PAYNE et al ed. 2006. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. (Bs As: Paidós).

I. C.2

**Retórica y arquitectura,
el símbolo y la alegoría**

I. 2.1 Sobre la retórica y la arquitectura

Retórica

... la retórica, el gran código de aquellos tiempos, enseñaba a escribir (si bien lo que se producía en aquella época eran discursos, no textos).

Roland Barthes, 1971

La primera cuestión es la de despejar la pregunta a qué llamamos retórica. La retórica, en su origen, es el arte de persuadir, de convencer. Conciene a la retórica clásica el método de organizar un discurso que sea capaz de lograr los objetivos planteados (juzgar, defender, demostrar inocencia, etc.).

Para los griegos, los géneros de la oratoria estaban muy vinculados a la justicia y la política. Como subraya López Eire (1995) la retórica clásica viene encaminada a un resultado *útil*, por lo que debe cumplir exitosamente estos fines. Esto implica que el artista debe influir al oyente con determinados argumentos verosímiles⁴². Lo importante son las lógicas y enunciados adecuados al convencimiento, no la verdad en sí misma.

Para los antiguos, la retórica es el “arte” (en el sentido etimológico de técnica) de hablar en público. El “rhetor” griego es primero, el orador, el maestro de la elocuencia⁴³. Hablar bien y, más tarde, escribir bien significa que el discurso alcanzó su meta: convencer, persuadir, a su auditorio. El bien corresponde entonces a un criterio de eficiencia y no de moral. (Joly, 2012, p.84).

En esta línea de pensamiento tres son los géneros que reconoce Aristóteles en su trabajo sobre la retórica: el género deliberativo (lo conveniente o lo perjudicial); el género epidíptico (lo bello o vergonzoso), el género judicial (lo justo o lo injusto). He aquí que el método de acercamiento o de concreción a una idea determinada se afirma en el planteamiento de lo verosímil, apoyado en formulaciones dialógicas y dicotómicas⁴⁴: lugares o *tópicos*⁴⁵. Tal es el punto de partida para abordar enunciados persuasivos que provoquen en cada caso el aconsejar o disuadir, el elogiar o censurar y/o por último, acusar o ejercer la defensa.

En el libro III de su obra Retórica, Aristóteles profundiza sobre el problema de la expresión y el signo⁴⁶, apoyándose en la Poética⁴⁷. El autor sostiene que en el discurso público, el orador - como artista-, debe reconocer ciertas reglas para ejercer de manera adecuada su argumento y

⁴² Acuerdo en el discurso que se posiciona como admisible, sustentable. Joly define:

La verosimilitud, que a menudo se considera como una conformidad entre el discurso(o relato) y la realidad (...)Es decir no tiene relación con lo real (como lo tiene lo verdadero), sino con lo que la mayoría de la gente cree que es lo real y que se manifiesta en el discurso anónimo y no personal de la opinión pública.(2012, p. 84)

⁴³ Del latín *eloquentem*, manera eficaz de persuadir o deleitar.

⁴⁴ Propone un momento dialéctico basado en reconocer un diálogo con otro, a quien se debe convencer a partir del razonamiento de opuestos.

⁴⁵ Para Aristóteles *topos* es lugar de la argumentación en la técnica de la retórica, “(...) los lugares sirven para encontrar y construir argumentos aplicables a la situación en cuestión.” (Chichi, 1994, p.59)

⁴⁶ Que se retoma con gran fuerza en el siglo XX: Pierce (1916), Saussure (1916), Eco (1961), Barthes(1969) entre otros tantos que profundizan la cuestión.

⁴⁷ “Definida como arte o *tejné*, de encontrar en cada caso el acto para persuadir, la *retórica* se opone tal como afirma Barthes a la *poética* ‘un arte de evocación imaginaria.’” (Cano, 2000, p.13)

demostrar eficacia en el dominio tanto de reglas como de procedimientos para arribar, en este caso, al convencimiento. Citamos lo que expresa Sinnott:

En la *tékhnē* es fundamental la nota de racionalidad, la cual pone de manifiesto ante todo, en que es metódica y transmisible. La metodicidad se advierte en el hecho de que el artista, o el artesano procede según un plan deliberado y coherente, guiado por la noción definida de la forma del objeto por producir y por un conocimiento de la materia en la que esa forma puede ser incorporada. (Sinnott, 2015, p. XIII)

Bajo este fin, Aristóteles desarrolla apartados sobre las condiciones que deben cumplirse para ejercer con propiedad “el arte de la oratoria”, lo que en un principio se ocupa sólo en términos de habla, para luego ser incorporado al lenguaje escrito.

Son trazas fundamentales en la *retórica clásica* los lineamientos sobre el tono, la armonía, los ritmos, los acentos o las variaciones. Insistimos en el concepto de elocuencia como clave en el arte de organizar el discurso. Está relacionado a la capacidad del orador de conducir al escucha de manera clara, fluida en el argumento. En definitiva, procurar el uso correcto de las reglas para el entendimiento es obrar con elocuencia. Todos estos recursos, que en sí mismos sostienen estructuras normativas naturalizadas en las *ars romanas* (Cap.1.1.1.3, pag.32), reconocidas como artes de producción útil, son descriptos y sistematizados en *la retórica*. Los recursos trascienden el compromiso del lenguaje hablado y escrito para ser incorporados de manera horizontal en otros ámbitos del hacer artístico como la música, la escultura e incluso la arquitectura. Allí han perdurado durante siglos y de a poco han consolidado las bases fundantes de las reglas del buen arte.

La mímēsis

Todos los géneros y todas las especies del campo artístico comparten un rasgo en común: su naturaleza mimética.
Eduardo Sinnott, 2015

Llegados a este punto, merece un apartado el desarrollo de la idea de *mímesis*. Si bien el término en nuestros días aparece vinculado a *la imitación*, en la antigüedad clásica éste razonamiento no era tan directo, ni único⁴⁸. Según expresa Tatarkiewics la palabra *μίμησις* en griego, es pos-homérica. Su etimología es oscura y probablemente surge en el contexto de los rituales dionisíacos o actos de culto realizados por sacerdotes, en los que la música y la danza eran dominantes. Por ende, “*la imitación no significaba reproducir la realidad externa sino expresar la interior.*” (Tatarkiewics, 1976 [1997], p. 301]) De allí su origen cultural.

Siglos más tarde se despejan dos posturas diametralmente opuestas que justificaron y justifican aún posiciones paradigmáticas respecto del concepto *mímesis*. Hacemos referencia a aquella que defiende Platón, para quien, según cita Sinnott (2015) hacer *mímesis* consiste en asimilarse a

⁴⁸ Wladislaw Tatarkiewics (1976 [1997]) en su capítulo “Mímesis: historia de la relación del arte con la realidad” despliega el debate originario en la antigüedad clásica, sus derivaciones en la edad media y posteriores revisiones en el renacimiento. Nos detenemos solo en las posturas que son necesarias en nuestro discurso.

otro mediante el gesto y la voz aludiendo al modelo del actor representando su personaje, o por otro lado “el productor de apariencias” ejemplificado en el artista que pinta o esculpe su obra⁴⁹.

La variante de Aristóteles, según profundiza Tatarkiewics, implica que la *mímesis* no viene directamente relacionada a la imitación como “acto ficcional”, pero tampoco adhiere a la copia fidedigna, “sino...–defiende -...un libre enfoque de la realidad” (1976 [2001, p. 303]). Esta segunda posición se sostiene en el marco de un sistema de pensamiento complejo, muy afín a la producción poética -en su impronta de creación- y se apoya sólidamente en el carácter de verosimilitud, dando lugar a la idea de crear a partir de la realidad pero sin pretensiones de obtener una “copia fiel”.

La idea de “imitación” así entendida no armoniza empero con aspectos de importancia en la noción aristotélica del arte como *mímēsis*. Por lo pronto, en lo concerniente a la actividad poética, pasa por alto el carácter transformativo y constructivo que según Aristóteles esa actividad ostenta, y en lo concerniente al producto poético, ignora su esencial autonomía respecto de un producto real. En efecto, Aristóteles señala que la *mímēsis* poética, más bien que concordar con una realidad, diverge respecto de ella. Piensa además que el contenido mimético no es un contenido real y particular (...) sino posible y universal. (...) El dominio propio de la *mímēsis*, no es para Aristóteles el de la verdad, sino el de la probabilidad o la verosimilitud. (Sinnott, 2015, p. XXVI)

Entonces, adherir a la *mímēsis* como modo de postular un orden del discurso en el pensamiento clásico, es una forma de articular el hacer con el conocimiento de la naturaleza⁵⁰. Para crear, es preciso reconocer la realidad y generar vínculos que se constituyan en verosímiles y, en consecuencia se conviertan en verdaderas herramientas para la producción. Este es el caso de la música, de la escultura y con el tiempo también, del arte de erigir edificios. Es de esta manera que en las *tejné* -o artes- se establecen modos de producir el discurso abordando la *mímesis* en el sentido de la verosimilitud y es por ello que el ordenamiento de los elementos se postula en función de vinculaciones en las que la geometría es estratégica para llegar al objetivo. Un objetivo que involucra la belleza mimética a través del ritmo y la simetría como principios fundamentales.

⁴⁹ No olvidemos que para Platón la poesía no es un arte, precisamente por que imita y no es la realidad misma, ni lo será.

⁵⁰ Afirma Tatarkiewics,

La antigüedad clásica no solo inventó la idea de que las artes (concretamente las artes miméticas) son imitación de la realidad sino que ofreció también inmediatamente dos interpretaciones: la inflexible interpretación de Platón, y la otra más liberal de Aristóteles. (...) Fue el Renacimiento quien siguió en segundo lugar a la antigüedad clásica, siendo una época de florecimiento para la teoría mimética de la antigüedad que la había creado. El renacimiento le dió una formulación, elaboración y diferenciación precisas. (Tatarkiewics, 1976 [2001, p. 310]).

I. 2.2 Sobre las bases de la arquitectura⁵¹

Vitruvio⁵² la (proto)disciplina

Ingresamos esta discusión al campo de la arquitectura y como ya se dijo retórica y arte de construir se mantienen íntimamente vinculados. El punto en común: *la tejné*. Ambas son arte, saber y técnica y se ciñen a las reglas en cada caso. Ahora bien, respecto del carácter mimético de las artes *-ars-*, en la antigüedad clásica según describe Tatarkiewicz (1976 [2001]), es posible diferenciar entre aquellas imitativas (como la escultura, o la pintura) y originales, grupo a la que pertenecía la arquitectura. Siguiendo este razonamiento, el arte de edificar no se debe a la imitación, ni a la ficción, como tampoco se debe a la representación ritualista -al menos en el mismo sentido en el que lo tuvo la danza-. Pese a no ser la imitación de la naturaleza una condición necesaria, la teoría mimética se fue incorporando y consolidando culturalmente en la arquitectura con el correr del tiempo.

Queda así demostrado en la obra de Vitruvio, quien encarna al militar romano preocupado en sistematizar el saber corriente de la época en un tratado de diez libros, *De architettura* (Siglo I a C.). En sus escritos deja claro que su trabajo está pensado para distintos tipos de lectores, lo que Calatrava define como auditorio doble (2000, p.10): piensa en “el erudito” en la materia, que promete una lectura elocuente del asunto o en otro caso “el vulgar”, que queda representado en el cuerpo de constructores romanos que continuarían su labor profesional; e incluso el constructor “profano”, aquel lector corriente que sin demasiada preparación se acerca al arte de construir y debe por ende, entender el instructivo.

El tratado vitruviano supone una síntesis muy personal entre afanes culturalistas generales y discurso técnico y específicamente profesional. Si bien tradicionalmente se ha destacado lo último, lo cierto es que hay una continua mezcla, a lo largo de todo el texto, entre la perspectiva utilitaria y la cultural y recientemente se ha insistido en la presencia de numerosos elementos retóricos comunes a la tradición filosófica erudita de la época. (Calatrava, 2000, p. 10)

Muy empapado de la recurrente horizontalidad en la organización de las prácticas constructivas, Vitruvio afirma las bases de la arquitectura sobre un profundo y necesario conocimiento de otras artes -las liberales⁵³- como la geometría, la música, las matemáticas, la astrología, la literatura, la filosofía e incluso la retórica. No es un detalle menor, teniendo en cuenta su consistencia desde el punto de vista argumental, ya que sigue reglas claras en el desarrollo del entramado discursivo, como también lo hace en la organización y sistematización del tratado. Se destaca en él, la habilidad única en aquellos tiempos, para describir obras, materiales y prácticas.

Ortiz y Sanz (1992) uno de los más importantes traductores y estudiosos del trabajo de Vitruvio, lo destaca como un escritor con gran conocimiento de griego y latín (como pocos en su época)

⁵¹ En el presente capítulo hacemos referencia a la arquitectura en su período predisciplinar o (proto)disciplinar (Cap. 1.1.2.2).

⁵² Marco Vitruvio Polión, en latín *Marcus Vitruvius Pollio*; (80-70 a C.-15 a. C.) fue arquitecto bajo el mandato del emperador Augusto (siglo I a. C.). Ingeniero, escritor y tratadista romano. Su obra *De Architettura* es la única en su género que data desde la Antigüedad.

⁵³ Según describe Tatarkiewicz, las *artes liberales* son aquellas en las que solo interviene el intelecto. *artes subordinadas* o vulgares, son artes menores en las que interviene el esfuerzo físico, aquí se enumeran la escultura y la arquitectura (1976 [2001, p. 111]).

además de su gran dominio de las técnicas de la arquitectura. Pese a ello el constructor asume en el primer capítulo, sus limitaciones en la redacción del tratado (Vitruvio, s. I a.C. [1992]).

Algunos estudiosos afirman que Vitruvio realizó los gráficos que acompañaban sus dichos, aunque nunca fueron encontrados. Otra versión sostiene que el autor consideraba la gráfica como accesoria aunque no fundamental, dado que una buena descripción otorgaba herramientas efectivas para su realización. Sostiene Calatrava “Para Vitruvio parece claro que solo hay necesidad de ilustración gráfica cuando faltan las palabras” (2000, p.11). Este vacío en la representación motiva a lo largo de los siglos sumas interpretaciones que parten de las descripciones provistas por el mismo militar en su trabajo. Es así que reconocemos aportes en la lectura de Cesariano, Serlio, Leonardo da Vinci (Figura 10) o Palladio por ejemplo.

Es en el Libro I, capítulo III donde el constructor pronuncia los fundamentos que regirán en la arquitectura como disciplina varios siglos más tarde y que persiste hasta nuestros días.

Estos edificios deben construirse con atención a la firmeza a la comodidad y hermosura. Serán firmes cuando se profundizaren las zanjas hasta hallar terrenos sólidos: y cuando se erigieron con atención y sin escasez de materiales de toda especie. La utilidad se conseguirá con la oportuna situación de las partes, de modo que no haya impedimento de uso (...).Y la hermosura, cuando el aspecto de la obra fuere agradable y de buen gusto; y sus miembros arreglados a la simetría en sus dimensiones. (Vitruvio, i. I a C. [1992, p. 14])

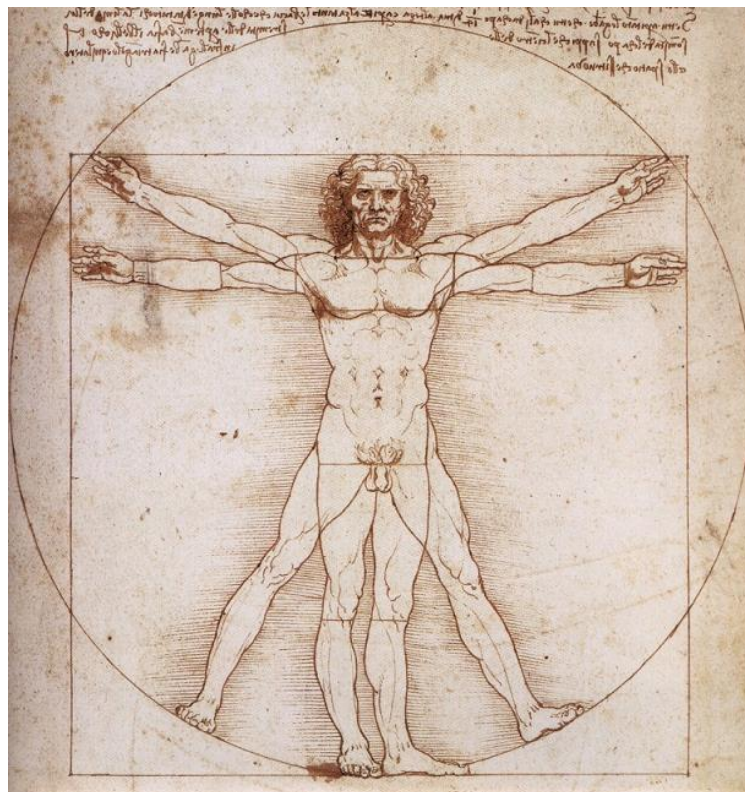


Figura 10. Leonardo Da Vinci
Dibujo del hombre patrón de Vitruvio, 1490.

Se observa aquí el interés de Vitruvio por diferenciar claros momentos de la construcción: la *firmitas* que hoy reconocemos como el carácter estructural, la *utilitas* o las condiciones correctas para el uso o función de la arquitectura y la *venustas* el plano de la belleza. Todos planos de abordaje que el tratadista diferencia claramente, aunque no deja de presentarlos

interrelacionados y en convivencia. Esta habilidad del constructor de reconocer instancias o preocupaciones específicas provee material discutido por siglos, aún en las oscuras épocas medievales. Sostiene Calatrava que las afirmaciones de los estudiosos lo sitúan en perfiles extremos: aquel hombre cercano al “enciclopedista”-propio de siglos XVIII-preocupado por compilar de manera sistemática lo atinente a las prácticas de la construcción. Por otro lado, es posible reconocer en él un constructor que visualiza y se propone diseñar, el “*arquitecto ideal que combina en grado eminente saberes prácticos y teóricos de los más variados.*” (2000, p. 13)

En el Libro I, Capítulo II Vitruvio describe las bases de la arquitectura y en ella pone especial énfasis a la condición de orden. En esta noción de orden -*Ordenación*, según Vitruvio- le siguen otras igualmente importantes como *la Simetría, la Eurytmia, el Decoro y la Distribución o economía*. En sus notas sobre el tratado, Ortiz Sáenz define “...*la ordenación mira las piezas de un edificio consideradas en sí mismas y capaces del uso al que se destinan; secundariamente deben proporcionarse unas con otras y con el todo.*” (1992, p. 9) El orden para Vitruvio está dado en la relación que mantienen las piezas de un edificio; relación que viene mediada, en este caso, por la simetría puesta al servicio de la lectura de la naturaleza en términos de verosimilitud. En esa designación del orden o del discurso de lo construido, se consolidan la simetría acompañada de la eurytmia, dado que entre ambas (en el pensamiento griego) proveen la anhelada belleza al edificio. De esta manera afirma Tatarkiewics que la simetría aporta al orden a partir de las relaciones de proporción reconocidas por el intelecto; la eurytmia, por el contrario es una condición de armonía y equilibrio que se percibe.

Fue solo después de la época clásica que surgió el concepto que se aproximaba más a la idea que nosotros tenemos de Belleza. Se trataba del concepto de eurytmia que con el tiempo adquirió la misma categoría que la simetría. Ambos conceptos significaban orden, pero la simetría denotaba el orden cósmico y eterno de la naturaleza, mientras que la eurytmia significaba orden sensual, visual o acústico (...) la simetría y la eurytmia tal como los comprendían los griegos no solo eran diferentes sino que eran también agudamente antagonistas entre sí. (Tatarkiewics, 1976, [2001, p. 122])

He aquí que para el militar y constructor la cuestión del orden es prioritaria, asistida por los sistemas de medición y la geometría. Dedicó gran parte de sus escritos a describir relaciones de proporción y módulos que -siendo arbitrarios-, deben regir convenientemente en la organización entre las partes y el todo de los edificios. Recordemos que la belleza en la Antigüedad Clásica es valorada desde el intelecto y no desde la percepción. “*Háranse los intercolumnios de dos diámetros y un cuarto del moscapo y el intercolumnio del medio de la fachada y postico será de tres diámetros. De esta forma tendrá belleza en el aspecto (...).*” (Vitruvio, S. I a C. [1992])

Vitruvio describe en su tratado con gran detalle los tres órdenes de la arquitectura. Los órdenes Dórico, Jónico y Corintio representan *modelos*, en los que se cumplirían las relaciones internas de Simetría (módulos y proporción). Para el tratadista el orden queda representado en las columnas como elemento paradigmático que cumple con las reglas de la triada: dan Firmeza, tienen una clara Utilidad y Belleza.

(...) un orden es la unidad de 'columna y superestructura' de la columnata de un templo, no tiene que tener pedestal obligatoriamente y a menudo no lo hay. En cambio tiene que tener un entablamento (las columnas carecen de sentido a menos que soporten algo) y la cornisa representa los aleros. (Summerson, 1980 [2017, p. 12])

Los órdenes así planteados no dejan de ser modelos cerrados, que surgen de la observación minuciosa de las relaciones de proporción de la naturaleza, y en todo caso, como parte de esas mismas observaciones, las relaciones del cuerpo humano. *"Ni puede ningún edificio estar bien compuesto sin la simetría y proporción, como lo es un cuerpo humano bien formado"* (Vitruvio, Libro III, Cap. 1 [1992]).

Digamos entonces, que el concepto de orden en la arquitectura de la antigüedad clásica, -a la que refiere Vitruvio- se justifica en términos muy cercanos a las reglas de la retórica aristotélica. El tratado se vale del *método dialéctico* en cuanto a su estructura argumental, es decir que se proponen pares dicotómicos advirtiendo que esto es lo correcto o aceptable -lo bello- en relación a aquello "otro" que queda fuera de nuestro discurso. En este sentido, el orden está vinculado a la belleza apoyado en las relaciones de magnitud (simetría, geometría y matemáticas). Para el caso, por ejemplo, podemos resumir siguiendo el razonamiento, no es bello aquello que -llanamente- no cumple con las reglas de la simetría.

Por otro lado, el orden en el arte de construir también adhiere a la condición de elocuencia. En el sentido de elegancia y claridad. La arquitectura, debe ser elocuente, por ende, debe organizarse en partes que se traducen en la estructura del discurso. Para ilustrar este ejemplo se emplea en la arquitectura clásica (grecorromana) un *basamento*, siempre el más denso, ya el que soporta el peso del edificio, un *cuerpo* o desarrollo que progresivamente debe alivianar las cargas hacia arriba, y un *remate* o coronamiento, de cornisas prominentes, como partes que deben ser claramente identificables.

Un último punto a rescatar tiene que ver con la aceptación de esta idea de mimesis y la posibilidad de encarnar una relación directa con la naturaleza en términos de verosimilitud pero ya en un grado de mayor homogeneidad y sutileza. Queda así enmarcado el *clásico* como paradigma dominante, cuyo período de oro viene caracterizado en el siglo V a C. Cuestión que se revisa, se profundiza y se consagra ya en la arquitectura como disciplina, a través de los humanistas del Renacimiento unos veinte siglos más tarde. Emerge con los estudiosos del período renacentista la posibilidad de hacer una lectura de las proporciones de la naturaleza para ser incorporadas a las reglas del arte de construir -como lo hacen los clásicos- pero ahora asimilando tales reglas en la totalidad del edificios. Los edificios son organismos que se constituyen a partir de elementos simbólicos, que se manipulan, se repiten o yuxtaponen; son, en todo caso, testimonios de un pasado que ahora se concibe como "discurso dominante".

I. 2.3 Arquitectura, orden y símbolo

Pero la actitud de Alberti seguía siendo perfectamente objetiva y vitruviana.
Summerson, 1980

Retomamos aquella noción de orden que defiende Vitruvio, pero ahora bajo la mirada de los tratadistas del renacimiento. Son innumerables los humanistas que revisaron la obra vitruviana. El más reconocido es Alberti⁵⁴, que trabaja y publica su tratado de diez libros: *Re edificatoria*, además de escribir *Della Pittura* y *De Statua*. En sus libros reconoce y afirma la tríada vitruviana, otorgándole un lugar preponderante a la solidez, la utilidad y la belleza. Enumera y afianza los órdenes propuestos por el militar romano, incorporando el orden compuesto (que combina el orden jónico y el corintio) y que más tarde Serlio presenta gráficamente en sus estudios.

Las especulaciones sobre los tipos ideales de cada orden se han desarrollado a lo largo de toda la historia de la arquitectura clásica, y oscilan entre una reverencia de anticuario, por un lado, y una aguda inventiva personal por el otro. Los tipos compuestos publicados por los grandes teóricos se han situado en algún punto intermedio entre ambos extremos. (Summerson, 1980 [2017, p. 15])

Con la arquitectura como disciplina, según sostiene Summerson se canonizan los órdenes como “*autoridad indiscutible, simbólica y casi legendaria*” (1974 [2017, p.12]), entendiendo que la arquitectura debe concebirse a partir de las reglas establecidas en la antigüedad clásica.

Es así que en el siglo XV, la revisión de los humanistas procura la interpretación fidedigna del conocimiento greco-romano, pero sobre todo es de común acuerdo entre eruditos reconocer que la práctica de la construcción debe responder a lo dispuesto en la tratadística que empieza a multiplicarse. Del mismo modo que se reproducen innumerables obras de arquitectura afirmadas en las reglas de la incipiente disciplina. La obra de arquitectura como artefacto de la modernidad temprana⁵⁵ debe regirse por la normativa: las reglas del arte.

En este caso, el orden mimético del ideal humanista se vislumbra como determinante *apriorístico* de la forma. En dicho paradigma son imprescindibles las competencias de la simetría, la proporción, la escala y la armonía, asumiendo la razón humana como medio fundamental para ello. Vale decir, las reglas de la construcción se reproducen en leal consideración de la tríada vitruviana en un contexto de gran admiración por las obras del pasado clásico. De allí que la arquitectura emprende un camino que aspira a la perfección como principal legado de los clásicos. La división de partes y las medidas son el medio para arribar a la arquitectura entendida como obra orgánica -la unidad entre partes y el todo- por lo cual no es permeable a la incorporación de agregados ni restos, según describe Sarquis “*como ocurre en la apariencia del cuerpo humano.*” (2003, p.43)

⁵⁴ Leon Battista Alberti (1404-1472). No es arquitecto de formación pero redacta el tratado, *De Re aedificatoria libri decem*. Sus obras como constructor más importantes se destacan La fachada de Santa María Novella, y palacio mas capilla de los Rucellai.

⁵⁵ Ver cap. I. 1.2.2 el proyecto moderno temprano.

Tales operaciones caracterizan el período del humanismo renacentista y provocan el avance hacia un nuevo modelo de construcción, cuyo método racional y apriorístico se impone en Occidente. La mimesis es un modo de conocimiento del mundo y da sustento a la cosmovisión y concreción de la arquitectura como constructo cultural (Figura 11). Emerge con una fuerza simbólica, hegemónica o dominante que no se pone en discusión. Por ende, es soporte teórico e instrumental de la disciplina y al mismo tiempo sustento lógico por el cual se conforma o sistematizan los elementos incorporados del pasado.



Figura 11. Francesco di Giorgio Martini
Trattato di architettura
 Detalle de cornisa, 1495.

Desde este lugar las obras que afianzan el desarrollo de las observaciones y normas vitruvianas y sirven de modelos que se despliegan en el período renacentista son las realizadas por León Battista Alberti (1404-1472), Filippo Brunelleschi (1377-1446), Donato Bramante (1444-1514) y representan junto a tantas otras del mismo tenor la materialización del discurso arquitectónico a lo largo de la historia -que podemos definir- simbólico/hegemónica del momento de los nombrados.

En este sentido y en un tono crítico, Manfredo Tafuri señala de manera contundente la arbitrariedad de las elecciones de los componentes sintácticos y semánticos que hegemónicamente se promueven con la fuerza del humanismo del *Quattrocento*, “quebrando la linealidad de la historia.” (Tafuri, 1968 [1997. p. 41])⁵⁶ A ello agregamos que esta consolidación

⁵⁶ El autor en sus líneas al pie de página subraya que “la arbitrariedad de la elección en el contexto de la historia se identifica pues con la elección de un código lingüístico de referencia. El equilibrio entre historicismo y antihistoricismo se

de la cosmovisión humanista es la responsable de la promoción de los cánones en la esfera de la arquitectura que llegan a nuestros días luego de discusiones, no del todo radicales, a lo largo de varios siglos.

Sobre el Canon (clásico)

Decimos que el *canon*⁵⁷ establece la autoridad en cuestiones de las reglas para la construcción que con especial vigor se imponen en este período y -como ya expresamos- promueven el inicio de la disciplina como arte normado por la tratadística que se multiplica. El poder que ejercen los textos de Vitruvio, siglos más tarde Serlio, Alberti y los que lo siguen, sobre los modos de producción de la construcción, hacen de ellos las bases de la cultura disciplinar de la arquitectura.

Por otro lado, es importante el esfuerzo de los artistas de la construcción por resolver remodelaciones o ampliaciones de edificios adecuándolas a la noción del “re-nacimiento” clásico. Este es el caso de Brunelleschi en la Cúpula florentina (1414-1438) o de Alberti en su trabajo en el *Palacio Rucellai* (1446-1455) en el cual pone en práctica sus observaciones de la arquitectura romana y sus órdenes, prestando suma atención en su adecuación a la *firmitas*. Esto es, disponer en el plano inferior mayor solidez y peso para asentar en los superiores mayor esbeltez y liviandad de componentes. De modo que “...*compagina Alberti ciertos elementos tradicionales seleccionados con el nuevo interés por la arquitectura romana, haciendo de paso una reinterpretación lógica de los órdenes clásicos para crear un módulo de proporcionalidad en toda la fachada.*” (Roth, 1999, p. 365)

Otros casos similares que se convierten en modelos del período son aquellos que adhieren a la superposición de órdenes, definiendo planos que se ensayan en las fachadas, como por ejemplo: el palacio Strozzi (Figura 12), realizado por Benedetto da Maiano (1489-1538) y el palacio Riccardi, por Michelozzo di Bartolomeo (1445-1460), ambos en Florencia.

funda totalmente en esa identificación.” (Tafuri, 1968 [1997, p. 45) Su elección permite la divulgación y/o propagación del carisma del humanismo, el cual se instala y domina(ría) en Occidente hasta principios del siglo XX.

⁵⁷ “*Canon*, regla, precepto: latín vara para medir, precepto, norma” (Gómez de Silva, 2000). El concepto también hace referencia a las proporciones perfectas o ideales del cuerpo humano o a las relaciones armónicas entre las distintas partes de la figura humana.

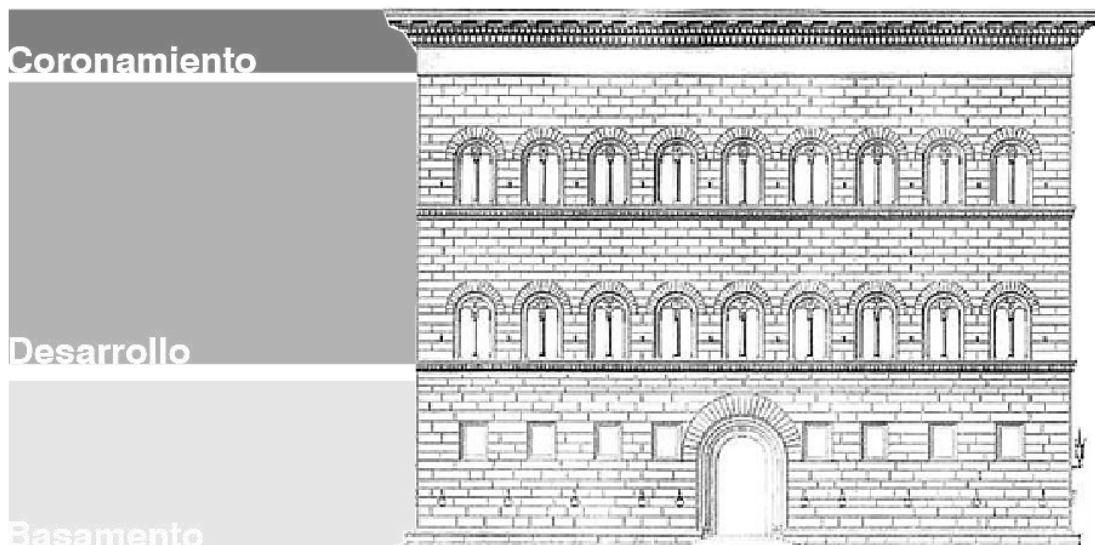


Figura 12 - Benedetto da Maiano,
Palazzo Strozzi.

Subrayamos que en los comienzos de la disciplina se consolidan hegemonícamente los órdenes clásicos, convirtiéndose en modelos indiscutidos –por ende simbólicos- entre tratadistas y constructores. Dicho esto, profundizamos la noción de símbolo en la arquitectura.

I. 2.4 El símbolo

Acordamos que el símbolo -a secas - es imagen u objeto que representa una idea o concepto, ya sea por semejanza o por convención. Su vínculo es natural, vale decir que su aceptación cultural hace que no sea cuestionable. En relación a ello, Eco define al símbolo como *“un signo arbitrario, cuya relación con el objeto se determina por una ley; el ejemplo más apropiado es el del signo lingüístico.”* (1973 [1994, p. 57) El símbolo, entonces, mantiene vinculación directa entre el significado y el significante y como ya mencionamos, aunque arbitraria, esta vinculación se consolida indiscutible partiendo de su convención social. Vale decir, nadie cuestiona su significado -que viene dado-.

Ahora bien, abordar el problema del símbolo en arquitectura implica revisar y objetivar la construcción y posterior consolidación de ese signo culturalmente aceptado e incuestionable en el *pensum* disciplinar. Hablamos entonces del reconocimiento y afirmación de un sistema de signos que forman parte de un universo simbólico específico; en este caso, se puede pensar en el *canon clásico* como un ejemplo de ello, un sistema de creencias que se fundamenta en base a los dogmas de la mimesis. Podemos suponer que ese conjunto de signos consolida un hacer simbólico en un proceso de reconocimiento y objetivación de tercer grado. Por lo tanto, solo es posible su consagración como símbolo en el marco de la comunidad de expertos del campo disciplinar que comparten y manifiestan tales acuerdos. Ya comentamos sobre la gran cantidad de tratados y obras que desde el Humanismo del Renacimiento (S. XV) son los encargados de abrir este debate y de sostenerlo por los siglos venideros, convirtiéndolo en la piedra fundacional de la disciplina arquitectura (Tafuri, 1981).

En este sentido desarrollamos a continuación la categoría símbolo que entendemos es promovida desde el Renacimiento del *Quattrocento* bajo la lógica del uso de modelos canónicos que se aceptan, pregonan y multiplican. De este modo se convierten en modelos que permiten organizar, ordenar o componer la arquitectura bajo las rigurosas normas que dominan la producción arquitectónica de Occidente a lo largo de la modernidad temprana.

I. 2.5 El símbolo en arquitectura

La razón simbólica del proyecto moderno temprano

Nos detenemos en el renacimiento, en un campo de la arquitectura que se delimita con mayor precisión. Recordamos que aún no se dispone del proyecto como instrumento legitimado, sino sus antecedentes -que enmarcamos en nuestra Tesis como proyecto moderno temprano (Cap. I. 1.2.2)-. El ordenamiento, la organización o la disposición de las partes, herramientas basadas en la *Teoría del módulo* propuesta originalmente por Vitruvio y cuyas operaciones constituyen aproximaciones más o menos rigurosas a la revisión del orden clásico, constituyen -como ya dijimos- el *canon* de la disciplina en este período. Teoría y *praxis* se fundamentan bajo esta lógica simbólica, se concentran en los elementos indiscutibles del pasado y se rescatan como instrumentos de homogeneización de la arquitectura. El orden clásico se constituye en símbolo y pasa a ser tan dominante como arbitrario. Por ende, todo aquello que no se somete al nuevo paradigma de la belleza y de la *ratio* queda fuera del incipiente discurso disciplinar.

El *módulo* como variable fundamental parte y se sustenta en el sistema de proporciones y da lugar a innumerables alternativas que desde el renacimiento se ponen en práctica priorizando la búsqueda del orden (Figura 13).

A pesar de la atención de los arquitectos de la Edad del Humanismo hacia la arquitectura clásica y hacia el sistema de los órdenes, la regularidad rítmica no será el procedimiento ordenador distintivo de la época (...) Sin embargo, la iteración uniforme de las columnatas, arcos, pórticos y serlianas aparecerá sistemáticamente en la nueva arquitectura de los siglos XV y XVI. (...) numerosos tratados hablarán de simetría, de armonía entre el todo y las partes, de sistemas proporcionales antropomórficos o musicales, de los atributos simbólicos de los polígonos regulares y casi nunca hablarán de la repetición regular. A pesar de ello, ya en las primeras etapas de la nueva arquitectura, especialmente en el siglo XVI, la repetición regular, será en la práctica, una herramienta compositiva extensamente aplicada, no solo a escala del edificio sino también en dimensiones urbanas. (Español, 2001, p. 79)

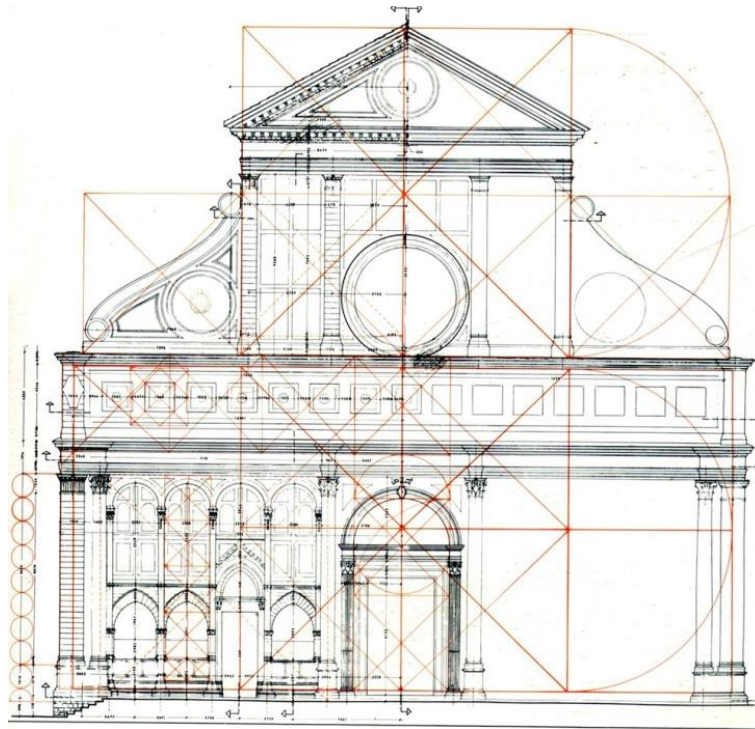


Figura 13. Leon Batista Alberti
 Fachada de Santa Maria Novella (1279-1492)
 Análisis geométrico/ canon clásico.

Ya mencionamos la gran cantidad de tratados que redundan sobre los cánones clásicos, afirmando que la arquitectura es eso que adhiere a los modelos de la antigüedad. Tales aportes son fundamentales para el reconocimiento de la disciplina y sin duda alguna amplía el horizonte dialógico del campo de la construcción. En éste período -la modernidad temprana-, se produce un salto en el descubrimiento de la arquitectura como arte apoyado en la voluntad de producir aportes en la construcción y reconocimiento de la disciplina. Sin embargo, el *leitmotiv* no da lugar a su abordaje crítico. Las propuestas giran en torno a la hegemónica repetición de lo dado y aunque con variables, adhieren sistemáticamente al *paradigma del capitel*⁵⁸. La producción es eminentemente simbólica, lo que se traduce en el miramiento de una variedad acotada de elementos provenientes del pasado clásico, internalizados y reproducidos en gran cantidad de combinaciones posibles, que ratifican y profundizan la creencia -en el sentido que le da Bourdieu a este concepto (1997)-.

El orden clásico mimético se mantiene dominante por el termino de varios siglos merced a las búsquedas que se rigen por las siguientes corrientes: las teorías de la modulación o de las proporciones; la organización de recurrencias en base a la temporalidad en los ritmos; la repetición de elementos organizados bajo las leyes de la simetría o la yuxtaposición.

⁵⁸ Señala Español "...la inusitada vitalidad de los órdenes clásicos no es ajena a la perfección del sistema fuste-capitel-arquitrabe. El capitel se ha convertido en un paradigma de orden y sus múltiples formas en signos de identificación de los estilos." (2001, p. 99)

I. 2.6 El desvío del símbolo: la alegoría

En un paso previo el abordaje de su relación con la arquitectura, definir alegoría nos obliga a revisar dos cuestiones fundamentales. Por un lado podemos establecer sus vinculaciones, de tropos⁵⁹ o de desvío, basadas en el desplazamiento de la noción de símbolo. Por el otro, advertimos en ella una categoría de larga tradición en el seno de la filosofía, de la teoría literaria, de la estética y del arte -como profundizaremos en capítulos posteriores de nuestro trabajo-. La Real Academia define alegoría como “*Plasmación en el discurso de un sentido recto y otro figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente*”.

Por lo tanto, convenimos en que la alegoría parte de la estructura de la metáfora, la incluye y extiende. En su lógica, los componentes plasman un sentido discursivo que la aleja de lo literal, para adquirir un sentido tropológico, valiéndose de desplazamientos a fin de dar cuenta de un sentido “otro”. Lo dicho expone su etimología griega, *allegorein-állos*, “otro”, *agoreim- ágora*, hablar en público, *agorá*, asamblea (Gómez de Silva, 2000). Esto es, proclamar o hablar, decir algo diferente, o bien en sentido figurado. Ese algo diferente vendrá acompañado de un matiz moral. Por lo tanto, *la alegoría* puede ser entendida como una “*metáfora ampliada o continuada*” (Ceia, 1998) y en este sentido el recurso se vuelve frecuente en los géneros literarios que componen sus enseñanzas en base a estructuras metafóricas como la parábola o la fábula.

Algunos ejemplares paradigmáticos del recurso alegórico se constatan en los mitos que procuran dar respuestas al entendimiento del mundo. Ejemplo de ello encontramos en la *Caverna de Platón*⁶⁰, en grandes textos en los que conviven metáforas y parábolas solidarios estos de una idea dominante como es el caso “la palabra de Dios” en *La Biblia*⁶¹ o, para seguir con el discurso religioso, en uno de los primeros textos literarios escritos como la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri (S. XII). Las mencionadas obras -sorteando grandes diferencias entre sí- constituyen núcleos narrativos y sistemáticos de gran complejidad y de difícil lectura. Son textos que, constituidos en verdaderos cuerpos alegóricos, se estructuran al rigor de una dinámica metonímica⁶², motivo por el cual se deben a la pura lectura hermenéutica⁶³. Este tipo de texto alegórico es oscuro, aunque portador de claves para su entendimiento. Es orgánico⁶⁴ y depende de un desciframiento interpretativo, que en sí mismo delimita el sentido. En consecuencia, el carácter moralista queda restringido de algún modo -aun en ese desplazamiento- a un sentido y no a otros, múltiples y posibles.

⁵⁹ Afirma Cano “...los tropos fueron definidos desde la concepción tradicional como la sustitución de un sentido propio por uno figurado, sustitución que produce un cambio de significado en una palabra aislada.”(2000, p.33)

⁶⁰ La república., Libro VII Platón (S. IV a C.) a través de la Alegoría de la caverna, el filósofo diferencia un mundo sensible de otro real.

⁶¹ Para el catolicismo, es fundamental en la interpretación de la Biblia -una alegoría tan rica en sugerencias- una lectura hermenéutica y cuidadosa. Como regla general, la búsqueda de múltiples significados en las figuras que se presentan.

⁶² Mientras “*La metáfora sustituye un término por otro, la metonimia sustituye un término por un elemento de ese término*” (Payne et al., 2006).

⁶³ En este caso “*Arte o técnica de interpretación*”(Payne et al., 2006), vinculada a la tradición de la interpretación de la Biblia. Cabe diferenciar esta de la teoría hermenéutica moderna que se aleja del objetivo de encontrar el sentido original del texto (Heiddegger, Gadamer, Derrida).

⁶⁴ En la continuidad del pensamiento clásico, lo orgánico en la arquitectura debe su estructura a las relaciones entre las partes y el todo, lo que constituye una totalidad.

Alegoría y crisis -del orden arquitectónico-

Establecer conexiones entre la alegoría y la arquitectura nos permite reconocer el símbolo como figura de origen. Sostiene Argan, “Una alegoría es la expresión a través de un proceso intelectual de una idea en una imagen (...) es un modo de identificación figurativa o literaria de una idea.” (1961 [1982. P. 63]) En este sentido, a finales del *Cinquecento* aparecen casos puntuales cuyas desviaciones del canon adquieren un impulso que pone en tensión al propio orden. En ese período, algunos autores se ocupan de tergiversar la norma generando alternativas que oscurecen o ponen en crisis los tratados. Entendemos que estas prácticas singulares se enmarcan en un cuestionamiento de tipo alegórico, tomando como punto de partida el paradigma de la mimesis. Vale decir que, aun en la continuidad de las lógicas renacentistas y en el contexto de la legitimidad de la tratadística clásica aparecen discursos que proporcionan un viraje o desplazamiento del orden y un desvío propiamente alegórico. Razón y tropos constituyen instrumentos de cuestionamiento que subvierten el orden mimético. Entonces ¿cómo pensar en la crítica a partir de la tratadística del Renacimiento, sino como un modo de poner en tensión el canon bajo el rigor del propio canon?

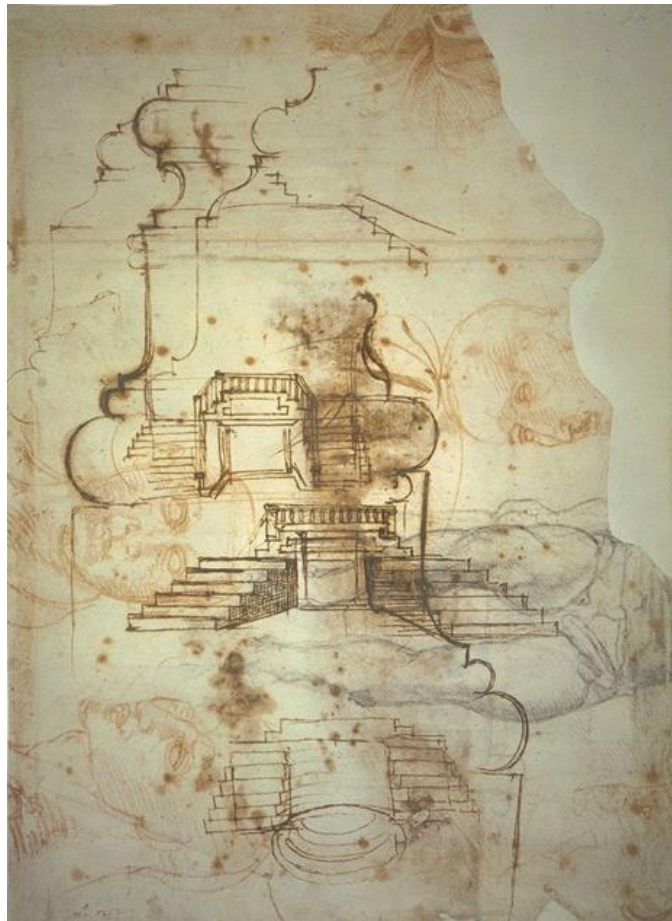


Figura 14- Miguel Ángel
Detalle de bocetos

Es el caso de la escalera de la *Biblioteca Laureniana* (1558-1571), en la que Miguel Ángel propone refutaciones al *orden* que dialogan poniendo en juego todos los componentes de la

totalidad orgánica, contraponiéndose, tensando las relaciones de escala y proporción (Figura 14).

Miguel Ángel construyó la biblioteca Laurenciana, en el vestíbulo, la escalera en tres tramos invade prácticamente la totalidad del espacio de planta cuadrada que tiene, en cambio, una altura considerable. La tensión que se crea entre el continente y la escalinata es la novedad que los artistas del primer Renacimiento no hubieran comprendido. (Español, 2001, p. 22)

Tales contradicciones son las que dan testimonio al denominado Manierismo, cuyas reglas, aunque basadas en la rigurosidad y la armonía de la mimesis, las ponen en jaque o bien buscan confrontarlas llevando a lugares extremos las indagaciones a partir de las propias reglas del orden.

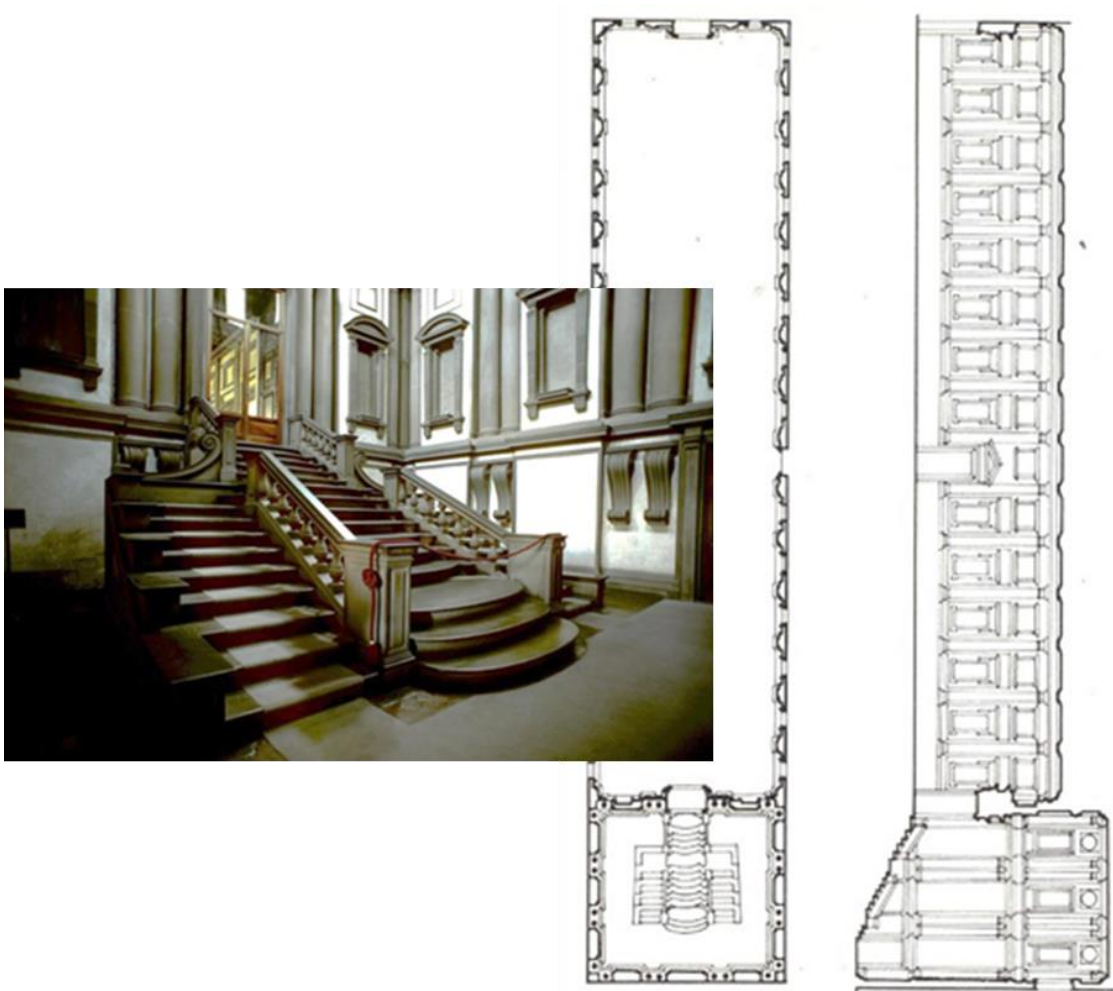


Figura 15. Miguel Ángel
Biblioteca Laurenciana, 1520.
Escalera y vestíbulo, planta corte, detalle.

Los laterales de la escalera de Miguel Ángel, en el vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana, están abruptamente cortados y no conducen de hecho a ninguna parte: están igualmente equivocados en relación con el tamaño del espacio que los contiene, aunque están bien en relación a todo el contexto de los espacios que están a su alrededor. (Venturi, 1966 [2012, p. 41])

Es así como tras el despliegue llevado adelante en el Renacimiento surgen cada vez más investigadores del arte que, como Miguel Ángel, deciden tomar la tratadística y ponerla literalmente “de cabeza” (Figura 15). Según describe Roth, luego de elegir el punto a debatir de los tratados vitruvianos -como el claro ejemplo de Miguel Ángel- que parte de la regla “*Cuanto menos escaleras haya en un edificio y menor sea el espacio que ocupen, menos molestias causarán*” (1999, p. 373), resuelve someterlo a prueba. Este es el *equivoco voluntario* al que hace referencia Venturi (1966), con la escalera como protagonista; continente y contenido puestos en un diálogo de contradicción. La escalera ocupa espacio, pesa y provoca de manera intencional. Por ende, la escalera condiciona y pone en crisis el orden basado en el equilibrio.

Uno de los nichos de la capilla de los Medici en San Lorenzo. Es casi imposible describirlo con palabras. Tiene, es justo reconocerlo, elementos importantes que también están en la obra de Rafael: pilastras, frontón, arquitrabe, pero todos ellos reformulados y llenos de lo que un crítico vitruviano llamaría absurdos errores de bulto. ¿Son dóricas las pilastras o que son? ¿Qué sentido tiene la curva del frontón? ¿En virtud de qué regla o precedente puede deslizarse una moldura de arquitrabe hasta el interior del tímpano y apoyar sus agudos codos sobre la cornisa?(Summerson, 1980 [2017, p. 53])

Otro caso claro es el desmesurado alejamiento del orden en los nichos de la *Capilla Medici* en San Lorenzo, en el que, como plantea Summerson, es casi imposible reconocer el canon clásico, los elementos y sus maneras de vinculación, incluso al punto del absurdo. Elementos que con cierto parentesco formal se despegan manteniendo algunos rasgos de similitud. Es así que Miguel Ángel no solo establece conexiones ambiguas con las reglas de la disciplina, sino que apela a su “incompletitud” como es el caso del arco.

Ya en el siglo XX, tomando como base el símbolo en arquitectura, la observación de estos *desvíos* es uno de los ejes de discusión que Venturi profundiza en los itinerarios warburgtianos⁶⁵ que desarrolla en su texto *Complejidad y Contradicción en la arquitectura* (1966).

⁶⁵ Aby Warburg (1866-1929) trabaja en un inventario a partir del cual desarrolla “*un ensayo fundamental de combinación de los puntos de vista filosóficos e históricos en relación con las imágenes*” (Saxl, 1931). El Atlas Mnemosyne aporta al siglo XX métodos alternativos en el planeo metodológico-crítico de temas entorno al arte y la cultura. Se interesaron también, en su trabajo de coleccionismo, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Walter Benjamin entre otros. Ver *Atlas Mnemosyne*, Ed. Akal (2010)

I. 2.7 El símbolo en el Movimiento Moderno

Proyecto y nuevo canon

Decíamos que el símbolo es una convención cultural, un acuerdo tácito, que pese a ser arbitrario, es aceptado culturalmente. Podemos hacer referencia en este caso, a la *creencia* (Bourdieu, 1997) señalando un tipo de adhesión que carece de cuestionamiento en la comunidad de expertos.

Respecto de la arquitectura de principios del siglo XX, emerge con fuerza la crítica del canon clásico, crítica que se construye y se valida en base a elementos o variables preexistentes. El orden y la geometría son inherentes al diseño del movimiento moderno, pero esta vez -como dijimos antes (Cap.I.1.2.3)-, en un marco de experimentación que consolida el proyecto como *“el dispositivo prefigurador de la arquitectura del hábitat.”* (Sarquis, 2003)

Embebido de una actitud analítica, el Movimiento Moderno sistematiza y redefine sus cánones valiéndose de la idiosincrasia del progreso y un pretendido *grado cero*⁶⁶. En el seno de la arquitectura y apoyado en su condición estructural se produce un *“giro serial”* (Eco) que trae aparejadas nuevas convenciones. Sostiene Fraenza *“La verdadera potencia del método estructuralista estuvo dada por el hecho de que hizo posible la revisión y la comprensión de experiencias heterogéneas (del lenguaje, del mito, etc.) por medio de un razonamiento homogéneo.”* (2017, pag. 25)

La psicología de la forma o la *buena forma*, que en ese entonces se discute y divulga (*Gestalttheorie*)⁶⁷, ejerce gran influencia en la consolidación del proyecto. Esta vez, la idea de orden se canaliza alrededor de operaciones del tipo estructuralista, cercana a lo que sostiene Rudolf Arnheim, *“...el orden es una condición necesaria para hacer funcionar una estructura. Un mecanismo físico, ya sea un equipo de trabajadores, el cuerpo de un animal o una máquina, solo puede funcionar si tiene un orden físico.”* (Español, 2001, p. 129) En términos metodológicos, para el proyectista de Movimiento Moderno la tríada vitruviana mantiene sus constantes estructurales, dado que *la firmitas* y *la utilitas* se constituyen en las referencias fundamentales para el diseño, quedando *la venustas* en una especie de letargo o silencio radical en lo que al ornamento⁶⁸ se refiere -al menos en base a lo planteado hasta ese momento-. En tal sentido, afirma Le Corbusier *“La fachada ya no tiene ninguna función obligatoria de sostén, puede ser considerada llegado el caso como una simple membrana que separa el interior del exterior (...) en adelante la fachada puede ser vidrio 100% de su superficie.”* (1946 [1967, p.34]) No obstante, la pretensión de silenciar la envolvente termina siendo servil a la imagen límpida e ideológica que valoriza la lectura espacial esencialista sustentada por los pioneros de la modernidad. De allí que el proyecto en el período se genera en un contexto de crítica cultural del campo -momento de la vanguardia arquitectónica (MM)- que además de la incorporación de las nuevas tecnologías como el vidrio, el acero y el hormigón, puestas al servicio de la arquitectura, se convierten en elementos fundantes, afirmando su carácter estructural⁶⁹.

⁶⁶ El grado cero, es la crítica radical de la arquitectura.

⁶⁷ Corriente alemana de la psicología de principios del siglo XX, basada en estudios sobre la forma y la percepción.

⁶⁸ Entre otras influencias, la de Adolf Loos *“Ornamento y delito”* (1908).

⁶⁹ Es conveniente diferenciar lo estructural, inherente a la historia, de lo estructurado, la posibilidad de expansión estructurada (Eco, 1968; Fraenza, 2017)).

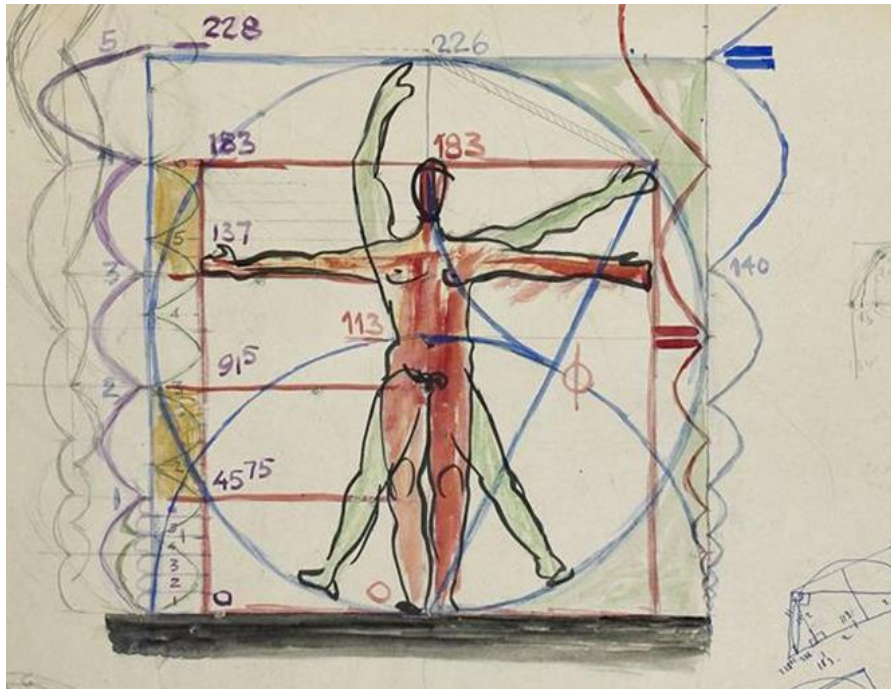


Figura16. Le Corbusier
- Projects - Le Modulor, 1948

En el gráfico realizado por Le Corbusier éste superpone el Modulor al hombre vitruviano. (Figura 16) Queda de manifiesto en esta acción su anclaje en el pensamiento estructural, al reconocer códigos de constantes históricas y universales (Eco, Fraenza) y a la vez estableciendo la operación de giro serial, “*haciendo evolucionar esos códigos y descubrir otros nuevos*” (Fraenza 2017, p 25). De esta manera, el proyecto del MM hace posible la continuidad estructural (en su mirada e interpretación de la narrativa de la historia) y la expansión de nuevas realidades estructuradas que se encaran en el período de entreguerras. El Modulor (Figura 17) para ejemplificar el símbolo y propuesta serial -instrumental- a través de la cual se propone el proclamado usuario universal. El estudio proporcional del hombre vitruviano permite develar y construir un nuevo canon. El orden de la arquitectura, en este caso, es asistido de los principios del *número áureo* y por la condición implícita del equilibrio – compositivo- entre las partes y el todo.

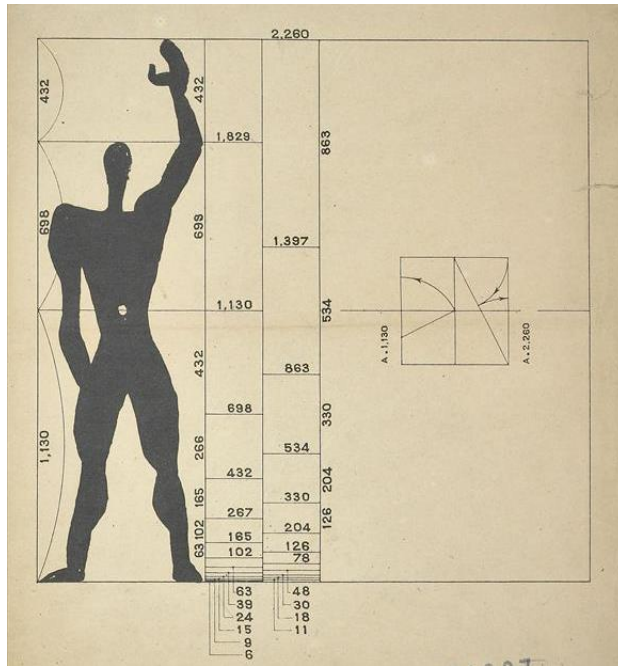


Figura 17. Le Corbusier
Projects - Le Modulor .

La utilización del número de oro por parte de Le Corbusier parece una curiosa anomalía dentro de un movimiento, como el de la arquitectura moderna, tan empeñado en propugnar la estricta racionalidad de los proyectos. Le Corbusier aparte, de estudiar el espiral de su proyecto Museo de crecimiento Ilimitado, utiliza la sección aurea en el *Mundaneum* (Centro de Estudios y Coordinación Artística), en la fachada de la Villa Stein de Garches y en el Modulor, una propuesta de doble escala de medidas proporcionales áureas que parten de una altura estándar- naturalmente arbitraria- del cuerpo humano. La proporción áurea en ambos proyectos se limita en realidad a las medidas generales del rectángulo de la planta y de la fachada y no es más que una anecdótica particularidad de los elementos que inciden realmente en la planta. (Español, 2001, p. 154)

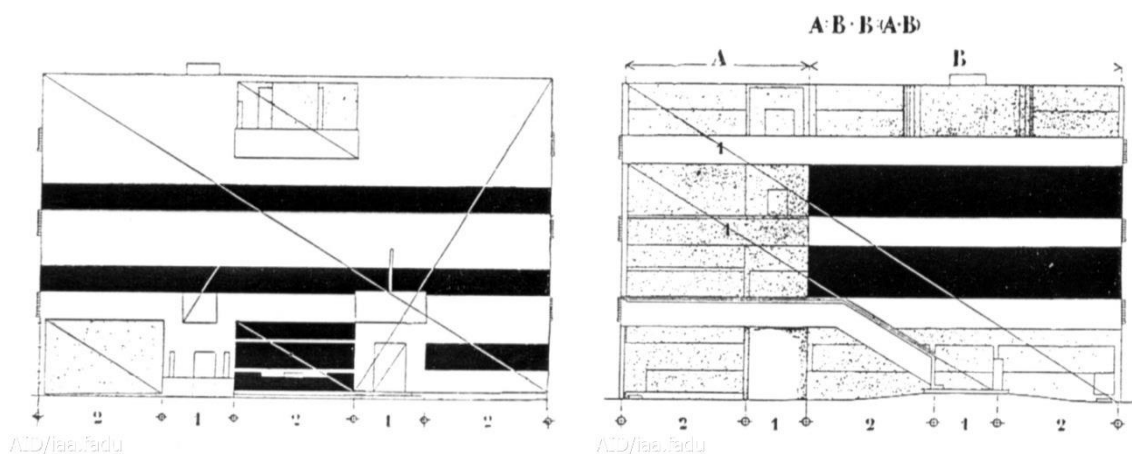


Figura 18. Jeanneret Charles-Edouard, Le Corbusier
Villa Stein de Garches (1927)
Proporciones áureas.

Nos retrotraemos al proyecto entendido como símbolo. Queda claro que el proyecto del MM le da las espaldas a la tradición icónica del canon clásico y sus derivaciones decimonónicas. Se afianza como método universal que suscita emergentes; vale decir que el modelo de la academia es reemplazado por los postulados seriales⁷⁰ que van multiplicando las posibilidades del proyectista. Sin embargo, como observa español, “*la estructura tiene, en este caso, una función de control formal que ha sido reproducida algunas veces, pero no ha sido ni es una manera de proyectar generalizada.*” (2001, p.82) De allí, que si bien se producen acuerdos canónicos, esto no se transfiere necesariamente a la homogeneidad de las prácticas. Tales condiciones dan lugar a un nuevo vocabulario formal que no tardará en reconocerse como el lenguaje del MM (Figura 18).

Coexisten los postulados. Por una parte el de Le Corbusier, quien sintetiza los cinco puntos de la *nueva arquitectura* (1926): planta libre, estructura sobre *pilotis*, ventana continua y fachada libre. Por otra parte la expresión de Mies van der Roher, quien muy vinculado a la industria, institucionaliza la proposición “menos es más”. Con el mínimo de materiales y mayor detalle se lleva a cabo una composición arquitectónica límpida, de materiales netos, en donde el espacio adquiere un lugar preponderante.

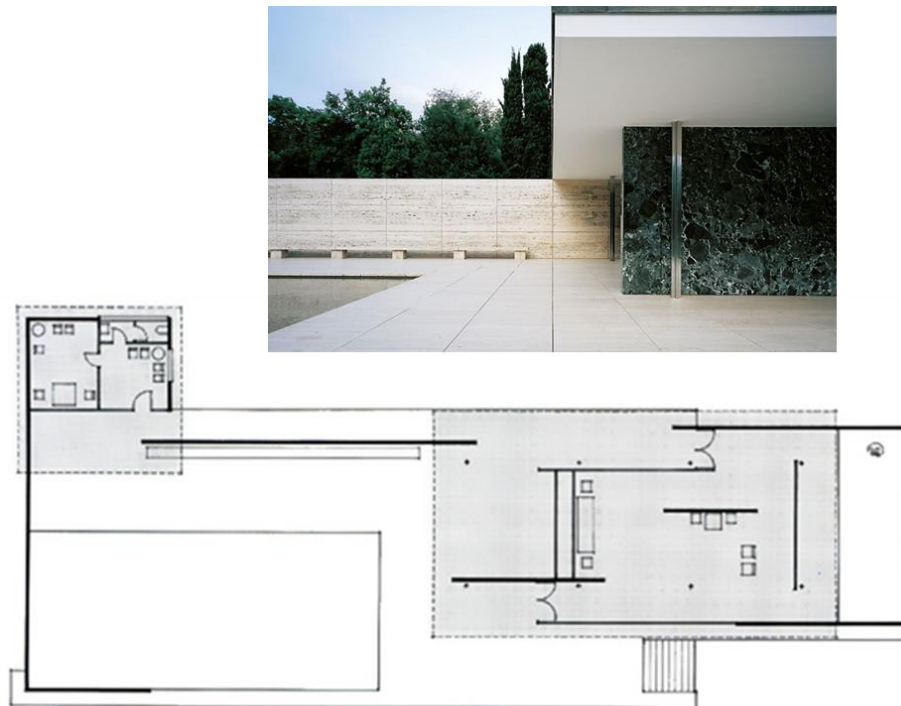


Figura 19. Ludwig Mies Van der Roher
Pabellón de Barcelona, 1929
Planta, y detalle fotográfico.

La sumatoria de propuestas de las vanguardias del MM, consolidan las nuevas convenciones que con innumerables ribetes despliegan su racionalidad en constantes compositivas. Esto permite la multiplicación de emergentes singulares que se traducen en verdaderos manifiestos de la arquitectura.

⁷⁰ Abordaremos el tema en el siguiente capítulo (Cap. I.3.1).

La nueva arquitectura era racionalmente determinable, la nueva arquitectura estaba históricamente determinada, la nueva arquitectura representaba la superación de la historia, la nueva arquitectura representaba el espíritu de la época, la nueva arquitectura era totalmente terapéutica, la nueva arquitectura era joven y puesto que podía renovarse a sí misma, nunca sufriría el desgaste del paso del tiempo (...). (Colin Rowe- & Fred Koetter, 1981 [1998, p 10])

Tanto las postulaciones manifiestas en la práctica proyectual, racional e instrumental, como en las declaraciones de la idea de ciudad (*Ville Rádieuse*), aun teniendo en cuenta sus contradicciones (Español, 2001), no deben verse cada cual por separado y de manera taxativa, sino como modos en los que se construye la creencia del período, -en el sentido que le da Bourdieu- tanto por historiadores como críticos de la arquitectura.

Visto así, el símbolo en la arquitectura de la vanguardia del siglo XX viene dado por los acuerdos o principios del *nuevo canon* que conciben las pronunciaciones proyectuales tan originales como críticas del *canon académico*. Concluimos aquí, que la construcción del símbolo, en el proyecto del MM, estaría fundada además de una insistente condición no ornamental -y antiacadémica-, en su negación del modelo apostando al método, *estructurado y serial* (Eco, Fraenza).

I. 2. 8 La discusión de lo simbólico en la práctica postmoderna Sobre el *canon* (y lo *indecible* en el proyecto del siglo XX)

Una manera de abordar la complejidad del carácter simbólico en vistas al proyecto de la segunda mitad del siglo XX, puede darse con el aporte de la noción de canon definida por Eisenman, quien adscribe a cierto tipo de discurso crítico que encauzan algunos proyectos comprendidos desde la década de los cincuenta.

La arquitectura y el diseño se habrían vuelto seriales (a comienzos del siglo veinte) con el primer funcionalismo, con la crisis generalizada del ornamento y -¿por qué no?- con la tipografía sin patines ni modulación, pero dicha serialidad mantuvo o reprodujo alguna expectativa estructural “moderna”, que persistió hasta que la crisis del funcionalismo y el anti-diseño (de los años sesenta y setenta) hizo entendible el legado del movimiento moderno.(Fraenza, 2017, p.26)

Para Eisenman, el canon está relacionado con un término complejo precisado contemporáneamente por Derrida⁷¹: *lo indecible*. Afirma el arquitecto que “...la idea de indecibilidad hace posible mirar atrás y ver los cambios en curso, que a su vez exigen un nuevo tipo de lectura en detalle (...) esta lectura responde a la evolución de lo canónico en arquitectura.” (Eisenman, 2011, p. 17) Allen, en su prólogo del mismo texto, se refiere a lo *intemporal y firme*, palabras que rescata de Foucault y que luego justifica en nuestra disciplina atendiendo a la conducta de algunos arquitectos que ensayan con el proyecto, entendiendo que, como sostiene Eisenman, “una obra canónica es una bisagra, una ruptura, en otras palabras una premonición, algo que necesariamente señala un cambio.”(2011, p. 10) Desde este planteo, el canon como categoría de lo simbólico incluye la capacidad de la crítica y es posibilitante del conocimiento profundo de la arquitectura, encauzando en el dispositivo proyectual la *inservidumbre voluntaria*

⁷¹ Acotamos la aclaración que hace Eisenman sobre la contemporaneidad del término, que surge en la década del sesenta.

de la crítica a la que alude Foucault⁷². Vale decir, la crítica es en éste caso, el planteo de lo *indecidible* ahora puesto al servicio de la investigación desde la arquitectura.

Volviendo a lo indecible desde la perspectiva defendida por Eisenman, comentamos antes que para Aristóteles la retórica se expresa en correspondencia con la dialéctica (Cap. I. 2.1) y por ende la estructura argumental debía plantearse, en sus tiempos, a partir de opuestos. Ciertamente, comprender la ambigüedad desde lo operativo en el proyecto a finales del siglo XX, exige revisar el ejercicio mismo de poner en juego este principio dialéctico. Lo *indecible*, en este caso, está anclado en la posibilidad del planteo crítico que resulta de cuestionar la naturaleza misma de la ambigüedad según sostiene Eisenman (2000[2011, p. 17]).

Un edificio canónico también genera subsiguientes interpretaciones por parte de otros arquitectos como un comentario sobre aquel momento en particular. Por ejemplo el palacio de congreso de Estraburgo de Le Corbusier, manifiesta su propia crítica a sus tempranos 'cinco puntos' y sirve de modelo para el proyecto de las Bibliotecas Jussieu de Rem Koolhaas. (Eisenman, 2000 [2011, p. 21])

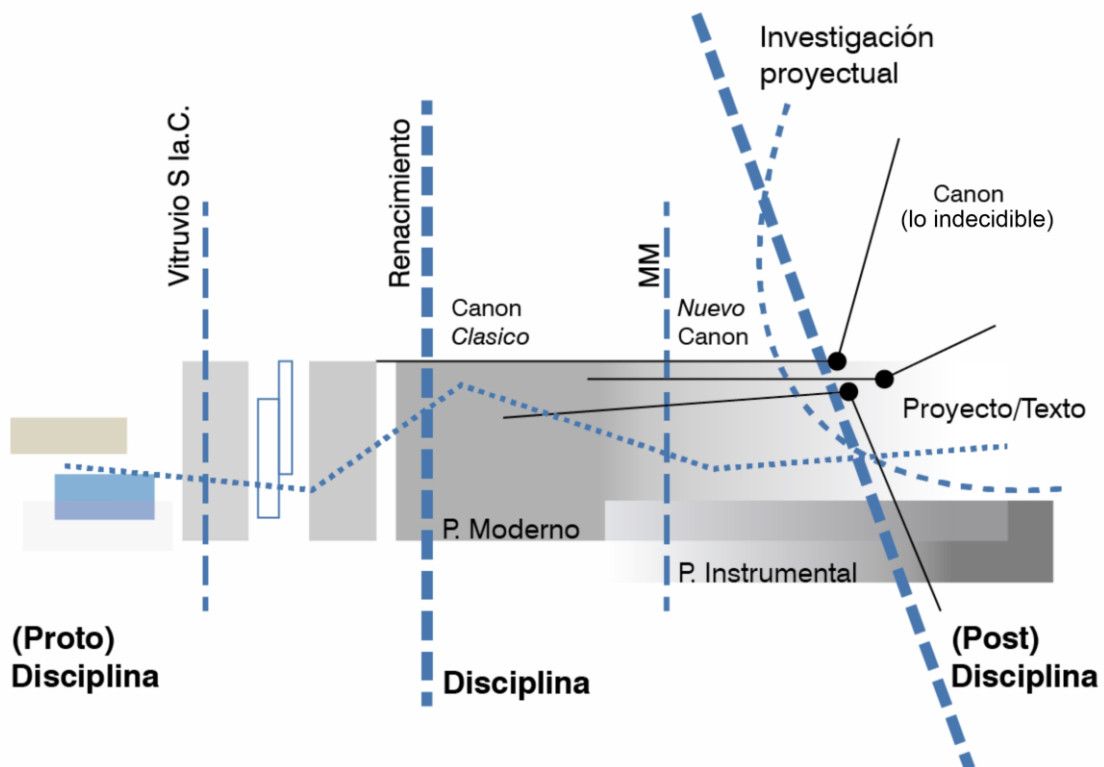


Figura 20. Diagrama símbolo, proyecto y canon.
Elaboración propia.

⁷² Como ya mencionamos en el capítulo (Cap. I. 1.1.3).

Por consiguientes y en miras a la producción de la segunda mitad del siglo XX, el canon tiene continuidad en su carácter simbólico, admite la lectura de los signos de la historia, pero a la vez se permite interpelarla, apelando a su condición *intertextual*. Ergo, es expansivo *-serial-* y permite el desarrollo de una singular estructura narrativa (Figura 20). De allí que para Eisenman(2000), el canon es un modo de abrir un discurso específico apuntando al objetivo de leer la propia historia como algo referente a la narrativa de los hechos para, a partir de allí, asumir la “*ampliación del perímetro disciplinar*” o diríamos también postdisciplinar (Sarquis), dejando en latencia sus posibles continuidades.

Referencia bibliográfica (Cap. I. 2)

- ARGAN, Giulio Carlo. 1961. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días*. Traducción de Liliana Rainis (Bs As: Nueva Visión, 1982).
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Traducción, introducción y notas por Quintín Racionero (Madrid: Gredos, 1999).
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles del art. Genèse et structure du champ littéraire*. (Ed. du Seuil). Traducción de Tomas Kauf, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1997)
- CANO, María Fernanda. 2000. *Configuraciones. Un estudio sobre las figuras retóricas*, (Bs As: Cántaro editores).
- ROWE, Colin; KOETTER, Fred. 1981. *Collage City*. Traducción Esteve Riambau *Ciudad collage*. (Barcelona: Ed. Gili, 1998).
- ECO, Umberto. 1973. *Segno*. Traducido por Francisco Serra Cantarell *Signo* (Colombia: letra e, 1994) Disponible en la web: https://ddooss.org/libros/Umberto_Eco_Signo.pdf
-1968. *La struttura assente* Traducción Francisco Serra Cantarell. *La Estructura Ausente*, (Bs As: De bolsillo, 2013).
- EISENMAN, Peter. 2011. *Diez edificios canónicos 1950-2000* (Barcelona: Gili).
- ESPAÑOL Joaquín. 2001. *El orden Frágil de la arquitectura* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos).
- JOLY, Martine. 2012. *Introduction à l'analyse de l'image*. Traducción de Marina Malfe *Introducción al análisis de la imagen* (Bs. As.: La Marca.).
- LE CORBUSIER. 1946. *Maniere de penser l'urbanisme* (París: l'architecture d'Aujourd' hui) Traducción de E.L. Revol, *Cómo concebir el urbanismo* (Bs As: Infinito, 1967).
- TAFURI, Manfredo. 1968. *Teorías e historia de la arquitectura*. Traducción Martí Capdevilla *Teorías e historia de la arquitectura* (Madrid: Ed. Celeste, 1997)
- 1981. *Architecture et Humanisme de la Renaissance aux Réformes* (Paris: Bordas).
- TATARKIEWICS, Wladislaw 1976. *Dzieje szejcin pojec* (W. Naukowe Warszawa) Traducción de Francisco Rodríguez Marín, *Historia de seis ideas. Arte belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Tecnos, 1997).
- VITRUVIO, Marco i l a C. *De architettura*. Traducción y comentarios de José Ortiz y Sanz, *Los diez libros de arquitectura*, (Madrid: Ediciones Akal, 1992).
- ROTH, L. M. 1999. *Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili). Disponible en: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=855361&lang=es&site=ehost-live>
- SARQUIS, Jorge. 2003. *Itinerarios del proyecto. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura*, (Bs. As.: Nobuko).
- SUMMERSON, John. 1980. *The Classical Language of Architecture* (Londres: Thames and Hudson) Traducción Justo Beramendi y Ramón Álvarez, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2017).
- VENTURI, Robert. 1966. *Complecity and Contradiction in architecture* (N.York: Museum ogf Modern Art) Traducción de Anton de Aguirre Goitia y Eduardo de Felipe Alonso *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, (Barcelona: Ed. Gili, 2012).
- WARBURG, Aby. 2003. *Der Bildatlas Mnemosyne*. (Berlin: Akademie Verlag GmbH) Traducción de Joaquín Chamorro. *Atlas Mnemosyne*, (Barcelona: Ed. Akal, 2010)

Artículos

- ALLEN, Stan. 2011. "Una contra memoria de lo moderno" prólogo en *Diez edificios canónicos 1950-2000* (Barcelona: Gili).

- BARTHES, Roland. 1971 "De l'oeuvre au texte" original en *Revue d'esthétique* 3 Traducción Carolina del Olmos y Cesar rendueles de "De la obra al texto" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, (Madrid: Akal, 2001).
- CALATRAVA, Juan. 2000. "Vitruvio y la teoría de la arquitectura" Prólogo en *Vitruvio, De Architectura*, (Bilbao: Ediciones Klasikoak) pags. 7-33.
http://www.ugr.es/~compoarq/compoarq_archivos/profesores/jcalatrava_archivos/Obbras/Juan_Calatrava_Prologo_Vitrubio.pdf
- CEIA, Carlos. 1998. "Sobre O Conceito De Alegoria" en MATRAGA nº 10. Disponible en la web: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga10ceia.pdf>
- CHICHI, Graciela Marta. 1994. "Tradición y aporte de Los Tópicos de Aristóteles: Análisis de su epílogo" en *Synthesis*, vol. 1, pags. 43-62. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2439/p.r.2439.pdf
- FRAENZA, Fernando. 2017. "Serialismo arquitectónico y giro pragmático. Hacia un concepto de arquitectura serial" en revista *Pensum*, v. 3, nº 3. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/pensu/article/view/19035/18950>.
- LOPEZ EIRE, Antonio (1995) "Retórica antigua y retórica moderna" Disponible en: <https://es.scribd.com/document/213466015/Antonio-Lopez-Eire-Retorica-antigua-y-retorica-moderna>
-2003. "Reflexiones sobre el origen y desarrollo de la antigua retórica griega" (1ª Parte) en revista *Logo, Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación* Año III, nº 4 (Salamanca) pp. 105-128 Disponible en: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/55680/FALE_Logo_04.pdf?sequence=1
- ORTIZ Y SANZ, José. 1992. "Atención y pulso de un traductor" Prólogo en *Los diez libros de arquitectura, Vitruvio* (Madrid: Ed. Akal), ps. 3-24.
- SAXL, Fritz. 1930. "Carta a la editorial B.G. Teubner, Leipzig" en *Atlas Mnemosyne* (Ed. Akal, 2010).
- SINNOTT, Eduardo. 2015. "Introducción" en *Poética .Aristóteles* (CABA: Ed. Colihe).

Otros

- GOMEZ DE SILVA, Guido ed. 2009. *Breve diccionario etimológico de la lengua española* (México: Fondo de Cultura Económica).
- PAYNE et al ed. 2006. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. (Bs As: Paidós).
- RAE. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed.. Versión 23.3 en línea. <https://dle.rae.es>

I. C.3

Vanguardia artística, método serial y proyecto crítico

I. C.3.1

Proyecto y método serial

I. 3. 1.1 El pensamiento Serial

... el fin primario del pensamiento serial es hacer revolucionar históricamente los códigos y descubrir otros nuevos, y no retroceder progresivamente hasta el código generativo original (la estructura)

Umberto Eco, 1968

Convenimos que la crítica del proyecto arquitectónico del siglo XX se apoya sustancialmente en el *pensamiento serial*. Entonces, profundizar en el pensamiento serial requiere primero del entendimiento del *pensamiento estructural*, que más allá de un método de investigación -dice Eco- es un modo de abordar la realidad que debe presentarse con objetividad.

El “estructuralismo”, como método explícito, o la utilización implícita de la noción de “estructura”, actualmente interesan a demasiadas disciplinas y por ello, fatalmente adquieren un aspecto de “corriente de pensamiento” o incluso de “visión del mundo”; no podemos ignorar que el estructuralismo en este momento también es una filosofía (...) Por lo tanto, es preciso abordar el fundamento epistemológico del método. (Eco, 1968, [2013, p. 395])

Encontramos en el estructuralismo⁷³ una corriente de pensamiento, cuyo anclaje epistemológico puede situarse en Saussure (lingüística) y Levi Strauss (antropología). Su objetivo se orienta al descubrimiento del “código original” haciendo del *lenguaje* o el *mito* respectivamente su objeto de análisis. Es así, que “*de las primeras tentativas lingüísticas a las investigaciones de Lévi-Strauss de los sistemas de parentescos, el modelo estructural interfiere siempre para reducir experiencias heterogéneas a un razonamiento homogéneo*” (Eco, 1968 [2013, p.398]). Dicho modelo afianza un orden orgánico, en el cual hay componentes o partes que se deben a un todo. En tal sistema, la lógica del orden responde a un código de origen que se debe a la totalidad.

A lo largo del siglo XX, desde las artes, se hace evidente la creciente autoconciencia de las convenciones del sistema estructural, entendiendo que tal construcción es cultural y no “natural” (Eco). Con algunas diferencias, se vuelve cada vez más visible el problema del signo-estructura en las propuestas de las vanguardias artísticas. En las primeras décadas, el carácter orgánico de las artes, por lo tanto *simbólico*, sostenido por varios siglos desde las distintas academias, convive con diferentes procesos experimentales en los que la unidad y sus relaciones entre las partes son cuestionadas.

Tomamos el ejemplo del *pensamiento serial* en la música -que bien detalla Eco como caso- que surge de la reacción de los artistas a la concepción determinista de la obra y la paulatina necesidad de liberarla de las constricciones de lo tonal.

⁷³ Método de indagación que procede de la premisa de que la actividad cultural puede enfocarse y analizarse objetivamente como una ciencia. Los estructuralistas intentan discernir en su área de especialización los elementos que corresponden a una organización unitaria. (...) una vez que esta estructura es descubierta en el rigor de su composición, toda actividad de ese campo puede ser explicada en esos términos. Payne *et al* (2006)

Saussure es considerado el iniciador de la discusión, apenas comenzado el siglo XX, le siguen Jacobson, Pierce y Lévi-Strauss entre otros tantos generan aportes que surgen desde la lingüística, la semiótica y/ o la antropología.

Autores como Schonberg (1921), o Boulez (1926) y más tarde Cage (1952), ponen en el tapete la cuestión del método, incorporando el atonalismo⁷⁴ y luego la “serie” como alternativas a la estructura compositiva “cerrada” del discurso clásico.

Siendo el tono el intervalo musical, la tonalidad hace referencia al sistema de composición en la música (en la cultura occidental). Esto conlleva que la obra se organiza bajo reglas que determinan sus jerarquías. La armadura de la clave define los tonos y semitonos y a partir de sostenidos o bemoles se componen secuencias o alteraciones propias del conjunto de sonidos que se encuentran en la escala. Este armado se mantiene a lo largo del desarrollo de toda la pieza pudiéndose realizar cambios accidentales en las notas de manera particular, lo cual no altera el orden de la composición de la obra en cuestión. La noción de orden aquí, viene anclada a la valorización de la armonía.

Siguiendo con el razonamiento de la serie, el *Dodecafonismo* (1921) se propone como técnica de composición sostener a las doce notas de la escala musical con un valor equivalente. En su defecto, el método se propone eliminar con las jerarquías preestablecidas. Schonberg, su creador, evita relaciones jerárquicas entre los tonos dando lugar a un sistema serial, “horizontal”, en el que ninguna nota se repite asumiendo por estatuto cierta coherencia democrática.

Más tarde, *el serialismo integral* propuesto por Pierre Boulez abre el juego a otros tantos músicos como Cage, Stockhausen e incluso las “nubes sonoras” defendidas por Xenakis, quienes profundizan la crítica a la ajustada apertura del *serialismo dodecafónico*. De ésta manera la investigación en la música abre el juego a cantidad de parámetros como el ritmo, la dinámica o el timbre además del tono. Así, llegamos a la noción de John Blacking (1973), quien integra todos los sonidos humanamente organizados, sosteniendo la posibilidad de concebir una obra musical incluso a partir de los ruidos o cualquier sonido de la naturaleza.

Entonces *la serie*, según afirma Boulez, desde mediados del siglo XX, “*se convierte en una manera de pensar polivalente.*” (Eco, 1968, [2013, p. 415]) Pensar que sale al cruce de la composición tonal; por lo que para definir esta lo serial, se apoya en una frase citada por Levi-Strauss en *Lo crudo y lo cocido*: “*El pensamiento tonal clásico -está- fundado en un universo definitivo, a través de la gravitación y la atracción; en cambio, el pensamiento serial se funda en un universo en expansión perpetua.*” (Eco, 1968 [2013, p. 415])

Nos detenemos en algunos conceptos fundamentales del pensamiento serial, según lo describe Eco, para luego observarlos en nuestro campo de interés (la arquitectura):

Cada mensaje *pone en duda el código*. Cada acto de hablar constituye una duda de la lengua que lo genera. En su caso más extremo, cada mensaje propone su propio código, cada obra aparece como el fundamento lingüístico de sí misma, la discusión sobre su propia poética, la liberación de los ligámenes que pretendían determinarla antes que ella misma, la clave de su propia lectura.

La noción de polivalencia pone en crisis los ejes cartesianos, bidimensionales, de lo horizontal y lo vertical, de la selección y la combinación. La serie, en cuanto a “constelación” es un campo de posibilidades que genera selecciones múltiples. Se puede concebir una articulación de grandes cadenas sintagmáticas que se consideren como episodios de ulteriores articulaciones, respecto de las articulaciones tomadas como punto de partida. Tales son, por ejemplo, el “grupo” musical de Stockhausen; el conjunto matérico de la *action painting* (...).

⁷⁴ En Gotzon sobre tonalidad a/tonalidad “*Si entendemos como tonalidad el ordenamiento jerárquico de los grados de la escala (II grado, III grado, subordinante, dominante) en torno a la tónica. Atonalidad significaría la ausencia de este ordenamiento.*” (1998, p. 7)

(...) lo que es importante para el pensamiento serial es *individualizar códigos históricos y ponerlos en discusión para originar nuevas modalidades comunicativas*. El fin primario del pensamiento serial es hacer evolucionar históricamente los códigos y descubrir otros nuevos, y no retroceder progresivamente hasta el código original (la estructura). Por lo tanto el pensamiento serial tiende a producir historia y no a descubrir, por debajo de la historia, las abscisas intemporales de cualquier comunicación posible. En otras palabras, en tanto que el pensamiento estructural intenta *descubrir*, el pensamiento serial intenta *producir*. (Eco, 1968. [2013, p. 419])

El *pensar serial* tiene *per se* un compromiso que tensa el saber disciplinado con aquello indeterminado. Ergo, se funda en un método dialéctico que afirma la convivencia de la diversidad y lo inconcluso. Hablar de pensamiento serial es referirse a la lógica de la expansión, así lo describe Cage en su música:

Etc. Hace algún tiempo se dejó de contar, de repetir patrones, de respetar tiempos.
El ritmo es cualquier extensión temporal (no estructura). Aorden.
Es definitivamente primavera, no algo que solo se sienta en el aire.
Un ejemplo de ritmo puede ser cualquier cosa que parezca irrelevante.
(Cage, 1967 [2016, p.134])

En un sentido crítico-metodológico sostiene Eco, se trata de "*auténticas visiones del mundo*" (1968 [2013, p. 415]). Este interés por "lo expansivo", es una característica fundamental de las manifestaciones de vanguardias y de las sucesivas posvanguardias que se extienden a lo largo del pasado siglo, las cuales se complementan en su alto contenido experimental con lo procesal, el ensayo y la prueba. De esta manera, el *método serial* permite avanzar a los artistas visuales y músicos hacia experiencias situadas en los márgenes preestablecidos por la tradición; lo cual se hace presente en cada puesta en crisis:

- i. ya sea en el cuestionamiento de la institución, en el ejemplo del señalamiento del mingitorio de Duchamps;
- ii. en el método propiamente dicho, que es el caso del silencio en la obra de Jonhn Cage;
- iii. a través de los procedimientos: de la pintura al *collage*, Picasso, Manray;
- iv. otra situación se reconoce partiendo de los modos de producción: del *tableau* al estudio;
- v. o en el desplazamiento de la *escultura al campo expandido* (Krauss, 1985) en los ejemplos de Sol LeWitt y Serra.

El territorio de la obra es un campo abierto al descubrimiento, como lo define Eco. Para el semiólogo, no hay dirección única, la obra es un compendio abierto de posibilidades en el juego propuesto por el autor; es entonces una obra por acabar o como también la llama, una *obra en movimiento* (1962 [1992, p. 43]), cuyos límites son complementados y -para decirlo de algún modo- completados por un intérprete, quien es también desde otro lugar un agudo mentor.

Hemos visto, pues, que: 1) las obras "abiertas" en cuanto a movimiento, se caracterizan por la invitación a hacer la obra con el autor; 2) en una proyección más amplia (como género de la especie "obra en movimiento"), hemos considerado las obras que, aun siendo físicamente completas, están, sin embargo, "abiertas" a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos; 3) toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal. Eco, 1962 [1992, p. 44])

I. 3.1.2 Proyectar la crítica

Lo serial como método de crítica del proyecto

Si nos posicionamos en la práctica proyectual -ahora en territorios de la arquitectura-, asistimos con las vanguardias del MM a las primeras incursiones de autoconciencia -del método- apoyadas en el pensar serial. Como ya comentamos en dicho período, se conjuga el diálogo experimental del *arte y la vida* -paradigma de *Bauhaus*- consolidando el concepto de diseño que viabiliza la práctica revisionista del proyecto, dispuesta a reconocer los cánones que rigen la arquitectura desde sus orígenes protodisciplinarios -la *tejné* clásica- o disciplinarios -el Humanismo Moderno- y sus postrimerías (Sarquis, 2003).

Ciertamente, como referimos en párrafos anteriores (Cap. I. 1.2.3)- lo que en esta Tesis describimos como *proyecto instrumental*- el Movimiento Moderno despliega un fuerte carácter analítico en el cual convergen en un punto de inflexión *pensamiento estructural y pensamiento serial*. Entendemos que el primero es aquel defendido por la academia, al que denominamos en nuestro trabajo *proyecto moderno temprano* y que "*es análogo al pensamiento tonal clásico fundado en un universo definitivo, a través de la gravitación y la atracción; (...) en cambio el pensamiento serial se funda en un universo en expansión perpetua*" (Eco, 1968 [2013, p. 415]). Este último, agudizada las cuestiones metodológicas, señalamos estaría más vinculado al proyecto instrumental y las lógicas proyectuales que le siguen a éste.

Si bien no asistimos a la crítica radical en el campo de la arquitectura en su sentido estricto, ya que no es posible reconocer un *señalamiento* del tipo duchampiano -artes visuales- o un *silencio* a lo *Cage* -música-. Sí, podemos verificar con el MM un claro cambio paradigmático que dinamita el cauce de la tratadística moderna para generar emergentes que se predisponen a un vuelco metodológico-crítico de tipo serial. En este contexto, como describimos antes, el desarrollo de múltiples derivas en términos teóricos, metodológicos o procedimentales y la consumada revisión/repetición de lógicas proyectuales verificables a lo largo del siglo, hacen evidentes cierta correspondencia de los procesos proyectuales -en arquitectura- con aquellos de las tardovanguardias artísticas. De todas formas, el proyecto arquitectónico no adquiere el mismo tenor conceptual o crítico, seguramente dado el fuerte condicionante que le imprime su relación utilitaria con el mundo. Sin embargo, se activan lógicas, modos o estrategias de producción o simplemente experiencias -como revisamos *ut supra* (Cap. I.1.2.4) y como veremos mas adelante (Cap. II.2)-, que se ponen de manifiesto de manera intermitente en uno u otro campo de acción promoviendo un trayecto diagonal en los vínculos arte/arquitectura.

Partimos de la mencionada proposición para reconocer algunos ejemplos del caso, afirmando que la serie implicaría -siguiendo a Eco-, un campo en permanente cambio, con múltiples posibilidades que permiten problematizar cualquier parámetro o variable con el fin de poner en crisis el *órgano o código originario*.

Aquí abajo (Figura 21) presentamos un cuadro con algunas experiencias en la música y las artes visuales que no pretende ser concluyente ni abarcativo, sino simplemente ejemplificatorio de propuestas seriales:

CAMPO	PROBLEMA (procedimientos)	AUTOR	OBRA
Música Pos vanguardias	Atonalismo	Schoenberg	Dodecafonismo (1921)
		Boulez	Serialismo (1926)
	Silencio	John Cage	4'33" (1952)
Pintura Pos vanguardias	Inorganicidad (Neoplasticismo)	Piet Mondrian	Composición 2 (1922)
	Inorganicidad (Suprematismo)	Kazimir Malévich	Blanco sobre Blanco (1918)
	Azar, proceso (Action Painting)	Jackson Pollock	Uno (número 31) (1950)
	Ausencia /vacio	Lucio Fontana	Concetto spaciae (1965)
	La huella	Robert Rauschenberg,	Borrado de Kooning (1953)
	El concepto	León Ferrari	Cuadro escrito (1964)
	Indeterminación/ tiempo	Roman Opalka	(1965/ 1 - ∞)
	La reproducción de la imagen	Andy Warhol	Díptico de Marilyn (1962)
Escultura Pos vanguardias	Artefactualidad (dada)	Marcel Duchamp	Mingitorio
	La materia /el proceso	Giovanni Anselmo	Estructura que come (1961)
	El diagrama/ Concepto	Sol Lewitt	Proyecto en serie I A,B,C,D(1966)
	Percepción de fenómeno artístico	Robert Morris	Sin título (1965)
	El concepto	Joseph Kosuth	Una y tres sillas (1965)

Figura 21. Cuadro comparativo de manifestaciones seriales de vanguardia y pos vanguardias, Elaboración propia.

Además de introducir en este cuadro las prácticas seriales que se corresponden a las primeras vanguardias (en rosa), incorporamos obras de la segunda mitad del siglo. Estas últimas se ven inmersas en la discusión más profunda por su condición de giro -que discutiremos más adelante en nuestro trabajo-. Siguiendo el esquema anterior, ensayamos un cuadro similar (Figura 22) para el campo de la arquitectura que puede presentarse de la siguiente manera:

CAMPO	PROBLEMA (procedimiento)	AUTOR	OBRA
Arquitectura MM	Composición vs ornamento (Purismo)	Gerrit Rietveld	Casa Schröder (1924)
	Función y técnica (funcionalismo)	Mies Van der Rohe	Casa Farnsworth (1951)
		Le Corbusier	Ville Savoye (1923)
Pos estructuralismo	-----		
Arquitectura Serie y expansión	Diagrama/huella Proceso Arquitectura de carton	Peter Eisenman	Serie casas (I a XII)
	Proceso/diagrama representación	Bernard Stchumi	Parque de la Villette (1987)
	La no materia	Diller y Scofidio	Blur (2002)
	Proceso/ lo inacabado obra abierta	Alejandro Aravena	Elemental Chile (2003)
	Orden/ collage	Herzog y de Meuron	Caixa Forum (Madrid) (2008)
	Concepto /arquetipo	Rafael Iglesia	Edificio Altamira (1991)
	Materia/ tiempo	Nicolás Campodónico	Capilla San Bernardo (2010-2015)

Figura 22. Cuadro comparativo de manifestaciones seriales de vanguardias en arquitectura.
Elaboración propia.

Ahora bien, para anclar algunos conceptos vertidos hasta aquí, entendemos que la negación misma del ornamento a partir del proyecto arquitectónico en el siglo XX constituye ya una primer apuesta a lo serial, método que se legitima a través del proceso, aunque como ya

revisamos, fue descrito y profundizado por Eco, años más tarde. Luego, en la segunda mitad del siglo, esta experiencia ya instalada en la *praxis* proyectual vuelve paulatinamente expansiva a la arquitectura; es así que el método se naturaliza de tal manera que en el presente el arquitecto aborda cualquier variable del proyecto -forma, materia, espacio, función, etc.- a fin de someterla a ensayo.

Finalmente nos interesa hacer algunas acotaciones sobre este tema: entendemos que el método serial, atendiendo a sus vínculos con la idea de canon a la que se refiere Eisenman -aquello *indecidible* (Cap. I.2.8)-, y permite hacer “uso” de las nociones canónicas y simbólicas en la arquitectura, pero ésta vez con el firme compromiso de deconstruir su linealidad histórica. En síntesis, la propuesta del arquitecto norteamericano, permite generar trazos de relaciones *otras*, desvíos y oblicuidades del proyecto, valiéndose de los constructos culturales del propio saber disciplinar. De allí que observa Eisenman:

Podría sostenerse que el proyecto de 1992 de Koolhaas para las bibliotecas Jussieu se sitúa entre estos dos tipos de diagrama; es decir, que señala un punto de inflexión en el cambio de Koolhaas desde un diagrama simbólico a uno icónico, y que este movimiento queda registrado a través de una crítica a los diagramas de Le Corbusier y Mies van der Rohe. Se considerará el Palacio de Congresos de Estraburgo de Le Corbusier como un importante precedente de las Bibliotecas Jussieu, porque en sección el proyecto implica una continuidad entre el suelo y la cubierta. Esta continuidad en sección niega el suelo como un *datum* al proponer que este se concibe como un tejido maleable capaz de ser levantado para encontrarse con la cubierta. Al intentar producir un diagrama diferenciado al de Le Corbusier sin recurrir al lleno clásico, Koolhaas utiliza el vacío, entendido como inversión del lleno, como una armadura conceptual de una serie de proyectos que le precedieron a las bibliotecas Jussieu. (Eisenman, 2000, p. 201)

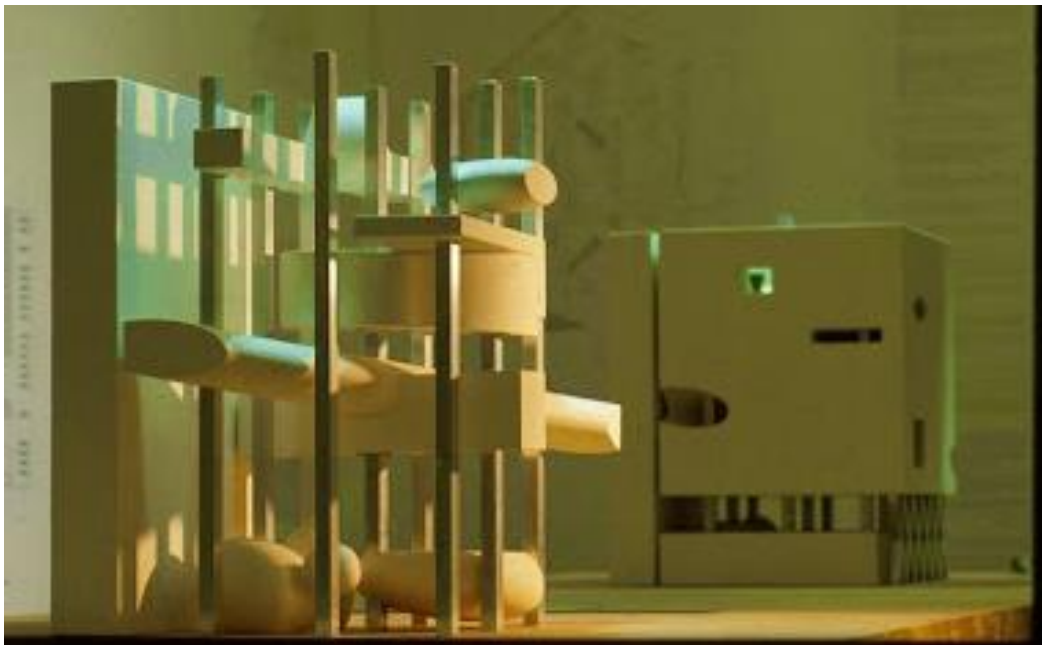


Figura 23. Rem Koolhaas
Maqueta para las Bibliotecas Jussieu, 1992.

El caso de Koolhaas, quien además se plantea búsquedas concretas a partir de la representación es un claro ejemplo en el cual el autor es capaz de poner en crisis el “deber ser disciplinar” defendido en el movimiento moderno y a la vez, conservar sus convenciones aunque poniéndolas en discusión, ya que explora un nuevo campo de producción teórica-disciplinar en cuanto a reglas de juego se refiere. Aquí se trata de la puesta en relación de dos concepciones, vacío y espacio moderno -que equivale a lo indecible-, conceptos que conviven en tensión (Figura 23).

Podemos agregar que, como en el caso de Koolhaas, son múltiples las experiencias contemporáneas arquitectónicas, o desde la gráfica -mencionamos el caso de *Exodus o prisioneros voluntarios de la arquitectura* (1972)⁷⁵-, que propician la investigación *desde el proyecto* (Fernández, Sarquis). Las mismas dan lugar en las últimas décadas a otras tantas derivaciones, en base a variables dispensadas, en cada caso, que surgen con argumentos sólidos para el abordaje serial y expansivo del hacer crítico.

⁷⁵ Rem Koolhaas y Elia Zenghelis.

Referencia bibliográfica (Cap. I. 3.1)

- AULESTIA, Gotzon. 1998. *Técnicas de composición del siglo XX. Tomo I.* (Madrid: Ed. Alpuerto)
- CAGE, John. 1967. *A year from Monday* (Wesleyan University press) Compilación y traducción Matías Battistón *Ritmo etc.* (CABA: Interzona, 2016)
- ECO, Umberto. 1962. *Opera aperta* Traducción de Roser Berdagué, *Obra abierta* (Argentina: Planeta Agostini, 1992).
- ECO, Umberto. 1968. *La struttura assente* Traducción Francisco Serra Cantarell. *La Estructura Ausente*, (Bs As: De bolsillo, 2013).
- EISENMAN, Peter. 2011. *Diez edificios canónicos 1950-2000* (Barcelona: Gili).
- FERNANDEZ, Roberto. 2011^a. *Mundo diseñado Para una teoría de un proyecto total* (Santa Fe: Universidad del Litoral).
- KRAUSS, Rosalind. 1985. *The Originality of the Avant Garde and others modernist myths* Traducción de Adolfo Gómez Cedillo *La originalidad de la vanguardia y otros mitos posmodernos* (Madrid: Alianza Forma, 2009).
- SARQUIS, Jorge. 2003. *Itinerarios del proyecto. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura* (Bs. As.: Nobuko).

Otros

- PAYNE *et al* ed. 2006. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales.* (Bs As: Paidós).

I. C.3.2

Conexiones entre la vanguardia artística y la crítica del proyecto

I. 3.2.1 ¿Qué nos interesa de la vanguardia? (El arte proporciona instrumentos para la crítica del proyecto)

A continuación ponemos el foco en las vanguardias artísticas. Cuando decimos vanguardias, hablamos de los movimientos de ruptura de principios del siglo XX, incluyendo también el tratamiento de aquellos posteriores, que se proponen dar continuidad al debate (neo, post y transvanguardias). Hacemos un recorte, en este caso, que obedece a la necesidad de generar alternativas de acceso al problema del complejo proyectual en el vínculo arte-arquitectura. En tal sentido, desplegamos algunas problemáticas, que entendemos, aportan a nuestro trabajo para pensar y sopesar las relaciones entre dichas vanguardias y el proyecto a lo largo de la última centuria, esta vez detectando momentos y grados diferenciados de “emancipación”⁷⁶ en el campo de la arquitectura. Esto, en referencia a una instancia de autoconciencia crítica que permita transgredir las convenciones a partir de la investigación desde los proyectos, en busca de su contenido de verdad, haciendo alusión al pensamiento de Adorno, quien sostiene que las grandes obras “no pueden mentir” (1970 [2011. p. 177]).

Acerca de la vanguardia heroica

*La Vanguardia se proponía encontrar una dirección,
en un paisaje por el que nadie parecía haberse aventurado todavía.*
Fernando Fraenza, 2017

Un punto de partida importante es referirnos a lo que Bürger delimita como *la institución arte*, este sostiene que “*las obras de arte no surgen individualmente, sino en el seno de condiciones estructurales institucionales que establecen claramente la función de la obra.*” (1974 [1987, p. 112]) Este reconocimiento del espacio de producción e intercambio, en el cual se construyen y demarcan las reglas de juego del medio artístico -de la sociedad burguesa-, caracteriza además la consolidación de un tipo de obra a la que Benjamin define de carácter orgánico, dominante en la cultura occidental hasta principios de siglo XX. Tal definición acompaña a un tipo de producción artística que adquiere el *status* de obra y es propia de un grado de iconicidad que reúne la idea de totalidad. Dice Bürger: “*en las obras de arte orgánicas (simbólicas) la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones; en las obras inorgánicas (alegóricas), por el contrario, entre las que se encuentran las obras de vanguardia, hay mediación.*” (1974 [1987, p. 112]) Es aquí donde el crítico observa enfáticamente que los modos de producción -de las vanguardias- buscan poner en crisis un sistema de consumo, de apropiación pasiva o de contemplación aurática⁷⁷ -en palabras de Benjamin- que va en consonancia con la obra de arte

⁷⁶ Liberarse de las contriciones de la disciplina y la academia cualquiera que esa fuera, para ir en busca de la innovación.

⁷⁷ La pérdida del aura para Walter Benjamin, es una condición que observa en el arte de sus tiempos. Por un lado reconoce los cambios que se plantean en torno a las técnicas de producción masiva (la fotografía, el montaje, el cine) y en su defecto lo que ello supone en términos de recepción de la obra. Tal situación hace de la pérdida del aura un estadio crítico -político que emerge con fuerza en las primeras vanguardias. Así lo define en su ensayo “*Breve historia de la fotografía*”:

Pero ¿qué es la pérdida del aura? Una particular trama de espacio y tiempo. La irrepetible aparición de una lejanía por cerca que esta pudiera estar. En un día de reposo, en un mediodía de verano seguir con la mirada de la línea de la cordillera o contemplar una rama que arroja la sombra y sentir que el instante o el momento se funden en esas apariciones: eso significa respirar el aura de esas montañas, de esas ramas.
(Benjamín, 1931[2011, p. 31])

orgánica. Advierte en consecuencia que “(l)a obra de vanguardia no niega la unidad en general (aunque incluso eso niegan los dadaístas), sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el todo característica de la obra de arte orgánica.” (1974 [1987, p. 112])

Queda claro que para hablar de vanguardias es necesario tener presente el abordaje fundamental: la crítica. Bürger describe dos tipos: por un lado diferencia la crítica inmanente al sistema, vale decir aquella que si bien dispone de un grado de objetividad, ésta no supera el análisis sobre la obra o el hacer artístico en relación a otras producciones del tipo -dentro del campo de prácticas-. Podemos pensar en un Mondrian que “provoca” a la institución desde el espacio mismo del cuadro. Por otro, lado alude el autor a la posibilidad de autocrítica y en este caso precisa una crítica al sistema que expone a la institución arte como ámbito de validación (1974 [1987, p. 61]). En su acto de “señalamiento”, Duchamp dispone un artefacto industrial como obra de arte (Bürger, 1974 [1987, p. 113]) cuestionando a partir del *objet trouvé*⁷⁸ el propio *status* de obra.



Figura 24. Hans Bellmer
Placa de muñeca, 1936

Entiende Bürger que los procedimientos se vuelven fundamentales para afirmar el carácter de ruptura del hacer vanguardista de la primera hora y es la mediación la que permite este desplazamiento del receptor contemplativo a uno que se ve interpelado “en acto”, un lector

Ver además *La obra de arte en la reproductividad técnica*, Walter Benjamin, 1936.

⁷⁸ El *objet trouvé* es el objeto encontrado, que en el acto de señalamiento (Duchamp, 1913) se convierte en obra de arte.

activo. En relación a ello, subrayamos lo que sostiene el autor sobre el *montaje*, que se convierte en el procedimiento fundamental del hacer crítico:

Una comparación con respecto de las obras orgánicas con las inorgánicas (vanguardistas) desde el punto de vista de la estética de la producción, encuentra herramienta esencial en lo que llamamos montaje, con el que coinciden los dos primeros elementos del concepto de alegoría de Benjamin. El artista que produce una obra orgánica (...) maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de su vida. Para el vanguardista, al contrario, el material es solo material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la vida de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado (Bürger 1974 [1987, p.133])

Para el autor, mientras el artista que trabaja la idea de organicidad aborda el significado que aporta el material al todo, el vanguardista propone desde el fragmento. Este último, desde el punto de vista de la recepción, no es más que material o fragmento agrupado (Figura 24). En la Teoría de la vanguardia, advierte Bürger, “...la neovanguardia institucionaliza la vanguardia como arte y niega así las verdaderas intenciones vanguardistas” (1974 [1987p. 115]) y entre sus conclusiones entiende que la vanguardia de principios de siglo tiene un gran impacto en términos de crítica a la institución. Aunque estas mismas acciones, años más tarde están llamadas al fracaso en su intento por incorporar el *arte a la vida*. Es posible afirmar que las tardovanguardias, lejos de generar el impacto buscado, consolidan la incorporación del efecto de *shock*⁷⁹ o la provocación en el arte, esta vez apuntalando el carácter de consumo de la obra.

La discontinuidad de la vanguardia

Otra tesis que nos interesa poner en relación, es la de Foster, quien en un tono más psicoanalítico genera sus aportes respecto de las afirmaciones sobre la *vanguardia heroica bürgeriana*, que reivindica la “*vanguardia histórica como puro origen -frente a - la neo vanguardia como repetición espuria*” (Foster, 1996, [2001, p.12]) para sostener, en todo caso, la continuación de un asunto “no concluido”. Entonces, para este crítico, podría decirse que la vanguardia se comprende por primera vez como proyecto político e histórico con la neovanguardia (Foster, 1996, [2001, p.16]).

Esto equivale a afirmar que (1) la institución arte es captada como tal no con la vanguardia heroica, sino con la neovanguardia; (2) en el mejor de los casos, la neo vanguardia aborda esta institución con un análisis creativo, a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista y anarquista como a menudo sucede con la vanguardia histórica) y (3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente infinita. (Foster, 1996, [2001, p.22])

Lo que Bürger (1974, [1987]) afirma, observando a una vanguardia heroica que se manifiesta en intentos fallidos de devolverle al arte su *praxis vital*, vale decir su función en el mundo práctico, debe leerse en Foster, como la *discontinuidad* y el abordaje repetitivo de la discusión por parte de los artistas “*que retomaron procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el collage y el ensamblaje, el ready made y la retícula, la pintura monocroma y la escultura*”

⁷⁹ Sobre el *shock*, es la categoría que describe el efecto de quiebre o ruptura -desde el punto de vista de la recepción- que se pone en práctica en las propuestas de vanguardias. A ella refieren Benjamin (1936) Adorno (1970) y Bürger (1974) entre otros.

construida” (Foster, 1996 [2001, p.3]), prolongándose de múltiples maneras a lo largo del siglo XX.

Esta es la analogía que quiero aprovechar para los estudios modernos de finales del siglo. La vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de manera similar, como un proceso continuo de propensión y retención, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición. (Foster, 1996, [2001, p.31])

Foster define estos *retornos* tomando lectura del psicoanálisis. Aborda el circuito barroco, de circularidad y continua repetición -histórica⁸⁰-, apoyado en el concepto de *acción diferida*. Entiende y afirma que los artistas retoman, repiten y/o se apropian de los procedimientos de la vanguardia histórica, asimilándolos, referenciándolos y/o deconstruyéndolos, apoyados en un viraje analítico que retoman las prácticas reflexivas previas. Las que, según el pensador *retornan* como traumas, que *compulsivamente* son llevados al límite de su capacidad crítica (Foster, 1993[2008]) tornándose, éstas prácticas, más o menos políticas (Figuras 25-26).

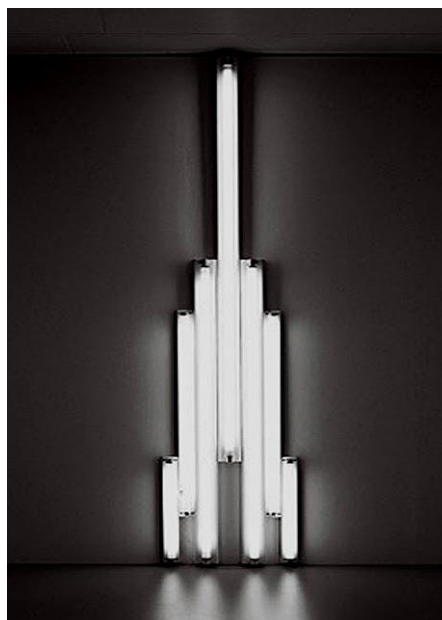
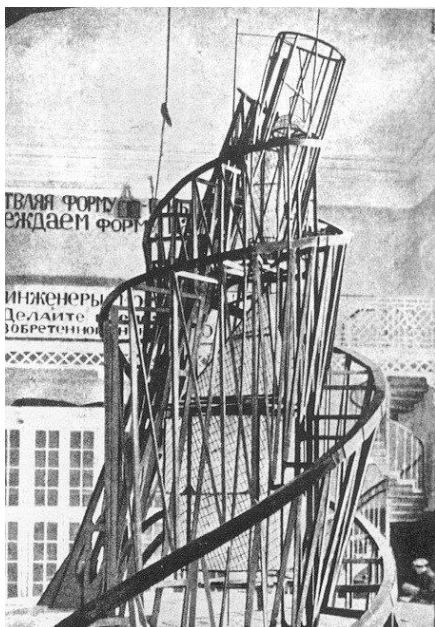


Figura 25. Vladimir Tatlin
Monumento a la tercera internacional, maqueta, 1920

Figura 26. Dan Flavin
Monumento a V. Tatlin⁸¹, 1969

⁸⁰Sobre la histeria:

El retorno de traumas como estos en el arte es siniestro en sí, pero también es la estructuras de las escenas originales, dado que están formadas a partir de una repetición reconstructiva o acción diferida (Nachträglichkeit). Una vez más, en su trabajo temprano sobre la histeria Freud relacionaba cada caso con algún evento real: detrás de cada persona histérica había un seductor perverso. (Foster, 1993[2008, p. 110])

⁸¹ Imágenes vinculadas en el ensayo de Foster (1992[2008]) exponiendo el apropiacionismo del proyecto de Tatlin y el monumento que surge en tubos de neón realizado por Flavin.

Cabe destacar que las tesis de los mencionados pensadores, si bien se realizan con una veintena de años de diferencia, contemplan la producción institucional y sus revueltas en una mirada hacia la cultura occidental, podemos decir en clave hegemónica. Deberíamos acotar que, en tanto que Bürger reflexiona desde el viejo mundo, Foster se apoya con mayor frecuencia en las prácticas de artistas norteamericanos.

La desmaterialización (como acto político)

Otras lógicas de carácter crítico que queremos señalar son las aristas que se esgrimen en América del Sur y que tienen un desarrollo especialmente importante en la década del sesenta. Si bien despliegan un alto grado de continuidad en el correlato de la discusión sobre la función social del arte, se ven teñidas de un contexto sociopolítico de golpes dictatoriales a lo que los artistas no rehúyen, en tanto constituyen actores comprometidos en el entramado social. Por el contrario, imprimen discursos contundentes –“shockeantes”- que producen sus efectos en el campo artístico y especialmente en la institución.

Sin entrar en las evidentes diferencias que se presentan en los distintos países de nuestra región, consideramos importante subrayar un factor común que puede leerse en clave del paradigma de las prácticas artísticas del momento. Nos referimos a la disputa entre actores que se ocupan de gestionar y visibilizar la producción y pensamiento regional/territorial vs otros que concentran un *tráfico de influencias* (Giunta, 2008) más dependiente del plano internacional⁸², en el marco de las luchas de poder macropolítico que caracteriza el período.

En referencia a la Argentina, señalan Longoni-Mestman:

El contexto político y social en que se dieron estas prácticas era bien diferente al que podía vivirse en Nueva York o París: en general, dado que los campos culturales tienen un régimen débil de autonomía en las sociedades periféricas (...) No puede negarse que en nuestro campo artístico repercutían las tendencias vigentes de las neovanguardias de las grandes metrópolis. Pero aquí los planteos estéticos vinculados a las variantes del *pop* y al imaginario de cultura de masas, alcanzaron un desarrollo propio, en medio de condiciones muy distintas de producción, circulación y de recepción de las obras, de otro estado de conformación de los sujetos y de la estructura del campo, de otras formas de relación con el poder político. (Longoni- Mestman, 2008, p. 55)

Dicho esto, observamos que en el contexto global, el problema de la *desmaterialización*, muy vinculado al problema del concepto en el arte, se vuelve un tema recurrente de la vanguardia de las décadas del sesenta y setenta. De allí que Lippard trabaja en una compilación que reúne múltiples manifestaciones que emanan de gran cantidad de países en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Ella es quien toma nota de la radicalidad en las propuestas vanguardistas de los artistas argentinos, que presentan claras diferencias respecto de la producción a la que la ensayista y crítica viene acostumbrada. De manera que expresa: “*volví radicalizada con retraso por el contacto de los artistas de allí, especialmente de los del grupo Rosario, cuya mezcla de ideas políticas y conceptuales fue una revelación.*” (Lippard, 1973 [2004, p.10])

82

En América Latina el arte fue un ‘arma’ contra la Guerra Fría, esto no debe diluir el hecho de que no solo las instituciones norteamericanas estaban animadas por programas políticos, como veremos el verdadero alud de exposiciones de arte latinoamericano que se precipitó por los años sesenta sobre los Estados Unidos también fue provocado por las nuevas y activas instituciones Latinoamericanas. (Giunta, 2008, p. 199)

En este sentido, a diferencia de las prácticas de la crítica *inmanente* que se proponen incluso una condición de giro analítico, en las cuales el *objeto* se desplaza al *concepto* (Marchand Fiz, Lippard), en el caso argentino esta *desmaterialización* además se concreta a través de un contenido político-crítico de una magnitud tal que busca trascender la institución⁸³.

Resulta productiva la distinción entre experimentalismo y vanguardia que propuso Umberto Eco. Mientras el experimentalismo actúa de forma innovadora dentro de los límites del arte, la vanguardia se caracteriza por su decisión provocadora de ofender radicalmente a las instituciones y a las convenciones, esto es, apunta contra la idea misma del arte y su museificabilidad, con actitudes y productos inaceptables. La diferencia radica entre una provocación interna a la historia del arte y una provocación externa, la negación de la categoría de obra de arte. (Longoni, 2014, p. 24)

No podemos avanzar sin esbozar algunos casos paradigmáticos que grafican las prácticas del período, que sin duda marcan la producción artístico-política de la vanguardia Argentina⁸⁴ y por qué no, latinoamericana. Por un lado mencionamos el caso de Graciela Carnevale cuya “escapada” es descrita por Lippard:

En Argentina, Graciela Carnevale dió la bienvenida a los asistentes a una inauguración de una habitación completamente vacía; cerró la puerta herméticamente sin que lo supieran: la obra trataba de cierre de los accesos y de las salidas y de las reacciones imprevistas de los visitantes. Después de una hora, los prisioneros rompieron el cristal de una ventana y escaparon.

De hecho, esos intentos de escapada los estaban haciendo más los artistas que el público. En éste caso, el público fue forzado a representar los deseos de la artista, a romper el sistema. (Lippard, 1973 [1994, p. 26])

Por otro lado la obra de Oscar Bony, también de un fuerte compromiso político desde la necesidad de poner en crisis la institución arte, desde la propia institución arte expone y visibiliza manifestaciones propias de un contexto de luchas sociales, gremiales e institucionales. En *La Familia Obrera*, Bony (1968) utiliza el dinero disponible para producir la obra, para pagar el jornal del trabajador Luis Ricardo Rodríguez, sus horas de exposición durante diez días (Figura 27). Años más tarde sostiene el artista “*siempre se habló de llevar el arte a las masas, lo que yo buscaba era al revés, sacar un módulo del pueblo y llevarlo al museo*” (Pacheco et al., 2007, p.27). La propuesta se corresponde con una posición ideológica que no solo quiere visibilizar sino además enfrentar el sistema institucional del arte a partir de un planteo rupturista en una seguidilla de manifestaciones cada vez, con mayor tenor de radicalidad. Tal es así que algunos artistas argentinos, entre los cuales contamos a Bony, toman en el período la decisión de dejar el arte como forma -contundente-de protesta.

Describen los críticos e historiadores que, luego de *Tucumán Arde (1968)*⁸⁵, había una sensación colectiva de que no había otra forma posible de hacer arte, “*Se generaliza, entonces, entre estos artistas el abandono del arte...*” (Longoni-Mesman, 2008).

⁸³ Hay numerosos textos que profundizan en el carácter crítico de las vanguardias en Latinoamérica, así como el lugar que ocuparon las distintas propuestas de los colectivos en el contexto de la denominada Guerra Fría. Subrayamos los trabajos de Giunta (2008), Traba (2005) o Longoni (2014).

⁸⁴ Claramente los espacios de legitimidad institucional en nuestro país los representan las bienales Latinoamericanas de arte y el conocido Instituto di Tella.

⁸⁵ “*Tucumán Arde, una obra colectiva -de una crítica radical en términos institucionales- llevada a cabo por la vanguardia porteña y rosarina en los últimos meses de 1968*”. Ver más en (Longoni-Mestman, 2008)



Figura 27. Oscar Bony
La Familia Obrera, Instituto di Tella 1968.

Al respecto, podemos agregar que años más tarde surge un artista español, Santiago Sierra (1966-) quien se “apropia” de algunas de las estrategias de Bony, pero adquiriendo esta vez, desde el punto de vista de la recepción, una evidente distancia de aquel efecto desafiante al sistema, de crítica institucional; ya que sus prácticas -según entendemos- contribuyen más bien a multiplicar propuestas en los catálogos del arte de consumo. Sostenemos que la obra tiene similitudes en su concepción transgresora, en la condición de “hombres rentados y expuestos” (Figura 28) ahora con algunos ajustes “minimalistas”, que, sin embargo no logra(ría) el efecto de *shock* de su antecedente. A estas alturas ya hay un receptor disciplinado que, cual espectador, lejos de recibir el impacto y agravio a su actitud contemplativa -aurática en términos de Benjamin- por el contrario consume la obra.



Figura 28. Santiago Sierra
Línea de 250cm tatuada sobre 6 personas remuneradas, 1999.

I. 3. 2.2 Vanguardia y crítica en arquitectura⁸⁶.

Ruptura, acción diferida o desmaterialización (en el proyecto)

En primer lugar, recordamos lo dicho en el capítulo anterior y es que el movimiento moderno puede leerse fundamentalmente como una *vanguardia*-si se quiere- “eficaz” en cuanto a la puesta en crisis del academicismo dominante hasta fines del siglo XIX (Cap. I.2.7). Pone de manera efectiva, en un plano de revisión y distanciamiento- aunque no radical-, al componente normativo -simbólico- de la *École des Beaux-Arts*, período que situamos en torno a los años veinte Vjuthemás-Bauhaus como el momento más vital de la crisis y piedra fundamental de las denominadas vanguardias en arquitectura. El dispositivo proyectual revoluciona la arquitectura del momento y adquiere un fuerte carácter instrumental (Cap. I. 1.2.3); no obstante -como revisaremos más adelante (Cap. II.2)- y haciendo referencia a nuestra región, persistirían algunos elementos residuales Beaux Arts como el método *del partido*.

Tomando como punto de inicio de esa primera vanguardia denominada MM, nos interesa formular algunas hipótesis respecto de las lógicas *proyectuales* posteriores, más o menos reflexivas de los procesos devenidos en el campo arquitectónico. De allí que “haciendo uso” de la tesis de Foster emprendemos una lectura menos preocupada por delinear una narrativa histórica y “obsecuente”, asumiendo en todo caso las idas y vueltas de un hacer arquitectónico *histórico*, recurrente en el sentido de la concreción de una serie de *actos diferidos* a lo largo del pasado siglo. Lo que por otro lado sería, -y ya pensándolo geoculturalmente- aceptar un siglo XX de sucesivas apropiaciones, continuidades y discontinuidades -además de “silencios” dictatoriales⁸⁷-, a partir de las cuales se articulan lugares de reflexión alrededor del proyecto como instrumento de re-conocimiento de la cultura arquitectónica y con la necesidad de encontrar instrumentos “emancipatorios” de una institución que -por lo general- privilegia la mirada “del afuera”.

Sostenemos entonces, que el proyecto asume en la región un tono cada vez más revisionista, aunque este no suponga necesariamente el afianzamiento de una “valoración” más o menos equitativa entre lo local y lo global, tanto desde los teóricos y críticos de la arquitectura como de quienes proyectan y construyen. Por ende, si bien surgen emergencias a las que se les atribuye una gran importancia desde la historia o la crítica, sigue siendo Occidente el espejo simbólico del *nuevo canon* dominante (Cap.I. 2.6) desde y en el cual se deben “mirar” los discursos. Algunos ejemplos de este tenor (Figuras 29 -30) los encontramos en la Casa sobre el Arroyo o Casa Puente de Amancio Williams y Delfina Galvez (1943-1945), prima cercana -en concepciones netamente vanguardistas del MM- de la Ville Savoye (1929) en las obras de Lucio Costa o Niemeyer y más tarde, Lina Bo Bardi, Eladio Dieste o Clorindo Testa, entre otros tantos que apelan con mayor énfasis a una modernidad situada a medida que avanza el siglo.

⁸⁶ La teoría de la vanguardia o bien, las teorías de las vanguardias, permiten pensar en nuestro campo algunas hipótesis sobre los distintos momentos disruptivos en la arquitectura del siglo XX y XXI. Pretendemos delinear en este tramo momentos, o en su defecto, visibilizar nodos de discusión en cuanto a períodos definibles en donde simplemente observamos que la crítica -en el proyecto o con el proyecto- se vuelve más explícita.

⁸⁷ Nos resulta relevante mencionar las sucesivas dictaduras que, en el siglo XX sufren Argentina y gran parte de los países de la región.



Figura 29. Le Corbusier, La Ville Savoye; 1929
 Figura 30. Williams- Galvez, Casa puente, 1943

Haciendo lectura de las otras postulaciones que se presentan en el desarrollo de la arquitectura latinoamericana, no hay duda de que las innumerables búsquedas se disparan en todas direcciones, atentas a las necesidades internas o locales pero sin lograr superar con demasiado éxito la dialéctica global-local. Al respecto observa Fernández, “Esto, desde el punto de vista táctico, induce a un análisis de la entidad Latinoamericana, como un archipiélago de localías, un conjunto de diferencialidades” (2012, p. 182) que siguiendo con la idea de esta condición de *patchword*⁸⁸ o *archipiélago*, como define el autor, no logra saltar el laberinto que subsume las prácticas en la persistente dinámica dicotómica, “las que se evidencian en los pares: culto/popular; urbano/rural e innovador/arcaico” (Fernández, 2012, p. 182) .

Haciendo hincapié en esos *patchword* a los que alude Fernández e intentando superar la dualidad como circunstancia dominante, pero también poniendo la mirada autocrítica del contexto como “caos”, el arquitecto y ensayista boliviano Carlos Villagómez desarrolla en el par dialéctico *lo feo y lo bello*, a partir de las disonancias, un juego de palabras en las que se conjugan convivencias y persistencias de la arquitectura y la ciudad bolivianas. Villagómez camina la ciudad, la vivencia y la define como un *lienzo natural*. Desde ese lugar expresa:

Prefiero abrir nuevas escenas, probar nuevas prácticas estéticas y en la mayor cantidad de caminos posibles. Como buen diletante, propongo impulsar proyectos de investigación polémicos alborotando así los espíritus arcaicos y académicos, con el convencimiento de la naturaleza inasible del arte que se escabulle de cualquier atadura y se chorrea por donde menos lo imaginamos. (Villagómez, 2018, p. 13)

Para el arquitecto, esta ciudad caótica produce desvelos insospechados en sus consistentes “excesos”, que se nutren del contrapunto cultura originaria vs cultura de masas. Como no podría ser de otra manera, Villagómez representa uno de tantos proyectistas que se vieron inmersos en el problema de asimilar -a través del proyecto-, estas incongruencias propias de la *vorágine* de cambios permanentes en la arquitectura y el hacer ciudad en metrópolis como La Paz, que se constituyen en un insistente *esto más lo otro* (Figuras 31-32). Desde allí contribuye en su práctica y nutre la docencia.

⁸⁸ Parche, pequeñas piezas cosidas entre sí.



Figura 31. Carlos Villagómez,
Vivienda en La Paz, s.f.

Figura 32. Carlos Villagómez,
Ampliación del museo de Antropología, La Paz, 2004.

I.3. 2.3 Vanguardia, materia y proyecto

Desmaterializar el arte, materializar la arquitectura

Continuando con las vanguardias arquitectónicas en nuestra región, ahora concentrados en nuestro período de estudio (1980-2000), mencionamos el valioso trabajo de Bertoni, *Forma y Materia. Un mapa de la arquitectura latinoamericana contemporánea* (2012), quien mediante la construcción de un amplísimo cartografiado hace visible un campo de producción de una comunidad de arquitectos latinoamericanos entusiasmados en una singular tarea: identifica sus prácticas apoyada en la *materia* como eje fundamental del proceso proyectual.

Esto dice Bertoni:

Constituida por arquitectos o grupos de arquitectos que operan sobre la clave de la materialidad, en el sentido de atención a la dimensión física de la obra y a las posibilidades argumentales o narrativas que el proceso constructivo encierra, esta corriente se proyecta en el escenario global con energía, con un fuerte impulso de sentido inverso a aquellas que han predominado en los últimos tiempos a 'mano única' centro-periferia, constituyéndose en una vanguardia desde el margen. (Bertoni, 2012, s.p.)

Ahora, ¿Por qué pensar tales prácticas en términos de *vanguardia*? Si bien no estaríamos frente a un movimiento de ruptura desde el extremo, como sugiere Bürger, sí es factible identificar el emergente colectivo interesado "revolver" la disciplina; de interpelarla haciendo posibles algunos de los cuestionamientos sobre los cánones dominantes, pero además, preocupado en fortalecer un colectivo capaz de concertar un diálogo sincero con el territorio. Se trata entonces, de indagar desde y con el proyecto "in-disciplinadamente", impulsando la discusión de cuestiones culturales que mantienen el eje en la propia disciplina y sus saberes, los cuales subyacen al investigar la materia como punto de partida. Aquí reaparece indudablemente un concepto tan complejo como el de *tejnë*, pero ahora teñido de las problemáticas geoculturales y geopolíticas de una región en la que el arquitecto una vez más, descubre que la materia es tanto

el “material” como el conocimiento intrínseco de este latente en las prácticas de cada rincón de Latinoamérica.

En ese sentido sostiene Acosta:

Abandonando los prejuicios y las dicotomías que atravesaron el debate en el siglo XX- civilización y barbarie, cultura y naturaleza, regionalismos y modernidades apropiadas, global y local-la materialidad emerge en el discurso y la práctica proyectual, no como un refugio telúrico frente a lo universal, sino como un argumento que no precisa adjetivaciones frente a un supuesto Otro. (Acosta, 2012, s.p.)

Aquí se delimita un nuevo campo, un incipiente campo de investigación que queda representado tanto por arquitectos, como por estudios de arquitectos que partiendo de algunos ejemplos y asumiendo el carácter experimental del laboratorio proyectan sin tapujos, se permiten discernir con el componente simbólico fuertemente aferrado a la academia, los cánones y el carácter solucionalista-instrumental- que todavía otorgan peso específico a las persistencias del MM en nuestro territorio.

Hacemos lectura que luego de un silencio de las seguidillas de las dictaduras, hacia finales del siglo, se instala la necesidad de decir y/o discernir libremente pensando desde un “desde”, y esto es quizás lo que proporciona a algunas de éstas producciones -por su alto componente crítico y liberado de preconcepciones- un carácter emancipador que lo aproxima a las manifestaciones de vanguardia.

America(no) del Sud

*Ante la escasez de los recursos,
es posible la abundancia de sentidos*
Angelo Bucci, 2013

En la primera década del siglo XXI, surge un colectivo que reúne a varios a arquitectos y amigos, que tras obtener en sus búsquedas el reconocimiento por las prácticas llevadas adelante y por entender la arquitectura como un ámbito “*más bien crític(o) y experimental...*”- como los define Fernández, estos “... *eligen sus trabajos, matizan la enseñanza y escritura con la práctica proyectual.*” (2012, p. 222) Un objetivo común es impulsar al estudiante de arquitectura por un camino comprometido con la innovación, la invención, que los lleve a descubrir desde la técnica y no tanto desde la repetición de los métodos consagrados, académicos o convencionales.

America(no) del Sud, acerca a los arquitectos más renombrados de la arquitectura sudamericana del momento, Solano Benítez, Rafael Iglesia, Alejandro Aravena, Nicolás Campodónico, Javier Corvalán, Angelo Bucci, Ricardo Sargiotti y Saez Vaquero, entre otros colaboradores quienes aportan- cada uno a su manera- a un pensamiento menos preocupado en los modelos de importación y más pendiente de una práctica experimental, regional y geosituada.

A la pregunta cómo surge America(no) del Sud, Sargiotti alega:

Con ese título oficialmente en el 2013, yo diría que es totalmente circunstancial. No es que nace una sociedad con ideas precisas, el 2013 lo marca públicamente. La cosa va mucho más allá y empieza en el 2000 cuando nos vamos conociendo todos, son todas circunstancias muy casuales, tremendamente casuales. Haciendo un poco de historia de esto, hubo un momento en el 2001, en el premio Mies, se conocen Rafael Iglesia y Solano Benítez, de ahí en más se van encontrando en varias oportunidades.

Yo desde el 2002, los fui trayendo a Córdoba a todos y muy seguido entre el 2005-2006 más o menos. Y allí se despertaron afinidades personales que nos mantuvo como amigos y coincidentes en muchas cosas. En qué pensamos, en lo que hacemos, en quién creer y en quién no, en qué crees y en qué no, y ahí radica la amalgama de esto.

Lo de America(no) del Sud es un invento de Solano, el principal motor, que en realidad nació para mí de dos cosas fundamentales: la primera es darnos cuenta unos más conscientes otros menos conscientes, de lo que estábamos generando con las generaciones posteriores cada uno desde su púlpito. Se estaba poniendo interesante, de alguna forma intentábamos meter otros discursos en las escuelas (de arquitectura) que no pasa, ni por el estilo, ni por mirar una cosa o mirar otra. (Sargiotti, 2015)

Todavía no hay mucho escrito sobre el fenómeno America(no) del Sud. Sin duda, surge como respuesta a la necesidad de ocupar el vacío subyacente en una incipiente mirada teórica de algunas prácticas que se ponen en juego en la arquitectura. En la necesidad de generar una alternativa de una arquitectura apelmazada al territorio -para decirlo en términos de Kusch-, concentrada en la técnica y sustentada en el componente lúdico y el pensar serial(Eco). El colectivo se caracteriza por propuestas que buscan deslindarse de la dependencia a toda lógica encriptada a la academia -la que sea- ponerla en cuestión, o simplemente dejarla en suspenso. Al respecto, continúa Sargiotti:

Es parte de una generación que tiene la suerte de no tener una escuela doctrinaria o dogmática: "hacé ésto y no mires esto otro". En eso cada uno eligió lo que pudo, lo que le tocó y eso hace que la relación con los contemporáneos arquitectos europeos o americanos no se hace desde la adoración acrítica. En realidad lo bueno de todo esto es, te diría, que todos estos monstruos no están más, no existen como monstruos, son solo arquitectos. (Sargiotti, 2015)

Desde este lugar de arquitecto y crítico, repensar la práctica proyectual requiere a estas alturas un proyectista que se preocupe en interpelar a la arquitectura – desde el concepto, el intelecto e incluso desde el juego- privilegiando, el lugar que ocupa el *material* y dejando librada la búsqueda a las posibilidades que surgen, por ejemplo, con el peso, el equilibrio, la técnica y la cantidad de derivas posibles desde un ya asimilado *método serial* (Figura 33). Para algunos, como es el caso de Rafael Iglesia, se vuelve indispensable el juego en el proyecto. Por ejemplo, al trabajar sobre la gravedad -mirando en ese caso el antecedente de Méndez da Rocha-y con fuerte base en el conocimiento técnico toma bases en las experiencias lúdicas que se convierten, sin duda, dominantes en el proceso.



Figura 33. Rafael Iglesia
Baños del Parque de la Independencia. Santa Fe, 2003
Gentileza Gustavo Farías.

Sostiene Iglesia:

Pretendo realizar una obra que no tenga necesidad de decir que es, cuál es su función o de qué elementos está compuesta. Que no tenga nada que decir: que esté más cerca de las cosas que de los objetos. Donde la forma y la expresión se independicen del uso. (Iglesia, 2011. p. 14)

Con America(no) se reinstala la discusión sobre la técnica, la posibilidad de interperlar la arquitectura dejando a un lado el *a priori* de las convenciones como mandato insuperable . El colectivo America(no) pondera la inventiva, el interrogante sin prejuicios, la innovación por sobre el conocimiento “disciplinado”. La materia es la pieza fundamental en el *proyecto de investigación*, y además se rescata los recursos de las distintas localías: el ladrillo, la madera, la piedra o el hormigón, la caña o la mismísima tierra se constituyen posibilitantes de una arquitectura más sincera con los medios, pivotando entre las economías regionales, emergiendo las discusiones sobre la disciplina y el saber cultural.

Referencia bibliográfica (Cap. I. 3.2)

- ADORNO, Theodor. 1970. *Ästhetische Theorie* (Frankfurt: Surkamp Verlag). Traducción castellana de Jorge Navarro, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2011).
- BENJAMIN, Walter. 1936. *L'oeuvre d'art l'époque de sa reproduction mécanisée* Traducción castellana de Jose Aguirre. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. (Bs As: Amorrortu, 2013).
- BERTONI, Griselda. 2012. *Forma y materia. Un mapa de la arquitectura latinoamericana* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral).
- BÜRGER, Peter. 1974. *Theory der Avantgarde* (Frankfurt: Surkamp). Traducción de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).
- FERNÁNDEZ, Roberto. 2012. *Proyecto Americano en el flujo Global Local*. Colección MVDLab. (Uruguay: Ed. Universidad de la República).
- FOSTER, Hal. 1993. *Compulsive Beauty* (Massachusetts: Institute of Technology). Traducción de Tamara Stuby *Belleza compulsiva*, (Bs As: Adriana Hidalgo, 2008).
-1996. *The Returns of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (Massachusetts: Institute of Technology). Traducción Alfredo Brotons Muñoz *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo* (Barcelona: Ed. Akal, 2001)
- FRAENZA, Fernando. 2018. *El arte, una pregunta: escritos previos*. (Córdoba: Ed. Brujas).
- GIUNTA, Andrea. 2008. *Vanguardia internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, (Bs As: Siglo XXI Editores).
- LYPPARD, Lucy. 1973. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Traducción de María Luz Rodríguez Olivares, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (España: Akal, 2004).
- SARQUIS, Jorge. 2003. *Itinerarios del proyecto. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura*, (Bs. As.: Nobuko).
- LONGONI, Ana. 2014. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, (Bs As: Ariel).
- LONGONI- MESTMAN. 2008. *Del Di Tella al Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68' Argentino* (Bs AS: Eudeba).
- MARCHÁN FIZ, Simón. 1986. *Del arte objetual al arte de concepto. 1960-1974*, (Barcelona: Akal).
- PACHECO et Alt. 2007 *Oscar Bony: El Mago Obras 1965 / 2001*. (Bs As: Fundación Constantini)
- TRABA, Marta. 2005. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas, 1950-1970* (Bs as: Siglo XXI editores).

Artículos

- ACOSTA, María Martina 2012. "La esencia de la materia. Recorridos de un debate disciplinar" en *Forma y materia. Un mapa de la arquitectura latinoamericana*, (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral).
- BENJAMIN, Walter. 1931. "Kleine Geschichte der Fotografie" publicada en Die Literarische Welt Traducción de Wolfgang Erger "Breve historia de la fotografía", (Madrid: Ed. Casimiro, 2011)
- BUCCI, Ángelo 2013 "Primer America(no) del Sud" en *ARQ Clarín, diario de arquitectura* N° 578. Editor Berto González Montaner. Fechada 17 de setiembre del 2013. (Bs. As: Arte gráfico Ed. Argentino).
- IGLESIA, Rafael. 2011. "Rafael Iglesia" en *Nueva Arquitectura Argentina*. Colección ARQ. Clarín N° 8. Editor Berto González Montaner, (Bs As: Arte Gráfico Editorial).
- SARGIOTTI, Gustavo. 2015. Entrevista realizada por Soledad Guerra. Inédita, Córdoba, mayo 2015.
- VILLAGÓMEZ, Carlos. 2018. "La ciudad como obra de arte" en *Revista Nexos*, (La Paz: Ed. Facultad de Arquitectura, Artes, Diseño y Urbanismo, UMSA).

PARTE II

Las estrategias alegóricas como recurso en la investigación proyectual

Introducción a la segunda parte

En esta segunda parte del trabajo nos concentramos en el abordaje y la comprensión de procedimientos y modos de operar propios de las prácticas artísticas; esta vez ocupándonos de sus vinculaciones específicas con *el proyecto de investigación*. Nos referimos a los *procedimientos alegóricos como estrategias de desvíos*. Los mismos, como veremos en el siguiente capítulo, son observados y muy discutidos en las últimas décadas, especialmente en la esfera del arte. Sostenemos que estos, de manera total o parcialmente restringida, a lo largo de las diversas formaciones históricas de los últimos cien años, así como en el presente, son y han sido recurrentes -o al menos en apariencia- en la práctica arquitectónica, aunque entendemos que con menos compromiso teórico.

Luego de haber realizado, en nuestra primera parte, una construcción comprometida en las bases de nuestro debate, partiendo del supuesto que *“el proyecto es un importante instrumento de autodescubrimiento”* (Cap. I. 1.1.4; Cap. I.1.2.4). En esta etapa del trabajo se vislumbra lo central de nuestra Tesis, puesto que nos dedicamos a profundizar en la *investigación proyectual*, desde donde establecemos sus vinculaciones con la práctica artística y desde allí identificamos las *estrategias alegóricas* como modos de generar aperturas en el proyecto contemporáneo. En esta dirección nos aventuramos a ensayar algunos interrogantes posibles -afines con un planteo geocultural-. Así mismo, hacemos explícitos los cruces del complejo entramado conceptual mencionado-*proyecto de investigación, arte de vanguardias, alegoría y símbolo*- con los que vamos al encuentro del objeto empírico.

II. C.1

Sobre Alegoría

II.1 Hacia una metodología del fragmento (Benjamín⁸⁹ como punto de partida)

Una tarea central de la teoría de la vanguardia es el desarrollo de un concepto de las obras de arte inorgánicas. Semejante tarea puede iniciarse a partir del concepto de alegoría en Benjamin, que como vimos es una categoría especialmente rica, apropiada para referirse tanto al aspecto de producción como al efecto estético de las obras de vanguardia.
Peter Bürger, 1974

Profundizamos en la perspectiva benjaminiana. Consideramos que sus aportes estéticos-filosóficos hoy significan un lugar de paso obligado para entendimiento de estrategias, procesos o técnicas de producción en el hacer artístico⁹⁰ contemporáneo.

Encontramos en Benjamin (1892-1940) un ensayista, crítico y descubridor de caminos emergentes de gran vigencia en el presente, con planteos elaborados desde “el intersticio” entre la filosofía, el arte y la crítica literaria. Parte de su legado se concentra en aspectos medulares de la vanguardia artística. Allí observa puntos de conflicto ante los cuales elabora el despiece de categorías en torno a la problemática del estatuto de la obra de arte y la imagen -*alegoría y símbolo, aura, montaje, collage*⁹¹- y su condición dialéctica producción-recepción las que además discute con sus pares contemporáneos. Dichas categorías se verán enriquecidas por otros pensadores y artistas en el último siglo.

Un eje fundamental en el trabajo de Benjamín⁹² es el imbricado trayecto arqueológico que despliega sobre los conceptos de *alegoría* como contrapunto del *símbolo*. Atento observador de obras literarias como las de Baudelaire, Kafka y Proust, así como textos del barroco, del romanticismo o del neoclásico, emprende trayectos *otros*, que realiza como un auténtico “moderno⁹³” sobre las prácticas de los artistas contemporáneos de principios del siglo veinte.

Introducimos en el diálogo que propone el filósofo representa un puntapié inicial para nuestro acercamiento teórico-crítico a territorios en los cuales el proyecto arquitectónico, según sostenemos en nuestra Tesis-en su faz experimental y sobre los finales de la última centuria-, dispone de lo que entendemos como *recursos de desvíos alegóricos*, cercanos en su carácter de ruptura, a las prácticas vanguardistas del arte de entre guerras.

⁸⁹ Benjamín, filósofo y ensayista. De su influencia directa podemos mencionar a Scholem, Brecht y Warburg. Su pensamiento contribuye junto a sus contemporáneos Adorno, Horkheimer y Marcuse a la primera época de la *Escuela de Frankfurt*. De gran potencia crítica, su trabajo a través de su interés por el judaísmo, está teñido de un alto sentido cultural. Muere como consecuencia de la persecución Nazi en 1940, dejando un amplísimo repertorio de trabajos inconclusos.

⁹⁰ Cuando hablamos de hacer artístico incluimos a la arquitectura.

⁹¹ Estas y otras categorías que surgen del pensamiento de Benjamin se definen y se ponen en diálogo en varios momentos de nuestro trabajo.

⁹² La discusión sobre símbolo y alegoría en el siglo XX es planteada por autores como Walter Benjamin, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer y Paul de Man. Estos intentan establecer la conciliación de ambos conceptos, negada por los románticos. Walter Benjamin, en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Orígenes del Drama Trágico Alemán, 1928), trae la alegoría al campo exclusivo de la estética.

⁹³ Referimos a moderno en su aspecto crítico. Escribe Sontag “*Para los modernos, como para los cabalistas, nada es directo. Cada cosa es -cuanto menos- difícil*” (Forster, 1991, p. 169).

Avanzamos entonces, dejando en claro que de todo un bagaje teórico del filósofo, inabarcable para nosotros -e inacabado⁹⁴- abordaremos solo aspectos pertinentes al recorte de nuestros intereses. Esto es, aquellos aspectos que nos permitan identificar y profundizar en recursos o procedimientos alegóricos que se desarrollan en el campo del arte y que -según venimos sosteniendo en el presente trabajo-, son incorporados también en la investigación proyectual arquitectónica.

⁹⁴ La discusión sobre el legado del filósofo y crítico es un debate vigente. Benjamin deja el trabajo inconcluso por su muerte repentina en el contexto de la guerra.

II.1.1. Alegoría y símbolo (en Benjamin)

Interpretar es para Benjamin, jugar con el texto, resemantizarlo, dejarse atravesar por la pluralidad propia que emerge del mundo de la alegoría.
Ricardo Forster, 1991

El filósofo, cuya lengua materna es el alemán, tenía especial interés por el hebreo y la cábala. Esto debe ser tenido en cuenta para avanzar sobre el pensamiento de Benjamín. Todas sus formulaciones tienen origen, de uno u otro modo, en su vínculo con la religión judía. Según expresa Forster *“la obra benjaminiana se fue articulando en correspondencia con ‘la enseñanza talmúdica de los cuarenta y nueve libros del Torá, esto se trata de pensarla atendiendo a la multiplicidad de sentidos y rechazando desde el comienzo una temática unívoca”* (1991, p. 19). Interiorizado en los procesos interpretativos de los textos mesiánicos, el filósofo desarrolla un ejercicio que continúa en sus ensayos críticos sobre la experiencia moderna, travesía que articula también desde el idioma francés, profundizando en el *“flâneur baudeleriano”* de los pasajes parisinos; al francés contraponen el alemán con el personaje de *El Proceso* (Kafka, 1925), en un momento particular de la historia, en el cual la expectativa de progreso convive con la propia crisis, su decadencia.

Como afirma Oliván Santaliestra (s.f.), el estudio que hace Benjamin es más filosófico que literario. Surge de la necesidad de demostrar que *la alegoría*, según sostiene, venida a menos en la época del romanticismo, no es simplemente una técnica de representación de imágenes, sino por el contrario, como figura retórica, es tan importante como *el símbolo*. Aquella tuvo un carácter muy diferente en la edad media, en el Renacimiento o en el Barroco, en el cual -según Benjamin-, ya pierde el valor propio de “lo alegórico”. Es así que *“...en el Renacimiento se consideraba a esta -la alegoría-...como la réplica de la naturaleza divina que ha sido creada por Dios y en el Barroco pasó a representar no solo una naturaleza divina sino cualquier cosa que el alegorista se propusiera representar.”* (Oliván Santaliestra (s.f.), p. 3)

Benjamin hace un esfuerzo por diferenciar los dos conceptos: alegoría y símbolo. Entiende que mientras el *símbolo* se constituye como figura de cuerpo orgánico, cerrado y sistemático, la *alegoría* se presenta como su contrapunto: fragmentario, móvil, abierto. Encuentra en la arquitectura, en el ejemplo del *panóptico*, un artefacto que encarna *lo simbólico*:

El universalismo del siglo XIX -dice Benjamin- tiene su monumento en el *panoptikon*. (...) Benjamin rechazó la idea del panóptico, la idea de que un ojo bien ubicado puede aprehender la totalidad de la vida, y a partir de esa aprehensión, dominarla convirtiéndola en objeto de su conocimiento. (Forster, 1991, p.28)

El panóptico es producto de la modernidad y del progreso. Un órgano funcional y mecanismo óptico en el cual todas las partes se deben al todo, con el único fin de vigilar al “oprimido”. El modelo arquitectónico del *panoptismo*, se reitera no solo en las cárceles sino en establecimientos educativos y de salud. En todos ellos hace posible el dominio desde la mirada. Es una máquina dispuesta para la vigilancia y permite imponer el poder de uno (en el lugar central) sobre otros, los más débiles, dispuestos para ser mirados y vigilados.

Lo simbólico es, en el campo de la arquitectura, el paradigma del *artefacto orgánico*. Esa máquina arquitectónica -orgánica- resulta ser, como observa Foucault *“...el aparato disciplinario perfecto...”* -estrictamente jerárquico, que- *“... permitiría verlo todo permanentemente*

con una sola mirada (...) ojo perfecto al cual nada se sustrae y centro hacia el cual están vueltas todas las miradas.” (Foucault, 1975 [2014, p.203])

El símbolo es, en el tipo descrito, un modelo sistemático compuesto por órganos que se estructuran y relacionan en favor de un cometido unívoco: en este caso, la vigilancia (Figura 34).

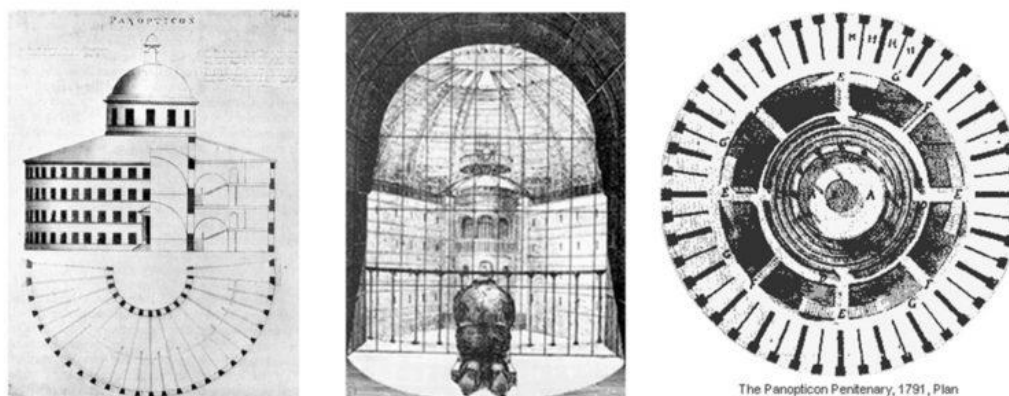


Figura 34. El panóptico
Corte, perspectiva y planta basados en el diagrama de Bentham, 1791

Más allá del símbolo, el filósofo se interesa en la alegoría. El concepto *alegoría* para Benjamin sufre todo un proceso de “*tendencia regresiva*” en los últimos tiempos. Sus observaciones lo llevan a criticar el pensamiento de esta figura retórica en el barroco, entendiendo que en ese período la alegoría se transforma en meras representaciones abstractas, perdiendo su carácter metafórico-mítico y su esencia. “...por ello para W. Benjamín, la alegoría en el barroco fracasa.” (Oliván Santaliestra (s.f.), p. 12). Rescata la propuesta de la alegoría moderna en sus lecturas de Baudelaire y su actitud de provocación observando de cerca a los artistas de vanguardias.

La visión alegórica, que construyó un estilo en el siglo XVII, ya no existía como tal en el siglo XIX. Baudelaire, como alegórico, estuvo aislado; su aislamiento fue desde cierto punto de vista el de un rezagado. (Sus teorías enfatizan este retraso, a veces, de una forma provocativa). Si la fuerza de la alegoría para construir un estilo fue menor en el siglo XIX, no menor fue su corrupción hacia la rutina, que dejó en la poesía del siglo XVII tan múltiples huellas. Esta rutina perjudicó hasta cierto grado la tendencia destructiva de la alegoría, su énfasis en lo fragmentario en la obra de arte. (Benjamín, 1974, [2012, p. 285])

El filósofo descubre en Baudelaire⁹⁵ el responsable del resurgimiento de la alegoría entendida como recurso estético. Observa del poeta “*La forma alegórica en Baudelaire está ligada al significado específico que adquiere la mercancía cuando se le pone un precio.*” (Benjamin, 1935 [2015]) Advierte en el poeta un alegorista propio de la época moderna. Se pregunta entonces “...¿Cómo es posible que una actitud que está tan fuera de época como la de los alegoristas ocupe un orgulloso lugar en (*Les fleurs du mal*)...” -la que define como- “...la obra poética del siglo?

⁹⁵ Charles Baudelaire, poeta y ensayista francés (1821-1867) de gran perspicacia e ironía su obra *Las flores del mal* (1857) provoca a la burguesía de la época.

(Olivan Santaliestra (s.f.), p. 13). Supera este interrogante entendiendo que en el capitalismo⁹⁶, los objetos-mercancía pierden rápidamente su significado original para pasar a tener otro significado, según las leyes y la dinámica del mercado⁹⁷. Esto es revelador asumiendo que “*en cuanto el objeto deviene mercancía, el objeto deviene alegoría*” (Olivan Santaliestra (s.f.), p. 13). El objeto entonces, pivotea entre el significado y, en todo caso, otro significado “oscilante” que propone el mercado, el de ser fetiche, logrando como afirma Oliván recaracterizar la noción de alegoría bajo la condición de que “*un objeto es en función de lo que vale*” ((s. f.), p. 14).

En definitiva, los objetos al perder su significado adquieren otro -que tampoco les pertenece-, que según Benjamin está reflejado en los escritos alegóricos del poeta en donde observa “*la novedad tras la que Baudelaire va en busca no sería otra cosa que esa fantasmagoría del siempre lo mismo*” (Benjamin, 1935 [2015, p. 67]). Encuentra fascinante el uso de las metáforas para demostrar a través del recurso alegórico que en el mundo moderno todo puede devenir en mercancía. Este es el caso de la mujer (en el ejemplo de la prostituta), o incluso el del propio poeta.

Con la figura de las *fantasmagorías*⁹⁸ Benjamín da cuenta de la intermitencia de la imagen-cosa de la modernidad, de una posesión ilusoria. El objeto es mercancía, es recuerdo y el hombre es un ser *alienado* en un sistema de *revival* en el que todo vuelve, se repite continuamente: *repiquetea*. La convivencia superpuesta de las cosas, las evocaciones fragmentarias y efímeras de la vida y la ciudad moderna, se traducen en una imagen ilusoria. Un ejemplo de ello es el anciano que aparece repetidamente (1935 [2015]).

Esta fantasmagoría se expresa muy bien en ‘Los siete ancianos’, donde Baudelaire en uno de sus paseos como ‘*flaneur*’ ve siete veces repetida la cara vieja y vulgar de un anciano. Esto no es más que la muestra de esa fantasmagoría de la modernidad, que presenta todo como novedad, cuando en el fondo en la vida no hay más que una eterna repetición de ‘siempre lo mismo’. (Olivan Santaliestra (s.f.), p. 17)

...¿A qué complot infame estaba yo expuesto,
O qué perverso azar así me humillaba?
¡Porque yo conté siete veces, de minuto en minuto,
Este siniestro anciano que se multiplicaba ...⁹⁹.

El tiempo es otra variable que problematiza la imagen-mercancía. El salto, la superposición, el entramado que liga el presente, el pasado y el futuro constituyen la metáfora de la vivencia efímera de la mercancía en la vida moderna. Así, el filósofo encuentra de la mano del poeta, del caminante de las calles de París y del *trapero* (personaje de Baudelaire), figuras que lo acercan a la lógica de lo *efímero*, esto es una temporalidad “*relampagueante*” (Forster, 1991, p. 32) que los personajes experimentan, siendo al mismo tiempo origen y destino de las miradas furtivas. Miradas que ponen en valor la convivencia del supuesto “*nuevo*”, que renueva a la vez que forma parte de la historia. “*Lo nuevo, sería una cualidad ajena al uso de la mercancía, pero lo nuevo*

⁹⁶ El poeta escribe en el mejor momento del capitalismo en expansión siglo XIX.

⁹⁷ La crítica a la mercancía desde lo alegórico también es discutida contemporáneamente por Adorno “*mediante la duración la obra protesta contra la muerte. La eternidad a corto plazo de la obra es la alegoría de una eternidad sin apariencia.*” (Adorno, 1970 [2011, p. 44])

⁹⁸ *Ilusión de los sentidos y la mente, alucinación. Arte de representar figuras por medio de una ilusión óptica.*
<http://www.wordreference.com/definicion/fantasmagor%C3%ADa>

⁹⁹ Fragmento de Los siete ancianos. Baudelaire, *Las flores del mal* (1857). En la web
<https://biblioteca.org.ar/libros/133456.pdf>

también está detrás de esa ilusión que la moda renueva incasablemente” (Benjamín, 1935 [2015, p. 68]), de allí que lo nuevo es fugaz. Lo nuevo es moda, es mercancía, es historia. El “*shock*” que experimentan los surrealistas y dadaístas, le permite expresar, en acuerdo con lo que sostiene Adorno, la literalidad del golpe, el impacto que se produce en el espectador aunque aquel sea -el efecto de *shock*- finalmente consumido. “*Los shocks extremos del arte contemporáneo, sismógrafos de una forma de reaccionar general e ineludible, están más cerca de lo que aparece cercano solo en virtud de su cosificación histórica.*” (Adorno, 1970 [2011, p.244])

Otra figura que complementa el pensamiento del filósofo es la del *coleccionista*, aspecto que convive entre las preocupaciones metodológicas del filósofo. Su admiración por la propuesta del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929) lo ponen en el lugar de incansable colector de imágenes espontáneas de la ciudad y de la vida moderna. De esta manera, en Benjamin el objeto, la imagen, el tiempo y el repiqueteo se vuelven método, agregado a esto, aun pertenecientes a mundos diferentes, encuentran modos de relacionarse.

II.1.2. Alegoría y obras de vanguardia (Bürger)

Una categoría central en el campo de discusión que propone Bürger en su *Teoría de la vanguardia* (1974) es- haciendo alusión a Benjamin- la obra de *arte inorgánica*. Allí, define:

En las obras de arte orgánicas (simbólicas) la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones; en las obras inorgánicas (alegóricas), por el contrario, entre las que se encuentran las obras de arte de vanguardia, hay mediación. (1974 [1987, p. 112])

La *alegoría* inscribe en la obra de *arte de vanguardia* el paradigma, que Benjamin, leyendo a Baudelaire, reconoce lo fragmentario y complejo de la modernidad. Esto significa que dicha obra -inorgánica- debe su unidad a la lectura activa del receptor. “*La obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto.*” (Bürger, 1974 [1987, p136]), razón por la cual se produce una tensión de continuidad que relaciona el momento de la producción con el momento mismo de la recepción.

Un ejemplo de esta tensión lo constituye el *montaje* como procedimiento operador de imágenes. Es este un auténtico procedimiento *alegórico* -moderno-, que apunta al *extrañamiento* incorporando un medio arbitrario -recorte y pegado- que potencia la ruptura de la obra. La obra *enuncia* desde la dialéctica unidad/fragmento. El montaje abarca la *colladura* y cúmulo de elementos/objetos provenientes de realidades diferentes (Picasso), como además el señalamiento de un objeto industrial, hecho que lo transfigura a “obra de arte” (Duchamp). Ese medio arbitrario, el procedimiento de acumulación semántica y matérica, así como de desplazamiento, ensancha los estamentos y funde las figuras otrora bien diferenciadas de productor y receptor.

La obra de arte ya no es *redonda*¹⁰⁰ (Adorno, 1970) sino que altera sus límites, ahora difusos e incompletos, y es por ende posibilitante de múltiples sentidos: es intertextual.¹⁰¹Entonces, la alegoría en la obra de vanguardia involucra para Bürger algunos puntos fundamentales:

¹⁰⁰ Orgánica, icónica. Según hace mención Bürger (1974 [1987, p.112]).

1. Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es por tanto, esencialmente, un fragmento en contraste con el símbolo orgánico (...);
 2. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos de la realidad, se trata de un sentido dado que no resulta del contexto original de los fragmentos.
- (1974 [1987, p.131])

La obra alegórica, - subraya Bürger- en su carácter inorgánico permite el propio cuestionamiento desde distintos frentes, como unidad y como obra, vale decir también cuestionando la institución. Sin embargo, pese al éxito de los procedimientos de ruptura, los que proveen el Dadá, los montajes surrealistas, los *collages* cubistas o los ensamblajes, no hacen que esta pierda el *status* de obra. Sino por el contrario, desencadena en el seno de la institución un debate pragmático que se extiende durante todo el siglo. Aquí yace el nodo mismo del fracaso de la vanguardia o -lo que expresa el crítico como "*falsa superación de la autonomía del arte*" (Bürger, 1974, [1987, p. 109]) Para este autor, el objetivo de los vanguardistas se centra en unir arte y *praxis vital*, vale decir, los impulsa la voluntad de acabar con la unicidad de la obra y su función social de arte, la de "no tener función" que, a estas alturas del siglo XX, claramente convierte el arte en mercancía. Por ende, este fracaso -según la tesis de Bürger- da lugar a la incorporación de nuevos modos de representación de carácter alegórico, que se incorporan al campo del arte al que también trascienden. Uno de ellos es el *montaje*, que puede servir como principio básico del arte de vanguardia.

II.1.3. La alegoría como impulso (Owens)

*La convicción de que el pasado es algo remoto
junto con el deseo de que debe ser rescatado para el presente
son dos impulsos fundamentales.*
Craig Owens, 1980

Revisamos el trabajo de Owens¹⁰², quien desarrolla el concepto *alegoría* como impulso posmoderno¹⁰³ en las prácticas artísticas, partiendo también de los postulados benjaminianos. El autor reconoce en la *duplicación* un procedimiento fundamental de la *alegoría*. Considera que "*La imagería alegórica es una imagería usurpada;...*"-en tanto -"*... el alegorista no inventa imágenes, las confisca*" (Owens, 1980 [2001, p. 205]). Es así que, para el crítico, toda imagen es susceptible de ser "usada" a los fines de la producción artística, razón por la cual la *apropiación* - la reproducción de figuras y objetos del pasado- y el *coleccionismo* -acumulación de objetos o imágenes- forman parte de la urdimbre narrativa. En ella, la narración -no narración- es "acto" de selección, extracción, vaciado y resignificación de los objetos y/o las imágenes que se

¹⁰¹ Intertexto, es una categoría de la semiótica.

Dice Calabrese,

El 'intertexto' de una obra viene a ser así como el retículo de llamadas a textos o a grupos de textos precedente construido para el doble objetivo de la inteligencia de la obra individual y para la producción de efectos estéticos locales o globales.(Calabrese, 1993, p. 32)

¹⁰² Uno de los primeros en discutir en profundidad *la alegoría* en el contexto del arte y partiendo de Benjamin, en la década del ochenta.

¹⁰³ Owens aborda su ensayo haciendo foco en la práctica artística de la década del 70'/80', contexto del arte conceptual.

introducen en el universo discursivo de lo fragmentario. Por lo tanto, el constante desafío de la *alegoría*, entendida como estrategia, deriva en la provocación.

Todo este despliegue, así visto, tiene un fuerte desarrollo en el plano de los significados y debe su origen al acto de *la* usurpación. A partir de allí, reconocemos en la figura de la alegoría las operaciones de desplazamiento (plano del tropos) y de condensación (plano de las asociaciones)¹⁰⁴ como pilares fundamentales en la movilidad de las imágenes.

La (s) *trama(s)* o pluralidad que deviene de un proceso de semiosis, sustenta la convivencia de imágenes, palabras y objetos que dicen acerca del pasado y a la vez del presente. Por ende,

La imagen de la que se apropian puede ser una película, una fotografía, un dibujo: a menudo es ella misma una reproducción. En cualquier caso, las manipulaciones a las que estos artistas someten estas imágenes, consiguen vaciarlas de sus connotaciones, de su carácter significativo, de su autoritaria pretensión de significar. (Owens, 1980 [2001, p. 205])

Se produce así un vínculo dialéctico entre la producción de lo efímero y su relación con el contexto presente. En el caso de las prácticas del *Site Specific*¹⁰⁵ se verifica la convivencia y el diálogo de opuestos; la manifestación de lo eterno y lo transitorio, la unidad y el fragmento. En este sentido, Owens remite a la obra de Smithson, *Spiral Jetty*, (1970) en la cual los rastros, o huellas que se abordan en el presente generan aperturas en las que el receptor se ve obligado a construir un pasado, a sabiendas de lo fugaz de la escena. En el mismo sentido, observa el autor en los *Combinados* de Rauschenberg, que la ruptura de la unidad es el eje de la propuesta (Figura 35). La impronta de elementos acumulados se sustenta en la recolección realizada por el artista en sus recorridas callejeras. Son objetos, en su mayoría, desechos, dispuestos sin relación alguna. Se trata del juego dialéctico de *continuidad / discontinuidad* de un plano perturbado, abierto ante la incorporación de objetos extraños, hecho que necesariamente resignifica la relación marco/cuadro además de incluir el espacio circundante. La obra niega la idea de *totalidad orgánica*, aunque tampoco se constituye en un tratamiento ingenuo de lo fragmentario.

Es sin duda el receptor de la obra, quien media en el nodo del impulso alegórico. Un receptor que articula *los desvíos*¹⁰⁶ puede, por ende, lograr la provocación atendiendo incluso a la paradoja de la alegoría a través de la alegoría. Tal situación se verifica en *Allegory* (1959-1960). En esta propuesta en la que Rauschenberg acumula elementos y objetos de realidades diferentes (paraguas, manchas de aceite, pedazos de papel arrugado, metal, etc.) los que empasta

¹⁰⁴ *Condensación y desplazamiento* son términos descriptos en el psicoanálisis para abordar procesos relacionales del inconsciente y los sueños (Freud, Lacan). En relación al lenguaje, la condensación refiere a la figura de la metáfora y el desplazamiento a la metonimia.

Condensación (...) "Gracias al mecanismo de la condensación una imagen única puede expresar el contenido de varias cadenas de asociaciones; el mecanismo entra en juego en el punto nodal en el que se interceptan".

Desplazamiento (...) "El término desplazamiento se refiere al proceso por el cual el énfasis o la intensidad de una idea del inconsciente es desvinculado de esa idea y es transferido a una segunda idea menos intensa a la cual está ligado por las cadenas de asociaciones".

Ver Payne (2006)

¹⁰⁵ Se designan así a las obras de arte que en la década del sesenta/setenta, exceden a la escultura como modelo icónico-orgánico y abarcan y se expanden en el territorio.

¹⁰⁶ Partimos de la base que un *desvío* es la formalización de aquello que representa un "vicio" en el discurso. Aquí cita de Todorov: "La definición más segura y tenaz de la figura se concibe como un modificación de una expresión original, considerada normal" (Cano, 2000, p. 22). Vale decir que si la figura es el símbolo, en este caso, la figura *alegoría* refiere a uno de los posibles *desvíos*.

procurando su acercamiento. Son fragmentos “mutilados” conviviendo en una especie de campo de batalla. Tales fragmentos, en este convite, configuran la narración de la “imposibilidad inmanente de su sentido narrativo”, o como dice Owens la “*narrativa de su propia ilegibilidad fundamental.*” (1980, [2001, p.226])



Figura 35. Robert Rauschenberg,
Combinados, años 50' y 60'

La alegoría de la alegoría resulta ser un impulso de la condición tropológica. La lógica alegórica, en su proceso de resignificación, termina advirtiendo la imposibilidad de vinculación entre ambos extremos de un mismo problema. Una especie de *inventario* que se hace presente en la lectura del receptor en acto o lector activo (Eco, 1962). El cometido alegórico es, en este caso, la narración de la no narración¹⁰⁷.

Otra cuestión que precisa Owens -esta vez de la mano de Coleridge-, tiene que ver con entender el símbolo como *sinécdoque*, sosteniendo que “quizás la mejor definición de lo Simbólico en su diferencia en relación a lo Alegórico sea la que afirma que lo simbólico es siempre una parte del todo al que representa.” (Owens 1980 [2001, p. 213]). Para el autor, el símbolo no es parte de la esencia, es esencia. Por ello “es un signo motivado” y en su defecto la alegoría “concebida como su antítesis, será caracterizada como el dominio de lo arbitrario, lo convencional, lo inmotivado.” (1980 [2001, p. 214])

Por este motivo, el descuido del *azar*, la usurpación y el amontonamiento entran en el juego de lo inmotivado. El fragmento manipulado y agrupado solo tiene cabida en la lógica alegórica de lo arbitrario. La sinécdoque, en la propuesta alegórica es figura imposible.

¹⁰⁷ Encontramos aquí la figura retórica *oxímoron*, “lo opuesto de su significado las enfrenta y las excluye a la vez”. (Cano, 2000, p.88)

II.1.4. Estrategias alegóricas y objetos (in)específicos (Brea)

Por todas partes el barroco vuelve.
José Luis Brea, 1991

Es cierto que Duchamp atenta o cuestiona la figura del receptor como venía entendida cuando se propone superar la posición pasiva del “mero espectador”. Aquí es donde monta una fundamental *estrategia alegórica*, entendiendo la estrategia como un planteo de acciones para llegar a un fin u objetivo propuesto.

Volviendo a lo que sostiene Bürger, queda expuesto que en *la mediación* se halla el vínculo. De hecho, la acción del *señalamiento* (Mingitorio, 1913) es un punto de inflexión en el arte, cuyo *repiqueo* aún hoy es evidente. De allí en más, para quienes abordan la crítica, no se trata de concebir la obra en su sentido orgánico, sino de provocar además de poner literalmente en *suspense* la condición del autor en el sentido de creador. El desafío radica, como expresa Oliveras, en el hecho de construir un *nuevo espectador*, ya que “...las obras preguntan; se presentan, por lo tanto, como problema a resolver. Problema que será fuente de nuevo placer -teórico- que vendrá a sumarse al (tradicional) placer estético...” (2008, p. 125). En este sentido, la obra se expande y es también texto en el sentido al que alude Barthes (1968, [1971]). Se trata de producir la movilidad a través de la “imagen-texto”, de impulsar las secuencias y las fugas seriales, en cuanto a método y pensamiento, que hacen posible reposicionar al receptor en un lugar activo.

Entiende Brea que “no hay sentido, sino intertextualidad, reutilización anexa de los potenciales (posteriores) usuarios activos ya no más meros espectadores” (1991, p. 20). Aquí radica la producción múltiple, de *derivadas*¹⁰⁸, de transformaciones sucesivas. Tales *desvíos* forman parte de la obsesión manifiesta de la práctica contemporánea cuyos lazos con el *barroco*¹⁰⁹ se hacen evidentes por y desde el lenguaje; en este estadio complejo, la *estrategia*, en tanto *allo agoreim* pone el acento en el vínculo con el/lo *otro*¹¹⁰. Ese *otro*, expresa Brea, “...es puesto por el espectador lector/escritor, él mismo, en última instancia.” (1991, p.20)

Superar el esquematismo de la representación -vale decir su condición icónico-orgánica, así como la unicidad implícita del cuadro-ventana, promueve el *éxtasis de la comunicación*, lo que en palabras de Brea constituye el “efecto barroco” (1991).

¹⁰⁸ Según definición de la *Internacional Situacionista*: “*Modos de comportamiento experimental ligados a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso apresurado a través de ambientes variados. Se usa también más particularmente para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia*” (Debord, 1967 [2008, p.160]). En nuestro trabajo, el término adquiere un sentido de las búsquedas experimentales -*alegóricas*- cercano al de *desvíos*.

¹⁰⁹ Recordamos que el *barroco* (en el alto renacimiento y siglo XVII) se caracteriza por la saturación de formas, el horror al vacío, el exceso y la sobrecarga de elementos ornamentales. Afirma Summerson, respecto del barroco en la arquitectura “*es casi siempre retórico, en el sentido de la oratoria grandilocuente, elaborada y persuasiva*” (2017 [1974 p.73]).

¹¹⁰ Cuando hablamos de *lo otro*, nos referimos a la inclusión lo diferente como modo de aproximación del conocimiento que interpelan discursos dominantes.

Se viene produciendo así lo que creemos acertado llamar efecto barroco. El espacio de la representación está deviniendo máquina que se autoproduce:- interiorizando o más bien extendiéndose hasta ocupar toda exterioridad- distribuyéndola en series que va recorriendo de manera sistemática y cíclica, estableciendo bucles aperiódicos que abarcan su totalidad, imaginaria, sistemática.

Y ya no se trata en todo caso -y aquí se sitúa la diferencia morfosintáctica con el *barroco histórico*- de figuras concéntricas que avancen sobre regularidades postuladas, sino de singularidades complejas que son recorridas excéntricamente, en un régimen que debe menos al imaginario de las figuras circulares que a la espontaneidad curva de anomalías, de los accidentes. (Brea, 1991, p.26).

En este contexto de éxtasis -por el *desvío*- surge el problema de los *objetos (in) específicos*. En ellos, las obras asumen su carácter de lenguaje, no juegan el papel de “representar” sino que son puestas en presencia. No dicen, “son”. Este giro se plantea con una evidente *autoconciencia* en las prácticas *tardovanguardistas*. El acento en el lenguaje comprende un pliegue de sí mismo y he aquí la condición de *giro lingüístico*¹¹¹.

El objeto *(in) específico* incorpora el mecanismo de la “sospecha”, no hay lugar para la contemplación. El lector es intermediario entre la movilidad de las imágenes/objetos. Estos no relatan -representación icónica de la realidad-, sino solo se plasman posibilitando el acento del significado sobre el referente. El espectador deviene -como afirma Brea- *usuario activo*.

Acerca de los objetos específicos

Daniel trató de tocar una superficie irregular de la obra de Mertz, los laterales de las piedras y las planchas de vidrio, un guardián se acercó corriendo y gritando: ‘¡No toques! ¡Esto es arte!’. Poco después, cansado de tanto arte Daniel quiso sentarse sobre los sólidos cubos de madera de Carl André, pero se lo impidieron porque el arte no está para sentársele encima.
Andreas Huyssen, 1987

Una primera posición es la defendida por Donald Judd¹¹², en su ensayo los *Objetos Específicos* (1965). Los objetos de Judd se destacan por la agrupación, la cosa extraña, la producción en serie, la construcción de un artefacto, la mera presencia, el ritmo, la secuencia continua o discontinua de elementos, artefactos o pinturas de formas primigenias, de colores, escalas y texturas varias. Es así como se anuncian; el mero estar hace de lo específico el problema. Expresa el artista *“las obras son diversas y mucho de sus contenido, que no es ni pintura ni escultura, es asimismo diverso”* (Judd, 1965 [2013 p. 13]). Tales objetos, dispuestos en el espacio, no pretenden decir de sí más de lo que muestran. Por ende, tienen amplias posibilidades. Casi todas las pinturas son espaciales, aunque también las esculturas se concretan cercanas a la pintura¹¹³.

¹¹¹ “El lenguaje deja de ser el instrumento con el que el sujeto habla del mundo, abre él mismo el mundo y es mediador necesario y condición de cualquier experiencia y conocimiento” (Bozal, 2010, p.20).

¹¹² Donald Judd (1928-1994) artista conceptual. En su concepción, la obra no debe percibirse, el objeto se presenta como es, materia y forma, esto hace a su “especificidad”.

¹¹³ Fenómeno que describe y trata en profundidad Rosalind Krauss en su ensayo “La escultura de campo expandido” (1985).

Afirma Judd:

Las tres dimensiones son el espacio real. Esto elimina el problema del ilusionismo y del espacio literal, el espacio en las marcas y los colores (a su alrededor), lo que constituye la eliminación de uno de los vestigios más sorprendentes y contestados del arte europeo. Los muchos límites de la pintura ya no existen. Una obra puede ser tan fuerte en su relación como ha podido serlo en su pensamiento. Un espacio real es fundamentalmente más fuerte, más específico que la superficie plana. Es evidente que cualquier objeto tridimensional puede tomar cualquier forma regular o no y puede tener cualquier tipo de relación con la pared, el techo, la sala, las otras salas, el exterior o no tener ninguna. Se puede utilizar cualquier material pintado o primitivo. (Judd, 1965 [2013, p. 19])

Para Judd, la especificidad del objeto se instituye en la presencia, la diversidad y la inclusión de la producción serial (Figura 36). Este *objeto* posee la propiedad de eliminar la condición de espacio ilusorio. Y como se pregunta Foster “¿Qué puede ser más objetivo, más específico que un objeto en el espacio real?” (1996 [2001, p. 48]). Vistos así, los *objetos mínimos*, posibilitan el ejercicio de la “mirada expansiva”. Dan Flavin, Sol Lewitt, Bauhman son ejemplos de la activación de este lenguaje vital. El objeto (real) es lenguaje, de manera que objeto, secuencia y espacio trascienden a la pintura y la escultura, al mismo tiempo que estimulan al “en otrora espectador”, para su escape del rol pasivo.



Figura 36. Donald Judd,
15 untitled works in concrete, (1980-1984)
The Chinati Foundation in Marfa, Texas.

Los objetos inespecíficos

Brea observa las mismas obras que Judd y entiende que están representados allí el arte *conceptual*, *el pop* y *el minimal*. Para el crítico, paradójicamente, la especificidad que adquieren las obras a través de la movilidad de imágenes y significados lleva a considerarlas objetos inespecíficos. En ellos la oblicuidad -desvío- es una característica fundamental. Los objetos no dicen de sí mismos sino a través, de las complejas redes activas de *desvíos*. Es entonces posible para Brea reconocer sus *estrategias* (Brea, 1991, p.37). Brea formula una hipótesis sobre grupos o familias en los que describe alguna de sus *estrategias alegóricas*, entendiendo que las mismas ponen de manifiesto diversos procesos de *barroquización* de las obras (imágenes/objetos).

1.

La primera, ligada a la *yuxtaposición* y la *acumulación* de imágenes y objetos.

En ella prima la superposición; la experimentación de la coexistencia deriva en el reinado de la contradicción. Operaciones que prefieren los *dadaístas*. La suma de elementos de universos diferenciados y en los que no hay manera unívoca de leerlos (Figura 37). La apertura de la obra es inminente en la discontinuidad y la intermitencia que suscitan las imágenes agrupadas y/o superpuestas.

Ya se produzca condensación, ya mera intersección disyunta. Lo fundamental en este procedimiento alegórico es que en él se verifica una subversión del espacio representacional por la interposición de varios planos o niveles cruzados, de manera que los códigos – o las reglamentaciones de sus juegos de enunciación – de cada uno de ellos friccionan, y hace entrar en crisis a los otros. (Brea, 1991, p.41)



Figura 37. Tim Rollins and K.O.S.
Animal Farm - New World Order, 1989- 1992

2.

Una segunda familia constituye la *apropiación y traslación* de objetos o imágenes a otro espacio enunciativo. Y aquí es evidente la imagen duchampiana de objetos que se “subvierten”. El *ready made* es el objeto apropiado por excelencia (Figura 38). El efecto de *shock* deriva a la condición dialéctica de la imagen, como expresa Brea “*La operación duchampiana sobre el objeto fetichizado en su forma de mercancía, relanza el proceso alegórico superponiendo sobre algún procedimiento – sea la mera firma, el montaje, la apropiación – otra significación a la ya constituida -como alienadora-*.” (1991, p. 31)

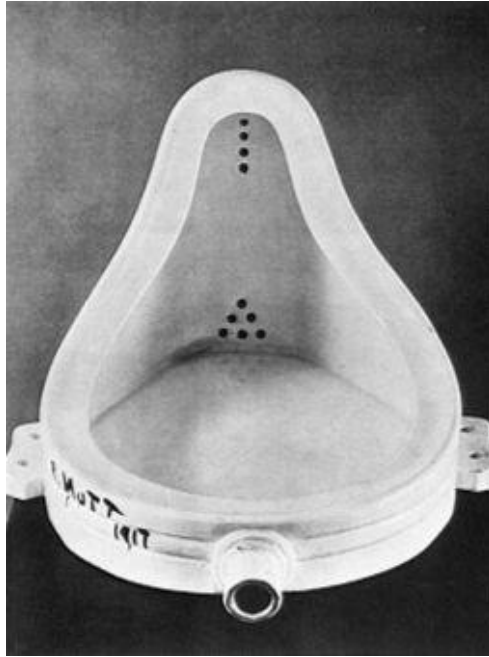


Figura 38. Marcel Duchamp
Mingitorio, 1913.

3.

Una tercera familia, a la que refiere Brea, es la del silenciamiento: “...la interrupción de la enunciación, en su enmudecimiento en su corte y suspensión, - si se quiere apuntando en la línea del desnudamiento del espacio mismo de la representación expuesto en su grado cero, como página en blanco.” (Brea, 1991, p.46) Aquí, el procedimiento *silencio* pone en crisis la representación entendida como tal. Recorrido transitado en tiempos de las primeras vanguardias por Kazimir Malevich en su *Blanco sobre blanco* (1918), o más tarde por John Cage, en su silencio radical de 4'33" (1952). Dicho procedimiento deja manifiesto su carácter serial (Eco) a través del repliegue del lenguaje. El problema no es la representación, sino el medio y las formas del lenguaje.

En el programa *minimalista*, el “mero estar” provoca el quiebre del enunciado, lo desvía. No cabría en él un planteamiento orgánico- icónico por reconocer. Es provocación llana, de materia, forma y espacio. Eso es *objeto específico* para Judd. El objetivo de la puesta en presencia -lisa y llanamente- es estratégicamente alegórico y en ese “silenciamiento” -el llamado por algunos- minimalismo hace posible el entramado elíptico que otorga el carácter barroco al proceso. El *efecto silencio* viene dado en parte por la seriación. La repetición *maquínica*, “el repiqueteo”, concreta entonces -según el planteo de Brea- la inespecificidad de los objetos.

Por un lado, en una famosa entrevista Judd afirma que su obra es anti-racionalista y anti-cartesiana, en el sentido de que no consiste en la imposición de un orden, matemático, espiritual a la materia. (...)Por su parte Judd evita afirmar la idea de unidad entre forma y materia o evitar la percepción de su obra como una obra en la cual es la relación formal, es decir la idea, lo que se percibe como estético, sobre un soporte material.(...)el interés manifestado por Judd en el empleo de materiales que en sí mismos poseen cualidades cromáticas o luminosas o de colores plásticos que no son sobrepuestos a un soporte neutro sino que son ese soporte. (Pérez Carreño, 2003, p. 161)



Figura 39. Donald Judd
Sin título, 1968.

Retomamos la discusión sobre los objetos (in) específicos asumiéndolos como aquellos que no dicen más allá de lo que muestran (Figura39). O bien, contrariamente a ello, según expresa Brea como objetos, en su *mismidad*, son hacedores de lecturas oblicuas, que disparan discursos superpuestos. Es la paradoja del “grado cero” lo que permite hablar de objetos inespecíficos, vale decir cuando la relación del representante se ha visto quebrada. Finalmente todo puede transfigurar en alegoría:

La forma del procedimiento alegórico será sentenciada así como la figura general de la estética del acontecimiento orientada a un disponer el advenimiento de la diferencia en el espacio de lo escritural. Así, lo alegórico entra con Duchamp, en escena no ya como forma general de lo artístico- tal cual es pensado por Heidegger en el origen de la obra de arte-, sino con el bagaje selvático que arrastra de su origen barroco. Tal y como Benjamin y el Lukacs joven, lo indaga tal y como se le aparece a una fantasía al mismo tiempo aterradora y sublime al Baudelaire que exclama:

“Toit pour moi devient allegorie”.
(Brea, 1991, p.19)

II.1.5. Apropiación y montaje (Buchloh)

Otra perspectiva es la que aborda Buchloh (1966), quien profundiza en los *procedimientos alegóricos* que desarrollan los artistas entre las décadas del cincuenta y el setenta, poniendo especial énfasis en la *apropiación*, que considera inherente a estas lógicas (de desvío). Sostiene el autor que tanto en el *montaje*, como en el *collage*, el alegorista produce una y otra vez la valuación del objeto “*para denunciar su desvalorización mercantil*” (Benjamin-Adorno).

A esta lógica de *denuncia*: lo nuevo es copia que posteriormente muta en mercancía y evidencia las operaciones de *usurpación y apropiación* - del signo-; le siguen el desplazamiento y el vaciado del significado. La obra es réplica, es cita y como producto de ese *repiqueteo benjaminiano*, accede de la mano de un receptor activo a este desacople entre significante y significado sometiéndolo a un territorio de derivas. Este marco de fragmentación y discontinuidad le otorga a la obra el carácter inorgánico, al conformarla parte ensambladas inconexas. Tales características contribuyen a lo largo del último siglo a la consolidación de un nuevo paradigma de lo fragmentario. Afirma, Buchloh “*En el procedimiento de montaje operan todos los principios alegóricos: apropiación y vaciamiento de sentido, fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y, por último, separación de significante y significado.*” (1966 [2004, p. 91]) La obra alegórica se constituye en la mediación de todo este andamiaje crítico /político de oscilaciones, es la atadura de un punto de partida del autor que depende de la acción del lector, último eslabón de la cadena (Figura 40).

La legitimidad histórica de una obra sale a la luz solo a través de un análisis crítico de sus procedimientos y materiales reales de producción y recepción. A través de la expansión del espaciado de los elementos, la singularización de los objetos apropiados y la reorientación de la lectura/ contemplación hacia el marco, los nuevos montajes descentralizan el lugar del autor y del sujeto, pues establecen una relación dialéctica entre la apropiación discursiva de objetos y el sujeto en tanto que autor, que se niega y se constituye simultáneamente en el acto de la cita. (Buchloh, 1966 [2004, p. 103])

Los objetos o fragmentos acumulados y puestos en tensión se constituyen en imágenes móviles impulsadas en la *cita*, vale decir, la apropiación y con ella la re significación que resulta tanto punto de regreso, como de partida.



Figura 40. Oscar Muñoz
Cortinas de baño, 1986.

.Entre el vaciamiento y el borrado

Otras estrategias alegóricas que surgen de la mano de la *cita* son aquellas en las que el vaciamiento es parcial. En ellas la incompletitud forma parte de la “conspiración” de la obra. Su inorganicidad se concreta en un acto deconstructivo, a medida en que los desplazamientos hacen de ella un “estar en suspenso”. Es el caso de la obra -y proceso- de Robert Rauschenberg, quien toma un dibujo en lápiz de *Willem de Kooning* (1953) y plantea un estudio inverso, una vuelta hacia atrás, “de borrado”, casi como proyectando un negativo. Aquí la obra es concebida como un dispositivo de “movilidad de la imagen”. Un *retro-yecto*¹¹⁴, en proceso. El dibujo atraviesa un cuidadoso proceso de borrado dejando entrever los trazos originales. El *silenciamiento* es la estrategia puesta en marcha. Este gesto de borrado, comenta Buchloh “...desplaza el foco de atención, por un lado, hacia el constructo teórico apropiado y por otro, hacia los mecanismos de enmarcado y presentación...” (1966 [2004, p. 93]. La inserción en el juego del lenguaje de la representación propone la apertura de la obra apoyada en la *estrategia del ocultamiento*, si bien parte necesariamente de la apropiación. Se trata de un ocultamiento alegórico que interpela el

114

Una variante relativamente moderna (...) que invierte el elemento de *futuro* del proyecto – en el sentido de vector orientado hacia un no-existente por venir o concretarse- sería, usando el prefijo que anula el pro, el *retro-yecto* (...) cuyo sentido es reconstruir lo dado en ruina o deterioro, re-actuar en lo existente (Fernández, 2014, p.242).

En nuestro caso, partimos de esta definición para situar la “inversión del vector” en el que se ejerce la fuerza proyectual.

dibujo previo y ajeno, dejando sus rastros mediante el proceso de superposición del negativo, borrado, sobre el original apropiado.



Figura 41. Robert Rauschenberg
Dibujo de de Kooning y borrado, 1953

. El borrado como deconstrucción (Apropiación, fragmentación y desplazamiento)

Otro caso de apropiación y borrado es el que desarrolla Gordon Matta Clark (1943-1978) en sus intervenciones en casas o fábricas abandonadas. En ellas, los procedimientos de seccionamientos, perforaciones y extracciones de partes se realizan adoptando la forma de un proyecto deconstructivo -de borrado-, en este caso a través de la “destrucción” de la “unicidad del objeto/caja arquitectónica”. Por lo general, Matta Clark procede en construcciones en espera de demolición realizando intervenciones efímeras.

Si tomamos el caso de *Splitting* (1974), el artista selecciona una vivienda de clase media y se dispone a trabajar, documentando cada paso en el proceso de desmantelamiento. El proyecto es el desmantelado. El objeto de la obra es el proceso de destrucción. A la *apropiación* de la casa - que cuenta con un autor previo y toda una historia-, le sigue la “des(cons)trucción” por partes. En este caso, Matta Clark invierte la estrategia observada por Benjamin: “*la obra como mercancía deviene alegoría*”. Toma la vivienda en su carácter de producto del mercado -perteneciente al campo de lo útil-, fragmenta sus partes para exponerla en las galerías. En esta lógica, con las

estrategias de apropiación, fragmentación y exposición “la mercancía vale decir, la arquitectura deviene alegoría¹¹⁵”.



*Figura 42. Gordon Matta Clark
Splitting, 1974*

He aquí un gesto radical que toma como procedimiento otro tipo de borramiento, posibilitante de deconstrucción. Vale decir, el borramiento genera condensación y desplazamiento, una “continuidad alterada”. Piezas o partes de la arquitectura son puestas “en presencia”, reconstruyendo otro orden -de *mismisidad* o de (*in*) *especificidad* (Brea, Judd)- de los fragmentos que en otro momento formaron parte de una idea de totalidad. La fragmentación manifiesta de elementos gramaticales impide su lectura lineal, compositiva, orgánica. La arquitectura, que en otro momento respondía a un “usuario”, se trasforma en muestrario, colección e inventario de un “lector *shockeado*”.

Es así que Matta Clark perfora los límites de la arquitectura y concentra su trabajo en la construcción de un espectador en acto. Convierte, transmuta la arquitectura a proyecto de arte y expone su *mismisidad*.

¹¹⁵ Digamos que este es el problema al que apunta Matta Clark: la arquitectura deviene poesía, es inútil.

Referencias bibliográficas (Cap. II. 1)

- ADORNO, Theodor. 1970. *Äesthetic Theory* (Frankfurt: Surhamp Verlag). Traducción castellana de Jorge Navarro, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2011).
- BREA, Jose Luis. 1990. *Nuevas estrategias alegóricas* (Editorial Tecnos) En la web: <http://www.jose-fernandez.com.es/biblioteca-digital/archive/files/9687c3e3ac1b19dc7962349a38fb431f.pdf>
- BÜRGER, Peter. 1974. *Theory der Avantgarde* (Frankfurt: Surkamp). Traducción de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).
- BENJAMIN, Walter. 1935. *Paris. Capitale du XIX siecle*. Version en castellano de Wolfgang Erger *París*, (Madrid: Casimiro, 2015).
-1974. *El París de Baudelaire*. Traducción de Mariana Dimópulos *El París de Baudelaire*. (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012).
- CALABRESE, Omar. 1993 *Como se lee una obra de arte* (Madrid: Ed. Cátedra)
- CANO, María Fernanda. 2000 *Configuraciones. Un estudio sobre las figuras retóricas*, (Bs As.: Cántaro).
- DEBORD, Guy. 1967. *La societ  du spectacle* (Paris: Gallimard). Traducción al español Fidel Alegre, *La sociedad del espectáculo* (Bs As: Ed. La Marca, 2008)
- ECO, Umberto. 1962. *Opera Aperta* Traducción de Roser Berdagué, *Obra abierta* (Argentina: Planeta Agostini, 1992).
- FERNANDEZ, Roberto. 2014. *Material inédito. Seminario de Doctorado en Arquitectura*, DoctA, Faud-UNC.
- FOSTER, Hal. 1996. *The Returns of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (Massachussets: Institute of Technology). Traducción Alfredo Brotons Muñoz *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo* (Barcelona: Ed. Akal, 2001)
- FORSTER, Ricardo. 1991. *W. Benjamin Theodor Adorno: El ensayo como filosofía*. (Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision).
- FOUCAULT, Michel. 1975. *Surveiller et punir* (Paris: Gallimard) Traducción Aurelio Garzón del Camino, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, (Bs As: Siglo XXI Editores, 2014).
- KRAUSS, Rosalind. 1985. *The Originality of the Avant Garde and others modernist myths* Traducción de Adolfo Gómez Cedillo *La originalidad de la vanguardia y otros mitos posmodernos* (Madrid: Alianza Forma, 2009).
- OLIVERAS, Elena.2008. *Cuestiones de arte contemporáneo hacia un nuevo espectador del siglo XXI* (Bs As.: Emecé).
- OLIVAN SANTALIESTRA, J. (s.f.) *La Alegoría en el drama Barroco Aleman de Walter Benjamin y en las Flores del mal de Baudelaire*. Disponible en la web: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf>.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca.2003. *Arte Minimal. Objeto y sentido*, (Madrid: La balsa de la Medusa).
- SUMMERSON, John. 1980. *The Classical Language of Architecture* (Londres: Thames and Hudson) Traducción Justo Beramendi y Ramón  lvarez, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2017).

Artículos

- BARTHES, Roland. 1968. "La mort de l'auteur". Traducción Fernández Medrano "La muerte del autor". En la web: <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>.
-1971 "De l'oeuvre au texte" original en *Revue d'estetique 3* Traducción Carolina del Olmos y Cesar rendueles de "De la obra al texto" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (Madrid: Akal, 2001).

- BOZAL, Valeriano. 2010. "Arte contemporáneo y lenguaje" en *Historias de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II* (Madrid: Ed. La balsa de la Medusa). Pags. 15-25.
- BUCHLOH, Benjamin. 1966. "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo" en *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*.
- HUYSEN, Andreas. 1987. "Guía del posmodernismo" en *El debate modernidad posmodernidad*, editor y compilador Nicolas Casullo, (Bs As.: Retórica, 2004) pags.229-268.
- JUDD, Donald. 1965. "Specific Objects", Arts Year (Book 8). "Objetos específicos"
<http://tercerogradoenartegrupo1.blogspot.com/2013/02/objetos-especificos-donald-judd.html>
- OWENS, Craig. 1980. "The Allegorical Impulse. Towards an Theory of Postmodernism" (*October* 12-13) "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*, (Madrid: Akal, 2001) pags. 203-235.

Otros

- PAYNE et al ed. 2006. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. (Bs As: Paidós).

II. C2

Investigación proyectual y estrategias de crítica

*“la alegoría es tanto una actitud como una técnica,
una percepción como un procedimiento”*
Owens, 1980

II.2.1 La investigación desde el proyecto

Nos detenemos en el *proyecto* para concentrarnos en esa área de experimentación o campo de producción de saber en el que prima la apertura del proceso: *la investigación proyectual*.

Ya desarrollamos en capítulos anteriores (Cap. I. 1.2.1; I.1.2.4) algunos aspectos fundamentales de estas búsquedas caracterizadas por su perfil innovativo. Léase búsquedas seriales, que atraviesan oblicuamente el campo del proyecto y cuyo recorrido -proceso- es tan o más importante que su lugar de arribo. Señalamos que esta perspectiva interesada en el conocimiento “a través” del proyecto permite producir, crear e indagar en diversas problemáticas. Busca superar las premisas solucionalistas del proyecto -como las denomina Fernández (2011a)- que caracterizan a la arquitectura, de manera de concebir en él un dispositivo que asista y se sirva del proceso, para la construcción del interrogante -útil/ inútil (Cap. I. 1.2.4. a)- sobre el proyecto mismo. Afirma Fernández, “*Investigar en este sentido es producir conocimiento proyectual, o sea, plataformas teóricas para la praxis pura e instrumental del trabajo del proyecto.*” (2011a, pag. 257) Vale decir, el proyecto se pregunta desde y con el proyecto. Esta “condición de giro” en la praxis proyectual de la arquitectura permite habilitar, en el campo, un claro momento de autoconocimiento¹¹⁶. Trabajar con mayor profundidad en los trazos de este giro¹¹⁷ nos aproxima a una serie de preguntas. Para interiorizarnos en la temática, nos proponemos avanzar más allá de las respuestas -posibles- planteadas desde perspectivas habituales: la arquitectura como campo disciplinar o bien como ámbito de producción de un artefacto utilitario o producto propiamente dicho, lo cual admite posicionarnos en la arquitectura como práctica cultural -y territorio de saber- (Cap. I. 1.1).

Planteamos distintas líneas de acceso que nos conducen a claros cuestionamientos entre los cuales nos preguntamos ¿Cómo podemos conceptualizar el giro analítico-lingüístico a partir de la *praxis* en la investigación proyectual?. Y en este recorrido, ¿cómo se manifiestan *los modos* en los que el proyecto interroga?, ¿cuáles son los caminos que acercan al proyectista a esta instancia autorreflexiva?, ¿hablamos de lógicas, procedimientos o estrategias?, ¿cómo podemos caracterizar la construcción de un actor que encarna al lector/habitante del proyecto en este contexto de *giro*? He aquí alguno de los intereses que guían nuestro recorrido.

Revisamos la conversación que emerge en la casuística teórico-metodológica de los procesos artísticos de la última centuria, algunos de los cuales ya fueron referenciados en el capítulo anterior (I. 3). Sostenemos que estos comparten algunos aspectos de su discusión, y retomando el nodo central de la hipótesis de nuestra Tesis, se corresponden a discursos -obras y experiencias- vinculados a procesos de índole reflexiva, que, además del arte, también se conciben en el ámbito de la arquitectura. Se trata entonces, de identificar modos en los que éste entramado “perfora” la milenaria disciplina -arquitectura- y contribuye a la producción de un campo “de saber” transgrediendo sus límites al gravitar los del arte. En esta vinculación aparece la alegoría como instrumento -y como en el caso del arte- hace posible el desvío- tal como sucede en la retórica - , esta vez “con y desde” el proyecto arquitectónico. Dicho esto, en adelante nos detendremos en reconocer diferentes abordajes del proyecto y con ellos, las *estrategias alegóricas*, atendiendo al entretejido conceptual y teórico que en las últimas tres décadas se constituye con mayor fuerza en esferas del proyecto experimental -y de investigación- .

¹¹⁶ Reflexión del campo proyectual con las herramientas conceptuales que este proporciona.

¹¹⁷ Hacemos referencia al *giro analítico*, entendiendo que el proyecto se apoya en una mirada analítica, centrada en el autoconocimiento.

II.2.1.1 ¿Cómo pensar el giro lingüístico -en el proyecto-?

Para la filosofía, por varios siglos, fue posible- y de algún modo necesario- acceder al mundo de los fenómenos a través del lenguaje. Hoy, este también forma parte del problema.

Con el denominado *giro lingüístico* (Wittgenstein, 1889-1951) se abre el debate a lo que los críticos y pensadores denominan los *juegos de lenguaje*. Para el filósofo, la comprensión y el significado de las palabras están en directa vinculación a *la praxis*. Desde esta perspectiva, el lenguaje no es un medio que debe verse con ingenuidad, tampoco es “*un vehículo transparente o elemento accesorio para reflejar las representaciones del pensamiento, sino que posee una entidad propia que impone sus límites, y determina en cierta manera, tanto al pensamiento como a la realidad*” (Alegre, 2002, p. 1). Esto supone asumir que lenguaje viene provisto de intenciones y/o compromisos atribuibles a su condición subjetiva, los mismos que tiñen toda lectura de la realidad de los hablantes.

Las palabras no pueden ser entendidas fuera de la utilización que hacen de ellas los hablantes y este uso del lenguaje está en concordancia con las demás prácticas que ellos realizan. El significado de las palabras es comprendido dentro de los juegos de lenguaje (Sprachspiel) de la comunidad a la que pertenecen; está en la práctica, no en su idealización. El lenguaje es un juego reglado como cualquier otro y forma parte de una actividad o de una forma de vida. Los juegos de lenguaje se guían de acuerdo con las reglas que los usuarios del lenguaje hayan pactado, y son estas normas las que confieren sentido a las palabras, las que deciden la posición y función que han de ocupar en las manifestaciones lingüísticas. Los nombres ya no poseen una esencia o naturaleza común, su sentido depende del empleo que cada comunidad de hablantes haga de ellos. (Alegre, 2002, p. 1).

A partir de estas observaciones y con el objeto de superar las limitaciones de la ecuación saussureana¹¹⁸ -significado/significante-, es posible considerar a las palabras en relación a su contexto y no como entidades encriptadas o determinadas a un uso fijo. El lenguaje se rige por reglas; no obstante, las palabras no deberían su reconocimiento en el plano de los significados a un *a priori*; razonamiento que lleva a pensar que los sentidos se construyen y se sostienen culturalmente, en acuerdos de grupos y/o comunidades que comparten universos simbólicos. Por ello, atender a los juegos del lenguaje, llevaría implícita la aceptación de la relatividad de estos usos.

A partir de las consideraciones wittgenstenianas y sus derivas¹¹⁹, se torna importante precisar o cuestionar el lugar que ocupa el lenguaje en el acceso y/o producción de conocimiento. Es así que en el último siglo, desde las distintas vertientes del saber, el lenguaje como mediador en los

¹¹⁸ Sostiene Saussure, “*Llamamos signo a la combinación de concepto e imagen acústica*” (1945, [1976] p. 29).

¹¹⁹ Respecto a las derivas del pensamiento wittgensteniano, expresa Alegre:

La problemática en torno del pensamiento wittgensteiniano y el giro lingüístico ha sido abordada por muchos filósofos y tendencias filosóficas en este siglo. En principio, las teorías de la primera etapa del filósofo fueron profundamente estudiadas por el positivismo lógico y la filosofía analítica, en tanto que las de la segunda etapa por los filósofos del lenguaje ordinario; pero posteriormente fueron tomadas y analizadas por la mayoría de las corrientes actuales: pragmatismo, filosofía post-analítica, ética comunicativa, posmodernismo, post-estructuralismo, y hasta algunos representantes de la hermenéutica. (2002, p.1).

procesos cognitivos incurre en un viraje analítico-crítico. Este es un escenario propicio para formular interrogantes tales como *¿cuáles son los límites del pensamiento?, ¿están estos expresados en el lenguaje? ¿los límites del lenguaje son los límites que tengo para conocer el mundo?* Es entonces que el carácter relativo del lenguaje y sus vinculaciones con el conocimiento constituye el nuevo supuesto “de sospecha” o reflexión crítica que provoca la disrupción en todo el campo epistemológico, asunto que también impacta en el arte y en la arquitectura.

Este se convierte en un punto crítico que induce a relativizar las construcciones intelectuales canónicas de nuestra disciplina la de la arquitectura, tal como venían sostenidas por la academia, motivo que declina de una vez y para siempre la pretendida voz al unísono. Esto provoca una devaluación de los supuestos esencialistas del lenguaje, provee de una condición relativa en los modos de acceder al conocimiento del mundo y, en consecuencia, en el arte de construir se debilita la adhesión del *creyente* (Bourdieu, 1997) del corpus teórico hasta el momento incuestionable como potencial dominante. Deriva de esto que las operaciones o procedimientos, por ende, los procesos y su condición experimental ocupan un lugar significativo en las últimas décadas.

Si nos remitimos al arte, advertimos en las experiencias de Paul Cezanne (1839-1906) y más tarde Piet Mondrian (1872-1944), Pablo Picasso (1881-1973) y Marcel Duchamp (1887-1968) la antesala de discusión de los artistas que a lo largo del siglo XX, tanto en las manifestaciones de vanguardia como aquellas finiseculares de posvanguardias, orientan sus búsquedas hacia esta condición *analítico-metasemiótica*¹²⁰ del lenguaje;

Por un lado, el artista se concentra en sí mismo, reflexionando sobre sus propios procedimientos y sobre las funciones mentales que comportan (expansión centrípeta); y por otro procura volcarse en el mundo no artístico, entrando en el espacio extra artístico-social, histórico- con el proyecto ya modificado de alguna manera (expansión centrifuga). (Fraenza, 2017).

En el caso de la arquitectura, un momento claramente reflexivo y apoyado en el lenguaje se desarrolla iniciado el mencionado siglo, con el auge de las exploraciones del movimiento moderno. Al abandono paulatino de las evocaciones de la tratadística clásica, por algunos descrita como la *Dictadura Académica* (Sarquis, 2003, p. 193), le siguen las búsquedas orientadas al *grado cero del ornamento*, herencia de A. Loos¹²¹. Este esfuerzo puesto en el “silenciamiento” de la gramática de la antigüedad clásica forma parte del corolario de los intentos críticos de las corrientes estilísticas de finales del siglo XIX (*art nouveau, art deco*, etc). Inspirados e impulsados por las premisas de Loos, los pioneros del MM, Le Corbusier, Mies, Gropius y la primera generación de Bauhaus, contribuyen al salto epistemológico¹²² que se promueve -siguiendo a Sarquis (2003)- con la consumación estatutaria del proyecto (Cap. I.2.7).

He aquí que en la suma de propuestas surgidas en el período se instituye un posible dispositivo de reflexión teórica y metodológica que, en este caso, aborda el planteo de alternativas para la consolidación de la vivienda como *máquina de habitar* (LC). Es clara la intención de quiebre de la continuidad de producción bajo el régimen de los *cánones académicos*. Basado en una

¹²⁰ Condición analítica en los procesos de semiósis. “Es el caso de todos los metalenguajes. Un metalenguaje es una función semiótica cuyo plano del contenido está constituido por otra fusión semiótica. Vale decir, es una semiótica que trata de una semiótica”.(Fraenza, 2017)

¹²¹ Ver *Ornamento y delito*. Loos (1908).

¹²² Nos referimos al abordaje de la noción de proyecto como instrumento de producción material arquitectónica que paulatinamente se transforma en un dispositivo de autoconocimiento de la disciplina (Cap.1.2.4).

racionalidad rigurosa, el cuestionamiento pretendidamente radical que se promulga en el auge del proyecto del MM no hace más que dar paso a un nuevo giro de lenguaje, consolidando así el denominado *estilo internacional*. Esta impronta analítica del lenguaje, que se concreta con el nacimiento de un “procedimiento hegemónico llamado proyecto” (Sarquis, 2003, p. 55) cuya introducción al campo arquitectónico podríamos considerar hoy en términos de “giro”, instala en la arquitectura la discusión de métodos de proyecto serial en base a los principios estructurales (morfológicos, técnicos y funcionales).

Cabe señalar que, pese al enorme salto reflexivo respecto de las prácticas del pasado reciente, el paradigma moderno está minado de vicios esencialistas¹²³, que conviven con el auge por la estandarización y el carácter fuertemente instrumental, que adquiere la arquitectura en la primera mitad del siglo XX.

II.2.1.2 La continuidad del proyecto simbólico

El canon del gesto

Una vez acaecido y legitimado el proyecto, como método e instrumento de diseño en el MM, se produce, décadas más tarde, el emergente de prácticas autoanalíticas que afrontan un grado mayor de objetivación, concentrándose paulatinamente en el proyecto como objeto de conocimiento. Fraenza, sostiene que una vez que la arquitectura se vuelve serial, hace entendible el legado del movimiento moderno (2017). Este viraje, lento pero sostenido a lo largo de la última centuria, involucra la apertura del dispositivo proyectual hacia una mirada autoconsciente, cada vez más exigente, en la cual se exploran y diversifican condiciones de producción, de recepción e incluso de consumo (Williams, 1981), además de revisar sus métodos, acciones y componentes.

En el MM, el problema está centrado en el lenguaje -paradigma estructural-, y se indaga en nociones como la forma y el orden, identificando sus procesos de significación -apoyado fundamentalmente en la Teoría de la percepción- y apelando a los nuevos planteamientos constructivos y programas de necesidades funcionales-instrumentales-. A esto le sigue la crítica.

En esa dirección, Aliata describe cómo la crisis en la década del cincuenta abre camino a una alternativa superadora a la repetición o adhesión también canónica del modelo consagrado que acuña el llamado *estilo internacional* como herencia directa del MM. Resurge en este contexto de continuidad modernista, alimentado por la crítica y haciéndose cargo de viejos discursos de la *École des Beaux-Arts*: el partido. Esta designación originada en las ideas de la academia francesa del siglo XVIII, renueva, aunque también replica, la tradición. Según sostiene el mencionado autor, el *partido* o idea de inicio, de largada del procedimiento proyectual se consolida como “...una noción o predeterminación a priori en el proceso proyectual que permitía organizar un programa complejo, posibilitaba la síntesis formal y con ello la expresividad de la que carecía la ortodoxia moderna.” (Aliata, 2018, p. 47)

Efectivamente, este modelo pone en crisis el anterior, fundamentalmente racional e instrumental, y avanza sobre lógicas en las que prima la metáfora como proposición encargada de “eyectar la idea” hacia la futura materialización de la obra como claro objetivo

¹²³ Las ideas de Le Corbusier estaban basadas en contenidos metafísicos: El modulator: “módulo de oro” (Figuras 16-17).

arquitectónico¹²⁴. Si bien se continúa apelando a la tradición francesa¹²⁵ el llamado método del “gesto” se constituye diferente de otras maneras de encarar las prácticas proyectuales dadas hasta el momento. Se funda, sobre la creencia de un autor magnánimo, el mismo que toma fuerza en el MM, aunque con marcadas diferencias. Este autor es quien “devela” el *partido*, es por ende, un *creador*.

Vale subrayar que en Argentina, esta línea de trabajo consolida discursos montados sobre supuestos de orden *simbólico* (Cap. I.2.2; I.2.5; I.2.7) encargados de traccionar y consolidar lo que se profundiza por varias décadas en el ámbito de la enseñanza, fortalecida y potenciada por el “*éxito de los proyectos premiados*.” (Aliata, 2018) Ha de destacarse que el concurso o el exponer frente a los pares, ya sea en las instancias del aprendizaje como en la profesión misma, formaba parte del método que sustentaba las ideas de la arquitectura del momento en la academia de *Beaux-Arts* (Lucan, 2012, p. 117)

Un ejemplo paradigmático, propio de una toma de decisión en una idea -en la Argentina del siglo XX-, lo constituye la Biblioteca Nacional de Clorindo Testa (1961). La misma es resultante de un concurso que visibiliza este fuerte estallido basado en la práctica proyectual del *gesto – o partido*-. El lúcido abordaje netamente simbólico que realiza Testa en su trabajo, es fiel ejemplo de todo un modelo de pensamiento de la arquitectura nacional y latinoamericana del momento. Estimula en el interior de la disciplina algunas reflexiones al asunto “post-anti ornamento” o *modernidad tardía*. Queda claro que sobre esa crítica solo arremete parcialmente, asentada en un “repiqueo”- diría Benjamin- como es el partido, se ubica en un lugar comprometido con la reflexión desde la disciplina sin embargo no genera cuestionamientos radicales sobre las maneras de gestar el proyecto.

Queda representada en la Biblioteca Nacional la expresión materializada de una corriente de producción del proyecto de muy difundida en el país. Hay múltiples textos y obras que profundizan esta línea metodológica, sobre “*la idea generadora*” (Naselli, Waisman) -que en nuestra Tesis quedaría descripto en el marco de lo que denominamos proyecto simbólico¹²⁶-. Señala Naselli, poniendo énfasis en el proceso creativo: “*La idea es un chispazo de conciencia, el paso siguiente es el pensamiento (conceptos o imágenes) de comenzar a transformar ese ‘darse cuenta’ en un objeto con realidad en el tiempo y en el espacio.*” (2013, p. 83)

¹²⁴ Son varios los autores que refieren en profundidad al tema, podemos nombrar a Enrico Tedeschi, *Teoría de la Arquitectura* (1963); o también Marina Waisman en *La estructura histórica del entorno* (1972).

¹²⁵ Jacques Lucan (2012) realiza un recorrido sobre las implicancias de la academia francesa, y las particularidades en la enseñanza del proyecto basados en la idea de partido -*parti*-

¹²⁶ De nuestros dichos: “*Visto así, el símbolo en la arquitectura de vanguardia del siglo XX, viene dado por los acuerdos o principios del nuevo canon que conciben las pronunciaciones proyectuales tan originales como críticas del canon académico.*” (pag. 82)

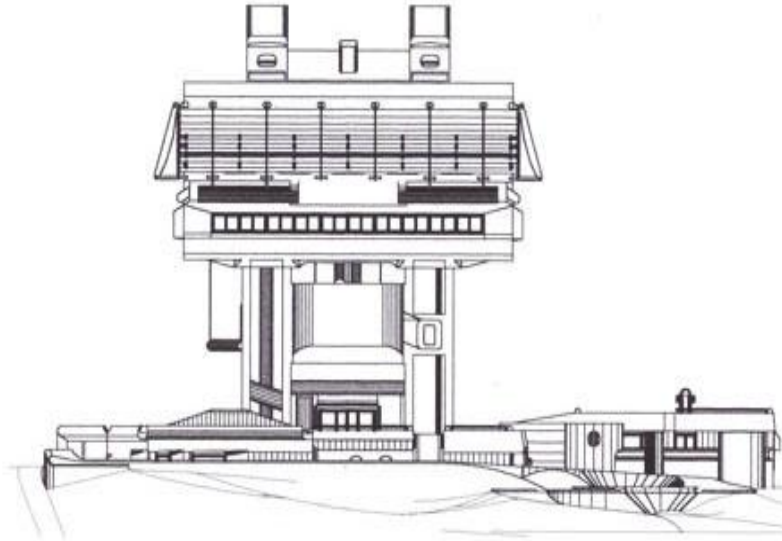


Figura 43. Clorindo Testa, Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga
Biblioteca Nacional Mariano Moreno,
Bs As (1961-1992)

El proyecto del “gliptodonte pampeano” -como algunos lo suelen denominar-, simbólico, orgánico, emerge de un basamento horizontal que toma fuerza en cuatro patas verticales de una clara organización de simetría axial. De hecho, la Biblioteca Nacional, junto a otras muy renombradas de la época, tiene todo el condimento, al menos en nuestras latitudes, que nutre -ya renovado- el universo del símbolo, ahora “canon del gesto” en la práctica proyectual.

Podemos acompañar otro caso del período, apoyados en la obra de Lina Bo Bardi. A diferencia de Testa y casi en simultáneo, la arquitecta tiñe sus trabajos con la acción colectiva de la práctica artística e impulsa un dedicado interés por la cultura popular. En este caso, la brasileña incorpora el campo de lo popular como parte indelegable. Bo Bardi, formada en la academia italiana en Milan, estimula en el interior de sus proyectos la investigación como recurso. Con el Museo de Arte de Sao Pablo (1957-1962), según expresa Sanchez Llorens “*Ella eliminó la separación difusa entre lo moderno y lo contemporáneo, elimino las fronteras geográficas(arte sin fronteras)...*” (2015, p. 286) La puesta escenográfica de la arquitectura en una ciudad plena y pensada en todas las escalas posibles es fundante en su trabajo. De allí que reconoce como central el lugar de encuentro, el espacio circense y las fiestas populares. El mundo del juego y el niño también formaban parte importante de sus proyectos y acciones artísticas. Para Bo Bardi, la arquitectura debe emerger desde el interior de la cultura.



Figura 44. Lina Bo Bardi
Museo de Arte de Sao Pablo (1956-1968)

Decimos que estos “brutalismos” fundados en un hormigón a la vista promueven continuidad a la modernidad de principios del siglo XX, aunque en contrapunto adquieren un tinte de discusión propio de estas latitudes. Si nos detenemos en el caso del Museo de Arte de Sao Pablo (Figura 44), *el partido* se construye apoyado en la fuerte idea de totalidad; partes y todo mantienen una relación solidaria de cuatro patas que elevan una caja vidriada del museo,- un enorme exoesqueleto que refleja el espíritu de la época (Llorens, 2015, p. 257). Por debajo un vacío apto para una plaza seca.

El éxito de los proyectos premiados es, quizás, una de las causas de aceptación de esta modalidad que combina la creatividad estructural y morfológica, alienta el principio del fin de la constante polémica entre corbuserianos y orgánicos que se desarrolla en los centros de estudio, y estimula la posibilidad de encontrar rápidamente una particularidad que identifique la arquitectura moderna en la Argentina frente a otros ejemplos de modernidad latinoamericana como Brasil y México, que ya habían tenido un éxito notable en el contexto internacional entre las décadas del 40 y el 50. (Aliata, 2013, p. 48).

Sin duda, en el contexto de producción al que refiere Aliata, observamos que las discusiones planteadas en relación a las prácticas proyectuales que revisan el Movimiento Moderno y sus derivaciones, incluso aquellas dadas en Latinoamérica, alientan un plano de gran fuerza exploratoria sin alcanzar una crisis profunda. Tanto la “evolución” -entiéndase recorrido o desarrollo- proveniente de las prácticas emergentes del diseño integral del MM, como también su constante e incansable revisión, no hacen más que consolidar un renovado hacer simbólico: modélico, estructural, canónico, modernista, en el que el material a la vista, el lenguaje depurado y la técnica industrializada, dan cuenta de su racionalidad.

II.2.1.3 Giro analítico e Investigación Proyectual

Casi en simultáneo, pasada la década del cincuenta, se producen una seguidilla de discursos críticos que impulsan diferentes facetas de la investigación a través del proyecto: el estructuralista¹²⁷ (Venturi, 1962, 1972), (Rossi, 1966), la historia (Tafuri, 1968), la crítica (Montaner, 1999) los aportes atemporales warburgianos de Collin Rowe (*Collage City*, 1976) además de la influencia que ejercen otras líneas de acceso a la problemática del proyecto, como la antropológica, la sociológica, la fenomenológica etc,

Un aspecto importante que apuntala la ensayística se pone de manifiesto a través de los procedimientos del *collage* y el *montaje* en el estallido “antidiseño” ligado al *fluxus*, al *Dadá*, al *pop* y a la cultura de masas. *Archigram* (Figura 45), representa el inicio de estas corrientes que heredan el alegato panfletario -de *lo inútil*- haciendo foco en territorios del saber autónomo -en un sentido amplio del diseño- incorporando propuestas proyectuales desinteresadas por el saber “eficaz”. Encontramos ejemplificada aquí la introducción de procedimientos propios del arte, que arremeten -desde y con el proyecto- articulando el concepto y la imagen.

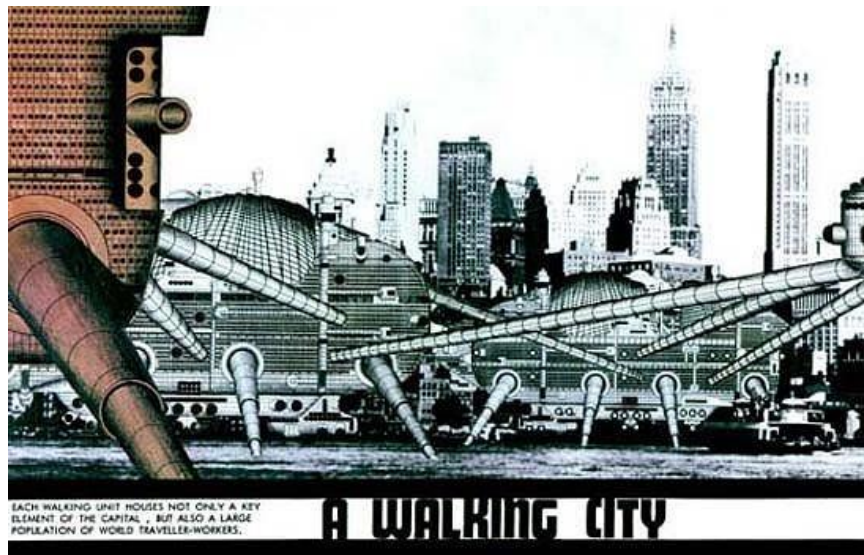


Figura 45. Archigram, Ron Herron
The Walking City, 1964.

Ahora bien, sostenemos que en la década del ochenta cierto subcampo del proyecto adquiere mayor rigor analítico “*utiliza(ndo) la especificidad disciplinar como arma fundamental*” (Sarquis, 2003, p. 122). A estas alturas el proyecto adquiere notoriamente un giro *serial*, el cual corresponde a “*...un tipo de poética que conlleva una crisis de las expectativas y de la manera de hacer legada por la tradición.*” (Fraenza, 2017, p. 24)

¹²⁷ Los estructuralistas tratan de discernir en su área de especialización los elementos que corresponden a una organización unitaria. Una vez que son hallados esos elementos son incorporados en una relación recíproca en forma de red. Las relaciones corresponden a la estructura global que se supone esta en la raíz del fenómeno analizado. Una vez que esta estructura es descubierta, en el rigor de su composición toda actividad en ese campo podrá ser explicada en esos términos. (Payne et al., 2006, p. 185)

De esta manera, el proyecto, en su faz analítica, se ve inducido a un proceso *deconstructivo*¹²⁸ cada vez más profundo que lo consolida -al decir de Eco- como *expansivo* y *polivalente* (2013). Dicho carácter introduce en la disciplina preocupaciones de lo más variadas.

Los métodos del pensamiento aumentan sus dosis críticas y justifican las interpretaciones discontinuas, fragmentarias y provisionales, basadas en el énfasis en la transformación y la diferencia. Tanto la actividad científica como la filosófica se ven obligadas a renunciar a sus pretensiones de neutralidad y objetividad, a su voluntad de conocimiento universal y a un proyecto como una ciencia unificada y una filosofía totalizadora. (Montaner, 1999 pag. 90)

Ya dijimos que en este período el proceso es protagonista (Cap. I. 1.2.4.b). El proyecto es por sobre todo, proceso; asimismo el proceso es proyecto. Tal condición amplifica considerablemente las variables de acceso y cuestionamiento posibles.

Retomamos el problema del giro analítico en el proyecto y la pregunta que surge -ahora de carácter epistemológico-, ya pensando en nuestro campo y citando a Cauquelin (2016) es aquella que se concentra en el proyecto haciendo uso del proyecto e intentando dar cuenta de cuál es su funcionamiento efectivo¹²⁹. Entonces, nos interesa reflexionar con respecto al lenguaje, sobre los límites del mismo y se hace presente cada vez más contundente la pregunta ¿acaso es posible realizar el cuestionamiento de la arquitectura desde el proyecto mismo? Aquí es clave el carácter trádico de la disciplina y la *serie* comienza a ser una posibilidad concreta de producción, esta vez para incorporar como método el abordaje crítico y *oblicuo*¹³⁰ en vistas de la producción de saberes.

Queda claro que en las últimas décadas del siglo surgen líneas de trabajo que entienden que el conocimiento de la arquitectura no puede darse solo a través de proposiciones *apriorísticas* -idea de partido-, ya que las mismas condicionan las búsquedas anclándolas al modelo académico -entiéndase concepciones arraigadas en lo simbólico-. Este pensamiento, el simbólico, se corresponde con una mirada revisionista y crítica del canon clásico, incluso de aquel que emana de la tradición más ortodoxa, o el consiguiente giro lingüístico de los cánones “esencialistas” del MM y sus derivas, las corrientes del *gesto*.

Ejemplificando esta cuestión aquí abajo revisaremos, aunque a manera de comentario, algunos casos clave que ponen en crisis el canon, haciendo uso del propio canon.

¹²⁸ Mirada crítica hacia el pensamiento estructural en arquitectura. Al respecto señala Montaner “*el postestructuralismo en la arquitectura se muestra en condición de la perpetua crisis, en la pérdida de la fe de las grandes interpretaciones y las dudas sobre la capacidad de la lingüística para explicar la arquitectura.*” (1999, pag. 90)

¹²⁹ Dice Cauquelin:

Tal teorización no cuestiona ¿qué es el arte? (esencialismo), o ¿cuál es el valor de tal obra? (empirismo), o ¿cuál es la significación de la palabra arte? (semantismo), sino que se pregunta ¿qué hace el arte en el lenguaje? ¿cuál es su uso?, ¿cuál es el funcionamiento efectivo de ese concepto? (2016, pag. 101)

¹³⁰ Cuando referimos a lo oblicuo, estamos reconociendo modos de pensamiento relacional, que trascienden el campo, por ende, sus métodos y pensamientos tradicionales. Oblicuo es también transdisciplinar.

Casa Vanna Venturi

Los tropos clásicos y modernos actúan en simultáneo.
Peter Eisenman, 2011

Un caso ineludible y que canaliza una manera de pensar el proyecto, se halla en el proceso de la casa que construye Venturi para su madre (1959-1964). A través de ella realiza un complejo estudio diagramático en el cual pone en tensión elementos de la retórica más ortodoxa (Palladio) con emergentes también *canónicos* de la tradición moderna más cercana visibilizada en el trabajo de John Hejduk de mediados de la década del 50, la casa Texas 4 (la retícula de nueve cuadrados).

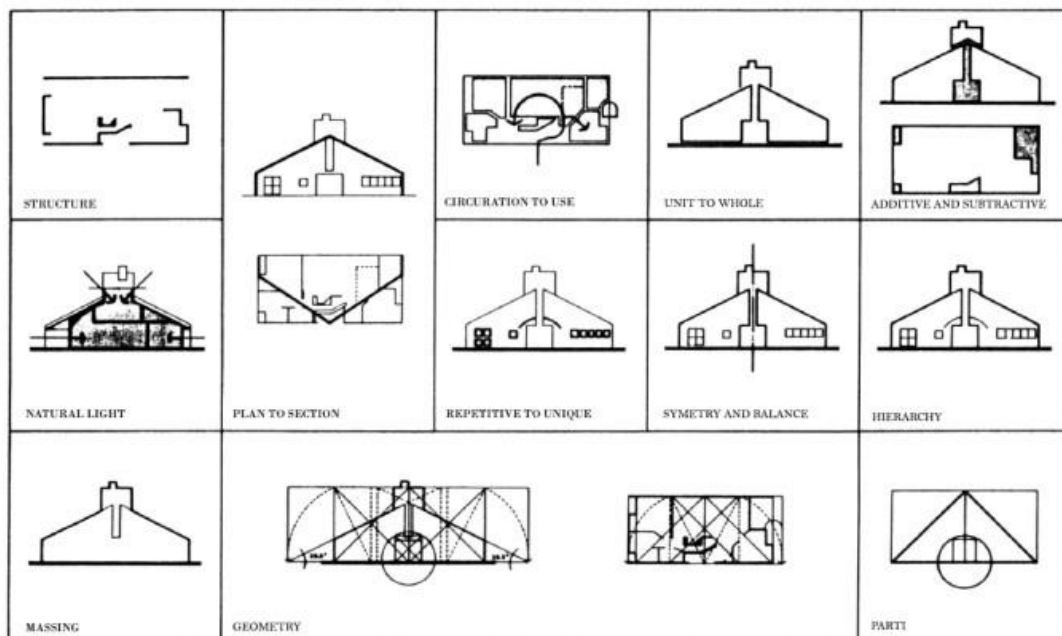


Figura 46. R. Venturi
Diagrama de Casa Vanna, 1964.

Afirma Eisenman: “la casa Vanna Venturi requiere una lectura de sus encarnaciones anteriores antes de que sea posible cualquier apreciación de su condición indecible.” (2011, p. 137) La misma puede leerse fundamentalmente como un proceso, y corresponde a la concreción de un campo mucho más interesado en el interior del saber de la arquitectura que en la sola resolución material del momento y sus funciones –programáticas- del habitar. A través del proyecto de la Casa Vanna, el arquitecto genera diagramas, procura manipular forma, lenguaje, estructura y función, dejando liberada la casa al efecto de choque-o decimos aquí el *shock* benjaminiano- que pone de manifiesto, entre otras cuestiones, en la pura simetría *palladiana* en la fachada posterior y los “insuficientes” –o innecesarios para Venturi- alzados laterales.

En todos los planos queda expuesta la ambigua decisión del arquitecto mediante la que plantea la legibilidad de lo ilegible y sostiene este proyecto como manifestación de la “*ruptura edilicia*

con la abstracción moderna, al tiempo que hunde sus raíces en la tradición” (Eisenman, 2011, p. 131). He aquí lo indecible (Cap. I.2.8).

Un claro pensar serial propuesto por Venturi. El dispositivo proyectual incorpora el ejercicio de revisionismo que sin desparpajo se asiste de la historiografía de la arquitectura generando “relecturas” y en consecuencia haciendo propias las “reescrituras” contemporáneas de lo que en su momento formó parte del hacer dogmático. El trabajo de Venturi, se permite el dominio del despiece específico a través del proyecto que demuele y deconstruye, para además innovar con el proyecto.

Serie Casas Eisenman (I-XI)

Otro caso que entendemos adhiere a la dinámica de *giro proyectual* (propio de las década del 60/70) es el que explora Eisenman en la decena de casas¹³¹. En ellas, concibe un proyecto a partir de una compleja construcción discursiva munida de gráficos, diagramas, modelos y materialización arquitectónica -aunque no necesariamente-. Dicho “entretejido”, que promueve a través de sus complejas propuestas, tiene por objeto consolidar un campo epistémico que le permite ensayar modos de cuestionar para dar respuestas exploratorias sobre el proyecto a través del propio proyecto.

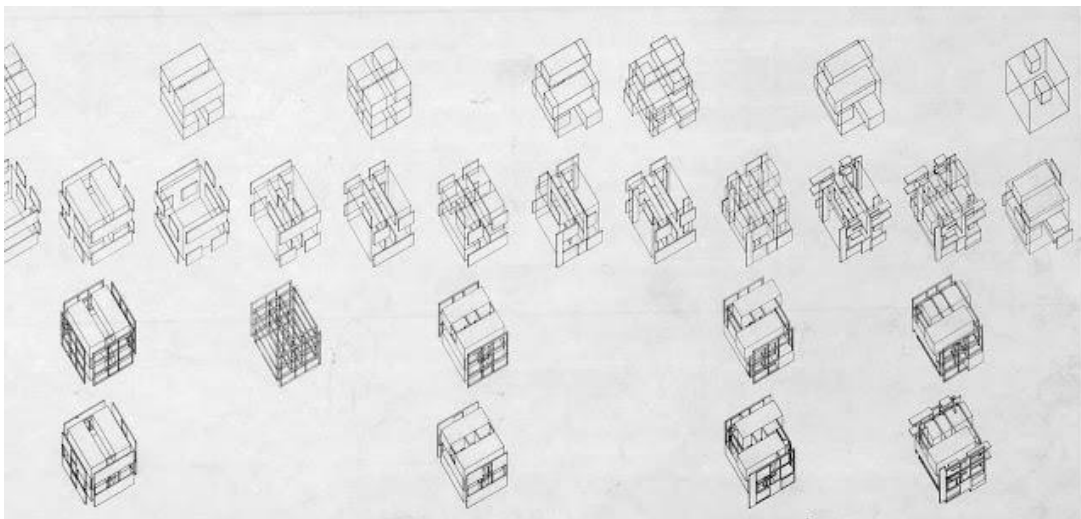


Figura 47. Peter Eisenman
House IV, Diagrams Cornwall, CT USA, 1975.

Eisenman se propone, al igual que Venturi, reconocer un hacer autorreflexivo del campo en manipulando el nuevo canon -el del MM- hasta las últimas consecuencias, aun si esta incluye la innecesaria razón de ser de la obra materializada en el supuesto de “cardboard” o arquitectura de cartón (Eisenman, 1967). Desligar la arquitectura de esta obligación, desvincularla de su

¹³¹ Nos referimos al primer Eisenman haciendo alusión a su producción teórica en el marco de las serie de las Casas I al XI, realizadas entre las décadas del 70' y 80'.

hacer instrumental, concreta desvíos a fin de considerar otros modos de producir saberes que no sean los propios de la *praxis vital*¹³².

Aquí emerge la pregunta en un tono irónico (aunque no peyorativo): *¿es un edificio o es un modelo?* (...). Configurar el marco teórico propicio para desarrollar las exploraciones que dispara dicha pregunta, le permite embarcarse en ensayos que navegan en inquietante “suspense”. No hay respuesta taxativa, ni eficiente: no es un edificio, ni pretende ser un modelo. Tensar el hilo entre ambos extremos supone la apropiación de la “inestabilidad productiva del evento” liberada ahora en territorios del proceso proyectual. (Guerra Martínez, 2017)

Verificamos aquí una instancia de giro, a diferencia del arte interesado en acercarse a la vida, la arquitectura intenta “silenciar” por momentos esta función -nos referimos al habitar como objetivo determinante-, para acceder a otras construcciones y recursos del saber que pueden estar en el alejamiento de la “materialidad instrumental”¹³³.

II.2.1.4 De las lógicas a los modos

Consideraciones sobre el proyecto de investigación de las últimas décadas

Una posibilidad de convenir las distintas líneas de abordaje del proyecto arquitectónico que se plantean en la contemporaneidad y cuyo compromiso en gran parte se asume desde la exploración del proyecto, tiene que ver con visibilizar sus lógicas como disposiciones abiertas y vectoriales¹³⁴. Nos referimos al tratamiento de un campo autónomo que en arquitectura demanda una construcción afín, coherente y correlativa vinculando *teoría* y *praxis*. Es desde este lugar que Fernández, en su texto *Lógicas de proyecto* (2013a), propone trabajar en el conglomerado de cartografías emergentes de un contexto de intercambio y diálogo, correspondiente al mundo “globalizado y localizado” reconocible alrededor de la década del noventa.

El autor parte de la hipótesis de núcleos conceptuales propios de un *pensum* disciplinar complejo capaz de admitir “*conductas proyectuales diferenciadas*”. Entonces, hablar de lógicas, en el sentido en el que refiere Fernández implicaría:

no (...) la conformación estricta de una enunciación de razonamientos y demostraciones - ya que bien sabemos que el proyecto como dispositivo es bastante irracional o ultrasubjetivo- sino en el sentido que Giles Deleuze le da en su célebre texto, *Lógica de sentido* es decir, modalidades de enunciación sesgadas por alguna desviación, interés retórico comunicacional o aún, parafraseando la patología, afasias discursivas, limitaciones entre el querer decir o lo dicho. (Fernández, 2013a, p. 16)

¹³² Inversamente a los intereses del arte, la arquitectura se funda en la *praxis vital*, correrse de este “deber ser” ya es una puesta en crisis del estatus del proyecto.

¹³³ Si Adorno y Horkheimer discuten la *racionalidad instrumental* (1944) -en este trabajo, pag. 39-, adoptamos la noción de “materialidad instrumental” para connotar la materialidad arquitectónica entendida como el planteo de un discurso material al servicio del hombre o el deber ser funcional como postulado universal -postulado que se sostuvo con el MM-. Al respecto *ut supra* (C.I.1.2.3).

¹³⁴ De Diccionario *Metápolis*, Lógicas: Definido por Manuel Gausa (2000).

Concretamente, Fernández en su cartografiado desarrolla ocho líneas o *lógicas de sentido* que enmarca en un complejo andamiaje de pares *dialécticos*. Tales supuestos parten del reconocimiento de teorías sustanciales, que hallan sus bases en construcciones de los tipos ontológicos y/o axiomáticos con mayor o menor grado de racionalidad, apoyados en la tradición más profunda de nuestro campo de interés. Se trata de la revisión y exposición de maneras del hacer proyectual, de clara vigencia hegemónica, y su contemporánea convivencia con la producción crítica serial/ posestructural (tipo y análisis / forma y discurso/estructura y evento / producción y contexto). Las mismas se conciben como “*campos conceptuales problemáticos no de métodos o adscripciones estrictas a unas o a otras formas de proyectar.*” (Fernández, 2013, p. 17)

Esta dinámica de convivencia de tipo dialéctico hace posible instancias de relectura del complejo dual que según entendemos, van más allá de la comprensión de las *lógicas* como estamentos o nodos de problematicidad posibles -o únicos-. Tales prácticas impulsan múltiples emprendimientos, muchos de carácter innovativo, capaces de conducir o promulgar cuestionamientos a *los cánones*, que más tarde -algunos, no todos- permiten ser reconocidos, en su lectura del detalle, como *nuevos cánones* que se montan en el mundo contemporáneo¹³⁵.

Creemos que estas incursiones, las de las lógicas, significan en la arquitectura la conformación de todo un campo problemático en sí mismo. Por ende, podemos señalar, ya atravesadas un par de décadas y asumiendo las limitaciones del caso, que tales exploraciones y su grado de discursividad en base a una discusión dialéctica, intensifican la crítica en la esfera del conocimiento de la arquitectura logrando superar estos “macro temas” como fin último. Decantan como consecuencia, otras búsquedas, que el mismo Fernández define como modos proyectuales a fin de reposicionar la discusión -como veremos más abajo-.

Fernández sostiene que en las últimas décadas del siglo XX se trata fundamentalmente de “*poner en foco la necesidad de la teoría*” (2013), lo que significa priorizar y dar continuidad al diálogo interesado en el autoconocimiento. Tal afirmación radica en repensar una dinámica de entendimiento -entre el saber autónomo y el carácter heterónimo de la disciplina-, asunto que deja a la vista múltiples líneas de acción que estimulan y fortalecen un *modus operandis* del proyecto y el proyectista-investigador. De allí que volviendo a la cuestión del giro analítico del proyecto, entendemos que a través del reconocimiento de diversas líneas de sentido -lógicas en términos de Fernández- se verifican en la arquitectura y de la mano del proyecto, instancias analítico- críticas que viabilizan discursos complejos. Estas instancias actúan casi a la manera de manifiestos de la condición posmoderna¹³⁶, y su complejidad está dada en la cada vez más frecuente prescindencia de la materialización de la obra, con el objeto de generar conocimiento específico -como ya vimos en el caso de la obra y en algunos textos teóricos de Eisenman-.

De acuerdo con Fernández (2013), y en resumidas cuentas, podemos reconocer en la arquitectura de las últimas décadas lógicas de proyecto encargadas de delimitar problemas *otros*, derivas de un tipo de planteo serial -válidas aun cuando estas obedecen a problemáticas presentadas dialécticamente y de tipo hegemónico-. Hacerse cargo de tal lectura así como de la toma de distancia de todo lo anterior permite promover lógicas de trabajo proyectual profesional o de pensamiento teórico así como también involucra el compromiso con el estudio

¹³⁵ Podemos citar el caso de Peter Eisenman

Una obra canónica constituye tanto una bisagra como una ruptura.(...) en este contexto canónico se refiere a una ruptura que ayuda a definir un momento de la historia; se trata de una constante reevaluación de aquello que constituye una ruptura en el presente. (2011, p.21)

Ver más sobre el tema en este trabajo (Cap. I. 1.2.7 y I.1.2.8).

¹³⁶ Y aquí nos referimos a las crisis de la “promesa de novedad del MM”.

profundo de la arquitectura y su saber autónomo consolidando la especificidad en la investigación.

II.2.1.5 Respeto de los modos

En este impulso de revisar las voluntades innovativas del proyecto surge la noción de *modo* como instancia superadora del rigor *axiomático* que insinúan las precedentes *líneas de sentido*. Si bien *las lógicas* estructuran o conglomeran las prácticas del “duelo moderno” (Fernández, 2013b), éstas no dejan de representar las respuestas a los macrotemas o intereses hegemónicos que dominan en el mundo global; dejan claras sus demandas asimilables en sus problemas y técnicas correspondientes al momento histórico denominado la posmodernidad, que podemos situar entre las décadas del setenta y ochenta

Entonces, el *modo* supone un instrumento conceptual que viabiliza reflexiones acerca de los enunciados de las lógicas. También resulta “una palabra cómoda-según sugiere Deleuze- para designar el tipo de término último de este otro tipo de imagen” (Fernández, 2013b, p.45). Y ese otro tipo de imagen estaría aportándonos una herramienta en el objetivo de mirar con firmeza a aquello que ha permanecido oculto por la historia: “silenciado”. O bien, no ha encontrado forma de ser visibilizado, pero está ahí, en lugares recónditos de la cultura en general y de la cultura arquitectónica -pensada ahora- como campo específico de saberes y conocimiento. Como lo expresa Fernandez citando el pensamiento de Kusch:

En la obstinación del puro ‘estar’ confrontado sordamente al europeo ‘ser’ hay un uso del silencio: no se trata del silencio de no decir palabras sino del silencio que hay cuando se habla: el silencio de no decir cosas esenciales. (Fernández, 1998, p. 136)

Para Fernández los modos promueven una mirada más concentrada en el hacer del proyectista quien se esfuerza por indagar en el pensar situado o geocultural; menos atento a desarrollar las demandas o promesas ajenas -de corte eurocéntrico- y más expectante a los estímulos locales. Lo que implica anteponer en la discusión proyectual lo cercano, lo propio.

Y aquí retomamos consideraciones del pensamiento geocultural, que como dijimos en capítulos anteriores (Cap. I.1.1.2) abre la puerta al desarrollo de un *proyecto* cuya visión de lo geográfico predomina como problemática dejando de ser un agregado *pasivo*. El par dialéctico *habitar/estar* (Kusch) tiñe de aportaciones al reclamo antimoderno¹³⁷ que encuentra respuesta en la mirada -como apuntábamos antes- *apelmazada* entre cultura y territorio. El hecho de reposicionar el proyecto en un lugar en donde lo geográfico se subraya como un problema, requiere, como sostiene Fernández repensar las prácticas echando luz a una perspectiva *historiográfica* -y no histórica-y culturalmente inclusiva o de impresión multicultural (2013b, p.43). Lo que permitiría pensar en la suma como operatoria para dejar atrás el silenciamiento.

¹³⁷ Los verdaderos antimodernos son también, al mismo tiempo, unos modernos, aún y en todo momento unos modernos, o unos modernos a pesar de ellos mismos. Baudelaire es el prototipo, su modernidad -él inventó la noción- era inseparable de su resistencia al “mundo moderno” (...) Los antimodernos - no los tradicionalistas - sino los antimodernos auténticos -no serían otros que los modernos, los verdaderos modernos, no embaucados por lo moderno, despabilados. (Campagnon Antoine, 2007)

Siguiendo con el tema, Pedrosa y Flores señalan que los antimodernos no consideran la historia como un proyecto creado por el hombre y por lo tanto, racional (pag. 9) El retorno a los antiguos, tal como lo reivindican los antimodernos, de Heidegger a Leo Strauss, implica un retorno a la idea de naturaleza. Los antiguos adoptaban como norma no a la razón del sujeto, sino un elemento sustancial, el orden cósmico. En Orejudo Pedrosa y Flórez (2012).

¿Podría entonces hablarse de una dialéctica entre la *high culture* de dirección más - global/local- y renovada voluntad cosmopolita (las lógicas) y microculturas locales de eficacia empírica, pero también de evocación reelaboradora de lo tradicional, sin el aparato de los procedimientos de vanguardia (los modos)? (Fernández, 2013b, p. 57)

En relación a la cita precedente, *el modo* no puede ceñirse al resultante sistemático de un fenómeno de respuesta a las líneas de sentido de *las lógicas*; por el contrario, es más bien un emergente proyectual constitutivo del fondo profundo de *la tejné*, que ante la necesidad de construir saberes *otros*, aparece allí de la mano del proceso.

Si miramos particularmente a Latinoamérica, es posible atender a conciliaciones en el interior del *modo proyectual*. De acuerdo con lo que plantea Fernández (2011b) es posible reconocer de en el proyecto arquitectónico la incorporación del *extrañamiento* -operación propia de las vanguardias que son revisadas desde la posmodernidad-, así como *resistencias microculturales* - inquietudes frente al debate de lo hegemónico-, sumada a las exploraciones fronterizas con otros campos -decimos aquí oblicuidad- y los repertorios afinados en el método inductivo, además de las manifestaciones que se proponen consolidar el cometido geocultural.

En todo caso *el modo* prioriza “*la afectación del proyecto con el desmontaje que cada actor proyectual escogió a la hora de construir su discurso.*” (Fernández, 2013b, p. 58) en un mundo complejo e interrelacionado. Lo que resulta de entender una cultura arquitectónica disciplinada en los términos que propone la academia del presente, pero que además intenta discurrir también en territorios de indisciplina y/o de incertezas -retomando a Foucault (1978 [2008])-

En cuanto al método, -y aquí otra incorporación innovativa al decir del crítico y ensayista- el modo proyectual se acerca bastante a aquel que se procura en la clínica (psicoanálisis), en el sentido que la misma adhiere un compromiso con lo singular “*pero el análisis del caso singular no trabaja en una mera deconstrucción deductiva, sino que acumula y comprueba en la sumatoria.*” (Fernández, 2011-b, p. 58). Esto supone reconocer que el análisis del caso puntual, requiere además del paraguas del *síntoma*¹³⁸. Visto así, podemos señalar que las características metodológicas del modo son un tanto homologas a las características metodológicas de la *clínica*; ya que permite encauzar cierta singularidad en cada proyecto y a la vez una continua redefinición abierta, combinatoria y atenta a los desplazamientos -aún aquellos- que no pertenecen a la disciplina propiamente dicha.

Entonces, subrayamos que en el modo proyectual se halla -siguiendo el razonamiento de Fernández- la herramienta que posibilita la convivencia de lo paradigmático, lo académico, lo normalmente aceptado de la tradición -vale decir de fuerte anclaje institucional-, con lo singular, donde encaja aquello innovador, abierto e indeterminado.

Es importante observar que esta tensión que se hace efectiva en el proyecto, al incorpora la indeterminación como forma de construir el discurso de la arquitectura; es, por tanto prescindible de lo netamente disciplinar. Se conforma así la idea de un proyecto permeable, capaz de proponer una conversación de profundas raíces en la cultura proyectual y todo su complejo de relaciones en la que ingresan otros saberes como aquellos provenientes de la acción, de lo inconcluso o de lo azaroso o lo extraño en la arquitectura. Esto último -como ya mencionamos antes- consecuentes con aquellos procedimientos de rupturas que ya se vienen desarrollando con las propuestas de las vanguardias a lo largo del último siglo.

¹³⁸ El síntoma, según la Rae: *Señal o indicio de algo que está sucediendo o va a suceder.*
Ver <https://dle.rae.es/s%C3%ADntoma>

Así visto, en su compromiso con las travesías poéticas y transdisciplinares del mundo contemporáneo, el proyecto se constituye en el germen de la ruptura de los discursos lineales. Por ende el *síntoma*, en los modos de proyecto, daría cuenta de lo que antecede en el *plexo* disciplinar al que sin demasiadas reservas “ perfora”. De esta forma, según sostenemos el proyecto de investigación en su condición de modo, permite visibilizar lo silenciado que emerge de las profundidades de la disciplina, en fraternal convivencia con las experiencias proyectuales de los arquitectos más audaces que buscan exceder sus límites. El desafío del modo proyectual, se haya en un ámbito que propicia la (in)disciplina y los distintos recorridos que surgen de la toma de posición en la *inservidumbre voluntaria* (Foucault, 1978 [2008]).

II. C 2.2

Sobre las estrategias en la investigación proyectual

II.2.2.1 De las estrategias

Nos ocupamos de profundizar en la noción de *estrategia*, con el objeto de hilvanar algunas consideraciones en nuestro subcampo del proyecto. En líneas generales, al hablar de estrategias, hacemos referencia a posibilitar maneras de lograr un objetivo. Dicho término, estrategia, viene relacionado en sus orígenes al arte del mando militar¹³⁹ *stratēgós* corresponde al jefe militar encargado de las huestes. Este deriva de la combinación de *ster*, “extender” o extensión en relación al mando. Por otro lado *ágein* “conducir”, que corresponde a los atributos de quien domina las estrategias -el jefe y responsable- y en su defecto de las operaciones que deben llevar a cabo los subalternos militares. Cercano a este sentido y desde un planteo más asimilable a las observaciones sobre lo cotidiano, Michel de Certeau (2000) considera la estrategia como el diseño de acciones en las pugnas de los espacios de poder, ya sea social o institucional. Esto requiere también de diferenciarlas de las tácticas como fuerzas puntuales “invisibles”¹⁴⁰ que se definen en el interior en el campo del “enemigo” y que se constituyen en el marco de un plan de acción impulsado a concretar un fin -en este caso el dominio del otro- .

Nos detenemos en la idea de diseño de acciones, de intenciones, de finalidad, para acercarnos a la idea de acciones políticas; de allí que tomar la estrategia como problema nos aproxima a “*un tipo específico de conocimiento*” (de Certeau, 2000, pag. 43). La estrategia es la expresión de un conjunto de acciones en el que las partes son puestas en juego, poniendo en funcionamiento lo que se propone -o al menos se supone- el modo más conveniente en el campo de las luchas y de intereses. En concordancia con lo que describe Bourdieu -haciendo referencia al acampo literario- como “*...un campo de luchas de competencia que tienen a conservar o a transformar ese campo de fuerzas.*” (1997, 344)

Ahora bien, si planteamos la discusión en ámbitos del proyecto arquitectónico, podemos entender que el diseño de estrategias requiere de un fino conocimiento de los actores involucrados -autor/lector¹⁴¹-, de los supuestos o verdades de las que se parte, de los momentos o tiempos de las acciones, del desarrollo de las prácticas, así como los métodos y/o las etapas posibles en vistas al fin propuesto, sea cual fuere ese fin. Vale decir que el diseño de estrategias, en nuestro caso, en los territorios proyectuales arquitectónicos, requiere antes que nada de un modo de conocimiento específico -principalmente- del problema en cuestión o del grado de problematización al que se aspira, pero además y claramente, del objetivo pretendido.

Entendemos, como ya vimos en capítulos anteriores (Cap. I. 1.2.4; I.3.1.2) que hoy estos objetivos trascienden la propuesta de la arquitectura material, o sea de su mera materialización, sino además poder prescindir de ella, o ponerla en crisis. En tal sentido aparecen el proceso, la experimentación o el concepto como fundantes de aquello innovativo. Y en esta dirección el requerimiento del proyecto y de la teoría del proyecto o en su defecto de su cuestionamiento se sustenta en el compromiso puesto en superar la mera construcción de la obra como única respuesta al mandato canónico.

¹³⁹ Ver Gómez da Silva (2009).

¹⁴⁰ Para de Certeau la táctica no tiene más lugar que el del *otro* (2000, pag. 50)

¹⁴¹ Aquí hablamos en genérico, a sabiendas de que esta relación se pone en juego en nuestros análisis más adelante.

Hoy la figura del arquitecto ya no es formulable únicamente en los términos de un productor de objetos, sino en los de un “estratega de procesos”. Ya no se trata, en efecto de diseñar la forma, local o global (de cerrarla, de acabarla de completarla, de embellecerla) sino de propiciar reglas de juego -lógicas evolutivas- para estructuras virtualmente inacabadas, en constante -o virtual- transformación: estructuras como de la propia ciudad contemporánea en constante mutación, recuperación y modernización. Procesos, pues más que sucesos. No se quiere renunciar no obstante a la forma. Pero se desearía primar más que los dibujos -o las planimetrías- los sistemas los mapas de acción. (Gausa et al, 2000)¹⁴²

Como propone Gausa (2000), en las últimas décadas no es posible hablar de proyecto sin asimilarlo a la *acción*¹⁴³. La idea de estrategia aparece aquí como una herramienta conceptual pertinente y específica, que empieza a mostrar distintas aristas y en las que el proyectista expande posibilidades, propia y del lector-habitante.

Revisaremos a continuación algunas perspectivas del problema que se corresponden a construcciones culturales y experimentales en el ámbito de la arquitectura y que expresan modos del hacer proyectual en diferentes latitudes. Si bien son claramente disímiles en sus maneras del abordaje, seguramente ello tiene relación con los contextos socioculturales en los que se desarrollan. Sin embargo, esto último no deja de dar cuenta del engranaje complejo, con idas y vueltas, de un mundo global contemporáneo que forma parte finalmente de un conglomerado dialógico de, en este caso, el saber disciplinar arquitectónico.

II.2.2.2 El gesto como estrategia (canónica)

Entre el partido y el sistema

Aliata (2018), a partir de las observaciones realizadas en algunos países de América del Sur y en un recorte temporal que oscila entre la década del cincuenta y el ochenta, define la *estrategia proyectual* en relación a acuerdos que rigen la disciplina, fundamentalmente apoyados en lo que describimos en el presente trabajo como el *canon como gesto* (C.II.2.1.2) -con las particularidades que tiñen por esos años la región-. De algún modo las estrategias que se constituyen aquí van entendidas en un sentido cercano al abordaje que hace Roberto Fernández de las lógicas (Cap. II.2.1.4). El arquitecto, adopta una manera de proyectar tomando como método la idea del gesto, también llamada la idea generadora -hija de los *ateliers* de la *École des Beaux-Arts*¹⁴⁴-.

¹⁴² Ver estrategias y estrategia. Del Diccionario Metápolis. Gausa et al. (2000).

¹⁴³ Ya vimos en el capítulo de vanguardias la importancia del ingreso de la acción en el intento de superar la separación del arte y la vida. El Dadá es el movimiento que hace ingresar *la acción* como estrategia de ruptura de la *obra orgánica* (Benjamin, Bürger). Más tarde en la década del sesenta el *fluxus* da continuidad a las experiencias radicales en el arte.

¹⁴⁴ Durante las primeras décadas del siglo xx la enseñanza de la arquitectura estuvo vinculada a los *ateliers* lo que determinó una total asimilación del arte de caballete en la enseñanza. Sostiene Lucan que en las primeras épocas de la academia las clases eran dictadas por pintores, escultores y arquitectos (Lucan, 2016).

The parti. The general disposition of a plan – its broads lines and its masses- its is what we call a parti. We say:” the a symmetrical parti or an asymmetrical parti”. In a way, it is hence both the silhouette of the plan and diagram enabling us to answer the demands of the program. It could well correspond to what we call the problem solving method. Its therefore calls for a synthetics conception in its pursuit of solutions and a kind of a priori visión¹⁴⁵.
(Lucan, 2016, p. 183)

Los postulados se justifican en el ámbito de la enseñanza, de la práctica profesional y en su posicionamiento institucional. Por lo cual no se puede pensar en el proyecto sin reconocer el partido. Se defiende la idea del “gesto” como método que aporta las pautas para la formalización del proyecto. Paulatinamente, esto comienza a verse modificado por un planteo “superador”, a partir del cual el proceso incursiona con mayor énfasis en las operaciones de “repetición, flexibilidad, crecimiento, indeterminación, mutación.” (Aliata, 2018, p. 51) Entra en la contienda y convivencia una combinación metodológica de procedimientos diferentes. Esto se traduce en propuestas que en un primer momento apoyan sus procesos en la idea de partido, lo que posteriormente se ve alimentado y reorientado hacia la denominada arquitectura de sistemas, que asimila e incorpora en la práctica proyectual todo un paradigma de pensamiento contemporáneo: el científico.

De esta manera, observa el historiador, “*partido y sistemas se constituyen como las estrategias más visibles en el campo local a mediados de los años ’60. Y esto es bastante curioso ya que son maneras de operar bien diferentes entre sí.*” (Aliata, 2018, p. 57)

En consecuencia, se hace posible -y visible- en el cono sur, la convivencia del concepto de partido que en la tradición clásica está unido a las nociones de jerarquía, orden, equilibrio unicidad, limite, -para nosotros simbólico y orgánico (cap. I.2.3)- con aquel otro “...*el concepto de sistema en cambio aparece ligado a las nociones de libertad e indeterminación cualidades ajenas a las necesidades de prefiguración que plantea la estrategia de partido.*” (Aliata, 2018, p. 57)

Un claro ejemplo de ello es el proyecto para el canal ATC, de Manteola, Sanchez Gómez, Solsona y otros (1978), en el que hay un *gesto fuerte* -una idea fuerza- que toma el suelo como base del proyecto, pero por otro lado termina de conformarse con el diseño en bloques modulares que se repiten y que podrían aun seguir repitiendo de manera indeterminada a lo largo del campo expandido -arquitectura y paisaje-. Queda clara aquí la estrategia de superponer el plano topográfico y la secuencia de los bloques rítmicamente plantados, es una decisión *a priori*. Se produce la tensión entre la forma secuencial y la disolución de la caja arquitectónica en una clara voluntad de -al menos- minimizar las jerarquías (Figura 48).

¹⁴⁵ Traducción de la autora:

El partido. La disposición general de un plan (sus líneas y masas generales) es lo que llamamos un partido. Decimos: un partido simétrico o un partido asimétrico. En cierto modo, es tanto la *silueta* del plan como un diagrama que nos permite responder a los requerimientos del programa. Bien podría corresponderse con lo que llamamos el método de resolución del problema. Por lo tanto induce a una concepción sintética en su búsqueda de soluciones y una suerte de visión apriorística.

El texto responde a una cita que realiza Lucan de Gustave Umdestock, “*Cours d Architecture, París, 1930 II*” *aplication des lois de composition artistique a l’architecture*”.

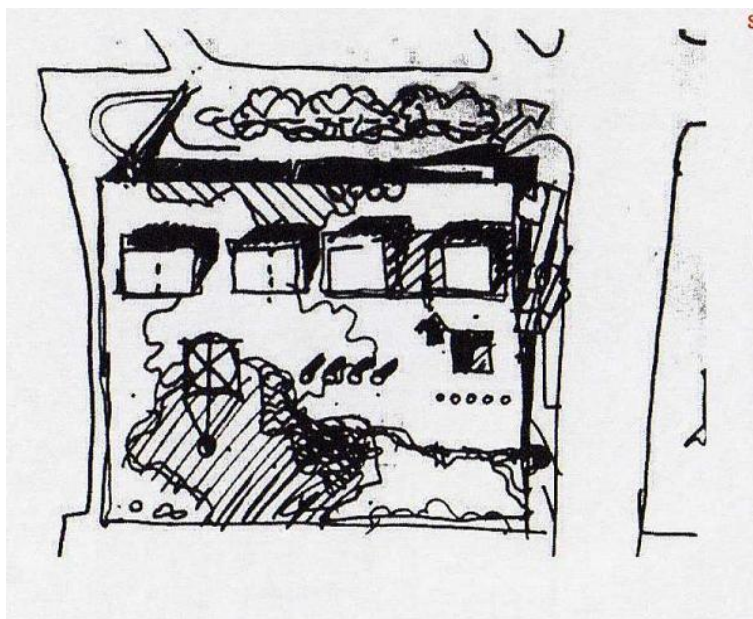


Figura 48. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly, Sallaberry y Tarsitano
 Proyecto ATC Argentina Televisora Color,
 Buenos Aires, 1978.

Para Aliata, en este contexto, la estrategia es portadora de las operaciones que emergen de la impronta del proyecto, justificado en toda una tradición que empieza a verse más asiduamente en Argentina y algunos países limítrofes a partir de la década del cincuenta. Esta “manipulación” de las formas que surgen de las ideas supone repensar y proponer nuevas maneras de proyectar, mas ensayísticas, aunque no por ello menos previsible.

En este tipo de concepciones, sus condicionantes corresponden a una clara toma de posición respecto del proyecto, que deriva de procedimientos académicos -la tradición del gesto- dando ingreso sin embargo a ciertos matices de experimentación, lo que en palabras del autor, comienza a generar una línea de trabajo muy sólida desde el denominado *partido*, en la arquitectura de la región.

II.2.2.3 Estrategia y acción

Otro planteo estratégico es el que profundiza García-Germán (2012), ahora haciendo referencia a la perspectiva del mundo anglosajón. El autor identifica un proceso en el que el desarrollo paradigmático¹⁴⁶ del hacer del proyecto moderno, académico, determinista, funcional muta hacia otro espacio más abierto, menos académico, más estratégico. Lo estratégico, para García-Germán, “se mueve en una aparente contradicción entre, alternativamente, erigirse como un nuevo paradigma y encarnar un conjunto de actitudes recientes.” (2012, p. 32) Para reconocer esas actitudes es necesario revisar algunos conflictos culturales propios de ese mundo¹⁴⁷ y la

¹⁴⁶ Que pertenece a un marco de creencias y de producción así como circunscripto a protocolos específicos. Ver *The structure of Scientific Revolutions* de T. Kuhn (1962).

¹⁴⁷ El mayo francés es una referencia que no puede dejarse a un lado en términos de pensamiento crítico al mercado de consumo y una sociedad elitista.

formación de gran parte de los arquitectos que participan de la vanguardia de las últimas décadas del siglo veinte, sin dejar de lado la lectura que aporta el lenguaje – en este caso el inglés-. Tomemos nota que en el panorama anglosajón (Summerson, Banham, Price) el programa¹⁴⁸ se torna un elemento clave para la puesta en crisis del paradigma académico, léase los modos hegemónicos o dominantes de concebir el proyecto -funcional y ortodoxo en estas latitudes- y la preocupación técnica en su viraje social como proceso abierto.

La idea de programa, alejada de la métrica en este caso, más cercana a lo operativo, a las acciones y menos preocupada por la cuestión cuantitativa, define un camino en el desarrollo del proyecto exploratorio, que se vuelve cada vez más profundo y específico. Observa al respecto García-Germán “*Banham fue capaz de describir los pasos subsiguientes, aquellos que se podrían interpretar contienen la transformación desde lo paradigmático hacia lo estratégico: el paso del programa a organización y posteriormente el de organización a efecto.*”(2012, p. 33) Ergo, no podemos avanzar sobre las estrategias en el proyecto sin revisar esta diferencia que resulta fundamental para entender estos procesos, y nos referimos a la discusión llana que problematiza el programa ya no como variable sino como eje de problematización posible de todo un paradigma y la inminente necesidad de poner en crisis la función - determinada- como *mandato moderno*.

Banham y Price son los pioneros en los intentos de liberar la arquitectura del *corsé* del MM: “*la forma sigue a la función*”. El primero de ellos apuesta por generar *comfort* como *efecto extensivo* de la tecnología; el segundo inscribe su quehacer por una arquitectura más preocupada por la mirada social (García- Germán, 2012)¹⁴⁹. Desde allí se hacen reconocibles múltiples derivas y líneas de trabajo en las prácticas proyectuales que resultan de un fuerte contenido “performático”. Cabe recordar que en el contexto del *mayo francés*, tanto en el arte como en la arquitectura se produce un importante proceso de asimilación de la cultura de masas y una postura crítica a los problemas sociales que se visibilizan como aquellos relacionados a la educación destinada a las élites.

Observa García-Germán “*La cultura del espacio y la forma se veía sustituida por un nuevo objetivo, el de la performatividad, o la capacidad de actuación de los programas generando acontecimientos a partir de la manipulación dimensional y su interacción.*” (2012, p. 31) Algunas de las estrategias que se ponen en funcionamiento son aquellas que accionan sobre el territorio, pero esta vez es el territorio del *terrain vague*, el de los suburbios, el de las clases olvidadas, el de los basurales.

Aparece en el período sesenta-setenta una cantidad de proyectos cuyos problemas exceden la retórica de la academia, dando paso a la acumulación, la basura y los vacíos residuales, las relaciones del paisaje, en una actitud nostálgica, con el paso del tiempo. Todas en un contexto en el que surge la necesidad de ver superada la *tabula rasa* de la arquitectura y el urbanismo moderno de la primera mitad del siglo XX - que caracterizamos aquí como proyecto instrumental (I.1.2.3)-. En consecuencia, el *programa* se pone bajo la lupa, lo que acerca a los proyectistas el cuestionamiento de las densidades, los metros cúbicos, las acciones y las múltiples maneras de abordarlos. La saturación del proyecto se vuelve una posibilidad visitada por varios (Tschumi,

¹⁴⁸ Al respecto García-Germán reconoce las diferencias en el significado del programa en el idioma inglés y en español. En el primero el programa está más vinculado a las acciones “*programa contiene de forma más presente al connotación temporal, un guión en el tiempo. Con un funcionamiento determinado previsto*”; mientras que en el segundo el programa es la cuantificación, de m² en relación a las funciones.” (2012, p. 32)

¹⁴⁹ En este caso que incorpora lo técnico y lo social más todo aquello que usualmente no quedaba contemplado en el proyecto (el abandono, el vacío, lo residual, etc.).

Koolhaas, MVRDV); arquitectura y *acontecimiento* funcionan como mecanismos que intentan poner en crisis la creciente *macdonalización*¹⁵⁰ de la cultura.

La reformulación del programa en estos términos se producirá a partir de mecanismos de narrativa, identidad y acumulación tomando prestadas técnicas transdisciplinares del arte, la literatura y principalmente del cine, pero al mismo tiempo desarrollando herramientas de proyectos inéditas destinadas a ampliar las capacidades performativas de los modelos megaestructurales o isótropos anteriormente ensayados en programas públicos. (García-Germán, 2012, p. 185)

El centro Pompidou es el claro ejemplo de un proyecto en el marco de este pensamiento estratégico. Es el resultante de una propuesta exploratoria, un artefacto crítico con el cual se propone interactuar con el mundo del arte a través de un dispositivo que ponga en *shock* el paradigma aurático¹⁵¹ propio del arte de contemplación. Quedan así reunidos en este giro de autoconciencia de arte, arquitectura y urbanismo.

El Pompidou también llamado Beaubourg (Figura 49), se convierte en “promesa” del cúmulo de lo ordinario: del arte, del ocio y la tecnología. En él ingresan las estrategias del pop y la cultura de masas que proponen una mirada revisionista hacia la alta cultura. Expresa Rogers, su creador, - junto a Piano- “*no tengo ningún inconveniente en que sea un supermercado, es el termino cultura el que creo que deberíamos cuestionar*”, dejando en claro el interés de cuestionar -al menos- el status del museo desde la propuesta (García- Germán, p. 184). Paradojicamente y pese al posicionamiento crítico del autor, hoy el centro Pompidou es sede de las muestras más importantes del mundo.



Figura 49. Richard Roger y Renzo Piano
Centro Nacional de Arte y Cultura George Pompidou (1972-1975).

¹⁵⁰ Sería éste el fenómeno del enlatado y lo *standart* provisto para la sociedad de consumo.

¹⁵¹ Icónico, orgánico, la vinculación con el lector es a través de la contemplación -pasiva-. Ver en nuestro trabajo pag. 93 (Cap. I.3.2).

II.2.2.4 El diagrama

En el marco de las corrientes vinculadas a la crítica de la función como representación de usos, se provee al proyecto otros modos de accesos y de expansión de la arquitectura. Una manera de poner en crisis el modelo funcionalista es generando accidentes y/o disrupciones en la arquitectura a partir de las estrategias diagramáticas.

El diagrama se presenta como una herramienta de proyecto que permite fluidez e integración de elementos que toma diferentes formas, roles o caracteres. Es una herramienta que genera aperturas, es un método relacional. Para Montaner *“un diagrama es una posibilidad, un medio geométrico que sirve para proceder de lo no decible hacia las palabras.”* (2015, p. 23) En este punto y ya habiendo incursionado en el problema de la acumulación, empiezan a verse a través de los diagramas las superposiciones como modo de presentación de bloques, fragmentos o partes que, sin prejuicio alguno, conviven plásticamente en la arquitectura.

Por ejemplo, en el concurso para el parque de la Villette, se institucionaliza esta manera de proyectar cuya estrategia es la de conectar funciones o en su defecto, elementos heterogéneos. En este camino Tschumi y Koolhaas formulan propuestas diagramáticas de superposición: el primero a modo de “estratos” o “planos apilados” y el segundo, en bandas horizontales.

De la misma manera, para Koolhaas, Tschumi MVRDV (...) el diagrama será el guión, borroso pero dirigido, que pone en resonancia inestable los elementos del programa y los convierte en un dispositivo, insuflándoles carácter y movimiento y destinando su interacción a la aparición de interferencias en el uso tan relevantes como los accidentes técnicos eran para Bacon. (García-German, 2012, p. 209)

El proyecto, lejos de ser equilibrio entre forma y contenido, es un diagrama. El diagrama, visto así, permite conectar discontinuidades, dando lugar al accidente, el desvío inesperado. El método se apoya en las experiencias basadas en la acción y promueve también la incorporación de una diversidad de actores en el proyecto; el diagrama, supone una estrategia en vistas a un proyecto abierto. Queda claro que como estrategia de disociación de la forma y el contenido, el diagrama toma diferentes rutas, demostrando además que los modos de representación canónicos son determinantes para las propuestas. Si se trata de representación, este -el diagrama- es expresión de la necesaria convivencia entre la abstracción y el esquematismo de lo complejo. En los últimos años, el diagrama llega a consolidarse como un estratégico instrumento de crítica en la investigación proyectual.

II.2.2.5 La estrategia del vacío

Nos detenemos en el caso Koolhaas como representante de aquellos que se ocupan en los últimos tiempos de cuestionar la arquitectura “anestesiada”. El arquitecto holandés aprende de las prácticas surrealistas -y sus métodos- y, como los de su generación, sus procedimientos quedan expuestos en los proyectos. Como se dijo *ut supra* los compromisos con el mayo francés, le otorgan un potencial de permanente demanda a la disciplina y a los saberes próximos, los que incluye en las obras e investigaciones.

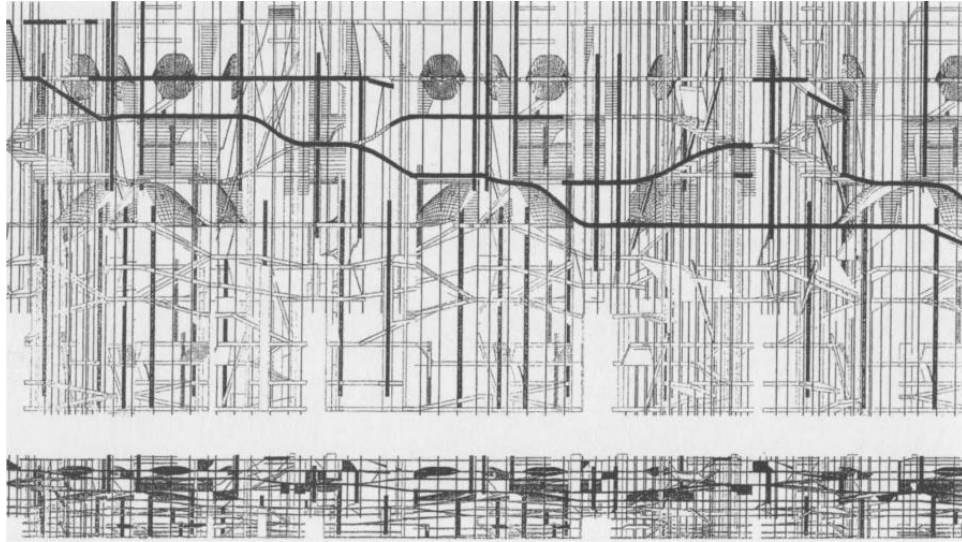


Figura 50. Rem Koolhaas
Proyecto Dos Bibliotecas en Jussieu
París, Francia, 1992.

En sus métodos se asocian Salvador Dalí, Bacon, Marcel Duchamps, Jacques Lacan entre otros. A lo largo de sus experiencias proyectuales hace legibles los objetivos concretos a investigar -la arquitectura y la ciudad- y se encarga de abastecer al campo de la arquitectura de modos proyectuales conflictivos. En ese impulso procura liberar a la arquitectura de las limitaciones disciplinantes que se sustentan en los modelos canónico-académicos del Movimiento Moderno y aún de los vicios estructurales -simbólicos- de sus antecesores. Se acerca de esta manera a transgresores como el italiano Aldo Rossi o el americano Robert Venturi y en sus propuestas puede leerse también el diálogo diagramático Le Corbusier-Mies. La provocación sostenida a lo largo de sus exploraciones OMA/AMO articulan discusiones de los problemas que estos inician, según entiende, “modélicamente”.

En la propuesta que Koolhaas denomina “estrategias del vacío” encontramos el abordaje *serial* de discusiones de la arquitectura moderna, sus cánones, la idea de función, estructuras e incluso la *promenade*, mas todo el bagaje de lo *otro* concentrado en el diagrama -la superposición y la discontinuidad, lo vertical/horizontal, el fragmento-. En su propuesta se prefigura una arquitectura desconectada en sus circuitos de funcionamiento. La que propone, provoca, da lugar al acontecimiento y a lo heterogéneo. La arquitectura es ruptura, es experiencia y es exploración.

Referencias bibliográficas (Cap. II. 2)

- ALIATA, Fernando 2013. *Estrategias proyectuales. Los géneros del proyecto moderno* (Bs As: SCA Diseño Editorial)
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles del art. Genèse et structure du champ littéraire.* (Ed. du Seuil). Traducción de Tomas Kauf, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1997)
- COSME, A. M. 2008. *El proyecto de arquitectura. Concepto, proceso y representación.* Barcelona: Reverte
- CAMPAGNON, Antoine. 2007. *Los antimodernos.* Traducción de Manuel Arranz (Barcelona: Acanalado).
- CAUQUELIN, Anne. 2016. *Les Théories de l'art* (Francia: Universitaires de France) Traducción Michele Guillemont *Las teorías del arte,* (CABA: Hidalgo Editora).
- DE CERTEAU, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes del hacer.* Universidad Iberoamericana, (D. F : Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente).
- EISENMAN, Peter. 2011. *Diez edificios canónicos 1950-2000* (Ed. Gili)
- FERNANDEZ, Roberto. 2013. *Lógicas de proyecto,* (Bs As: Universidad Nacional de Buenos Aires).
.....2013b *Modos de proyecto,* (Bs As: Nobuko).
- FORSTER, Ricardo. 1991. W. Benjamin Theodor Adorno: El ensayo como filosofía, (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión).
- GARCIA-GERMAN, Jacobo. 2012. *Estrategias operativas en arquitectura. Técnicas del proyecto de Price a Koolhaas* (Bs As.: Nobuko).
- LUCAN, Jacques. 2012. *Composition, non composition . Architecture and Theory in the nineteenth and twentieth centuries,* (Lausanne: EPFL pres).
- MONTANER, Josep María. 2014. *Del diagrama a la experiencia: hacia una arquitectura de acción,* (Barcelona: Ed. Gili).
.....1990. *Arquitectura y crítica* (Barcelona: Gili).
- NASELLI, Cesar. 2013. *El rol de la innovación creadora en la lógica interna del diseño arquitectónico* (Córdoba: I+P editorial).
- OLIVAN SANTALIESTRA, J. ((s.f.)). *La alegoría en el drama Barroco Alemán de Walter Benjamin y en las Flores del mal de Baudelaire.* (a. P. 36, Ed.)
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf>
- SANCHEZ LLORENS, Sabrina. 2015. *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas* (CABA: Ed. Diseño).
- SAUSSURE, Ferdinand. 1945. *Course de linguistique generale.* Traducción de Amado Alonso. (Bs As.: Ed. Losada, 1976).
- SARQUIS, Jorge. 2003. *Itinerarios del proyecto. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura* (Bs. As.: Nobuko).
- VENTURI, Robert. 1966. *Complejidad y contradicción en la arquitectura.* Traducción de Anton de Aguirre Goitia y Eduardo de Felipe Alonso (Barcelona: Ed. Gili)
.....1972. *Aprendiendo de las Vegas.* Traducción de Justo Bermendi (Barcelona: Ed. Gili).
- WILLIAMS, Raymond. 1981. *Culture* Traducción de Graciela Baraballe, *Sociología de la cultura.* (Bs As: Ed. Paidós, 1994).

Artículos

- ALEGRE, Javier (S. f.) "Giro lingüístico y corrientes actuales de la filosofía. Corrientes wittgenstenianas" (Instituto de Filosofía - Facultad de Humanidades, UNNE). Disponible en la web: <http://www.unne.edu.ar/unnevieja/Web/cyt/cyt/2002/02-Humanisticas/H-011.pdf>

- EISENMAN, Peter. 1971. "Appunti sull architettura concettuale. Verso una definizione", *Casabella Año 35*, ps 359-360.
- FOUCAULT, Michel. 1978. "Que es la crítica? Conferencia dictada en la universidad de la Sorbona", en *Qu' est-ce que la critique? suivi de La culture de soi*. Traducción de Horacio Pons *¿Que es la crítica? Seguido de la cultura de sí* (Bs As: Siglo Veintiuno Editores, 2018)
- FRAENZA, Fernando (2017). "Serialismo arquitectónico y giro pragmático. Hacia un concepto de arquitectura serial". En revista PENSUM, [S.l.], v. 3, n. 3. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/pensu/article/view/19035/18950>.
- GUERRA MARTINEZ, Valeria Soledad. 2017 a. "Arquitectura conceptual. Conexiones entre el giro analítico del arte reciente y la investigación proyectual" en Revista Pensum N3 vol.3. En la web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/pensu/article/view/19017/18934>
- OREJUDO PEDROSA, Juan Carlos- FERNÁNDEZ FLÓRES, Lucía. 2012. "Introducción. La actualidad de los Antimodernos" en *Eikasia revista de filosofía* N° 8. Disponible en la web: <http://www.revistadefilosofia.org/45-01.pdf>

Otros

- GAUSA, Manuel *et alt*, ed. 2000. *Diccionario Metápolis de arquitectura avanzada* (Barcelona: Actar)
- GÓMEZ DA SILVA. 2009 *Diccionario Etimológico la Lengua Española*. (México: Fondo de cultura económica).
- PAYNE *et alt* . 2006. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* (Bs As: Paidós).
- RAE. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed.. Versión 23.3 Disponible en línea: <https://dle.rae.es>

II. C.3

El *desvío alegórico* como estrategia en la investigación proyectual

II.3.1 Sobre estrategias alegóricas en la Investigación proyectual

El concepto de licencia surge como un permiso que se otorga para decir algo que en principio, viola alguna virtud. Así se licenciaba cuando se faltaba a una virtud, se producía un desvío, pero permitido.
M. Fernanda Cano, 2000

Avanzamos en el nodo de nuestra Tesis. Construimos una afirmación y es la del reconocimiento del *desvío alegórico* como estrategia de crítica en *la investigación proyectual*. Un paso importante es el de identificar las estrategias y los procedimientos, que, como ya vimos, fueron puestos en práctica y muy discutidos en el arte del pasado siglo (Cap. I.3) y según sostenemos, en nuestro campo, acercan instrumentos que permiten cuestionar el proyecto desde su condición de giro.

Nos ocupamos *ut supra* de la figura retórica denominada alegoría como estrategia del desvío. La misma, como ya desarrollamos (Caps. I.2.6; II.1), ha sido puesta en práctica y debatida durante siglos en distintos ámbitos artísticos, como en el de las letras, las artes visuales o la arquitectura. Partiendo de las premisas benjaminianas, observa Buchloh que “*en el procedimiento de montaje operan todos los principios alegóricos: apropiación y vaciamiento de sentido, fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y por último, separación del signifiante, significado.*” (1982 [2004, p. 91]) Señalamos en nuestra Tesis que hacia fines del siglo XX tales procedimientos se habrían convertido en destrezas de gran potencial de aquellos *procesos proyectuales* que alientan experiencias innovativas. Estas se apoyan en el método serial atendiendo así a la puesta en crisis de la arquitectura como institución y de la disciplina misma (Cap. I. 3.2). Es allí donde esta puesta la atención en el presente capítulo.

Profundizar en el recurso alegórico como estrategia, especialmente en su instrumentación e integración en el campo de *la investigación proyectual* en las últimas décadas nos conduce a repensar en sus raíces, en las raíces de *la alegoría*, así como en las del montaje y en las aristas que involucra su discusión. Todo esto con el propósito de hallar enclaves que los ligan fuertemente al proyecto arquitectónico. Sostenemos, como ya señalamos, que ese núcleo tan recóndito y profundo que permite entender la arquitectura como práctica cultural (Caps. I.1.1; I. 1.2), es el que opera también en los bordes, es sustancial en el desarrollo de nuestra Tesis y sus transversalidades nos obligan a recorrer-explorar territorios aledaños en cuanto de otros campos disciplinares y otros saberes.

En las páginas que siguen nos detendremos en la observación y el análisis de algunos proyectos que se apoyan en diversas estrategias alegóricas. Nuestro objeto es ahondar en la hipótesis de este trabajo sosteniendo que las mismas se constituyen en la última centuria en claves del desvío en el andamiaje teórico-crítico de la arquitectura, especialmente desde la propia *praxis*. Señalamos que, ligadas a las experiencias y manifestaciones en el arte de vanguardias y tardovanguardias, los proyectistas del ámbito de la arquitectura acercan sus búsquedas de una manera más o menos titubeante a “acciones emancipatorias”, seguramente sin las pretensiones radicales de las vanguardias heroicas, sino más próximas a pequeños intentos de “rupturas del dogma”, del “deber ser”, en relación a algún cuestionamiento planteado. Tal es así que en el transcurso del capítulo hacemos referencia a la producción proyectual contemporánea y su vocación de hacer crisis, de innovar e investigar, entendiendo que gran parte de sus recursos son propiamente alegóricos; según afirma Owens, para quien “*la alegoría es tanto una actitud como una técnica, una percepción como un procedimiento.*”(1980 [2001, p. 204])

Para nuestro avance, revisaremos algunas propuestas, con el fin de discutir en profundidad cómo las estrategias alegóricas a las que hacemos referencia permiten el cuestionamiento de la propia cultura arquitectónica, admitiendo allí el enclave de lo geocultural. Esto último, como subrayamos a lo largo de nuestro trabajo, no obedece a apelar a posiciones dicotómicas del afuera /adentro en términos regionales, sino simplemente tomar propuestas de nuestro contexto, dando voz a las prácticas proyectuales arquitectónicas que asumen un sentido crítico y dialógico, visibilizándolas en el marco de las complejas redes del mundo contemporáneo.

II.3.2 Las estrategias alegóricas como instrumento de crítica geocultural en la Investigación proyectual

Sin la intervención del lector, nada significa, nada re-presenta.
José Luis Brea, 1991

Definimos ahora estrategias alegóricas en el marco de nuestra Tesis y decimos que se trata de aquellas acciones o maniobras que en el campo de *la investigación proyectual* incluyen procedimientos ¹⁵² de *desvíos alegóricos* (Benjamín, Buchloh, Owens, Brea) que, al igual que en las experiencias tardovanguardistas del arte se desarrollan fundamentalmente en procura del cuestionamiento (cultural-institucional-social) “desde y hacia” el interior de la arquitectura.

Si en la tradición del proyecto moderno el concepto de *símbolo* responde a la idea de totalidad, a la construcción de una completitud legible -vale decir- orgánica (Cap.I.1.2.2) posteriormente devenido con el Movimiento Moderno en producto y artefacto de uso al decir de Sarquis (2003), y que puede ser caracterizado fundamentalmente como instrumental (I.1.2.3). Sostenemos que en las últimas décadas la incorporación de estrategias alegóricas, vale decir estrategias de apropiación, de superposición y fragmentación, propias del montaje y el *collage*, hace posible la puesta en crisis de este modelo de proyecto, ingresándolo en un subcampo que describimos como de autodescubrimiento proyectual (Figura 3, pag.48).

Este giro, que implica superar la instancia de entender el proyecto como objeto de conocimiento para reconocer en él, esta vez, un instrumento que permite el acceso a conocimientos otros, admite su estudio y por ende su “expansión”, apoyado en el planteo de lógicas del pensamiento serial (Cap. I.3.1). En el mismo sentido los desvíos alegóricos permiten poner en suspenso algunos acuerdos canónicos, convirtiendo al proyecto en materia de laboratorio así como en un dispositivo conceptual. De allí que ensayar a través del proyecto permite -arribando a otro plano de participación del lector/autor- generar el extrañamiento como mecanismo de apertura y con ello, experimentar momentos de crisis que habilitarían posibles derivas y en su defecto, la producción de conocimiento específico.

El extrañamiento como operación respecto de las maniobras de proyectar es una indicación para el trabajo crítico que en todo caso, no requiere ser hecho por extra proyectistas sino poder emerger – como una de las cualidades derridianas de la posmodernidad- como tarea del propio proyectista, rasgo muy evidente por ejemplo en Eisenman, Venturi o Rossi pero también en Koollhaas, Tschumi, Libeskind, Mass u Holl (Fernández, 2013, p. 33)

¹⁵² Sucesión o secuencia de operaciones para lograr un resultado.

Sostenemos que hablar de estrategias alegóricas postula, desde el lugar del productor, un espacio de pensamiento proyectual asimilable al de los modos. Como citamos antes “*proyectar según modos implicaría asumir un grado de elecciones frente a un menú de opciones emergentes del contexto cultural del proyectista.*” (Fernández, 2013b, p. 57) Esto significa apoyarnos en la amplitud de situaciones que incluyen lo singular y diverso de lo emergente, asumiendo en el mismo momento la complejidad del mundo contemporáneo. Encontramos que este tipo de estrategias activan exploraciones de diversa índole que aportan a la superación de los procesos montados sobre el discurso dialéctico como método argumentativo -haciendo referencia al caso de las lógicas (Fernández, 1998)- y que por lo general, representan diálogos emanados de un contexto global/local (Cap. II.2.5). En todo caso, nos interesa apelar a producciones singulares que reúnen cuestionamientos oblicuos y geoculturales (Cap. I.1.1) promoviendo, desde el campo de la recepción, un lector estratégicamente activo incluido a la manera duchampeana: un lector participe del proyecto (Brea, 1991, p. 11). Tales postulaciones alimentan un proceso *pivotante* entre el campo heterónimo/ autónomo y permiten problematizar un enclave “X”, suspendiendo otros, en busca de respuestas innovativas desde el proyecto.

Ahora bien, siguiendo con nuestro compromiso de producir aportes en torno a esta especificidad, la del reconocimiento de estrategias alegóricas en el marco de la investigación proyectual, avanzamos sobre su campo de estudio, para ensayar una serie de preguntas. Con ellas intentamos acercarnos a un posible agrupamiento para el abordaje de las mismas, como lo hace Brea en el caso del arte, cuestión que entendemos nos permitiría organizar el desarrollo de la problemática pensando ya en el acercamiento al objeto empírico. En razón de ello, nuestros interrogantes intentarían buscar algunas respuestas en cuanto a, reconocer vgr. ¿Cómo se viabilizan las operaciones y procedimientos para la concreción de las *estrategias alegóricas* en aquellos procesos proyectuales más o menos críticos¹⁵³ tendientes a producir el conflicto o los desvíos en el proyecto? aun cuando es notablemente vigente el método del *a priori- el parti-*. Y entonces, en el mismo tenor, nos surge la pregunta ¿cómo es que tales estrategias promueven algún grado de extrañamiento? o bien, ¿cómo se genera la apertura del dispositivo proyectual hacia el campo ensayístico, aun sosteniendo como método el gesto -canónico-?. En otro aspecto de la cuestión, nos interesa indagar en el grado de *inutilidad* que otorgan al proyecto y a la arquitectura los desvíos alegóricos, y esto ¿en qué medida posibilitaría, de la mano del alegorista -y aquí incluimos el autor como productor-, que emerjan a la superficie discusiones de algún tipo de saber *otro*, generalmente encriptado en la homogeneización de las prácticas concertadas en el marco de concepciones canónicas, cualesquiera sean estas? Y ¿podemos revisar aquí el territorio de lo *geocultural* en nuestra discusión? Un nuevo interrogante tiene que ver con el planteo paradójico de considerar ¿qué otros aspectos, variables o elementos provocan, de manera expansiva y polivalente, tales desvíos alegóricos? Por último, nos interesa abordar posibles respuestas a ¿cómo puede validarse, en términos de aportes concretos a la disciplina, la incursión de cierto grado de inutilidad que conllevan discusiones desviadas, (in)disciplinadas- léase alegóricas-, que se habilitan en un espacio transdisciplinar situado en el margen arte-arquitectura?

Hasta aquí algunas de las preguntas que surgen en primera instancia; sin embargo para avanzar sobre nuestro asunto, también recuperamos desde ese territorio de transversalidades de margen arte-arquitectura puntos de contacto que se ponen en conflicto y que ya fueron revisados en capítulos anteriores.

¹⁵³ Ya comentamos que la arquitectura no concreta un momento crítico de “grado cero”, como lo hace Duchamp en el arte.

Proponemos a continuación, siguiendo el ejemplo metodológico de las “familias” de Brea (1991), agrupamientos de estrategias alegóricas en el campo de la investigación proyectual, a los fines de emprender un desarrollo ahora de mayor rigor analítico, señalando algunos procedimientos proyectuales y operaciones que ponemos en evidencia con la ayuda de algunos casos empíricos.

i. Apropiación y cita, el palimpsesto

En este grupo, la apropiación es el principio fundamental, lo que por defecto traerá consigo las operaciones de fragmentación y superposición. El *collage* y el montaje, así como la cita, se señalan como procedimientos facilitadores de esta estrategia del desvío. El recorte y pegado de fragmentos de realidades diferentes otorga los recursos que permiten al alegorista generar diversas maneras de proponer partiendo del cuestionamiento del símbolo.

ii. Lo inespecífico

Lo inespecífico como propuesta del *desvío alegórico* asume un carácter crítico apoyado en lo netamente barroquizante (Brea).

Postulamos dos extremos de lo inespecífico: Su condición de fragmento más *colladura - collage-* por un lado, la *mismisidad* por el otro.

iii. La Serie, la acción y el repiqueteo

El estadio alegórico se apoya en la dupla producción-reproducción, comprenden el repiqueteo y la acción. La convivencia fragmento-parte y experiencia relacional del lector/participe/ productor de la arquitectura se vuelven fundantes.

Abordar estos grupos lleva implícita una condición oblicua, transversal y no excluyente entre sí. Por el contrario, tal como señala Brea el lugar de la alegoría “*es el cruce del horizonte intertextual de dos escrituras.*” Ya señalamos que el fragmento, la superposición, la apropiación son procedimientos que conforman un vasto territorio de comunicación y que hacen efectivo un espacio de significación expansiva. Según sostiene el crítico “*...que una imagen sea vista a través de otra, que un texto leído por otro. Esa es la ley general misma- ley de lo alegórico-de toda economía barroca de la representación.*” (1991, p. 29)

En los párrafos *ut infra* abordamos los tres grupos de estrategias alegóricas antes descriptos, advirtiendo que, como dijimos en el mapeo de estas prácticas barroquizantes, es esperable la convivencia y la superposición de procedimientos. También es de esperar la constante y necesaria conexión, entre el alegorista -el proyectista- y ese *otro* -el lector/habitante- que desde el lugar de la recepción, participa activamente en el proyecto.

II.3.2.1 Estrategias de apropiación y de cita (el palimpsesto) ¹⁵⁴

Señalamos a la apropiación como una característica fundamental del procedimiento alegórico. En palabras de Craig Owens, “*la alegoría tiene lugar siempre que un texto duplica a otro (...) la imagería alegórica es imagería usurpada, el alegorista no inventa imágenes, las confisca.*” (1980 [2001, p. 205]) De allí que la operación madre se traduce en la confiscación de una imagen u objeto, que se re-presenta o re-sitúa en otro contexto para decir una cosa diferente de su origen; dicha operación se apoya en la manipulación de elementos como fotografías, películas, obras literarias u obras de las artes visuales, para luego resignificarlos.

Describimos hasta aquí los principios del *montaje* -o del *collage*- que contemplan la incorporación de fragmentos de diversas realidades. Para Owens, “*En la estructura alegórica, pues, un texto se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación: el paradigma de la obra alegórica es por tanto el palimpsesto.*” (Owens, 1980 [2001, p. 205]) De allí que la cita, como estrategia del desvío alegórico -y arbitrario- supone también la apropiación de un concepto, una idea o una propuesta discursiva -léase un artefacto, una obra de arte, una obra o proyecto arquitectónico- que es usurpado, vaciado en su significado y usado como recurso en una renovada producción de sentido. Tanto en la cita, en la que se reconoce un primer mentor -y al cual de una u otra manera se hace referencia-, como en la apropiación, a secas, de elementos u objetos de reproducción masiva-este último, el caso del *ready made*-, la estrategia comprende la actitud del montajista¹⁵⁵, que selecciona, recorta y reconstruye un palimpsesto operando desde la añadidura y el fragmento.

En nuestro próximo apartado exponemos algunas propuestas en las cuales la apropiación es la estrategia fundamental. En ellos, observamos distintas maneras de proponer el mencionado desvío alegórico, esta vez desde el proyecto arquitectónico.

a. Apropiación, ensamblaje y *objet trouvé*

La continuidad del gesto (en el CCK)

Así como en el arte es posible observar, en el plano del proyecto arquitectónico, un modo de convivencia de artefactos pertenecientes a deferentes universos simbólicos -dijimos antes- incorporando los principios del *collage*, allí donde la apropiación y el ensamblaje se presentan como las operaciones fundamentales. En este caso, las estrategias alegóricas de apropiación y ensamblaje de unidades simbólicas ponen en tensión otras lógicas de proyectar como las que se corresponden con la *idea de partido*; en este choque se genera el extrañamiento. Una forma posible es la de operar desde el ensamblaje del *símbolo sobre el símbolo*, se concibe así el palimpsesto. Un caso que nos permite señalar tales atributos es el Centro Cultural del Bicentenario o Centro Cultural Kirchner (2010) en Bs As, que analizamos a continuación.

¹⁵⁴ Del diccionario de la RAE. surge que palimpsesto:

“*Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente.*” En nuestro caso, la operación de apropiación, borrado y cita constituyen un modo de operar propio del palimpsesto.

¹⁵⁵ Respecto de los orígenes de la actitud del montajista señala Zabala:

Si bien es la concepción del *collage* es una consecuencia de la estructura autónoma del cubismo, de la idea del cuadro como un “objeto fabricado” (que borra la distinción entre pintura y escultura) tiene dos antecedentes no pictóricos. El primero surge en 1850 con el fotomontaje: técnica para componer una imagen nueva a partir de combinaciones de fotografías o negativos existentes. El segundo es el montaje, consustancial con la inversión del cinematógrafo por Luis Lumiere en 1896, que consiste en la selección y unión de las piezas filmadas. (Zabala, 2012, p. 17)

El CCK se constituye en los últimos años en la obra de carácter cultural más relevante construida en la Argentina y en Latinoamérica, con un nivel en cuanto a diseño y cuidado de detalle comparable a los centros (del mismo tenor) más importantes del mundo. Surge con la necesidad de conmemorar el Bicentenario de la Revolución de mayo (1810-2010). La propuesta para su realización se concursa en el año 2006. Se trata de la restauración y refuncionalización del antiguo edificio del correo situado en la capital del país, con un programa que lo habilitaría como centro cultural¹⁵⁶.

El Edificio del Correo

El palacio de Correos y Telecomunicación o también denominado Correo Central, es originalmente un proyecto del arquitecto Norbert-Auguste Maillart (1856-1929), quien lo desarrolla en el año 1886, aunque se construiría años más tarde con intervenciones de otros y varias modificaciones.¹⁵⁷ El *partido -o parti-* responde en este caso, a las premisas de un artefacto orgánico, compacto, cuya composición se sustenta en la premisas del orden cerrado - *close order* (Lucan, 2017)-. El edificio (Figura 51) se concreta apoyado en la simetría axial como estructurante, desde la cual organiza relaciones jerárquicas de la totalidad entre la parte y el todo. La fachada sobria se define en un neoclásico característico de basamento, desarrollo y un remate con típicas mansardas francesas.



Figura 51. Norbert-Auguste Maillart
Correo Central, Bs As, 1889.

¹⁵⁶ Resultan ganadores (entre 40 concursantes internacionales) unos jóvenes arquitectos de la ciudad de Plata, el estudio de arquitectura B4SF: Enrique Bares, Federico Bares, Nicolás Bares, Daniel Becker, Claudio Ferrari, Florencia Schnack. El programa del Centro Cultural prevé una superficie que ronda los 110.000 m² y contiene una sala de música sinfónica, sala de música de cámara, museo, salas multiuso, áreas de equipamiento cultural. La propuesta se consolida con una intervención urbana que articula y revitaliza paisajísticamente el sector.

¹⁵⁷ De formación en la *École des Beaux-Arts*, Maillart desarrolla sus propuestas basado fundamentalmente en las premisas propias de la academia francesa. Así describe Gremontieri el edificio “*sus formas francesas enmascaran un partido arquitectónico tomado del correo central de NY y su clasicismo (...) el esquema básico era un volumen desmesurado, son fachadas como telones sin relieve, especie de globos inflables clasicistas con espacios internos ciclópeos y monocromáticos.*” (2005)

El CCK

La estrategia del *ensamblaje*

Entre los principios del *collage*, operación poético-matérica en la cual el artista incorpora elementos de la *realidad real* a su obra (Zabala, 2012, p. 17), aparece el *assemblage* o ensamblaje como su pariente cercano. Se trata, de disponer la convivencia de elementos u objetos de realidades diferentes, generando una nueva propuesta que los relacione. El ensamblaje, si bien significa en sentido estricto promover una nueva organización de partes y todo, atenta sin embargo contra la conformación de una unidad armónica.

En el proyecto del CCK, el partido se apoya en el principio del *collage* y opera con la yuxtaposición de “artefactos simbólicos” que se sugieren como piezas autónomas o que corresponden a reglas independientes entre sí pero que aun así se componen en convivencia bajo el régimen de sus diferencias. Ya dijimos que el Correo como edificio es sobre todo expresión de la piedra fundacional del centro cultural y se expresa bajo el planteo netamente simbólico de la academia *Beax-Arts*. La operación posterior se concreta con la inclusión de un artefacto arquitectónico dentro de otro: la denominada Ballena Azul. El edificio que se incluye, se concibe como un híbrido: un edificio que además es objeto escultórico, conforma funciones específicas de la sala sinfónica más importante y sus usos complementarios. Señalamos que “la ballena”, es en sí misma un complejo edificio, dotado de una parte importante del programa del centro cultural y que, formalmente se concibe como una totalidad orgánica.

Otro elemento que toma protagonismo en el remate del vacío central es “el candelabro” en el que también se sitúan diferentes salas del centro cultural. Entonces los objetos encontrados, la ballena azul o el candelabro, se incluyen, se ensamblan -a modo de *mamushkas*-dentro del edificio originario del correo (Figura 52-53). Con este procedimiento se concibe el adentro del adentro, cuestión que genera la percepción discontinua del espacio. Vale decir, la idea de claustro único-original se ve “profanado” por el / los objetos que se le incluyen. La unidad del contenedor -caja del Correo- se ve interrumpida por elementos “extraños” implantados. Se corrompe así la concepción simbólica del espacio único, el canon académico se pone en crisis.

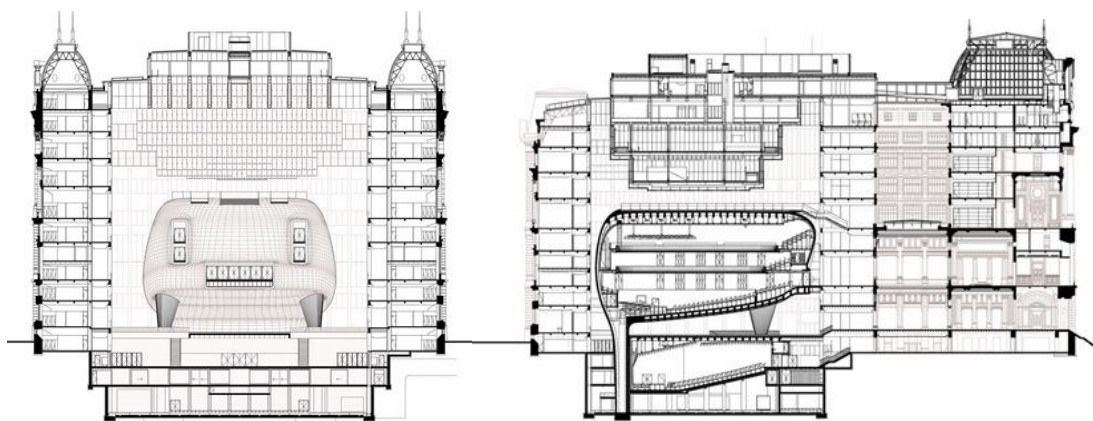


Figura 52. B4FS
CCK
Corte cara interna

Figura 53. B4FS
CCK
Corte transversal

El *objet trouvé*: la ballena azul

Señalamos aquí una categoría propia de los procedimientos de la primera vanguardia; es el *objet trouvé* (objeto encontrado). Un caso extremo del tipo de manipulación en el arte de vanguardia que supone tomar un objeto de producción masiva para someterlo a un circuito *otro*, en cuanto a universos simbólicos se refiere. Tomando el ejemplo de Duchamp, el principio radica en el señalamiento de un objeto de la realidad que se promueve como obra de arte. Sostiene Quetglas “*el ready made es la máquina de pieza única, es el collage de sí mismo*” (de Molina 2014, p. 22). He aquí que la ballena es un objeto encontrado o bien un “artefacto señalado” en el proyecto arquitectónico, cuyo partido se apoya en la inclusión de un artefacto netamente icónico dentro de un edificio canónico. La Ballena Azul es el resultante de un discurso que, según sus proyectistas, representaría la idiosincrasia de nuestras latitudes.

Del pato a la ballena

A continuación revisamos algunos conceptos de Robert Venturi advirtiéndolo algunas características respecto de la dupla arquitectura-signo y atendemos a alguna de sus definiciones. Siguiendo el razonamiento del crítico:

El pato es ese edificio especial que es un símbolo; el tinglado decorado es el cobijo convencional que aplica símbolos. Afirmamos que ambos tipos de arquitectura -la catedral de Chartres es un pato, (aunque también un tinglado decorado) y el palacio Farnese es un tinglado decorado-, pero creemos que hoy en día rara vez el pato es relevante aunque impregna toda la arquitectura moderna. (Venturi et al., 1977 [2016, p.116]).

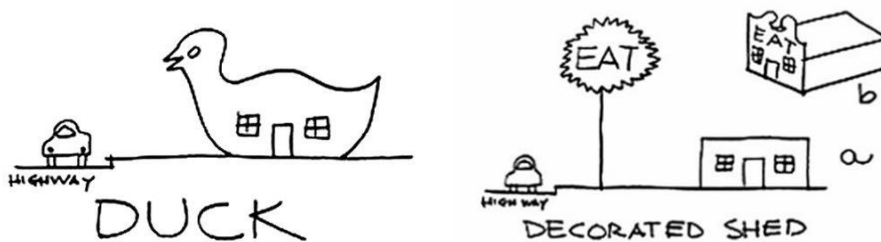


Figura 54. Robert Venturi
Gráficos edificio Pato y Tinglado decorado

Venturi se propone definir el edificio en relación a su condición de edificio cuyo objetivo es la propaganda, lo cual lo transforma en propiamente un signo icónico: el conocido caso del pato. He aquí que nuestra ballena es un claro caso del “pato” de Venturi mientras que el correo en las categorías del autor de *Aprendiendo de las Vegas* (1977[2016]), responde a la idea del *tinglado decorado*. Observamos entonces que la estrategia aquí es la de la inclusión del “pato”-ballena azul- dentro del “tinglado decorado”-el Correo- (Figura 54-55-56-57).



Figura 55.
CCK
Imagen interior

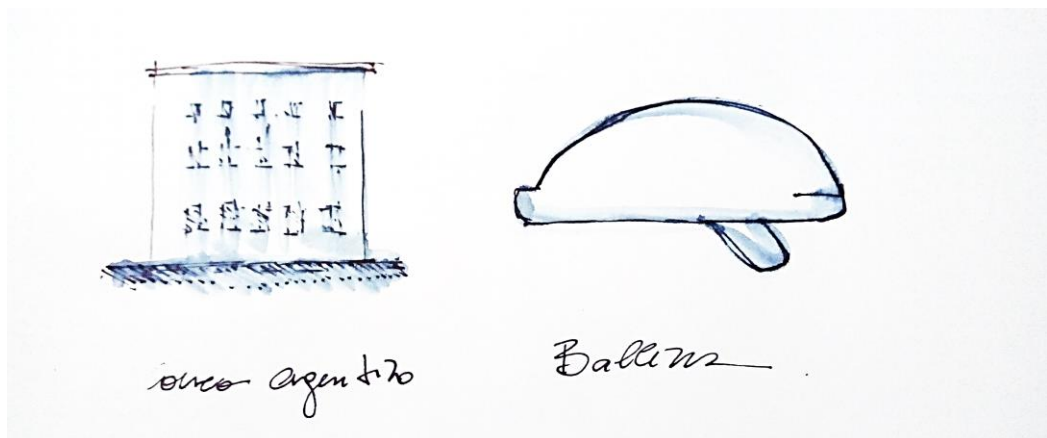


Figura 56.
El correo (el tinglado decorado) y la Ballena, (el pato)
Elaboración propia.

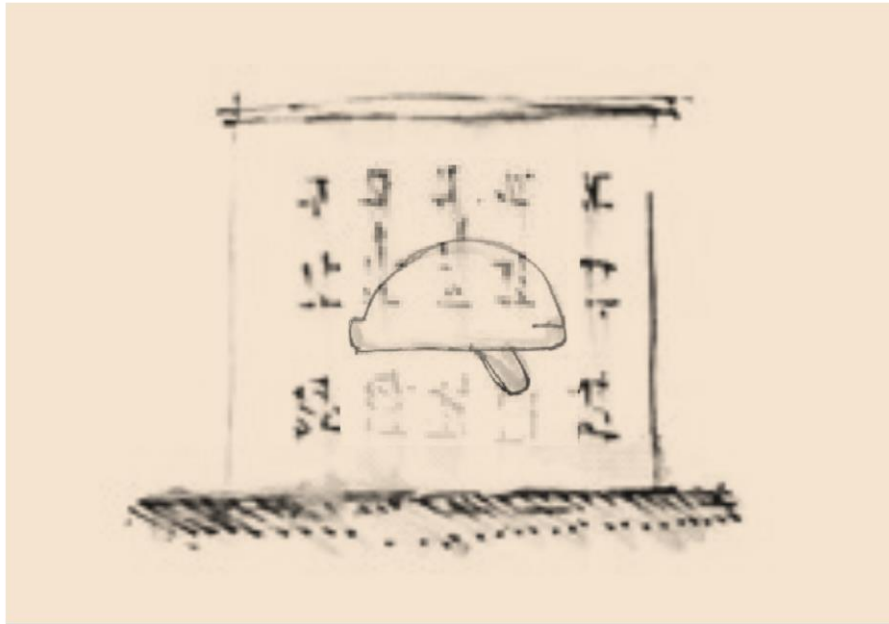


Figura 57. Esquema inclusión de la Ballena en el Edificio del Correo
Elaboración propia.

De allí en más el edificio que originalmente adhiere al símbolo como canon dominante, el correo¹⁵⁸, condensa en su ensamblaje fuertes contradicciones. La tensión que supone la sumatoria de unidad simbólica (correo) más unidad simbólica-icónica (ballena) genera *desvíos alegóricos*. Los procedimientos de apropiación, ensamblaje e inclusión de un edificio dentro de otro, y con ello la convivencia del símbolo sobre símbolo, promueven las condiciones de continuidad-discontinuidad, de unidad y fragmento. El lector debe interactuar entre ambos, es decir es la sumatoria: es uno y es otro.

El *ready made* efectivamente confundió la distinción que existía entre las obras de arte y los objetos ordinarios que nos rodean en nuestra vida cotidiana. La declaración de Robert Rauschenberg era un eco de esos principios cuando explicaba su propia concepción de la pintura en relación al arte y la vida: 'ni uno ni otro: intento actuar en el intervalo de ambos'.(Nauman, 1999)¹⁵⁹

Visto así, el proyecto se formaliza mediante la apropiación de elementos y en su conexión-desconexión devienen una especie de *objetos específicos* (Judd, 1965). De manera que el edificio posibilita el encuentro del lector/ actor con *un objeto* oscilante entre la arquitectura y la escultura: la ballena. La arquitectura se presta a ser contemplada y he aquí un momento de ruptura -de shock-. El artefacto arquitectónico y funcional, la sala sinfónica, es además objeto de contemplación (Figura 58). Por otro lado, lo que en su origen se consolidaba como un claustro - el Correo- en la propuesta se corresponde a la caja contenedora del híbrido Ballena-Sala sinfónica más Candelabro.

¹⁵⁸Discusión que realizamos *ut supra* (Cap. I.2.3)

¹⁵⁹ Párrafo que se cita en Zabala (2012, pag. 34).



Figura 58.
CCK, Vista interior
Fotografía de la autora.

b. La *fusión* como estrategia

Manifiesto *Cholets*

*De allí la importancia de la geocultura.
Esta supone filosóficamente lo fundante,
por una parte y lo deformante y corrupto por la otra
respecto de cualquier pretensión de universalidad*
Rodolfo Kusch, 2012

Otro caso es en el que la apropiación y el palimpsesto nos traslada a los *cholets* como fenómeno urbano. Se trata de artefactos arquitectónicos, que vinculados al contexto en el que se gestan, deben antes que nada comprenderse como emergentes geoculturales. Aunque dispersos a lo largo del territorio Boliviano, los *cholets* predominan en el Alto, ciudad de la Paz. Si bien el fenómeno aún no ha tenido el suficiente espacio de discusión en la propia institución arquitectónica y menos aún en el campo de la teoría, en las últimas décadas se posiciona como importante fenómeno socio-cultural. Impulsado en la voluntad de un puñado de comitentes -comerciantes originarios- y arquitectos, cada vez con mayor aceptación en la sociedad, el *cholet* se expresa fuertemente inspirado en la *cultura aymara*. En su artículo “La ciudad como obra de arte”, el arquitecto y ensayista Carlos Villagómez nos acerca algunas claves para abordar el problema (Figura59):

Podemos ver la ciudad de la Paz como nuestra mayor obra cultural o como nuestra mayor obra de arte, edificada y construida por todos, vivos y muertos y en un persistente trabajo de acumulación artística. Dicho de otra manera se trata de mirar a la ciudad en su compleja artísticidad para entender nuestro más profundos arcanos.(...)es preferible otra lectura que está inscrita en los estudios de la cultura visual; mirando a la ciudad como un aporte colectivo y acumulativo sobre un ‘lienzo natural’, nuestro soberbio valle andino.
(Villagómez, 2018, p. 13)



Figura 59. Cholas en la Paz, 2017
Fotografías de la autora.

Ponemos el acento en la ciudad de la Paz, caracterizada por la efervescencia de este colectivo acumulativo, de un imaginario diverso, expresado en las raíces aymaras y quechuas entre la de otros tantos pueblos originarios que conviven en constante tensión con la cultura occidental(izante) de la colonia Española. En las calles de la Paz se conjugan ferias a gran escala, vendedores ambulantes y masivas festividades que fusionan lo religioso y lo pagano. Cantidad de fiestas y ritos engalanan la vida de esa gran “obra de arte” y de la cual son participes “los vivos y los muertos”, como sostiene Villagómez; de allí el importante rol que ocupa el espacio público en la vida cotidiana.

Nos detenemos en el Alto. Allí a más de 4000 m de altura y a solo unos km de las ruinas de *Tiwanaku* se concentra la mayor población migrante del país, con un alto porcentaje de originarios, en su mayoría aimaras y en menor porcentaje quechuas. Expresa Marie France Perrin “Por su ubicación estratégica nació antes de la conquista. Durante la colonia y la república fue sede de la resistencia y desde allí se organizaron los famosos cercos a La Paz contra las elites gobernantes.” (2015, p. 10) Tal es, que por su fortaleza y potencial de lucha fue bautizada la ciudad rebelde, como afirma la autora. La urbanización de El Alto creció exponencialmente en los últimos 30 años, lo que se consolidó con la llegada del presidente Evo Morales al poder (2006)¹⁶⁰. Hoy alberga el Aeropuerto Internacional, la Universidad del Alto además de la feria 16 de julio (la más grande de Latinoamérica). Caminar las calles del Alto, es recorrer parte de ese tupido *lienzo natural* al que refiere Villagómez (2018). En las grandes avenidas emergen altas fachadas cargadas con generosos colores, formas, brillos y relieves, la mayoría caracterizadas por figuras geométricas o elementos orgánicos. Sin dejar de nombrar otros casos en los que el edificio es el “lienzo” mismo de la intervención¹⁶¹.



Figura 60 Cholets
La Paz, 2017
Fotografía de la autora.

El origen aymara y quechua de sus habitantes hace que a pesar de ser ya ciudadanos urbanos, muchos conserven sus derechos sobre la tierra en sus comunidades rurales, adonde regresan en épocas de siembra, cosechas y festividades, cumpliendo con sus deberes comunitarios. Esto mantiene una fuerte relación entre el campo y la ciudad y permite recrear en el contexto urbano

¹⁶⁰ Cabe acotar que el 10 de noviembre del 2019, Evo Morales deja el poder (a pedido de las fuerzas armadas de su país) en el contexto de un golpe de estado.

¹⁶¹ El pintor Mamani Mamani, interviene un complejo habitacional con sus pinturas.

las tradiciones culturales de las comunidades rurales (Andreoli-D'Andrea, 2014). La simbología aymara se apropia del espacio público haciendo uso de la arquitectura (Figura 60). Allí radica la peculiaridad de los *cholets*, que emergen como inquietante hipótesis construida y -a nuestro entender- dejan plasmado el “manifiesto emancipatorio” que-al menos en la región- pone en discusión el *canon hegemónico* de la academia.

Entre el *montaje* y la *fusión* (Freddy Mamani). Símbolo sobre símbolo, el palimpsesto

Acerca de los *cholets*. De dueños comerciantes, la llamada *nueva burguesía aymara*, los *cholets* se presentan como grandes edificaciones que afloran con suntuosas fachadas. En el interior, sus usos pueden variar, manteniendo en general una estructura básica que se corresponde a tres áreas bien definidas (Figura 61):

- La planta baja, siempre relacionada a la vida comercial de la ciudad.
- En el desarrollo de los tres o cuatro pisos siguientes se localizan fastuosos salones de bailes donde se realizan las reuniones, rituales y festejos de la familia, los amigos y la comunidad. Sobre ellos, departamentos para alquilar y/ o salones de expansión y juegos.
- En el remate los dueños emplazan sus enormes *chalets*, por lo general sus cubiertas son complejas y de varias pendientes.

Desde una perspectiva muy arraigada en su cultura, así los describe Freddy Mamani¹⁶²:

Todos los edificios que realizo tienen diferente funcionalidad. Porque estos edificios tienen vida, están en constante movimiento. Los llamo espacios culturales porque puedes hacer diferentes actividades. Empezamos en la primera planta con galerías y tiendas comerciales, en el alto viven muchos comerciales informales donde tienen mercaditos o puestitos en la calle. Con estas edificaciones trato de acoger a estos comerciantes dentro de los edificios, donde a la vez, cumple la funcionalidad de que sus propietarios puedan generar dinero. En el primer y segundo piso están los salones, espacios festivos, espacios para diferentes actividades culturales como pueden ser las fiestas patronales. Luego vienen los departamentos para alquilar o para nuestros propios hijos. Luego, también en los mismos niveles, vienen canchas *wally* (deporte favorito en La Paz) para los jóvenes. Esto aporta a la juventud, la aleja de la violencia. A veces las colocamos en el sótano o también esos sótanos pueden ser un parqueo. Por último vienen los famosos *chalets* o *cholets* donde el propietario puede vivir con todo el *confort* necesario. Además cumple otra función, ya que como somos migrantes del campo a la ciudad siempre hemos vivido en armonía con la naturaleza. Allí puedes tomar en todos los sentidos la luz natural ya que en todos los sentidos tiene su retiro o el espacio vacío de la terraza. (Mamani, 2017, p.169)

He aquí una primera cuestión a subrayar y es que el fenómeno *cholets* no se limita a dar respuesta a un usuario adinerado, sino se debe, y ya en el plano de la arquitectura, a la compleja materialización del diálogo que se plantea entre el espacio público y el privado, en la dinámica de un contexto socio-económico y cultural. Como dijimos antes, el espacio público tiene un lugar

¹⁶² Freddy Mamani (1971), constructor peruano, empezó como albañil en su familia. Se graduó como técnico constructor e ingeniero, cursó estudios de arquitectura. Su obra es reconocida en el viejo mundo, no sucede lo mismo con sus pares de la Academia Boliviana. En el 2018 realiza una importante muestra en la Fundación Cartier (Francia) denominada '*Geometrías del Sur, de México a la Patagonia*', y comparte espacios con arquitectos y artistas como Jean Nouvel, Gloria Cabral, Flix, Solano Benítez entre otros.

especial en el Alto, es escenario de transacciones comerciales a distintas escalas, como también de múltiples festividades comunales.

Para el arquitecto, el *cholet* es una manera de dar respuesta a distintos actores sociales, en un mismo “espacio cultural”. Deja de ser, visto así, mero “fachadismo” ya que se trata de entender una sociedad en la cual la imagen, el color y la forma ejercen un lugar preponderante, haciendo presente el pensamiento religioso y mítico que los caracteriza. La cosmovisión forma parte importante de la vida diaria de sus habitantes, y así queda manifestado en los *cholets*.



Figura 61. Freddy Mamani
Diagrama comparativo con el desarrollo del canon clásico- *Cholets*
Imagen y elaboración propia.

A que llamamos *cholets*?

En diferentes publicaciones, el término *cholet* se define como la conjunción de cholo -originario aymara- y el *chalet* -la arquitectura considerada de *elite*-. Definición que por lo general se construye sobre una imagen peyorativa del término cholo, aunque en el extranjero no es leído en el mismo sentido. Para Mamani, por el contrario, el *cholet* es “lo propio” y afirma:

Para mí la arquitectura andina de Bolivia, es lo propio. Mirá, los aimaras somos complejos. Hasta nuestro nombres tienen significados (...) Donde el término *cholets* ha pegado bastante bien al turismo incluso acá mismo. Y no es como dicen que la palabra es una fusión entre *cholo* y *chalets* (allí se siente la fusión) para mí es chola y *chalets* (femenino), porque nuestras madres son de pollera y son cholitas - arquea el brazo simulando sostener una cintura de mujer- porque nuestras madres son cholitas paceñas, una cholita paceña de: chola y *chalets*. Las casas son como todas las madres, nos acogen a todos los hijos.
(Mamani, 2017, pag.177)

El *cholet*, visto así, es el artefacto geocultural que revela la posibilidad de incluir a través del proyecto universos simbólicos propios -la cultura tiwanacota- y en el mismo momento genera cuestionamientos hacia el dogma de la academia. Creemos por ello que es preciso superar una lectura de superficies, el dato de color en relación a un posible nuevo estilo¹⁶³, logrando reconocer en el proyecto un dispositivo que haga posible la crítica cultural de la arquitectura.

Fusión y no copia (Freddy Mamani).

Siguiendo con nuestro objetivo, indagamos en las estrategias alegóricas en el caso de los *cholets*. Observamos en la arquitectura de Mamani se ponen en evidencia los procedimientos alegóricos de *apropiación* y *superposición*: se trata de emplazar el *símbolo sobre otro símbolo*. He aquí el palimpsesto, que supone el reconocimiento de dos órdenes superpuestos y en convivencia. Visto de esta manera, retomando la figura de Venturi, estaríamos frente al orden del *tinglado decorado* por un lado, al que se le “fusiona” (Mamani) el discurso “rebelde” de la simbología tiwanacota.

La fusión, un cóndor va plasmado en una fachada. No solo es un cóndor pegado allí, debe estar plasmado como un tejido. Ese cóndor debe causar problemas en esos edificios. Debe ser rebelde. Estos edificios deben ser rebeldes, así como su cultura. Porque el aymara es problemático, es rebelde. (Mamani, 2017, pag. 176)

El montaje y la fusión

Volvemos a la figura de la alegoría, para reconocer en ella su concepción fragmentaria de la modernidad. Allí donde “*el montaje acompaña el caos de la experiencia en las grandes metrópolis*” (García García, 2010, p. 173), una y otra vez, como observa Benjamín el repiqueteo del pasado se hace presente -de manera fugaz-. Entendemos que aquí la imagen toma otra dimensión, no se trata de mero ornamento, la imagen es el medio que conecta con la propia cultura, con aquella de los ancestros.

Si en el montaje el procedimiento es la adición operada desde la superposición, se trata en este caso de arquitectura que se “teje”, como describe Mamani *fusionando imágenes*. El concepto se aleja de aquel sentido del montaje -fugaz- de *la reproductividad técnica* (Benjamin, 1936 [1974]) para aproximarse al procedimiento de los telares aymaras y como una manera de hacer fecundo el pensamiento y el sentido originario.

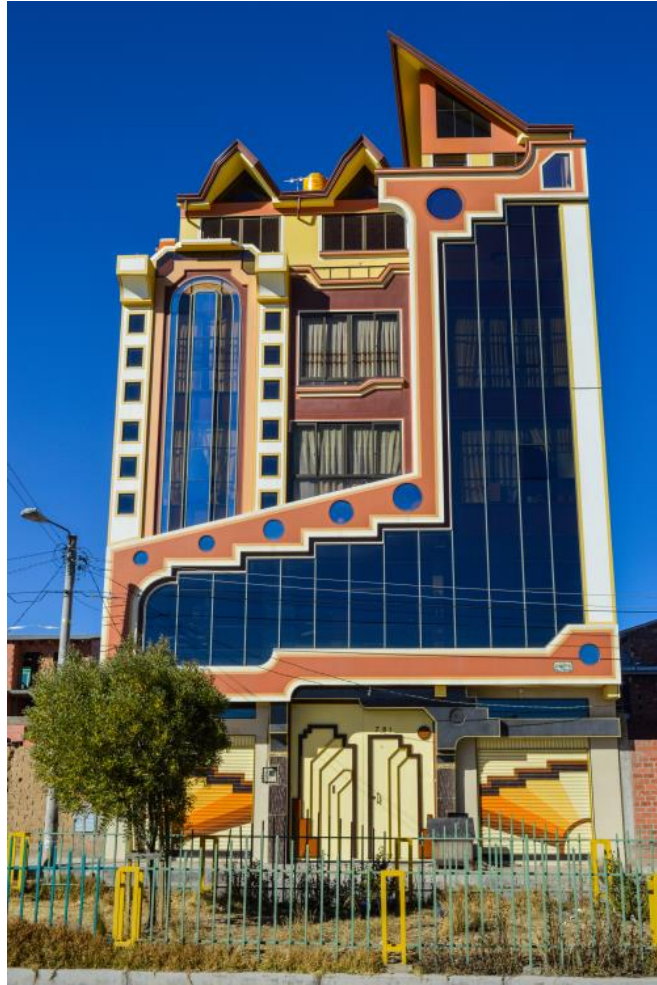
¹⁶³ La falta de un posicionamiento crítico acerca de producción arquitectónica de los *cholets*, hace que se multipliquen y coexistan títulos rimbombantes como por ejemplo *Neopsicodelia, estilo coheteillo, estilo andino*, junto a otros como *Nueva Arquitectura Andina*.



Figura 62. Freddy Mamani
 Diablos en la pasada universitaria- *Cholets*, 2018
 La Paz Bolivia
 Fotografías propias.

A Mamani, el proyecto le permite la manipulación de la arquitectura provocando una totalidad fragmentaria y de sucesivas apropiaciones superpuestas. La arquitectura es el tejido del símbolo con el símbolo, es alegórica y se sitúa en un punto medio entre el fragmento y la totalidad; es “totalidad fragmentaria”. La fusión en el proyecto, provoca lecturas oblicuas, lo que significa que debe hacerse lecturas conectadas a lo cultural, es intertextual.

...por ejemplo si hablamos de un Cóndor ¿que representa? es un Dios de las alturas. Entonces el propietario también se siente un dios, en su familia, en su cultura cuando vive en las alturas. Quiere vivir representado por ese Dios del Alaxpacha, o sea del cielo, lo incluye en su edificación y se siente como un rey. Hay varios elementos así. Otros de *Tiwanaku* por ejemplo la Puerta del Sol... no la misma sino fusionada. (Mamani, 2017, pag.175)



*Figura 63. Freddy Mamani
Cholets, Fotografía Jorge Vivero*

c. El Cholet ¿un objet trouvé ?

Entre la cultura aymara y los transformers

Mientras que para Mamani en el proyecto se conjugan fundamentalmente, a modo de tejido las imágenes de la cultura tiwanacota y aymara, otros, como Santos Churata Lozano¹⁶⁴, experimentan con productos provenientes de la cultura de masas: los llamados *Transformers*. En Santos, el proyecto se apoya en el ensamblaje de elementos figurativos, que yuxtapuestos se erigen como orgánicos. El *cholet* se construye sobre las bases de un personaje “robótico” elegido, lo que resulta(ría) en el contexto de la ciudad un “objeto extraño” a gran escala. El principio es la *apropiación* de la imaginería del espectáculo, *Optimus Prime* en este caso convive en la metrópolis Paceña con la rebeldía aymara, formando parte también de su contraste típico en el complejo “lienzo”, tal como define Villagómez a la ciudad.

¹⁶⁴ Santos Churata (1984), diseñador y constructor Boliviano. Aficionado a los *comics*, sus creaciones en el Alto se basan en los personajes de ciencia ficción.



*Figura 64. Santos Churada
Cholets, La Paz, Bolivia*

La caja arquitectónica en Santos es claramente alegórica; es además-como dijimos antes- *objeto encontrado*, pero fundamentalmente es mercancía. Es imaginario y producto de gran valor para los comerciantes aymaras. Por otro lado, entendemos que la manera en la que Santos se revela a la institución es mediante la incorporación de personajes de la cultura de masas. Construye desde allí una serie de obras inspirado en los personajes animados.

¿Copia o fusión?

Ahora, respecto de la obra de Santos Churada nos preguntamos *¿copia o fusión?*

Mamani realiza una fuerte crítica a la academia, sosteniendo que proyectar desde “la copia” no aporta a la producción de conocimiento crítico de la arquitectura de la región. En tal sentido expresa “...es como en las universidades lo que a uno le enseñan uno repite sin autocrítica.” (Mamani, 2017, p.170). Cabe hacernos estas preguntas tomando los *cholets* en relación a los personajes americanos para revisar hasta qué punto el *cholet* es artefacto y medio que le permite -al arquitecto- proyectar desde la *fusión*, y en qué medida en sus propuestas se superponen y/o tejen el imaginario *transformers* con las líneas o trazados geométricos de los tejidos *tiwanacotas*.

En esta dirección encontramos algunas claves en Foucault para quien “... la semejanza tiene un patrón: elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí, todas las copias cada vez más débiles que se pueden hacer de él” (1981, p.64) mientras que lo similar “... se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer de un sentido a otro.” (1981, p.64) Digamos que lo similar en términos metodológicos se halla cercano -en clave de nuestra Tesis- a lo serial (Eco) y estamos en condiciones de afirmar que la “fusión”, a la que refiere Mamani como *estrategia alegórica*, opera en territorios de la similitud. Vale decir, la fusión como categoría, a diferencia de la copia, se desplaza del orden del patrón o del modelo para ejercer la movilidad y expansión -en este caso- de la imagen del proyecto arquitectónico.

d. La cita y la unión

Casa Pachamacac

El territorio, para los peruanos “la pacha”, es un cuerpo perfecto, creación divina que solo se le puede intervenir cuando este (la pacha) nos da su aprobación; de otra manera, la intervención sería una violación.

Luis Longhi Traverso

Para Longhi¹⁶⁵, un arquitecto del Perú, el acto de proyectar está íntimamente vinculado al arte en especial a la escultura y considera que la arquitectura es poesía que debe ser habitada. Para el escultor, hacer arquitectura en el Perú, implica antes que nada investigar las construcciones realizadas por los ancestros, conocer y profundizar en las ruinas que, según entiende tienen mucho para aportar al mundo de la arquitectura contemporánea. El compromiso de Longhi es investigar el proyecto y desde el proyecto, y para decirlo en términos de Kusch pone el acento en el apelmazamiento de la cultura y el territorio (1978 [2012, 75]).

Nos detenemos en la casa Pachamacac (2009). Como arquitectura, además de encontrarse cercana al sitio arqueológico del mismo nombre, se caracteriza por su importante vínculo con la cultura ancestral andina presente en la “unión”, como lo define Longhi (s.f.), entre la arquitectura y la topografía. El proyecto se desarrolla a través del procedimiento del vaciado del terreno. La casa literalmente se edifica socavada y modelada con las técnicas propias de un escultor (Figura 65). Se ubica en una lomada de unos 3800m² de superficie y su desarrollo es de unos 480 m².



Figura 65. Luis Longhi Traverso
Casa Pachamacac, Perú, 2009.

¹⁶⁵ Luis Longhi Traverso (1954), arquitecto peruano, estudió en la Universidad de Pensilvania donde se graduó con honores como Licenciado en Arquitectura y Master en Bellas Artes con mención en escultura. Premiado en varias oportunidades, hoy ejerce la profesión y la docencia.

Para que *la pacha* a intervenir nos acepte la tenemos que conocer bien, establecer una relación con ella, hacer que nos quiera, nosotros también quererla y solo después de haber conseguido ese nivel de relación la intervención y *la pacha* serán una sola, así el territorio intervenido seguirá siendo cuerpo perfecto, creación divina. Desde mi punto de vista las culturas ancestrales tenían fundamentos naturales, no basaban su desarrollo en la tecnología como nosotros tristemente lo hemos venido haciendo. Prefiero al dios sol o a la diosa luna de los incas que al dios dinero de nuestros tiempos. (Longhi, s.f)

Para Longhi, la idea del diseñador está vinculada a la creación divina. El diseñador tiene el dominio y la capacidad de crear. Sostiene, en su etimología diseño, es “Señal de Dios”.

Hace cinco años quede fascinado con la definición etimológica de “diseño”, supuestamente viene de dos palabras divino y señal, que derivaría a una definición de diseño como el acto de tomar decisiones divinas, la trascendencia de esta definición ha sido tal en mi práctica que ahora le encuentro sentido a todo lo que hago.(Longhi, s.f.)

Para el arquitecto y escultor es fundamental mantener el vínculo con la tierra como entidad superior afirmando sus bases conceptuales en la cosmovisión incaica. Es así como se aleja categóricamente de la figura del diseñador como *creador magnánimo* (Cap. I. 1.2.3) para trabajar en la figura de un arquitecto sensible a la cultura, montando su crítica hacia aquellos que proyectan para un usuario universal. Su atención está puesta en cuestionar la arquitectura de consumo como mera *arquitectura de producción* (Diez, 2008).

Longhi entiende que la arquitectura debe pensarse como una escultura que se descubre y se habita o bien se habita describiéndola. Señala que es preciso revisar las prácticas culturales constructivas de los antepasados para volcarla en los proyectos. Esta idea de diseño lo lleva a indagar en las ruinas del Perú para adoptar ese saber en experiencias proyectuales propias, las que define como *diseño ancestral contemporáneo* (Longhi, 2013). Un tema recurrente en el artista se observa en los vínculos que desarrolla entre la arquitectura y el entorno. Así queda expuesto en varios de sus trabajos -como por ejemplo en la Casa Chullpas o la casa a la Huancaína- y es lo mismo que enseña a sus alumnos.

Volvemos a la casa Pachamacac. Observamos que la arquitectura emerge “esculpida” en el territorio. Afirma Longhi “*así cuando se da la unión ésta funciona perfectamente haciendo que el encuentro entre el entorno y la arquitectura sea uno en el que no se registre donde termina lo natural y donde empieza lo artificial*” (s.f.). Para el arquitecto-escultor la *unión* es la estrategia fundamental. La materia, en este caso “la tierra”, condensa territorio y arquitectura. De esta manera procura proyectar desde el territorio. No hay objeto, sino trayectos, trazas, contrafuertes, contenciones o perforaciones esculpidas. La casa está impregnada de citas y de apropiaciones en las cuales pone en diálogo el Suelo-Tierra y su densidad en contraste con lo etéreo de la Luz-Sol. Genera pausas necesarias en las cuales incluye al lector/habitante ya con una importante carga cultural. Las ruinas incaicas de Pachamacac son la materia prima en su arquitectura y con ellas abre el impulso hacia nuevas experiencias o en todo caso -decimos- la incursión en el presente de experiencias ancestrales. Así la linealidad, los juegos geométricos entre muros y suelo, las entradas direccionadas de luz, las hornacinas y aperturas que ingresan el afuera desde la mirada del habitante se vuelven pretextos para encaminar ese diálogo con la casa y su entorno.

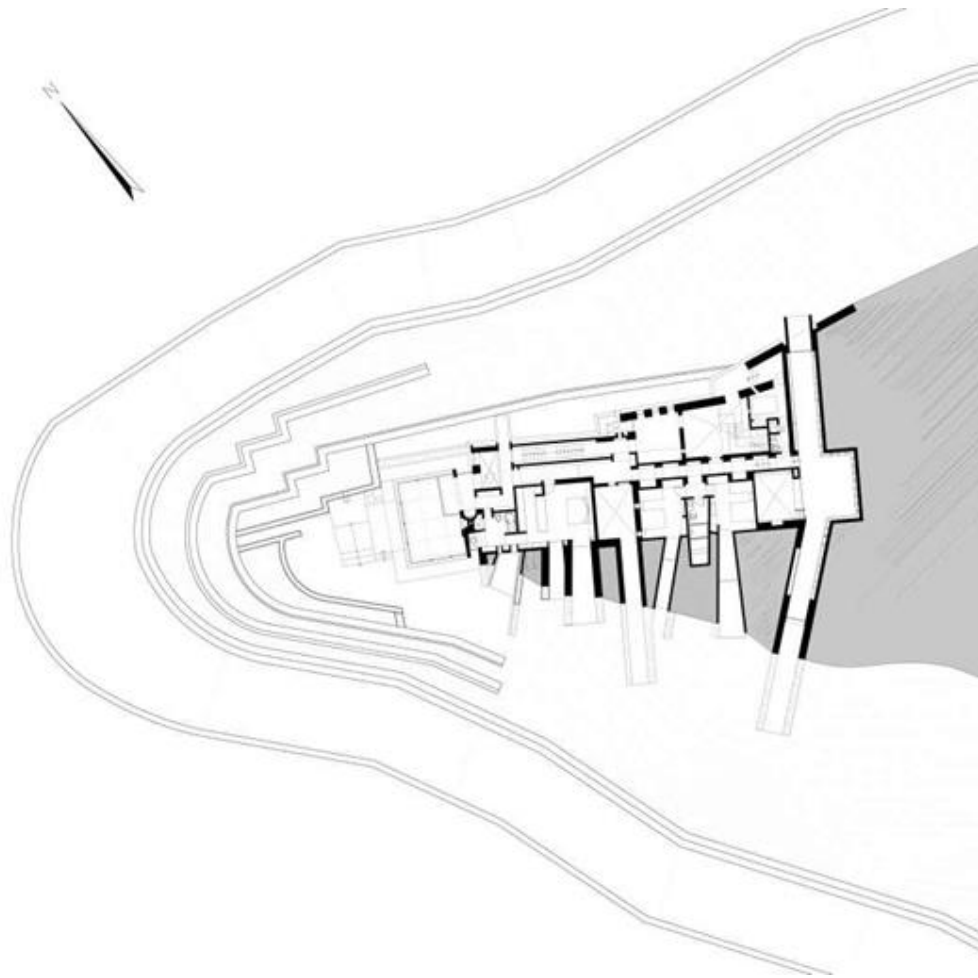


Figura 66. Luis Longhi Traverso
Casa Pachamacac, Perú, 2009.

Para Longhi es fundamental que la arquitectura encuentre la manera de relacionarse con las construcciones de los antepasados. Lejos de las *promenades* modernas, para el arquitecto las estrategias del proyecto asumen su compromiso con los ancestros. En la casa Pachamacac, encontramos diferentes maneras que van en el sentido de esta vinculación. A continuación nos detenemos en algunos de ellos, entendiendo que se corresponden a un modo de crítica a los estereotipos en el proyecto, para ejercer otras maneras de hacer arquitectura procurando -en este caso- el contacto con el pensamiento, las tecnologías y las experiencias de los constructores del pasado.

La cita del calco: los *apus*

Dijimos que la *unión* hace de la casa territorio y entorno. El arquitecto propone a través del proyecto “trampas” de conexión, las que direcciona promoviendo profundos vínculos con la arquitectura de sus ancestros. El proyecto para Longhi, se concibe como un dispositivo de *citas* apelando al saber cultural, lo que le permite explorar y re-reproducir modos de acceso a miradas otras, diferentes o “extrañas” para la academia; pero que son las propias de la cultura incaica y que prevalecieron por siglos.



FIGURA 67. Roca sagrada
Machu Pichu-Perú
<https://bit.ly/30InRbT>

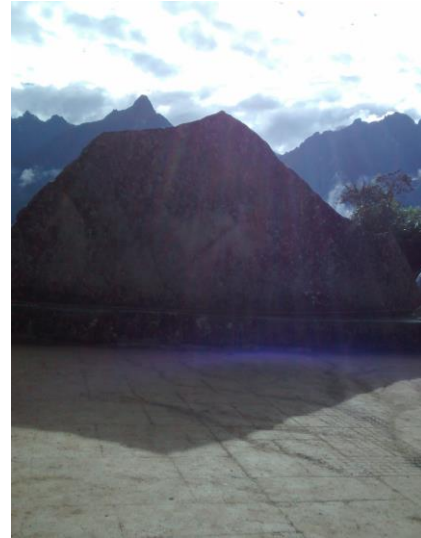


FIGURA 68. Roca sagrada
Machu Pichu-Perú
Imagen propia



FIGURA 69. Casa Pacchamacac-2009
Longhi-Lima Peru

La arquitectura es proyecto abierto, impregnado de lo que aquí señalamos como desvíos alegóricos que demandan la especificidad del conocimiento de la cultura incaica y su espesor -si se quiere gramatical- para reconocer el tejido que confeccionan sus huellas. En este sentido, las montañas a lo largo del territorio incaico no pasan desapercibidas. Los *apus*, vale decir las montañas más elevadas para los Incas, son en ésta cultura territorios sagrados. Representan, en la cosmovisión, la energía vital del territorio que en la gran mayoría de los casos fueron colonizados por la religión católica con el fin de domesticar a los fieles. Los *Apus*, las montañas sagradas, son Entes Sagrados adorados por su magnitud y su gran poder de protección al pueblo, cuestión que trasciende los siglos hasta el presente. Los Incas le encomendaban -y aún hoy les encomiendan sus herederos- a través de distintos rituales: el alimento, el agua o el clima para sus pueblos.

Así es como aparece *el calco* de algunas montañas, cuyas réplicas se alzan en las denominadas Rocas Sagradas. Una de las más conocidas es la de Machu Pichu, que reproduce el perfil del Cerro Pumasillo el cual se sitúa al frente de dichas ruinas (Figura 67-68). Distintos estudiosos sostienen que esta Roca Sagrada “*representa una especie de maqueta del Cerro Pumasillo y una utilidad que bien podría haber sido el estudio del cosmos, desempeñado mediante la práctica de rituales sagrados.*”¹⁶⁶ Longhi, en la casa Pachamacac reproduce esta relación, opera calcando las montañas vecinas, redibuja y teje la arquitectura con el entorno (Figura 69). Corresponde al habitante realizar la lectura -semiótica- de este tejido conceptual. Es el habitante quien debe poner en diálogo la casa y los *apus*. La cita converge en la apropiación del entorno como operación primordial; el calco supone la superposición direccionada de la piedra -esta vez de hormigón- localizando un punto de los alrededores, lo cual configura el redibujamiento del *apu* cercano. El procedimiento permite y estimula la contemplación del habitante, quien debe integrar ese entorno y ponerlo en diálogo con la arquitectura ya que es él, en última instancia, quien reconoce del hilo conductor de la propuesta del autor basado en el saber cultural.

Sobre el efecto barroco, dice Brea:

No se trata pues de un barroco de simetrías puras implacables, de bucles circulares e infinitos, sino de un barroco delirante y manierizado, aberrante, cuajado de accidentes y anexactitud, abierto en espirales excéntricas que multiplica exponencialmente sus escenas, liquidando todo exterior.

Su geometría ya no es esquemática, sino (...) re-proyectada en un juego de espejos en el que la forma compleja de la realidad y el espacio de la representación se confunden y abarcan mutuamente. (Brea, 1991, pag. 27)

En algún punto, el modo proyectual de Longhi incluye desvíos barroquizantes que conforman una profusión de imágenes, de insistentes referencias apropiacionistas afirmadas en un vital regreso al pasado, aunque esto se realice en diferentes direcciones, no es lineal sino expansivo. El *bucle*, se produce en la atemporalidad que conforma la puesta en valor de la arquitectura del pasado y una aproximación que promueve distintas líneas de fuga. La casa Pachamacac concentra y habilita ese diálogo con la profundidad del territorio o del Suelo -haciendo uso de la categoría de Kusch-. Longhi ingresa, investiga en lo que en los términos de los clásicos constituía la *tejnë* de las construcciones ancestrales para de allí expandirse en desvíos barroquizantes propios de un “alegorista” contemporáneo.

Tomamos nota que Brea se refiere a la proliferación de lo complejo del mundo actual y sus tecnologías, mientras que nosotros hacemos lectura de la singularidad que adquieren los modos proyectuales en el caso de Longhi, en el mismo mundo complejo. Aquí el efecto se construye en

¹⁶⁶Extracto de <https://www.boletomachupicchu.com/roca-sagrada-machu-picchu/>

la oscilación de lo contemporáneo y lo ancestral. Observamos que el arquitecto toma algunos rasgos característicos de las construcciones originarias en Pachamacac y con ellos elabora gran cantidad de recursos con los cuales afirma su idea de que una casa para ser habitada, debe ser “descubierta”.

e. La paradoja

La alegoría de la alegoría (concepto e imagen)

Me considero un buen observador e intento siempre construir otra mirada poniendo en valor elementos ordinarios o que pasan desapercibidos. Yo no dibujo ni miro publicaciones. Desarrollo el trabajo con maquetas a las que voy interrogando.
Rafael Iglesia, 2015

Para Rafael Iglesia¹⁶⁷, la literatura es el alimento que sustenta la dimensión lógica de sus proyectos. El pensamiento y las ficciones laberínticas de escritores como Borges, Cortázar, Deleuze o Benjamin entre otros tantos, movilizan al arquitecto impactando en su visión sobre el mundo, el mundo de las cosas y como consecuencia de ello, también en su profesión. Construye desde allí, a lo largo de su intensa carrera, una manera de hacer arquitectura, cuestionándola.

MS: Hay algo que para mí es significativo y definitorio: la lectura. El quiebre en la producción de Rafael estuvo directamente asociado con los inicios de su interés por leer. Con la lectura modificó su estructura de pensamiento y empezó a construir una voluntad transgresora que lo empujaba a romper con todo: con la historia de su familia conservadora, con la institución familiar y la figura de un padre militar, pero además con su familia constituida que implicaba -me animo a decir- una restricción en medio de esta “explosión”. “Estalla”, sí, rompe con todo, se separa y empieza a producir una arquitectura, hasta ese momento, inesperada¹⁶⁸.

Como dijimos antes, al arquitecto lo conmueve la literatura, pero además asiduamente acude al arte como insumo. Su método de trabajo es el juego y la exploración desde la palabra, las ideas o el material mismo. Sostiene que la forma no es el punto de partida, sino el concepto. Para ello emplea pequeñas piezas de madera, cajas u otros elementos con los que activa ideas en la producción del trabajo diario. El juego exploratorio con distintos materiales es parte fundamental en sus búsquedas, las que siempre están sobre la mesa, incluso antes de que un posible comitente haga que éstas intervengan en proyecto alguno (Bautista, 2016). Allí, donde Iglesia antepone el concepto a la forma, encuentra lugar la paradoja. “*Borges lo proveía de juegos espaciales y argumentos*” sostiene Bautista (2016, p. 93). La contradicción aparece en repetidas ocasiones en sus proyectos problematizados de diferentes maneras y materiales. La estrategia parece ser constante, el concepto es el estructurante fundamental del juego alegórico. Es el que le otorga el impulso con el que aborda el proyecto y que nunca abandona, incluso hasta el final. Observa Jurado “*La materia en la obra de Iglesia esta presentada en el lugar menos pensado y de la manera menos esperada.*” (2015, p. 8) Lo que caracteriza a Iglesia, sin duda es la pasión por el cuestionamiento. La metáfora y lo paradójico así como la contradicción son premisas que rondan en sus ensayos y para ello se ocupa de operar la materia y sus posibilidades.

¹⁶⁷ Rafael iglesias (1952-2015) arquitecto Argentino. Sus producciones han sido publicadas en las principales revistas del mundo. Ganó numerosos premios y distinciones internacionales por proyectos y obras construidas. El edificio Altamira fue seleccionado entre los siete finalistas al premio mejor proyecto de América

¹⁶⁸ Entrevista a la arq. Mariel Suarez en su estudio, 19 de Julio de 2017. Inédito, gentileza Gustavo Farías.

El juego de la imagen 1

La serie surreal

Pabellones del Parque de la Independencia



Figura 70. Magritte
Imperio de las Luces, década 1950



Figura 71. Rafael Iglesia
Reproducción serie Imperio de las Luces
Proyecto Parque de la Independencia, 2003
Imágenes, gentileza Gustavo Farías.



Figura 72. Rafael Iglesia
Serie proyecto para Parque de la Independencia, 2003
Fotografía gentileza Gustavo Farías.



Figura 73. Salón de Parque de diversiones.
Fotografía gentileza Gustavo Farías.



Figura 74. Salón de Parque de Diversiones. Rosario, Santa Fe. Argentina
Fotografía propia.

Para el proyecto del Parque de la Independencia (2003), Iglesia trabaja fundamentalmente desde la imagen y desde una minuciosa lectura del contexto. Su objeto de exploración es una serie de pinturas de Magritte: el *Imperio de las Luces* (1954-1965). El procedimiento primero es la apropiación de las imágenes del pintor para de allí ensayar otra serie a partir del montaje fotográfico. El juego surrealista de la imagen y sus atmósferas es en el proyecto de Iglesia el fuelle con el paisaje existente en la arboleda del parque. Una y otra vez ensaya desde la imagen pictórica (Figuras 70 -73). El procedimiento del *montaje* le permite, en este primer tramo, operar sobre la fotografía del paisaje nocturno. Luego de la apropiación, surge la serie con varias imágenes del paisaje ya operado. En ellos superpone la línea horizontal de la losa sobre la secuencia de los árboles, generando el collage a partir de la imagen del parque, ahora en conflicto.

Él era un cazador de imágenes, el veía algo que lo asombraba y se lo grababa en la cabeza; él una vez que asociaba la imagen al proyecto ya se corría del proceso del artista para emprender los propios intereses. (Farías, 2019)¹⁶⁹

El collage

Dándole continuidad al problema de la serie surreal, Iglesia superpone otro problema en el proyecto, el de la materialidad. La imagen sigue siendo el agente dominante en la propuesta, pero esta vez el principio del *collage* le permite mantener el juego paradójico de lo continuo y lo discontinuo: los troncos son columnas, pero hay duda de esas columnas como tales, ya que aparecen como troncos que tienen su continuidad en la arboleda (Figura 75). Al respecto afirma Iglesia: “...el edificio desaparece, los troncos se confunden con los árboles y solo se manifiesta la línea recta de la losa gravitando en la arboleda como una única señal de la intervención del hombre.” (2015, p.42)



Figura 75. Rafael Iglesia
Salón de diversiones. Rosario, Santa Fe, Arg. Imagen propia.

¹⁶⁹ Comunicación telefónica con Gustavo Farías. Fecha 10 de setiembre del 2019. Gustavo Farías “Laucha”, amigo y socio de Iglesia. Trabajó varios años con él hasta su fallecimiento (2015). Hoy trabaja incansablemente en dar a conocer el pensamiento y la obra del arquitecto.

Juego de la imagen 2

La arquitectura en suspenso

Ya en el interior del Pabellón, la aparente inestabilidad (estructural) es el tema recurrente. El proyecto requiere de un lector atento con todos los sentidos. Los componentes del mobiliario del pabellón se presentan suspendidos. Grandes superficies de madera en las que se alzan las pulidas mesadas. Sus condiciones estructurales son confusas a primera vista. La losa de hormigón apoya sobre los troncos, pero en ella bajan tabiques suspendidos que no asientan en el suelo. En estos tabiques flotantes se acuñan las mesadas y barras de apoyo.

Pero es en el pabellón para las meriendas donde la investigación alcanza su momento de mayor intensidad. En él toman cuerpo las ideas experimentadas en el quincho y las escaleras. Todas las funciones -mesas, armarios, muros separadores, piletones, etc.- cuelgan, aumentando su peso, de una cubierta plana de hormigón apoyada sobre troncos. En un sofisticado juego de fuerzas oculto tras la apariencia "primitiva" de los apoyos, lo pesado se presenta como flotante, proponiendo una reflexión sobre la más típica de las peripecias tectónicas de la arquitectura moderna. (Liernur, 2006, p. 6).



Figura 76. Rafael Iglesia,
Interiores del pabellón de fiestas del Parque de la Independencia, 2003.

La arquitectura es *pastiche*, troncos, hormigón y madera suspendida, elevada. Observa de Molina que "los objetos del collage pertenecen a un estado doble de la cultura, en la que el objeto, ya no es, y no acaba de ser aún. Pertenecen a un todavía no." (2014, p. 23) Siguiendo esta lógica Iglesia parte de mantener el material en un lugar de suspenso, ese lugar "del todavía no", el material en crudo genera dislocamientos y discontinuidades en la concepción de la totalidad. El proyecto para Iglesia procura un juego paradójico entre la organicidad de la obra en términos geométricos-formales y el grado de inorganicidad que le otorga el *collage* como procedimiento. Es la manera que encuentra de cuestionar algunos dogmas por ejemplo aquellos del proyecto instrumental. En este sentido, expresa con cierta ironía "...estamos en presencia de lo que comúnmente llamamos una planta libre." (2015, p. 42)

II.3.2.2 Lo inespecífico

Lo (in)específico para Brea tiene condiciones asimilables al “no dicen, son”; no debe representar nada ya que apela estratégicamente al lector como sujeto activo. El planteo de lo inespecífico en el arte contemporáneo (Brea,1991; Judd, 1965) halla su universo de producción en las propuestas de carácter posaurático¹⁷⁰ (Benjamin), vale decir, aquellas que se promueven desde el método serial -expansivo (Eco)- y/ o en su condición de serie, así como su capacidad intrínseca de inclusión-acción del receptor. La arquitectura por su lado incursiona a través del proyecto de investigación en estrategias cuyo desvío alegórico propicia también su sentido inverso: activan en el lector/actor, -además del ponderado por décadas carácter de usuario-, la posibilidad de contemplarla aludiendo al valor agregado que le otorga la técnica del *collage*. En este sentido, observa Javier Maderuelo “...se descubre entonces la inusitada capacidad que posee la arquitectura para comportarse como imagen, desplegando escenografías que convierten al usuario en mero espectador.” (de Molina, 2012, p. 12)

En lo *(in)específico* se hacen manifiestas las observaciones de Donald Judd y de Jose Luis Brea, para quienes las propuestas artísticas del momento oscilan entre los emplazamientos barroquizantes, en los cuales el “concepto” forma parte fundamental así como también la concreción de una escultura/pintura que logra emanciparse del espacio ilusorio:

No se trata pues de un barroco de simetrías puras, implacables, de bucles circulares e infinitos, sino de un barroco delirante, barroquizado, manierizado, aberrante, cuajado de anexactitudes, abierto en espirales excéntricas que multiplica exponencialmente sus escenas, liquidando todo exterior. (Brea, 1991, pag. 28)

Este efecto de barroquización reside para Brea en el *éxtasis en la comunicación* (1991). De acuerdo con el crítico, las manifestaciones a las que ambos hacen referencia -de las últimas décadas del siglo pasado- se sostienen como dijimos antes, en la condición “de ser” y no de representar.

Volvemos a la arquitectura, esta vez, para indagar ya desde el plano de la investigación proyectual en el reconocimiento de las estrategias que apelan a estos efectos barroquizantes, manieristas y oblicuos y que definimos en nuestra tesis como “lo inespecífico”. En este sentido señalamos en base a sus procedimientos de proyectista como alegorista, dos grupos: lo fragmentario, la unicidad.

- i) por un lado, el grupo que se define por su condición de fragmentaria, proyectos que se sustentan en las estrategias de la *colladura* y la convivencia de lo diferente como regla fundamental en los principios del proyecto;
- ii) por el otro, la *unicidad* como posibilidad alegorizante del objeto que se presenta, un objeto elemental del que no hay más que su sola presencia. Aquí apelamos a las observaciones del artista “...las tres dimensiones son el espacio real (...) se puede utilizar cualquier material pintado o en su estado primitivo.” (Judd, 1965, p. 19)

¹⁷⁰ Comentamos *ut supra* (pag.90) para Benjamín la *pérdida del aura*, es la pérdida de la condición de autenticidad de la obra de arte y su carácter contemplativo. Consecuencia directa de las técnicas de reproducción masiva y componente crítico estético-político característico de las primeras vanguardias como el cubismo, el dadá o el surrealismo.

i. Fragmentario

Lo fragmentario sitúa al proyecto entre las prácticas del *pastiche* y los principios del *collage*. Forman parte de nuestro grupo de lo fragmentario aquellos proyectos en los que se combinan el ensamblaje y la acumulación de elementos de distintas realidades. Tales proyectos buscarían estratégicamente, como sostiene Maderuelo, poner en crisis la unidad orgánica del artefacto arquitectónico, dado que los caracteriza un tipo de ensamblaje “débil”, situación paradójica de unión-separación por las diferencias ya sea de material, o de pertenencia a distintos universos de significados.

El clasicismo academicista se apoya en la idea de totalidad, continuidad, unidad y eternidad, el *collage* se opuso a esas ideas aportando a la modernidad vanguardista la fragmentación y el fragmento, siendo su consecuencia el acto de encontrar esos fragmentos rotos siguiendo otras reglas constructivas (o destructivas) que obligaron a replantear todos los temas en los que se basa la composición: unidad, orden, armonía, proporción, relación entre partes y todo, organización formal, juegos con escalas, dimensiones y tamaños, etcétera. (Maderuelo, 2012, p. 10)

A renglón seguido, nos referimos a algunos casos en los que lo fragmentario, lo discontinuo y más próximo a los principios del montaje y su condición rupturista es la base que constituye la estrategia del desvío alegórico en el proyecto.

a. El *collage* como estrategia

El Caixa Fórum

Un caso paradigmático de *lo fragmentario* resulta en la intervención que se realiza en una antigua central eléctrica. Parte de una caja orgánica, cerrada y de una evidente expresión simbólico-canónica que resulta años más tarde un complejo *collage* en cuyo proyecto coexiste tanto la *añadidura* como el *borramiento*.

Se trata de la sede de la obra social *Caixa*, en Madrid, del estudio Herzog y de Meuron. Es un centro social y cultural que se proyecta en el marco de la refuncionalización de un antiguo edificio existente. La propuesta amplifica la superficie construida de unos 2000m² a unos 8000 m², incorporando niveles en alzado y en el subsuelo hasta totalizar siete pisos. El programa de carácter cultural incluye auditorios, salas de exposición, recreación, cafetería y restaurant. En la base se articula una plaza seca horizontal que atraviesa la planta baja y un jardín vertical en el lateral del edificio. El espacio exterior se promueve como una plataforma en las que se realizan exposiciones públicas.

La central eléctrica del Mediodía

La central eléctrica, es un edificio que data del 1900. Responde a las necesidades de una central típica de la época, un galpón rústico, compacto, de ladrillo a la vista, con ornamentos propios del *canon clásico* (Figura77). La caja arquitectónica se resuelve bajo las pautas del “tinglado decorado” (Venturi), se funda en la lógica del orden clásico, orgánico, de carácter *simbólico*. Claramente el volumen se muestra en dos naves unidas lateralmente, un basamento de almohadillados, un desarrollo en alzado y el remate a dos aguas de pronunciadas cornisas.

La central, que abastecía a todo el sector sur del casco antiguo de Madrid, disponía de tres calderas generadoras de vapor construidas en Mahón por la Maquinista Naval; tres motores o máquinas de vapor horizontales de 120 caballos construidos en Inglaterra, y tres dínamos de corriente continua de 80 kW de la casa Oerlikon (Zúrich)¹⁷¹.



Figura 77. Antigua central eléctrica del mediodía, Madrid, 1900

Con respecto a las decisiones del proyecto sus mentores, Herzog & de Meuron hacen los comentarios que abajo se citan. Detectan en la central eléctrica una condición de material de trabajo sobre el cual operan. Surge allí la alegoresis:

El único material de la vieja central eléctrica que podía aprovecharse era la carcasa de ladrillo, que está catalogada. Para orquestar e insertar los nuevos componentes arquitectónicos del proyecto del *Caixa Forum*, empezamos con una operación quirúrgica, separando y eliminando el zócalo y las partes del edificio que ya no iban a ser necesarias. Esta operación proporcionó una perspectiva enteramente nueva y espectacular de la vieja construcción, al tiempo que resolvió una serie de problemas relacionados con el emplazamiento. Al suprimir la base del edificio apareció un espacio abierto y cubierto con una carcasa cerámica, que ahora parece flotar sobre el nivel de la calle. El nuevo espacio cubierto bajo el Caixa Forum es un punto de encuentro que ofrece protección a los visitantes y simultáneamente configura el acceso al propio edificio. (Herzog & de Meuron, 2008)¹⁷².

¹⁷¹Extracto de <https://visitandomadrid.wordpress.com/2011/12/11/el-edificio-origen/>.

¹⁷² Traducción Adela García-Herrera. Extracto del sitio <http://conarquitectura.co/tag/caixa-forum-antigua-central-electrica/>

Entre el *borramiento* y la *colladura*

El estudio Herzog y de Meuron¹⁷³ se encarga de proyectar el edificio de la Central Eléctrica, a partir de la ruptura de sus convenciones. Tal como lo realizan los primeros cubistas, el *principio collage* se rige por el procedimiento de la añadidura, la superposición con el fin de la extrañeza. Si bien los arquitectos, resuelven un programa complejo que atraviesa el edificio primigenio, la *colladura* del material se convierte en el elemento organizador-perturbador de una “totalidad fragmentada”.

Para el análisis del proyecto es importante destinar un momento a la obra inicial. Como señalamos antes, su carácter simbólico es dominante, estricto, canónico. Observamos también que a través de las mencionadas estrategias -de borramiento y *colladura*- problematizan el edificio generando *desvíos alegóricos* de la norma: por un lado a partir de la sustracción por “borramiento” en el área del basamento, por el otro la adición por “*colladura*” en el caso del remate.



Figura 78. Herzog & de Meuron
El Caixa fórum, Madrid, 2008.

Sobre el borramiento

La ausencia del basamento, es la primera de las estrategias. Lo que en el canon clásico es ostentación de peso, soporte, zócalo de piedra y almohadillado, en este caso literalmente “desaparece”. El faltante de la base, su borramiento a “lo kooning” delimita falazmente un basamento que se percibe como inexistente. El basamento, se traduce estratégicamente en su ausencia que desestabiliza el orden original del canon clásico. El vacío hace que la planta baja expanda sus límites, diluyéndola hacia el exterior.

¹⁷³ Estudio integrado por Jacques Herzog y Pierre de Meuron, premiado en varias oportunidades entre otras aptitudes, se destaca por el carácter experimental e innovador de sus trabajos. Si bien el principal estudio está situado en Basilea, tiene sedes en importantes ciudades del mundo como Madrid, Pekin, Nueva York o Londres.

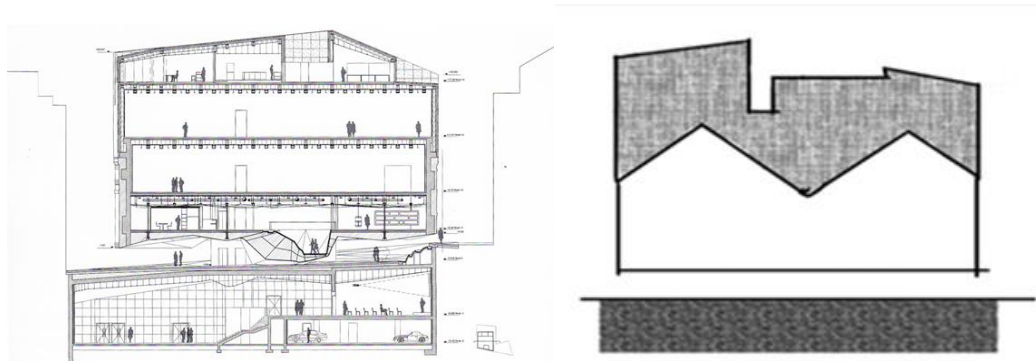


Figura 79. Herzog y de Meuron
Corte y esquema Caixa Fórum, Madrid.

En el desarrollo, el muro ciego contiene el dibujo regular de las aberturas cual huellas del muro. La estanqueidad del muro de ladrillo, su densidad, la textura, su clara delimitación asevera la contradictoria imagen del alzado sobre el vacío. Aquí se hacen evidentes las huellas de las que fueron aberturas en el pasado del edificio, mientras se le superponen otras que respondiendo a necesidades del interior y juegan a ser incidentes sobre el plano de la fachada (Figura 79-80).

La colladura

La estrategia de la colladura se basa en el *collage* que constituye la unión de materiales de realidades diferentes y que conspira contra la totalidad dando lugar a la condición de unidad/ fragmento, continuidad/ discontinuidad del bloque arquitectónico. *La colladura* permite operar desde el *pastiche* de texturas, pone en evidencia la contradictoria correspondencia del orden original y dogmático del edificio. En el Caixa el mayor “peso visual” se sitúa en el desarrollo de ladrillos. En el remate se esboza una caja metálica perforada, de exagerada escala, que contribuye a un orden “otro” y que en consecuencia pone en discusión –una vez mas- el orden canónico clásico. El bloque de chapa perforada se apoya sobre la cornisa, que ahora es línea que marca la *colladura* entre remate y desarrollo. Aparece un cuarto elemento que sin ser parte del artefacto mantiene sus conexiones en la inmediatez, el jardín vertical-vegetal que expresa un fuerte vínculo de contraste en cuanto a la materialidad del edificio (Figura 78).

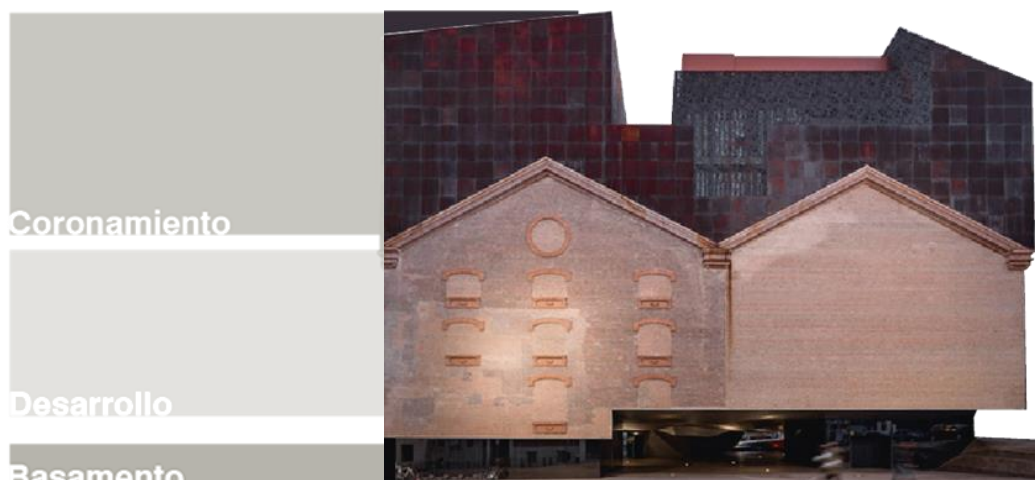


Figura 80. Herzog y de Meuron
El Caixa forum, Madrid, 2008.

Apología al *collage* 1

.Casa Hamaca

La construcción fue posible con saldo de materiales de otras obras, algunos usados y otros recuperados
Javier Corvalán, 2011

Otra manera de construir desde la “diferencia” y la *colladura*, se sustenta en el proyecto de Laboratorio de Arquitectura: la Casa *Hamaca* (2010). Esta se plantea como un cúmulo de fragmentos, que puestos en relación suspenden -mediante la *colladura*, la diferencia y la extrañeza-, la condición orgánica del artefacto habitable. En la Casa Hamaca la idea de orden no se constriñe a los cánones académicos, por el contrario el *collage* y la *extrañeza* serían las estrategias del proyecto.

A través de la Casa Hamaca sus autores, Javier Corvalán¹⁷⁴ -y su equipo-, cuestionan el estereotipo de la vivienda-casa innovando en las relaciones de sus materiales o componentes bajo una premisa geocultural fundamental: la búsqueda de las tan anheladas y refrescantes sombras¹⁷⁵ en la población de Luque, a 50 km de Asunción del Paraguay (Figura 81).



Figura 81. Casa Hamaca
Javier Corvalán, colaboran Nicola Bedini, Pedro Briend, 2010
Luque, Paraguay.

¹⁷⁴ Javier Corvalán (1962), arquitecto Paraguayo, responsable del estudio Laboratorio de Arquitectura. Graduado en la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, Facultad de Ciencias y Tecnologías. Realiza estudios de postgrado en Roma en la Universidad de la Sapienza. Es docente de la Facultad de Arquitectura Diseño y Arte de la Universidad Nacional de Asunción y Profesor Investigador de la Facultad de Ciencias y Tecnologías de la UCA, entre otras tantas.

¹⁷⁵ En una visita a la casa Hamaca con Joaquin Corvalán (hijo), así como en charlas con colegas de la universidad (UNA), sostienen la necesidad y premisa arquitectónica de generar sombras en el exterior con materiales y mano de obra económica debido a las altas temperaturas de la zona.

La hamaca y la bañera. La piedra y la chapa

En cuanto al proyecto, en la Casa Hamaca prevalece una idea de partido y es la metáfora de la hamaca paraguaya. Sin embargo, por sobre esa idea rectora, que aporta como base del proyecto, netamente simbólica y orgánica tomando categorías de Benjamin, se superpone la lógica operativa de los materiales -ladrillos cerámicos, chapas, ladrillo hueco, piedras- los cuales son acumulados y ensamblados de manera no convencional. Prevalece un sistema de componentes fragmentarios que debilita la percepción de la caja arquitectónica como unidad cerrada. La arquitectura se expresa por fragmentos o partes puestos en relación lo que requiere del habitante, un lector/actor atento (Figura 82).

Una bañera en la galería, aporta el elemento de provocación *quasi* duchampiana; ¿es un *objet trouvé*? En contexto, la bañera resulta un objeto de uso cotidiano que ubicada allí, en las afueras y casi en el límite arquitectónico quedaría “señalada” por el proyectista- alegorista: es así como deviene un *ready made*¹⁷⁶.



Figura 82. Casa Hamaca
Javier Corvalán, colaboran Nicola Bedini, Pedro Briend, 2010
Fotografía de la autora.

Dijimos antes que las estrategias de desvíos alegóricos del proyectista, de superposición de convivencia de fragmentos y de señalamientos, apuntan a un lector activo. Un caso es la oblicuidad de los muros que atentan con nuestra percepción, aquella “disciplinada” que se corresponde a la académica de zócalo horizontal o basamento. Si avanzamos hacia arriba, se puede observar otro detalle en relación al sistema de la cubierta, la cual se concibe bajo una lógica muy elemental: “*La cobertura final es con chapa enteriza galvanizada y enganchada a la red de varillas y aumentada en peso por el colgado de piedras.*” (Corvalán, 2012, pag. 56) Las chapas organizadas en catenaria y las piedras que cuelgan de la cubierta con el propósito de otorgar peso y estabilidad consolidan la cualidad fragmentaria de la casa -e inestable a la vista y en la percepción corporal-, haciendo de ella un manifiesto crítico-político a la percepción disciplinada de la arquitectura.

¹⁷⁶ El *ready made* es el producto realizado en serie que se expone en los museos, “señalado” como obra de arte.

Apología al *collage* 2 . Casa Umbráculo



Figura 83. Casa Umbráculo
Javier Corvalán, colaboradoras Sonia Carísimo, María Gloria Gutiérrez, 2007
Fotografía Leonardo Finotti

La Casa Umbráculo (2007) es la propuesta a la rehabilitación de una típica vivienda¹⁷⁷ urbana de Asunción a partir de la reutilización de materiales. Según Javier Corvalán, de Laboratorio de Arquitectura, el recupero de materiales está relacionado a la necesidad esencial de trabajar con bajos recursos y junto a esta premisa “*la intensión de construir una penumbra.*” (Corvalán, 2012, p. 70) En este compromiso con la economía en su sentido de lo modesto y la búsqueda del fresco de la sombra poniendo la mirada en la cultura, el ensamble de elementos preexistentes recuperados y la conjunción con otros materiales de bajo costo, contribuyen a la estrategia fundamental, el palimpsesto:

...un gran techo o umbráculo de madera de descarte deja la antigua casa protegida bajo la sombra y habilita un nuevo espacio intermedio sobre esta, buscando incorporar una forma típica de vida de Paraguay, dada su localización sobre el trópico de Capricornio. (Corvalán, 2010)

El orden arquitectónico, se ve confinado a la extraña convivencia de elementos recuperados de la casa original y un muro curvo que la atraviesa expresando una idea generadora. Gran cantidad de *pallets* son convertidos en elementos estructurantes de la cubierta, una gran bóveda de cañón corrido con chapas acanaladas transparentes cubren la totalidad de la superficie de la casa. A esto el agregado de unos puntales de madera que se suman a las columnas de capitel existentes en la lógica de sostén de la cubierta. Ergo, el proyecto es agregado de tramos de casa recuperada, mas columnatas y puntales, mas escalera caracol de metal y muros de ladrillos de canto y

¹⁷⁷ Se trata de la homóloga de la llamada *Casa Chorizo* en nuestro país, Argentina. La vivienda tiene habitaciones consecutivas a lo largo del terreno, todas abren a una gran galería central. Cocina y baño se localizan al fondo o en el extremo.

ladrillos puestos a 45 °, un muro revocado pintado y vidrio que hacen de la vivienda un gran *collage* que pone en valor la unidad fragmentaria y su lógica del ensamblaje (Figura 83).

El procedimiento al que ve sometido el elemento *pallet*, tuvo sucesivas pruebas de laboratorio, lo que demuestra la invención y la creatividad sumada al rigor técnico utilizado para trabajar con los medios disponibles de la cultura.

(...) Así como los artistas *pop*, tomaban desperdicios productos banales o de consumo y los llevaron a una categoría artística también el arquitecto, en este caso, llevo un elemento de descarte como es el *pallet* y lo transformó en un elemento propiamente arquitectónico. (Rojek y Sacheri, s.f)



Figura 84. Casa Umbráculo
Javier Corvalán, colaboradoras Sonia Carísimo, María Gloria Gutiérrez, 2007
Fotografía Leonardo Finotti.

Lo inespecífico se advierte en el extrañamiento manifiesto en la convivencia de elementos diferentes, algunos de ellos infrecuentes en el campo arquitectónico, que se ensamblan o se unen a partir de lógicas constructivas elementales y pese a ello mantienen su identidad de material, de fracción o pieza. Como consecuencia la superposición y la incompletitud a la que apela el proyectista supone el ensamblaje -débil¹⁷⁸- de tales elementos (Figura 84). De allí que, unidad material recuperada o de fragmento, componentes o partes de diferentes sistemas constructivos y objetos diversos se combinan en un estadio dialógico alegórico con los cuales el proyectista se propone *shockear* al lector ávido.

¹⁷⁸ Por *débil* entendemos a la percepción interferida, dada las diferencias, entre la unión del todo y las partes.

b.1. La mismisidad

*...más de la mitad de las obras de los últimos años no son escultura ni son pintura.
Por lo general tienen un vínculo cercano o lejano de una u otra.*
Donald Judd, 1965

En la mismisidad reside la capacidad alegorizante de provocar una toma de conciencia del objeto tal como se presenta, podemos definirlos partiendo de algunas expresiones de Brea como *dispositivos barrocos* que se caracterizan por *ser cosas en sí* (1991).

Donald Judd respecto de los objetos inespecíficos señala “...*las tres dimensiones son el espacio real (...) se puede utilizar cualquier material pintado o en su estado primitivo.*” (Judd, 1965, p. 19) Para el artista, la condición de obra estaba dada en la sola presencia, el material, la chapa o la lechuga eran pretextos de relación con aquel lector, propio del arte posaurático, que debía encontrar herramientas de diálogo activo.

En el marco de nuestra Tesis, la mismisidad es la estrategia en la que proyecto se muestra como objeto en sí, lo que palabras de Rafael Iglesia y Alejandro Aravena nos acerca a “*su estado primitivo*” (Aravena, 2013). Ambos arquitectos señalan las diferencias respecto de concebir “*la piedra como una cosa y no como un objeto*” y aportan reflexiones fundantes al campo de la investigación proyectual al agregar “...*el objeto tiene proyecto, la piedra no. Una piedra, si tiene el tamaño y la forma adecuada puede ser una silla en la cual uno puede sentarse*”. Dicho así, esto permite realizar ciertos cuestionamientos como ¿“*podría uno diseñar un edificio que sea como la piedra ¿una cosa?*.”(Aravena, 2013) En este sentido y siguiendo con el mismo razonamiento la complejidad del procedimiento alegórico en términos de mismisidad y su sentido oblicuo (Brea) estaría dada no en la resultante de su imagen o forma compositiva, en su morfología o su definición en términos perceptuales -es el caso de la piedra-, sino en su proceso de conceptualización o en el tipo de preguntas que nos permite realizar. La mismisidad nos aproxima a revisar la completitud. Para Aravena la mera disposición o el azar como procedimiento, nos induce a un territorio de incertezas, territorio en el cual es posible generar otras respuestas comenzando siempre desde el principio: lo primitivo.

b.1 Mismisidad (y unicidad)

Lo primitivo y atemporal. Casa Ocho Quebradas

Un caso en el que Aravena¹⁷⁹ desarrolla estrategias que derivan hacia lo primitivo es en el proyecto de una vivienda ubicada en la costa del pacífico. En su charla de America (no) del Sur, el arquitecto expresa sobre algunos detalles de las búsquedas en las que se abocan los integrantes de su equipo en la investigación que sustenta el proyecto de la casa Ocho Quebradas¹⁸⁰:

Creo que estamos en algo así: cómo usar el peso, la fuerza de gravedad, lo que un edificio pesa como principio de composición. No una fuerza a vencer, sino un principio compositivo. Creo que estamos además en un momento en el que no queremos articular las formas, no diseñar. Estamos tratando de usar las piezas más tontas y torpes posibles y que esas piezas no diseñadas, no articuladas, estén pegadas por el peso. (Aravena, 2013)

¹⁷⁹ Alejandro Aravena (1967) arquitecto chileno. Ganador de Pritzker en el 2016, académico de la Pontificia Universidad Católica de Chile y profesor visitante de la Universidad de Harvard.

¹⁸⁰ En Ocho Quebradas trabajan ocho arquitectos Japoneses y ocho chilenos construyendo una casa en la costa del pacífico.



*Figura 85. Casa Ocho Quebradas, Alejandro Aravena
Fotografía Elemental*

El equipo de Elemental se ocupa de dos cuestiones básicas en el proyecto según describe Aravena: una primera cosa es la búsqueda de la continuidad de un movimiento a otro, vale decir, que el edificio dé cuenta de una relación simple entre esas *"piezas tontas, no diseñadas y puestas juntas por medio del peso"*, lo cual finalmente se aproximen a una relación lo más natural posible; la segunda pregunta es sobre el tiempo o que va a pasar con la casa en unos veinte años, *"la idea de escapar de la moda o del test del tiempo"* (Aravena, 2013). La necesidad de una imagen atemporal radica en afianzar el componente primigenio en relación a la materia, a la geometría y por último a su habitabilidad. El apartamiento de la civilización como refiere el arquitecto deconstruye los ámbitos de la vivienda para afirmar su condición primitiva (Figura 85-86). Un ejemplo de ello de sostiene a partir de la modestia de la fogata *"no es una chimenea (que ya es algo civilizado), sino un fuego (uno de los logros más revolucionarios del hombre)."* (Arquine, 2018)



*Figura 86. Casa Ocho Quebradas, Alejandro Aravena
Fotografía Elemental*



Figura 87. Casa Ocho Quebradas, Alejandro Aravena
Fotografía Elemental

A decir verdad, hemos estado tratando últimamente de ser lo más primitivos posible. En una época donde el hambre por lo nuevo está amenazando a la arquitectura de convertirse en algo inmediatamente obsoleto, nosotros buscamos la atemporalidad explica ELEMENTAL. En este caso, el lugar y el programa permitieron que naturalmente nos moviéramos hacia lo arcaico. (Stott, 2014, s. p.)

Ir hacia atrás no es necesariamente negativo, sostiene el arquitecto de Elemental, por el contrario encuentra en “lo arcaico” las posibilidades que fecundan lo no civilizatorio. Tal que en lo primitivo y atemporal se haya la posibilidad de acercar al hombre-habitante a una circunstancia de no determinación, el no programa. Entonces la arquitectura otorga al lector-habitante un territorio para “estar allí”- como plantea Kusch-. Poner en valor aquello que no cambia, lo que es permanente; el peso, la piedra, el fuego, el sonido del agua, el aire, repercuten en un ir hacia atrás, una especie de propuesta proyectual del megalítico, según describe el líder del equipo (Figura 87). Allí la paradoja de encontrar como señala Aravena “*donde con suerte las cosas se ponían de pie*” (2013) el componente innovador de la arquitectura del presente y, a través de ella, asumir el propósito mismo de “resistirse” a las trampas de lo contemporáneo.

Gravedad Barroca

La Casa en la Cruz

Voy tratando de no cumplir las leyes de la arquitectura
Rafael Iglesia, 2015



Figura 88. Rafael Iglesia
La Casa de la Cruz, Santa Fe, Argentina, 2007.

Dijimos antes que para Rafael Iglesia la gravedad y la materia son temas recurrentes y a los que le dedica muchos de sus ensayos proyectuales. Entiende que la arquitectura es un juego de contradicciones y desde allí consume su alegoresis. Expresa “...la casa no parece lo que se entiende por una casa: no parece un objeto, pertenece al mundo de las cosas lo dado. Da la impresión de haber estado siempre allí, o al menos durante mucho tiempo.” (Iglesia, 2015, p. 52) Desde el exterior, la Casa de la Cruz se traduce a la superposición de bloques o sólidos apoyados unos sobre otros de mayor a menor escala y cuya inestabilidad, a simple vista, genera cierta “inquietud” (Figura 88-89).

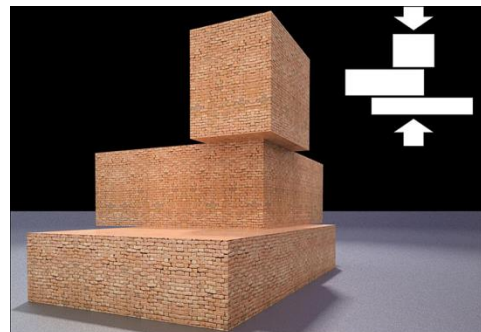
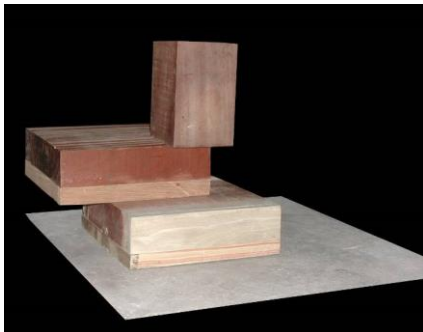


Figura 89. Rafael Iglesia
La Casa de la Cruz. 2007
Fotografías gentileza Gustavo Farías.

El peso es la clave. Los bloques de ladrillo rústicos, especialmente en el tramo de la base, se muestran apilados y frágiles “*la pared de ladrillos sin juntas amenaza con caerse en cualquier momento (tanto que dan ganas de sostenerla)*” señala el autor. En elevación, el apilamiento de cuerpos de mayor a menor tamaño, de arriba hacia abajo, da la idea estar simplemente apoyados. La distribución de las cargas es asimétrica, irracional a la percepción, lo que según Iglesia vuelve “*barroca a la gravedad*” (Iglesia, 2015, pág. 51)

Sobre la calle, el portón de acero espejado desaparece mimetizándose con lo que lo rodea. No hay puertas ni ventanas que organizar no existe ese discurso funcional ingeniero (...) su lenguaje no tiene nada que decir. El silencio dice mucho más que las palabras. (Iglesia, 2015, p. 51)

Junto a su equipo de trabajo, Gustavo Farías y Pedro Aibar, mantienen a través de su obra -arquitectura, objetos y experimentos- discusiones cercanas a las de los objetos específicos de Judd. Son artefactos rudimentarios y fundamentalmente conceptuales. Iglesia resuelve sus *máquinas arcaicas* -como las define Liernur (2006)- en un hábito de juego y experimentación permanente, mientras del otro lado -el lector- se ve obligado a descubrir la “maquinaria” en el acto mismo de habitar la arquitectura.



Figura 90. Rafael Iglesia
La Casa de la Cruz, 2007.

Vista desde el exterior, desde el espacio público, no hay elemento antropomórfico que connote su cualidad de casa (Figura 90). En lo formal hay aperturas y cierres o clausuras; no hay puertas, ni ventanas. Predomina “*el verbo por sobre el sustantivo*” afirmación de Iglesia que se confirma en gran cantidad de las propuestas. Hete aquí un giro en el proyecto, ingresa el verbo como elemento configurador de las acciones posibles, lo que además pone en otro lugar al lector: lo invita a explorar la arquitectura desde el cuerpo.

El éxtasis en la comunicación

Extensión, superposición y fragmento. Cuatro Vigas



Figura 91. Solano Benítez
Cuatro Vigas, 2000.

Y yo sabía perfectamente que iba a ser espectacular, que iba a ser el portador de una prolongada reflexión que termina precisamente con un momento de síntesis donde todo entra, donde no existe eliminación sino que existe luego un amplio período de compromiso con el hacer específico respecto a eso de sintetizar eso en cuatro vigas y unos espejos (Solano Benítez, 2014)

Cuatro Vigas (2000) es un proyecto poético de Solano Benítez en Piribebuy, Paraguay. La tumba para su padre, que elabora a modo de *site specific* -cuatro vigas de 9m cada una, de 1.10m de altura y en voladizos, con espejos en su cara interior y enfrentadas, emplazadas en medio de una gran vegetación-(Figura 91-92). La organización de las Cuatro Vigas puede pensarse como del tipo de *obra de campo expandido* (Krauss, 1985 [2009]), una no-escultura, una no-arquitectura.

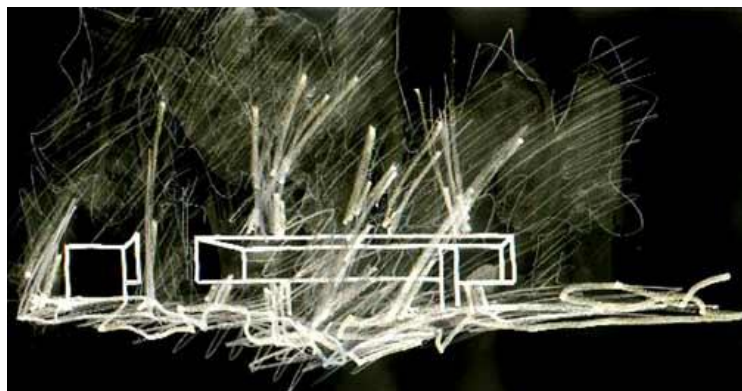
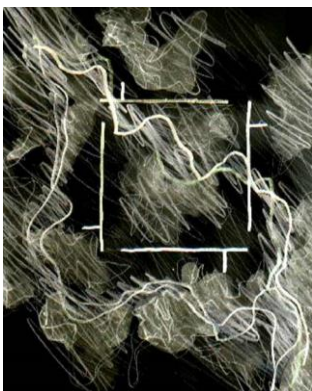


Figura 92. Solano Benítez
Cuatro Vigas, 2000
Piribebuy, Parguay.

Debido a la imposibilidad. Yo estaba entrenado por esta sociedad para reconocer la muerte como un trance doloroso. Ese concepto de 'murió, desapareció de la vida'. Y todo lo que hacía en respuesta a eso, lógicamente, convocaba inicialmente a esa cultura, no técnicamente en el sentido de decir: veamos cómo resolver ese problema, sino la poesía como una técnica muy precisa para satisfacer una muy concreta necesidad del alma. Si voy poniendo las palabras de una manera tal que sea capaz de contagiarte un ritmo de respiración y con él ponga una secuencia de pensamiento que proyecte tu ser fuera de un ámbito cotidiano y eso te genere una expansión, entonces estás en presencia de una técnica poética en compromiso con un crecimiento humano. Reconocer quién sos, cómo sos, dónde estás, para qué estás, etcétera. (Solano Benítez, 2014)

La materia, es la imagen especular en el trabajo de Benítez. El espejo es el material con el que el arquitecto opera la expansión de la imagen y su extensión proponiendo un *bubble* -tectónico-*infinito* (Brea, 1991). En *Cuatro Vigas*, además de la prolongación o extensión de la imagen, también lo es -la extensión- en términos de tiempo ya que este juega un papel fundamental en el proyecto. Da comienzo a un estado de cosas, de elementos artificiales y naturales en relación, que hoy tiene continuidad en el tiempo y que, según relata el autor, le llevó unos diez años concretarlo. Ergo, el tiempo, es parte en el recorrido proyectual en cuanto a la necesidad de expresar, de plasmar con coherencia una respuesta poética ante la muerte de su padre, una manera de revelarse al "*concepto de murió, desapareció de la vida*". El autor encuentra en el procedimiento alegórico un modo proyectual para concretarlo. En la obra de Solano Benítez se funden la naturaleza, el arraigo al lugar, los reflejos y la verdura que los rodean; las dimensiones del entorno se pierden en los espejos que generan desvíos infinitos, el sonido de las ramas y cada elemento natural suma a la poesía de la que el lector forma parte.

Visitar el lugar es un modo de *apelmazarse* en/con el territorio y la naturaleza. En la vivencia del proyecto se concreta una extraña conjunción de las complejas propuestas de Heidegger, el "ser ahí", sumada a la de Kusch "estar ahí" (Cap. I. 1.2). De allí su carácter oblicuo: no es arquitectura en el sentido occidental de proponer una arquitectura para la (in)existencia, como tampoco es arte. Es la respuesta a la necesidad de proyectar una no-tumba.

Este *éxtasis en la comunicación*, que advertimos en la extensión, el fragmento, la superposición y la especularidad de la imagen, confluye además en la proposición del desvío en términos de tiempo y el no-límite espacial/territorial. El espacio continuo/discontinuo se (des)compone de manera permanente en el recorrido. El proyecto es su *mera presencia*, compromete a la vivencia de su compleja percepción, es ámbito de recogimiento entre la imagen fragmentaria del bosque y de la relación que se tiene con él; en ese compromiso se halla el carácter de objeto (in)específico (Judd, Brea). *Cuatro Vigas*, es un *proyecto inespecífico* dado que es no-tumba y es a la vez espacio fragmentado e imagen ilusoria.

b.2. La mismidad (y serialidad)

Edificio Altamira

El movimiento moderno no nos educó, nos domesticó
Rafael Iglesia

Para Rafael Iglesia, el arquitecto debe experimentar permanentemente, aun si no hay comitente de por medio: “...nosotros experimentamos mucho, entonces el experimento nos sirve para un proyecto, eso es lo que habría que hacer, experimentar más.”(Iglesia, 2014) El arquitecto premiado ocupa su tiempo desplegando “juegos” con materiales diferentes, estas se traducen en propuestas, muchas de las cuales más tarde se ven plasmadas en sus obras. Es el caso del edificio Altamira (2001); ubicado en la calle Laprida, a unas cuadras de la costanera del río en Rosario, Santa Fe, en Argentina.



Figura 93. Rafael Iglesia,
Edificio Altamira, 2001
Rosario, Santa Fe, Argentina.

El Altamira, es un edificio en altura de trece pisos que se alza como vigas blancas superpuestas, emplazadas cual “naipes” que se cruzan unos sobre otros, vinculando bordes y losas. Su expresión netamente matérica, de hormigón blanco (Figura 93). Sigue una lógica de discontinuidad en el anclaje de sus apoyos obligando al *lector* a reconocer relaciones entre el peso y la gravedad. Dicha intensión ya se observa en la maqueta del proyecto que ya se ejecuta como un dispositivo de juego, en el que su autor ensaya el apilamiento vertical trabajando a partir de la intuición un claro criterio estructural aunque paradójico.

En el Altamira, convergen tres operaciones morfológicas básicas: a la construcción de un elemento plano ortogonal -estructural- la viga, le siguen la repetición serial, la superposición y el apilamiento vertical. La gravedad, como dijimos antes, es fundamental en la concepción del proyecto para Iglesia. Ergo, el edificio es la expresión edificada de un juego estructural de orden paradójico; el ensamble de piezas superpuestas discontinuas que se soportan unas a otras en un ritmo continuo vertical. El arquitecto logra que el basamento -en contraposición al mandato del canon académico- sea su parte más liviana y “debilitada”, imagen que se profundiza por las diferencias en la pendiente de la calzada. De la propuesta, mediada por el planteo estructural-compositivo, rescatamos a la *mismisidad* como estrategia alegórica. Dijimos *ut supra* que en la mismisidad subyace la toma de conciencia del objeto “*tal como se presenta*”, de allí que el desvío alegórico en el Altamira provoca al lector a través de la disposición del material -el hormigón armado en este caso- y su organización estructural que propone un “estar superpuesto de vigas”. Pone en tensión la distribución de cargas y la gravedad¹⁸¹ desde un claro cuestionamiento a la arquitectura disciplinada, aquella recurrente de los distintos códigos canónicos y su orden orgánico, en el sentido académico -basamento, desarrollo y remate- (Figura 94).

En su *modo proyectual* (Fernández), Iglesia sostiene que la arquitectura se debe al “*concepto y no -a- la forma*”, proposición que lo lleva a buscar reconocer en la “acción” su base del trabajo. Desde este lugar dispone del verbo por sobre el sustantivo, con el objetivo de ampliar las respuestas posibles “liberando” a la arquitectura del *corsé* de los arquetipos usuales “*El edificio no posee ventanas en el sentido tradicional del término. Una ventana deja de ser un sustantivo para transformarse en una entrada de luz.*”(Iglesia, 2006, p. 33)

Para Iglesia la arquitectura se concibe como una obra abierta en el sentido que describe Eco (1962 [1992]). Interpela desde el juego proyectual a la organicidad estática de la arquitectura, un ejemplo de ello es la disolución del límite respecto de la estructura que complejiza estratégicamente apelando a su *mismisidad serial*. En otro plano, en su concepción programática, Iglesia cuestiona desde su proyecto el lector del tipo “usuario” promoviendo siempre “*un habitante empírico, que se ‘haga cargo’ del proyecto, que lo ‘co-proyecte’, ya que en definitiva aún tras la habilitación de la obra, el proyecto sigue ‘en proceso’.*”(Guerra, 2017)



Figura 94. Rafael Iglesia
Edificio Altamira, 2001

¹⁸¹ Cabe observar que el edificio está ubicado en una calle en pendiente, cuestión que es aprovechada por el arquitecto.

II. 3. 2.3 La serie, la acción (el repiqueteo)

La *serie* como estrategia en la conformación del proceso proyectual es, en nuestra Tesis, aquella basada en las operaciones de repetición maquínica cuya condición serial se corresponde con la producción industrial. Por lo tanto, a la serie le son inherentes la producción -lo cual daría cuenta de un original- y su reproducción masiva -la copia y la proliferación- en el marco de una lógica de sistematización de unidades que comparten un patrón formal, programático, estructural y que se multiplica. A este concepto de repetición masiva se le suma, en el marco del desarrollo de la investigación proyectual, un *lector partícipe*, fundamental actor en el proceso proyectual, al cual, el arquitecto asume y preserva como co-proyectista concibiendo al proyecto, en una concepción cercana a la *obra abierta* (Eco).

Estas nuevas obras musicales consisten, en cambio, no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras "abiertas" que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente. (Eco, 1962 [1992 p. 33])

Reconocer a la serie como estrategia, nos remite al *modo proyectual* (Fernández)-definido así por sus complejas maneras de dar respuesta en el marco de las tensiones del mundo actual, globalizado y complejo. Tal contexto permite a Aravena -y su equipo- desarrollar desde el proyecto un dispositivo procesual, abierto y permeable en cuanto a la inserción e intercambio de sus actores. Un proyecto menos *apriorístico* -esto es superador de aquel de la academia- y más próximo a las prácticas *relacionales* a las que refiere Bourriaud propias de un tipo de arte de las últimas décadas (I.1.2.4.d).

Elemental

De esta manera arribamos a las propuestas de Elemental Chile¹⁸². Ante la imperiosa necesidad de resolver el tema vivienda social, los arquitectos ensayan posibles modos de inclusión y apropiación de los residentes como actores fundamentales en el proceso proyectual. En las propuestas de Aravena y su equipo convergen dos cuestiones fundamentales y por lo general contradictorias en el modelo económico del capitalismo del mundo actual. En primer lugar el modelo de construcción en serie, de lógicas de producción y reproducción masiva en las que los componentes iguales se repiten orgánica y sistemáticamente. En segundo lugar, la inclusión de la singularidad del *otro* o del "cada uno" en la figura del habitante-copartícipe del proyecto. Tales características identifican a los procesos proyectuales de Elemental -que surgen como respuesta innovativa al problema de la vivienda social en la región- traen consigo un cúmulo de condicionantes y premisas se sustentan en una comprometida y minuciosa lectura de carácter social, cultural y económico para luego ser incorporadas rigurosamente en la *práxis* proyectual.

En la medida que tienes un problema para la cual el conocimiento disponible no alcanza, entonces innovas, y eso tiene a pasar en la mayor cantidad de veces. El punto está en estar dispuesto a hacer esa inversión. (...) La innovación no es nunca un fin en sí mismo, la sino la consecuencia de no tener la información suficiente.
(Aravena, 2013)

¹⁸² La propuesta de Elemental, surge como respuesta a la problemática de la vivienda social en la región del norte de Chile, luego se replica en otras regiones siguiendo el mismo criterio. Ver Aravena-Iacobelli, 2016.

Para Aravena la innovación es la manera de asumir, cualquiera sea el rol, un compromiso con la sociedad y con la cultura “*es saber operar con restricciones*” (Aravena). En sus charlas¹⁸³, el arquitecto se remite al ejemplo de los ayoreos, aborígenes de los límites entre Paraguay y Bolivia, de quienes describe cómo con un elemental lazo, resuelven un dispositivo para sentarse liviano, transportable y confortable en un contexto de enorme carencia. A diferencia de la silla, el objeto industrial del hombre urbano, el lazo de los ayoreos, aunque primitivo cumple con las premisas y condicionantes culturales del nomadismo del grupo. Partiendo de este razonamiento el arquitecto propone una ecuación sobre cómo debe pensarse la arquitectura, en un intento por encontrar respuestas desde un planteo original, en el sentido del origen, de *tejnë* -como arte y como técnica-, despojado de toda carga simbólica (Figura 95).

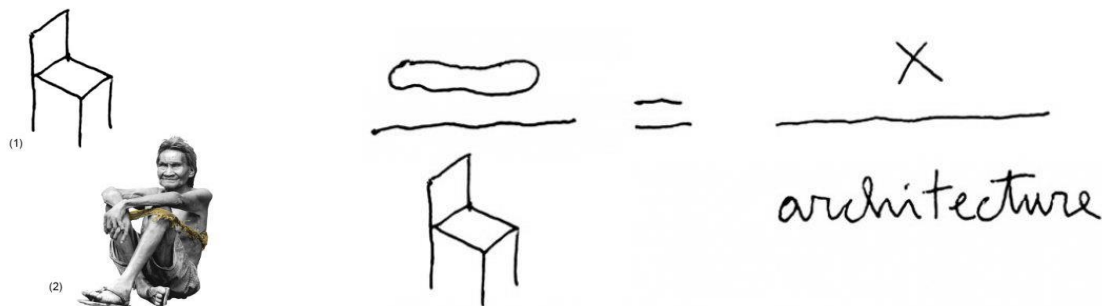


Figura 95. Alejandro Aravena
Esquema sobre diseño y arquitectura

La serie como estrategia

La serie, se forja en la secuencia de un patrón que sistemáticamente se repite. Para Gausa, “*La serie define un conjunto de elementos relacionados entre sí...-que-...se suceden unos a otros de forma sensiblemente similar por adhesión genética, es decir, por reproducción y/o variación de la información recibida.*” (Gausa et al)¹⁸⁴ El aprovechamiento de tal condición como estrategia proyectual, posibilita al arquitecto -y su equipo- operar desde el proyecto al indagar en la reproducción de unidades seriales y la consecuente economía de costos aprovechando los instrumentos de la industrialización; decisión que además abre la posibilidad de incorporar a un lector/ habitante activo en el proceso proyectual .

¹⁸³ Aravena produce un objeto de diseño industrial basado en este ejemplo. Chairless.

¹⁸⁴ Sobre el termino serie, extracto del *Diccionario de Metápolis de arquitectura avanzada*. Ciudad y tecnología en la sociedad de la información. Ed. Akal.

La estructura debe cuidar el desarrollo armónico del conjunto en el tiempo. Cuando más de la mitad de la superficie de los conjuntos será autoedificada, la repetición de los componentes y la producción en serie, puede ser la única manera de garantizar la calidad del barrio del futuro. A diferencia de los casos en que se entrega al vivienda completa, cuando se construye solo la mitad de una casa, la repetición necesaria para reducir costos, puede dejar de ser un problema (monotonía de los conjuntos urbanos) y se puede transformar en el factor clave para dar un marco ordenado a la suma de intervenciones individuales de impredecible calidad. Estructuras eficientes, repetidas incluso monótonamente, pueden tener una consecuencia directa en la dinámica de valorización de la vivienda, pues introducen un soporte regular que cautela la calidad urbana del conjunto. (Aravena-Iacobelli, 2016, pag. 468)

Para el equipo Elemental la repetición y la similitud resuelven la primera cuestión, la relativa a los conjuntos urbanos, proveyéndolo de un soporte estructural-económico de probada eficiencia en el desarrollo de la vivienda agrupada. Sin embargo, ante las necesidades de aumentar la capacidad paralelamente a la reducción de costos surge la premisa de desarrollar la vivienda al cincuenta por ciento (Figura 96). Esto habilita como primera hipótesis el planteo de una casa participativa y abierta, un proceso en el cual el habitante forma parte del proyecto desde el comienzo.

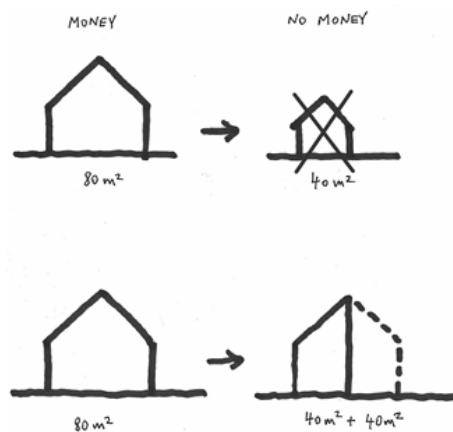


Figura 96. Alejandro Aravena
Elemental

La serie entonces, se concibe en la estrategia principal para la construcción de la vivienda social, otorga una base estructural de similar o de copia esta vez planteando el cincuenta por ciento abierto. La continuidad del proceso queda en manos de sus habitantes. A través de la serie se hace posible, en la horizontalidad-equidad, en la repetición y la participación la apertura del proyecto. La reproducción y la incompletitud son las bases del conjunto. La investigaciones de este tenor se ponen en práctica en Elemental de la Quinta Monroy (2003) a la que luego le suceden experiencias similares: Renca, Copiapó, Valdivia (2005) en New Orleans y Monterrey (2008) entre otros tantos¹⁸⁵(Figura97), concretando un campo de investigación de “obra abierta” de serialidad, diversidad y sustentabilidad en el tiempo por parte de sus moradores.



Figura 97. Alejandro Aravena
Conjuntos Elemental

El proyecto es proceso

Tomar la participación del habitante como punto clave en la investigación proyectual (Cap. I. 1.2.4 d) implica entender a la sinergia colectiva como parte fundante en el proceso. El proyecto, en el caso de Elemental, es un proceso que se inicia en la charlas con sus habitantes futuros y que no pretende culminar con la puesta en obra, la construcción de las casas en el terreno, sino que esta -la de la obra- es considerada una etapa más.



Figura 98. Elemental, proyecto comunitario.

¹⁸⁵ Extracto de la línea de tiempo Elemental (Aravena, Iacobelli; 2016, pag. 10).

De allí que la innovación en el campo de la arquitectura se concreta al concebir el proyecto articulando la repetición en serie y la convivencia de pares que acuerdan aún desde sus diferencias. En ese acto de participación de los grupos familiares en el proceso surgen saberes y técnicas que se esbozan en el proyecto. El proyecto arquitectónico se constituye como un dispositivo con el cual se piensa, se discute, se pone en palabras, en gráficos y también en maquetas modélicas las ideas del colectivo (Figura 98).



Figura 99. Alejandro Aravena
Elemental

Decimos entonces, que en ese repiqueteo, se incluyen acciones particulares que transforman el proyecto. La repetición hace del proyecto una obra abierta a los desvíos del coproyectista, el habitante, quien desde el inicio arremete con sus ideas (Figura 99). Es este habitante comprometido que interviene a la arquitectura -entendida de modo colectivo y cercano a lo propio- como práctica cultural.-

Referencias bibliográficas (Cap. II, 3)

- ALIATA, Fernando. 2013. *Estrategias proyectuales: los géneros del proyecto moderno* (Bs As: SCA Diseño Editorial)
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles del art. Genèse et structure du champ littéraire*. (Ed. du Seuil). Traducción de Tomas Kauf, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1997)
- ANDREOLI, Elizabetta, D'ANDREA, Ligia. 2014. *La arquitectura de Freddy Mamani* (La Paz: Artes Gráficas Sagitario).
- ARAVENA, Alejandro; IACOBELLI, Andrés. 2016. *Elemental. Manual de vivienda incremental y diseño participativo* (Alemania: Hatjecantz).
- BENJAMIN, Walter. 1936. *L'oeuvre d art l'époque de sa reproduction mécanisée* Traducción castellana de Jose Aguirre. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. (Bs As: Amorrortu, 2013).
- BREA, Jose Luis. 1990. *Nuevas estrategias alegóricas* (Editorial Tecnos) En la web: <http://www.jose-fernandez.com.es/biblioteca-digital/archive/files/9687c3e3ac1b19dc7962349a38fb431f.pdf>
- CANO, María Fernanda. 2000. *Configuraciones. Un estudio sobre las figuras retóricas* (Bs As.: Ed. Cántaro).
- DE MOLINA, Santiago. 2014. *Collage y arquitectura .La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno* (Sevilla: Recolectores Urbanos).
- ECO, Umberto. 1962. *Opera aperta* Traducción de Roser Berdagué, *Obra abierta* (Argentina: Planeta Agostini, 1992).
- FOUCAULT, Michel. 1981. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducción Joaquín Jordá, Francisco Monge (Barcelona: Anagrama).
- KRAUSS, Rosalind. 1985. *The Originality of the Avant Garde and others modernist myths* Traducción de Adolfo Gómez Cedillo *La originalidad de la vanguardia y otros mitos posmodernos* (Madrid: Alianza Forma, 2009).
- LUCAN, Jacques. 2012. *Composition, non composition . Architecture and Theory in the nineteenth and twentieth centuries*, (Lausanne: EPFL pres).
- PERRIN DE PERÓ, Marie France. 2015. *Extravaganza Andina* (La Paz: Ed. Imprenta Weinberg).
- VENTURI, Robert. 1966. *Complecity and Contradiction in architecture* (N.York: Museum ogf Modern Art) Traducción de Anton de Aguirre Goitia y Eduardo de Felipe Alonso *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, (Barcelona: Ed. Gili, 2012).
- 1972. *Learning from las Vegas The forgottem symbolism of arquitectual form* (Londres: Massachusset institute of tecnology). Traducción de Justo Bermendi *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectonica* (Barcelona: Ed. Gili, 2016).
- ZABALA, Horacio. 2012. *Marcel Duchamp y los restos del ready made* (Bs As: Ediciones Infinito).

Artículos

- ARAVENA, Alejandro. 2018. "Casa Ocho Quebradas" en | Arquine. Disponible en la web: <https://www.arquine.com/casa-ocho-quebradas/>
- ARQUINE (s. f.). *Casa Ocho Quebradas* | Recuperado 2 de noviembre de 2019, de <https://www.arquine.com/casa-ocho-quebradas/>
- BAUTISTA, Maria Isabel. 2016. "Las palabras y las cosas" en *Revista 1:100. N° 58*. (Bs As: ed. 1 en 100) Pags. 92-93.
- CORVALAN, Javier. 2010. "Casa Umbráculo: Asunción, Paraguay" en *ARQ (Santiago)*. En la web <https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n76/art05.pdf>

- GARCIA GARCIA, Luis. 2010. "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Benjamin". Disponible en la web: <http://constelaciones-rtc.net/article/view/718/771>.
- GRAMAJO, Lucas (s.f.) *Obra y Pensamiento de Arquitectos Argentino. Gravedad, Intuición y Poesía Sobre la Obra y el Pensamiento de Rafael Iglesia*. Texto inédito.
- GREMENTIERI, Fabio. 2005. "Los excéntricos juegos del múltiple de choice". En *Vanguardias argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX. Vol. 1 Arquitectura 1900-1930* (Bs AS: ed. Clarín) pags. 54- 67.
- IGLESIA, Rafael. 2015a. "Parque de Diversiones" en *Rafael Iglesia obras y Textos. Colección ARQ.* (Clarín. CABA: Clarín) pags. 40 – 47.
-2015b. "Casa de la Cruz" en *Rafael Iglesia obras y Textos. Colección ARQ Clarín* (CABA: Clarín) Pag. 50-53.
- JUDD, Donald.1965. "Specific Objects", Arts Year (Book 8). "Objetos específicos" <http://tercerogradoenartegrupo1.blogspot.com/2013/02/objetos-especificos-donald-judd.html>
- JURADO, Miguel. 2015. "No es magia" en *Rafael Iglesia obras y Textos. Colección ARQ. Clarín.* (CABA: Clarín).
- MAMANI, Freddy 2017 *Entrevista a Freddy Mamani*. En revista 30 -60. Córdoba: Ed. A+i
- MASSAD, Fredy. 2014. "Entrevista a Solano Benítez. El penúltimo carismático" en *La viga en el ojo de ABC Blogs*. Disponible en la web: <https://abcblogs.abc.es/viga-en-el-ojo/otros-temas/entrevista-a-solano-benitez-el-penultimo-carismatico.html>
- LIERNUR, Jorge. 2006. "Las máquinas arcaicas. La obra de Rafael Iglesia en Rosario" en *Rafael Iglesia Arquitectura de autor N° 38.* (T6 ediciones) Pags. 4 -p. 47. En la web: <https://www.unav.edu/documents/29070/371903/aa38.pdf>
- LONGHI, Luis (s.f) "Transmitiendo arquitectura". Extracto de la página oficial del arquitecto. En la web: <https://www.longhiarchitect.com/teaching>
- OWENS, Craig. 1980. "The Allegorical Impulse.Towards an Theory of Postmodernism" (*October* 12-13) "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*, (Madrid: Akal, 2001) pags. 203-235.
- ROJEK, Nadia y SACHERI, Maria Belén "Casa Umbráculo" en *PATIO Arquitectura.* (s. f.). Disponible en la web: <https://patioarquitectura.wordpress.com/2013/09/30/casa-umbraculo/>
- STOTT, Rory 2014, "Casa Ocho Quebradas: El espíritu de lo primitivo en Elemental" en *Plataforma Arquitectura.* (s. f.). Disponible en la web: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/623824/casa-ocho-quebradas-el-espíritu-de-lo-primitivo-elemental>
- VILLLAGOMEZ, Carlos. 2018. "La ciudad como obra de arte" en *Revista Nexos* (edición especial N°2, (FADU-UMSA La Paz, Bolivia) pags. 13-19.

Videos

- ARAVENA, Alejandro .2015. *ArchDaily Entrevistas: Alejandro Aravena / ELEMENTAL* .Disponible en la web https://www.youtube.com/watch?v=VcabaWmS_GU
- ARAVENA, Alejandro. 2013. *ARQUITECTURA Alejandro Aravena Americano del Sud* Disponible en la web <https://www.youtube.com/watch?v=FkUfBssDWHg>
- LONGHI, Luis. 2013. *Conferencia. Arq. Luis Longhi: "Diseño Ancestral Contemporáneo"*. 31 de Mayo 2013. Centro Cultural Ccori Wasi. Disponible en la web <https://www.longhiarchitect.com>

Bibliografía de consulta

GAUSA, Manuel *et al*, ed. 2000. *Diccionario Metápolis de arquitectura avanzada* (Barcelona: Actar)

GÓMEZ DA SILVA. 2009 *Diccionario Etimológico la Lengua Española*. (México: Fondo de cultura económica).

RAE. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed.. Versión 23.3 Disponible en línea:
<https://dle.rae.es>

.REFLEXIONES FINALES

A fin de realizar algunas reflexiones sobre nuestra Tesis, repasamos primeramente las diferentes cuestiones que en ella se desarrollan y que concebimos conectadas -en una red de referencias más o menos subterráneas- a lo largo del trabajo.

En una primera parte (Cap.I.1), discutimos sobre el plano cultural de la arquitectura, abordando el arte y la técnica como aspectos vinculados al *saber* -geocultural- y al conocimiento disciplinar. Sobre el proyecto realizamos algunas definiciones provisionales señaladas a modo de supuestos -proyecto moderno temprano, proyecto instrumental, proyecto de investigación-; tres momentos que nos permiten enmarcar la aproximación a nuestro recorte de interés, el campo de *la investigación proyectual*. En él situamos y describimos aquellas problemáticas que nos preocupan: su condición transdisciplinar, el carácter crítico y sus conexiones originarias con el arte -*tejné*-. En el capítulo siguiente (Cap. I.2), revisamos las nociones de símbolo y alegoría en el ámbito artístico -además de la filosofía y la literatura- para luego también estudiar estas concepciones en la esfera de la arquitectura. Le siguen el tratamiento de dos cuestiones centrales en nuestra propuesta y es la de indagar en algunas lecturas críticas sobre las manifestaciones de vanguardias y tardovanguardias del último siglo, así como sus métodos y estrategias de rupturas (Cap. I.3). Trayectos que también -según sostenemos en esta Tesis- convergen y atañen a la arquitectura. Señalamos que de tales búsquedas, de índole ensayística, surgen mecanismos que implementan el extrañamiento y el *shock* con los que se busca poner en crisis la práctica proyectual y en consecuencia generar aperturas hacia nuevos niveles de autoconocimiento.

En una segunda parte de nuestro trabajo retomamos la compleja noción de alegoría, esta vez apostados en la perspectiva benjaminiana (Cap. II.1). En el mismo sentido nos abrimos paso a la revisión de algunos críticos que abordan la alegoría como dispositivo conceptual -tanto en la teoría como en la *praxis*- desde el campo del arte del pasado siglo (Cap. II.2). Seguidamente emprendemos lo central de esta Tesis, poniendo el foco en ciertas prácticas arquitectónicas innovativas orientadas a la producción de conocimiento con el proyecto y desde el proyecto durante las últimas décadas. Profundizamos en los modos proyectuales y reconocemos en ellos mecanismos de desvíos alegóricos que ensayan algunos arquitectos que investigan a través del proyecto. Ya en el último tramo, se localiza el eje propositivo de nuestra propuesta. Elaboramos allí (Cap. II.3) aproximaciones o posibles respuestas sobre qué entendemos como *estrategias alegóricas* en el contexto de nuestro trabajo, profundizando en el campo de la investigación proyectual. En este punto formulamos el agrupamiento de tales estrategias en tres familias: *i) la apropiación y la cita (el palimpsesto) ii) lo inespecífico y iii) la serie*. Bajo esa lupa y con el objetivo de ahondar en las mismas, describimos y analizamos algunos casos señalando diversos modos de concebir el proyecto de investigación y múltiples maneras -posibles- de desplegar sus estrategias alegóricas.

Ahora bien, como corolario hemos de formular un primer comentario y es el de subrayar que el proyecto, en su condición de *proyecto de investigación*, tiene fundamentalmente un carácter transdisciplinar y que, como ya señalamos a lo largo de nuestro trabajo, permite al proyectista el acceso a otras disciplinas o saberes. Tal vocación admite el abordaje a otros métodos y procedimientos, compromiso que surge de una clara intención de innovar, de buscar respuestas o de producir algún tipo de conocimiento (disciplinar, social, técnico) promoviendo a su vez, nuevos cuestionamientos posibles.

Nos interesa agregar, como propuesta o respuesta dialógica, en relación al recurso señalado por Sarquis quien entiende que el subcampo de la investigación proyectual se correspondería al ámbito de la *posdisciplina* (2003). A lo largo de nuestra Tesis hemos sostenido la condición del (in)disciplinamiento de la práctica proyectual. Entendemos que dicha condición es afín a la noción de *inservidumbre voluntaria*, de Foucault (1974 [2018]), dado que concede(ría) al proyectista el acercamiento a esa voluntad emancipatoria en el marco de un atento estudio de la disciplina –el *pensum disciplinar* (Fernández, 2011)-, imprescindible para la puesta en crisis cultural, institucional e incluso propiamente disciplinar de la arquitectura. Vale decir, nuestra definición del proyecto de investigación y su sentido de *(in)disciplina* no estaría ligado a una construcción del término por oposición -del prefijo “in”: indisciplina- sino apoyado en un sentido ampliatorio, revisionista, que suponga poner en crisis o bajo sospecha, entre paréntesis, el deber ser del proyecto.

Otra cuestión que señalamos con insistencia en el trayecto de nuestro trabajo es que, con el carácter transdisciplinar del proyecto, ingresa a la arquitectura el componente *expansivo* y *polivalente* apoyado en el pensamiento y método serial (Eco) y *oblicuo*, que situamos en el plano relacional, dialógico e intertextual del proceso. Ambas características, la expansión y la oblicuidad, convergen desde la vocación del proyectista y a través del proyecto en algunos puntos de conexión con otras disciplinas y/o saberes y con ellos -como hemos ido acreditando a lo largo de nuestra Tesis- la construcción de ensayos y postulados que en sus desvíos promueven renovaciones en el campo (Figura 100). Por ejemplo cuando referimos tanto a las ideas de Eisenman sobre el *canon* y lo *indecidible* (Cap. I.2.8) o como a la idea del proyecto como *texto* en base a los dichos de Barthes (Cap.I.1.2.4), creemos y a partir de ello sostenemos que ese es un recorrido que debe profundizar el arquitecto -como crítico- haciendo uso de estas u otras herramientas conceptuales que le permitan consolidar con el proyecto un campo de conocimiento.

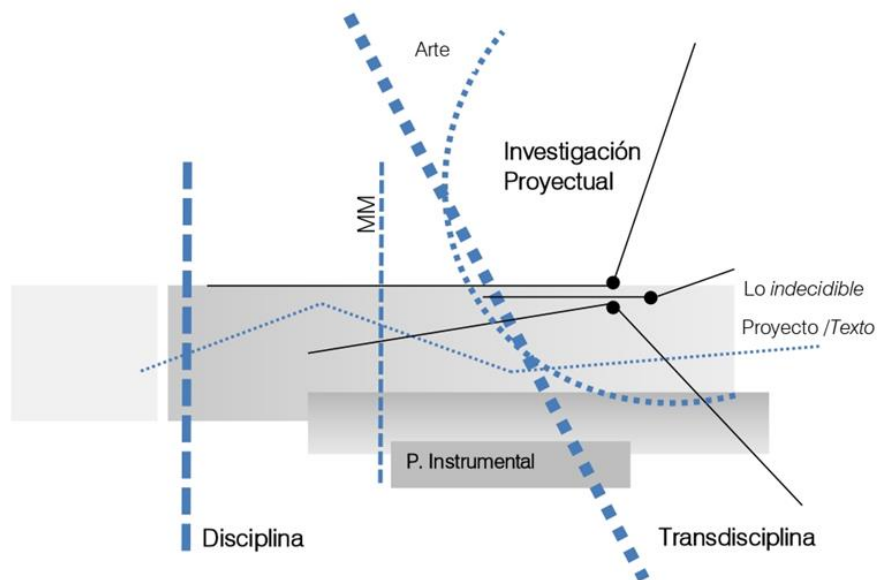


Figura 100. Proyecto de investigación transdisciplina/ (in)disciplina.

Entonces decimos hasta aquí que en el proyecto de arquitectura como investigación conviven elementos propios de la cultura disciplinar y predisciplinar (Cap. I.1.1) y un claro compromiso *(in)disciplinar*, a los que se les suma el carácter experimental y netamente ensayístico que promueve la participación de diferentes actores y/o roles. De estos últimos, podemos señalar, tomando como fundamento el desarrollo de este trabajo: que el productor/proyectista/ensayista entabla algún tipo de relación dialógica con el lector/habitante o bien el lector/ensayista. Sin embargo como anticipamos en la introducción de nuestra Tesis, sostenemos además la necesidad de propiciar la figura del lector/crítico del proyecto, al que consideramos indispensable en la promoción de aportes tendientes a la construcción del conocimiento de la teoría del proyecto. Tal cuestión, favorecería la multiplicación de propuestas para cubrir aquel vacío de teoría al que refiere Fernández (2011-a) y que hemos destacado en diversas oportunidades. En el mismo sentido, entendemos que la diversificación del perfil de los actores permite, al establecer un rol coherente y dialoguista, conferir al campo de la investigación en arquitectura el marco indispensable para la construcción del conocimiento proyectual y específico.

A lo largo de nuestra Tesis destacamos particularidades del proyecto de investigación. Sostenemos que se trata de un dispositivo que permite generar conocimiento, en este caso el conocimiento proyectual. Algunas de las características que abordamos y desarrollamos en distintos momentos son su condición de: serial, abierto oblicuo, geocultural, indecible, fragmentario, conceptual, inacabado, experimental (Figura 101). Estas y otras tantas, nos permite afirmar que el proyecto dotado de rigurosidad conceptual y técnica consolida en la práctica proyectual un recorrido singular e innovativo.

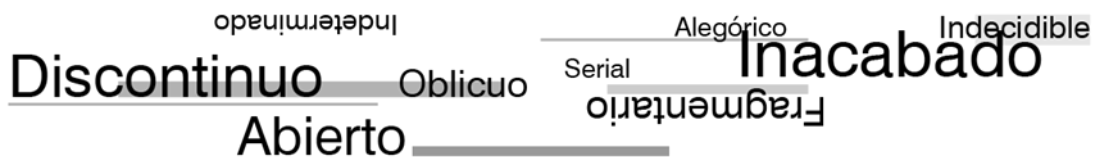


Figura 101. Esquema proyecto de investigación.

Dicho esto, nos detenemos en el componente alegórico del proyecto de arquitectura, entendido como dispositivo de investigación. Como observamos en los casos estudiados, el arquitecto que investiga, el proyectista investigador, trasciende el campo e incorpora herramientas que le permiten saltar las barreras del *disciplinamiento*. Construye así planteos que contrastan, discuten, desandan o deconstruyen algunas de las categorías, los arquetipos, los supuestos de la disciplina en favor de repensar una arquitectura más pendiente del territorio -en un sentido geocultural-, más socialmente incluyente -horizontal- y menos expectante a las concesiones académicas del presente. Lo que sin duda alguna, según sostenemos, lo enriquece.

En el ínterin de pensar modos proyectuales que postulen un andar innovativo al que agregamos aquí (*in*)disciplinado, nuestro objetivo estuvo puesto en el reconocimiento de aquellas estrategias propias del arte que se promueven en las últimas décadas y que son posibles en el marco del entendimiento de un proyecto transdisciplinar, experimental y ensayístico. De allí que definimos como estrategias alegóricas (Cap. II.3.2) a:

...aquellas acciones o maniobras que en el campo de la investigación proyectual incluyen procedimientos de desvíos alegóricos (Benjamín, Buchloh, Owens, Brea) que, al igual que en las experiencias tardovanguardistas del arte se desarrollan fundamentalmente en procura del cuestionamiento (cultural-institucional-social) “desde y hacia” el interior de la arquitectura.

Asimismo sostenemos en esta Tesis que mediante tales estrategias alegóricas se ensayan procedimientos complejos -apropiación, fragmentación, superposición así como el principio *collage* y sus derivas- a los que pueden sumarse otros que emergen de una práctica específica apoyada en el carácter transdisciplinar al que hacemos referencia; de allí que abordamos en nuestro trabajo la fusión, la cita, el borramiento, la copia, la unión, el calco, la paradoja, etc. Debe entenderse sin embargo que el conjunto de estrategias que aquí se estudia tiene la pretensión de ser una suerte de muestra paradigmática de algunos de los mecanismos o procedimientos observables, sin pretender que se tomen de manera taxativa, única o definitiva. El estudio de dicho conjunto, más bien, se endereza a dar cuenta del componente alegórico como mediador de un marco crítico de nuestro campo de trabajo (Figura 102).

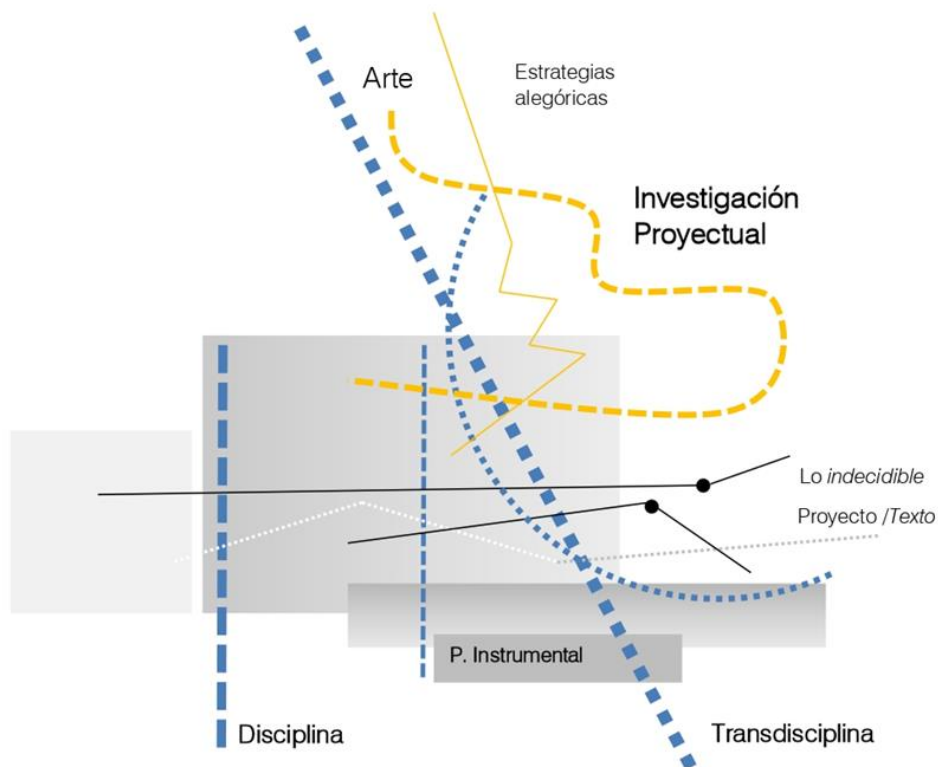


Figura 102. Esquema proyecto de investigación, y estrategias alegóricas.

Entendemos que en este marco de *arquitecto investigador* se constituye la figura del *proyectista alegorista*: un arquitecto que investiga desde y con el proyecto en procura de una propuesta abierta e (in)disciplinada. Antepone el concepto a la forma, hace uso de elementos como la imagen, la palabra, los objetos o la propia materialidad a los que opera trascendiendo el campo específico de la arquitectura, ampliándolo. Explora desde lugares impensados, reconoce el “borde” o “frontera” disciplinar, allí indaga, investiga e incorpora mecanismos o modos de hacer propios de otros saberes: inventa. Emergen de esta manera cualidades en el arquitecto - ensayista, creador involucrado-, que han permanecido silenciadas bajo el “deber ser” de la disciplina. El proyectista alegorista, es a su vez poeta, artista, técnico, investigador, es el arquitecto capaz de introducir formas de pensamiento y procedimientos extradisciplinarios, así como saberes, que le permitan generar espacios propicios para la crítica.

Por otro lado, el *habitante proyectista* es un lector propositivo. Un habitante que participa del proceso proyectual, se ve incluido en una construcción dialógica contribuyendo a lo largo del proceso y desde cualquiera de sus momentos. El habitante proyectista se mueve en un marco relacional y de una trama social-cultural ineludible, es participe dialoguista de la forma colectiva. Asimismo es capaz de contemplar la imagen de la arquitectura. Es en nuestro caso el habitante un co-proyectista que se presta a experimentar, descubrir y cuestionar el propio rol así como el “acto de habitar”.

Volvemos a las estrategias alegóricas, esta vez en relación a la idea de partido. Al respecto nos interesa retomar los interrogantes esgrimidos en el último capítulo (II.3.2) con el objeto de subrayar alguna de las respuestas que dejamos entrever en el desarrollo de nuestro trabajo.

¿Cómo se viabilizan las operaciones y procedimientos para la concreción de las estrategias alegóricas en aquellos procesos proyectuales más o menos críticos tendientes a producir el conflicto o los desvíos en el proyecto?, aun cuando es notablemente vigente el método del a priori- el parti-. (...) ¿cómo es que tales estrategias promueven algún grado de extrañamiento? o bien, ¿cómo se genera la apertura del dispositivo proyectual hacia el campo ensayístico, aun sosteniendo como método el gesto -canónico-?

Nos ubicamos en dos de los ejemplos planteados; observamos que claramente en el CCK (B4SF) como en el Caixa Fórum (Herzog y de Meuron) el *proyectista alegorista* problematiza la idea de partido “beauxartiana”. En el primero dijimos “*las estrategias alegóricas de apropiación y ensamblaje de unidades simbólicas, ponen en tensión otras lógicas de proyectar como las que se corresponden con la idea de partido*” (pág. 170). Vale decir, el compromiso de ruptura -o de crisis- de la idea generadora se establece a través de los procedimientos de ensamblaje o de yuxtaposición de elementos que condicionan al artefacto orgánico inicial, el Correo. En este punto hacemos referencia al palimpsesto que comprende en términos conceptuales la superposición o convivencia del *símbolo sobre el símbolo*; siendo más específicos -ahora en términos formales- la inclusión de un artefacto de fuerte impronta simbólica dentro del otro; y dijimos siguiendo las categorías de Venturi “*la estrategia aquí es la inclusión de ‘pato’- ballena azul- dentro del ‘tinglado decorado’ -el correo-*” (pág. 173). Finalmente sumado a esto la condición de *objet trouvé* que le es otorgada a la ballena, frustra o corrompe la posibilidad de establecer la percepción de la totalidad del espacio -decimos canónica- del claustro original. En el segundo caso, en el Caixa Fórum, el procedimiento es aquel del *pastiche*, que también partiendo de un artefacto simbólico/orgánico -la central eléctrica-, se pone en marcha su proceso de fragmentación mediante el procedimiento de montaje o de recorte y pegado “*por un lado a partir de la sustracción por ‘borramientó’ en el área del basamento, por el otro la adición por ‘colladura’ en el caso del remate*” (p. 198). En este último, el estudio de Herzog y de Meuron apela a un proceso deconstructivo que desestabiliza o subvierte aunque no anula el orden

primigenio, académico (basamento desarrollo, remate). Decimos entonces, en los casos mencionados, la concepción del partido original o *parti* se ve modificada en una arbitraria voluntad -alegórica- generando cierta condición de extrañamiento que de algún modo lo pone en suspenso, aunque éste no sea silenciado completamente.

En la misma dirección podemos agregar un tercer ejemplo como es el caso de los *cholets bolivianos*. Observamos antes (C. II.3.3) que el concepto de fusión vertido por Mamani se constituye en la estrategia alegórica con la que apela al “tejido” del telar aymara como procedimiento poniendo en convivencia el orden canónico-académico con otra dimensión simbólica que, como señalamos, comprende “*un pensamiento condicionado por el lugar*” (kusch). Tal compromiso se concibe en el marco de un proyecto permeable, geocultural “*...un cóndor va plasmado sobre la fachada. No es un cóndor pegado allí, debe estar plasmado como un tejido. El cóndor debe causar problemas en esos edificios. Debe ser rebelde*” afirma el arquitecto (Mamani; 2017, p.176). A diferencia de los casos anteriores, en los *cholets*, la concepción del edificio ya en el inicio del proyecto asume el sustrato de la cultura arquitectónica, de sus saberes y cánones. En consecuencia y como subrayamos antes “*el cholet, visto así, es el artefacto geocultural que revela la posibilidad de incluir a través del proyecto universos simbólicos propios -la cultura tiwanacota- y en el mismo momento genera cuestionamientos hacia el dogma de la academia.*” (p. 181). Por lo tanto, el *cholet* pone en convivencia la cultura y desde ese lugar hace sus crítica -aglutina- academia y territorio.

Retomamos un segundo interrogante (II.3.2) para habilitar otras reflexiones y decimos:

...nos interesa indagar en el grado de *inutilidad* que otorgan al proyecto y a la arquitectura los desvíos alegóricos, y esto ¿en qué medida posibilitaría, de la mano del alegorista -y aquí incluimos el autor como productor-, que emerjan a la superficie discusiones de algún tipo de saber *otro*, generalmente encriptado en la homogeneización de las prácticas concertadas en el marco de concepciones canónicas, cuales quiera sean estas?

Señalamos a lo largo de nuestro trabajo el estrecho vínculo entre las estrategias alegóricas y el grado de inutilidad que implica el abordaje del proyecto desde juego propuesto ya sea este: poético/matérico, desde el concepto, apoyado en la imagen o el cuestionamiento desde la manipulación retórica de la forma misma. En definitiva, se trata de un juego inclinado hacia la sospecha. Esto supone el puntapiés de “*acciones emancipatorias*” (pág. 166) que de una u otra forma debilitan el componente de racionalidad al proyecto sumiéndolo en indagaciones que, según sostenemos aquí, aportan al conocimiento profundo del hacer práctico y la teoría de la arquitectura del presente. Vale decir, el giro hacia lo inútil en el proyecto de investigación en arquitectura implica el compromiso hacia el autoreconocimiento de aquello propio del campo cultural. De allí que el proyectista investigador -el alegorista- redefine constantemente sus modos proyectuales, amplifica ese campo, reconoce su oblicuidad, deconstruye sus prácticas, como dijimos antes, promoviendo “*discursos fronterizos, que posibiliten el ingreso de la inservidumbre y la incerteza a la que refiere Foucault*” (pág. 33) cuyo fin último es la innovación.

Por último, subrayamos en nuestra Tesis que el proyectista alegorista se apropia de ese margen arte-arquitectura para hacer efectivo -desde allí- el ejercicio de proyectar desde el desvío. Dicho desvíos -vicios normalizados (Todorov)-, apoyan su rutina de proyecto de investigación en algo cercano lo que propone Brea como el *éxtasis en la comunicación* (1991).

En esa dirección nos abocamos al reconocimiento de algunos grupos categóricos o de familias, las que recorrimos procurando generar el espacio propicio del cual se pudieran establecer discusiones con un claro componente de especificidad:

- i. *Estrategias de apropiación y de cita (el palimpsesto);*
- ii. *Lo inespecífico;*
- iii. *La Serie, la acción y el repiqueteo.*

Finalmente, nos interesa agregar que los grupos a los que hicimos referencia deben leerse despojados de algún tipo de encriptamiento o clausura. Por el contrario deben entenderse como esbozos o diagramas que permiten el estudio de algunas de las estrategias alegóricas que tomamos como ejemplos en la presente Tesis. Desde ese lugar, nos interesa dejar en claro que si bien el objetivo estuvo puesto en indagar “*qué conexiones se pueden establecer entre el interés horizontal, crítico y social de las artes visuales recientes y el concepto de proyecto arquitectónico como investigación.*” (p.13) El recorrido de nuestra investigación desplegó una cantidad de derivas que, de alguna manera, fueron abordadas en los distintos capítulos y que podrían reanudarse, o releerse “cortazarianamente” en trabajos futuros. Ya dijimos hasta aquí, y en eso consistió nuestra Tesis, que el estudio de las estrategias alegóricas define un campo propio de conocimiento, transdisciplinar, (in) disciplinado por lo cual una segunda propuesta estaría dada en retomar, revisar, ampliar cualquiera de los grupos o categorías aquí expuestos para generar nuevos diálogos y/o ¿por qué no? ponerlos en crisis. -

.BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. 1970. *Äesthetic Theory* (Frankfurt: Surhamp Verlag). Traducción castellana de Jorge Navarro, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2011).
- ALIATA, Fernando. 2013. *Estrategias proyectuales: los géneros del proyecto moderno* (Bs As: SCA Diseño Editorial)
- ANDREOLI, Elizabetta, D'ANDREA, Ligia. 2014. *La arquitectura de Freddy Mamani* (La Paz: Artes Gráficas Sagitario).
- ARAVENA, Alejandro; JABOBELLI, Andrés. 2016. *Elemental. Manual de vivienda incremental y diseño participativo* (Alemania: Hatje Cantz).
- ARGAN, Giulio Carlo. 1961. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días*. Traducción de Liliana Rainis (Bs As: Nueva Visión, 1982).
- ARFUCH et al. 1997. *Diseño y comunicación. Temas y enfoque críticos* (Bs. As: Ed. Paidós).
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Traducción, introducción y notas por Quintín Racionero (Madrid: Gredos, 1999).
- AULESTIA, Gotzon. 1998. *Técnicas de composición del siglo XX. Tomo I.* (Madrid: Ed. Alpuerto)
- BENJAMIN, Walter. 1928. *Ursprung des deutschen trauespiels* (Alemania: Rowolth). Version en castellano de Carola Pivetta *Origen del Trauespiel Aleman* (Bs As: Gorla, 2012).
-1928. *Einbahnstraße* (Alemania: Rowolth). Versión en castellano de Alfredo Brotons Muñoz, *Calle de sentido único* (Bs As: Titivillus, 2015) Disponible en la web: <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/04/Walter-Benjamin-Calle-de-sentido-%C3%BAnico.pdf>
- 1935. *Paris. Capitale du XIX siecle*. Version en castellano de Wolfgang Erger (Madrid: Casimiro, 2015).
- 1936. *L'oeuvre d art l'époque de sa reproduction mécanisée* Traducción castellana de Jose Aguirre. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. (Bs As: Amorrortu, 2013).
-1974. *El París de Baudelaire*. Traducción de Mariana Dimópulos *El París de Baudelaire*. (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012).
- BERTONI, Griselda. 2012. *Forma y materia. Un mapa de la arquitectura latinoamericana* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral).
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les règles del art. Genèse et structure du champ litteraire*. (Ed. du Seuil). Traducción de Tomas Kauf, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1997)
- BOURRIAUD, Nicolás 2006. *Esthétique relattionelle*. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio delgado, *Estética de relacional* (Bs As: Hidalgo Editora).
- BÜRGER, Peter. 1974. *Theory der Avantgarde* (Frankfurt: Surkamp). Traducción de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).
- BREA, Jose Luis. 1990. *Nuevas estrategias alegóricas* (Editorial Tecnos) En la web: <http://www.jose-fernandez.com.es/biblioteca-digital/archive/files/9687c3e3ac1b19dc7962349a38fb431f.pdf>
- CAGE, John. 1967. *Ayear from Monday* (Wesleyan University press) Compilación y traducción Matías Battistón *Ritmo etc.* (CABA: Interzona, 2016)
- CALABRESE, Omar. 1993 *Como se lee una obra de arte* (Madrid: Ed. Cátedra)
- CAMPAGNON, Antoine. 2007. *Los antimodernos*. Traducción de Manuel Arranz (Barcelona: Acantilado).
- CANO, María Fernanda. 2000. *Configuraciones. Un estudio sobre las figuras retóricas*, (Bs As: Cántaro editores).
- CAUQUELIN, Anne. 2016. *Les Théories de l'art* (Francia: Universitaires de France) Traducción Michele Guillemont *Las teorías del arte*, (CABA: Hidalgo Editora).
- CORONA MARTINEZ, Alonso (1998) *Ensayo sobre proyecto* (Capital Federal: Librería técnica).

- COSME, A. M. 2008. *El proyecto de arquitectura. Concepto, proceso y representación*. Barcelona: Reverte
- DE CERTEAU, Michel. 2000. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes del hacer*. Universidad Iberoamericana, (D. F : Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente).
- DEBORD, Guy. 1967. *La société du spectacle* (Paris: Gallimard). Traducción al español Fidel Alegre, *La sociedad del espectáculo* (Bs As: Ed. La Marca, 2008)
- DE GRACIA, Francisco. 2012. *Pensar Componer Construir. Una teoría (in)útil de la arquitectura* (San Sebastián: Ed. Nerea).
- DE MOLINA, Santiago. 2014. *Collage y arquitectura .La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno* (Sevilla: Recolectores Urbanos).
- DIEZ, Fernando. 2008. *Crisis de autenticidad. Cambios en los modos de producción de la Argentina*. (Bs As: Donn).
- ECO, Umberto. 1962. *Opera aperta* Traducción de Roser Berdagué, *Obra abierta* (Argentina: Planeta Agostini, 1992).
-1968. *La struttura assente* Traducción Francisco Serra Cantarell. *La Estructura Ausente*, (Bs As: De bolsillo, 2013).
- 1973. *Segno*. Traducido por Francisco Serra Cantarell *Signo* (Colombia: letra e, 1994) Disponible en la web: https://ddooss.org/libros/Umberto_Eco_Signo.pdf
- EISENMAN, Peter. 2011. *Diez edificios canónicos 1950-2000* (Barcelona: Gili).
- ESPAÑOL Joaquín. 2001. *El orden Frágil de la arquitectura* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos).
- FERNANDEZ, Roberto. 1998. *El laboratorio Americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*. (Madrid: Biblioteca Nueva).
-2003. *Lógicas de proyecto*. Facultad de arquitectura, diseño y urbanismo (Bs As: Universidad Nacional de Buenos Aires).
-2011a. *Mundo diseñado Para una teoría de un proyecto total* (Santa Fe: Universidad del Litoral).
-2011b *Modos de proyecto* (Bs As: Nobuko).
- 2012. *Proyecto Americano en el flujo Global Local*. Colección MVDLab.(Uruguay: Ed. Universidad dela República).
-2014. *Material inédito, seminario de Doctorado en Arquitectura*, UNC.
- FOSTER, Hal. 1996. *The Returns of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (Massachussets: Institute of Technology). Traducción Alfredo Brotons Muñoz *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo* (Barcelona: Ed. Akal, 2001)
- FORSTER, Ricardo. 1991. *W. Benjamin Theodor Adorno: El ensayo como filosofía*. (Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision).
- FOUCAULT, Michel. 1975. *Surveiller et punir* (Paris: Gallimard) Traducción Aurelio Garzón del Camino, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, (Bs As: Siglo XXI Editores, 2014).
- FRAENZA, Fernando. 2018. *El arte, una pregunta: escritos previos*. (Córdoba: Ed. Brujas).
- GARCIA-GERMAN, Jacobo. 2012. *Estrategias operativas en arquitectura. Técnicas del proyecto de Price a Koolhaas* (Bs As.: Nobuko).
- GIUNTA, Andrea. 2008. *Vanguardia internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, (B As: Siglo XXI Editores).
- GROPIUS, Walter. 1956. *Scope of total architecture* (N.York: Harper and Brothers published). Traducción de Luis Fabricant, *Alcances de la arquitectura integral* (Bs As: La Isla, 1959).
- HEIDEGGER, Martin. 1951. *Bauen Wohnen Denken* (Verlag Günther Neske Pfullingen) Traducción de Ana Carlota Gebhart, *Construir Habitar Pensar* (Córdoba: Alción Editora, 1997).
- JOLY, Martine. 2012. *Introduction à l'analyse de l'image* .Traducción de Marina Malfe *Introducción al análisis de la imagen* (Bs. As.: La Marca.).
- KRAUSS, Rosalind. 1985. *The Originality of the Avant Garde and others modernist myths* Traducción de Adolfo Gómez Cedillo *La originalidad de la vanguardia y otros mitos posmodernos* (Madrid: Alianza Forma, 2009).
- KUSCH, Rodolfo. 1962. *América profunda* (Bs. As: Ed. Biblos, 1999).

- 2078. *Esbozo de una antropología filosófica Americana* (Santa Fe. Ed. Fundación Ross, 2012).
- LE CORBUSIER. 1946. *Maniere de penser l'urbanisme* (París: l'architecture d'Aujourd' hui) Traducción de E.L. Revol, *Cómo concebir el urbanismo* (Bs As: Infinito, 1967).
-1923 *Vers une architecture*. Traducción: Josefina Martinez Alinari, *Hacia una arquitectura* (Bs As: Infinito, 1998).
- LOPEZ. VILA, M. A. 2003. *Arquitectura e historia: curso de historia de la arquitectura*. Vol. II. (Caracas: UCV. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico).
- LYPPARD, Lucy. 1973. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Traducción de María Luz Rodríguez Olivares, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (España: Akal, 2004).
- LONGONI, Ana. 2014. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, (Bs As: Ariel).
- LONGONI- MESTMAN. 2008. *Del Di Tella al Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68' Argentino* (Bs AS: Eudeba).
- LUCAN, Jacques. 2012. *Composition, non composition . Architecture and Theory in the nineteenth and twentieth centuries*, (Lausanne: EPFL pres).
-1990. *Arquitectura y crítica* (Barcelona: Gili).
- MARCHÁN FIZ, Simón. 1986. *Del arte objetual al arte de concepto.1960-1974*, (Barcelona: Akal).
- MONEO, Rafael. 2004. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar)
- MONTANER, Josep María. 2014. *Del diagrama a la experiencia: hacia una arquitectura de acción*, (Barcelona: Ed. Gili).
- NASELLI, Cesar. 2013. *El rol de la innovación creadora en la lógica interna del diseño arquitectónico* (Córdoba: I+P editorial).
- OLIVERAS, Elena.2008. *Cuestiones de arte contemporáneo hacia un nuevo espectador del siglo XXI* (Bs As.: Emecé).
- OLIVAN SANTALIESTRA, J. (s.f.) *La Alegoría en el drama Barroco Aleman de Walter Benjamin y en las Flores del mal de Baudeleaire*. Disponible en la web:
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf>.
- PACHECO et Alt. 2007 *Oscar Bony: El Mago Obras 1965 / 2001*. (Bs As: Fundación Constantini)
- PEREC, Georges. 1974. *Espéces d'espaces* (Paris: Editions Galilée).Traducción Jesús Camarero, *Especies de espacios* (Barcelona: Montesinos, 2001).
- PÉREZ CARREÑO, Francisca.2003. *Arte Minimal. Objeto y sentido*, (Madrid: La balsa de la Medusa).
- PERRIN DE PERÓ, Marie France. 2015. *Extravaganza Andina* (La Paz: Ed. Imprenta Weinberg).
- RENDUELES,Cesar-USEROS, Ana. 2010. *Walter Benjamin.contelaciones.instrucciones de uso*. (Madrid: Circulo de Bellas Artes)
- ROTH, L. M. 1999. *Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili). Disponible en:
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=855361&lang=es&site=ehost-live>
- ROWE, Colin; KOETTER, Fred. 1981. *Collage City*. Traducción Esteve Rimbau *Ciudad collage*. (Barcelona: Ed. Gili, 1998).
- SARQUIS, Jorge. 2003. *Itinerarios del proyecto. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura* (Bs. As.: Nobuko).
- SANCHEZ LLORENS, Sabrina. 2015. *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas* (CABA: Ed. Diseño).
- SAUSSURE, Ferdinand. 1945. *Course de lingüistique generale*. Traducción de Amado Alonso. (Bs As.: Ed. Losada, 1976).
- SUMMERSON, John. 1980. *The Classical Language of Architecture* (Londres: Thames and Hudson) Traducción Justo Beramendi y Ramón Álvarez, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2017).

- TAFURI, Manfredo. 1968. Teorías e historia de la arquitectura. Traducción Martí Capdevilla Teorías e historia de la arquitectura (Madrid: Ed. Celeste, 1997)
- 1980. La esfera e il labirinto .Avanguardia e architettura da Piranesi agli 70'. (Turin: Giulio Einaudi) Traducción de Serra Cantarell. *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años sesenta.* (Barcelona: Ed. Gili, 1984)
- 1981. *Architecture et Humanisme de la Renaissance aux Réformes* (Paris: Bordas).
- TATARKIEWICS, Wladislaw 1976. *Dzieje sztuki i pojęcie* (W. Naukowe Warszawa) Traducción de Francisco Rodríguez Marín, *Historia de seis ideas. Arte belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Tecnos, 2001).
- TRABA, Marta. 2005. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas, 1950-1970* (Bs as: Siglo XXI editores).
- VENTURI, Robert. 1966. *Completeness and Contradiction in architecture* (N.York: Museum of Modern Art) Traducción de Anton de Aguirre Goitia y Eduardo de Felipe Alonso *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, (Barcelona: Ed. Gili, 2012).
-1972. *Aprendiendo de las Vegas*. Traducción de Justo Bermendi (Barcelona:Ed. Gili).
- VILLORO, Luis. 2008. *Crear, saber, conocer* (Siglo XXI editores)
<https://epistemeciencia.files.wordpress.com/2013/01/crear-saber-conocer-villoro-lectura.pdf>
- VITRUVIO, Marco I a C. *De architectura*. Traducción y comentarios de José Ortiz y Sanz, *Los diez libros de arquitectura*. (Madrid: Ediciones Akal, 1992).
- WAIN, Andrea. 2016. *Ferrari por León* (CABA: Ed. Libreria).
- WARBURG, Aby. 2003. *Der Bildatlas Mnemosyne*. (Berlin: Akademie Verlag GmbH) Traducción de Joaquín Chamorro. *Atlas Mnemosyne*, (Barcelona: Ed. Akal, 2010)
- WILLIAMS, Raymond. 1981. *Culture* Traducción de Graciela Baraballe, *Sociología de la cultura*. (Bs As: Ed. Paidós, 1994).
-1976. *Keywords* (N.York: Harper and Brothers published) Traducción de Horacio Pons, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (Bs As: Ed. Nueva Visión, 2008).
- ZABALA, Horacio.2012. *Marcel Duchamp y los restos del ready made* (Bs As: Ediciones Infinito).

Artículos

- ALEGRE, Javier (S. f.) "Giro lingüístico y corrientes actuales de la filosofía. Corrientes wittgenstenianas" (Instituto de Filosofía - Facultad de Humanidades, UNNE). Disponible en la web: <http://www.unne.edu.ar/unnevieja/Web/cyt/cyt/2002/02-Humanisticas/H-011.pdf>
- ACOSTA, María Martina 2012. "La esencia de la materia. Recorridos de un debate disciplinar" en *Forma y materia. Un mapa de la arquitectura latinoamericana*, (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral).
- ALLEN, Stan. 2011. "Una contra memoria de lo moderno" prólogo en *Diez edificios canónicos 1950-2000* (Barcelona: Gili).
- BARTHES, Roland. 1968. "La mort de l'auteur". Traducción Fernández Medrano "La muerte del autor". En la web: <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>.
-1971 "De l'oeuvre au texte" original en *Revue d'esthétique* 3 Traducción Carolina del Olmos y Cesar rendueles de "De la obra al texto" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, (Madrid: Akal, 2001).
- BENJAMIN, Walter. 1931. "Kleine Geschichte der Fotografie" publicada en *Die Literarische Welt* Traducción de Wolfgang Erger "Breve historia de la fotografía", (Madrid: Ed. Casimiro, 2011)

- BOZAL, Valeriano. 2010. "Arte contemporáneo y lenguaje" en *Historias de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II* (Madrid: Ed. La balsa de la Medusa). Pags. 15-25.
- BUCCI, Ángelo 2013 "Primer America(no) del Sud" en *ARQ Clarín, diario de arquitectura* N° 578. Editor Berto González Montaner. Fechada 17 de setiembre del 2013. (Bs. As: Arte gráfico Ed. Argentino).
- BUCHLOH, Benjamin. 1982. "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo" en *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Traducción César Rendueles y Carolina del Olmo, (Madrid: Akal, 2004), ps. 87-116.
- CALATRAVA, Juan. 2000. "Vitruvio y la teoría de la arquitectura" Prólogo en *Vitruvio, De Architectura*, (Bilbao: Ediciones Klasikoak) pags. 7-33.
http://www.ugr.es/~compoarq/compoarq_archivos/profesores/jcalatrava_archivos/Obras/juan_Calatrava_Prologo_Vitrubio.pdf
- CEIA, Carlos. 1998. "Sobre O Conceito De Alegoria" en *MATRAGA* n° 10. Disponible en la web: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga10ceia.pdf>
- CHICHI, Graciela Marta. 1994. "Tradición y aporte de Los Tópicos de Aristóteles: Análisis de su épilogo" en *Synthesis*, vol. 1, pags. 43-62. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2439/p.r.2439.pdf
- CORREAL P., Germán Darío. 2007 "EL proyecto de arquitectura como forma de producción de conocimiento: hacia la investigación proyectual" en *Revista de Arquitectura*, vol. 9, Univ. Católica de Colombia, Bogotá. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125112650010>
- CROW, Tomas. 2002. "Arte específico de un lugar: lo fuerte y lo débil" En el libro *El arte en la cultura de lo cotidiano*, (Madrid: Ed. Akal) p. 137-156.
- DE GYLDENFELDT, Oscar. 2008. "¿Cuándo hay arte?" en *Cuestiones del arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Editora Elena Oliveras, (Bs As: Ed. Emege), ps. 21-46.
- EISENMAN, Peter. 1967. "Cardboard architecture: House I" Disponible en la web: <https://es.scribd.com/document/360399439/Eisenman-House-I-Cardboard-Architecture-from-Five-Architects-pdf>
- FOUCAULT, Michel. 1978. "Que es la crítica? Conferencia dictada en la universidad de la Sorbona", en *Qu' est-ce que la critique? suivi de La culture de soi*. Traducción de Horacio Pons *¿Que es la crítica? Seguido de la cultura de sí* (Bs As: Siglo Veintiuno Editores, 2018).
- FRAENZA, Fernando. 2017. "Serialismo arquitectónico y giro pragmático. Hacia un concepto de arquitectura serial" en revista *Pensum*, v. 3, n° 3. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/pensu/article/view/19035/18950>.
- GARCIA GARCIA, Luis. 2010. "Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Benjamin". Disponible en la web: <http://constelaciones-rtc.net/article/view/718/771>.
- GUERRA MARTINEZ, V. Soledad. 2017. "La arquitectura como práctica cultural" en *Publicación de VI jornadas de investigación UNC*, realizadas en Córdoba Arg. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/5753/2.3.%20La%20arquitectura%20como%20práctica%20cultural.pdf?sequence=20&isAllowed=y>
- 2017a. "Arquitectura conceptual. Conexiones entre el giro analítico del arte reciente y la investigación proyectual" en *Revista Pensum N3 vol.3* Disponible en la web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/pensu/article/view/19017/18934>
- GRAMAJO, Lucas (s.f.) *Obra y Pensamiento de Arquitectos Argentino. Gravedad, Intuición y Poesía Sobre la Obra y el Pensamiento de Rafael Iglesia*. Texto inédito.
- GREMENTIERI, Fabio. 2005. "Los excéntricos juegos del múltiple de choice". En *Vanguardias argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX. Vol. 1 Arquitectura 1900-1930* (Bs AS: ed. Clarín) pags. 54- 67.
- HUYSEN Andreas. 1987. "Guía del posmodernismo" en *El debate modernidad posmodernidad*, editor y compilador Nicolas Casullo, (Bs As.: Retórica, 2004) pags.229-268.

- IGLESIA, Rafael. 2011. "Rafael Iglesia" en *Nueva Arquitectura Argentina*. Colección ARQ. Clarín N° 8. Editor Berto González Montaner, (Bs As: Arte Gráfico Editorial).
- 2015a. "Parque de Diversiones" en *Rafael Iglesia obras y Textos. Colección ARQ*. (Clarín. CABA: Clarín) pags. 40 – 47.
-2015b. "Casa de la Cruz" en *Rafael Iglesia obras y Textos. Colección ARQ Clarín* (CABA: Clarín) Pag. 50-53.
- JUDD Donald (1965) *Objetos específicos* publicado como *Specific Objects*, Arts Yearbook 8 (1965), p 94. Recuperado 22 de junio de 2018 en <http://tercerogradoenartegrupo1.blogspot.com/2013/02/objetos-especificos-donald-judd.html>
- JURADO, Miguel. 2015. "No es magia" en *Rafael Iglesia obras y Textos. Colección ARQ. Clarín*. (CABA: Clarín)
- LIERNUR, Jorge. 2006. "Las máquinas arcaicas. La obra de Rafael Iglesia en Rosario" en *Rafael Iglesia Arquitectura de autor N° 38*. (T6 ediciones) Pags. 4 -p. 47. En la web: <https://www.unav.edu/documents/29070/371903/aa38.pdf>
- LONGHI, Luis (s.f) "Transmitiendo arquitectura". Extracto de la página oficial del arquitecto. En la web: <https://www.longhiarchitect.com/teaching>
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1995) "Retórica antigua y retórica moderna" Disponible en: <https://es.scribd.com/document/213466015/Antonio-Lopez-Eire-Retorica-antigua-y-retorica-moderna>
-2003. "Reflexiones sobre el origen y desarrollo de la antigua retórica griega" (1ª Parte) en revista *Logo, Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación* Año III, n° 4 (Salamanca) pp. 105-128 Disponible en: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/55680/FALE_Logo_04.pdf?sequence=1
- MAMANI, Freddy (2017) *Entrevista a Freddy Mamani*. En revista 30 -60. Córdoba: Ed. A+i
- MASSAD, Fredy. 2014. "Entrevista a Solano Benítez. El penúltimo carismático" en *La viga en el ojo de ABC Blogs*. Disponible en la web: <https://abcblogs.abc.es/viga-en-el-ojo/otros-temas/entrevista-a-solano-benitez-el-penultimo-carismatico.html>
- OLIVAN SANTALIESTRA, J. ((s.f.)). *La alegoría en el drama Barroco Alemán de Walter Benjamin y en las Flores del mal de Baudelaire*. (a. P. 36, Ed.) <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/olivan36.pdf>
- OREJUDO PEDROSA, Juan Carlos- FERNÁNDEZ FLÓRES, Lucía. 2012. "Introducción. La actualidad de los Antimodernos" en *Eikasia revista de filosofía* N° 8. Disponible en la web: <http://www.revistadefilosofia.org/45-01.pdf>
- ORTIZ Y SANZ, José. 1992. "Atención y pulso de un traductor" Prólogo en *Los diez libros de arquitectura, Vitruvio* (Madrid: Ed. Akal), ps. 3-24.
- OWENS, Craig. 1980. "The Allegorical Impulse. Towards an Theory of Postmodernism" (*October* 12-13) "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación*, (Madrid: Akal, 2001) pags. 203-235.
- ROJEK, Nadia y SACHERI, Maria Belén "Casa Umbráculo" en *PATIO Arquitectura*. (s. f.). Disponible en la web: <https://patioarquitectura.wordpress.com/2013/09/30/casa-umbraculo/>
- SARGIOTTI, Gustavo. 2014. experiencia MUVSA. Disponible en la web: <https://ricardosargiotti.wordpress.com/2015/10/11/muro-muva-2014/>
- 2015. Entrevista realizada por Soledad Guerra. Inédita, Córdoba, mayo 2015.
- SAXL, Fritz. 1930. "Carta a la editorial B.G. Teubner, Leipzig" en *Atlas Mnemosyne* (Ed. Akal, 2010).
- STOTT, Rory (2014, "Casa Ocho Quebradas: El espíritu de lo primitivo en Elemental" en *Plataforma Arquitectura*. (s. f.). Disponible ne la web: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/623824/casa-ocho-quebradas-el-espiritu-de-lo-primitivo-elemental>
- SINNOTT, Eduardo 2015. "Introducción", *Poética .Aristóteles* (CABA: Ed. Colihe).

- VILAR Gerard. 2002. "Para una estética de la producción: la concepción de la escuela de Frankfurt" en el libro *Historias de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas VolII* Editores Bozal et alt, (Madrid: La balsa de la Medusa)ps 190-201.
- VILLAGÓMEZ, Carlos. 2018. "La ciudad como obra de arte" en *Revista Nexos*, (La Paz: Ed. Facultad de Arquitectura, Artes, Diseño y Urbanismo, UMSA).

Otros

- GAUSA, Manuel *et alt*, ed. 2000. *Diccionario Metápolis de arquitectura avanzada* (Barcelona: Actar)
- GOMEZ DE SILVA, Guido ed. 2009. *Breve diccionario etimológico de la lengua española* (México: Fondo de Cultura Económica).
- HATJE, Gerd. ed. 1980. *Diccionario ilustrado de la arquitectura contemporánea* (Barcelona: Ed. Gili).
- PAYNE *et alt* ed. 2006. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. (Bs As: Paidós).
- RAE. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed.. Versión 23.3 Disponible en línea:
<https://dle.rae.es>

ÍNDICE DE GRÁFICOS

- Figura 1.* Comparación de procesos de proyecto
Síntesis gráfico extraído de Ensayo sobre proyecto. Corona Martínez, 1998 [44]
- Figura 2.* Esquema de proyecto instrumental ..[46]
Elaboración propia
- Figura 3.* Diagrama de momentos del proyecto arquitectónico [48].
Elaboración propia
- Figura 4.* Diagrama proyecto de investigación [50]
Elaboración propia
- Figura 5.* Building Cuts
Gordon Matta-Clark, 1974 [51]
- Figura 6.* León Ferrari
Serie heliografías, 1982 [52]
- Figura 7.* Solano Benítez, Solanito Benítez, Ricardo Sargiotti y otros
Experiencia MUVA, 2014. Unquillo, Argentina [53]
- Figura 8.* Hiroshi Hara
Ciudad Discreta, 2005
Exposición en el jardín del Museo Caraffa- Córdoba Argentina [55]
- Figura 9.* El proyecto como Texto
Elaboración propia [57]
- Figura 10.* Leonardo Da Vinci
Dibujo del hombre patrón de Vitruvio, 1490 [65]
- Figura 11.* Francesco di Giorgio Martini
Trattato d'architettura Detalle de cornisa, 1495 [69]
- Figura 12 -* Palazzo Strozzi
Benedetto da Maiano [71]
- Figura 13.* Santa Maria Novella
Análisis geométrico/ canon clásico [73]
- Figura 14-* Miguel Ángel
Detalles de bocetos [75]
- Figura 15.* Miguel Ángel
Biblioteca Laurenciana, 1520. Escalera y vestíbulo, planta corte, detalle [76]
- Figura16.* Le Corbusier
Projects - Le Modulor ,1948 [79]
- Figura 17.* Le Corbusier
Project, Le Modulor. (s. f.) [80]
- Figura 18.* Jeanneret Charles-Edouard-Le Corbusier
Villa Stein de Garches, 1927. Proporciones áureas [80]
- Figura 19.* Ludwig Mies Van der Rohe
Pabellón de Barcelona, 1929. Planta, y detalle fotográfico [81]
- Figura 20.* Diagrama símbolo, proyecto y canon
Elaboración propia [83]
- Figura 21.* Cuadro comparativo de manifestaciones seriales
de vanguardia y pos vanguardias. Elaboración propia [93]
- Figura 22.* Cuadro comparativo de manifestaciones seriales
de vanguardias en arquitectura, Elaboración propia [94]
- Figura 23.* Rem Koolhaas
Maqueta para las bibliotecas Jussieu, 1992 [95]
- Figura 24.* Hans Bellmer
Placa de muñeca, 1936 [100]
- Figura 25.* Vladimir Tatlin

Monumento a la Tercera Internacional, maqueta, 1920 [102]
Figura 26. Dan Flavin
 Monumento a V. Tatlin, 1969 [102]
Figura 27. Oscar Bony
 La Familia Obrera. Instituto di Tella, 1968 [105]
Figura 28. Santiago Sierra
 Línea de 250cm tatuada sobre 6 personas remuneradas, 1999 [105]
Figura 29. Le Corbusier
 La Ville Savoye, 1929 [107]
Figura 30. Williams- Galvez
 Casa puente, 1943 [107]
Figura 31. Carlos Villagómez
 Vivienda en la Paz (s.f) [108]
Figura 32. Carlos Villagómez
 Ampliación del Museo de Antropología, La Paz, 2004 [108]
Figura 33. Rafael Iglesia
 Parque de la Independencia. Santa Fe.2003 [111]
Figura 34. El panóptico
 Corte, perspectiva y planta, basados en el diagrama de Bentham [119]
Figura 35. Robert Rauschenberg.
 Combinados, años 50' y 60' [119]
Figura 36. Donald Judd,
 15 untitled works in concrete, (1980-1984) [127]
Figura 37. Tim Rollins and K.O.S
 Animal Farm - New World Order (1989-92) [128]
Figura 38. Marcel Duchamp,
 Mingitorio, 1913 [129]
Figura 39. Donald Judd,
 Sin título, 1968 [130]
Figura 40. Oscar Muñoz,
 Cortinas de baño, 1986 [132]
Figura 41. Robert Rauschenberg
 Dibujo de de Kooning y borrado, 1953 [133]
Figura 42. Gordon Matta Clarck
 Splitting, 1974 [134]
Figura 43. Clorindo Testa, Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga
 Biblioteca Nacional Mariano Moreno (1961-1992) [143]
Figura 44. Lina Bo Bardi
 Museo de arte de Sao Pablo (1956-1968) [144]
Figura 45. Archigram, Ron Herron
 The Walking City, 1964 [145]
Figura 46. R. Venturi
 Diagrama de Casa Vanna, 1964 [147]
Figura 47 - Peter Eisenman
 House IV, Diagrams Cornwall, CT USA, 1975 [148]
Figura 48. Manteola, S. Gómez, Santos, Solsona, Viñoly, Sallaberry y Tarsitano
 Proyecto ATC Argentina Televisora Color, 1978 [158]
Figura 49. Richard Roger y Renzo Piano
 Centro Nacional de arte y cultura George Pompidou (1972-1975) [160]
Figura 50. Rem Koolhaas
 Proyecto Dos Bibliotecas en Jussieu, 1992 [162]
Figura 51. Norbert-Auguste Maillart
 Correo Central, Bs As, 1889 [171]
Figura 52. B4FS

CCK, Corte cara interna [172]
Figura 53. B4FS
 CCK, Corte transversal [172]
Figura 54. CCK
 Gráficos de Venturi edificio Pato y Tinglado decorado [173]
Figura 55. CCK
 Imagen interior [174]
Figura 56. CCK
 El correo (el tinglado decorado) y la Ballena, (el pato) [174]
Figura 57. B4FS
 Esquema inclusión de la Ballena en el Edificio del Correo [175]
Figura 58. CCK
 Vista interior, Imagen de la autora. [176]
Figura 59. Cholas en la Paz, 2017
 Imágenes propias [177]
Figura 60. Cholets,
 La Paz, 2017. Imágenes propias [178]
Figura 61. Freddy Mamani
 Cholets, Diagrama comparativo con el desarrollo del Canon clásico [180]
Figura 62. Freddy Mamani
 Cholets, Diablos en la Pasada Universitaria, 2018 [182]
Figura 63. Freddy Mamani
 Cholets [183]
Figura 64. Santos Churada
 Cholets [184]
Figura 65. Luis Longhi Traverso
 Casa Pachamacac, 2009 [185]
Figura 66. Luis Longhi Traverso,
 Casa Pachamacac, 2009 [187]
Figura 67. Roca Sagrada
 Machu Pichu -Perú [188]
Figura 68. Roca Sagrada
 Machu Pichu -Perú [188]
Figura 69. Casa Pachamacac-
 Longhi-Lima Peru [188]
Figura 70. Magritte,
 Imperio de las Luces [191]
Figura 71. Magritte
 Imperio de las Luces [191]
Figura 72. Rafael Iglesia
 Serie proyecto para Parque de la Independencia, 2003 [192]
Figura 73. Rafael Iglesia
 Imágenes Salón de diversiones, 2003 [192]
Figura 74. Rafael Iglesia
 Salón de diversiones, 2003 [192]
Figura 75. Rafael Iglesia
 Salón de diversiones, 2003 [193]
Figura 76. Rafael Iglesia,
 Interiores del pabellón de fiestas del Parque de la Independencia [194]
Figura 77. Antigua central eléctrica del mediodía, Madrid, 1900 [197]
Figura 78. Herzog y de Meuron
 El Caixa Fórum, Madrid, 2008 [198]
Figura 79. Herzog y de Meuron
 Corte y esquema Caixa Fórum [199]

Figura 80. Herzog y de Meuron
El Caixa Forum, Madrid, 2008 [199]

Figura 81. Javier Corvalán
Casa Hamaca 2010 [200]

Figura 82. Javier Corvalán
Casa Hamaca, 2010 [201]

Figura 83. Javier Corvalán
Casa Umbráculo, 2007 [202]

Figura 84. Javier Corvalán
Casa Umbráculo, 2007 [203]

Figura 85. Alejandro Aravena
Fotografía Elemental Casa Ocho Quebradas [205]

Figura 86. Alejandro Aravena
Interior Casa Ocho Quebradas [205]

Figura 87. Alejandro Aravena
Casa Ocho Quebrada [206]

Figura 88. Rafael Iglesia
La Casa de la Cruz, 2007 [207]

Figura 89. Rafael Iglesia,
La Casa de la Cruz. Fotografías Gustavo Farías, 2007 [207]

Figura 90. Rafael Iglesia
La Casa de la Cruz, 2007 [208]

Figura 91. Solano Benítez
Cuatro Vigas [209]

Figura 92. Solano Benítez
Cuatro Vigas [209]

Figura 93. Rafael Iglesia,
Edificio Altamira, 2001 [211]

Figura 94. Rafael Iglesia,
Edificio Altamira, 2001 [212]

Figura 95. Alejandro Aravena
Ecuación sobre la arquitectura [214]

Figura 96. Alejandro Aravena
Elemental [215]

Figura 97. Alejandro Aravena
Elemental [216]

Figura 98. Alejandro Aravena
Elemental [216]

Figura 99. Alejandro Aravena
Elemental [217]

Figura 100. Proyecto de investigación
transdisciplina/ (in)disciplina [222]

Figura 101. Esquema proyecto de investigación
Elaboración propia [201]

Figura 102. Esquema proyecto de investigación y estrategias alegóricas
Elaboración propia [102]

.ÍNDICE TEMÁTICO

Academia 41-110-140-179-212
 Acción 21-158-169-213-227
 Acción diferida -102-106
 Acumulación -128
 Aura -99-116-195
 Alegoría -74-75-99-116-118-121-122-125-134-166-170-190-221
 Alegorista -169-225
 Antimoderno -151
 Apelmazamiento -30-110-185-210
 Apropiación 21-102 -105-122-128-132-133-166-169-170-183-221
 Autoconocimiento -34-138-221
Beaux-Arts - 42-106-141- 156-171-172
 Barroquización/barroco -119-129-125-169-195-207-208
 Basamento/cuerpo/remate -67-171-180-196-208-212
 Borrado/borramiento -132-133-134-196-198-224
 Bucle -189
 Calco -188-189-224
 Canon -34-43-70-75-78-82-83-108-141 -146-150-156-168-222
 Canon Clásico-73-78-81-180-196-198
 Cholets -177-179-183
 Copia -63-131-132-181-184-224
 Cita -131-170-185-188-189-221-227-224
Collage -116-122-131-145-167-169-172 -173-193-196-198-200-224
Colladura -198-199-200
 Conocimiento -27
 Conocimiento proyectual -40
 Condensación y desplazamiento -123-134
 Continuidad -123-134-175-193-199
Close order -171
 Creencia, creyente -33-73-78-140
 Crítica -19-33-34-86-100
 Cultura -28-29-30
 Cultural-62-116-217
 Desmaterialización -49-103-106-108
 Desvío -20-74-77-95-116-123-125-129-138-166-189-226
 Diagrama -147- 161
 Dialéctica- 83-91-123-128-150
 Diseño -45-186
 Disciplina -27-28-68-96-108-111-145
 Dispositivo -31
 Discontinuidad -101-210-211-123-128-193-199
 Elocuencia -67
 Emancipatorio -99-166 -226
 Ensamblaje -122-170
 Estrategias -155-158-161
 Estrategias alegóricas -20-125-138 -155-166-222
 Estructuralismo -89-145-146
 Expansivo-90-91-95-146-222
 Experimentalidad/ensayo -54-168
 Extrañamiento -52-121-167
 Fragmentación/fragmento -116-133-166-196-210
 Fusión -172-179-181-184-224
 Geocultura -30-35-52-151 -167-168-177-181-200-221
 Giro analítico -20-139-145-149
 Giro serial -78-79-129-145
 Grado cero -78-130-140
 Hermenéutica 74-139
 Histeria -102
 Horizontal -19-90-223-227
 Idea de partido -42-44-141-146-156-168-170-171-225-226
 Imagen -123-190-194-210
 Imitación -41-62-63
 Indecible -82-83-95 -148-222
 Indisciplina -108-153- 168-222
 Inespecífico -21-169-195-221-227
 Inservidumbre voluntaria -33-34-53-141-153-222-226
 Institución arte -99-101-104-122
 Instrumental -33-43-45-50-79-82
 Intertexto -84-122-125
 Lógicas del proyecto -149
 Máquina de habitar -47
 Materia -108-111
 Materialidad instrumental -149
 Mercancía 119-122-128-134
 Metáfora/metonimia -74
 Método serial -81-84-90- 166
 Movimiento Moderno -43-45-78
 Mímesis -41-62-63-69-73-75
 Mismisidad -130-134-169-204-211
 Modelo -41-42-53-66-184
 Moderno -116
 Modos del proyecto -138-149- 151-168-212
 Montaje -101-116- 121-128-131-166-170-179-181-193
 Módulo -72
 Nuevo -43-82-120-131
 Nuevo Canon -78-82-150
Objet trouvé -100-173-183-201
 Objetos específicos -126-175
 Objetos (in)específicos -125-127-130
 Objetos inespecíficos -127-169-195-210
 Oblicuidad/oblicuo -33-51-56-95-146-152-168-222
 Obra abierta -50-213-215
 Obra orgánica -99-101-124-171
 Obra inorgánica -99-121
 Orden -26-66- 67-69- 89-68-73-75-181-203
 Orgánico -68-74-99-101-123-143-157-160-196-200-212
 Oxímoron -124
 Pacha-30-185-186
 Palimpsesto -170-169-179-227
 Paradoja -190-224
 Pensamiento serial -84-89-91-110-129-222
 Postdisciplina -28-40-84-222

Posestructuralismo -146
Programa -159
Proyecto -28-31-34-41-92-106-108-138
Proyecto moderno temprano -41
Proyecto instrumental-41-43-92-159
Proyecto de investigación -19-40-41-47-111-
146-166-221
Proyecto y proceso -53
Proyecto/texto -56
Racionalidad instrumental -45-52-149
Ready made -128 -170-173-175- 201
Relacional -54-213
Repetición -129-215
Repiqueo -120-129-142-169-215-217-227
Residual -45
Retórica -61-67-138
Retroyecto- 132
Saber -26-27-28-31-32-111-221
Semiosis -140
Serie -21-129-169-213-227
Shock -101-103-121-128-134-203-221
Signo -61-71-139 -173
Símbolo -68-71-74-78-81-99-116-118-123-141-
144-157-167-173-179-196
Silenciamiento -129- 140-152-
Similar/similitud -77-184-215
Síntoma -153
Site Specific -123
Suelo -25-186
Tejné -19-31-32-39-55-56-62-64-86-108-152-
189-214
Teoría del proyecto -39
Texto -56-57-222
Tinglado decorado -173-181-196-225
Topos -61
Transdisciplina -33-28-51
Triada vitruviana -65-78
Tropos -74-
Unión -185-186-
Utilidad/inutilidad -32-33-50-51-61-134-168-
226
Usuario -46-51-52- 54
Vanguardia -20-43-47-49-91-99-106-108-166-
221
Verosímil/verosimilitud -61-66-67
Yuxtaposición -128-166-172

En la presente investigación abordamos la arquitectura poniendo énfasis en su plano cultural, asumiendo al arte y a la técnica como aspectos vinculados al saber-geocultural (Kusch)- y al conocimiento disciplinar. El eje central de nuestra Tesis radica en reconocer en el proyecto arquitectónico un objeto y un instrumento de conocimiento, nos referimos al campo de la investigación proyectual (Sarquis, Fernández). En este contexto de giro, nos preguntamos cuáles son los aportes que hace el proyecto al propio campo en relación a la construcción de otras maneras de conocer y de hacer arquitectura. Nos interesa profundizar en su condición transdisciplinar y abordar cómo el arte reciente, de gran densidad en cuanto a la teoría y la praxis, otorga a la arquitectura instrumentos de reflexión y de crítica a la propia esfera cognitiva de la disciplina. En el mismo sentido, indagamos en qué conexiones se pueden establecer entre las artes visuales recientes y la investigación proyectual en arquitectura.

Propiciamos el avance conformando un complejo cuerpo conceptual que provee a nuestro desarrollo un fundamental soporte teórico-crítico. Surge allí la figura retórica alegoría, que revisamos desde la perspectiva benjaminiana y sus derivas en el contexto del arte de las últimas décadas. Nuestro compromiso está centrado en el reconocimiento y la discusión de una serie de estrategias y categorías vinculadas a las manifestaciones de vanguardias y tardovanguardias el siglo XX, las cuales sostenemos, hoy mantienen fuerte vigencia como instrumentos conceptuales y metodológicos en nuestra disciplina, la arquitectura. Desde este lugar, desarrollamos en nuestra Tesis algunas postulaciones respecto de aquello que denominamos estrategias alegóricas profundizando en el campo de la investigación proyectual en arquitectura y en relación al contexto transdisciplinar al que hacemos referencia. En consecuencia, formulamos el agrupamiento de tres familias: i) la apropiación y la cita (el palimpsesto), ii) lo inespecífico y iii) la serie. Bajo esa lupa y con el objetivo de ahondar en las mismas, describimos y analizamos algunos casos, señalando diversos modos de concebir el proyecto de investigación y múltiples maneras - posibles- de desplegar sus estrategias alegóricas.

En cuanto al corpus, nos planteamos abordar principalmente el estudio de la casuística latinoamericana, la cual ponemos en diálogo con discursos de otras latitudes. El límite temporal se halla definido en las tres décadas que se ciñen entre 1980 y 2010, un contexto geopolítico de interdependencia y de vinculaciones en red (global-local).

De nuestras reflexiones decimos que el arquitecto que investiga, haciendo referencia al caso que nos ocupa, el “proyectista alegorista”, trasciende el campo e incorpora herramientas que le permitan superar las barreras del “disciplinamiento”. Es por lo tanto, un arquitecto preocupado en generar discusiones crítico-dialógicas, en desandar o deconstruir los dogmas y demás supuestos de la disciplina, en innovar, favoreciendo una práctica revisionista y reflexiva de las postulaciones académicas del presente.

