

NUEVAS FORMAS DE PRODUCIR Y DE PERCIBIR: TECNOLOGÍA, CIUDAD Y SENSORIUM MODERNO

MARIANA INARDI

Nombre: Mariana Inardi, Arquitecta, (n. Tandil, Prov. de Bs. As., Arg., 1972).

Dirección: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba, Haya de la Torre S/N, Ciudad Universitaria, Córdoba 5000, Argentina. *E-mail:* marianainardi@hotmail.com

Áreas de interés: Morfología, Teoría de la Arquitectura, Comunicación y Cultura Contemporánea.

Publicaciones y/o Exhibiciones: Inardi, M. (2015). *Habitar la era de la máquina: la casa fordista* (pp. 78 a 98); *Derivas del habitar colectivo en Latinoamérica* (pp. 182 a 202); *Domesticidad mediada: pantallas para habitar y habilitar* (pp. 270 a 285). En Strahman E. y Marchisio M. (comp.). *Domesticidades*. Córdoba: Publicaciones FAUD-UNC.

Resumen: *El presente trabajo parte de la tesis básica marxista del materialismo dialéctico según la cual en el capitalismo la superestructura depende y existe en función de la infraestructura, es decir, de las condiciones económicas de producción de la sociedad. Busca centrarse, siguiendo a Walter Benjamin, en los desplazamientos operados en la estética y en las formas de percibir del sujeto moderno (nuevo sensorium) en tanto expresiones y consecuencia de los cambios y transformaciones acontecidos en el plano de lo social, en particular a partir de la transformación y fragmentación de la experiencia por influencia de los modos de vida metropolitanos (ciudad) y por el avance de los desarrollos técnicos y sus fuerzas productivas (tecnología). Procurará también problematizar las formas cada vez más complejas de percibir, de proyectar y de habitar la ciudad en la contemporaneidad, al operarse el desplazamiento del modelo productivo industrial hacia otros modelos de producción más complejos dominados por las tecnologías de la información.*

1 SENSORIUM MODERNO

“Al interior de grandes intervalos históricos, junto con los modos globales de existencia que se corresponden a los colectivos históricos se transforma además **su percepción**. Pues el modo y manera en que la percepción humana se organiza —como medio en el que se produce— no está sólo natural sino también históricamente condicionado.” Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.”

Surgidos como expresiones y consecuencia de los cambios y transformaciones acontecidos en el plano de lo social en el contexto de las sociedades modernas e industriales del capitalismo burgués, los desplazamientos operados en la **estética** y en las **formas de percibir** del sujeto moderno (**nuevo sensorium**) dan cuenta del modo en que “la economía pasó a ser la expresión por excelencia de la racionalidad del capitalismo” y por lo tanto, “el dominio de tal imaginario se exhibirá en todos los niveles” (Castoriadis, 2003: 271-272). Confirmarían así la premisa castoridiana según la cual la reproducción social y cultural produce individuos que “son fragmentos, que caminan y hablan, de una sociedad dada”, y que por lo tanto “encarnan, en parte de una manera efectiva y en parte



potencial, el núcleo esencial de las instituciones y las significaciones de la sociedad a que pertenecen” (Castoriadis, 1998: 313). Figuras como las del autómatas, el robot y el hombre-máquina alimentaron numerosas metáforas y sirvieron de inspiración a abundantes ficciones y realidades a lo largo de los últimos dos siglos, al tiempo que las ciudades y las fábricas se poblaban de cuerpos disciplinados, dóciles y útiles (Sibilia: 2005: 13, 14). La división matemática del día en tres módulos iguales y su correlato en la jornada laboral de ocho horas, pasaron a modular la vida del hombre moderno, acorde a la secuencia de tareas propia de la actividad fabril, organizando el tiempo vital según tres funciones básicas: trabajar, descansar y dormir. Esta organización temporal y funcional de la vida se manifestó en la zonificación de las viviendas y la organización de las ciudades, y la lógica funcionalista plasmó en los habitares cotidianos la economía de recursos de la máquina y de los procesos industriales. En ese contexto, las nuevas formas de la arquitectura moderna y la búsqueda de abstracción de la pintura cubista se organizaron en torno a **un nuevo modelo particular de percepción**, que no fue un producto de ellas sino más bien, un fenómeno del cual participaron y fueron parte (Colomina, 2006: 24).

Las transformaciones de la percepción del individuo moderno deben rastrearse entonces, antes que en los cambios de las formas artísticas de representación, en los cambios de **las condiciones de percepción en la vida metropolitana** (Colomina, 2006: 25). Walter Benjamín reconoció la nueva y extraña situación a la que debieron adaptarse los sujetos modernos al vivir la experiencia de las grandes ciudades en el siglo XIX, en las cuales lo extraño venía dado por “la velocidad, el movimiento continuo, (y) la sensación de que nada se detiene” (Colomina, 2006: 27). Estos cambios en las condiciones de percepción en la vida urbana estuvieron condicionados por los “nuevos modos de circulación, comunicación, producción, consumo y racionalización, (que) demandaron y dieron forma a un **nuevo tipo de observador-consumidor**” (Crary, 1990: 15).

De entre esas nuevas formas de producción y racionalización, el fordismo emergió como la más importante. Surgido como reformulación práctica del taylorismo en el siglo XX, el fordismo fue “una suerte de taylorismo maquinizado” (Aguirre Rojas, 2007-2008: 28), que al igual que aquel buscó **subsumir el trabajo en un actuar mecanizado y predeterminado**, para asegurar no sólo una mayor intensidad sino también una mayor productividad laboral (2007-2008: 30). El taylorismo se constituyó como una “**estrategia de dominación sobre el trabajo**”, que en tanto tecnología y táctica pormenorizada de control sobre los cuerpos se valió de la descomposición del “**saber obrero**, ‘desmenuzándolo’ en sus gestos elementales” (Coriat, 1982: 30), con el objetivo de “acabar con el control obrero sobre los modos operatorios”, reduciendo el trabajo a una repetición de gestos parcelarios, para así “**asegurar la expropiación del saber obrero** y su confiscación por la dirección de la empresa” (1982: 2). La **descomposición analítica de los movimientos** que el modelo de producción fordista perfeccionó a partir de la lógica taylorista precedente, presupuso su **recomposición sintética en trayectos y movimientos prefijados** en los que no dejaría lugar para los desvíos o la improvisación. Algo que ya había detectado Benjamin al observar la París de Baudelaire: “en el metro no existen los desvíos del recorrido, ni hay tiempo para la peculiar indecisión del **flâneur**” (Buck-Morss, 2005: 121).

En relación a la arquitectura y la ciudad, Benjamin revelará el “profundo cambio que implicó a fines del S. XIX el ‘triunfo del ingeniero’; es decir, de la técnica que logra imponerse por sobre el arte”. En ese sentido, la Torre Eiffel es emblemática: su estructura de hierro construida a partir de la **técnica del montaje**, permitirá también inferir e introducir, entre otras cosas, la relación entre **cine, fotografía y arquitectura** (Calderón, en Déotte, 2013: 8). Esa “**recepción en la dispersión**” con la que Benjamin caracterizara la percepción del habitante urbano como un “síntoma de modificaciones de hondo alcance en la aperccepción”, tuvo además “en el cine su instrumento de entrenamiento”, ya que en él “el público es un examinador, pero **un examinador que se dispersa**” (Benjamin, 1989: 54,55). De manera similar, y en correlación con estas **nuevas y fragmentarias formas de percibir**, Baudelaire creyó ver en el **caleidoscopio**, artefacto en boga en el siglo XIX, una coincidencia con la modernidad

misma, “una máquina para la **desintegración de la subjetividad unitaria** y para la dispersión del deseo en nuevas disposiciones cambiantes y lábiles, fragmentando cualquier punto de iconicidad y disrumpiendo lo estático” (Crary, 2008). Marx y Engels percibieron en el caleidoscopio una función algo distinta: “la multiplicidad que seducía tanto a Baudelaire era para ellos un engaño, un truco literalmente hecho con espejos. Más que producir algo nuevo, el caleidoscopio simplemente repetía una única imagen” (2008). Lo que en coincidencia con ellos Vattimo caracterizará como la “producción continua de lo nuevo que permite que las cosas permanezcan siempre iguales”, y por la cual la **estandarización de la imaginaria visual** no sólo será parte de nuevas **formas de reproducción mecánica** sino (que estará) en relación a un proceso más amplio de **normalización y sujeción del observador**” (Crary, 1990: 18).

Benjamin caracterizó al pasaje y al panorama como **aparatos urbanos**, no únicamente productos de una época, sino también responsables de los cambios de sensibilidad que se dieron entre una época y otra (2013:7). **El panorama y los pasajes del siglo XIX** absorberán una nueva subjetividad, la de **la masa**; y también serán estructurantes de su sensibilidad. Los pasajes configurarán el entorno en el que se dará lugar a la **fantasmagoría colectiva** de la exhibición de la mercancía convertida en fetiche, y el **panorama** surgirá como “expresión de un nuevo sentimiento vital” en el cual “el habitante de la ciudad (...) intenta **traer el campo a la ciudad**. La ciudad se extiende en los panoramas hasta ser paisaje, como de un modo más sutil hará luego para **el flâneur**” (Benjamin, 2005: 40). En los panoramas los observadores quedaban **inmersos en la escena** por completo. “Aún con vestigios en sus temas de aquella **nostalgia de comunidad** de las sociedades del siglo XIX, los panoramas preanunciaban y preparaban a las **pantallas del cine** su entrada triunfal en el siglo XX” (2005: 40). Para Benjamin, la fantasmagoría que produce el **fetichismo de la mercancía** sería un ensueño colectivo producto de la **crisis de la experiencia**, experiencia vuelta fragmentaria en directa relación con la **crisis del relato**, y clave para entender la configuración del **nuevo sensorium**. Esta transformación implicó la confrontación de lo natural frente a lo mecánico, de lo continuo frente a lo fragmentado en partes, y el reemplazo de la **experiencia** como disposición consciente del individuo, por la **vivencia como expresión del autómatas**: en las sociedades modernas, **el encuentro con la mercancía no precisa de espacio para la reflexión**. La vivencia sobreviene por fuera, no se escoge, y es azarosa.

2 DESPLAZAMIENTOS CONTEMPORÁNEOS

Durante la posguerra, los medios de comunicación de masas promovieron nuevas relaciones del hombre con las tecnologías, y comenzaron a dar origen a dos nuevos procesos: la **hibridación entre lo real y lo imaginario** y **entre lo público y lo privado**” (García Cantero, 2012: 1). Estos procesos preanunciaron el desplazamiento que en las décadas subsiguientes se producirán desde una modernidad basada en los **modelos productivos industriales** hacia otra, sustentada en las **tecnologías de la información**. De esta forma, en coincidencia con nuevos **cambios** en las máquinas, en la industria y en los modos de producción, se evidenciaron transformaciones en la estética y en las formas de percibir. Nuevos sujetos se encarnaron a partir de procesos de normalización y sujeción diferentes. Se operó el pasaje del **individuo docilizado para el trabajo**, al **individuo docilizado para el consumo**, y las lógicas del montaje y la seriación que antes dominaran el modelo de la **industria automotriz**, pasan su predominio de época al de la **industria cinematográfica**. En un contexto de profundización y complejización de las condiciones productivas del fordismo, comenzó a parecer como si “el ojo que organizaba la arquitectura de la vanguardia histórica hubiese sido desplazado por una multiplicidad de **ojos de teleobjetivo**” (Colomina, 2007:13). Emergieron así, “dos sensibilidades diferentes”, caracterizadas por el “desplazamiento desde la **estética de la máquina hasta el cine en color**, desde el mundo de la **pintura** hasta el mundo de **los diseñadores gráficos, de Europa a California**” (2007: 11)

Gilles Deleuze caracterizó estos cambios como el paso de una **sociedad disciplinaria** a otra **de control**: los cuerpos y subjetividades en las primeras se configurarían a partir de moldes, de módulos distintos, mientras que los controles en la segunda, en cambio, serían modulaciones o moldes autodeformantes que cambiarían continuamente de un momento al otro, o como un tamiz cuya malla cambiaría de un punto al otro (Deleuze, 1991: 116). Se estaría dando lo que Michel Foucault llamó una nueva inversión, que no se presenta ya bajo la forma del **control-represión**, sino bajo la del **control-estimulación** (1979: 105), y un nuevo tipo de poder se establecería en los cuerpos bajo la forma de una **estimulación constante**. En ese sentido, el **marketing** es ahora el instrumento de control social (Deleuze: 1991: 119). Así, el dominio del **imaginario racional capitalista** continúa exhibiéndose en todos los niveles sociales con la **economía como su expresión** por excelencia. Por ello, el desplazamiento del **modelo productivo industrial** hacia otros modelos de producción más complejos dominados por las **tecnologías de la información**, se corresponde con **maneras cada vez más complejas de percibir**, de proyectar y de habitar, conforme el capitalismo evoluciona hacia **formas más complejas, híbridas, deslocalizadas y fluidas**. El flâneur actual ve proliferar las imágenes de las mercancías que se le ofertan incesantemente en la pantalla sin moverse de su casa. Las fantasmagorías del recreo y el ocio industrializado que alguna vez anunciara Benjamin dominan por completo la escena de su vida cotidiana, y el teletrabajo se instala en su residencia en superposición a aquellos.

“La flâneurie, que comenzó como un arte del individuo particular, acaba hoy por ser una necesidad para las masas.” Walter Benjamin

Referencias

- Aguirre Rojas, Carlos Antonio (2007-2008). *Los procesos de trabajo taylorista y fordista. Notas sobre la hiperracionalización del trabajo y la caída de la tasa de ganancia*. Disponible en: <http://www.mundosigloxxi.ciecas.ipn.mx/pdf/v03/11/03.pdf>
- Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus ediciones.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Obras. Libro I, Volumen 2*. Madrid: Abada.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Castoriadis, C. (2003). *La institución y lo imaginario: primera aproximación*, en *La institución imaginaria de la sociedad, Vol. 1*. Barcelona: Tusquets.
- Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal
- Colomina, B. (2007). *Reflexiones sobre la Casa Eames*. En *RA: revista de arquitectura*, N° 9, 2007. Universidad de Navarra. Disponible en: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18044/1/P%C3%A1ginas%20desdeRA09-2.pdf>
- Coriat, B. (1993). *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*. Madrid: Siglo XXI.
- Crary, J. (1990). *La modernidad y la cuestión del observador. Introducción*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press. Disponible en: http://www.farq.edu.uy/thdvcv-i/files/2012/06/Crary-La_modernidad_y_la_cuestion_del_observador.pdf
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Disponible en: <http://deartesypasiones.com.ar/03/doctrans/Crary-Tecnicas%20del%20Observador.doc>.
- Deleuze, Gilles (1991). “Posdata sobre las sociedades de control”, en Christian Ferrer (comp.), *El lenguaje libertario*, vol. II, Montevideo, Ed. Nordan.
- Déotte, Jean-Louis (2013). *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
- Foucault, Michel (1979). “Poder-Cuerpo”, En: *Microfísica del poder*. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta.
- García Cantero, Jaime (2012). “Identidad híbrida en la era post-PC” En *Revista TELOS*, Madrid, ISSN: 0213-084X, Abril- Junio 2012.
- Sibilia, P. (2005). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.