

POSTFOLIO

LA NOVEDAD ARCAICA

Notas sobre la inviabilidad teórica de la extrema innovación arquitectónica

Roberto Fernández

Roberto Fernández. Profesor-arquitecto y crítico de arquitectura, ex decano de la Facultad de Arquitectura de Mar del Plata, director de la revista Arquitectura-Sur.

Mientras el pensamiento experimental, crítico y finalista se dedica a la imagen arquitectónica del contenedor, la investigación afronta la imposibilidad de novedad. Sólo una reflexión sobre la arquitectura a partir de lo humano, haría posible la verdadera renovación disciplinar.

LA escritura permanente, y a veces automática, de la Arquitectura, tiene que ver con la figura del tapiz de Penélope: una eterna reformulación de unas mallas habitables –eso que llamamos «ciudad»– más o menos criada u orlada de fragmentos diferenciados, rupturas de esas mallas, marcas diferenciales que a veces alcanzan la entidad de «monumento».

Todo para establecer una idea de «resguardo»: la Arquitectura emprende la función cultural-histórica del acogimiento; murallas (urbanas) y recintos (arquitectónicos) son, esencialmente, los instrumentos de la defensa. La Arquitectura abroquela, defiende y resguarda¹. Por eso cumple una función *conciliadora*, atenuadora de los *conflictos*: conflictos con la Historia, con la Naturaleza, con la Sociedad (con la interacción social y con el «diferente»). De ello habla Solá Morales² –que, de paso, propone despojar a la Arquitectura de su espesa teoría «defensiva», atenuadora de los conflictos, «natural», no agresiva– y de ello Foucault³ alcanzó a configurar una cierta explicación de la Modernidad (en tanto clasificación/diferenciación/enclaustramientos).

El *acogimiento*, el *resguardo*, el forjado de recintos, todo tiene que ver con la *delimitación*, con la estipulación de *fronteras*. Hay una *componente política y militar* en esa conceptualización: la Propiedad, el Estado como regulador de posesiones y soberanías, la Defensa de las extralimitaciones, la obtención de más espacio o el cambio de *límites*. La Arquitectura parece jugar el rol histórico de la «solución» transitoria de las delimitaciones, pero tiene que contener el germen de la *violencia* persistente de las extra-limitaciones posibles.

Praxis y «Performance»

La Arquitectura –o mejor su inveterada *praxis* y «*performance*» en la «longue durée» de la Historia Urbana– se ajustó a tres paradigmas operacionales, en cuanto a la manipulación de sus «materiales» de proyecto:

La Restitución de lo Dado: o sea, volver a reconformar las formas habitativas, proveer prótesis o sustituciones fieles de lo preexistente, proteger, hacer durable lo dado, preservar, conservar, mantener.

La Imitación de lo Dado: o sea, el variable registro de las mímisis y toda su carnadura estético-retórica clásica; imitar/transformar/derivar, reusar el orden (Alberti), desementizarlo (Palladio), convertirlo en «cosa civil» (Hawksmoor), manipularlo con exasperación de entomólogo (de Ledoux a Durand), decantarlo en cuanto arquetipicidad o eternidad de los temas/formas (Loos)⁴.

La Elaboración de lo Dado: o sea, el trabajo de la referencialidad historicista de las formas: todo viene de algo y va hacia algo; todo resulta de un «anclaje» siempre previo en el discreto «mapa» de las alternativas: Albi en Kahn, los mayas y la villa Katsura en Wright, Soane en Lutyens, Lutyens en Venturi, Leonidov en Liheskind, etcétera. La historiografía ha sido el registro de esos trayectos; la «didáctica» (despojada de su breve ilusión metodologista) es el oficio de orientarse en los «portulanos». Incluso ahora, los trucos de ordenador permiten programar la infinita deriva de forma a forma, de objeto a objeto⁵.

Ahora bien, hay elaboraciones «conservadoras» y elaboraciones «transgresivas». Transgresivas son las diseminaciones del material formal como los casos de Boullée y Piranesi: su cualidad –imposible– de «novedad», está otorgada en la compleja reutilización de los materiales antiguos (descontextualizados, fragmentados, desurbanizados, desculturalizados, desnaturalizados).

Restituir, Imitar, Elaborar. Pero siempre sobre la común plataforma de «lo dado», lo existente, la densa materia física de los soportes históricos de la vida urbana. En este sentido, no hay novedad en la Arquitectura, o bien, toda la Arquitectura es preponderantemente de reelaboración del material histórico. Las prácticas «discretas» de De Carlo o Van Eyck no serían sino actuaciones de rigurosa reducción al trabajo en y con los organismos materiales dados (Urbino, Amsterdam). El «contextualismo» es esa conciencia de reducción.

La restitución de lo dado

El programa de la obstinada conquista de una ideal totalidad y su conservación permite, al menos, su renuncia o negación: lo dado destruido, alterado, reducido viene a constituir la «ruina», el residuo, el remanente. Ya no alcanza ni sostiene la perfección de la entidad originaria, pero en cambio permite la «novedad» de la suspensión de la restitución.

La mayoría de las estéticas «novedosas» tienen que ver con la seducción de la ruina: la sublimidad en el romanticismo, la precariedad desintegrada en el futurismo/constructivismo, el minimalismo en la postmodernidad. La ruina, el residuo, encarnan en lo objetual-espacial, la presencia de lo temporal. El paradigma reconstitutivo de la Arquitectura se propone diluir las marcas de la temporalidad; el contra-paradigma del acogimiento de la ruina propone la máxima conciencia subjetiva del Tiempo: esa deforma que se valora atestigua el espesor temporal.

La imitación de lo dado

El largo paradigma clásico de la mimesis significa para las sociedades en desequilibrio (no para los griegos) un nihilismo de la complacencia, que invita a un comportamiento reductor de las contradicciones por la pura añoranza de un escenario arcádico. Algo visible en las preceptivas cortesanas, desde Poussin a Corneille. En rigor, una nueva tentativa de eternizar, de suspender la corrosión de la temporalidad por la pura evasión del anacronismo⁶.

La elaboración de lo dado

El interminable «excursus» del pliegue deleuziano constituye el eterno «fáctum» de la ciudad, de su materia: anónima, cancerígena, distinguible o ejemplar, descentrada o «ensanchada», en periferias interminables. La ciudad es un depósito infinito de las reelaboraciones, de la densificación de materias transhistóricas que resisten la muerte social y se prestan a envolver siempre nuevas alternativas de función/uso. Cadenas interminables de referencialidades para genealogías de objetos y lenguajes, de espacio/estructuras y sistemas lingüísticos. Siempre en pos del acoger, del envolver, del generar recintos, albergues. La perduración de la Arquitectura es nada más que la persistencia del espíritu de la envoltura, del segregar/separar/conservar. Del clasificar, que viene de «classis», ejército; preceptiva de orden seguro, de previsibilidad, resguardo, defensa.

99

Refugio

La presumible muerte de la Arquitectura puede provenir del vaciamiento de la positividad histórica del *refugio*. El hábitat postmoderno es «sin cualidad», en tanto cualidad es históricamente marca de residencia, instalación, identidad como conciencia de apropiación subjetiva del «locus». La ciudad contemporánea, siendo «tierra de nadie», es de «todos», piensa el vándalo postmoderno, pero ese «todos» hoy carece de conciencia. O es una mera manipulación mediática⁷.

El repetible esquema de la espacialidad anónima del suburbio derramado en territorios interminables y abstractos, la socialidad a salto de mata entre «megadiscos» y «supershoppings», la calle y la plaza pulverizadas por la velocidad y las redes informáticas, suponen la crisis, ante todo, del paradigma *protectivo*. Ya no hay sentido de «enclosure» –ni en el campo, ni en el espacio público ni en la vivienda–; por lo tanto, ya no hay «necesidad» del límite, el «peras» que es sustancia

sistemática de la Arquitectura, como práctica histórica de segmentación «fuerte» del «continuum» espacial. La famosa saga de «fábulas morales» del cine de Erich Röhmer se singulariza en una curiosa espacialidad; sus sucesos transcurren en los medios de transporte, la historia ha sido despojada de sus recintos formales: los sujetos se mueven, están expuestos y nada «seguros», oscilan en el movimiento perpetuo de la ciudad.

Movilidad

Hay «novedad»—quizás, *transarquitectónica*—en la «informalidad» de las nuevas realidades espacio-temporales: las periferias, la virtualidad multimediática. En muchos casos se trata de decisiones políticas (la clase de nuevos signos que circulan en la sociedad postmoderna) y, por tanto, de un «Arte de Espectáculos» (ya no de «Receptáculos»).

La *política-espectáculo* nutre lo nuevo de esta coyuntura histórica: se trata de urdir los discursos y los sucesos de las nuevas ritualidades; este discurrir por la transciudad (la ciudad de la velocidad y la extraciudad del suburbio no urbano), que es sobre todo, un nuevo sistema de ritos y funciones.

Un nuevo rito transurbano es, ejemplarmente, la Ruta del Bakalao, de los adolescentes españoles que articulan estadias breves y nerviosas en algunas barracas periféricas—las «megadiscos»—separadas entre sí por centenares de kilómetros (espacio transferido a tiempos de desplazamiento en automóviles suicidas). En este caso, los «recintos»—la vieja Arquitectura—ya casi no existen; a lo sumo se trata de galpones, graneros, naves industriales, «revestidos» virtualmente con un discurso multimediático (sonido, color, luces, humo, nieve, etcétera). Territorio y Arquitectura han transformado violentamente su espacialidad y la experiencia del tiempo.

Transitoriedad

En el «resto» del habitar contemporáneo no hay novedad, hay repetición, performance. Esa es la modalidad (re)productiva de la Arquitectura y esta condición define hoy el núcleo de la reflexión teórica, enfrentada sobre todo a la asunción de la crisis de los «recintos» y a la confrontación con una hiperrealidad fruto del modelo de la política-espectáculo.

En esa situación, la Arquitectura, de cara a su pasado, encuentra inviable la novedad. El pasado, como cultura material, esa vasta geografía de cosas, emerge como el espejo de la repetición infinita. Restitución, Imitación, Elaboración son siempre figuras o matices de la Repetición, del encubrimiento de la novedad con la pátina del arcaísmo.

El caso de la reconstrucción del Pabellón de Alemania en Barcelona es sintomático de esta apatencia de repetición: el edificio originario, de destino transitorio, se piensa en su proyecto original, como eterno. Sin embargo, la inexorabilidad de su *transitoriedad* lo arrasa, aunque su eternidad representada exaspera la *nostalgia* de su materialidad concreta, hasta que, vaciado de toda funcio-

nalidad o contingencia, y por lo tanto, ahora sí, eterno, se lo reconstruye, igual pero mejor (la «nueva» estructura es más «segura»). Irremisiblemente, la institución Arquitectura persigue la suspensión del tiempo, suspensión dada en la tentativa de una esencialidad alcanzable en la autonomía de la no función, o sea, el Arte, según Hégel.

Arquetipicidad

El pasado-espejo, enorme depósito de objetos y signos, alienta la novedad arcaica de la Arquitectura, entre otras cosas, como tentativa de *rendimiento*. La *reproducción* es la generación de reproductos, el rehacer los objetos para una nueva función mercancía.

La mirada omnipresente al depósito del pasado, en rigor, es una nostalgia mercantil, teñida por la realidad de una modernidad que, desde los albores medievales de la renovación urbana, está, sobre todo, regida por la *función* y el *rendimiento*.

Pero intentar recuperar la *artisticidad* de la Arquitectura –o sea, su condición de autonomía– induce a una recaída, ahora a la búsqueda de *arquetipos*, en la misma Historia, el vasto arsenal de las esencias. Cuando se busca la autonomía absoluta, se llega, como dice Loos, a las invariancias históricas de la no función: la Tumba y el Monumento, la forma absoluta ajena a la vida (o función); pura *contemplación*, pero por ello, repetición del material arquetípico. La extrema novedad –de Loos, de Rossi– es, lo sabemos, el extremo arcaísmo, la inmersión en los arcanos más recónditos de la forma, del «enclosure» defensivo, de la estipulación de una apropiación subjetiva de las cosas de la Arquitectura. Algo aprehensible (que proteja) y algo comprehensible (que evoque). Y ambas sub-funciones (protección, evocación, «firmitas-venustas», podría decirse) bajo la dominante de una función central: el rendimiento como producto, la plenitud funcional de mercado (como forma mercancía).

La obstinada persecución de fundamentos de *arquetipicidad* supone entonces operaciones de *selección*, de *delimitación*, de *distinción*. Y todo lo separado, delimitado, identificado, adquiere valor e ingresa al intercambio. Frente a esta percepción lógica del pasado-espejo, pudiera existir la opuesta, la mirada «barroca», que precisamente anula el efecto de delimitación por la voluntad de contribuir al «pliegue» infinito de la materia y los signos.

Signos-mercancía

La gran «novedad» arquitectónica es, ya en los ochenta y noventa, la disolución creciente del componente subfuncional «clásico» (protección, evocación) y la reducción del discurso al puro proceso de su rendimiento mercantil. La técnica predominante será la de las «realidades virtuales» y el objeto característico es el «shopping», ámbito esencial de la máxima funcionalidad de la cosa arquitectónica, en cuanto, sobre todo, *valor de cambio*, elemento de *rendimiento*. La «Arquitectura del shopping» es como una nueva moneda: la forma apenas oculta –o contiene– la función esencial, que es la *generación de valor*, o sea su desempeño como mercancía.

Por otro lado, si la apelación a los componentes arquetípicos alude a un pasado-espejo, la reducción de la Arquitectura a la manipulación virtual de *signos-mercancía*, supone, en rigor, una formulación de presente-espejo: la Arquitectura, o sea el objeto, no es más que el espejo de un sujeto que usa/circula/percibe esos vastos escenarios y que es el vehículo de cambio, la condición de funcionamiento del consumo de mercancías.

Exegética

La ilusión de una novedad cifrada en la manipulación de los elementos arquetípicos del pasado omnipresente (ya que seguimos viviendo en ciudades viejas, antiguos escenarios de infinitos «pliegues»), convierte a la materia del proyecto en una suerte de Sagradas Arquitecturas, una mínima colección de figuras formales como las Sagradas Escrituras lo son respecto de figuras morales⁸. Y frente a las Sagradas Arquitecturas se erige un saber que tiene que apelar al «Arte de lo Exegético».

La novedad imposible estriba, pues, en la práctica de lo *exegético* y sus mecanismos, por otra parte ya «clásicos» en la arqueología de los saberes: la interpretación, el comentario, la cita; y luego sus finalidades: el equilibrio o el ritmo, la educación, la repetición, etcétera. La Arquitectura que se ancla en la interminable elaboración de los materiales arquetípicos, cuando eficiente, puede llegar a tornarse «cabalística», en tanto este saber todavía acredita el máximo nivel de rendimiento en la práctica del arte exegético.

Un trabajo ejemplar de esta práctica es el proyecto del Danteum de Terragni, en tanto que puede entenderse como un puro comentario de una preescritura (*La divina comedia*), una escritura transliterada de otra, un discurso abstracto (en tanto reducción de la *redundancia simbólica* a una condición casi de «silencio») que se propone como *representación* y, por tanto, expresa un límite de «novedad», en cuanto no puede (ni quiere) independizarse el texto originario⁹.

Una corriente de la Arquitectura (y de la Literatura –Bernhard– o del Cine –Bresson) advierte la imposibilidad de la novedad o la reducción de las prácticas discursivas al eterno comentario o pura reescritura de unos materiales arquetípicos. «Todo está dicho ya y sólo podemos reescribirlo» citaba Grassi a Bresson, que citaba a La Bruyère, etcétera. Los «nuevos» textos simplemente no existen, no tienen autonomía y, por supuesto, tampoco novedad. Dependen de un texto originario, hay pura *repetición* o *comentario*; puede haber reensamblaje de las figuras originales deducidas del análisis y la interpretación.

Transliteralidad

En esta indagación, aparentemente afanosa, sobre la novedad en tanto obtención de autonomía, hay que señalar la existencia de algunos procesos de «invención» literaria que tienden a confirmar el mito de la *inutilidad*.

Un campo posible de *discursividad* arquitectónica podría, pues, ser, el que segregue cuidadosamente todo contenido de funcionalidad en el artefacto arquitectónico. Sería, nuevamente, la demanda especificista o esencialista de Loos, en cuanto una arquitectura «verdadera», en tanto «autónoma», sólo se consume en el objeto *inhumano*, *inútil* o *no funcional*. Monumento o tumba, es decir, una instrumentalidad de la cosa solamente orientada en la producción de efectos significantes, *una absoluta reducción al discurso comunicacional*.

Las «arquitecturas» escritas de Bernhard son ejemplares en este sentido. El cono de Roithamer (en *Corrección*), el despreciado «locus» familiar de Wolfsegg (en *Extinción*) o el Castillo de Högobornitz, el lugar de errancia metafísica del Príncipe Saurau (en *Trastorno*), son perfectas construcciones literarias de objetos –edificio, comarca y villa, castillo– signados por la neutralización del uso y librados a la suscitación de «emociones», es decir, formas que reclaman discursos: la inhabitable perfección del cono, la recóndita repulsión de Wolfsegg, la imposibilidad «existencial» de Högobornitz. Discursos, por otra parte, estéticos, y ulteriores a una esencialidad de la cosa, que parte de su inutilidad (inhumanidad, inhospitalidad, inhabitabilidad)¹¹.

Paul Auster (en *La Música del Azar*) propone el argumento de la construcción de un largo muro, compuesto de piedras valiosas originarias de un castillo irlandés del siglo XV, derruido por Cromwell, que los protagonistas deberán levantar como pago de una deuda de juego. La larga pared, reconstruida en la «finquita de los bosques de Pennsylvania», es nuevamente un completo homenaje a la inutilidad: no tiene función, es una pared de 10.000 piedras que disgregan el disuelto castillo original, se erigen con un trabajo resultante de una deuda de juego, no significa nada, etcétera.

Si la literatura «escribe» objetos, esencialmente inútiles, cierta arquitectura se piensa como literatura. Es decir, se proponen objetos –ajenos a la funcionalidad histórica o convencional– cargados de signos, a veces, misteriosos, en cualquier caso, de sugestión a evocaciones abiertas y teniendo un valor «comunicacional» semejante a la poesía. Un ejemplo son las varias «construcciones» discursivas de John Hedjuk, recogidas en sus varios libros: *Mask of Medusa*, *Bovisa*, *Vladivostok*, *Victims*, *Collapse of Time*, *Lancaster/Ganover Masque*¹³. Se trata de trabajos fundados en la *transliteralidad*: antes que «proyectadas», las arquitecturas son «descritas» (y por tanto, escritas).

Tanto Bernhard y Auster como Hedjuk manejan objetos «fuertes» en su carga de significación basada en la inutilidad. Una manera de investigar la «novedad»: por fuera de la *función/utilidad* y abierta a un consumo aleatorio, instalado en la *conciencia perceptual* del «lector» de esas formas misteriosas y carentes de función (y, por tanto, de Historia).

Invención y «Performance»

Los ejes modernos del devenir de la Teoría de la Arquitectura estuvieron en torno de la *Invención* y la *Performance*. La Invención, ligada al «episteme» moderno de *innovación artística* y *tecnológica*: nueva producción formal y material, arte inorgánico/abstracto e industria. Una

invención infructuosa, neutralizada por el movimiento autónomo de cada campo y las contradicciones entre ellos.

El campo del Arte, buscando, como decía Adorno, la imposible fuga del producto artístico de su conversión en mercancía. El campo de la Tecnología como preformando el producto, constriniéndolo inexorablemente como determinación de un «modus» productivo (taylorismo, serialidad, articulación/ensamblaje de fragmentos industriales, etcétera). Y, en medio, la práctica de la Arquitectura intentando conciliar esta brecha moderna entre Arte (anti-mercantil) y Tecnología (hiper-productiva). La resultante será la clausura del elemento de invención: el *Progreso* (o evolución artístico-tecnológica) se presenta como desaparición del Deseo y en ese movimiento lo inventivo inevitablemente se restringe¹⁴.

La Performance es la otra arista de la Teoría. Ante la invención imposibilitada por la *conflictividad* creciente en la conciliación de *Arte y Tecnología*, subsiste el «modus» de la repetición y el simulacro. La banalización de los estilemas inorgánicos ratifica los límites de la autonomía, el término del «excursus» de la «línea dura», la intentada abolición (novedosa) de lo Histórico, la disolución del «episteme» organicista en la pura repetición de lo Natural (lo Natural ya también, reino de la mercancía, materia del rédito y usufructo, comercio de energías) lo instala asimismo en el cese de una histórica racionalidad para también formar parte de la contingencia y, por tanto, de la Historia.

Experiencia

Ante la clausura del Deseo (de lo nuevo), subsiste, como paradójica compensación, el proyecto de reelaboración novedosa de la *experiencia*. La experiencia no sólo es *frucción subjetiva*, deglución neutra de la existencia, sino que crece como «neorrealidad», como neo-existencia, ficticia, pero cribada de resortes de memorabilidad.

La vertiente «positiva» (historicista) de los ejercicios postmodernos instaura una ilusión de novedad en esta manipulación de la experiencia. Venturi será uno de los grandes manipuladores: toda la existencia fáctica anterior es susceptible de fundar una experiencia que, sesgada, aflorará en una estética. O en varias: la «tendencia» complejo/contradictoria de una Historia entendida como colección de apariencias, las estéticas Cape Cod, main Street, etcétera.

Si los «esencialistas» (Boullée, Loos, Kahn) persiguen la arcaica «novedad» de la arquetipicidad; si los «neorracionalistas» (Rossi, Ungers, Grassi) procuran la formal novedad del eterno ciclo análisis/proyecto; Venturi alimenta, desde la «experiencia», una ilusión de novedad, en la que el «nuevo» objeto/escenario confirme o transforme la experiencia originaria.

Heteronomía

Un elemental refugio frente a la prodigiosa levedad de los intentos de *radical* novedad, es reconocer la imposibilidad de la invención absoluta en el imperativo hegeliano de la no autonomía del Arte de la Arquitectura, vista su sujeción a la lógica de la función.

La Arquitectura no puede autonomizarse en la novedad porque es *heterónoma de la función*, es decir, porque queda anclada a un principio histórico de necesidad, la tríada vitrubiana. Una primitiva y radical respuesta a ese imperativo sería el intentar postular la inutilidad, acercándonos así a la pretensión loosiana del artefacto afuncional, o literariamente, al cono de Bernhard, a la pared interminable de Auster o las fantásticas escri-arquitecturas berlinesas de Hedjuk. Y en un escalón diferente –por lo fáctico–, el cementerio de Miralles o el museo en Berlín de Libeskind.

Otra alternativa es la perfección inalcanzable de una casi *externidad* arquitectónica, *una reflexión sobre la forma siempre al borde de la no-materialidad*, como en el caso de la arquitectura imposible de Amancio Williams o la voluntad infinita por el «detalle» de exasperante modernidad –casi una coda del «pliegue» barroco– en las arquitecturas de Chareau, Gray o Scarpa, en las arquitecturas herméticas de Libera o Barragan: es decir, en el intento de control máximo de las «contaminaciones» de la heteronomía, en el «silencio» minimalista o en la persecución del «abgrund» de los mitos.

Un tercer campo es asumir la condición del quiebre disciplinar: romper la heteronomía buscando directamente los términos de una especie de «trans-arquitectura», un discurrir sobre los componentes de la sociabilidad, antes que sobre los «contenedores»; afrontar la «ingeniería humana» de los «facts» antes que la vieja arquitectura (de los «arti-facts»), preocupada por internar, por proteger, por configurar las variadas cáscaras distintivas de la vida social y sus segmentaciones.

Inútil, hermética o inmaterial, el pensamiento experimental, crítico y terminal de la Arquitectura, se debate frente a la imposibilidad de la Novedad, a riesgo de dejar de ser lo que es. □

NOTAS:

¹ R, Sennett: «El aspecto de las ciudades refleja un enorme, incalculable miedo a la exposición. La «exposición», en este sentido, denota algo que se asemeja más al padecimiento de perjuicios que al recibimiento de estímulos. Este miedo a quedar expuesto es en cierto sentido una concepción militarizada de la existencia cotidiana, como si el ataque y la defensa constituyesen un modelo tan apto para la vida subjetiva como lo son para la guerra. Lo que caracteriza nuestra manera de construir las ciudades es el amurallamiento de las diferencias que existen entre las personas, dando por sentado que dichas diferencias tienen más probabilidades de resultar mutuamente amenazadoras que mutuamente estimulantes». *La Conciencia del Ojo*. Versal ed., Barcelona, 1991, pp. 12-3.

³ I. de Solà-Morales: «Frente a los problemas sociales, a las culturas locales, al patrimonio histórico construido o la naturaleza, la arquitectura parece estar llamada a resolver todas esas contradicciones. El juicio sobre la calidad de la arquitectura parece estar inseparablemente unido a su capacidad de ser una respuesta conciliadora. La buena arquitectura parece ser aquella que resuelve (es decir deshace, descompone) los conflictos, consiguiendo, por lo menos, reducirlos o minimizarlos». *Colonización, violencia, resistencia*. Papel presentado en Alicante, mayo 1994. p. 1.

⁴ M. Foucault: «En los siglos XVII y XVIII se ven aparecer técnicas de poder centradas especialmente en el cuerpo, en el cuerpo individual. Se trata de aquellos procedimientos mediante los cuales se aseguraba la distribución espacial de los cuerpos individuales (su separación, su alineamiento, su subdivisión y su vigilancia) y la organización alrededor de esos cuerpos, de todo un campo de visibilidad. Se trata, a parte, de todas las técnicas gracias a las cuales se cuidaba a los cuerpos y se procuraba aumentar su fuerza útil a través del trabajo, el adiestramiento, etcétera. Se trata, por fin, de las técnicas de racionalización y de economía (en sentido estricto) de un poder que debía aplicarse, del modo menos dispendioso posible, por medio de todo un sistema de vigilancia, de jerarquía, de inspección, de escritura, de relaciones. En suma: de toda esa tecnología que podemos llamar tecnología disciplinaria del trabajo y que se instaura desde fines del siglo XVII». *Genealogía del racismo*. Altamira-Nordan. Comunidad ed., Montevideo, 1993. p. 173.

⁵ M. Serres: «La clasificación del latín «classis», cuerpo de ejército, también es el resultado de la relación de fuerzas, tiene mucha relación con la lucha y muy poca con la apuesta, o mucha con la apuesta y muy poca con el objeto. La simplificación procede de la lucha». *El paso del noroeste*. Debate ed., Madrid, 1991, p. 21.

⁶ C. Do Campo: «Pudo ser que la producción de imágenes no fuera considerada una acumulación sino que, como todo hecho ambiental y comunicacional, se considerase su fundamental transformatividad, la "fluidéz de las normas", según Eisenstein». *El movimiento de las estrellas fijas*. Bueno Aires, 1994. Inédito.

⁷ Ch. Rosen & H. Zemer: «Pero también el romanticismo se ocupó de "poetizar el tiempo"». «Cuando el más grande de los arquitectos ingleses de principios del siglo XIX, sir John Soane, diseñó el Bank of England, envió tres bocetos al óleo a los gobernadores del Banco. En el primero, éste aparecía recién construido, flamante y reluciente; el segundo era una representación del Banco ya un poco erosionado por los elementos, con hiedra y cubierto por la páina de los años; el tercero lo imaginaba cuando hubieran pasado mil años, como una bella ruina». *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. H. Blume ed., Madrid, 1988, p. 59.

⁸ C. Olalquiaga: «Los cuerpos se están convirtiendo en ciudades, las coordenadas temporales en espaciales. En una condensación, casi poética, la geografía reemplaza a la historia, los mapas hacen las veces de biografías y los escenarios ocupan el lugar de los recuerdos. No nos percibimos más en tanto continuidad sino como ubicación o, mejor dicho, desubicación en el cosmos urbano/suburbano. Pasado y futuro son desplazados por iconos, siendo su pérdida recubierta por fotografías, tarjetas postales y películas». «Perdidos en el espacio». Ensayo en *Revista Punto de Vista*, 35. Buenos Aires, 1989. p. 25.

⁹ En *Las sagradas escrituras*, H. Libertella enumera las «retóricas» del escritor chileno Enrique Lihn, definida como «literatura hermética»: «Grotesco, burla, mímesis, pastiche, fusión del objeto de crítica con los procedimientos de quien critica; contaminación, parodia de la parodia». Y el mismo Lihn dice de su oficio: «Poner de manifiesto la decrepitud del Mundo Nuevo. Su síntoma principal: la hipertrofia de la retórica —disfraz atildado de la cháchara— como una lengua muerta cuya función consiste en sustituir las calamidades insubsanables de la realidad por las pompas de esa retórica». E. Sudamericana, Buenos Aires, 1993. pp. 74 y 73, respectivamente.

¹⁰ T. L. Schumacher, en *Il Dantesum di Terragni*, Officina ed., Roma, 1980, describe con detalle el proceso de producción del proyecto de Terragni y sus formas abstractas de transliterar la estructura del poema.

¹¹ Una tentativa de estricta reducción especificista, conectable al pensamiento de Loos, la presenta G. Grassi en su limitación al «orden existente de las cosas históricas»: «Reconocemos que nuestro problema no es tanto el de dar orden a las cosas, sino aquel, más simple pero mucho más difícil de seguir y secundar, aquél orden que siempre es, por así decir, natural de las cosas. Debemos transformar nuestra voluntad de orden, nuestra voluntad de forma, en actitud constructiva». «Questioni di Progettazione». Ensayo en *Architettura Lingua Morta*. Electa ed., Milán, 1988. p. 30.

¹² Thomas Bernhard: *Corrección*. Debate ed., Madrid, 1992. *Extinción. Un desmoronamiento*. Alfaguara ed., Madrid, 1992. *Trastorno*. Alfaguara-Fin de Siglo ed. México, 1991.

¹³ Paul Auster: *La música del azar*. Anagrama ed., Barcelona, 1991.

¹¹ John Hedjuk: *Mask of Medusa*. Rizzoli ed., Nueva York, 1985. *Bovisa*. Rizzoli ed., Milán, 1987. *Vladivostok*. Rizzoli ed., Nueva York, 1989. *Víctimas*. Colección de Arquitectura 27, Murcia, 1993. *Lancaster/Hanover Masque*. Architectural Association ed., Londres, 1992.

¹² P. Bürguer: «El clasicista (o sea, el ejecutor del Arte Orgánico) ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista (o sea, quien practica el Arte Inorgánico) sólo distingue un signo vacío, pues él es el único con derecho a atribuir su significado. De este modo, el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta». *Teoría de la Vanguardia*. Península ed., Barcelona 1987. p. 133.

¹³ D. Scott Brown, R. Venturi: «La mezcla de estilos y símbolos "degradada" ha atraído en el pasado a sociedades pluralistas y expansivas como la Roma imperial, la República de Venecia y la Inglaterra victoriana. El método, cuando no el contenido, del eclecticismo histórico de Lutyens es válido de nuevo en nuestra cultura de masas, pluralista, móvil, pop y en este período post-heroico de la arquitectura moderna». «Aprendiendo de Lutyens». Ensayo en *Aprendiendo de todas las cosas*. Tusquets ed., Barcelona, 1971.