

<https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2018.i24.01>

ESTÉTICAS DE LA GLOBALIZACIÓN. APOGEO Y RESISTENCIAS



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

que las temporalidades históricas tuvieron en la modernidad estructuralista.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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