

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

Arquitectura, educación, Orden mundial.

Beatriz Chazarreta y Mónica Stábile.

Cita:

Beatriz Chazarreta y Mónica Stábile (2005). *Arquitectura, educación, Orden mundial. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/174>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

X JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTORIA.

ROSARIO, 20 al 23 de septiembre de 2005

Título: ARQUITECTURA, EDUCACIÓN, ORDEN MUNDIAL ¹

Mesa: nº 19 “Temas, cuestiones y encrucijadas de la historia inmediata”

Pertenencia institucional: Univ. Nac. de Rosario; Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, áreas Teoría del Conocimiento e Historia de la Arquitectura

Autoras

arqu. **Beatriz Chazarreta**

Prof. Titular Ord, cat. II Programa de Incentivos FAPyD/UNR

Dirección Particular: Italia 207- 4' A

Teléfono Particular: 0341 4251139

e-mail: bchazarr@uolsinectis.com.ar

arqu. **Mónica Stábile**

Prof. Adjunta Ord, cat. III Programa de Incentivos. FAPyD/UNR

Dirección Particular: Montevideo 535 5º A

Teléfono Particular: 0341 4218576

e-mail: mstable@agatha.unr.edu.ar

(encrucijadas)

Es quizás en la producción arquitectónica de los últimos veinte años – a partir de un predominio discursivo enfocado al logro de la eficiencia – donde se puede leer más claramente la *tendencia al montaje de espectáculos* y la consecuente consideración de la disciplina en el rol de *hacedora de la reducción del dominio de lo público a la dimensión de entretenimiento*. El espacio consumido como pasatiempo, despojado de su valor metafórico, confundido con la velocidad de la información, servido por la High Tech, en definitiva despojado de la dimensión histórica, es presentado como Objeto, como pura novedad atrayente, viejo desde el mismo instante de su nacimiento.

¹ El presente trabajo forma parte de la producción dentro del marco del proyecto de investigación habilitado: CONSTRUIR LA DIFERENCIA. El valor de la diversidad disciplinar en la FAPyD/UNR. Dirección: B. CHAZARRETA, Co-dirección: M. STÁBILE.

Producción arquitectónica generada desde el llamado Mundo Desarrollado compuesto por aquellos países del pasado que, superando el estadio nacional, han sobrepasado el límite-país para ser proclamados *el* Mundo. Es desde allí que se han producido, en las últimas décadas, transformaciones radicales del contexto internacional en su dimensión político-económico-social : el mundo de las decisiones, el que puede programar el futuro desde un pretendido presente—sin—contradicciones.

El Desarrollo Informacional, mediante un salto cualitativo en el desarrollo de las fuerzas productivas – generado especialmente por la utilización generalizada de los avances tecnológicos aplicables de manera flexible a casi la totalidad de las operaciones – ha producido la gran ficción de un mundo sin correlato territorial fijo, con base en el Mercado: la Economía Global.

Desde este Orden Mundial, desde esta determinación unilateral, se proyectan Hechos de naturaleza indiscutible, realizadores instantáneos de una necesidad uniformada : Objetos absolutamente neutros en su eficiente índole tecnológica y generadores de imágenes que anulan la mirada. Una única manera de ver el mundo, una *realidad* deslumbrante donde el Objeto es rey.

La imagen. Este anzuelo hipnótico que obliga a mirar *allí*, a mirar *así*..... Baudrillard ² denuncia la actual pasión por la *perfección* de la imagen (en particular, la cinematográfica), por ese exceso que ha extraído toda *ilusión* y toda *alusión*, es decir, que ha sustituido el “escenario donde se podría soñar” (la incursión productiva de la mirada del Otro) por la completitud preparada para la indiferencia del consumo.

Hipnosis, indiferencia, fin de la historia y de las ideologías : ¿qué es lo que *no debe ser mirado*?

La hipnosis preferida por el capitalismo (avanzado o no) subraya el valor de indiferenciada Mercancía que conforma el mundo de los objetos y, fundamentalmente, el de los *sujetos*.

Para lograrlo trata, entonces, de impulsar la hegemonía de una doble estrategia: mirar *allí*, es decir, no mirar hacia lo que las estrategias del capitalismo avanzado *ocultan*; hasta finalmente *perder la mirada*, transformarse

² **BAUDRILLARD, Jean:** ILLUSION, DESILLUSION ESTHETIQUE. Sens & Tonka, París, 1997. Traducción de Mauricio Molina. En www.fractal.com.mx. , 10 de mayo de 2001.

en un ojo neutro que, indiferente, sólo ve (consume) la presunta *naturalidad* de un único proyecto.

En última instancia, el poder siempre ha amado la *unidad* y, sobre todo, la neutralidad del *silencio*.

Planteado en estos términos se abren una serie de interrogantes acuciantes que atañen a la enseñanza de la arquitectura (ergo, su historia) en nuestro tiempo: ¿*debe* el arquitecto formarse en la producción de imagen, en generador de hipnosis? Aún si se tomase en consideración la posibilidad de responder afirmativamente a este interrogante ¿cómo *producir* desde la hipnosis? ¿cómo formar a un *productor* en un Mundo que lo entrena sólo para el *consumo*?

Creemos, desde la praxis docente en una Facultad de Arquitectura, en formar sujetos capaces de producir transformando. Y lo consideramos imprescindible en tanto estemos inmersos en un presente que pretende determinarnos en un mundo único, ideal, naturalmente necesario, a través de sus pautas; donde hasta el conocimiento mismo es considerado un objeto más para consumir con aplicabilidad inmediata en el menor tiempo con el menor de los esfuerzos y la máxima obtención de rendimiento económico.

Porque esa construcción de *unidad* – hegemónica en el hoy-ahora de la tiranía del Objeto – se contrapone de manera violenta a la noción productiva de proyecto que proponemos ³ : en el nivel disciplinar más simple, *proyectar* es *tomar decisiones* ⁴ – elegir entre una u otra posibilidad – para *dar forma* a un *espacio físico* (edificio, conjunto, ciudad, intervención urbana o regional...). Y es justamente el campo de las decisiones el que se presenta como territorio imposible, vedado.

Cada arquitecto, en el acto mismo de proyectar, delimita (conciente / inconcientemente) ideas, objetivos, instrumentos de proyecto *desde* (a partir de) una *lectura de lo real* . Y es en éste sentido que es posible considerar al

³ La noción de proyecto integra un cuerpo teórico-metodológico implementado didácticamente para el desarrollo de las asignaturas Historia de la Arquitectura (I, II y III) y Teoría del Conocimiento (I y II). Forma parte del instrumental específico construido, puesto a prueba y sometido a evaluación en instancias de Concurso Nacional.

⁴ En un nivel más complejo, estas decisiones no atañen solamente al arquitecto sino a las personas (“individuales” o jurídicas) involucrados en un proyecto. Es tanto en éste sentido cuanto en el rol del inconciente en las elecciones proyectuales, que el término “decisión” debería ser tomado con cierta dimensión metafórica.

arquitecto como *operador* de “un espacio plural”⁵: el ámbito de la *cultura arquitectónica* en particular y de la *cultura* en general.

Esta concepción de disciplina requiere una formación capaz de operar desde un pensamiento crítico: aprender a irrumpir en la imagen-visión que anula la mirada en la absoluta pretensión de lograr el Objeto sin observador, el Objeto sin sujeto.

Es sobre la hipnosis de la imagen como “canibalismo del ojo”⁶, sobre la pretensión de verdad, sobre las estrategias de clase, que los grandes sistemas críticos nos han enseñado a operar.

El primer libro de EL CAPITAL, textos como EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA y LA GENEALOGÍA DE LA MORAL, o LA INTERPRETACIÓN DE LOS SUEÑOS nos ponen en presencia de técnicas interpretativas⁷ que comprometen la relación del *sujeto* con su propio *relato*.

Porque, como recuerda Grüner, tanto Marx como Freud o Nietzsche lo que hacen es *intervenir* “sobre una construcción simbólica no para mostrar su transparencia originaria, sino al revés, para *producirla como opacidad*, no para descifrarla, sino al revés, para otorgarle su carácter de *cifra*, su «artificialidad», es decir, para desnaturalizarla en su función de «sentido común», y para desnaturalizar, también, la relación de ese discurso con los sujetos que ha producido como soportes de su propia reproducción”⁸

Son estas operaciones críticas las que nos permiten cuestionar, entonces, tanto la “naturalidad”, cuanto la “inevitabilidad” y la “novedad” de las lecturas que hegemonizan la cultura. Es decir, nos permiten desmontar el concepto mismo de *la realidad* y devolverle su carácter de “lectura posible” de *lo real*. Para darle forma a esta estrategia interpretativa es indispensable *restituir el interrogante*, cuestionando lecturas hegemónicas, cuestionando al / los sujeto/s que las ha / n producido.

⁵ **RELLA, Franco**: TEMPO DELLA FINE E TEMPO DELL'INIZIO, revista Casabella, número y fecha de edición sin identificar.

⁶ **MONS, Alain**: LA METÁFORA SOCIAL. Imagen, territorio, comunicación, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1994.

⁷ **FOUCAULT, Michel** : NIETZSCHE, FREUD, MARX. Colección “El cielo por asalto” Impresiones Avellaneda S.A., Avellaneda, 1995.

⁸ **GRÜNER, Eduardo** : FOUCAULT : UNA POLÍTICA DE LA INTERPRETACIÓN. Prólogo a Foucault, “Nietzsche, Freud, Marx”, op cit.

Y esto no puede lograrse simplemente con el conocimiento acumulativo de información. Para aportar a la formación de un arquitecto concebido en estos términos, la enseñanza de la (historia de la) arquitectura requiere de *herramientas críticas* que estimulen en el *sujeto* el valor de la progresiva superación del rol de pasivo consumidor de lecturas, sean éstas hegemónicas o no. Herramientas capaces de tornar visible el valor *proyectual* del *conocimiento histórico* de la arquitectura y los conflictos que la constituyen.

El objetivo de este trabajo es, justamente, construir una reflexión *desde* estas herramientas, acerca de la necesidad de asumir como primera instancia la intervención crítica sobre el campo de los presuntos datos.

Y realizaremos, a modo de excusa, una incursión en el espacio cinematográfico (más específicamente, la filmografía hollywoodense) como territorio privilegiado para el estudio de algunos *casos paradigmáticos* – por su reducción literal de lo público a pura dimensión de entretenimiento – en los que será posible trabajar la relación dominio objetual / imagen / orden mundial dentro del acuciante acontecer de la *historia* reciente.

La intervención crítica, con instrumentos propios específicos de la (historia de la) arquitectura, nos impulsa a cuestionar el carácter incuestionable del hoy, el presunto absoluto de las lecturas hegemónicas, haciendo posible percibir “camino por doquier” allí donde “otros golpean contra muros y montañas”⁹. Más que nunca, en este dramático tiempo nuestro resulta imperativo entrenarse en la capacidad de leer el *espesor histórico* del Mundo globalizado para confrontarse polémicamente con las lecturas que hegemónicamente tienden a conformar su *inevitable unidad*: oponer la estrategia de restituir al hoy su carácter de *encrucijada* y al mañana su carácter de *interrogante*.

(el Objeto-información)

El primer obstáculo para una intervención crítica lo constituye el protagonismo del Conocimiento dentro de la lógica de la globalidad y el discurso que sobre él

⁹ **BENJAMIN, Walter** : “*Il carattere distruttivo*”. En RELLA, Franco : CRITICA E STORIA. Materiali su Benjamin. Cluva Editrice, Venecia, 1980.

están construyendo sus epígonos. Tal el caso de Tofler, quien defiende el valor del conocimiento – un “conocimiento ilimitado” – en términos de “información que genera riquezas”, constituyendo de esta manera “el nuevo sistema de producción” : “este nuevo sistema para crear riqueza depende por completo de la comunicación y la distribución instantánea de datos, ideas, símbolos y simbolismos”.¹⁰

El Desarrollo Informacional se presenta, por ende, como instrumento clave de Mercado. Aplicabilidad inmediata, resultados seguros. La atrayente definición dada por Tofler parecería reconocerle al “conocimiento” un rol social protagónico. Ciertamente es que el autor no se está refiriendo al conocimiento como producción intelectual sino a *los* conocimientos que hacen a la información: desfasa el eje (culturalmente presente aunque no hegemónico) del conocimiento como producción hacia un planteo donde éste queda asimilado a *información consumible*.

Se trata entonces de no-dato. Es decir, de Objeto–información, preparado para no ser intervenido críticamente. En última instancia ¿cómo podría serlo? Desde las más tempranas propuestas de positivistas o pragmáticos (con diferencia de *matices*), parece inherente a la información su carácter *neutral, inmediato e inobjetable*.

Y el campo de la arquitectura se presenta hoy, más que nunca, inundado por una cantidad inconmensurable de información, situación reiterada para la presentación de la producción disciplinar de todos los tiempos pero, en particular, para la producción actual.

Estar actualizado es, justamente, haberse permitido acceder a la acumulación de información en el río de revistas, documentales televisivos, páginas de Internet. Esta difusión asume, generalmente, formatos atrayentes pero su seducción más profunda reside en esta ilusión de “lo actual”.

Para trabajar temas *recientes* en arquitectura, las fuentes se han multiplicado y, al mismo tiempo, han excluido al libro como fuente privilegiada. Pero también los *tiempos* del discurso crítico y su naturaleza han cambiado: si la inmediatez es clave para el manejo de la información, la reseña arquitectónica asume

¹⁰ **TOFLER, Alvin**: EL CAMBIO DEL PODER (Powershift) Conocimientos, bienestar y violencia en el umbral del siglo XXI . P & J Editores, 1990, Barcelona

carácter de nota editorial, presentándose como *paper on line* – en la red – ó *paper de difusión científica* – en las numerosas revistas especializadas.

De esta forma quedan delineados dos grandes campos de información.

Por una parte, en la red es posible encontrar Bibliotecas, páginas de Universidades reconocidas, portales generados por los *ateliers* profesionales, así como páginas relativas a Eventos, Concursos, Muestras, Exposiciones, etc. De fácil acceso, la red se convierte en una *condición de ser*, una forma de participar en este Mundo del “conocimiento” bajo el formato de la *difusión*.. La verosimilitud queda aparentemente demostrada simplemente por formar parte de ella.

Otro gran campo, también exponencialmente creciente gracias a la posibilidad de la circulación inmediata, la constituyen las revistas especializadas. Pioneras en este campo, las revistas japonesas han instalado una cualidad técnica específica para fotografiar obras de arquitectura ¹¹, capaz de instituir las como *Objeto*, sin requerir ningún texto reflexivo que las acompañe. En el caso de las revistas con *acompañamiento* de textos, vuelve a reiterarse la estrategia de precisar información en términos de ficha técnica y *credits* .

La perfección de la fotografía alcanza aquí ese nivel de seducción, de “canibalismo del ojo”, en el *acto de presentación en escena* de la nueva obra de arquitectura. Y, en todo caso, las maquetas y su fotografía se muestran como instrumento preferido para la exhibición, para el *display* .

Los editoriales críticos (del mismo modo que los *papers on line*) muestran el tono periodístico capaz de llegar *eficientemente* a más *público* en menos tiempo.

Las estrategias técnicas al servicio del Desarrollo Informacional: la (aparente) neutralidad de la información queda ratificada por un ejercicio de la fotografía que se presenta como acto de mero relevamiento, mediante operaciones sobre los límites del encuadre, la focalización y la luz.

No es casual que los documentos gráficos se presenten como fruto de una profunda des-historización. Lo protagónico, aún en caso de documentar

¹¹ Tal el caso de revistas de tiraje internacional como GA DOCUMENTS (Global Architecture), A.D.A. Edita Tokio; o EL CROQUIS . El Croquis Editorial, Madrid.

arquitecturas producidas en siglos pasados, es la “actualidad” de la técnica y tecnología disponibles para reducirlas a *Objeto* de consumo.

El espacio del mercado – sin tiempo ni sujeto – alcanza en la virtualidad su máxima expresión.

Por ello, para una intervención crítica – para la *construcción* de una *historia reciente* – el primer paso debería ser, a nuestro juicio, una irrupción en la *información* para construir su carácter de *dato*, para devolverle su *opacidad*, su profunda *innaturalidad*.

Es decir, para construir el dato se requiere cifrar el carácter proyectual de la información: re-conocer que ha sido producida *por un sujeto-en-el-tiempo-histórico*.

Y, tratándose de la arquitectura actual, algunas fuentes de información pueden resultar menos permeables (aunque no por ello menos recurrentes) para la intervención crítica. Tal el caso de la producción cinematográfica, fuente inagotable de *información espacial* y soporte privilegiado para construir el rol *referencial* del Objeto-arquitectura a nivel urbano.

(Objeto-arquitectura en el cine)

El cine – en su versión documental pero, particularmente, en su versión argumental (comercial o no) – se ha constituido, efectos especiales mediante, en un campo naturalmente apto para proyectar *escena urbana* como *espectáculo*, utilizando frecuentemente propuestas arquitectónicas existentes o promoviendo las propias para erigirlas como una (cuando no la principal) protagonista.

Pero, a su vez, la filmación resulta uno de los modos (aparentemente) más efectivos para *percibir* espacio arquitectónico sin generar, en quien se acerque a conocerlo, el esfuerzo adicional de su reconstrucción a partir de una serie de fotografías y/o representaciones gráficas. Se presenta así como un eficiente *atajo* para el problema del acceso al estudio de un proyecto arquitectónico.

La fantasía de *completitud* – mediada por la *apariencia* tridimensional y la inclusión del movimiento – se instala sobre la evidente fragmentariedad y estaticidad de los materiales gráficos. En esta dimensión (ilusoria) se juega la

seducción de la imagen, anulando el “escenario donde se podría soñar” para presentarlo como Objeto finito y listo para su consumo, haciendo innecesario hasta el mínimo acto productivo de su re-construcción, gracias a su rol de anzuelo del ojo, exclusión de la mirada.

Es por ello que irrumpir críticamente en algunos *casos paradigmáticos* de la filmografía hollywoodense implica adentrarse en el territorio donde se pueden hallar los mayores obstáculos para la formación de un *productor de arquitectura* en el momento de pensar, al menos, la selección de información y su construcción como *dato*.

El Museo Guggenheim de Bilbao, proyecto del arquitecto canadiense Frank Gehry (con estudio central en Los Ángeles) ha sido ampliamente publicitado por medios incontables que superan ampliamente el circuito específico de la especialización arquitectónica. Artículos, recitales, desfiles de moda, documentales en canales de cable dedicados a la decoración o al turismo lo han instituido como *imagen* ampliamente sometida a *difusión* por los *mass-media* y, por ende, generando un grado superlativo de *reconocimiento* masivo. Sin embargo, en el momento de ser utilizado en una de las series fílmicas más tradicionalmente taquilleras, su presencia es fugaz. No por ello, menos *significativa*.

En 007- EL MUNDO NO ES SUFICIENTE ¹² es utilizado en las primeras tomas para referenciar la acción a un específico hoy-ahora en “Bilbao, España”(sic) de manera explícita. La presentación icónica de James Bond – sostenida por medio de su característico *tema* musical – se prolonga en travelling sobre un espacio urbano anónimo que, de modo súbito e inmedio, queda ubicado (temporal y) geográficamente con precisión, gracias a la aparición del Museo como punto focal de la perspectiva de una calle. Volverá a ser presentado como parte de su primer escape, signado (como es habitual) por dispositivos técnicos sorprendentes y sorpresivos. Irrumpe en la secuencia con detenimiento casi fotográfico, esta vez a pantalla completa y sin sentido

¹² 007-THE WORLD IS NOT ENOUGH . Dirección: Michael Apted ; Guión: Neil Purvis, Robert Wade, Dana Stevens y Bruce Feirstein ; Montaje: Jim Clark ; Música: David Arnold; Fotografía: Adrian Biddle; Diseño de producción: Peter Lamont; Vestuario: Lindy Hemming ; Supervisor de efectos especiales: Chris Corbould; Elenco: Pierce Brosnan, Sophie Marceau, Robert Carlyle, Denise Richard, Desmond Llewelyn, John Cleese. 1999

aparente a nivel argumental excepto por su rol de mediador entre la tensionada escena de peligro inminente y el momento en que esta tensión ha quedado resuelta. Y se trata tan solo de la primera de la serie de fugas presentadas en sucesivos *escenarios urbanos* durante esta *presentación* previa a los *credits*

En ambas apariciones la compleja espacialidad del Museo es negada y reemplazada por una presentación aún más bidimensional que las utilizadas para el abundante merchandising a que diera lugar la plasticidad de su forma. Se ha elegido un perfil considerado *apto* para convertir esta imagen en ícono referencial de Bilbao y, por añadidura, de las estrategias técnicas *sorprendentes y sorpresivas* de la industria de la construcción y su concomitante inversión de capital: una parte legítima del *Mundo Bond* mediante este artilugio de fijación en la memoria.

En estos términos, a los efectos de construir *datos* para la comprensión del proyecto del arquitecto Gehry, la información se presenta como Objeto a ser deconstruido. No solamente no agrega ninguna imagen que supere las presentadas en innumerables documentos fílmicos y periodísticos, sino que genera un obstáculo adicional: su asociación tan inevitable como inconciente a la actualización – cinematográficamente proyectada – del *Mundo Bond* para los tiempos del capital global.

Pero se hace necesario acotar que este no es el único proyecto de arquitectura utilizado durante la *presentación*. La espectacularidad de la persecución con la que ésta culmina se basa no sólo en la utilización de un prototipo de lancha (aún en estado experimental) sino en el uso de este recurso argumental para mostrar la ribera del Támesis, bordeando el tradicional conjunto de Parlamento y Big Ben, hasta culminar en una de las obras erigidas para celebrar el fin del milenio.

Aquí el *espacio como espectáculo* se monta en base a una serie histórica de la arquitectura a la que se des-historiza por medio de esta versión de hoy-ahora protagonizada por *permanentes* avances científico-técnicos. No es casual que la secuencia culmine en el espacio del Millennium Dome, proyecto del arquitecto británico Richard Rogers (con estudio en Londres), uno de los padres de la High Tech arquitectónica. Se trata de un espacio clave para aquella ceremonia oficial de la Corona británica que fuera incluida en la difusión simultánea de veinticuatro horas a nivel global.

En este caso, la cámara revelará detalles de su resolución: el cuerpo en caída libre de James Bond irá clarificando el sistema de tensores hasta generar con precisión la percepción de la escala de sus elementos estructurales y la desmesura del espacio que delimitan.

Si en el caso del Museo Guggenheim la secuencia cinematográfica no realizaba ningún aporte significativo –antes bien, generaba un obstáculo adicional– en este caso provee de un cúmulo de información. Sólo tienen en común que su construcción como *dato* requiere la capacidad de cuestionar su *natural* asociación al *Mundo Bond*, un mundo tecnológicamente avanzado, exótico y en constante peligro.

Otro caso no menos conspicuo es el de las Torres Petronás en Kuala Lumpur, proyecto del arquitecto argentino César Pelli (con estudio en Nueva York), las cuales se utilizan como elemento protagónico de una película cuyo rédito queda asegurado esta vez por el valor taquillero de sus protagonistas.

En LA EMBOSCADA¹³ las Torres son inherentes a un desarrollo argumental impensable en otro *escenario*. Hasta el punto de alcanzar un nivel de estrellato por momentos mayor al de los *personajes* humanos. El guión está directamente ligado a los flujos del capital global en el fin de milenio y a la *inminente* falla del sistema informático en el largo instante del pasaje de siglo.

Las primeras imágenes de este proyecto se incluyen dentro de un sostenido travelling que asciende ininterrumpidamente desde la “belleza” (sic) del *paseo turístico* por la miseria y obsolescencia del tejido urbano y su precario sistema de acceso hasta la triunfal culminación inclusiva de los pararrayos que le permitieron lograr el galardón (momentáneo) de edificio-más-alto-del-mundo.

De allí en más, será un protagonista omnipresente de la trama argumental, sea en los festejos del milenio, cuanto en los recorridos por el *escenario urbano*. Pero, fundamentalmente, al momento de definir dos *tiempos históricos* y dirimir el valor actual de reflexiones y habilidades que les son inherentes: el de los edificios y las estrategias delictivas *tradicionales* (la noción habitual de Banco) en contraposición a los espacios y habilidades derivados del conocimiento

¹³ ENTRAPMENT. Dirección: Jon Amiel; Producción: Sean Connery, Michael Hertzberg, Rhonda Tollefson; Guión: Ron Bass y William Broyles Jr. Música: Christopher Young, Montaje: Terry Rawlings, Protagonistas: Sean Connery, Catherine Zeta-Jones, Will Patton, Maury Chaikin y Ving Rha. 1999

informático (el flujo de capital prescindente de la movilización de dinero-papel); en síntesis, los distintos momentos del capital.

En este caso, el cúmulo de información es inagotable: acerca del espacio de la ciudad en la que el proyecto irrumpe, acerca del propio espacio construido por el diálogo entre torres duplicadas – exacerbado por el puente a gran altura, desafío técnico de construcción y montaje – culminando en los interiores “en obra” y las entrañas mismas de su infraestructura.

Contrariamente al caso de la (in)justificada presencia del Museo Guggenheim en el film de James Bond y su reducción a *poster publicitario*, las Torres han quedado tautológicamente ligadas al capital flexible en un centro financiero del sudeste asiático y su participación en la red global de centros urbanos.

Este valor de *alegoría* ratificado por la imagen fílmica puede constituirse en el principal obstáculo para des-sacralizar el Objeto y hacer *perceptibles* las operaciones proyectuales y su compromiso con las *innaturales* estrategias del capital global, impidiendo demarcar el carácter de *no-todo* del Mercado.

Y el mayor síntoma de hipnosis, de canibalismo del ojo, se presenta aquí ligado permanentemente a un artilugio específicamente cinematográfico: el travelling ascendente. Esta técnica fílmica – frecuentemente utilizada también en documentales – hará altamente dificultosa la construcción del *dato*: ratificará la *naturalidad* y *trasparencia* de una acción proyectual que podría, por el contrario, ser leída *proyectualmente* como una de las tantas *ofensivas* de la inversión de capitales destinada a la producción de suelo urbano, hasta sitiar arquitectónicamente una ciudad erigiendo en *espectáculo* las “contradicciones del sistema”, sus peligros y sus *tentaciones*. En síntesis, hará su aporte técnico, instrumental a la anulación del riesgo de una intromisión *subjetiva* y la construcción de una *posible lectura*.

(historias recientes)

Hasta aquí hemos mostrado las dificultades intrínsecas a la información – acentuadas en su versión fílmica – cuando se trata de formar *productores de arquitectura*.

Para hacer frente al *conductismo epistemológico* funcional a los intereses del capital (global) – *proyectualmente* promovido como cualidad inherente al pensamiento científico-técnico – la intervención crítica se hace indispensable.

A ello se refiere Díaz de Kóbila al plantear: “La hermenéutica se encuentra en el corazón de la nueva filosofía «edificante». El discurso que «edifica» – discurso educativo, formativo: *Bildung* – es el discurso «anormal», el discurso que nos saca de nosotros mismos por la fuerza de lo extraño, que nos hace capaces de decir cosas nuevas y de rehacernos, de convertirnos en seres nuevos”¹⁴

Ante los Hechos del hoy-ahora, *naturales y transparentes*, Objetos generados desde el Mundo de las decisiones, será necesario recordar que “El paradigma interpretativo o hermenéutico se apoya en los presupuestos de la resistencia a la naturalización positivista del mundo social, éste no es «cosa»” sino desafío en el “instante del peligro”¹⁵. La *opacidad*, la *innaturalidad* de esta *cultura de lo inmediato* puede construirse con un cuestionamiento que re-historice su presunta actualidad.

En efecto, dice Walter Benjamin: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo «como propiamente ha sido». Significa apoderarse de un recuerdo como este relampaguea en el instante del peligro. Para el materialismo histórico se trata de fijar la imagen del pasado tal como esta se presenta de improviso al sujeto historiador en el momento del peligro”¹⁶

Construir historia reciente requiere a nuestro juicio, entonces, un acto de autoreconocimiento en tanto *sujetos* capaces de un *discurso anormal*, capaces de trazar las líneas históricas demostrativas de la profunda *antigüedad* del *hoy-ahora*: construirlo en su espesor histórico.

Hemos relatado, hasta el momento, una forma de intervención sobre algunos de los presuntos absolutos que habitan el mundo de la especificidad disciplinar, particularizando en la cuestión de la información como *construcción*. Sería

¹⁴ **DÍAZ DE KÓBILA, Esther:** EL SUJETO Y LA VERDAD II. Paradigmas epistemológicos contemporáneos, Laborde Editores, Rosario, 2003.

¹⁵ Ibidem

¹⁶ **BENJAMIN, Walter:** “TESI DI FILOSOFIA DELLA STORIA”. En *ÁNGELUS NOVUS*. Saggi e frammenti. Reprints Einaudi, Torino 1996.

posible al menos delinear algunas de las posibles operaciones para evidenciar su antigüedad.

Afrontar el tema del uso de la técnica fotográfica y/o la cinematográfica permite mostrar el espesor de su rol como vehículos privilegiados de *hipnosis*. En este sentido, será posible construir una “constelación cargada de tensiones”¹⁷ articulando nuestra lectura con reflexiones de Simmel, Benjamin y Duhamel acerca de las relaciones entre individuo y ciudad en otro momento del Capital – el capital industrial – en los albores del siglo XX.

La multiplicidad de imágenes que genera “la gran ciudad” es interpretada por George Simmel¹⁸, ya desde fines del siglo XIX, como multiplicidad de “estímulos” que caracterizan la “vida nerviosa de la Ciudad” provocando inmovilidad en el individuo dado su efecto de “shock”, hasta convertirlo en el “producto-tipo” de la gran ciudad : “el hastiado”.

El *exceso* abre el espacio de una profunda de-subjetivación: “Por una parte, la vida del individuo se hace infinitamente fácil, ya que por todas partes se le brindan instituciones, estímulos, ocasiones de colmar el tiempo y la conciencia que lo arrastran en una ola hasta el extremo de evitarle el tener que nadar por sí mismo. Pero por otra parte la vida se compone cada vez en mayor medida de esos elementos, de esos espectáculos impersonales que rechazan los rasgos verdaderamente individuales y distintivos”.

Comenta Walter Benjamin que, hacia 1930, George Duhamel¹⁹ detectaba al cine como máximo exponente de la técnica de shock . En “Escenas de la vida futura” lo describe como el espacio donde “ya no estoy en condiciones de pensar aquello que quiero pensar. Las imágenes móviles se acomodaron en el lugar de mi pensamiento”. Duhamel no esconde su desprecio por esta técnica relativamente nueva cuyos productos considera “un pasatiempo para ilotas, una distracción para criaturas incultas, miserables, agotadas por el trabajo,

¹⁷ Ibidem

¹⁸ **SIMMEL, George**: “Las grandes urbes y la vida del espíritu” en EL INDIVIDUO Y LA LIBERTAD. ENSAYOS DE CRÍTICA DE LA CULTURA. Barcelona. Editorial Península. 1986

¹⁹ **BENJAMIN, Walter**: L'OPERA D'ARTE NELL'EPOCA DELLA SUA RIPRODUCIBILITÀ TECNICA. Arte e società di massa”. Einaudi, Torino 1979.

destrozadas por sus preocupaciones...., un espectáculo que no exige ninguna concentración, que no presupone la facultad de pensar... que no enciende ninguna luz en el corazón y no suscita ninguna esperanza salvo aquella, ridícula, de convertirse un día, en Los Angeles, en *star*“.

Benjamin no comparte el rechazo de Duhamel, percibiendo en el cine ruso de vanguardia una perspectiva más auspiciosa para su utilización. No obstante, al año siguiente, escribe acerca de la fotografía: “La máquina fotográfica se torna cada vez más pequeña y siempre más capaz de aferrar imágenes fugaces y secretas, cuyo efecto de shock bloquean en el observador el mecanismo de asociación”²⁰, es decir, bloquean cualquier posibilidad reflexiva del sujeto.

La lectura de aquel presente prefigura el nuestro alcanzando, ya entonces, niveles inimaginables de percepción de mecanismos presuntamente “actuales”. Sin conocimiento de los extremos a los que el *perfeccionamiento técnico* podía llevar tanto al cine cuanto a la fotografía, son capaces de diagnosticar con precisión sus efectos y su dirección de marcha así como su funcionalidad al sistema desde los tiempos de su gestación durante la fase del capital industrial hasta la fase del capital global.

La preeminencia de lo cuantitativo y el movimiento - número y *tempo* - golpean al hombre urbano en una actitud de percepción visual fragmentaria sometándolo a un mundo donde la rápida aglomeración de imágenes se imprime en la retina.

Esta deslumbrante proliferación de imágenes – de la que el cine parece presentarse como su quintaesencia – con su ruido ensordecedor contribuye a generar el profundo *silencio* de la *hipnosis*, necesario para instaurar la proyectada *unidad*.

(arquitectura y educación)

El valor adjudicado a la polémica confrontación entre *unidad* y *diferencia* – así como la demanda (concomitante) de variar los *tiempos de consumo* en *tiempos de producción* – ha sido constitutivo de nuestra práctica docente (tal

²⁰ **Ibidem**

vez hoy de manera aún más acuciante) así como de nuestro proyecto de investigación.

Es en este “instante del peligro” en el que hemos abordamos el hoy-ahora de la demandas externas de adecuación / evaluación institucional: la posibilidad misma de la enseñanza de la arquitectura como problema específico de la educación en tiempos del Capital Global.

Mientras sea difícil *creer* que la *arquitectura* es nada más y nada menos que una *operación cultural*, mientras más se insista en el carácter “neuro” o, para decirlo con mayor precisión, “a-político” de las *decisiones proyectuales* que le dan forma al espacio, tanto más se beneficiará al juego por la hegemonía simbólica del capital global que tiene perfectamente en claro hasta qué punto la manipulación del espacio es un instrumento fundamental para la *domesticación* del habitante de la *aldea global*. Y que no cesa de hacerlo, sea por medio de la transformación del “entorno artificial”, sea por medio de la potencia de la imagen fotográfica o fílmica.

No se trata entonces de *oponerse* a las construcciones simbólicas que hegemonizan el hoy con un procedimiento de *negación* sino, por el contrario, utilizar la estrategia que Benjamin admiraba en Brecht, quien “en lugar de entrar en competencia con aquellos modernos instrumentos de comunicación, trata de aplicarlos y aprender de ellos, en definitiva, de dialogar y discutir con ellos” ²¹. Porque, como decía Foucault, como acordaba Tafuri, “el lugar del Gran Rechazo no existe” ²².

ROSARIO, 22 de julio de 2005

²¹ BENJAMIN, Walter: “*L'autore come produttore*”. En BENJAMIN. AVANGUARDIA E RIVOLUZIONE. Saggi sulla letteratura. Einaudi Paperbacks, Torino, 1973.

²² TAFURI, **Manfredo**: “*Il «progetto» storico*”. En LA SFERA E IL LABIRINTO. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70. Einaudi, Torino, 1980.