

# EL PAJARO AUSTRALIANO

## Un mapa de las lógicas proyectuales de la Modernidad

Roberto Fernández

*En el marco de los análisis críticos en torno a los procesos productivos de la arquitectura, característicamente posmodernos, el autor distingue dos niveles autónomos: el del proyecto y el del producto. Las distintas conductas de proyecto se dedican en la búsqueda de sentido del objeto de consumo creando los mecanismos de estímulo de la función estética y el efecto sensacionalista.*

**E**l movimiento de la cultura de la Modernidad significa, ya a esta altura histórica, la apertura de un nuevo cauce de sentido a las operaciones de constitución de cosas artísticas en general, entre las cuales se puede incluir el doble sistema de objetos artístico-culturales de los proyectos de Arquitectura y de los objetos concretos resultantes: una de las características precisamente novedosas del momento moderno es la creciente autonomía de entidad objetiva de estos dos niveles de objetos, el proyecto y su resultante material o edificio, y a la vez una identificación de calidad artístico-cultural sólo en una parte muy reducida del conjunto de objetos que integran el universo de la materialidad edilicia.

Esa historicidad de lo moderno está dada por una serie de características:

En primer lugar lo moderno propone un relativo programa –consumado a medias– de superación de las tradiciones mimética y sublime. Relativo en cuanto autores como Auerbach, en su célebre *Mímesis*<sup>1</sup>, no vacilan a determinar una línea histórica continua definida por la reiterada utilización de la lógica proyectual de la mimesis o, lo que es lo mismo, la proposición de una suerte de clasicidad que no es tan sólo momento histórico acabado.

También Lyotard o Jameson presienten que lo sublime, si bien momento de irrupción de una dominante razón sobre la imaginación (y por lo tanto fase histórica determinada por la consumación del Iluminismo), es una poética que trasciende su tiempo e impregna procesos productivos de la Modernidad y, más aún, procesos de consumo en la tardo o posmodernidad.

En segundo lugar, el momento moderno queda caracterizado por la consumación absoluta de la mercancía como condición determinante de todo producto moderno, en tanto momento cultural que acompaña o tematiza la expansión de la modernización socio-productiva impresa por el capitalismo en su fase de mayor desarrollo. Como contraparte a este movimiento de «absolutización de la mercancía» puede proponerse el proyecto de las vanguardias modernas, en tanto propuesta de constitución del arte (o de la obra de arte) como totalidad opuesta a la globalidad de la mercancía y a todo el proceso cultural –fallido– de resistencia a tal globalidad, propuesto sobre todo por Adorno.

En tercer lugar, se puede asumir un reconocimiento del fracaso de la modernidad en tanto expresión de la expansión mercantil (a través del imperio de lo tecnológico) y, a la vez, proyecto de resistencia ligada a una exaltación del subjetivismo trascendente de lo vanguardista. Ello implica, sobre todo en la obra de Heidegger, una puerta de acceso a una especie de posmodernidad señalada por el reclamo débil de una nueva lógica proyectual instalada en lo espacial y eventual de un discurso esencialmente lingüístico que percibe, sobre todo, la mortalidad de lo monumental.

Esta descripción de algunas características inherentes a la historicidad de lo moderno, confluyen en la presentación de los problemas epistémicos de este momento histórico, problemas que se superponen en esa estratificación de tradiciones activas o no muertas (mímesis, sublimidad) que también recaen en la condición productiva-cultural de lo moderno.

El tema de la «lógica» como cauce social de sentido a un movimiento de producción (y consumo) de «cosas culturales» presentará, quizás, dos modalidades epistémicas de realidad en el curso de la modernidad. Una, que podríamos entender como lógica positiva, en tanto afianzamiento de la voluntad de coaligar sentido y construcción, es decir, un horizonte final de realización de la cosa. Otra, que quizás exalte su condición negativa, en tanto despliegue de movimientos de análisis e interpretación de lo dado o consecuente (sobre todo la realidad urbana/metropolitana), y que confluye en una praxis de crítica inductiva –desde lo particular hacia lo general; desde el trabajo analítico en manifestaciones puntuales seleccionadas hacia la constitución de esquemas ideológicos de reproducción.

En realidad, estos movimientos coinciden, en lo positivo, con un trabajo que instaura una deriva del «hacer hacia el orden»; en lo negativo, con un trabajo que propone un despliegue del «saber hacia el caos». Esas condiciones caracterizan una modernidad organizada hacia la funcionalización del orden (de la absolutización de la mercancía) así también como una modernidad «otra» capaz de sostener la relatividad (histórica) de tal orden y prefigurar un caos entendido, más bien, como orden «otro». La búsqueda crítica de tal «saber del caos» inspira todo el trabajo de la ciencia moderna (azar, incertidumbre, orden inestable o caos, crisis de la ciclicidad origen/teleología, etc.), del arte afirmativo de la voluntad vanguardista no adaptativa y del análisis social de lo irracional (del orden de la mercancía), verificable en las investigaciones sobre posdemocracia y gobernabilidad, sustentabilidad, crisis ambien-

tal, globalidad/regionalismo, nuevas tribalidades telemáticas, absolutización de las minorías, guerras culturales.

En rigor, de la exposición de estos variados componentes que destilan la condición de historicidad de la modernidad han ido emergiendo los elementos «lógicos» que estipulan una serie de conductas proyectuales contemporáneas, cada una de las cuales parece pivotar sobre una tematización de las características recién expuestas. Así, un primario «mapa» de las «lógicas» («mapa» como «tópica», lo contrario de «utópica», es decir, si la utopía es «poder sin espacio», la topía es «poder en el espacio») permite la posibilidad de esbozar estas primeras hipótesis.

La lógica tipologista se propone cristalizar el momento mimético, al postular que lo tipológico es a-histórico (arquetipicidad) o supra-histórico (tipicidad). Puede adicionar un componente sublime en la hipertrofia (racional) de la manipulación ideológica de los supuestos invariantes y presenta la posibilidad de un discurso aparentemente crítico de la condición de mercancía precisamente al proponerse resistir al consumo de nuevos componentes lingüísticos. La lógica formalista exagera la supuesta autonomía de las vanguardias, sus métodos hipersubjetivos –inclusive ligados a la subterránea realidad del psiquismo y sus mecánicas lingüísticas– y una capacidad, también explotada por las vanguardias modernas, de imitar a los componentes imaginarios novedosos de la condición metropolitana, quizás con una euforia equivalente a la de los experimentos futuristas o constructivistas (y por lo tanto, favoreciendo un *remake* de esas construcciones

sígnicas). En cambio, se ha perdido la «negatividad» de las vanguardias en cuanto a «fugarse del mundo de las mercancías», ofreciendo, más bien, las oportunidades de novedad y experimentación que garantizan la máxima calificación de sus productos en tanto que mercancías sofisticadas. Lo que implica exaltar la firma subjetiva de la cosa, negar toda tentativa de serialidad o repetición reproductiva y presentar una cierta idea positivista –u optimista o frívola– de una experimentalidad artizante despojada de los contenidos corrosivos –en tanto crítica social–, por ejemplo, del surrealismo.

La lógica deconstruccionista se alimenta doblemente, por un lado, de la experimentación del vanguardismo moderno en torno del concepto de «montaje» y, por otro lado, de la voluntad de exacerbar la diseminación de lo analítico, en tanto actividad autónoma (es decir, sin obligación de una cierta praxis reconstitutiva o sintetizadora, y por ello, de reinstalación en el contexto de lo real constituido) y en tanto propuesta estética (alrededor de la idea de «forma abierta», obra redefinida como «proceso», etc.). El deconstruccionismo ya no puede imitar totalidades –y, por lo tanto, no puede compartir el componente mimético que tiende a la totalización de la cosa– pero puede reelaborar, en una forma diríamos exasperada, el principio racional de la estética sublime, con su voluntad hipertrófica de análisis, la cuestión del exceso, el mecanismo de las intertextualidades como principio «cancerígeno» de interminables comentarios.

La lógica fenomenologista asume una primaria identidad con el proyecto vanguardista del arte total en tanto programa de unificación de

arte y vida, de experiencia estética y realidad social. Esta identidad, en la condición contemporánea, conduce a priorizar la crisis del objeto, en tanto finalidad primariamente formalizante del proceso estético. En un mundo dominado por la proliferación de los signos multimedia y por la complejidad de la transformación de la vida metropolitana, la crisis de la materialidad conduce a una pérdida de interés en la constitución de la cosa y, al contrario, al arranque de inquietudes tendentes a la configuración de situaciones o eventos. Ello dará lugar, por una parte, y parafraseando las propuestas de Heidegger y Vattimo, a una «arquitectura débil» —o ligada a lo eventual, a la decibilidad nominativa de ritos del habitar, bastante coincidentes con el primigenio trabajo lingüístico de la poesía fundante— y, por otra parte, a situar el problema de la arquitectura más bien en el terreno de lo programático-institucional, postulando o investigando en nuevas dimensiones de las relaciones entre lo social y lo espacial, asumiendo la condición del capitalismo avanzado. Condición en la que prevalece la excrecencia del modelo: la terciarización, el hiperconsumo, el tiempo libre, la nueva simbología del Estado, la caridad socio-espacial de las grandes empresas corporativas, etc.

Las líneas descritas, en hilo con lo expuesto acerca de la continuidad/superación de las tradiciones mimética y sublime y del laboratorio experimental de las vanguardias modernas, parecen ser las hegemónicas, aunque no las únicas ni tampoco con características de interna homogeneidad.

No son las únicas porque al menos hay otras cuatro vías, que se presentan, paradójicamente,

como más complacientes con las características de continuidad histórica, a las que denominamos estructuralistas y contextualistas o bien, como abiertamente implicadas en la entronización del hipercapitalismo, que son las que llamamos tecnologistas y comunicacionales.

Las lógicas estructuralistas se pueden entender como la actualización/perduración del pensamiento mimético/clasicista, en la medida que procuran obtener, antes que nada, la continuidad del principio de orden que deviene en la voluntad monumental. El momento filosófico francés del estructuralismo de los 60-70, con su renovación arqueológica de los mecanismos analíticos/sintetizadores de la retórica, explican la fuerte condición de neomonumentalidad presente, por ejemplo, en las arquitecturas de Kahn o Ando.

Las lógicas contextualistas manipulan el proyecto de la disolución de la especificidad artística-disciplinar en los procesos antropológico-populares de continua regeneración (imitativa) de los tejidos de la ciudad histórica. Sólo que ese «humanismo» tropieza con la banalización creciente del gusto popular, avasallado por los paradigmas de la producción/consumo de los *mass-media* y con la transformación socio-productiva de la ciudad, que relativiza las relaciones de forma y contenido (viejos tejidos urbanos/nuevos usos terciarizados y degradación general de la vida pública) y que funcionaliza la contextualización —como imitación de lo histórico urbano dado y sus *locus*— a las únicas posibilidades de la museificación y la centrifugación.

Las lógicas tecnologistas, en tanto acompañamiento del desarrollo de lo tecnológico, tienen

la rara virtud de instituir casi una para o neo-profesionalidad, por la creciente autonomía de dicho desarrollo respecto, por ejemplo, de los cambios urbanos. En efecto, el *high tech* retiene antes que nada un valor funcional o simbólico que puede acompañar las diferentes «lógicas»: un híper-voladizo deconstructivista o una resina reconstructiva de un mortero antiguo son igualmente fragmentos de los aportes que sobrevienen del desarrollo tecnológico; una arquitectura gestualista o de firma que requiere una piel sensible o una livianidad, transparencia o altura generadora de identidad diferencial. Pero, evidentemente, en este caso, la condición de evolución de las diversas lógicas han basado sus posibilidades como construcción y lenguaje en la propia evolución de lo tecnológico. Pero asimismo, lo tecnológico ha cobrado una autonomía «lógica» que se expresa en productos y productores (Rogers, Piano, Foster, Nouvel, Farrell, Feinsilber, Fuksas), a menudo, ya no como soporte de otros discursos, sino como expresión pura del desarrollo de esta fase avanzada del capitalismo y ya sin ningún sedimento crítico, dando curso a conceptos que, como el de realidad virtual o espacio telemático, amenazan con dar curso a un acompañamiento espacial del mentado «fin de la Historia», todo aderezado por el clásico optimismo de una socialización de las ventajas del desarrollo tecnológico, hoy insostenible.

Las lógicas comunicacionales implican otra tentativa de disolución de la especificidad técnico-disciplinar de la arquitectura en la esfera de lo comunicacional, el espacio hiperségnico, extremadamente saturado, en el cual la arquitectura declina su materialidad,

también al servicio de este despliegue hegemónico de los medios, la publicidad y, en general, las envolventes bidimensionales que nombran los numerosos envases terciarios. Con lo que, por una parte, se relativiza la diferencia entre proyecto y objeto y, por otra, se adviene a una especie de absoluta homogeneidad escrituraria.

### Concepto de lógica proyectual

Tanto en su concepción negativa o crítica o en la positiva o propositiva, la noción de lógica aplicada a lo proyectual puede ser entendida como operación de sentido, como el conjunto de elementos capaces de conferir un determinado sentido a un objeto —o al anticipo de un objeto en el caso del proyecto—. Por ello se trata de un momento del circuito de la producción de perceptos/afectos (como más adelante veremos junto a Deleuze-Guattari) diferente del momento de la teoría (que en todo caso debería ser reflexionado como una filosofía poiética o de la producción, como lo plantea E. Dussel<sup>2</sup>, o en un determinado nivel de una posible e integral teoría social de la arquitectura, como lo desarrollaron C. Domínguez y N. Chaves<sup>3</sup>) y diferente del momento de la *performance* práctica, o sea, de una ejecución práctica, en un producto, de las prescripciones de sentido de una «lógica».

Si nos detuviéramos un instante en el concepto de producto, podríamos distinguir, en él, por una parte, las diferentes connotaciones o determinaciones históricas, por ejemplo las diferencias entre útil o bien de uso y mercancía o bien de cambio, o entre bien de inter-

cambio valuado y bien tipo *potlach*, o sea, donado, regalado. En la antología preparada por A. Appadurai, *La vida social de las cosas*<sup>4</sup>, hay diversas aportaciones sobre esta gama de consideraciones sobre el concepto de producto. Parecen existir una serie de conductas o posiciones proyectuales diversas respecto de estados del producto. De ello podríamos proponer tres grupos de conductas:

El proyecto del producto, entendido como la invención y constitución de una obra o cosa, manifiesto idealmente en el proceso de ideación/realización de la obra de arte. En Arquitectura reflejaríamos aquí, al momento del proyecto como simulacro, es decir, como instrumento analógico de un estado determinado de realidad.

30 El proyecto del pre-producto, entendido como un movimiento de análisis de la posibilidad, determinación o condicionamiento del producto (o serie de ellos), meramente entendido como verificación de aquel análisis, que, por otra parte, puede darse como análisis del producto mismo, o análisis de la situación fenoménica en que puede constituirse un producto.

El proyecto de un pos-producto, caracterizable como el movimiento de reencarnar un producto preexistente. Por ejemplo, en el caso de las operaciones de reescritura de tipologías (entendidas como unidades de un depósito virtual o lengua muerta). Esta clase de trabajo *proyectual* remite a una re-producción (o post-producción) respecto de una preexistencia productiva, que es lo que significan las tipologías. La reproducción –o, como decimos aquí, proyecto de un pos-producto– puede verificarse, como se dijo, en una acción u operación de

re-escritura, pero también como comentario o selección.

Estas enunciaciones nos permiten definir las cuatro lógicas proyectuales hegemónicas en la condición contemporánea de la forma siguiente:

Las lógicas tipologistas son aquellas que estipulan procedimientos de re-producción proyectual de pos-productos (tipologías entendibles como sedimentos invariantes de conjuntos de productos precedentes).

Las lógicas formalistas son aquellas que conciben el proyecto como simulador analógico de productos, específicamente obras de arte como cosas totales.

Las lógicas deconstruccionistas son las que conciben el proyecto como el medio de análisis de un producto, o bien como proposición, en tal sentido, de un pre-producto, condición analítica de posibilidad de un producto o una serie, y por lo tanto condición de posibilidad de apertura e indefinición o cierre de la cosa.

Las lógicas fenomenologistas apuntan también a una caracterización del proyecto como forma o medio preferente de análisis, pero ya no de la posibilidad del producto, sino de la condición, situación o fenómeno que preexiste a la necesidad del producto, siendo por tal razón también una operación proyectual referida a pre-productos, cuya condición previa de totalidad como producto incluye la posibilidad de no concluir el trabajo proyectual resolutivo de una situación o fenómeno inevitablemente en un producto (eventualmente podrá ser un servicio o prestación, una insta-

lación o acondicionamiento, una transformación de la situación o fenómeno, etc.).

## Perceptos y afectos

Propongamos ahora una exploración filosófica en torno del concepto de lógica proyectual en forma de comentario a algunos pasajes de uno de los últimos libros de G. Deleuze-F. Guattari, *¿Qué es la Filosofía?*<sup>5</sup>.

Se define, en principio, al arte como «lo que conserva y se conserva, independientemente del soporte y sus materiales, del modelo, del espectador y también del creador». Lo que se conserva, por ello, no es nada material, es un «bloque de sensaciones», un compuesto de «perceptos» (no percepciones) y «afectos» (no sentimientos o afecciones): es decir, se conservan como arte no las funciones subjetivas sino sus resultados. Esto introduce, según Deleuze-Guattari, una cierta noción de la obra como «sujeto», «la obra de arte como un ser de sensación».

Esta estabilidad leve —que Rameau encontraba en los acordes, que son afectos— hace que se defina una cierta noción de monumento, en tanto aquello que hace que la obra se erija en tal *per se*, sin ninguna clase de institución externa. «El artista crea bloques de perceptos y afectos, pero la única ley de la creación es que el compuesto se sostenga por sí mismo». Esta levedad autosuficiente, presente por ejemplo en un poema de Dickinson, es lo que Cézanne encontraba ausente en el impresionismo, que «no era ni sólido ni duradero [...] diferente de la perpetuidad de la sangre en Rubens». «Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe —dicen nuestros autores— con sen-

saciones» y éstas sólo se refieren a un material: la sonrisa de óleo, el ademán de terracota, etc., aunque lo que se conserva no es precisamente el material sino el sedimento de afecto/percepto.

«La finalidad del arte —expresan los filósofos— consiste en arrancar, con los medios, el material, el percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto percipiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer —pues— un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación». Para esa extracción o arranque hace falta un método, como por ejemplo la capacidad de manipular el material de la escritura —la palabra y la sintaxis— en las que una administración de las palabras es posible, como arte, mediante una sintaxis que «sube» y pasa a ser sensación. «Para salir de las percepciones vividas —apuntan, sin embargo, Deleuze-Guattari— no basta evidentemente con la memoria, que sólo invoca percepciones antiguas, ni con una memoria involuntaria que añade la reminiscencia como factor conservante del presente».

## Figuras estéticas

El proceso de dotación de un sentido, o sea, la puesta en marcha de una «lógica» en la producción de la cosa artística, instituye una calidad real de obra, no por apelación a la memoria sino por presencia y permanencia del bloque de sensación: «El monumento no es [...] lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo con-

memora». Deleuze y Guattari coinciden, así, con las definiciones de Heidegger, en cuanto al hacer prevaleciente ya no la perdurabilidad de la cosa sino apenas sus huellas o recuerdos, en la forma de la vigencia de las sensaciones que dejan y en la cosa de valor monumental. Esa monumentalidad conmemorativa es finalmente, apenas, capacidad de recuerdo del «bloque de sensaciones». Por lo que «el acto del monumento –o de la constitución socio-cultural de este concepto– no es la memoria sino la fabulación», es decir, la libre potencia evocadora del bloque de sensaciones como cosa autónoma del objeto, ni siquiera como voluntad o propósito del proyectista.

Nuestros autores encuentran, así, como tipos monumentales a «variedades de compuestos de sensación», en las que a menudo suelen verificarse registros de calificación del objeto, como las sensaciones de vibración, el abrazo cuerpo a cuerpo, el retraimiento, la división, la distensión..., es decir, acciones generadoras de sensaciones, como vibrar, acoplar, abrir, hendir, vaciar..., eso que, según los filósofos que glosamos, hacen de la escultura el arte de constitución de «tipos (así calificados) en estado puro».

La novela también depende del percepto, como motor esencial de su construcción, figuras en «el paisaje ve», como el océano en Melville, la landa en Hardy o la ciudad en Woolf. Por lo tanto, podríamos afirmar con ellos que «los afectos son estos devenires no humanos del hombre; los perceptos (incluso la ciudad) son los paisajes no humanos de la naturaleza», puesto que «no se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo».

El trabajo de «arrancar» el percepto de las percepciones vividas y el afecto de las afectaciones vividas constituye, como se dijo, el método de la producción de la cosa artística. Dicen, cerrando este ítem, Deleuze y Guattari, que cuando ese trabajo toma la forma de una «elevación» (de sentido, «una puesta en sentido»), se puede hablar del concepto de «estilo». La figura del artista como alguien «que deviene» equivale a la del vidente, a la del que es capaz de ver: «Llamamos estilo –dice el escultor Giacometti– a visiones detenidas en el tiempo y en el espacio». Esa capacidad de detención, o cristalización, equivale a la disponibilidad de un «estilo».

Al mismo tiempo, según Nietzsche, se dice que el artista es «quien ha visto algo demasiado grande y que está signado por el discreto sello de la muerte». Esa condición de la artísticidad en tanto capacidad de devenir, de ser-otro, tiene el límite del ambiente cultural, cuyas características pueden marcar los devenires y la capacidad de diferenciar. Deleuze señala que la condición del ambiente cultural de las zonas ecuatoriales o glaciares –es decir, donde el ambiente presenta una sollicitación exigente y homogénea– la artísticidad escapa a la diferencialidad de los géneros, los sexos, los órdenes y los reinos y, en cambio, los ambientes templados presentan la condición antropológico-cultural de la «domesticación (culturalización) del origen». Esta indiferencialidad u homogeneidad la encontraba ya el antropólogo R. Kusch, cuando aludía la «vegetalidad» americana o a la condición omnipresente de lo andino como ambiente generador de cultura y vida<sup>6</sup>. En esa condición de menor o mayor homogeneidad del ambiente cultural, según



Deleuze-Guattari, «el artista siempre añade variedades nuevas al mundo. Los seres de sensación son variedades, como los seres de concepto son variedades, y los seres de función, variables», siendo, en cualquier caso, siempre el artista un propulsor de devenires.

«El arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones, y la sustituye por un monumento compuesto de perceptos, afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje». Aparece aquí el tema del lenguaje, que es lo que se trabaja, como materia, para arrancar el percepto de las percepciones, el afecto de las afecciones y la sensación de la opinión.

A través del lenguaje será posible que un monumento que no conmemora «susurre al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento», por lo cual ese residuo que reconocía Heidegger como huella o pálida persistencia de una monumentalidad camino de su mortalidad aparece, pues, no como materia-monumento ni como rememoración ni como acontecimiento presencializado, sino apenas como rastro de lenguaje que retiene las sensaciones provocadas por el acontecimiento original. Esa virtual encarnación que el monumento otorga, a través del lenguaje, al acontecimiento, no significa estipular una actualización de lo que en origen ocurrió, sino en todo caso conferirle, a ese inicial evento, la consistencia fabulada por el lenguaje de un cuerpo, una vida, un universo, que cobran, artísticamente, entidad autónoma. De allí que pueda hablarse de un «universo Proust», de un «universo Rembrandt» o de un «universo Debussy».

## Composición

Una materialidad omnipresente de la obra, viene dada, según Deleuze-Guattari, en el tema de la «carne», carne del mundo y carne del cuerpo, vida como «encarnación» y por lo tanto fundamento casi indisociable de sexualidad y religión. Pero si la carne pareciera constituir «el termómetro del devenir» —es decir, la realidad de la muerte—, en la obra de arte siempre se instituye un diálogo entre la carne y la osamenta, entre el relleno y el hueso, hasta que éste, que se opone a la carne, deviene en estructura, casa, hábitat: «El cuerpo prospera en la casa, o un equivalente: un manantial, un bosquecillo».

En realidad estas correlaciones carne/casa podrían devenir en la institución cultural de las «territorializaciones», como primaria manifestación del ser en el espacio. De allí que «el arte empieza tal vez con el animal, o por lo menos con el animal que delimita un territorio y hace una casa», sin separar —y esto es lo fundante del proceso institutivo de la artisticidad— expresión de función.

Esta condición fundante de una especie de obra de arte total nuestros autores la encuentran en la descripción del complejo ritual de un pájaro australiano, que trabaja con su cuerpo y posiciones, los colores de su plumaje, el acondicionamiento de su territorio y el discurso melódico de sus estribillos, en un ensamble complejo de cuerpo y territorio, función y expresión, contrapunto, en fin, de vida y *locus*.

«Si la naturaleza es como el arte es porque conjuga de todas las maneras estos dos elementos vivos, la casa y el universo, lo *heim-*

lich y lo *umheimlich*, el territorio y la desterritorialización, los compuestos melódicos finitos y el gran plano de composición infinito, el estribillo pequeño y el grande».

Otra caracterización opuesta al tema del arte podría emerger, según Deleuze y Guattari, no ya de la carne, la vida o la vitalidad del cuerpo en el territorio, sino, en cambio, de las condiciones o «marcos» que propone precisamente lo territorial, los soportes de la vida. Quizás «el arte no comienza con la carne sino con la casa», por lo cual «la arquitectura es la primera de las artes». La arquitectura, en realidad, según esta especulación, es el acondicionamiento de los marcos, las delimitaciones territoriales. Marco y desmarcaje sería una de las dialécticas productivas del arte. La problemática del marco está ligada a una noción intrínsecamente vectorial del territorio; antes que lugar existiría un espacio abstracto, vectorial y abierto, que puede infinitamente estructurarse (constituirse en marco de la vida) o desestructurarse (instituir desmarcajes).

P. Bonitzer<sup>7</sup> define el «cine como desmarcaje», un arte capaz de «producir afectos nuevos» a partir de un proceso de elaboración de aquel espacio vectorial por el cual se lo reconduce a un desmarcaje de planos sueltos, triturados, fragmentados.

B. Cache<sup>8</sup> propone, a su vez, analizar el complejo marcado del territorio, la multitud de vectores que construyen un determinado orden de lo espacial, diferentes efectos de «composición».

Porque, en definitiva, todo es composición, «lo que no está compuesto no es arte», así sea

una composición de contrapunto en la polifonía o una arquitectónica en la sinfonía, así se trate de una composición técnica en la manipulación específica de los materiales o una composición estética se opera con las sensaciones. Aunque sensación y material se penetran en un único proceso de composición, por el cual la sensación se realiza en el material y los materiales penetran en la sensación.

H. Damisch<sup>9</sup> ha planteado un proceso histórico de desarrollo del arte por el cual han ido evolucionando maneras de registrar sensaciones en la materialidad del plano, a veces considerado con espesor, a veces, como en C. Scarpa, reduciendo toda la problemática del volumen y el espacio a una descomposición en planos, sobre los cuales se trabajan las sensaciones, como existe, por así decir, una literatura o una música planas, llevadas a una reducción de trabajo sobre la materialidad esencial de palabras/sintaxis y unidades de sonido, y a pesar de la eliminación de relato o melodía todavía es posible un trabajo de sensaciones en ese soporte material plano, deliberadamente reducido.

### **Pastiche, jerga, simulacro, *remake***

El discurso de F. Jameson<sup>10</sup> resulta de interés por tratarse, dicho de manera simplificada, de una suerte de pensador «marxista posmoderno», es decir, de alguien que desarrolla un enfoque crítico desde la perspectiva de una crítica al despliegue de las formas capitalistas, pero que, a la vez, es capaz de advertir el potencial de innovación histórica del momento posmoderno, el cual, por empezar, es tratado como momento histórico preciso y no

como situación supuestamente final o de clausura (el síndrome de Fukuyama sobre el «fin de la Historia», en tanto «final feliz» del modelo hegeliano <sup>11</sup>).

Esa calificación histórica de la posmodernidad le permite situar la especificidad histórica de una clase de producto cultural: el que define como pastiche, que significa «la imitación de una mueca determinada, la repetición neutral que la mímica hace de una lengua muerta». En este sentido, el pastiche supone el desplazamiento —o la clausura— de otro producto discursivo, la parodia, significativo en la tradición occidental en tanto expresión de una subjetividad individual. El pastiche es la consecuencia de la desaparición del sujeto individual que acarrea el desvanecimiento del estilo personal todavía vigente en la parodia, y que tiene manifestaciones modernas postreras, por ejemplo, en frases de Faulkner o en la música de Mahler.

La fragmentación lingüística de la vida social que se manifestará en la caída del sujeto burgués implica la proliferación de los códigos de la posmodernidad, a menudo legibles como jergas, es decir, microlenguajes endógenos a pequeñas minorías o fragmentos de dicha totalidad social fracturada. Al desdibujamiento político-ideológico de la hegemonía burguesa —expresa Jameson— se le acoplará, crecientemente, una heterogeneidad estilística carente de norma: esto testimonia, a la vez, la caída de los paradigmas normativos de la clasicidad mimética o de la sublimidad romántica, pero también del vanguardismo inorgánico moderno; todas situaciones todavía de un kantismo que desde las plataformas subjetivas procuraban una normativa de comunidad de

aspiraciones universalistas. Como el pastiche requiere una inexorable imitación de lo dado, la posmodernidad padece una obligación cultural de remitirse al pasado.

Un pasado que, según Jameson y también O. Mongin, es visto más como historicismo que como historia. El historicismo no es una actitud de «comprensión histórica» sino, apenas, «una rapiña aleatoria de los estilos del pasado», una cadaverización formal de los productos dados para poder imitarlos de manera mímica, repetitiva, plagada de muecas.

El pastiche, así, resulta producido, como producto concomitante con la avidez del consumo de espectáculos, es decir, figuraciones de motivos historicistas. Dado que «la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil» —como decía G. Debord bastante proféticamente en los albores de los manifiestos situacionistas <sup>12</sup>—, el pastiche, en tanto intento de imitación historicista de los espectáculos del pasado, asume la forma de simulacros que, según Jameson, «son la copia exacta de lo que nunca ha existido». La entronización de la combinación pastiche-simulacro en la condición contemporánea de la Arquitectura del hiperconsumo de espectáculos lo representan algunos productos novedosos de esta época, como el *shopping*, el café museo, el *show-room*, el *country club*, etc. Por lo cual bien se puede coincidir con Jameson acerca de la «conversión de la Historia en un conjunto de espectáculos en ruinas», donde el pasado, como realidad vital, desaparece como referente y sólo quedan textos: es decir, interminables reconversiones de esa materia historicista degenerada. Cierta adicción por la imagen fotográfica co-

mo signo de historicismo, de imagen muerta detenida en el tiempo y a la vez disponible para un simulacro, representa la característica posmoderna de una «moda nostalgia». Para empezar, hay que decir que la nostalgia se opone a la historicidad genuina (no necesariamente afectiva) y opera casi como la tergiversación de la parodia en el pastiche. La nostalgia (posmoderna), por ejemplo, de la modernidad opera además con un velo de aflicción «ante un pasado sólo estéticamente recuperable». Este vaciamiento de los contenidos de utopía de esa modernidad histórica —que hace que se re-consuman estéticas ideológicamente «fuertes», como el constructivismo, el «ala dura racionalista» o incluso las arquitecturas «regiminosas» de Speer o Piacentini— revela, por una parte, la impotencia en recuperar la continuidad política de esas utopías, o bien la impunidad de manipulación de estéticas definitivamente despojadas de sus complejos contenidos simbólico-sociales.

Esa nostalgia deviene en la posmodernista moda *retro*, que hace furor, por ejemplo, en la mayoría de los *films* norteamericanos: *American grafitti* o *La ley de la calle* —nostalgia de los 50—, *Chinatown* o *El conformista* —nostalgia de los 30— y, en general, en la técnica del *remake*, que hay que entender como un efecto de intertextualidad historicista, es decir, como una operación cuya perfección imitativa de un pasado de ficción debe hacer muy vigente la condición de presente de neo-ficción, en el que la obra, despojada de toda autonomía de novedad, se aboca a una virtuosa imitación, cuya calidad de ejecución debe denunciar el presente. La intertextualidad del *remake* se

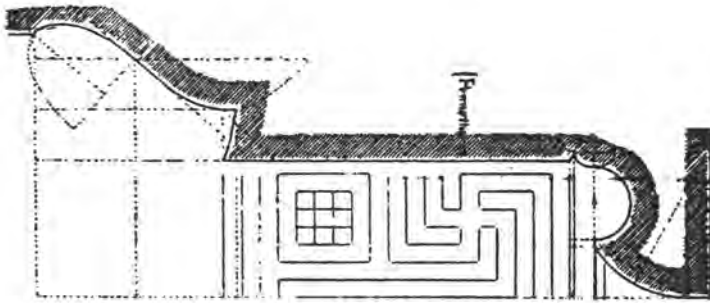
refiere a que el trabajo ya no alude al contenido de verdad histórica del motivo del nuevo producto, sino que se relaciona con el texto u obra anterior.

Esta contemporaneidad nutrida de nostalgia historicista es definida críticamente por Jameson en la siguiente frase: «La reproducción de un pasado “eterno” es síntoma de la incapacidad de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente». Esta actitud conlleva a otras características del contenido «malsano» de historicidad del presente posmoderno. Una de esas características es la de re-presentación del pasado como *dejà vu*, como pura alusión o comentario que se resiste siquiera a cualquier interpretación y mucho menos a la crítica: la consecuencia es la producción de unos pastiches neutrales.

Otra característica —en la escritura de autores como Doctorow o Camus— «es el uso lingüístico como un efecto de pasado», una técnica que procura buscar objetividad, cortando la relación del texto con cualquier relación con los acontecimientos del presente. En tanto posturas que «no representan el pasado sino, más bien, los estereotipos del pasado», bien podría coincidirse con Jameson en aceptar la entronización de una especie de «historia pop», una concepción de la densidad histórico-cultural que debe hacer de *background* a la producción contemporánea de cultura, como puramente resuelta en torno de una añoranza de un tiempo que se re-construye (*remake*) como constelación de espectáculos hecho materia de pastiches: la vida de Eva Perón transformada (y reducida) a la ópera

Evita (y ahora al film, que tratará de la ópera); la plaza expresiva del poder barroco transformada en el Abraxas de Bofill, la

mitología de Démeter reducida a la *macchietta* de *comic* del remate del edificio de Graves, en Portland, etc.



## NOTAS

<sup>1</sup> E. Auerbach, *Mimesis*, E. Fondo de Cultura Económica, México, 1995. (La edición original suiza es de 1942 y la española de 1950.)

<sup>2</sup> E. Dussel, *Filosofía de la Producción*, E. Nueva América, Bogotá, 1984. Hay dos partes de interés en este texto: la 1, denominada «Filosofía de la Poiesis» (que es una historia de la poiesis, desde Aristóteles a Marx), y la 3, llamada «La cuestión de un modelo general del proceso de diseño».

<sup>3</sup> C. Domínguez-N. Chaves, *Apuntes para un proyecto de elaboración de una Teoría Social de la Arquitectura*, Biblioteca Básica Universitaria (BBU), FAU, Universidad de Buenos Aires, 1973.

<sup>4</sup> A. Appadurai, *La vida social de las cosas*, E. Los Noventa, CNCA-Grijalbo, México, 1991. Esta antología, subtitulada «Perspectiva cultural de las mercancías», contiene varios ensayos de interés, como el de su editor, «Las mercancías y la política del valor», el de I. Kopytoff, «La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso», y el de P. Geary, «Mercancías sagradas. La circulación de las reliquias medievales».

<sup>5</sup> G. Deleuze-F. Guattari, *¿Qué es la Filosofía?*, E. Anagrama, Barcelona, 1993, especialmente el capítulo 7, «Percepto, afecto y concepto».

<sup>6</sup> R. Kusch, *Geocultura del Hombre Americano*, E. F. García Cambeiro, Buenos Aires, 1976. Sobre el tópico de la «vegetalidad» en particular y de los condicionamientos que el paisaje otorga a lo cultural, «La seducción de la barbarie», E. Fundación Ross, Rosario, *s/f*.

<sup>7</sup> P. Bonitzer, *Le champ aveuglé*, E. Gallimard, París, 1981.

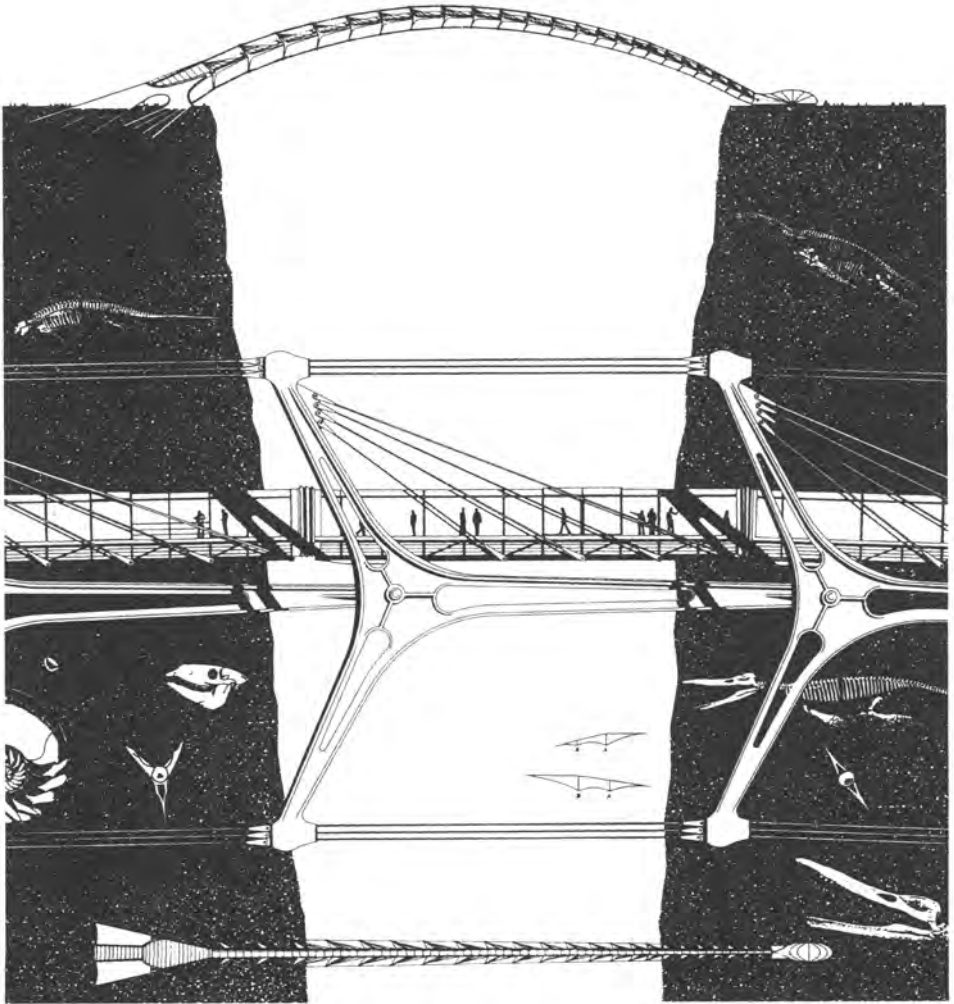
<sup>8</sup> B. Cache, *L'ameublement du territoire*, E. Seuil, París, 1994.

<sup>9</sup> H. Damisch, *Teoria della nuvola. Per una storia della pittura*, E. Costa & Nolan, Génova, 1991.

<sup>10</sup> F. Jameson, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, E. Paidós, Buenos Aires, 1992. Especialmente los capítulos II («La postmodernidad y el pasado»), IV («Lo sublime histórico») y VI («La abolición de la distancia crítica»).

<sup>11</sup> F. Fukuyama, *El fin de la Historia y del último hombre*, E. Planeta, Madrid, 1994.

<sup>12</sup> G. Debord, «Tesis sobre la revolución cultural», «Teoría de la deriva» y «Posiciones situacionistas sobre la circulación», ensayos en *La Creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre Arte y Urbanismo*, E. La Piqueta, Madrid, 1977.



David Marks y Julia Barfield, puente-dinosaurio sobre vacío teórico, 1988.