

CULTURA Y PROYECTO
TRANSFORMACIONES EN LA CULTURA PROYECTUAL
LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA
Luis del Valle

Otros despliegues del pensamiento proyectual contemporáneo

Prosiguiendo con los desarrollos que se han venido efectuando en el curso de esta investigación nos referiremos ahora a otros dos aspectos que –como se señalara ya anteriormente– caracterizan al pensamiento y a la producción contemporánea, en cierto modo de manera general y más particularmente en lo que hace a las cuestiones del proyecto.

Uno de ellos es aquel que atiende a la *crisis del paradigma de la razón moderna* y a las nuevas formas de asunción de lo moderno. El otro, es el que señala lo que podríamos denominar como la *disolución de los límites disciplinares*.

Ambas cuestiones han venido atravesando a la producción contemporánea no solo en aquello que afecta al campo del proyecto y de la arquitectura sino en términos mucho más generales a las diferentes disciplinas artísticas pero también a las construcciones políticas, sociales y culturales. Si efectivamente se podría dar testimonio de lo que ya anunciáramos tiempo atrás como una serie de cambios en los paradigmas que constituyeron al pensamiento y a la cultura modernas, la mencionada crisis de la razón moderna y la disolución de los límites disciplinares vendrían a ser dos aspectos clave en la consumación de estos cambios. Más aún y como ya se planteara también, si es que en realidad no se tratase de un cambio de paradigma sino más bien de la finalización de la idea de paradigma como figura fundante de una *weltanschunng* propia de la cultura occidental tal como la acuño la *Modernidad*.

Esta crisis no tiene nada de novedoso; ya había sido señalada cuatro décadas atrás en los debates entre Modernidad y Posmodernidad que protagonizaron figuras como Marshall Berman, Perry Anderson, Jürgen Habermas, Jean François Lyotard, Giles Deleuze, Eduardo Subirats, Franco Crespi, Andreas Huyssen o Albrecht Wellmer, entre otros. En particular no nos interesa entrar aquí en esos debates, acerca de la supuesta finalización de aquello que llamamos *moderno*, o si se es que lo contemporáneo no es más que otra fase en el mismo despliegue de modernidad. Lo que sí es cierto, es que esa crisis y la interpelación o caída de los modelos que sustentaron y a la vez erigieron a la Modernidad cobran hoy un sentido profundo y en muchos casos renovado. Las reformulaciones ideológicas, las tensiones entre democracia y capitalismo, las propias reconversiones del capitalismo y la sustitución del modelo industrial por el de la tercerización y el poder financiero, la no coincidencia entre modernidad y emancipación, la problemática ambiental, las tensiones entre lo global y lo local, la espectacularización de todo aspecto de la existencia, los medios masivos y el predominio de lo virtual en tanto circulación de flujos y de bienes, son tan solo algunos de los emergentes dentro del campo de lo contemporáneo. Formulaciones de las cuales no podemos escapar a la hora de pensar todo aquello referido al proyecto.

La crisis en el paradigma de la razón moderna –al menos en el filón de la herencia iluminista– llevó a la desestabilización de dos formaciones distintas pero confluyentes que la constituían: la desestabilización en la suposición de la existencia de un *corpus* homogéneo o en cierta manera monolítico y la de las visiones construidas para legitimar dicho *corpus*. La supresión de la primacía del *Logos* como estatuto de verdad o de la razón sustantiva como criterio organizador de la existencia produjo el desplazamiento hacia otras áreas de interés y formalizó nuevos modos de conocimiento. La dimensión intuitiva o la imaginación creativa se han constituido como capacidades no solo propositivas respecto de los procesos de creatividad formal –en el campo del arte, en las intervenciones en el espacio público o en los modos de producción, circulación y consumo de obras– sino también como una forma alternativa de conocimiento y de organización de aquello llamado realidad. Esto no debe confundirse con una mera difusión de una fantasía superficial o carente de concreción y de rigor, sino como la construcción de nuevos armados y de nuevas constelaciones acerca de parámetros estéticos, elaboración de lenguajes, reorganización del material o modos de apropiación y de pensar el lugar y el habitar que resultan alternativos. No se trata de un juego indiferente o pasatista sino de la elaboración de lo propiamente lúdico. Puesto en crisis el estatuto del *Logos* y de la razón moderna, cabe entonces también el poder diferenciar en este marco las experiencias realmente críticas de aquellas otras carentes de consistencia. Los procesos de mestizaje, hibridaciones y contaminación ya mencionados han abierto la invocación a las formas de lo no acordado, las anomalías, lo sublime o lo dionisiaco, formas que por otra parte reconocen una extensa tradición en la cultura occidental moderna, desde Lavigna Fontana o Pirro Ligorio, pasando por Lequeu y Piranesi, y llegando a Baader o Delvaux. En nuestro contexto hay algo de ello en el grupo *Mondongo*, en las instalaciones de Nicola Constantino, en las intervenciones de Juan Tessi o en la literatura de Roque Larraquy o de Carlos Gamerro. Por otra parte, si el paradigma de la razón ha definido un criterio de verdad en tanto expresión honesta y transparente de un ser, el trabajo con lo verosímil o lo sugerente pone en entredicho el estatuto de lo que se instituye como verdadero, la relación inequívoca entre lo que es y lo que parece o entre verdad y apariencia. La presencia del fragmento, de lo indeterminado, de la confrontación con lo hegemónico y su estatus legitimador, o aquella ruptura en la relación entre las palabras y las cosas que nos trajera Foucault, han puesto en entredicho las relaciones unívocas o lineales entre razón, coherencia y verdad. Y han configurado nuevos criterios de aquello que podemos entender justamente como coherencia.

Si es cierto que lo contemporáneo se puede definir como las conceptualizaciones, los modos, las formas o los imaginarios de encarar y materializar las problemáticas que plantea un presente –generando a la vez imaginarios propios y paradigmas de pensamiento– resulta cierto también que lo contemporáneo no puede definirse meramente como una condición temporal. La existencia de lo contemporáneo implica la existencia de una estructura del pensamiento, de una construcción epistémica y de una ubicación no solo temporal en la historia.

En un registro diferente, si pensamos en Nietzsche, Barthes o Agamben, lo contemporáneo no implica una propia concordancia con el presente sino un desfase con el mismo, una no coincidencia; una imposibilidad.

En este marco, la producción contemporánea latinoamericana ha elaborado nuevas formas de asunción de lo moderno. Muchas de esas producciones o experiencias han recogido parte de la herencia moderna y, desdeñando los prefijos y taxonomías del tipo post, tardo o súper, han reformulado o traducido algunos núcleos de tal herencia. Pero en primer lugar, tal asunción de lo moderno se ha efectuado a partir de una superación de los determinismos, de la rigidez de principios y de los reduccionismos ideológicos a los que estuvo atado gran parte de lo moderno debido a su adscripción a la lógica del modelo. En segundo término, esa reformulación o traducción se ha planteado desde reubicaciones culturales precisas, en el contexto de lo que Fernández ha denominado como formaciones geo-culturalmente situadas, y en una vinculación compleja entre lo particular de una ubicación y lo universal de ciertos principios o categorías.

Estas nuevas formas de asunción de lo moderno, en su versión crítica, eluden las réplicas, la celebración de un lenguaje o de un discurso convertido en repertorio, o las evocaciones congeladas, como sí han querido algunos exégetas lineales del Modernismo. No obstante, en muchos casos, la mirada sobre lo moderno sigue siendo una mirada reductiva, engrosada de clichés, una perspectiva que abunda en las líneas de tipo profesionalista y con una versión totalmente canónica, enciclopedista y hasta ingenua de la historia, y separada de toda interpretación crítica. Aunque parezca notable, aún hoy se siguen repitiendo y pontificando formulaciones tales como el *menos es más*, *la forma sigue a la función*, *el ornamento es delito* o la arquitectura moderna tiene su origen en la técnica; o se prosiguen con dictados tales como la primacía del modelo, la primacía de la idea, ciertos procedimientos compositivos o el propósito social y sanador de la arquitectura como parte de su mandato de constituir un instrumento de modificación de la realidad en los términos que lo instruyó el programa del reformismo moderno.

En cambio, las indagaciones de tipo más experimental o con un mayor espesor disciplinar trabajan con las traducciones, las adaptaciones o reelaboraciones críticas, como en los casos de Mendes Da Rocha, Carvalho y Ferraz, Undurraga, Aravena, Mazzanti o el grupo BNKR. Parte de este trabajo con la herencia moderna se ha ocupado entonces de una reformulación del código de la abstracción, de las articulaciones entre abstracción y figuración, del problema del espacio como una construcción o experiencia fenomenológica, de la reelaboración de la presencia del programa, de las disímiles articulaciones en lo moderno entre objeto, conjunto, lugar y paisaje, de volver a pensar las relaciones entre arquitectura, arte y política, o de no renunciar a los valores de lo público pero convirtiendo lo ideal en estratégico.

Esta reformulación del legado moderno no supone necesariamente la continuidad de su paradigma, sino que se inscribe en los términos de las estrategias o de las constelaciones en otro sitio ya mencionadas, como parte del posible uso efectuado sobre un material histórico.

Una de las componentes medulares de la Modernidad la constituyó la idea de diversidad o heterogeneidad, asociada en cierto sentido a la interpretación de lo

moderno como superposición de pluralidades, como fragmentación o como conflicto. Pero en cierta forma también, las componentes de lo diverso o de lo heterogéneo en el universo moderno se configuraban como una oposición o una alternativa –a las tendencias homogeneizantes, normativas o paradigmáticas–, como anomalías, o como contingencias; lo heterogéneo en lo moderno como acción contra-fáctica. De manera diferente, en lo contemporáneo la diversidad constituye un modo, una componente que abarca *in extenso* desde los mismos inicios.

Ya sea para abordar las diferentes problemáticas, o para tomar a lo moderno como un material con el cual operar, estas experiencias de lo contemporáneo han puesto de manifiesto una forma del desprejuicio. Sus búsquedas se orientan a la construcción de categorías operativas o de una operatividad discursiva y no a seguir los dictados de un modelo ideológico. Toman elementos de la vida cotidiana, referencias concretas, un material liviano o casual tanto como lo alusivo a lo misterioso, lo sublime, o lo denso, y lo convierten en material de proyecto, sin remitir a categorías, órdenes o modelos rígidos o preestablecidos. O trabajan con el humor, la ironía, la discrepancia o la negociación, convirtiéndolas en una acción operativa para un compromiso que no deja de ser riguroso, con una agenda abierta que incluye la investigación, la docencia y la experimentación, con intereses puestos así mismo en otras áreas de conocimiento.

Los despliegues de la cultura contemporánea, tanto en el contexto europeo y norteamericano como en el de América Latina, se han desplazado como parte de una condición de época o de un nuevo *zeitgeist* hacia las disoluciones de los límites disciplinares y lo transdisciplinar.

La Modernidad del siglo XX, en sus diferentes formulaciones y extensiones, se caracterizó, entre otras cosas, por una hegemonía de la autonomía disciplinar, por el paradigma de la especificidad de cada disciplina. Originado en el pensamiento kantiano, esto fue producto de la incidencia del iluminismo de tipo racionalista y positivista en sus modos de concebir la realidad, el saber o la existencia. El espíritu racionalista, clasificatorio, de individualización de saberes y armado de taxonomías – el conocimiento como discernimiento en tanto separación y distinción– llevó a esta primacía de la autonomía de cada disciplina a la definición de sus cuerpos de saber, sus prácticas, sus categorías y modos de producción. A la vez, el propio despliegue interno de cada conocimiento disciplinar llevó a la conformación de un *corpus* de saberes tendientes a esa propia especificidad.

Dentro de las autonomías en el campo de la producción moderna del siglo XX se dieron, no obstante, una serie de préstamos entre diferentes esferas, o lo que fueron también los cruces interdisciplinares. Referidos más puntualmente a la arquitectura podríamos pensar en ese sentido en los préstamos o cruces entre la misma y las artes plásticas en ejemplos como el de Le Corbusier, el Neoplasticismo, algunas experiencias de la Bauhaus, o más hacia aquí y entre nosotros el caso de Clorindo Testa, a partir de los años '50 y '60. Se compartía en ellos ciertos núcleos teóricos vinculados con las relaciones entre forma y espacio, el procedimiento de montaje, las poéticas de la abstracción, o las relaciones entre forma y material. O en los imaginarios urbanos y arquitectónicos expuestos por el cine, en films paradigmáticos como *Metrópolis*, *El hombre de la cámara*, *Berlín sinfonía de una gran ciudad* y *Lo que*

vendrá, o en obras menos conocidas como *La Inhumana*, de Marcel L'Herbier o *Aelita*, de Protazov; imaginarios que invocaban características en común entre el cine, la arquitectura y la ciudad tales como el movimiento, el dinamismo, la concepción del tiempo, la fragmentación formal o de la existencia, o las articulaciones entre continuidad y discontinuidad. Lo mismo que en el teatro de la vanguardia rusa con las escenografías para obras como *El hombre que fue jueves* o *El magnánimo cornudo* en términos de los postulados del *formalismo* de Shklovski, la ruptura de la sintaxis clasicista, o las relaciones entre espacio y expresión político-social. Pero precisamente se trata de préstamos de una disciplina a la otra, del traspaso de ciertos procedimientos, de un lenguaje o de una poética, de un principio constructivo o del tratamiento de un material histórico. Cada disciplina guarda su propia autonomía, y es desde su propia especificidad que se concibe, se origina su proceso de construcción y se conecta con la otra. La arquitectura sigue siendo arquitectura, no se funde ni se diluye su concepción ni su concreción objetual en otras expresiones.

Los despliegues en el campo filosófico y social, la relativización de los *corpus* de pensamiento en sus núcleos duros de autonomía, el paso de las ideas de modelo a las de estrategia, la difusión de la concepción del rizoma como forma de organización de los saberes, de las prácticas y de la realidad misma, el pensamiento asociado a la horizontalidad y la des-territorialización, las búsquedas de un perfil más experimental dentro del campo estético y artístico, la lógica de las interconexiones y de los flujos vinculados al fenómeno de la globalización, la incidencia de los medios informáticos en la disolución de los límites materialmente estrictos y definidos, o los procesos migratorios y de mezclas sociales, culturales o raciales, entre otras cosas, han llevado a la cultura contemporánea a la disolución de los límites disciplinares, a la pérdida de sus contornos fijos o precisos. Una disciplina o saber se derrama o fusiona con otro, comparten principios o medios entre sí, de manera tal que el conocimiento no se construye de forma relativamente autónoma –en una interacción que puede ser compleja entre autonomía y contexto– sino que se alimenta de y mezcla con otros conocimientos. Y el comienzo de un proceso creativo no se origina necesariamente a partir del conocimiento disciplinar específico sino que la idea de inicio puede recurrir a muy diversos orígenes, saberes o referencias, no solo disciplinares.

El borrar las fronteras taxativas entre disciplinas produce trasvasamientos, transdisciplinaridades o contaminaciones de un campo a otro, lo cual implica que se produzca un fenómeno de fertilización, de expansión y de transformación de un determinado medio. En el campo artístico en general y en la arquitectura en particular la disolución de los límites disciplinares opera con las mezclas, las hibridaciones, los entrecruzamientos o las fusiones. Esto presenta diversos registros a lo largo de la historia en occidente: entre arquitectura, pintura y escultura como en el caso de lo barroco; entre cine y teatro, como en la obra cinematográfica de Alain Resnais; entre artes plásticas, paisaje e intervención territorial, como en Robert Smithson o Mary Miss; o en las producciones performativas con la fusión entre teatro, video, danza, música y *acting*.

La disolución de los límites disciplinares y las mezclas de una estructura sintáctica y semántica con otra pueden presentar tanto una capacidad potenciadora como así

también crítica. Respecto de lo primero es que se potencia en muchos casos la dimensión expresiva, se abre el campo de las interpretaciones y el juego de lo transdisciplinar. En el campo comunicacional y semiológico se intensifican la polisemia y los procesos de resemantización, con cambios o nuevas aportaciones en las relaciones entre forma y contenido. Se potencia además el arsenal de recursos o de procedimientos posibles de utilizar, alterando de esta manera las articulaciones entre forma, expresión y soporte. Por otra parte las disoluciones de los límites resultan críticas ya que tienden a desestabilizar lo institucionalizado. Esto ocurre porque tales producciones priorizan las búsquedas experimentales y la condición de laboratorio antes que el seguimiento de un modelo. En primer término se pone en crisis o se desestabiliza justamente lo que las disciplinas institucionalizan, sus principios, sus definiciones, sus alcances, lo que un saber legitima. Un accionar que interroga sobre lo que constituye una disciplina. En el caso de la arquitectura o de las prácticas artísticas la interrogación o la desestabilización se efectúan desde adentro mismo de tales prácticas. Con lo cual se produce una cierta paradoja: solamente se puede arribar a un estado de disolución de los límites disciplinares a partir del máximo despliegue de la autonomía de cada disciplina. El desestabilizar la estructura sintáctica y semántica de un código figurativo no importa en este caso a un mero juego formal. Implica efectuar una interrogación acerca de dónde se encuentran los márgenes de una práctica, sus incumbencias o sus capacidades comunicativas, o también sobre cuales son y cómo funcionan los sistemas sociales, políticos y culturales de legitimación.

Aquello que puede constatarse a nivel internacional o general de la cultura, encuentra en las formaciones latinoamericanas un despliegue muy particular, debido a su origen mismo como culturas de mezcla, a las hibridaciones o mestizajes raciales, sociales, religiosos o culturales, a los fenómenos de contaminación y a las propias características que atravesaron a sus diversas formas de Modernidad. Siendo Latinoamérica un gigantesco laboratorio de lo moderno, su herencia condujo a que tales factores favorecieron los trasvasamientos y la pérdida de los límites precisos entre diferentes conocimientos o prácticas.

En el campo de la producción artística latinoamericana los ejemplos proliferan.

Liliana Porter ha experimentado con las fusiones entre video, fotografía y pintura o entre teatro, danza y artes plásticas, como en *Entreactos*: situaciones breves, en donde se juega con los factores del tiempo, del espacio, de la representación y de la sorpresa que produce aquello que resulta familiar. Para la autora, si la única realidad que existe es la de nuestra relación con las cosas, entonces es posible que el vocabulario para pensar pueda incluirlo todo, desde un jarrón o un pato embalsamado.

Ulises Conti, músico, poeta, escritor y antropólogo musical –en una reunión que evoca la figura del artista humanista del siglo XV– ha editado *La cinta transportadora*, un libro-objeto entre lo poético y lo visual referido al sonido. La obra actúa entre el *collage* y la fusión, en un terreno ambiguo que reúne el ensayo, la recopilación periodística, la imagen, el diario personal y los textos de otros autores tales como Alan Pauls, Martín Oesterheld y Marcelo Cohen. La ambigüedad en la disolución de los límites disciplinares está referida a esa indeterminación o esa tensión entre el *collage* y la fusión: en el primero pervive cierta individualidad de las partes componentes, la parte

o el fragmento resultan distinguibles en el montaje del *collage*; en el segundo la fusión ha hecho que no se guarden rastros de tal individualidad, disolviéndose la misma en la amalgama.

En Jorge Macchi puede encontrarse también las mezclas de artes plásticas, video, fotografía, instalación y diseño en su producción de estos veinticinco años. Obras como *XYZ*, *Accidente en Rotterdam*, *Still Song*, *Tiempo Real* o *Frágil* describen un recorrido hipnótico y en suspensión en una exploración sobre el tiempo, la ciudad, la crónica policial, la incomodidad, o la sobreinformación en los medios, abundando en los cambios de escala, el extrañamiento, los cambios de contexto, el detalle, lo aleatorio, el fragmento o los objetos banales.

Por fuera del autor individual, y dentro de un colectivo, en *El borde de sí mismo* se ha indagado en las relaciones entre artes plásticas, danza y teatro. En el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires un grupo de artistas del teatro y de la danza crearon obras y actuaciones en diálogo con otras obras, las expuestas en el museo, de autores como Federico Peralta Ramos, Liliana Maresca y Alberto Heredia, en un evento para reflexionar acerca de cuál es el borde, difuso y complejo, entre disciplinas.

En el caso de estas disoluciones de los límites, el propio concepto de obra es lo que está puesto en cuestión. La obra ya no es un objeto de concreción material, físico, como en el caso de una pintura, ni tampoco una actuación o una performance, como en la danza o el teatro, sino la integración de las mismas bajo un nuevo concepto. Algo similar se dio con la obra *El nervio óptico*, título de un libro publicado originalmente por la escritora y crítica de arte María Gainza. A partir de él, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires un grupo de actrices hicieron una puesta con una serie de monólogos adaptados del libro y con referencias a pinturas de Courbet, El Greco, Rousseau, Rothko o Schiavoni, entre otros, expuestas en el museo, en un cruce entre teatro, literatura y arte.

En el caso de la arquitectura la disolución de los márgenes fijos con las otras disciplinas puede que resulte más problemática o limitada, debido a la componente utilitaria de la misma o a los requerimientos técnico-estructurales. El problema de los usos o de la realidad tectónica y material ciertamente importa una limitación para la total apertura y disolución de la arquitectura en otras disciplinas, al tener que dar cuenta de una necesidad práctica – la del cobijo –, de la existencia de un encargo por parte de un usuario, de ciertos requerimientos de índole normativa y legal, pero también de los dictámenes de carácter funcional, pragmático-utilitario o simbólico-representativo de ciertos imaginarios sociales y culturales respecto de un rol que cumpliría la arquitectura. La problemática del uso o de las funciones prácticas de la arquitectura implica un estatuto complejo para la misma, su propia definición como disciplina. De hecho recordemos que Hegel negó su pertenencia a la esfera del arte dado su propósito funcional; y la complejidad de toda reflexión al respecto se pone de manifiesto en el aserto de Kant acerca del arte y su finalidad sin fin.

No obstante, en esta producción latinoamericana y en sus articulaciones entre arquitectura, proyecto y cultura puede constatarse todo un filón de experiencias atravesadas por la disolución de los límites taxativos entre disciplinas. Probablemente esto constituya una de las componentes que hacen al abordaje crítico desde la

arquitectura ya que la disolución de tales límites sería una de las formas de desestabilizar o poner en crisis los estamentos legitimados o institucionalizados de la disciplina al poner en un interrogante ciertas definiciones preestablecidas respecto del uso, del programa, de lo que se halla institucionalizado acerca de la imagen entendida como imagen de lo edilicio, de las relaciones con el lugar, de los modos de reelaborar una tradición histórica o de conceptualizar la dimensión epistemológica de lo que constituye la arquitectura. Precisamente en sus versiones realmente críticas la dilución de los límites de la disciplina, antes que habilitar tan solo una operación desde lo formal, desde el nivel procedimental o sobre el estatuto del objeto, lo que hace es poner en tela de juicio el estatuto de la arquitectura en sí, revisar sus modos de incidencia en lo social, sus sistemas de valoración y legitimación, sus componentes ontológicas, axiológicas y teleológicas –su ser, sus principios y sus propósitos– ; entendida desde un punto de vista de una epistemología, la arquitectura y el proyecto como una forma de conocimiento y de construcción de la realidad alternativa que caracterizan la diversidad del habitar en tanto tejido complejo y denso de relaciones culturales.

Esta redefinición de una epistemología de la disciplina acude también a lo que constituye el inicio del proceso proyectual. El proyecto ya no se inicia desde un conocimiento disciplinar, desde una figura tipológica, desde un modelo formal-funcional o desde una ontología de lo considerado como edilicio. El proceso proyectual puede iniciarse desde cualquier ámbito o espacio, desde la propia disciplina o desde afuera de la misma, desde el campo del arte, desde la biología, la filosofía. Un inicio de lo proyectual que, como diría Eisenman , no responde a una postulación a priori o un origen fijo sino a algo que puede ser indeterminado, eventual, o con otro criterio de coherencia.

Este cambio de paradigma, desde la autonomía a la disolución de los límites específicos, desborda lo arquitectónico e importa una forma de producción cultural para la arquitectura, abriendo nuevos modos de interpretar las relaciones entre modernidad y contemporaneidad, las posibles implicancias de lo que es la identidad y superando las categorías estilísticas o los prefijos vacíos de contenido.

En obras como las *Termas Geométricas*, de Germán del Sol, *4 Vigas*, de Solano Benítez, o algunas intervenciones en la comunidad de Amereida –el *Palacio del Alba y del Ocaso*, el *Anfiteatro* o la *Torre del Agua*– la disolución de los límites disciplinares integran o funden a la arquitectura con el arte del paisaje o con el *land-art*, revisando al mismo tiempo las conceptualizaciones sobre el lugar, el territorio y las relaciones entre naturaleza y artificialidad. En virtud de estas disoluciones y del derrame junto con el arte del paisaje o el *land-art* es que se hace imposible pensar en el lugar o en el territorio en términos de un espacio neutro o de una extensión lisa o des-simbolizada; importa necesariamente pensar en lugar en tanto procesos de denominación, apropiación, simbolización, identificación o culturización. El proyecto es un elemento cualificador del territorio bajo nuevas advocaciones o modos de señalarlo, y el cambio en la idea de lo que se considera un objeto arquitectónico ha traído aparejada una modificación en las concepciones precedentes. Tradicionalmente, la concepción edilicia del proyecto condicionaba su forma de disponerse en el territorio, con modos de relacionarse entre sí mucho más limitados; disponerse, implantarse, pero no

operarlo. Como producto de esas transformaciones en la noción de objeto arquitectónico y de las nuevas relaciones entre arte y proyecto, el territorio se ha convertido en un tejido entrelazable, en un cuerpo operable, en un organismo mutable. Las influencias del *land-art*, del arte conceptual, del arte minimalista, del arte pobre, de las derivas y del Situacionismo, han promovido estas transformaciones en las articulaciones entre proyecto y territorio. Desdeñando la exclusiva asimilación o la reproducción de las condiciones del territorio, el proyecto construye al mismo a través del contrapunto, la cualificación recíproca, la red denominación, o la resignificación. Ya no se distinguen las diferencias entre objeto arquitectónico e intervención paisajística; no solo se diluyen los límites en cuanto a sus aspectos formales sino también en su concepción, como en el caso de las obras mencionadas. Los trabajos de Mary Miss, Robert Morris, Donald Judd, Gabriel Orozco o Richard Serra se entremezclan con algunos de Germán del Sol, Solano Benítez, BBPR, Cristián Undurraga, Smiljan Radic o Amereida. De manera similar a la del campo artístico el trabajo de ciertos arquitectos se involucra con el armado de un relato que reúne artes plásticas, paisaje, ecología y sustentabilidad. En el contexto de nuestras culturas latinoamericanas, las fusiones, las hibridaciones o los mestizajes no alcanzan meramente a un problema de forma o de lenguaje; importan a las mezclas raciales, sociales, religiosas y culturales, y ha ido construyendo aquel archipiélago de identidades basadas en los entrecruzamientos, las diferencias, el conflicto irresuelto, las aporías, las superposiciones, lo superficial a la vez que los sustratos velados. Experiencias que como porciones o unidades en sí pero a la vez conectadas actúan entre la dispersión y el agrupamiento, entre el parpadeo y la fijación.



Las *Termas Geométricas* de Germán del Sol constituyen uno de estos casos. Una operación mínima sobre la naturaleza existente con una serie de pasarelas e instalaciones fácilmente desmontables. En esa operación como de acupuntura la interferencia con el paisaje natural intenta ser mínima, puntual, localizada. Pero este mínimo de artificialidad no implica necesariamente la asimilación mimética o el diluirse con lo natural, sino al contrario, trabaja por medio del contrapunto, del contraste, de la contraposición, pero en donde la misma resulta regulada. Cabe distinguir aquí que entonces la fusión no se trata en este caso de la que remite a la indiferenciación entre artificio y naturaleza – diferencia que se halla resaltada por el tratamiento de la forma y del color – sino de la fusión entre disciplinas. Una reelaboración de las relaciones entre naturaleza y artificio que funciona a través de las cualificaciones recíprocas y de una especie de tensión entre la interferencia y el acomodamiento. Podemos evocar a través de las termas ciertos trabajos realizados desde el land-art, como los de Mary Miss en *Field Rotation, Perimeters/Pavilions/Decoys*, o las intervenciones en el Des Moines Art Center.

Cuatro Vigas, de Solano Benítez es intervenir en un predio de 15 hectáreas, un medio natural con una intervención mínima, en otro escenario de una naturaleza sublime como la de la exuberancia vegetal. Una intervención mínima pero que atraviesa diferentes sustratos de la disciplina: arquitectura, artes plásticas, paisajismo, poesía, parte de la historia de lo moderno, los lazos con la cultura local, los mestizajes, la tumba.



Cuatro vigas es un espacio funerario, la tumba que aloja los restos del padre de Solano Benítez. Pero nada allí indica, a priori, la presencia de lo funerario, ni de la muerte.

Las cuatro vigas de hormigón se disponen en medio de la vegetación formando un cuadrado con un gran espacio en el centro atravesado por un pequeño arroyo y están revestidas del lado interior por espejos, produciendo no solo efectos de reflejos sino también de duplicación y una disolución de los límites reales del lugar. Como en otros casos, el proyecto no se impone en un lugar sino que interactúa con él desde el contrapunto y la complementación recíproca. La abstracción de lo artificial se contrapone pero a la vez se complementa con la exuberancia de lo natural en una misma integración. En el mínimo de esta intervención, el territorio se vuelve el lugar de lo poético, el lugar de una poesía mestiza. Cuatro objetos mínimos, apoyado cada uno en un único pilar, regulares, silentes, revestidos de espejos, que remiten a ciertas obras de la escultura minimalista, como Cubos Espejados, de Robert Morris, o del *land-art*, como *Void Space Monument*, de Mary Miss. La disolución de los límites disciplinares lleva en este caso particular a una verdadera fusión entre artes plásticas y arquitectura, con una otra disolución o una presencia mínima de la función o del propósito útil de la arquitectura. La función prácticamente ha desaparecido y un visitante desprevenido podría pensar que se encuentra en presencia de una obra de Donald Judd o de los citados Robert Morris o Mary Miss. Tan solo una fosa de hormigón, que no interfiere con la naturaleza o la vegetación circundante, señala la presencia de la tumba. Una arquitectura que se ha despreocupado de los dictados funcionalistas más reductivos y ha convertido al uso en una metáfora y, antes de plantearse como el imperativo de una solución, propone una interpelación a lo que se considera puede ser el proyecto. Cien años atrás, Adolf Loos negaba para la casa, y para la arquitectura en general, su pertenencia al campo del arte debido a su finalidad práctica, y solo reconocía, paradójicamente para nuestro caso, la condición de obra artística para el monumento y la tumba. En los inicios de un nuevo siglo, Benítez vino a reformular, tal vez sin proponérselo, aquella afirmación de Loos y las relaciones entre arquitectura, arte y finalidad útil. Del mismo modo, los planteos de Loos entrañaban una interrogación acerca de cuáles eran los límites del lenguaje, de su creación y hasta de su negación misma, algo que en clave contemporánea y como reformulación y traducción traidora del legado moderno, podríamos encontrar en Solano Benítez. Cuatro Vigas constituye, en ese sentido, una indagación de los límites entre las disciplinas, los límites y su disolución de lo considerado como lenguaje y como objeto arquitectónico, los límites entre utilidad y metáfora.

En el caso de la *Capilla del Retiro*, de Cristián Undurraga, la concepción del proyecto da cuenta de la incidencia de las Vanguardias y las Neovanguardias, y de las articulaciones del mismo con las prácticas artísticas contemporáneas. La contundencia y regularidad de la forma, el peso matérico, la absoluta abstracción, la reducción al silencio de todos los elementos expresivos y el contrapunto entre abstracción del objeto y entorno natural están asociadas con las prácticas del arte minimalista de Donald Judd, en obras tales como *15 Untitled Works in Concrete*, o de Robert Morris, en *Vigas* o *El Laberinto de Pontevedra*. Tanto en algunas obras del arte minimalista y su relación con el territorio como en la *Capilla del Retiro*, forma y estructura constituyen una

síntesis indisoluble. En unas y otra se propone una mirada de integración en el contrapunto o de asimilación en una esencia que no es apariencial, se condicen en un nombrar con los elementos mínimos, se integran abstracción del paisaje natural con abstracción del objeto, se cumple con una distancia poética, todo ello acerca de lo territorial. Algo que implica también una mirada política sobre el territorio ya que se involucra con una forma de cualificar, de hacer un señalamiento, de tomar una postura, de dar cuenta de un tiempo que se halla inscripto dentro de una temporalidad mayor, de cómo se puede interpretar un pasado y de construir una forma de pertenencia y de pertinencia, y por lo tanto, de identidad.

Por último, en esta breve enunciación, podemos referirnos al caso de A77 y el *We Can Xalant Barcelona*.



Es esta otra obra en la que se pone en discusión el estatuto de la obra y de la arquitectura, y en donde la misma se disuelve con las artes visuales, el acontecimiento, la instalación, la intervención o lo performático. La componente edilicia de lo arquitectónico está fuertemente interpelada, pero al mismo tiempo la obra no deja de incluir toda una serie de categorías de la arquitectura: espacio, forma, usos, materialidad, estructura, función social, relación con el lugar. Se manifiesta aquí, en esta disolución de los límites, la incidencia o la presencia de las Vanguardias o las Neo vanguardias en los autores. El sentido disruptivo del *We Can Xalant* como objeto en cierto modo intempestivo hace cuentas con la idea de una intervención en el espacio

público de la ciudad, junto con la componente festiva y a la vez provisoria o efímera de la intervención. Una intervención que así mismo puede ser llevada y trasladada a diferentes lugares en distintas oportunidades. Ese sentido de lo trasladable o de la obra que cambia de lugar se reconoce la herencia de las propuestas de los Archigram de los años sesenta o las derivas de los situacionistas en su concepción de ciudad, herencia palpable en la formación de los integrantes del estudio. Esto constituye nuevas formas de interpretar la problemática del lugar, ya no como algo vinculado a los conceptos de arraigo, de fijación, de permanencia o de continuidad, sino del lugar como espacio de lo provisorio, de lo eventual, o lo emergente. Por otra parte, el uso de materiales alternativos, del montaje de piezas y elementos no propios de la arquitectura, la idea de ensamblado y de *construcción* de la forma, la ejecución material llevada adelante por los propios autores, son parte de esa componente propia de las Vanguardias y las Neovanguardias históricas. Una disolución de los límites y de la autonomía disciplinar que se verifica también en el modo en que se da inicio a la creación de la obra por fuera de lo estrictamente arquitectónico, en donde el proceso creativo y de proyecto reconoce otras formas de pensar y constituir en una praxis alternativa a lo proyectual.

Finalmente, es dable interpretar que estas disoluciones de los límites disciplinares, el alejamiento de la arquitectura de la primacía de su autonomía, otorga un nuevo sentido a aquello considerado justamente como disciplinar. Se acentúan sus rasgos críticos y la noción del proyecto como un instrumento crítico respecto de la concepción de la realidad y de su construcción. Se pone en juego un experimentalismo formal y técnico o material que no necesariamente se postula como una mero formalismo vacío de contenido, de una forma por la forma misma, sino de los aspectos formales como un modo de cualificación del habitar. Una perspectiva crítica que trabaja a partir de lo que puede ser disruptivo, intempestivo, o contingente, pero que da cuenta de una significativa complejidad y que pone de manifiesto una alteración de aquello postulado y legitimado como coherente por la tradición racionalista del pensamiento. Algo que lleva a considerar racionalidades y acepciones de coherencia alternativas, en una desestructuración y rearmado de los relatos convencionales.

La disolución de los límites disciplinares construye otra forma de conocimiento en la arquitectura, trabajando con las fusiones, las hibridaciones y trasvasamientos, pudiendo producir objetos asaz enigmáticos, en donde el proyecto ya no aparece como una certeza sino operando desde la incertidumbre, pero fertilizando a la arquitectura y a su campo de intervención.

Bibliografía

- AA.VV. *El debate modernidad pos-modernidad*. Compilación y prólogo de Nicolás Casullo. Puntosur. Buenos Aires. 1989
- Agamben, G. *Lo contemporáneo*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2015
- Eisenman, P. *El fin de lo clásico, el fin del comienzo, el fin del fin*, en *Arquitectura Bis*. Barcelona. 1984
- Foucault, M. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI. Buenos Aires. 1986

CAEAU

Centro de Altos Estudios en
Arquitectura y Urbanismo

Lailach, M. *Land Art*. Taschen. Madrid. 2007

Marzonia, D. *Arte Minimalista*. Taschen. Madrid. 2004

Ramírez, J. *El objeto y el aura. (Des)orden visual en el arte moderno*. Akal. Madrid. 2009

Wajcman, G. *El objeto del siglo. Mutaciones*. Amorrortu. Buenos Aires. 2001