

ACCIONES Y REACCIONES

Una mirada a la arquitectura a través de sus fragmentos dinámicos

Julio Barreno Gutiérrez

Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Universidad de Sevilla

Resumen

Los movimientos de Jackson Pollock sobre sus lienzos, dispuestos en el suelo de su taller sobre los que dejaba descuidadamente caer la pintura desde su pincel, dieron nombre a la pintura de acción, the action painting, la cual no puede entenderse sin ese dinamismo impuesto y sin duda necesario. Aunque la RAE acepte como acción otras formas de hacer, las acciones y reacciones a las que nos referimos son fundamentalmente aquellas que necesitan del movimiento, de lo dinámico.

Esta tesis nos invita a aproximarnos al conocimiento de la arquitectura a través del estudio y entendimiento de las acciones y también reacciones que se dan en sus procesos de generación, la mayoría decididas desde el posicionamiento activo y provocador del arquitecto. Un actor que a través de su propia acción es capaz, a su vez, de generar otras acciones en aquellos que finalmente habitasen esas arquitecturas bien como reactores o, también, otra vez, como nuevamente actores en su experiencia con el mundo. Acciones generadas desde la acción, o también, la arquitectura desde sus acciones y sus reacciones.

La constelación conformada por la multitud de ejemplos que comparten este fondo de escena han sido reordenados mediante una metodología próxima a los archivos a través de las legibles insinuaciones detectadas desde los enunciados ciertos de los que partimos. Los muchos ejemplos recolectados, acumulados y analizados en este trabajo de alguna forma se relacionan con la arquitectura, o con estos conceptos capaces de darle forma, para acabar explicándola desde esas posiciones que accionan determinadas movilidades o implican un activo dinamismo de las partes, ciertamente lejos de otras más tradicionales y ligadas a lo estático y gravitatorio, características de obras más concentradas en sí mismas, digamos, más centrípetas y objetuales.

Palabras clave: Movimiento; Dinamismo; Acciones; Reacciones; Acontecimientos; Aonexiones

Abstract

Jackson Pollock's movements above his canvases, arranged on the floor of his workshop on which he carelessly dropped the paint from his brush, gave a name to the action painting, which cannot be understood without that imposed dynamism and, no doubt, necessary. Although the RAE accepts other forms of action as action, the actions and reactions to which we refer are fundamentally those that need the movement, the dynamic.

This thesis invites us to approach the knowledge of architecture through the study and understanding of the actions and also reactions that occur in their generation processes, most decided from the active and provocative positioning of the architect. An actor who, through his own action, is capable of generating other actions in those who finally inhabit these architectures as well as reactors or, again, actors in their experience with the world. Actions generated from the action, or also, the architecture from their actions and their reactions.

The constellation formed by the multitude of examples that share this scene background have been rearranged by a methodology close to the archives through the legible insinuations detected from the certain statements from which we depart. The many examples collected, accumulated and analyzed in this work are in some way related to architecture, or with these concepts capable of giving shape to it, to end up explaining it from those positions that trigger certain mobility or imply an active dynamism of the parts, certainly far from others more traditional and linked to the static and gravitational, characteristics of works more concentrated in themselves, more centripetal and object.

Key words: Movement; Dynamism; Actions; Reactions; Events; Connections



Figura 1. Julio Barreno Gutiérrez

Hoy en día resulta relativamente fácil ver, en tantas publicaciones, proyectos cuyo concepto principal arranca en la configuración o diseño de un determinado recorrido, una conexión entre espacios o cualquier otra experiencia cinética o dinámica. Es algo asumido e incluso, diría yo, demandado por la sociedad. No obstante, en 1914, Antonio Sant´Elia, desde su manifiesto futurista o manifiesto de reivindicaciones para el futuro como respuesta a una realidad de su presente cargada de potencialidades, exigiría un cambio en la producción convencional y conformista de la arquitectura que llega a sus días. Sorprende leer en él expresiones realmente beligerantes, e incluso insultantes, contra una actitud de la arquitectura, y por ende los arquitectos, incapaces de dar una respuesta coherente y consecuenta a esas nuevas necesidades de su contemporaneidad. De esta forma invita a “Combatir y despreciar” las “pseudo-arquitecturas de vanguardia importadas”, la “arquitectura clásica, solemne, hierática, escenográfica, decorativa, monumental, agraciada y agradable”, e incluso contra cuestiones geométricas como las “líneas perpendiculares y horizontales” y el uso de “materiales pesados, duraderos y anticuados”. Para, acto seguido, proclamarse a favor de la necesidad de incorporar a la arquitectura la aplicación de los avances científicos y técnicos ya vislumbrados en su momento; la arquitectura del hormigón armado, del hierro, del cristal, del cartón, de la fibra textil, que ofrecen la elasticidad y ligereza como características arquitectónicas, y la cualidad dinámica en el uso de geometrías de líneas oblicuas o curvas.¹

Como la mayoría de las veces ocurre, muchas de las cosas que se desarrollan en determinadas vías artísticas, incluida la arquitectura, se originaron en o desde el pensamiento, establecido primero en sus formas literarias. Alfredo Aracil y Delfín Rodríguez establecen un origen cierto de una bifurcación en las formas de concebir una obra de arte que iría desde la representación objetiva de las cosas de la realidad a su producción a través de determinadas experiencias, bien del espectador o bien del propio artista. Es decir, se pasa de una actitud poco activa a una donde la acción, actuar, se convierte en el verdadero arte.²

Dos posicionamientos relativos del actor protagonista que también fueron considerados por entonces en la teoría de la relatividad de Einstein, para quien “todos los movimientos son relativos al sistema de referencia en el cual se halla el observador que los mide”. Dos posiciones, por un lado, la de una persona que desde un punto fijo mira cómo se mueve otra o, al revés, como puede percibir el mundo una persona en movimiento.³ Dos puntos de vista, contrarios pero compatibles, que

[1] Una actitud futurista impuesta ya con “las Palabras en libertad, el Dinamismo plástico, la Música sin cuadratura y el Arte.

[2] “En los decenios anteriores (a 1900) se había venido experimentando un cambio en la concepción de la obra de arte que cristalizaría en ensayos teóricos según los cuales la representación, más o menos objetiva, cedía el protagonismo a la experiencia, bien fuera del espectador, como en el caso de los escritos de Fiedler (1876) o Hildebrand (1893), o bien del artista, en Bergson (1889) o Croce (1900)...” Aracil, Alfredo; Rodríguez, Delfín. (1988). El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno. Ediciones ISTMO. Madrid. P.19.

[3] Según Einstein, además, “debe distinguirse entre la imagen estática y la imagen dinámica del movimiento: la primera “consiste en imaginar el movimiento como una serie de sucesos en el continuo unidimensional del espacio, sin mezclarlo con el tiempo”; la segunda, en considerar el movimiento efectuándose en un continuo bidimensional espacio-tiempo.” Ferrater Mora, José. (1965). Diccionario de filosofía. Tomos II. Quinta edición. Montecasino. Editorial sudamericana Buenos Aires. P. 237.

resultan ser vitales en un estudio serio del movimiento de una persona en el espacio; ser observador del movimiento o ser el elemento que se mueve. Abraham A. Moles y Elisabeth Rohmer en su libro “la psicología del espacio” exponen estas dos vías como dos “estilos de estudios” derivados de dos escuelas del pensamiento diferentes.

“En la primera, la del universo de la extensión, la fijación del centro de coordenadas por el observador, desde su punto de vista, va a determinar el sucesivo desarrollo de sus observaciones.” Como ejemplo de este estilo de estudio mencionan y describen el film documental que con fuerte carga experimental realiza Georges Rouquier en el año 1946, en la Francia ocupada por los nazis, y que titula con el nombre de la granja de sus tíos: “Farrebique”. “...una cámara en un punto fijo del espacio, y filmando a lo largo de horas, días, estaciones, todo lo que pasa en el campo cubierto por la cámara. ...del análisis de estos filmes resulta necesariamente el conocimiento de una región del mundo, al alcance del observador, identificado a su cámara, así como la posibilidad de una ulterior traslación a otra parte, que lo equivale a proponerle una imagen estadística del mundo y de los individuos que en él existen”.⁴

Aunque si bien es cierto que Moles y Rohmer citan este estilo por la posición pasiva que adopta el observador desde una situación alejada o externa a la escena, en el sentido que trata esta tesis interesa más por cómo determinados elementos de referencia son capaces de explicar claramente un movimiento determinado por algún cuerpo en relación a aquellos. Por tanto, prestamos atención, y así es extraño de algunos ejemplos, a aquellas arquitecturas que se minimizan, deshaciéndose como arquitectura, para convertirse en sistemas de referencia de aquel sujeto dinámico. En este apartado podría ser considerada mucha de la arquitectura racionalista, con la figura del arquitecto como ordenador de los espacios, como gestor de las coordenadas universales aplicadas a los casos particulares.

Podríamos decir que Dziga Vertov, citado también por Berger, adopta en lo que sigue la posición del segundo estilo de estudio: “Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo la máquina, os muestro un mundo del único modo que puedo verlo. Me libero hoy para siempre de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me aproximo a los objetos y me alejo de ellos. Repto bajo ellos. Me mantengo a la altura de un caballo que corre. Caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Esta soy yo, la máquina, que maniobra con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas. Libre de las fronteras del tiempo y el espacio, coordino cualesquiera y todos los puntos del universo, allí donde yo quiera que estén. Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo. Por eso explico de un modo nuevo el mundo desconocido para vosotros”.⁵ Esta segunda actitud, según Moles y Rohmer, se centra en “un análisis del Mundo tal como es visto por un ser móvil y tal como el conjunto de sus campos de visión se propone a su memoria y a su aprendizaje. Imaginaremos a este ser provisto de una micro-cámara móvil”, como hace Vertov, “que memorizando a

[4] Moles, Abraham A; Rohmer, Elisabeth. (1990). Psicología del espacio. Edición revisada y ampliada. Círculo de lectores. P.27-28.

[5] Berger, John; Blomberg, Sven; Fox, Chris; Dibb, Michael; Hollis, Richard. (2000). Modos de ver. Editorial Gustavo Gili. 4ª edición. Barcelona. P.24.

perpetuidad su campo de visión y reconstruyendo por medio de la razón la imagen del mundo exterior a partir del conjunto estadístico de imágenes por él captadas en el curso de sus evoluciones en el espacio”⁶.

Interesados por estos aspectos, establecemos un sistema de aproximación al conocimiento de la arquitectura, entendida como un concepto abierto, a través de esas acciones o posicionamientos activos de los distintos personajes que intervienen a lo largo de su proceso de generación y experimentación. El caso de Sant’Elia, y según podría deducirse de lo que expone en su manifiesto, sería más bien un ejemplo de lo mencionado como segundo estilo. Un actor que a través de su propia acción es capaz, a su vez, de generar otras acciones en aquellos que finalmente habitasen esas arquitecturas bien como reactores o también, otra vez, como nuevamente actores en su experiencia con el mundo. Todo esto sin olvidarnos de la presencia insistente de los ejemplos intermedios, es decir, de aquellos también reactores-actores que intervienen en los procesos de ejecución propios de la vertiente técnica-constructiva propia de este campo.

Tratamos de considerar la arquitectura desde el estudio de las acciones que supuestamente iniciadas por el arquitecto acaban por influir en otras acciones, o lo que es lo mismo, en pensadas reacciones de los distintos intervinientes que de alguna manera tienen en su movimiento, en su dinamismo o en su propia acción, la forma de experimentación de aquellas ideas o iniciativas. Acciones generadas desde la acción, o también, la arquitectura desde sus acciones y sus reacciones. Una multitud de ejemplos que comparten este fondo de escena construyen una constelación de hechos ocurridos fundamentalmente desde principios del siglo XX, todos ellos arrojados a nuestros pies como ruinas sobre ruinas, si hablamos como Walter Benjamin. Son muchos los ejemplos recolectados, acumulados y analizados en este trabajo, que de alguna forma se relacionan con la arquitectura, o con estos conceptos capaces de darle forma, y que la explican desde esas estrategias que accionan determinadas movibilidades o implican un activo dinamismo de las partes, y que se alejan de otras más tradicionales y ligadas a lo estático y gravitatorio, características de obras más concentradas en sí mismas, digamos, más centrípetas y objetuales.

Pretendemos aproximarnos de nuevo a la arquitectura a través de aquellos hechos ocurridos en ella y que me interesan personalmente. Tratamos de darle forma desde los conceptos y casos en ella encontrados a través de un método de abordaje que no trate de clasificarlos objetivamente o, digamos, de manera impuesta, sino más bien, a través de ellos mismos, es decir, una ordenación que huya de las supuestas perversiones de la manipulación de la verdad que haya podido ser dicha. Hacer una aproximación al conocimiento del tema, las acciones y las reacciones que rodean al hecho arquitectónico, a la arquitectura como excusa o motivo generador de movimientos en torno a ella en sus distintos frentes, y así sus experiencias plasmadas en fotografías como muestra del hecho fehaciente que, a través de la creación de un lugar dialéctico, puedan ofrecer a los demás la posibilidad de generar sus propias y deseables interpretaciones personales.

[6] Moles, Rohmer. Op. Cit., P.27-28.

Un material muy heterogéneo el acumulado y, por lo tanto, muy dialéctico si lo enfocamos desde Platón para quien “dialéctica” es la palabra que denomina “el método que hace surgir la verdad a partir de un diálogo que es, en general, contradictorio”. Con Hegel y Marx, esa dialéctica, llegará a dar forma al movimiento mismo de la historia a través de lo que el primero denominara como “movimiento de lo negativo”. Autores como Georges Bataille, Walter Benjamin o Raoul Hausmann utilizarán este concepto de una manera más amplia que, al igual que a Didi-Huberman, nos interesa más.⁷

Deleuze y Guattari utilizarán el concepto “Máquina de guerra” como herramienta capaz de enfrentarse a las imposiciones del poder de turno o “contradecir los aparatos de Estado”. El museo tradicional, el que trata de dar forma a las verdades de ese poder es, por tanto, un aparato del Estado que exige centralismo, que territorializa, y que además no puede prescindir de ideas como “obra maestra” o “colección”. Por el contrario, una exposición es, o puede llegar a ser, una máquina de guerra, “un dispositivo asociado al nomadismo, a la desterritorialización”. Mientras los aparatos del Estado tratan de tomar el poder sobre los espectadores, las máquinas de guerra intentan potenciar nuestro pensamiento.⁸ Es en esta dirección en la que tratamos de movernos. Espero que esta exposición, que es al fin y al cabo este trabajo de investigación, consiga traspasar el límite temporal de su lectura para empujar al lector a posicionarse en el puente de mando de sus propias interpretaciones y aplicaciones futuras. Como ejemplos de una máquina de guerra podrían mencionarse las “Histoire(s) du cinéma” de Jean Luc Godard, de las que existen varias versiones y de las que podrían hacerse otras distintas. Se trata de un trabajo donde a través de la técnica del collage se presentan multitud de fragmentos relacionados con el mundo y la historia del cine, fragmentos de películas, textos, fotos, fragmentos musicales y otros sonidos que son expuestos como podrían serlo en un museo, aunque no en un museo convencional donde las cosas quedan ordenadas y clasificadas impositivamente sino que aparecen con un criterio de exposición intuitivamente personal. Los modelos de referencia, aunque con sus discrepancias, podrían ser el “Museo Imaginario” de Malraux y el “Museo del Cine” de Henri Langlois.⁹

El Museo Imaginario, el primero de los libros que Malraux dedicara a la Psicología del arte y que posteriormente formaría parte de “Las Voces del Silencio”, partía de las ventajas, precisamente, de la reproductibilidad técnica de las obras de arte a través de la que podría confrontarse todo tipo de obra del pasado, según Malraux, “Se ha abierto un Museo Imaginario que va a poner en evidencia la incompleta confrontación impuesta por los verdaderos museos: respondiendo a su llamada,

[7] Didi-Huberman, Georges. La exposición como máquina de guerra. Traducción de Guadalupe González. Minerva 16.11. Círculo de Bellas Artes. p.24. Recurso en línea: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra\(6489\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra(6489).pdf)

[8] Didi-Huberman. *Ibid.*, p.25.

[9] Colectivo Rousseau. HISTOIRE(S) DU CINEMA: MUSEO VIRTUAL, MUSEO DE LO REAL. Recurso en línea: http://www.colectivo-rousseau.org/joomla/index.php?option=com_content&view=article&catid=22:criticac&id=60:histoires-du-cinemamuseo-virtualmuseo-de-lo-real#_ftnref6

las artes plásticas han inventado su imprenta”.¹⁰ De esta forma, por medio de la fotografía en el caso de Malraux o del video en el de Godard, las posibilidades de acceso a la información cultural construyen un panorama amplio y complejo que permite afrontar la tradición de otra manera, de ver las cosas ocurridas de otra forma.

El museo del cine de Langlois, por su lado, lo formaban multitud de películas antiguas rescatadas de su olvido, o mejor, de su destrucción, y que se mostraban al público con la intención de dejar huellas en su imaginario. “Las programaciones de Langlois se hicieron célebres y con ellas se educaron varias generaciones de cinéfilos. Las asociaciones que establecía eran diversas: desde encontrar similitudes en los argumentos, a poner de relieve diferencias de estilo, o unir por hilos sutiles a directores y actores de las películas elegidas”, al tiempo que introducía trabajos más actuales. Y al modo Eisenstein, organizara la programación de las películas de tal forma que trataban de producir una auténtica conmoción en las clasificaciones de géneros y estilos. Una programación que hacía que chocasen las ideas, un choque dialéctico por sorpresa, como igualmente podría plantear Benjamin; “si Langlois proyectaba films rescatados a la destrucción, Godard parece haber reunido antiguos y magníficos fragmentos encontrados, un “arte de las ruinas” que aproxima a ambos a la idea de Benjamin de hacer su obra a partir de los despojos”.¹¹

Como en las exposiciones de Didi-Huberman, pretendemos un espacio para el pensamiento, un espacio del desarrollo dialéctico de un argumento, aquello a lo que llama “Denkraum”. El caso del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, como ejemplo, se plantea como “una forma visual de conocimiento que es un cruce de fronteras entre el saber puramente argumentativo y la obra de arte”. Las miles de fotos recolectadas se disponían sobre paneles en grupos numerosos de imágenes que complejizaban la doble proyección sobre la pantalla blanca desarrollada por Wölfflin y que permitía la multiplicación de las relaciones posibles entre todas aquellas fotografías. “Es una muestra visual y una argumentación, un espacio para el pensamiento”.¹² O como dice John Berger en las notas al lector de su “Modos de ver”, después de describir cómo se organiza el libro, aclara que “Estos ensayos puramente visuales están pensados para suscitar tantas preguntas como los ensayos verbales”.¹³ Tratamos de poner todo a la vista, de conformar una vista de conjunto, una “Übersicht” según Ludwig Wittgenstein para poder ver varias cosas al mismo tiempo y entre ellas sus relaciones. Finalmente tocaría al espectador establecer sus determinaciones, sus propias verdades.

El pensamiento filosófico francés de mediados de los años sesenta, en el declive del marxismo en su ejemplo soviético, necesitaba construir una nueva crítica a la modernidad capitalista que partiera de un origen distinto. El segundo Heidegger, el que se pregunta por la historia del ser y la vinculación de su naturaleza con la

[10] MALRAUX, A. Les Voix du silence. En MALRAUX, A. Écrits sur l'art. Œuvres complètes tome IV. París: Gallimard, 2004, p. 206.

[11] Colectivo Rousseau. Op. Cit.

[12] Didi-Huberman, Op. Cit., p.28.

[13] Berger; Blomberg; Fox; Dibb; Hollis. Op. Cit., P. 11.

propia historia de occidente, será quien ayude a construir ese nuevo origen. En este sentido, aquel sujeto que Descartes pone en la centralidad allá por 1637 como punto de partida epistemológico único, ejemplificado desde su “ego cogito ergo sum”, será cuestionado por Foucault, quien dirá, de forma directa, que “el sujeto no está en el centro ni domina la realidad”, proponiendo así, como lo hiciera el estructuralismo en general, salir del sujeto cartesiano, de abandonar su centralidad, para colocarlo como perteneciente a lo que Foucault llama la “trama histórica”.¹⁴ Una estructura de estructuras en la que el sujeto deja de ser un sujeto constituyente de la realidad y pasa a ser un sujeto constituido por las relaciones de la estructura. Albert Jacquard, en este sentido, dirá que “Yo es el conjunto de los lazos que establezco con los demás. La conciencia de sí mismo nace de la interacción”. El pensamiento francés se centra en el estudio de esas estructuras, de los discursos y de las relaciones que desarrolla.

Esos discursos pronunciados junto con las relaciones que construyen entre ellos, son los que generan el proceso histórico; unos discursos que se producen con sus agentes ocupando un papel secundario; para Nietzsche “de la misma manera que el pueblo separa el rayo del relámpago y toma este último como obrar, como efecto de un sujeto denominado rayo, así también la moral del pueblo separa la fuerza de las manifestaciones de la fuerza, como si detrás de lo fuerte hubiera un sustrato indiferente que fuese libre de manifestar su fuerza o de no hacerlo. No existe ese sustrato; no hay <ser> detrás del obrar, del producir efectos, del devenir; <el que obra> ha sido meramente añadido al obrar por la imaginación: el obrar lo es todo en el fondo...”.¹⁵ Desde este punto de vista, la historia, por tanto, se genera más bien desde el estudio de las acciones que desde los actores; es un cúmulo de acciones, de enunciados, y de nuevos discursos generados desde sus interacciones.

No se trata de anular al sujeto por completo sino más bien de “quitarle al sujeto su papel de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso”.¹⁶ El sujeto autor, o lo que Foucault llama autor-función no es inmutable. Cuando se refiere a los casos de Marx o de Freud, los cita como “instauradores de discursividad”, expresión con la que Foucault quiso decir “que no sólo han hecho posibles un cierto número de analogías, han hecho posible un cierto número de diferencias. Abrieron el espacio a algo diferente de ellos, que sin embargo pertenece a lo que fundaron”.¹⁷ Por lo tanto podemos decir en este sentido que una práctica discursiva emerge desde las reglas que determinan la aparición del hecho más que desde la individualidad del propio sujeto.

[14] José Pablo Feinmann. *Filosofía aquí y ahora II. Foucault I y II*. Recurso en línea: <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8011/161?temporada=2>

[15] NIETZSCHE, F. (1887): *La genealogía de la moral*, Madrid: Alianza, 2006. Citado en: *Nómadas*. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, número 26 de 2010. Universidad Complutense de Madrid. *GENEALOGÍA Y DISCURSO. DE NIETZSCHE A FOUCAULT*. Javier Rujas Martínez-Novillo.

[16] Foucault, Michel. (1999). *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen 1*. Paidós Básica. Traducción, Miguel Morey. P. 350.

[17] Foucault. *Ibid.*, P. 345.

Foucault cuestionará también el carácter metafísico de aquellas filosofías en las que la concepción histórica trataba de dar sentido y finalidad última al ser, sumándose así a la crítica de la concepción totalitaria de la historia. Esa metafísica, en su aspecto teleológico, trataba de explicar la historia a través del estudio lineal de sus fines como causas últimas de la realidad. Por lo tanto, debe entenderse que para el filósofo francés la historia no tiene un devenir ni lineal ni necesario; no se inicia en un acontecimiento concreto ni pretende, ni necesita, llegar a otros, sino más bien propone la dotación de sentido de todos esos acontecimientos desde sus propias reglas. Donde Benjamin ve un paisaje de ruinas, Foucault dirá un paisaje de luchas por el dominio de la verdad. La historia de Foucault es la historia de la multiplicidad de sujetos-agentes, de factores de poder, de elementos estratégicos, que colisionan entre sí en esa lucha por establecer cada uno de ellos su verdad como la verdad única. Wassily Kandinsky en su libro “De lo espiritual en el arte”, llega a plantearse también las oscilaciones de la verdad en función del poder que las establece: “En primer lugar, existen siempre ojos que sepan ver, y mentes capaces de asociar. Los hombres así dotados se preguntan: si la verdad de anteayer fue sustituida por la de ayer y ésta por la de hoy, ¿no es posible también, que la de hoy sea derrocada por la de mañana? Los más audaces lo admiten.”¹⁸

Y es que, es cierto que las historias narradas, las historias historicistas, no dejan de ser una explicación de las luchas por la verdad que nos cuenta Michel Foucault. Perseguimos un método alternativo que trata de traer a la conciencia de los asistentes, no ya los elementos que son conocidos a través de la historia contada, sino que en ella encuentran su oportunidad los que fueron reprimidos para incorporarse “al presente en una posición crítica”. La imagen dialéctica permite que el presente aparezca como un lugar en el que los fragmentos históricos se encuentran en igualdad de condiciones. Ya no hay un polo norte fijo, ya no hay un pasado fijo, es el presente el que se convierte en el interpretador del pasado a través de su poder de reconstrucción. La deconstrucción comparte también este punto; “como método hermenéutico niega el pasado como «punto fijo», enfatiza la interpretación del presente, y pretende ser al mismo tiempo anti-ideológica y filosóficamente radical”. Una ausencia de referencia que en general utilizan de manera anárquica e individualista, de una forma ciertamente estética y arbitraria que Benjamin rehúsa utilizar.¹⁹

La genealogía foucaultiana es una técnica de investigación que trata de averiguar cuál es la actualidad de un tema concreto sin plantearse la búsqueda de ningún origen ni tampoco la construcción de ninguna linealidad en la historia, sino, más bien una forma de reencontrarse con el pasado en su pluralidad de hechos. Es un proceso en el que la arqueología aparece como una propuesta metodológica que da forma a una nueva modalidad de análisis contemporáneo. Mientras la primera trata de explicar, a través de su análisis y estudio, las circunstancias que

[18] Kandinsky, Wassily. (1989). De lo espiritual en el arte. PREMIA editora S.A. Primera edición 1979. Quinta edición. P. 23. También puede consultarse en este recurso en línea: <http://es.scribd.com/doc/30760245/Kandinsky-Vassily-de-Lo-Espiritual-en-El-Arte-PDF>

[19] Buck-Morss, Susan (1989) Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes, Madrid, La balsa de la Medusa. Visor, 1995. P.367-368.

hacen que una determinada realidad aparezca de la forma que lo hace; la segunda construye la memoria mostrando viejos testimonios como síntomas del presente de la realidad seleccionada. En nuestro caso, las herramientas excavables por la arqueología vienen expresadas a modo de documentos escritos, proyectos, edificios ya construidos, pinturas, esculturas,... o incluso podrán incorporarse a la experiencia otros ejemplos, digamos, más laterales, todos ellos presentes en el trabajo en forma de fotografía. Es claro, que todo lo recolectado, todo lo excavado, necesariamente debe aparecer como fragmentado, una fragmentación que determina el carácter del método foucaultiano que asume como natural la discontinuidad real de los discursos, diferencia clave frente a la posición hegeliana.

Las herramientas foucaultianas para abordar esta nueva técnica metodológica son el archivo y la episteme²⁰. Mientras este último término da forma a una determinada constelación de enunciados, un ordenamiento inconsciente de las condiciones de posibilidad del conocimiento en una determinada época, el archivo será más bien una técnica de reordenamiento del material desde sus propias reglas. Volver la mirada hacia el pasado para que, al mismo tiempo que se rememora, se proyecta hasta nuestro presente a través de los enunciados ocurridos. Podría decirse que hay en Foucault una predisposición a querer ver las cosas de otra forma, de querer verlas en su estado natural al margen de acepciones automatizadas. “Este libro,” escribe Foucault en el prefacio de “Las palabras y las cosas”, “nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita “cierta enciclopedia china” donde está escrito que “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”.²¹ En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto”.²²

Esta tesis parte de la episteme personal de este autor-función que, en el proceso de búsqueda de material fotográfico sobre los temas de interés a través de libros y sobre todo desde Internet, multiplica su tamaño de forma considerable hasta generar una auténtica constelación de hechos donde muchos de ellos eran desconocidos y que ahora pueden explicarse desde la forma en que entran a relacionarse con el resto de

[20] La RAE acepta como definición de episteme (3. f.) Conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas.

[21] El texto de Borges al que se refiere Foucault es “El idioma analítico de John Wilkins”, donde al hablar de “ambigüedades, redundancias y deficiencias” (se) recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos. Borges, Jorge Luis. 1952. El idioma analítico de John Wilkins. Otras inquisiciones, P.142. Recurso en línea: [http://www.ccborges.org.ar/constelacionborges/enciclopedia/El idioma analítico de john wilkins.pdf](http://www.ccborges.org.ar/constelacionborges/enciclopedia/El_idioma_analitico_de_john_wilkins.pdf)

[22] Foucault Michel. 2005. Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas. traducción de Elsa Cecilia Frost. México. Siglo veintiuno, Prefacio, p. 1.

enunciados; de manera quizás instintiva o gravitatoria, toman forma determinados temas capaces de adquirir una notable consistencia y también trascendencia. Es decir, de aquel horizonte de hechos conocidos sobresalen unas cuestiones sobre las demás a través del hilván de enunciados que se refieren a un mismo objeto que constituyen un conjunto de enunciados con capacidad discursiva, con capacidad para construir discursos.²³ En este trabajo, ese objeto podría tomar forma en las acciones, y también en las reacciones, que rodean a la arquitectura a lo largo de sus procesos. Esto es algo que en el resultado final puede entenderse de forma global o, dicho de otra forma, como mensajes suprasedimentales y no tanto desde posicionamientos más particulares.

Quiero ponerles un ejemplo de entre los muchos generados y otros posibles. En todo el conjunto de enunciados aportados podemos encontrar casos como la fotografía de Martin Munkacsí la que titula como “Jumping a Puddle” y que realiza para Harper’s Bazaar en 1934, ya saben, aquella instantánea que muestra a una mujer flotando en el aire justo en el momento en el que salta por encima de un charco; el delfinario de Tel Aviv realizado por Nahum Zolotov en 1979; aquel cuadro de William Turner en el que difícilmente puede distinguirse un barco de vapor en la tormenta de nieve, una fantástica y poco estática pintura de 1842; o, por poner un ejemplo más, “the running fence” de Christo y Jean Claude construida en California a finales de los setenta. Es difícil pensar que entre ellos exista algún tipo de relación y mucho menos entender que puedan ser parte de un objeto común.

Pero si junto a la fotografía de Munkacsí mostramos por ejemplo, una foto de Richard Avedon, aquella en la que le homenajea allá por 1957 con una foto similar a la del salto; otra de Philippe Halsman como por ejemplo la que tiene junto a Marilyn Monroe y que realiza en 1954 justo en un preciso momento aéreo; seguida por “el salto al vacío” que Yves Klein hace en 1960 y, finalmente, junto a ella, mostramos una imagen del edificio Plaza Forum que Herzog y De Meuron, el de color casualmente azul realizado en Barcelona en 2004, pero no cualquier foto sino aquella que explicita ese momento de ingravidez del edificio, la cosa cambia radicalmente. En esa serie de imágenes que se muestra en su plano de inmanencia, y que sigue construyendo y reforzando la consistencia del discurso, es más fácil comprender como desde esa propia materia ocurrida y detectada, se da forma al modo de aproximarse al objeto que se trata, e incluso al propio objeto en la misma medida en que empiezan a diseccionar, a clasificar, los distintos aspectos o puntos de vista desde los que se puede mirar aquel horizonte de enunciados, o mejor dicho, desde donde ellos mismos desean mostrarse.

Y si finalmente, junto a las imágenes anteriores, dispusiésemos otras como “the Black Turmoil” el dibujo que hace Paul Colin de Josephine Baker en 1929; el proyecto de teatro infantil de Fernando Higuera de 1959; el estudio para la cabeza de Lucian Freud que hace Francis Bacon en 1967; y la imagen de la maqueta de la casa Mobius de UN Studio construida en 1998; estaría tomando forma, como así lo hizo, un capítulo que podría definirse como el lugar de los movimientos que se explican desde

[23] Michel Foucault describe en su libro distintas hipótesis de agrupamiento de enunciados que van desde lo general a lo particular. Foucault. *Ibid.*, p. 51-58.

sus momentos intermedios, unos momentos de equilibrio inestable, que solo se entienden en una sucesión de momentos como parte de unos procesos conceptuales; o también, de cómo la arquitectura aparece en un espacio existente entre acciones y reacciones que provocan determinados movimientos derivados de su transcripción.

A través de este proceso hemos desestructurado “la verdad”, sus hechos asumidos o sus enunciados conocidos, para posteriormente volver a reestructurarlos, pero no artificialmente, sin imponerles condiciones, sino a través de sus propias cualidades, sus propios signos. De esta forma hemos detectado, como lo hace Foucault, que los enunciados se van organizando en series entrecruzadas, dispersas y, en cierta forma, desencajadas pero a la vez cargadas de posibilidades que permiten la activación de temas incompatibles o, incluso, de las diferentes interpretaciones de un mismo elemento. Hemos analizado todas esas dispersiones, y también detectado en ellas diferentes órdenes y correlaciones en su simultaneidad y sus posiciones asignadas en nuestro espacio común. Un sistema analítico que no se detiene en la descripción de estructuras internas o conflictos latentes sino que se centra en estudiar las distintas formas de repartición o, dicho de otro modo, sus sistemas de dispersión, que es a lo que se llama formación discursiva.

A través de lo que Michel Foucault llama positividad de un discurso²⁴ que caracteriza su unidad en el tiempo, también podremos conocer la medida en que determinados autores han hablado de “la misma cosa”, colocándose al “mismo nivel” o a “la misma distancia”, desplegando “el mismo campo conceptual” u oponiéndose sobre “el mismo campo de batalla”; y pone de manifiesto, en cambio, por qué otros no hablaron de los mismos temas. Y es esa positividad del discurso la que consigue hacer que comuniquen a todas las individualidades diversas intervinientes. Es decir, esta positividad permite mostrarse al mismo nivel a todo lo acontecido en el intento de construcción de un concreto mapa, desempeñando así el papel de lo que podría llamarse un “a priori histórico”. Un término que define la condición de realidad, de emergencia o existencia, de unos enunciados, “de una historia que está dada, ya que es la de las cosas efectivamente dichas”.²⁵ Esta nueva situación creada por los a priori históricos se aleja de lo monótono e inerte para adentrarse en la complejidad de lo heterogéneo, desplegado según unas reglas específicas extraídas desde el propio espesor de esas prácticas discursivas que instauran a los enunciados como hechos ciertos. Y es en este sentido en el que hemos tratado de conocer, como así lo hace la arqueología, cómo se transforman las relaciones entre diversas positividades,²⁶ arquitectónicas en nuestro caso.

[24] La positividad de un discurso caracteriza su unidad a través del tiempo, y mucho más allá de las obras individuales, de los libros y de los textos. Foucault. *Ibíd.*, P. 214.

[25] Foucault. *Ibíd.*, P. 214-216.

[26] Foucault. *Ibíd.*, P. 287-289.

Bibliografía

- ARACIL, Alfredo; RODRÍGUEZ, Delfín. (1988). *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*. Ediciones ISTMO. Madrid.
- Berger, John; Blomberg, Sven; Fox, Chris; Dibb, Michael; Hollis, Richard. (2000). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili. 4ª edición. Barcelona.
- BORGES, Jorge Luis. 1952. *El idioma analítico de John Wilkins. Otras inquisiciones*. Recurso en línea: [http://www.ccborges.org.ar/constelacionborges/enciclopedia/El idioma analítico de john wilkins.pdf](http://www.ccborges.org.ar/constelacionborges/enciclopedia/El_idioma_analitico_de_john_wilkins.pdf)
- BUCK-MORSS, Susan (1989) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, La balsa de la Medusa. Visor, 1995.
- COLECTIVO ROUSSEAU. HISTOIRE(S) DU CINEMA: MUSEO VIRTUAL, MUSEO DE LO REAL. Recurso en línea: http://www.colectivo-rousseau.org/joomla/index.php?option=com_content&view=article&catid=22:criticac&id=60:histoires-du-cinemamuseo-virtualmuseo-de-lo-real#_ftnref6
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La exposición como máquina de guerra*. Traducción de Guadalupe González. Minerva 16.11. Círculo de Bellas Artes. p.24. Recurso en línea: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_\(6489\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_(6489).pdf)
- FEINMANN, José Pablo. *Filosofía aquí y ahora II. Foucault I y II*. Recurso en línea: <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8011/161?temporada=2>
- Ferrater Mora, José. (1965). *Diccionario de filosofía. Tomos II*. Quinta edición. Montecasino. Editorial sudamericana Buenos Aires.
- FOUCAULT Michel. 2005. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México. Siglo veintiuno.
- FOUCAULT, Michel. (1999). *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen 1*. Paidós Básica. Traducción, Miguel Morey.
- KANDINSKY, Wassily. (1989). *De lo espiritual en el arte*. PREMIA editora S.A. Primera edición 1979. Quinta edición. También puede consultarse en este recurso en línea: <http://es.scribd.com/doc/30760245/Kandinsky-Vassily-de-Lo-Espiritual-en-El-Arte-PDF>
- MALRAUX, A. *Les Voix du silence*. En MALRAUX, A. *Écrits sur l'art. Œuvres complètes* tome IV. París: Gallimard, 2004.
- MOLES, Abraham A; ROHMER, Elisabeth. (1990). *Psicología del espacio*. Edición revisada y ampliada. Círculo de lectores.
- NIETZSCHE, F. (1887): *La genealogía de la moral*, Madrid: Alianza, 2006. Citado en: Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, número 26 de 2010. Universidad Complutense de Madrid. GENEALOGÍA Y DISCURSO. DE NIETZSCHE A FOUCAULT. Javier Rujas Martínez-Novillo.
- SANT'ELIA, Antonio. (1914). *La Arquitectura Futurista. Manifiesto 1914*. Universidad de Castilla la Mancha. Recurso en línea: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin6/1elia.htm>

