



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ARQUITECTURA**

**ESPACIOS PESE A TODO**

Pulsión por la Arquitectura al borde de la desaparición

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**ARQUITECTA**

PRESENTA:

**CHRYSTYAN ROMERO JIMÉNEZ**

**TUTORES**

DRA. MÓNICA CEJUDO COLLERA  
ARQ. LUIS DE LA TORRE ZATARAIN  
MTRO. JUAN MANUEL DE JESÚS ESCALANTE



2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis aciertos y desaciertos | *zotriocszeb y zotriocsz zim A*

# Introducción

Este escrito surge a partir de la exploración de espacios donde la inutilidad se hace presente, donde el foco de atención por parte de la disciplina que los concibió, es decir la Arquitectura, ya no se hace presente mas que para asombro e inspiración poética. Sin embargo, esos cuerpos esparcidos que quedan en el espacio y que sobreviven demostrando su entropía sin control alguno, contienen información donde la arquitectura y el poder que estimuló su construcción quedan bajo sospecha. Es decir, ya no son huellas que nos remiten información sobre acontecimientos a varios años de distancia, sino que también existen huellas inmediatas de acontecimientos contemporáneos. Ésto permite, para desgracia de algunos intereses, el cuestionamiento de los acontecimientos en el mismo tiempo histórico. El impasse que se experimenta actualmente, ha modificado el significado de trascendencia y somos concientes más que nunca de la temporalidad de las cosas.

Para ello el punto de referencia de la tesis es el discurso sobre políticas de la imagen del ensayista francés Georges Didi-Huberman en dos de sus libros: Imágenes pese a todo y Supervivencia de las luciérnagas, de ahí la simulación del nombre de esta tesis: Espacios pese a todo

En los cuales se aborda la importancia de la observación por encima de la apariencia de lo que sobrevive a la indiferencia, en su caso imágenes, he ahí su parecido con la arquitectura que sobrevive también a la indiferencia y aún más alarmante, a la indiferencia de la escuela de Arquitectura.

Sin embargo, en el mundo occidental, la información de lo que sobrevive ya sean de imágenes o de arquitectura y sus imágenes, es velado por la mirada estética que ponemos en ello, porque hemos sido formados en un pensamiento que nunca nos enseña a saber manejar las imágenes que atiborran nuestra imaginación. Si ésto es así, entonces vayamos a una pregunta aún más fundamental:

¿Qué hace actualmente a los desechos fascinantes? ¿Tiene que ver la violencia o precariedad que constatan en cada momento los acontecimientos sociales? ¿Es la constante representación de dicho acontecimientos lo que nos hace ser indiferentes?

A partir de estas preguntas se realiza un recorrido por todo aquello que enfatiza el cambio de mirada que ha ocurrido en los últimos años y el alejamiento de un mundo determinista o dual que ahora se desvanece tornándose en un momento extraño que parece fuera de lugar. La principal fuente de cambio de mirada ha sido la imagen que los medios han esparcido, obteniendo el poder un gesto educador, pero también controlador por parte de la resistencia de un sistema capitalista que se modifica cuantas veces sea posible para poder seguir en pie, el cual influye en nuestras formas de sentir y vivir, y en este caso, en nuestras maneras de vivir el espacio e idealizarlo. La Arquitectura se hace cómplice y algunas veces contradictoria, sobre todo cuando intenta reproducir un diseño precario para la clase acomodada mientras permanece lo verdaderamente precario esparcido en el espacio.

Así, en la arquitectura también hay sobrevivientes tempranos, representantes de una arquitectura moderna o posmoderna. Objetos con síntomas de ausencia temprana. Cada vez vemos más cuerpos sobrevivientes en cualquier sitio, cobrando mayor contraste en las grandes ciudades. Son el resultado por diversas causas que van desde un desastre natural hasta problemas monetarios que impiden su finalización.

No necesitamos un edificio bombardeado (el ejemplo más dramático de un mundo eurocentrado), para darnos cuenta que la violencia de la arquitectura sobre el espacio está en todo aquello que busque mantener los intereses de un sistema funcionando.

Una lectura del mundo a partir de la arquitectura con apariencia de un terrain vague, para tomarla así al borde de la desaparición aunque al final de todo los objetos sigan esparcidos en el espacio.

44 lentitud / rapidez



46 estabilidad / inestabilidad



51 ser / estar



58 imaginación / desgarramiento



61 punk / selfdesign



66 violencia / jouissance



71 benetton / gravedad



76 fuerza / fragilidad



81 ciudad del espectáculo / ciudad del silencio



86

silencio / noise



91

guerra fría/ guerra del terror



98

muro de berlin / muros en todas partes



101

frontera / desbordamiento



104

nostalgia / melancolía



109

okupa / kacktivismo



114

prozac / millenials



119

shopping malls / mercado de pulgas



122

construido / destruido







1900  
2019  
50th  
100th



# VOYEURS



Laura Gioeni



John Ruskin



Javier Rivera Blanco



Papalotti Rist



Walter Benjamín



Robert Smithson



Solá-Morales



Rafael Durán



Isabela Soriano



Manu Escalante



Marcela Armas



Georges Didi-Huberman



Karen Márquez



Iván Puig



Andrés Padilla Domene



Walter di María



Mika Taanila



**Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar.**

**Habla de lo que sabes.**

**Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición, es tan oscuro, tan el silencio el proceso a que me obligo.**

**oh, habla del silencio.**



Abrió los ojos, cambió de posición y su pensamiento ahora estaba en blanco donde yo le indicaba: "Perdón, no podremos desayunar juntos. Decidí ir a ciudad Tumblr porque me surgió una oportunidad que ni tú rechazarías. Lo decidí la semana pasada, después de aquella cita que vimos en el café subterráneo, donde me contaste que saliendo de aquella ex estación era donde tu abuelo tenía un enorme dormitorio de dos niveles que se dividían en otros subdormitorios... Hmm no entiendo esa obsesión de abarcar demasiado espacio, en fin, después de despedirme de ti decidí mudarme a un nuevo dormitorio, unos que había visto en la mente y que se encontraban en aquel no lugar donde tus padres se conocieron. Dices que era un centro comercial según recuerdo.



Así estuve trabajando por dos días sin poder concentrarme en los códigos correctos para generar una sala de conciertos de la ciudad imaginaria ;;;tanto tiempo!!! Pero solo así tomé la decisión de salir y tomar el túnel, así que será mejor que nos veamos más tarde, ¿qué te parece? ... ¿estás ahí? Hmm ya te volviste a dormir..." Y después de esa afirmación que el silencio me produjo, disfruté de aquel no lugar de moda, un ex tiradero de llantas, esperando poder encontrarlo, ¡sí!, ahí está... un momento, no puedo verlo, debo irme, ##&!! mi pierna se acaba de atorar...

De un sobresalto desperté, y me encontraba ahí donde

# EL FUTURO ESTÁ PERDIDO, EN ALGUN LUGAR...



**Estoy convencido de que el futuro está perdido en alguna parte de los basureros del pasado no histórico, están en los diarios de ayer, en los cándidos anuncios de películas de ciencia ficción, en el espejo falso de nuestros sueños descartados.**

Robert Smithson

Sin embargo, es precavido agregar que una posguerra es un factor pero no un determinante del espacio soso y vacío, ya que el efecto *Energy drain* es parte del ciclo de toda materia; pero sí parece una consecuencia sistemática que se evidencia cada vez en menor lapso de tiempo. Ahí donde la arquitectura tiene participación, siendo el medio para construir emergencias de dominio tanto de la disciplina sobre el espacio y de los inversionistas sobre el mercado. Por lo tanto lo soso y vacío puede estar presente en arquitectura no necesariamente vieja, sino en aquella nueva arquitectura que puede violentar al espacio o alimentar un capricho de terceros.

Guakanjima al sur de china y las periferias de Detroit en EUA son enormes ejemplos, pero hay algunos más específicos y humildes que constatan un capricho: las instalaciones realizadas en cada una de las sedes de los juegos olímpicos, desiertos sosos y vacíos como las minas de Smithson después de una tempestad funcional en exceso.

"La productividad exigida y la creación de una nueva realidad sin historia, orientó a la población exclusivamente hacia el futuro y la obligó a callar sobre lo que había sucedido". ¿Y si el futuro arquitectónico se encontrara en su fragilidad? existen puntos fuertes de una disciplina por más ya apreciada y antigua, pero ésta vez evidenciaremos el punto débil de sus tantos temores:



Estado actual piscina de buceo, juegos olímpicos Atenas 2004

l tiempo-desgaste

a ausencia

a destrucción-entropía

l abandono

l uso incorrecto

os habitantes supuestamente incorrectos-marginales

La fragilidad para soportar, la fragilidad para desbordar el que hacer de la disciplina arquitectónica, la fragilidad para desbordar al cinico, porque es en la frontera entre dos tiempos completamente opuestos en donde nos encontramos históricamente, somos como unos extranjeros. Como los 136 mn de *Melancholia*<sup>8</sup> ó los 146 mn del *Caballo de Turín*<sup>9</sup>.

"En cualquier caso, diariamente se desplazaba una inmensa cantidad de gente. Böll sospechó más tarde que en esas experiencias de desarraigo colectivo tiene su origen la pasión de viajar de los habitantes de la República Federal de Alemania, esos sentimientos de no poder quedarse ya en ningún sitio y tener que estar siempre en otra parte"<sup>10</sup>. Siempre en otra parte, perdidos en algún lugar quizás donde el futuro está.

Desde algún punto tengo que empezar y entrelazar, desde el espacio perdido, ese lugar perdido, o querré decir indiferente a los medios que difunden los espacios construidos; pero no ante los ojos de los demás, de quienes los rodean cotidianamente, del curioso, del impulsivo. El futuro está perdido en la imaginación, en una imagen, en un espacio. De lo intangible a lo tangible.

Me gusta pensar que el lugar en donde el futuro está perdido es donde el espacio construido quedó vacío. El vacío como una propiedad que con mayor rapidez se hace notar en una arquitectura contemporánea. Una constante nostalgia de la actualidad, pero en lugar de solo clasificar entre negativo o positivo aquel vacío, acerquémonos a ello, entre los límites para desbordar y desplegar las razones o reflexiones.

"El mundo 'no objetivo' de Kasimir Malevich, donde no hay 'aires de realidad ni imágenes idealistas', ¡sólo un desierto!"<sup>22</sup>. Un desierto podría ser la metáfora que refiere a estructuras y superficies nulas que son observadas, caminadas, rodeadas, violentadas, temporalmente habitadas, activadas, desactivadas. Superficies construidas y planeadas que no tardan en aparecer (construirse), pero tardan en desaparecer. Se acumulan, ciudad del futuro.

De la misma manera, me gusta pensar que los viajeros ingleses de hace ya dos siglos eran la versión romántica de los *beat*, de las pasadas y aún actuales mentes *situacionistas*, e incluso de los geógrafos urbanos en busca de lo incierto pero probable: "...cuando decía ingleses pensaba en los viajeros ingleses del siglo XIX, en los comerciantes y contrabandistas que abandonaban a sus familias y sus conocidos para recorrer los territorios donde todavía no había llegado la revolución industrial"<sup>3</sup>.

Grata coincidencia que los contrabandistas de los que hablaba *Puglia* iban en busca de aquellos "desiertos" en donde el tiempo es demora; curiosamente el acto se refleja en los actuales neoprimitivos<sup>4</sup> que se intercalan en las tierras baldías de la posmodernidad. Tierras baldías de *Roger Bartra* que se encuentran dentro de la ciudad sin necesidad de salir a buscar más allá. Un ejemplo latente del neoprimitivo en nuestra constelación es el narcotraficante, quién busca el "desierto" como escondite, justo ahí en el lugar perdido donde el futuro está.

Un lugar perdido sirve de morada para algunos, de escondite para otros, de escapatoria a veces, de soledad si se quiere, de libertad ambiguamente y pulsión personalmente. ¿Tendencia?

Incluso estos lugares perdidos sirven también de desafío artístico, como la materia prima de Robert Smithson que evidencia y recicla la periferia citadina: "En muchos sentidos los lugares más humildes –e incluso degradados– que dejan las operaciones mineras, ofrecen un mejor desafío en términos artísticos así como mayores posibilidades de estar en soledad"<sup>5</sup>. Ello evidencia el cabo suelto que se tiene desde lo cotidiano y ordinario, desde lo normalizado, a lo que sabemos que existe pero no se mira, *impasse* (punto muerto o situación a la que no se encuentra salida); ¿para qué mirar aquello que no sirve de nada? ¿mirar un desecho?

Por ende, el inservible desierto es un cabo suelto para la arquitectura, para la "disciplina del espacio", para el estudioso de las problemáticas y relaciones entre la sociedad y el tan llamado contexto tan reivindicado en las aulas de una escuela de arquitectura, eso tan solo por no adentrarnos en las demás disciplinas conocedoras de alguna otra especie de espacio: geográfico, sideral, estelar, urbano, físico. Aquél cabo suelto es el *leitmotiv* de esta reunión de palabras y, al cabo, su futuro.

Tomemos asiento, y pongamos atención en la cortas pero explícitas líneas de Robert Smithson: "Los suburbios, la expansión descontrolada de las ciudades y el número infinito de urbanizaciones del boom de la posguerra han contribuido a la arquitectura de la entropía [...]. 'Una gran cantidad de cosas visibles', 'sosas y vacías'<sup>6</sup>. Descontrol, ciudad, posguerra, urbanización, entropía, visible, vacío, soso... son las palabras posibles de la cita antes mencionada que introducen, interrogan y desbordan características opuestas que evidencian los cambios ya conocidos que se han dado en menos de un siglo, lo sabemos pero no volteamos a ver más de una vez.

1 Medios impresos o digitales que distribuyen la arquitectura fotografiada o representada que vende y establece la espacialidad.

2

3 Ricardo Puglia. *La ciudad ausente*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2003, p. 9.

4 Roger Bartra denomina neoprimitivos al sector que conforma la cultura líquida: "indigentes urbanos, homeless o clochards de aspecto amenazador e inquietante".

5 Smithson. *Op. cit.* p.181.

6 *Ibid.*, p.18.



**La ciudad es un palimpsesto, el autobús convertido en fanzine, el bote de basura como bitácora de apuntes, la parada de camión como diario de viaje, el objetivo es que la poesía respire el mismo aire contaminado de los ciudadanos.**

Heriberto Yépez

Está allí, como cualquier otra cosa, sin embargo se mira solamente su horizonte.

La representación, la interpretación, lo invisible espacial ha sido la apuesta para encontrar significados ésta vez.

La búsqueda de posibles interacciones es latente, y el arte lo ha hecho visible desde su impulso historiográfico hace unas décadas.

Producciones que son capturadas con diferentes intenciones.

La fotografía ha sido uno de esos tantos representantes que tienen algo de cierto, sincero o no, pero sigue siendo un imaginario, otro mundo:

El registro como evidencia; que cuando se muestra sincera la imagen-espejo-fotografía obliga-que sería, al mismo tiempo, una imagen-escudo: los griegos inventaron antiguamente un mito que ponía en evidencia el poder pacificador de las imágenes respecto a lo real: el mito de la medusa Gorgona. Medusa Gorgona, un monstruo cuyo rostro no podía ser mirado de frente; todos aquellos que levantaban la mirada hacia ella se convertían al instante en piedra, literalmente se petrificaban. Así mismo, cuando Perseo, que venía a matar la medusa Gorgona, se encontró frente a ella procuró no cruzar nunca su rostro con la mirada. Para observar sus movimientos levantó entonces su escudo de metal y, utilizándolo como un espejo retrovisor con los ojos fijos sobre su reflejo, pudo así cortarle la cabeza de una estocada. El espejo, la imagen, es un escudo real contra la realidad que no puede mirarse. He aquí lo que el mito, entre otras cosas, venía a decir<sup>11</sup>.

De tal forma una imagen se vuelve aquello soportable y nosotros somos Perseo, porque podemos mirar sin miedo cuando la imagen mostrada es cruda, desnuda, violenta, sincera; siempre y cuando se trate de su reflejo. Y de este tipo de reflejos, la ciudad *tumblr* está llena, a tal punto que se normalizan y muchas veces no se cuestionan.

Son momentos de la mirada a partir de circunstancias culturales, socioculturales, de ahí que se puede hacer lo inusual habitual y por lo tanto usual. El objeto o el espacio se DEcodifica ó REcodifica siempre, las veces que sean necesarias. El registro encarna *per se* una serie de códigos hermenéuticos, pistas antropológicas y con ello hace saltar una vida concreta de la época y una obra concreta respecto de la obra de una vida.



**El mainstream consagra lo peor. Un niño del ghetto de Varsovia, con los brazos alzados, habita nuestras pesadillas infantiles, hoy se utiliza en un anuncio de un grupo de rock.**

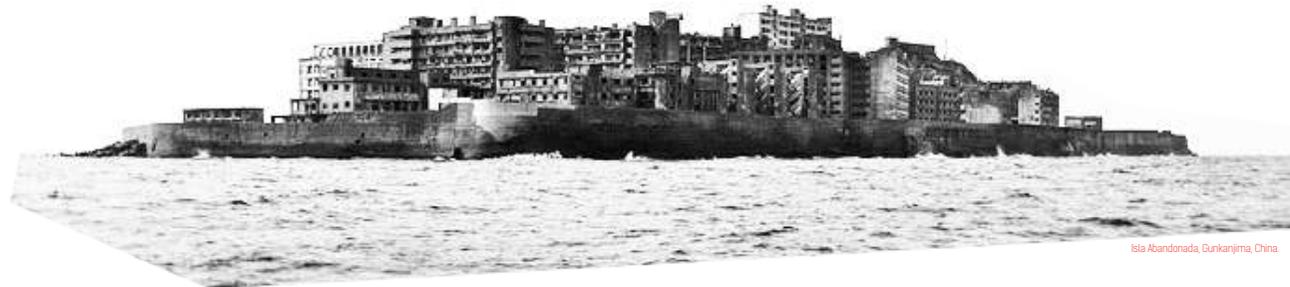
Servando Rocha

<sup>11</sup> Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 238.

El registro como parte del trabajo antropológico, como parte del trabajo de un etnólogo, como parte reaccionaria de lo artístico y también del espectador. De esta manera veamos a la disciplina arquitectura como posible espectador, ese espectador ante el *monstrum*<sup>12</sup>. Hay dos posturas latentes: la primera es cuando la disciplina arquitectónica actúa como espectador de su propia representación (imagen), y la segunda, cuando el mismo objeto arquitectónico actúa como espectador de un hecho que afecta al dicho objeto (espacio). Y, por supuesto, una tercera postura que es preferible nombrarla a parte: cuando personas apartadas del discurso arquitectónico funguen como espectadores del espacio construido entrópico. Seguro en cada postura, las afecciones serán distantes, como ocurrió con un ejemplo menos complejo: ante la expansión de las grandes ciudades se transmitían, como cuasi propaganda, imágenes de un *lifestyle*, que en realidad pertenece a unos pocos. Lanzada en imagen para tantos (masas). Mediación. Gran relación guarda la mediación y la realidad. Gran elocuencia producen.

Elocuencia porque la visibilidad ha construido miradas, pensamientos, cambios, pero lo más frágil de ello: la normalización de un hecho, y es peligroso porque nadie nos ha enseñado a observarlas y miramos solo su horizonte. Una imagen es una imagen, un segundo y no más. Miramos el acontecimiento del mundo, y aquél acontecimiento del mundo se da en un espacio, y en ese espacio la arquitectura es también un relativo espectador.

¿Pero qué sucede cuando aquel segundo del mundo, o aquella temporalidad es un hecho con tal crudeza? La ciudad *tumblr* proyecta por un lado imágenes de la guerra mundial, de la *Shoa*<sup>13</sup>, hasta imágenes como del atentado el 11 de septiembre de 2001. Esto por un lado, y en territorios de Latinoamérica: las dictaduras, pasando por la conquista ideológica hasta las actuales represalias. Los panoramas al ser mostrados evidencian diferencias. Son panoramas que suceden en específicas latitudes, pero que forman parte de la mediación mundial gracias a la imagen, ya sea desde ficciones o registros: "Era el de la vivacidad humanística de los relatos urbanos construidos a partir de imágenes de personajes anónimos, en pasajes carentes de toda grandilocuencia arquitectónica"<sup>14</sup>.



Isla Abandonada, Gunkanjima, China

<sup>12</sup> "La imagen es de esencia mostrativa o 'mostrante'. La imagen del orden del monstruo: monstrum, es un signo prodigioso que advierte (moneo, monstrum) de una amenaza divina. Por esto existe una monstruosidad de la imagen: está fuera de lo común de la presencia porque es su mostración, la manifestación no como apariencia sino como exhibición, como puesta-al-des-cubierto y exposición". Nancy Jean-Luc. *Image et violence* (trad. Agnes Merat). Le Portique [En línea], vista en línea el 24 marzo 2005.

<sup>13</sup>  
<sup>14</sup>

Palabra hebrea que remplace la palabra holocausto por no tratarse de un sacrificio religioso tal violencia. Ignasi de Solà-Morales. *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 182.

A partir de entonces, me di cuenta de que aquellas imágenes formaban parte de mi cotidianidad, una desafección incontrolable. ¿La disciplina arquitectura también se podría dar cuenta de su desafección?

Desafección por los espacios construidos des-fragmentados; los habitantes de la ciudad *tumblr* son seducidos por el material oxidado de las vigas desnudas, de los marcos sin cristal, de la humedad, de aquellos huecos que nunca fueron rellenados por las instalaciones eléctricas o sanitarias, la fragancia de aquello que no vio un fin, o quizás sí. A pesar de ello, me di cuenta de que tal gesto es sincero y miro lo que otros esconden, niegan. Invitación a un ¡véalo usted mismo!, sólo un vistazo que busca no negar lo que nos pertenece para no negarnos a nuestra propia existencia, incluso a nuestra propia entropía. Fragancias de lo que hay, de la interpretación de una realidad, de nuestro presente, de lo sensible en lo negado, en lo vacío,

Un bi-espacio que encuentra desiertos dentro de un mundo de multitudes y de ruidos, pero son las tierras de nadie los que están en vigilia, los que aparentan tener carencias, que no tienen ninguna utilidad, los que esperan no sé qué. No eternidad, presente. La destrucción pertenece a la actualidad. Actualmente los artistas han quedado seducidos por las ruinas, "no se interesan ya en ellas a modo de los aficionados de las ruinas del XVIII (melancolía), ahora lo hacen para imaginar el futuro"<sup>15</sup>.

<sup>15</sup>

Marc Augé. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa Editores, 2008, p. 55.



**Free, Available, Vague, Gap,  
Imprecise, Uncertain, Nothings,  
Temporal, Callado, Vacío, Soso,  
Presente, Silencio, Deseo, Futuro,  
Ausencia de uso, Carencia, Fragancia  
de lo fallecido, Promesa, Potencia  
evocativa,**

**Incertidumbre, Obra abierta,  
Encuentro, Espacio de lo posible,  
Expectación, Sentimiento casi  
oceánico, Movilidad, Tiempo libre,  
Libertad, Lugar externo, Extraño,  
Negatividad,**

**Estructuras no productivas,  
Elefante blanco, Out, Desierto,  
Desarquitectura,  
Donde la ciudad no entra,**

# Empty,

# Unoccupied

# vague

INFILTRACIÓN



Las palabras antes mencionadas describen estos espacios que han seducido a algunos, cuestionado a otros, e incomodado incluso ¿Por qué es una tendencia? Parece ser toda una carga de historia, medios e imágenes que subordinan al imaginario. Sensibilidad hacia lo caduco, o querré decir, a la otredad de la realidad vendida, a la otredad de la cotidianeidad y evidencia de lo entrópico ¿Otredad de la cotidianeidad? Más bien, lo caduco ya forma parte del cotidiano, se ha venido desarrollando como parte de un proceso creativo el pensamiento como si fuese un etnólogo, un cruzamiento de disciplinas. Porque la cultura también puede ser entendida como texto, es decir, narrativa de la historia como objeto.

## **A toda configuración verdaderamente nueva de la naturaleza le corresponde nuevas imágenes.**

Walter Benjamín

Vasta lista podría ser de quienes hacen de su trabajo ese relato de su tiempo. Valdría la pena situar propuestas contemporáneas que aborden temas de la entropía en el espacio, puesto que este tipo de propuestas van en aumento y la aceptación también. Pero el cinismo contradictoriamente sigue latente, la indiferencia en mayor medida.

Henk Van Rensbergen retrata lo hallado de lugares abandonados tras cada territorio en el que como piloto aviador descubre. Son indicios de una anterior vida intuitivamente fácil de imaginar, casi como un antropólogo. David Maisel a la manera de Robert Smithson busca el paisaje y con tomas a vistas aéreas demuestra la magnitud de los deterioros ambientales. "Nos encontramos en la necrópolis de un pueblo extraño e incomprensible, arrancado a su existencia e historia civil, devuelto a la etapa de desarrollo de los recolectores nómadas"<sup>16</sup>.

Tanto Henk Van Rensbergen como David Misel son recolectores visuales nómadas. La realidad entrópica en dos magnitudes espaciales: la territorial por un lado y la arquitectónica por otro. Las causas son similares pero con un efecto proporcional a la inmensidad. Ambos son fotógrafos contemporáneos. Ambos encuentran su leitmotiv en lo ordinario para otros. Ambos son obras que ven al espacio territorial o arquitectónico en decadencia. Ambos son antropológicos. Ambos aceptan una negatividad como condición humana donde no se busca abolir o superar, sino llegar a un acuerdo: "Aprender a reconocer en su dimensión aterradora"<sup>17</sup>.

La sensibilidad hacia lo negativo, es la imagen que absorbí de mi tiempo, son las imágenes que llamaron mi atención tiempo atrás, y esa realidad que he construido es inherente a la percepción del mundo en el que crecí. La percepción como marco social.

<sup>16</sup>

<sup>17</sup>

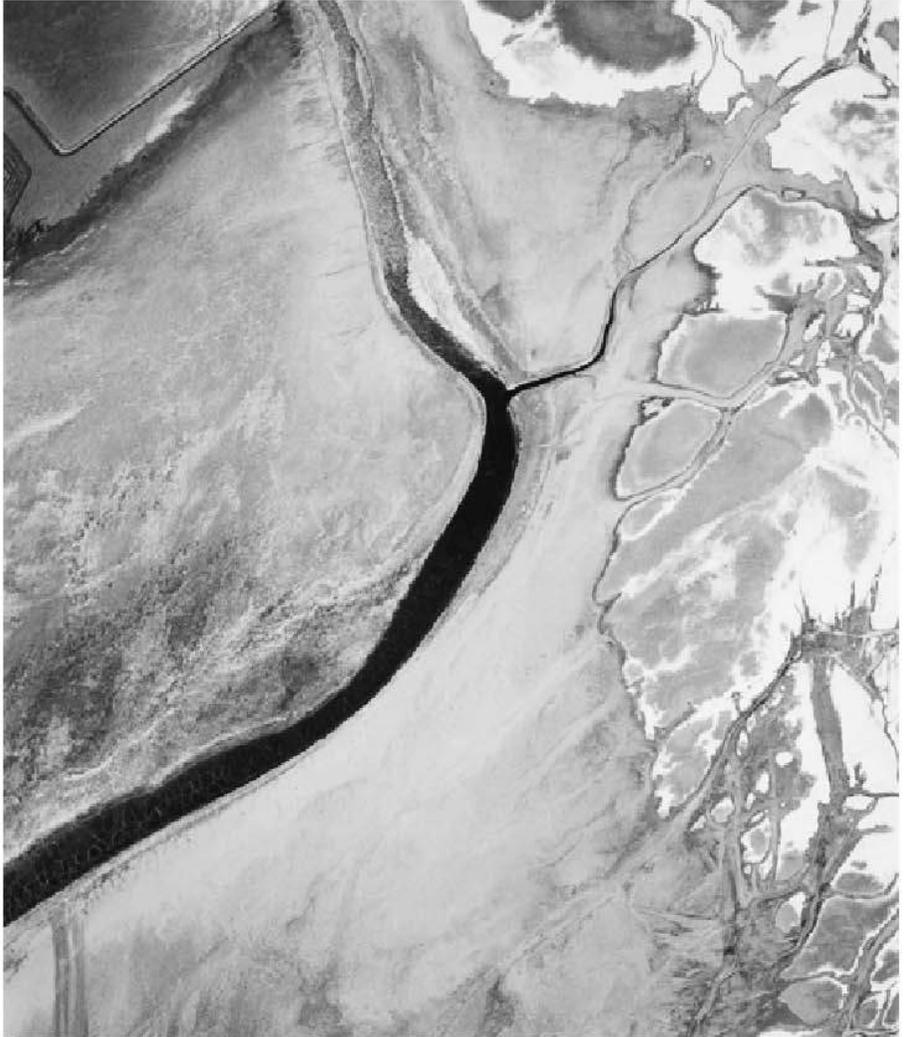
Sebald. *Op. Cit.* p. 46.

Slavoj Žižek. *El sublime objeto de la ideología*. Madrid: Siglo XXI, 2008, p. 44.

INFILTRACIÓN



David Maisel, *The lake project 20, California, 2001-2002.*



David Maisel, *The lake project 17, California, 2001-2002.*

INFILTRACIÓN



Henk Van Rensbergen, *Artic Summer*, 2013.



Henk Van Rensbergen, *Vault*, 2013.

Ante la incomprensión, las **PULSIONES,**  
**EL ANTÍDOTO.**



## **Pero lo cósmico no es el mundo de la pura contemplación. Es un mundo absolutamente realista, material, despojado de todo aquello que suaviza la sensación pura.**

Jacques Rancière

Absolutamente realista será el acto de no dejar de mirar, somos invadidos por ello. Elegimos lo que a cada uno de nosotros nos concierne y todo aquello que nos concierne no sólo es lo que atrae a nuestro deseo, también elegimos aquello que nos perpleja, lo que nos causa repulsión, aquello que sabemos que nos incomoda pero no podemos dejar de ver.

La pantalla cinematográfica es el reluciente escudo de Atenea<sup>18</sup> y el espacio desolado arquitectónico también podría ser aquello que se esconde detrás de él. Entre lo que selecciono ó desecho, lo seleccionado podrá invadirme. La pulsión, en su carácter repetitivo reúne de un solo golpe lo anacrónico y lo intempestivo, la luz de la palabra y la sombra del goce, lo viejo y lo nuevo. De un solo golpe en un mismo trazo y no se presta al relato ilustrado del progreso. La pulsión es lo exterior e íntimo que alimenta en cada uno la verdad de lo "impolítico"<sup>19</sup>.

"No son los individuos los que habitan los logros y se sirven de las cosas, las cosas vienen primero hacia ellos, los penetran o los expulsan. Es el mundo exterior el que penetra en los individuos, invade sus miradas y su propio ser"<sup>20</sup>. Esa fuerza acéfala y sin sentido que hace al límite y a la constitución del sujeto, la pulsión<sup>21</sup>. Así, el antídoto personal para introducir la mirada y estar ahí; en los "desiertos" mencionados, espacios "fallidos" construidos del espacio abyecto, es la pulsión, o bien, la pulsión escópica<sup>22</sup> ¿Pulsión escópica por el espacio entrópico?

He aquí los dos comunes denominadores que reformulan el instinto personal sobre el tema en cuestión; por un lado las pulsiones, las cuales hay tantas, son impulsos psíquicos inherentes al humano, siendo lo escópico [raiz griga *skóp* que significa mirar] que pretende explicar la atracción por lo extraordinario.

<sup>18</sup> Término sacado de la historia de la Medusa Gorgona anteriormente citado.

<sup>19</sup> Jorge Alemán. *Lacan en la razón posmoderna*. España. Miguel Gómez Editores, 2000, p.39.

<sup>20</sup> Jacques Rancière. *Bela Barr. Después del Final*. Buenos Aires: El cuenco de la plata, 2013, p.34.

<sup>21</sup> Cfr. Alemán. *Op. Cit.* p. 37.

<sup>22</sup> Pulsión Escópica: Centrada en la mirada, relacionada primordialmente a lo imaginario, la pulsión escópica se configura a partir del estado del espejo, cuando el sujeto posee la capacidad de percibir imágenes -y sobre todo- percibirse a "sí mismo" como una unidad. Definida conceptualmente a partir del seminario llamado *La Angustia* de Jacques Lacan.

Por lo tanto en este caso, el deseo de mirar la entropía o *energy drain* del espacio arquitectónico (cualidad mortuoria de toda material) e incluso la curiosidad por experimentar la espacialidad<sup>23</sup> en ellos es la interrogación de éste escrito: "La refinación de la materia de un estado a otro no significa que las supuestas "impurezas" de sedimento sean "malas"; la tierra está hecha de sedimentación y rupturas"<sup>24</sup>.

No sólo la tierra tiene sus contrarios, vivimos entre constantes opuestos que se repiten una y otra vez, que forman parte de elecciones, e incluso es reflejado en los tránsitos de cambio natural entre época y otra, y justo es en aquel tránsito donde las rupturas también ocurren, y las diferencias son notorias. He aquí un ejemplo común occidental: "Quizás la diferencia clave entre las preocupaciones de clase baja y las de clase media se basen en cómo se relacionan con el olor"<sup>25</sup>. Esa diferencia crea un miedo a lo que no podemos controlar, a no sudar, a no oler mal, es controlado (sedimentación y rupturas). Esto tomándolo como un ejemplo de los tantos que se pueden mencionar.

¿Sedimentación y rupturas en la arquitectura? Quizás la diferencia clave entre las preocupaciones de la arquitectura sea lo útil y lo inútil. El control de la arquitectura sobre sus impurezas es letal, las esconde, parece que la arquitectura deja de considerar como tal a lo fallido, y no estoy hablando de ruinas que tienen una herencia e importancia para la restauración; me refiero a la arquitectura contemporánea que por diversos motivos es desolada, abandonada, destruida al poco tiempo de su erección. Un síntoma de la arquitectura que llega súbitamente a su *energy drain*, y que cuando ésta ocurre, la arquitectura desconoce a sus hijos por la deformidad que irradian. Ya no es arquitectura, es nada, o como coloquialmente se dice, un "lugar abandonado". Habría que detenernos y volver a leer las dos palabras antes mencionadas: LUGAR y ABANDONADO. Centrémonos en LUGAR ¿qué ocurre en ese lugar? O para otros, no lugar, en fin, lo que importa es cuestionarnos el estar ahí.

¿Habrá un hacer en ello? ¿No acaso la arquitectura nace de la ausencia pasando por la deformidad y los escombros? Una obra comienza así, en escombros. La disciplina arquitectónica, para tener un ciclo completo, debe incluir incluso lo que sale del límite de la utilidad, porque sigue siendo el espacio construido un tema que compete y que lanza cuestionamientos sobre las causas de un fallo. Tomemos la responsabilidad y no dejemos solo al objeto con su entropía difuminándose en el tiempo, en el aire.

<sup>23</sup> Fenómeno de habitar el espacio.

<sup>24</sup> Smithson, *ibid.*, p.122.

<sup>25</sup> Zizek, *ibid.*, p. 198.

¿PULSIÓN POR LAS RUPTURAS?

Si observamos bien, uno de los temas atractivos para las disciplinas creativas, e incluso para una generación es la nostalgia, ese devenir por lo obsoleto, por los objetos en desuso que ahora se desempolvan, un *postpunk* (recordamos las *revoluciones inconclusas*<sup>26</sup>). Hablando en escalas mayores los lugares abandonados tienden a ser epicentro para la reunión de alternativas que confluyen, donde se bifurcan actividades alternas (conciertos, obras de teatro: *Teatro del fin del mundo*,<sup>27</sup> galerías, talleres, locaciones para proyectos audiovisuales, espacios para danza contemporánea, lugares de atractivo cuasi turístico, e incluso en actividades sociológicas) hay un constante punto de interés en la ocupación como postura política, o de integración social de las personas que no cuentan con un habitáculo; solamente por mencionar los desbordamientos del espacio en desuso, nuevas formas de integración y el cambio de las relaciones entre la sociedad y "desechos" es importante tener en cuenta lo interesante de la actual interacción con lo inservible ¿un reciclaje latente? Reciclaje y nostalgia se relacionan. Emergencias.

¡En hora buena!, la frontera se diluye entre residuo y sociedad, sin embargo el *impasse*<sup>28</sup> característico de este momento se tiende correlativo (alcanza un lado pero pierde otro), quiero decir que ocurre una normalización sobre lo precario pero se pierde el cuestionamiento, porque solamente se toma su horizonte.



Tania Solomonoff, AESAWES, Rosario, Argentina, 2012.

Intervención restauración y contacto con los muros del Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura, Desaparición y Exterminio de personas (Ex Jefatura de Policía de Rosario) de la última dictadura Argentina. Resanes es la aplicación de miel pura en las grietas del muro. Foto de Julieta Lopez.

26

Término empleado por Simon Reynolds.

27

Véase: <http://teatroparaelfindelmundo.blogspot.mx/2011/07/antecedentes-del-proyecto.html>

28

Término que surge de la sobre saturación informativa provocada por el impulso de las más avanzadas tecnologías de la comunicación, más el pensamiento en continuo progreso materializado en los múltiples dispositivos, la condición humana sufre una desvinculación sensorial, cognoscitiva y emocional, con la cual el sujeto se convierte en un discapacitado para advertir la realidad, sus fenómenos y su propia vida. La desafección es la condición humana en el *impasse*.

## Ver el horizonte, el más allá, es no ver las imágenes que vienen a rozarnos.

Georges Didi-Huberman

Así como ocurre con las imágenes también ocurre con el espacio; miramos y entramos a él siguiendo nuestra pulsión, nos fascinamos, *jouissance*. Pero *jouissance* también puede referirse a un estado de crisis que se produce cuando se debilita o rompe la sujeción de lo simbólico<sup>29</sup>. Incrementamos el panorama de nuestra sensación para "captar fuerzas, hacer visibles fuerzas que no lo son"<sup>30</sup>. Pero, si todo queda allí, habremos fallado este argumento porque el paso a seguir estará perdido en algún lugar, y el lente de estas ideas es hacer valer las pulsiones para generar algo más, en verdad algo profundo, que frene por segundos el *impasse*, o bien marcar una nueva trayectoria.

Es una advertencia, no sólo para los estudiosos del espacio, sino para cualquiera que esté en él, cuasi advertencia para el lector. No es solamente dejarnos llevar por la pulsión, sino que ésta sea el medio para acercarnos a lo irremediable, para asaltarlo estando ahí, para indagar lo sucedido, e incluso, como catalizador personal si pensamos que el estar en un espacio vacío es estar en un contenedor de nostalgia, y esa nostalgia vuelve frágil muy fácilmente. Ahora bien ¿volverse frágil para romper los miedos?

Leer el espacio estando ahí y también en su registro de forma audiovisual. Interrogar una imagen no es sólo cuestión de una pulsión escópica, como pretende Lanzmann: "es necesario el cruce constante de los acontecimientos, de las palabras, de los textos"<sup>31</sup>. El estar ahí conlleva responsabilidades, surgirán polaridades, *Jouissance* - Violencia, tomando en cuenta que en algunos casos veremos rastros de violencia ocurridos en el espacio, y aún más interesante, en lo personal, fallas de la disciplina arquitectónica donde se comprueba su violencia cuando se impone su presencia, dando por resultado su fallo social. La atracción por lo abyecto, repito, solo es el medio, pero podemos encontrar cosas interesantes en el saber sobre el qué hacer si nos aventuramos a sentir lo irremediable. Cuestionar las debilidades. Hay momentos sociales de la mirada, y también momentos personales de la mirada.

"Disponibilidad a un mundo que es a la vez horrendo y fascinante. Sublimidad o extrañeza: éstos son los valores que esta modernidad persistirá en valorizar"<sup>32</sup>. La arquitectura también está ahí, puede ser horrenda y fascinante.



Tomado de Kasper Studio, Alexander Coggin, 2013.

29  
30

Cfr. Anthony Iles, et. al. *Ruido y capitalismo*. Gipuzkoa: ARTELEKU, 2011, p. 36.  
Guillem Deleuz. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Francia: Editions de la difference, 1984, p. 35.

31  
32

Didi-Huberman. *Imágenes pese a todo*, p. 143.  
Reinaldo Laddaga. *Estéticas de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010, p. 38.

El antídoto como medio para desplazar mi mirada por debajo del velo,

# **ESPACIOS PESE A TODO, IMÁGENES PESE A TODO**





**Puedo tomar cualquier espacio vacío  
y llamarlo un escenario desnudo.**

Peter Brook

Si la verdad es un surgimiento violento, e incluso las palabras más sombrías lo pueden sugerir, podríamos entonces preguntar ¿la verdad pese a todo sin importar cuan ambigua pueda ser la verdad? Incluso tal pregunta puede parecer agresiva, intimidante o ¿no es verdad?

Esto es el último recorrido de mi supuesta introducción que espero deje cuestionamientos al borde, sin embargo, es la preparación para el viaje al desbordamiento, a la exploración de un capricho que busca lo lúdico en la era del *hiperobjeto*<sup>33</sup>, ya sea en espacios, imágenes, sonidos, y demás. Todo tiene su límite. Todo tiene fronteras porque de lo contrario no habría diferencias. Un recorrido que insinuará la mezcla. Aquellas mezclas que aún no sabemos comprender. Y todo recorrido sugiere exploraciones, eventos extraordinarios. Exploremos primero el espacio cotidiano de cualquiera. La experiencia que se tiene en él varía entre una y otra persona. Algunos lo viven con mayor observación y encuentran en su cotidiano un significado que rebasa la obvedad, lo transforman, otros interactúan ante su cotidiano espontáneamente.

"Parte de nuestros problemas, resulta atribuir a los arquitectos una excepcional perspicacia en los problemas de vivir, cuando en realidad la mayoría de ellos se hallan esencialmente dedicados a sus negocios y al logro de prestigios (...), el historiador ha oscurecido los talentos y realizaciones de los constructores anónimos, hombres cuyos conceptos pueden rayar alguna vez en la utopía, pero cuyas estéticas se acercan a lo sublime"<sup>34</sup>. Es decir que, toda transformación deviene de una exploración colectiva o personal, originarios de diversos cotidianos, portadores y creadores de tantos imaginarios.



Wes Marchand y Roman Meffre, Packard Motors Plant. The ruins of Detroit, Detroit, E.U.A. 2005.

<sup>33</sup> Para una lectura de este concepto ver: Morton, Timothy, "Zero Landscapes in the time of Hyperobjects" [https://www.academia.edu/1050861/Zero\\_Landscapes\\_in\\_the\\_Time\\_of\\_Hyperobjects](https://www.academia.edu/1050861/Zero_Landscapes_in_the_Time_of_Hyperobjects)

<sup>34</sup> Cfr. Bernard Rudofsky, *Arquitectura sin arquitectos*. Albuquerque, Nuevo México: University of New Mexico Press, 1987, p. 4.



“Elegir topográficamente la ciudad, diez y cien veces a partir de sus pasajes y puertas, de sus cementerios y burdeles, de sus estaciones. Exactamente igual que antes lo fue a partir de sus iglesias y mercados. Y las secretas y profundamente escondidas figuras de la ciudad: asesinatos, rebeliones, las zonas sangrientas del callejero, los nidos de amor y los incendios”<sup>35</sup>. O más que elegir, es la adecuación de nuestra presencia del estar aquí o allá. No sólo el significado de la exploración está en el saber de su uso pasado-presente o de su estado actual, sino también su día o su noche, de la temporalidad, de lo irremediamente cambiante.

Me gusta pensar que durante la noche, la ciudad es un claroscuro determinado por la luz de las lámparas, anuncios y coches; y es la luz la que delimita y enmarca el espacio. Creando un espacio mucho más limitado en donde deambulamos solamente donde la luz está. La ciudad se comprime. En cada sitio ocurren distintas cosas a partir de la hora, del tiempo... la bipolaridad de los espacios. He aquí donde aparece el carácter de lo social implicado en los paisajes de la ciudad. Cada habitante se recluye según sus necesidades en determinados espacios, reconociendo la discreción que puede poseer un lugar. Algunos estarán más ocultos que otros.

De esta manera entra el factor común del tiempo, del control y de la política sobre el territorio, e incluso, de la intimidad, dado que al pretender adentrarse ahí o en los relatos sociales que en ellos emanan se recuerdan actos, un pasado. Uno no debe dejar pasar el tiempo, sino que debe cargar el tiempo, invitarlo a que venga a uno mismo. No eternos retornos, sino entendiéndolo como un reciclaje constante y un enfrentamiento de lo que encontramos de paso: "Cargar tiempo como una batería carga electricidad: el *flaneur*".<sup>36</sup> Al cargar el tiempo, cargamos también imágenes (he ahí la importancia de la observación), olores, sonidos, placeres, miedos...

El que observa sitios, el que observa rostros; quizás también los rostros de las personas encontradas por casualidad al estar ahí sea útil. Huella y aura es lo encontrado. Aura como aparición de una lejanía y la huella como aparición de una cercanía, a ello podemos ser contestatarios, o tristemente, sucumbir en ella como el arte ante la alineación de una *ciudad del espectáculo*<sup>37</sup> y su propósito de la eliminación del "arte" como una esfera cultural separada de la cotidianidad<sup>38</sup>.

"Conserve sus recuerdos pero tergiversenlo para que se corresponda con sus épocas<sup>39</sup>". A esto me refería con cargar el tiempo, pero la tergiversación o Detournement que ocupó la Internacional situacionista se encuentra perdida en su propia *Dérive*<sup>40</sup>. Una reacción con límite de acceso, pero que sigue originando replicas porque no fueron las propuestas de la Internacional situacionista lo que llevó a rompimientos espaciales, sino que era el rompimiento de situaciones sociales lo que originaría reacciones.

Un ejemplo: Western Express pop en 1972 en Londres o un año antes, Avandaro en el Estado de México; conglomeración de jóvenes, con intereses en común, se apropiaban del espacio y trasladaban su espacialidad en grandes extensiones de campo abierto. El comer, dormir, protegerse de la intemperie, bailar, convivir, tener relaciones sexuales, etc. todo en un mismo lugar, en un campo abierto. Más tarde en 1987 en Rusia, Mathias Rust es detenido por aterrizar en una avioneta ligera en la plaza del mausoleo de Lenin, comparando el tamaño de la plaza con el de una pista de aterrizaje. Enfatiza el espacio multifuncional y derecho de todos. El derecho a la ciudad, a un usufructo<sup>41</sup>.



Mathias Rust detenido en la Plaza Roja, Moscú, 1987.

36 Ibid., p. 422.  
 37 Guy Deboard, uno de los integrantes de la Internacional Situacionista, reflexiona en Ciudad del espectáculo en una de las características en aumento de aquél tiempo, del capitalismo en alza, el espectáculo como la forma de generar un ciclo sin fin de consumo, trabajar para producir ser retribuidos, retribución salarial que sería invertida en el entretenimiento, y por lo tanto la necesidad del capital para estar dentro de una forma de vida.  
 38 Or. Guy Deboard. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1990, p. 15.  
 39 La internacional Situacionista [En línea] 03/2013. <http://lalululatl.v/documental--2/la--internacional--situacionista>  
 40 Término que significa caminata sin objetivo alguno.

41 Usufructo, 'del Latin Usus fructus: uso de los frutos, es decir el derecho de disfrutar algo ajeno.' Ver Ciudad Signo. Archivo oto foro de arte público, Documento II, Centro Cultural Tlatelolco, UNAM, México, 2010.

"No es función de la arquitectura definir una nueva concepción de la vida. Más bien, una nueva concepción de la vida la que debe permitir al arquitecto realizar su obra. Es decir, un condensador social<sup>42</sup>". Desde este punto de vista el derecho e incluso obligación de un arquitecto se vuelve un punto importante para mirar hacia otros campos de acción que, aunado a no generar capital, está velando por una realidad espacial. Mirar al espacio, a su diversidad, incluso a sus desagradables, a sus pese a todo en el pensamiento de la disciplina arquitectónica. No se trata de ejecutar edificios a muerte, de lo contrario, las consecuencias son notables en el espacio y cobra una factura, se convierten en cuerpos obsoletos rápidamente, porque fueron objetos arquitectónicos pensados para un instante, para ser fugaces. En este sentido es cuando el espacio es violentado por la arquitectura, cuando se construye a muerte, sólo porque se puede. El enfrentamiento del espacio, la invitación al estar ahí, incluso metafóricamente para saber qué hacer con las debilidades cuando se esté ahí. Les aseguro, no será lo mismo.

Desde este punto de vista enfrentaremos modestamente a Didi-Huberman y sus *pese a todo* de las imágenes en relación con el estar pese a todo en el espacio extraño y silencioso, para no caer en un velo que cegué lo que es y no solo veamos lo que podría ser. No caer en la total inconciencia como en la que cayeron los escritores sobrevivientes a la segunda guerra mundial; la generación más joven de los escritores que acababan de regresar estaba tan concentrada en el relato de sus propias vivencias bélicas, que siempre derivaban hacia lo sensiblero y lacrimógeno, y parecían no tener ojos para los horrores por todas partes visibles de la guerra<sup>43</sup>.

## Ver el horizonte, el más allá, es no ver las imágenes que vienen a rozarnos.

Georges Didi-Huberman

Miramos y apartamos los ojos al mismo tiempo, no solo como en Alemania y sus catástrofes, sino que en el mundo de la arquitectura también ocurre el mismo fenómeno si de sus temores hablamos. Lo desagradable no es un tema que nos concierne porque son inutilidades. Trataremos de no hacer los defectos virtudes, primero las tocaremos, nos dejaremos invadir por los defectos, pensarlos, y después, si se gusta, podremos pasar a su poesía, a su fenomenología de por sí dada en los desiertos o a lo que Ignasi de Solà-Morales llama *terrain vague*<sup>44</sup>. Reclamar el valor de los espacios obsoletos, crear el puente para que la arquitectura tome su autodenuncia en ellos y tomar la libertad para hablar sobre ellos; en esta situación el papel de la arquitectura se hace inevitablemente problemático. ¿Cómo hará la arquitectura cuando una de sus premisas es hacer dar utilidad, orden y forma? ¿Cuál es el objetivo de dicha denuncia A través de la inutilidad, desorden y deforma?

Son objetivos que parecerían contradictorios, pero algún conocimiento podría arrojar involucrarnos en el espacio vacío que está por todos lados, así como las imágenes o luciérnagas de Georges Didi-Huberman que sobreviven en cualquier parte, como el *terrain vague* que no solo se encuentra en la metrópoli ¿Qué sería si explotamos lo "vacío", no dejarlo en el plano de lo sorprendente? Si nos abrimos a lo tangible, lo intangible estará por demás hacia otras nuevas y experimentales direcciones.

42  
43

J. Esparza: "La tempestad: Del objeto a la acción", *La deriva*, noviembre/diciembre, 2012, p. 126.  
Sebald. *Op. Cit.*, p.19.

44 La expresión francesa *terrain vague* ("en español «terreno baldío», en inglés «vaste land») ha sido el término bajo el cual la crítica arquitectónica ha convenido en denominar ciertas condiciones que, bajo formas muy distintas, se presentan en la ciudad contemporánea. Por una parte, *vague* entendido como vacante, vacío, libre de actividad, improductivo e incluso obsoleto; por otra parte, *vague* como vago, en cuanto a su imprecisión, indefinición e imposibilidad de identificación de límites.

Parece que todo el destino de la arquitectura ha sido siempre el de la colonización, el poner límites, orden, forma; introduciendo en el espacio extraño los elementos de identidad necesarios para hacerlo reconocible, idéntico, universal (...). De este modo, cuando la arquitectura y el diseño urbano proyectan su deseo ante un espacio vacío, un *terrain vague*, parece que no pueden hacer otra cosa más que introducir transformaciones radicales, cambiando el extrañamiento por la ciudadanía y pretendiendo, a toda costa deshacer la magia incontaminada de lo obsoleto en el realismo de la eficacia.<sup>45</sup>

Tomemos la línea de la cita anterior: "Los elementos de identidad necesarios para hacerlo reconocible, idéntico, universal", he aquí la evidencia más clara que importa en los cuestionamientos de esta tesis y que será necesario contradecir. Puesto que los arquitectos tienden a ser idealistas, y no dialécticos<sup>46</sup>, se recurre al enmascaramiento para lograr un control sobre lo que se cree que es lo aceptado, lo ideal, lo que está bajo control, de ahí que lo vacío y obsoleto sea indiferente para la disciplina.

La misión es el esfuerzo por dar soluciones, por erradicar un problema, ello se representa en imagen, la idealización petrificada (fotografía, render, etc.). Aquí el punto de encuentro entre el estar ahí en el espacio y el mirar una representación de él, pero no perdamos de vista centrarnos solamente en la arquitectura abandonada y sus imágenes: "La imagen debe ser imaginada: es decir que tiene que extraer de su ausencia la unidad de fuerza que la cosa simplemente colocada aquí no presenta. La imaginación no es la facultad de representar algo en su ausencia: es la fuerza de sacar de la ausencia la forma de la presencia, es decir, la fuerza del 'presentarse'<sup>47</sup>.

## La imaginación como facultad política.

Hannah Arendt

El espacio ausente también debe ser imaginado y soportado cuando se está ahí porque al estar ahí no solo el espacio automáticamente pierde su ausencia, sino que también podemos des-banalizar su fantasía, lo cual sería un saber útil en la formación arquitectónica. Tomemos en cuenta que para Didi-Huberman toda experiencia es indestructible, aunque se vea reducida a la supervivencia o la clandestinidad, y puede ser iluminadora si encuentra la forma justa para ser transmitida. Puesto que de nosotros depende no dejar de ver lo que sobrevive, lo que llega a nosotros para rozarnos, los acontecimientos representados que miramos y los acontecimientos experimentados que vivimos, extraordinario: "Es tan útil desbordar la cultura arquitectónica hacia los otros conocimientos, una emergencia de crear vínculos: parte muy importante de nuestra excursión. Todo esto es lo que hace posible ver la ciudad misma de otro modo".<sup>48</sup>

Otro vínculo que se busca, y que no es exclusivamente para la disciplina, sino sumamente importante del ser y su época, es la importancia de los acontecimientos de un minuto del mundo para ir en contra de las desafecciones y banalización de lo desagradable de nuestro tiempo.

**...y la atmósfera que no tenía afinidad con el aire del cielo, pero que había sido apestada a partir de árboles en descomposición, y la pared gris, y la laguna de silencio (un vapor pestilente y místico, opaco, lento, ligeramente discernible y color plomizo.**

Edgar Allan Poe

<sup>45</sup> Sola-Morales, *ibid.*, p. 181-193.

<sup>46</sup> Cfr. Jack Flam, *Robert Smithson: the collected Writings* Berkeley: University of California Press, 1996, p. 304.

<sup>47</sup> Jean-Luc Nancy, *Image et violence* (trad. Agnes Merat), *Le Partique* [En línea], 6 | 2000, visto en línea el 24 marzo 2005.

<sup>48</sup> Laddaga, *Op. Cit.*, p. 74.

Tomemos el estar ahí desde la observación, donde seguramente detectemos lo más banal: una herrumbre, es decir, la oxidación de los elementos constructivos de acero, que en la mente tecnológica la herrumbre evoca el miedo por el desuso, la inactividad, la entropía y la ruina. Esta pequeña observación sirve como ejemplo para deducir que contiene dos potencialidades en las que quiero centrarme: potencial fenomenológico y, el más importante, potencial que interroga, que cuestiona los valores actuales que se vinculan con los fenómenos existentes formando una constelación, un conocimiento antropológico que aquí se esboza humildemente. Así la herrumbre es lo espontáneo, es la fragilidad ante la exposición ambiental, es la textura que puede ser sentida, que cae y vuelve polvo a la materia, *energy drain* que cae a nuestros ojos, que cuando es excesiva es arrastrada por la pulsión escópica convirtiéndolo quizás en un *Jouissance*, visualmente puede significar fragilidad, petrificación...

"Así como el tipo de *Jouissance* que genera el *noise*, tiene un efecto de desplazamiento y deja proclive a la posibilidad de cambio"<sup>49</sup> El placer y la posibilidad de cambio es un punto que podemos anclar y relacionar entre el desplazamiento que genera el género musical *noise* y la fenomenología de un *terrain vague*. El hecho de que sean extra-ordinarios nos hace alternos, nos abre posibilidades, y ello es también un minuto del mundo, un acontecimiento que alimenta la creatividad, nos hace resistentes porque nos fragiliza. Fragiliza tanto al que no se siente cómodo como al que gusta ser desplazado. Tan importante en las humanidades llegar a este punto de encuentros que por mi parte son sugerencias hasta el momento: "He ahí su potencial fenomenológico, su *ficcia* que surge para poder vivir (experimentar) algo que cotidianamente no podríamos soportar"<sup>50</sup>

## Imágenes felices y no tan felices.

Francisco Erazo

La imagen debe ser imaginada, es decir, que tiene que extraer de su ausencia la unidad de fuerza que la cosa simplemente colocada aquí no presenta. La imaginación no es la facultad de representar algo en su ausencia: es la fuerza de sacar de la ausencia la forma de la presencia, es decir, la fuerza del presentarse. La herrumbre se ha convertido hasta este momento en el ejemplo de un simple y particular detalle de desgaste en lo constructivo, de otros tantos que se pueden encontrar en un lugar desolado y lo vinculamos con la premisa de tomar lo particular en lugar de solo observar el horizonte. Hay que restringir el punto de vista sobre las imágenes (sobre el espacio), no omitir nada de la totalidad de la sustancia de la imagen (del espacio), incluso donde no vemos nada<sup>51</sup>: "Observar en ellas la plasticidad dialéctica, el doble régimen de su funcionamiento: visible y visual, detalle y panorámico, semejanza y desemejanza, antropomorfismo y abstracción, forma e informe, venustad y atrocidad"<sup>52</sup>. Subjetividad y objetividad.

49  
50  
Iles. *Op. cit.*, p. 37.  
"Ficciones cotidianas" [http://cargocollective.com/ficciones\\_cotidianas/homo-ludens](http://cargocollective.com/ficciones_cotidianas/homo-ludens) [visto el día 10/2013]

51  
52  
Cfr. Didi-Huberman. *Imágenes...*, p. 69.  
Ibid., p. 122.

Ahora bien, si hablamos de su potencial que interroga, entraremos al régimen otro que es una vía en contra de la desafección de la disciplina hacia estos temas y el medio a su autodenuncia como disciplina vinculada al poder: la política. Si la herrumbre evoca el miedo por el desuso, la inactividad, la entropía y la ruina, entonces tenemos el primer enlace: inactividad. Dicha inactividad es un ejemplo abstracto de la entropía, ello no es el conflicto. El conflicto es la sospecha u ansiedad que ocurre cuando la inactividad de un objeto arquitectónico es pronta, la inactividad en la arquitectura contemporánea, lugares abandonados. He aquí la arquitectura bajo sospecha ante la obsolescencia temprana. Sin embargo, la sospecha está vinculada con los valores antropológicos actuales, por así decir la rapidez (tecnología) y la seducción (medios-diseño), sin mencionar una lista de interminables claroscuros, de un momento "suspendido", de cambios. Lamentablemente la disciplina la disciplina arquitectónica sucumbe en lugar de ser contestataria. El enfrentamiento de los espacios abandonados no busca un melodrama, sino a dejarlo ser como denuncia a lo que ocurre.

Quizás sería un absurdo pedir su contradicción si desde su origen ha ido de la mano con el poder, el control, pero sí que en todo momento de emergencias la arquitectura tendría que hacer más visibles sus propias emergencias tan poco transmitidas durante la formación académica. La herrumbre también está vinculada con la tecnología, y su fragilidad, igualmente pronta, intercambiable, desechable. Su entropía es que se demuestra con mayor rapidez pero que tarda en desaparecer. Rapidez en dar soluciones, ansiedad por llenar los huecos; necesidades que el sistema pide al arquitecto para satisfacer y hacer nuevos focos de atención y es cuando se violenta el espacio. La arquitectura violenta y convierte al espacio en un espacio abyecto al final de todo. Sin embargo sucede algo curioso, el espacio abyecto también seduce a los *millennials*: "[Así] como en las imágenes, a pesar de estar siempre en-falta con respecto al mudo dolor que evocan, siguen siendo irrenunciables como forma de resistencia y rememoración de lo que ha ocurrido, es decir, como forma de anamnesis que interrumpa el duelo forzado y el olvido negligente..."<sup>53</sup>.

La seducción de estar ahí, un tema mediado y representado por los que han explorado el espacio abyecto y han arrancado un segundo del *terrain vague*. (...) incitan al espectador a aceptarlas y así incorporar a su memoria el verdadero rostro de las cosas, cosas demasiado horribles como para ser contempladas en la realidad: "[...] quizás el mayor logro de Perseo no fuera cortar la cabeza de la medusa, sino superar sus miedos y mirar su reflejo en el escudo. ¿Y no fue precisamente esa proeza lo que le permitió decapitar al monstruo?<sup>54</sup>" Los medios los han normalizado, por el ya diagnosticado *Analfabetismo de la imagen por Benjamin*, y a los arquitectos sínicos.

**Si no existe imagen sin desgarrar una intimidad cerrada o una inmanencia no abierta y su no existente imagen sin hundirse en una profundidad ciega - sin mundo y sin sujeto-, entonces tenemos que admitir también que no sólo la violencia, sino la violencia extrema de la crueldad merodea al borde de la imagen, de toda imagen.**

Jean-Luc Nancy

Así pues, "imaginar *pese a todo* ¿Por qué pese a todo? Esta expresión denota el desgarrar: el todo denota el poder de las condiciones históricas contra las que todavía no conseguimos hallar una respuesta: el pese resiste a ese poder sólo por el poder heurístico del singular"<sup>55</sup>.

53

Didi-Huberman. *Supervivencia...*, p. 245.

54

Didi-Huberman. *Imágenes...*, p. 257.

55

*Ibid.*, p. 262.

**Pese a todo imágenes: A cambio debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas. Pese a nuestra propia incapacidad, saber mirarlas tal y como se merecían, pese a nuestro mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria.**

Agnes Merat

Mi autodenuncia es que los arquitectos deben estar en sus temores pese a todo, porque hay un analfabetismo en el espacio por parte de la disciplina, se debe repensar la producción masiva como en las imágenes. No verlos solo como fantásticos ni como fantasmagóricos, sino sacar algo de ahí. Tomarlos, estar ahí presentes cuando los medios y el arte arriban para reflejarlos con una hecatombe, o lo que le llama, tiempo de catástrofe. Hay que enfrentarlos: "Se trata de un trabajo de montaje destinado a dejarla ser, dejarla arder en el instante de peligro hacia el que debe ser conducido el espectador, el lector, pues cualquier otra cosa es simple melodrama mediático".<sup>56</sup>

El tiempo después del final no es el tiempo uniforme y moroso de quienes ya no creen en nada. Es el tiempo de los acontecimientos materiales puros a los que se enfrenta la creencia durante todo el tiempo que la vida pueda soportarla.<sup>57</sup>

**La dignidad puesta en perseguir el sueño y en soportar la decepción de ese sueño.**

Jacques Rancière

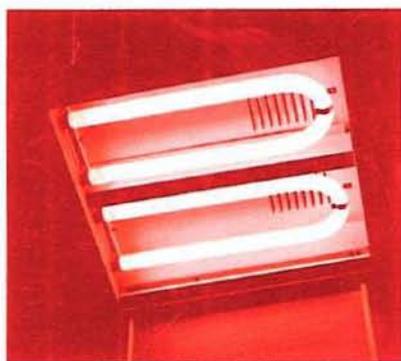
"Porque lo que aparece en estos cuerpos de la huida no es otra cosa que la obstinación de un proyecto, el carácter indestructible de un deseo".<sup>58</sup> [Tomar la arquitectura al borde de la desaparición...](#)

<sup>56</sup> Sergio Villalobos-Ruminott. *Soberanías en suspenso: imaginación y violencia en América Latina*. Avellaneda, Buenos Aires: Ediciones la cebra, 2013, p. 16.  
<sup>57</sup> Cfr. Jacques Rancière. *Béla Tarr. Después del Final*. Buenos Aires: El cuenco de la plata, 2013, p. 15.

<sup>58</sup> Didi-Huberman. *Supervivencia*. p. 121.



# story is a lot of hot air.



building, these long-lived fluorescents last even longer. They're never turned off, which lengthens

their life. The constant circulation of air around them increases their efficiency.

This handsome installation gives lighting levels of 100 foot-candles or more in the general offices, and the color of the lamps blends in beautifully with the interior decor.

There are other good reasons for choosing Curvalumes.

Compared to using four straight two-foot fluorescents, Curvalume lamps need only half the number of ballasts and sockets and de-

liver 20% more light per fixture. They also last 60% longer.

For Kresge, the savings include fewer replacement lamps and less maintenance.

The moral of this story is: when you're thinking big, think bent.

For more about Curvalumes, call your Sylvania representative or local distributor (in the Yellow Pages under Lighting). Or write to: Sylvania Lighting Center, Danvers, Mass. 01923.

**GTE SYLVANIA**

For more data, circle 82 on inquiry card



LENTITUD < RAPIDEZ



## El hombre moderno vuelve a su casa al atardecer agotado por un cúmulo de acontecimientos -divertidos o aburridos, insólitos u ordinarios, agradables o atroces- sin que ninguno de ellos se haya mutado en experiencia. (nessuno dei quali é pero diventato esperienza)

Giorgio Agamben

Contradictoriamente, en el contratiempo necesito más instantes de entretenimiento. Ansiedad de tenerse, o de estar en el bordo que divide dos cosas, como lo hace pensar el siguiente cuestionamiento: entre-tenimiento ¿qué es lo que existe ahí entre el TENERSE? Quizás estar en otra parte.

¿Qué hay entre lentitud y rapidez? El cambio presupone cambios inconscientes en cualquier experiencia, incluyendo la espacial, incluso no sólo lentitud y rapidez son lo más importante, sino que cobra relevancia aquello surge de aquel cambio brusco, un *impasse*. Debido a la sobresaturación informativa provocada por el impulso de las más avanzadas tecnologías de la comunicación, más el pensamiento en continuo progreso materializado en los múltiples dispositivos, la condición humana sufre una desvinculación sensorial, cognoscitiva y emocional con la cual el sujeto se convierte en un discapacitado para advertir la realidad, sus fenómenos y su propia vida: "La desafección es la condición humana en el *impasse*"<sup>59</sup>. Lentitud y rapidez son vínculos de los que vale la pena hablar. Porque la arquitectura forma parte de la rutina, la rutina del tiempo y el tiempo de un *impasse*.

La desvinculación sensorial, cognoscitiva y emocional es el principal vínculo de este apartado, es decir, la influencia en la postura del sujeto o del arquitecto sobre el espacio ausente con la metáfora del desierto y del *terrain vague*. En otras palabras, lo más importante de la tesis es colocar al lector fuera de su "discapacidad" por un momento, por un fragmento, como un desgarre sobre el desgarramiento de por sí ya dado.

Es la discapacidad la que nos evita ver el inverso/reverso como tal, es una actitud que normaliza las cosas a tal grado de crear fascinación por la representación de lo que sobrepasa incluso los propios derechos humanos; imágenes de violencia o imágenes del espacio post catástrofe (natural o no). Estas situaciones actualmente causan curiosidad o se convierten en cinismo, viéndose implicadas en algunas propuestas dentro del arte contemporáneo. Hay una desaparición de las afecciones, premisa de la que no se tiene objetivo de determinar si esto es bueno o malo, porque quizás, las afecciones están evolucionando como nosotros hacia otros rumbos que no sabría aún cómo explicar. Los temas que causan las afecciones quizás ya no son lo que se acostumbraba pensar; por ahora hablemos de un hecho. La desafección que existe entre el sujeto y el espacio abandonado-metafórica, o literal, está dada.

Recientemente este tipo de espacios se han convertido en una tendencia para los jóvenes porque su signo aterrador se ha modificado, a tal grado, que somos capaces de querer estar allí por la experiencia diferente que superpone, por su seducción sensorial, cognoscitiva y emocional que nos coloca en una condición totalmente diferente. Claro que la fascinación nos ha sido mediada para encontrar fotogénico un hecho: "¿Reflejos de una civilización de la sobreproducción en que el abigarramiento espacial (e imaginario) es tal que el menor hueco en su cadena ininterrumpida, trátase de un baldío urbano, de una extensión virgen (jungla, desierto o mar) o de un contexto miserable, adquiere inmediatamente una fotogenia, incluso un poder de fascinación?"<sup>60</sup>

Dicha fotogenia puede ser también una renuncia que al ser mediada recobra mensajes malinterpretados debido a que nadie nos enseña a digerir lo que consumimos, siendo así otro camino que conduce a la fascinación. Son recursos inesperados que se mueven en un declive: "En los 90's, un contexto económico difícil parecía justificar esas alusiones a campamentos de indigentes"<sup>61</sup>. Después, entrando en la segunda década del siglo XXI la justificación podría ser la transparencia de la información, de la que se supone que gozamos actualmente.

Así, la desafección que ocurre entre arquitectura y espacio abandonado radica en su inutilidad. No es capaz de advertir su realidad, sus fenómenos, sus responsabilidades. De esta manera la arquitectura se vuelve "racista" porque lo soso, vacío y feo no es su responsabilidad. Se convierte en una arquitectura de la que no es necesario hablar ¿Entonces qué es? Es cualquier otra cosa. "Hagamos de esta pobreza misma – de esta semioscuridad- una experiencia"<sup>62</sup>

¿Qué implica la lentitud sobre la arquitectura? Implica el eterno uso sin cambio alguno, otorgada más a la caduca idea de eternidad. El gran ejemplo podría ser la arquitectura de las culturas clásicas, sin embargo el propósito no es detenerse en ello sino en la arquitectura más próxima: los cambios que se colocan entre un siglo XX contra un siglo XXI, (cambios que forman parte de una especulación que en esta tesis se convierte en el mismo índice). Son proyectos que buscan una simplicidad y un funcionamiento eficaz, pero aún se mantiene la idea de la duración en el tiempo, aunque se tome en cuenta la flexibilidad del espacio. Es una Arquitectura que piensa en el futuro, o más bien que se adelanta a él para pretender alcanzarlo en un estado inmortal. Piensa en la máxima capacidad que será alcanzada en determinado tiempo, pero se espera que eso ocurra en un futuro muy lejano, sin embargo la máxima capacidad nos tomó imprevistos, tomaría un tiempo tan rápido como no se había imaginado.

El objeto arquitectónico moderno bajo la condición de rutina (despierta, trabaja, come, descansa, duerme, despierta trabaja, come descansa, duerme...) tenía un esquema bastante acotado, nada puede fallar, es idealista y controla el movimiento, incluso lo va mejorando porque asegura que demostrará como vivir en la máquina. En la máquina de Le Corbusier que no se estropea si la sabes usar. Es ideal. Idealizada. De la misma manera se idealiza la contemplación arquitectónica al pensar que el sujeto siempre tendrá la disposición de disfrutar un espacio lúdico que recorrer. El tiempo de las derivas por la ciudad, por el objeto mismo: *y saldrá por el corredor caminando si saber a no sé dónde, su guía será el remate visual, el brillo del lienzo que me hará mirar a la izquierda donde observaré un vano que enmarca aquella Jacaranda...* Son recorridos del tiempo que tenemos dispuesto a recorrer y a maravillarnos todos los días, pero ello ha cambiado.

Las ciudades crecen, necesitan producción rápida y eficaz. El mercado está más que claro y los intereses políticos deben producir como forma de mediar su gobierno eficaz. La tecnología permite hacer retos de tiempo; elevar edificios en pocos meses porque se puede. Los proyectos arquitectónicos deben ser pensados considerando que habrá cambios constantes dentro de él, no vale la pena invertir en detalles que serán desechados con el próximo dueño en turno. Las actividades son explosivas, que de día es una cosa, en el atardecer es otra, al anochecer se transforma. Uno nunca sabe cuando habrá sorpresas y lo inesperado lo inunda. Materialidad aparente, porque también los gustos cambian de persona a persona, de tendencia a tendencia. Pensar en quitar y poner, y a veces hasta se concede la practicidad para poder hacer modificaciones por uno mismo. Todo debe estar listo al cambio.

Aquí hay un cuestionamiento importante: "debe estar listo para cambios continuos", que se superpone con "debe estar listo para el futuro", dos cosas muy diferentes. "Un leve desplazamiento simbólico: en un mundo que registra tan rápido como produce, el arte ya no eterniza sino que repara, arregla, echa sobre la mesa sin orden los productos que consume"<sup>63</sup>. El contratiempo es tal que se cuenta ahora con más espacios al aire libre o adaptados al entretenimiento, porque mientras escribo esto puedo salir a la terraza en donde me transporto al jardín donde me gustaría estar. Ahora puedo hacer dos cosas a la vez: trabajar y disfrutar del ambiente. Las opciones se sobreponen, se juntan.

Hasta los años 80, una moda vestimentaria o musical tenía tiempo de desarrollarse antes de cederle el lugar a otra tan distinta como la anterior. A la inversa, las tendencias de hoy conforman una especie de movimiento continuo, de poca amplitud, cuyos contenidos ya no corresponden a opciones comportamentales o existenciales tal como fue el caso para las grandes corrientes de la cultura pop de los últimos cincuenta años del siglo XX<sup>64</sup>. A esto es a lo que me refería en las primeras líneas de este apartado, al derrumbamiento de la experiencia que ahora evoluciona, y mientras eso pasa podemos elevar el declive y la inestabilidad a la invención de nuevas formas.



63  
64

Bourriaud, Op. Cit., p. 100.  
Ibid., p. 91.



## Pero este tiempo no teológico, este tiempo de catástrofe, es también aquel que nos promete (esa su potencia) un habitar descentrado y heterotópico, más allá de la filosofía de la historia del capital.

Sergio Villalobos-Ruminott

¿Qué es lo que se encuentra en medio de este binomio? Encierra diferentes formas de aproximarlo por ser un adjetivo, y en arquitectura cobra unas dimensiones irremediables que delimitan muy bien su hacer. ¿No acaso es el prefijo in en inestable lo que determina que un objeto arquitectónico no haya alcanzado su objetivo? Ante tal fracaso el propósito queda perdido y cobra un carácter líquido como la cultura que lo contiene, irreversible. A veces los residuos no son fáciles de hacerlos desaparecer, quedando como un *hyperobject*<sup>60</sup> en el espacio: "A veces son un poco difíciles de ver. A veces son más pequeños de lo que esperamos que sean. A veces son las cicatrices de las destrucciones del pasado o las buenas ideas que nunca se materializaron. Existen inevitables lagunas en el denso tejido urbano, comúnmente siguen en la espera de ser algo para todos nosotros".<sup>66</sup>

De esta manera la inestabilidad puede haber sido producida tanto como de un error humano o bien, por estar contenido en la propia determinación de la naturaleza. Lo que llamamos como catástrofe natural es lo que en este caso interesa reflexionar en el pensamiento del arquitecto por su dimensión incontrolable que no ha sido completamente entendida para consumir el propio ego: "La arquitectura, desde la antigüedad hasta la era pre-industrial, se vio capaz de alterar el orden natural del medio ambiente. [...] La tecnología, por otro lado, fue visto como una manera de trascender el mundo natural para ser utilizado como un vehículo de la humanidad para dominarse a sí misma".<sup>67</sup> Es el peligro de poder ser estable y al otro instante inestable lo que no sabemos controlar, ni deberíamos pretender controlarla. Es aquí que uno de los tantos temores de la arquitectura se fundamenta porque todo proyecto llegará a ser inestable en algún momento: "Creamos piezas "estables" hechas para "durar" sin concebir su caducidad, su final o su fracaso".<sup>68</sup>

La estática vista como la base de la arquitectura se convierte ambiciosa, debido a que el hombre por simple naturaleza busca retar las circunstancias y tomar el control. Existe una relación milenaria con la estabilidad en la arquitectura como signo de poder, pasando por lo místico hasta el signo de control económico que puede construir lo impensable, o hasta colocarse en la posibilidad de construir en los lugares más inimaginables. Interesante se convierte cuando el arquitecto se sabe vulnerable y se atreve en proyectar cómo será la decadencia, como el arquitecto nazi Albert Speer y su ley de ruinas:

Para ilustrar mis ideas, hice dibujar una imagen romántica del aspecto que tendría la tribuna del Zeppelinfeld después de varias generaciones de descuido: cubierta de hiedra, con los pilares derruidos y los muros rotos aquí y allá, pero todavía claramente reconocible. El dibujo fue considerado una "blasfemia" en el entorno de Hitler. La sola idea de que hubiera pensado en un periodo de decadencia del imperio de mil años que acababa de fundarse parecía inaudita. Sin embargo, a Hitler aquella reflexión le pareció evidente y lógica. Ordenó que en lo sucesivo, las principales edificaciones de su Reich se construyeran de acuerdo con la "Ley de las Ruinas".<sup>69</sup>

Sin embargo el *statment* anterior, aún realista, sigue sin enfrentar verdaderamente la vulnerabilidad porque se sigue pensando aún en la posteridad. Pensar en la posteridad, dice Benjamín, es lo que provoca que el acto se convierta intocable y por ende haya una necesidad de su conservación, sin embargo la persona que al contrario pasa sobre las situaciones haciendo posible su liquidación es denominado como el sujeto destructivo.

<sup>60</sup> Hyperobject, concepto acuñado por Timothy Morton, que define a los objetos que son masivamente distribuidos en tiempo y espacio. Causan una familiaridad extraña al estar allí ya que el espacio es simplemente una palabra que designa a los amplios objetos que nos contienen.

<sup>67</sup> Daniel Eizirick. *I'm so lucky you found me: public land inside the city*. New York: 596 acres, 2013, p. 73.

<sup>62</sup> Richard Jone. *Terror and the aesthetic: the legacy of postmodernism*. [En línea] 03/2014.

<sup>63</sup> Pedro Hernández. *Lo inestable*. [En línea] Disponible en: Consulta el 5 de diciembre 2013: <http://www.arquine.com/blog/lo-inestable/>

<sup>69</sup> César Callejas. *Utopía e ideología: Albert Speer y su ley de Ruinas*. [En línea] 02/2014. <http://cesarcallejas.wordpress.com/2013/02/04/utopia-e-ideologia-albert-speer-y-su-ley-de-ruinas/>

Por lo tanto, una forma de saber a la arquitectura como vulnerable sería por medio de una reflexión básica sobre la no permanencia de las cosas, actitud de quién posee el denominado *destructive carácter*. El carácter destructivo no se imagina flotando delante de él, éste tiene algunas necesidades y el más pequeño de ellos es saber lo que va a sustituir a lo destruido. Primero que nada, por un momento al menos, al espacio vacío. Es alguien que está seguro de encontrar quién necesita este lugar sin ocupar<sup>70</sup>.

No sólo la vulnerabilidad ante la inestabilidad ocurre en el plano arquitectónico, sino que es parte de nuestro devenir. Somos seres inestables que actualmente podríamos ser marcados por los cambios constantes e inesperados de la tecnología. Los cambios fluyen sin que el sujeto termine de asimilar lo que le fue dado y al mismo tiempo arrebatado. Este tipo de inestabilidad se ve reflejada en la rápida obsolescencia de hombre con lo material, de su ansiedad por obtener algo mejor, y al mismo tiempo, un vínculo destruido con lo anterior: "Es eso lo que hace "la vida cotidiana [de hoy] más insoportable de lo que nunca lo ha sido"<sup>71</sup>.

Por otro lado la inestabilidad vista desde el arte ocurre haciendo de ella una exaltación. Nacidas del exceso general, esas composiciones se adaptan a lo que ya es el paisaje urbano, un medio ambiente precario, atestado y movedizo. Del mismo modo que gran parte del video contemporáneo (por ejemplo) toma conscientemente modelos en las prácticas de los amateurs y privilegia el documento en bruto o la imagen temblorosa, conformándose con el editing más rudimentario<sup>72</sup>.

De esta manera tomando en cuenta a la inestabilidad desde dos puntos diferentes (como miedo dentro de la arquitectura y como hecho cultural) se arroja un punto primordial en la tesis: la contradicción que hay del arquitecto como portador de un deseo de la permanencia contra un deseo de fascinación por la arquitectura abandonada y el arte que exalta la precariedad de una cultura occidental. Por ello se termina este apartado con la reflexión de Robert Smithson y la inestabilidad de los años 60's vinculada con la inestabilidad actual:

¿Hay una sensibilidad de los años 60's? Si es así, ¿cuáles serían las características?

No hay una sensibilidad de los 60's, pero si hay diez sensibilidades de los 60's.

1. La sensibilidad de una parálisis momentánea.
2. La sensibilidad del inauténtico tedio.
3. La sensibilidad del hábito.
4. La sensibilidad del monótono y sano plagio.
5. La sensibilidad de la memoria involuntaria.
6. La sensibilidad de pasmoso ajustes y reajustes.
7. La sensibilidad de las dinámicas de banalidad.
8. La sensibilidad del tiempo congelado.
9. La sensibilidad de ningún mañana o ayer.
10. La sensibilidad de pensamientos viciados, estancados.

<sup>70</sup> Cfr. Dick Raaijmakers. *The destructive character preceded by Walter Benjamin*. Eindhoven, Holland. Onomatopoe, 2002, p. 9.

<sup>71</sup> Didi-Huberman, *Supervivencia...*, p. 93.

<sup>72</sup> Cfr. Bourriaud. *Op. Cit.*, p. 100.

Y en la primera década del nuevo siglo?

1. La inestabilidad por una parálisis momentánea.
2. La inestabilidad del inauténtico tedio.
3. La inestabilidad de nuevos hábitos.
4. La insensibilidad del monótono y sano plagio.
5. La inestabilidad de la memoria involuntaria.
6. La inestabilidad de pasmoso ajustes y reajustes.
7. La inestabilidad por las dinámicas de banalidad.
8. La inestabilidad por el tiempo congelado.
9. La inestabilidad de ningún mañana o ayer.
10. La inestabilidad de pensamientos viciados, que coexisten.

Las afecciones evolucionan, el paisaje evoluciona y nuestro pensamiento también.





## ¿En qué lengua se habla Hispanoamérica?

Patricio Marchant

Latinoamérica no se puede entender del todo en esta categoría porque no es permanente. Sus conquistas y lo que hay después de ellas es lo único que sabemos. Ser en Latinoamérica para Sergio Villalobos-Ruminott es casi imposible por la temporalidad de esa experiencia a la que define como "un pueblo más amigo del viento que de sus propias raíces, siempre a la deriva, siempre en movimiento"<sup>73</sup>. Sin embargo, a pesar del "ser" ambiguo, siempre han existido y seguirán existiendo intentos de definición nacional, o del rescate de lo que suponemos, o mejor dicho, queremos que sea la definición más próxima. Por lo tanto la definición es más controlada porque seleccionamos cómo queremos ser vistos; más aún, en este momento, si de seducción se trata.

Exista mezclanza incluso en la arquitectura Latinoamericana, por lo tanto, el ser está completamente perdido, pero no nos hemos percatado de que el "ser" está completamente definido de una forma diferente a la esperada. Sin embargo el arquitecto latinoamericano sigue mirando y buscando en los conceptos dados en la historia, en la multitud antes de su desterritorialización: "[...] un siglo inaugurado por la revolución mexicana-evento histórico que marcó la incorporación de la multitud en la narrativa (de ahí entonces la novela de la revolución)- y cuya eliminación estaría dada por el golpe de estado en Chile, un proceso que podría ser considerado como sinécdoque del retiro de la multitud desde la narración"<sup>74</sup>. Aquí no intento enumerar los casos arquitectónicos de una búsqueda por el "ser", por la identidad perdida en la arquitectura Latinoamérica, no es el propósito, más bien estoy tratando de vincular el tema de este apartado con lo soso y vacío que es la constante. Determinar que no importa el ser o el estar, sus representaciones en la arquitectura son lo de menos porque ambas llegaran en algún momento a ser desiertos.

<sup>73</sup> Villalobos-Ruminott. *Op. Cit.* p. 176.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 192.

## La catástrofe tiene en nosotros una catástrofe permanente desde nuestra condición como mestizo que somos ni de aquí ni de allá.

Sergio Villalobos-Ruminott

Imaginemos las texturas de esta arquitectura pesada, de piedras por todas partes, de sus versiones modernas que evocan antiguas ciudadelas de México, por ejemplo. Imaginemos sus multitudes, sus eventos, sus encuentros y desencuentros, pero también sus catástrofes que definieron su trascendencia y sus actuales silencios, incluso sus colapsos futuros o su lenta entropía. Irónica resulta la gran aceptación y puntos obligatorios de visita cultural en que se convierten estos lugares, escenarios de todo lo anterior. Vuelvo a comprobar que cuando se busca la "verdad" o el pasado, el hecho violento se vuelve a repensar.

Es cierto que la condición en Latinoamérica recurre a constantes cambios. Son ciudades con cabos sueltos y resistencias al por mayor. Estas condiciones es lo que determina en Latinoamérica el "estar", mas no el "ser". Y es en el "estar" nuestra auténtica definición, donde el espacio y la arquitectura cobran sentido espontáneo.

## Una emergencia no es cualquier fenómeno que se deba a la interacción de un grupo de elementos, sino una formación que persiste...

Reinaldo Laddaga

Latinoamérica es el territorio de las emergencias. El territorio que se sabe acomodar a los agentes dominantes en turno, he ahí su fortaleza, sus resistencias, sus pese a todo. Es la condición que explica nuestra facilidad de adaptación a las crisis económicas, religiosas, éticas y espaciales, por decir unas cuantas. La emergencia sobre el espacio es notoria en la forma en la que resolvemos nuestro habitar espontáneo. Sin embargo las emergencias también son productoras de los elefantes blancos en una ciudad; cada emergencia busca intereses muy diferentes. Por ejemplo, la emergencia de construir en el mayor tiempo posible las metas arquitectónicas de la agenda política en turno sin importar la calidad y verdadera necesidad del proyecto. E incluso la emergencia personal de construir el deseo de un proyecto con un diseño internacional sin un planeamiento de inversión, lo cual deja proyectos inconclusos, o bien, un proyecto híbrido como la arquitectura de remesas en México que construyen los migrantes desde Estados Unidos. He aquí la importancia de abordar la dualidad ser-estar en la arquitectura Latinoamericana y su relación con lo soso y lo vacío.

"Estar", estados pasajeros. "Un habitar interrumpido, imposible, sin substancia, una estancia de paso, sin huellas duraderas, como las pisadas sobre el agua o sobre el desierto, dispuestas a ser borradas por el viento".<sup>75</sup> El "estar" desde el punto de vista personal es una fortaleza que logra definir la identidad buscada desde siempre, el lugar donde los sistemas fallan. El estar es la definición de nosotros ante el mundo, buscar la "identidad perdida" como la figura misógina de México, por ejemplo.<sup>76</sup> Pasamos de la pesada antropología identitaria a una antropología del consumo cultural más flexible y ajustada a los nuevos tiempos.

"Condición hispanoamericana, una condición marcada por la violencia (desde la conquista hasta el golpe y la transición) y su reiteración. Es esa violencia reiterada la que caracteriza a la historia continental como catástrofe, una catástrofe que el golpe no inaugura sino que hace, nuevamente, evidente...".<sup>77</sup> Son los detalles inconclusos del tema inconcluso de un gran proyecto inconcluso: **Ltnamrca**. No, no se trata de un error de dedo, está incompleta, inconclusa como una obra abierta espacial, como un desierto o un *terrain vague*. No poseen la pretensión de permanecer, su inutilidad no es la apuesta de lo financiero.

Pese a la inestabilidad de gran parte de los países latinoamericanos existe una cultura de la supervivencia. El resultado arrojado no es por menos demeritado, porque nos hace desarrollar una capacidad de adecuación a crisis constantes, contrario a los países de primer mundo, de tal o cual manera surge la adaptación como salvación. Nos llamarán ingenuos, quizás. La ciudad Latinoamérica crece al azar y tiene la gracia de la espontaneidad, mundos urbanos paralelos que están visibles. Pero a pesar de esa obviedad, y la capacidad por no extrañarnos a lo que está alrededor, tiene la desventaja de la indiferencia y de la desobediencia de las reglas de convivencia, tales como: flujos incontrolados, coexistencias, ciudad formal vs ciudad informal, zonas, modernidad, inconclusa, miseria creciente, clima, crisis y colapso económico, criminalidad, urbanismo de lo informal y silencioso invisible, fuerza productiva que habita en asentamientos irregulares, los hoteles se apropian de las playas, se desechan aguas negras al mar, se obstruyen las vistas al vecino, se construyen hospitales, escuelas o guarderías vulnerables, se invaden las calles, el espacio público se vende, los pobres recrean su espacio en el espacio público, los ricos para hacer jardines, las banquetas son pedidas por varios, expansión urbana desordenada por interés o incapacidades políticas.

<sup>75</sup> Ibid., p. 176.

<sup>76</sup> Sayak Valencia menciona que "las construcciones de género en el contexto mexicano están íntimamente relacionadas con la construcción del estado". Ver: Sayak Valencia, *Capitalismo gare*. España: Melusina, 2010, p. 39.

<sup>77</sup> Villalobos-Ruminott. *Op. Cit.*, p. 218.

En 1964 con el golpe de estado en Brasil y cerrado con la intervención militar en Argentina en 1977, implicó un punto de inflexión en la historia latinoamericana<sup>78</sup> [...] Por lo tanto, "el golpe funcionó como un rediseño político que diluyó el imaginario reformista nacional y convirtió el país en un enclave local para una economía articulada mundialmente."<sup>79</sup>

Esto evidencia el progreso latinoamericano después de alcanzar su independencia que corresponde a una búsqueda constante por demostrar la capacidad para competir y asemejarse a los estatutos capitalistas y ahora tardo capitalistas del primer mundo. "Las sociedades latinoamericanas han llegado a ser modernas porque, al igual que el resto de occidente y de parte importante de la humanidad no occidental, viven en la época de la escuela, los mercados y las hegemonías como modo de configurar el poder y el control: "no somos diferentes sino iguales a las sociedades que nos precedieron en la construcción de la modernidad, somos producto de la transformación social, económica y técnica del campo cultural" que Santiago Dolmen nombra cartografías de la modernidad."<sup>80</sup>

Sin embargo a lo largo del siglo XX, tal desarrollo ha constituido una variable. Hablamos de proyectos que son olvidados, procesos truncaos, intentos expuestos; la ciudad se convierte en un cadáver exquisito de aquí, de allá y de todas partes. "El proceso quedó inconcluso y se mutó a una suerte de posmodernidad premoderna[...] el desencanto se traduce en abandono, y una readaptación incorrecta del estilo de vida occidental."<sup>81</sup> Esta violenta implementación modernizadora dejó bastantes identidades abandonadas que querían ajustarse a las exigencias mismas de lo global.

El territorio en el que me encuentro: México. Sus catástrofes no refieren a lo bélico, ¿Para qué si acaban de nacer?.

Sus ciudades no están maleadas, las ciudades y sus habitantes comparten la idea de que "algo va a suceder". Es el territorio de las mil y una reconquistas, pero no pasa nada. El *terrain vague* cómo concepto es virgen en México, son los olvidados, como los de Buñuel. Ciertas circunstancias forman parte de la cotidianidad en las calles de la metrópolis, pero son en las ciudades de tercer mundo, donde lo más "inusual" es evidente ¿"Un momento, no pasa nada" suena a catástrofe?

78 *Ibid.*, p. 61.

... el periodo dictatorial marcó el fin del modelo nacional-desarrollista y precipitó la debacle de los proyectos de integración nacional y de liberación anti imperialista, anticipando el fracaso histórico del socialismo latinoamericano, siendo la revolución cubana el momento de mayor radicalización continental.

79 *Ibid.*, p. 65.

...entre las características de dicha transformación están la privatización y modernización del estado, la desregulación de la actividad económica mediante bruscos mecanismos de ajuste fiscal, a baja de las tasas arancelarias y de impuestos a la producción, el predominio de procesos de desproletarización y precarización del empleo (post-fordismo).

80 *Ibid.*, p. 73.

81 Federico Gama. "La visualidad de México en el mundo: Las otras violencias", *ENSAMBLE: Arquitectura y violencia*, No. 01, Noviembre 2012-Diciembre 2013, pp. 28-35.

En Latinoamérica la fragancia de lo fallecido es resultado, no de un proceso de devastación por conflictos bélicos, sino de residuos de proyectos fallidos en la búsqueda de progreso, de autoritarismo, de violencia entre bandos por el narcotráfico, o es lo abandonado tras un desastre natural que deja construcciones en inestabilidad sumándole la incapacidad económica de invertir en su recuperación: "La crisis de la soberanía territorial moderna está vinculada con la proliferación inmunitaria de formas de control de la existencia"<sup>82</sup>. Son cuerpos o inacabados, o abandonados.

Algunos ejemplos de esto son en Brasil después de la dictadura militar de 1964 algunas construcciones entraron en abandono, sobre todo los que fueron ocupados por los militares, como por ejemplo el edificio de Joaquín Nabuco, predio de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sao Paulo, después abandonado, y en 1998 devuelto, sin embargo con negociaciones para reanudar su uso.<sup>83</sup> En Chile, el caso de un desastre natural en 2012; después de un tornado el pueblo Cardenal Cagliero, partido de Patagones, quedó abandonado, y actualmente se reflexiona acerca del posible hacer en él.



La cárcel de Carancuri en Sao Paulo, llegó a ser la prisión más grande de América Latina. Signo de la violación de los derechos humanos tras la masacre en 1942, tras una rebelión interna de la policía militar y los reclusos. En 1999, tras un concurso del gobierno, el Arquitecto Roberto Afalo y la paisajista Rosa Greña Klüss convirtieron un espacio de violencia en un parque que conserva fragmentos de la cárcel de Carancuri.

82 Villalobos-Ruminott. *Op. Cit.*, p. 60.

En Cuba, las escuelas Nacionales de Arte son un caso inacabado pero no abandonado. La construcción en la primera mitad en la década de los 60's es el producto de la revolución cubana pero detenida por la misma, una contradicción. Se trata de un proyecto donde un deseo incumplido por el arquitecto Ricardo Porro no satisface al régimen de Castro, censurándolo, sin embargo su uso continúa. En Venezuela su torre de David en Caracas es otro caso inconcluso, pero no por el autoritarismo, sino por un colapso económico en 1994. Así la torre de David, una de las más altas de Latinoamérica nunca cumplió su deseo de convertirse en la representación del emporio financiero. Algo mejor pasó, actualmente se ha convertido en la sede del emporio de la ocupación, 7000 familias viven en él y hacen de su rutina la humedad, el material en bruto, escaleras sin barandales, varillas...

En el México, semi-industrializado, semi-urbanizado, de infraestructura raquítica, de soberanía nacional en colapso y crecimiento demográfico desproporcionado, aunado al abandono de ciertos espacios por intentos fallidos, también ocurren circunstancias particulares, como es el caso de la Ciudad de México tras el terremoto del 85, en donde el espacio es destruido, abandonado u ocupado después del movimiento telúrico: condicionantes espaciales<sup>84</sup>. Un ejemplo integral sería la unidad Nonoalco-Tlatelolco donde el espacio ha ido cambiando con el paso del tiempo, así como presenta un deterioro notorio que ocurre por fallas en el mantenimiento de algunos edificios de la unidad. Dentro del complejo existen edificios de equipamiento que actualmente están en total o parcial abandono<sup>85</sup>, tales como: el Ex-cine Tlatelolco (21 años suspendido), HGZ número 27 del IMSS (antigua vocacional número 7, lleva 2 años suspendido), Torre Insignia Banobras (18 años suspendido) y el "Sardinero" (7 años suspendido). De la lista anterior algunos están siendo demolidos parcialmente actualmente, todo esto para dotarlos de un uso diferente. Pero México no sólo es el D.F. ¿el norte y el sur? La violencia y el narcotráfico, se manifiestan también en el espacio.

La modernidad tardía latinoamericana, las esferas simbólicas de los medios de comunicación de masas, las dinámicas de re-apropiación y reproducción cultural hasta ese entonces negadas o reducidas a la teoría tradicional de la manipulación ideológica, hicieron posible reformular los credos habituales sobre la política y el papel de los intelectuales en ella. Lo que propició la búsqueda de alternativas de gestión cultural independiente más allá de las viejas confianzas en el rol del estado y las militancias partidarias. De esta manera dichas voces comenzaron a tener su espacio, el cual ha sido notorio desde la década de los noventa con su discurso constante dentro del arte en México con el fenómeno migratorio, los feminicidios de Ciudad Juárez, la violencia del narcotráfico, los sistemas fallidos del progreso, la demagogia y clara diferencia de clases sociales (doble moral de las clases altas), la sexualidad y la miseria, la educación (la clave). Entre los artistas que se han interesado en estos temas están Livia Correa, Enrique Jezik, Iván Puig y Andrés Padilla Domene, Carla Vereza, Teresa Margolles, Redas Dirzys, Santiago Sierra y la lista es extensa<sup>86</sup>.

84 Cfr. Gama. *Op. Cit.* pp. 28-35.  
85 05/2014. "Espacios suspendidos en Tlatelolco." [Video] <http://vimeo.com/44914512>.

86 Daniel Garza. "El imperio del caos". *La Tempestad: México y la mirada de los artistas*, No. 78, Mayo-Junio, 2011, pp. 114-125.

Curiosamente dentro de los discursos la arquitectura es un tema, pero las reflexiones de los arquitectos no son notorias. La primera de la lista anterior, Livia Corona, fotógrafa, sale a documentar la pésima construcción y condición periférica de los desarrollos de vivienda de bajo costo que fueron cambiadas a los propietarios ejidales al menos durante la presidencia de Vicente Fox. Helena Okón, filósofa, hizo una investigación de lo que llamó "Arquitectura de remesas" para definir el estilo arquitectónico surgido a partir de la inversión de migrantes latinoamericanos que trabajan en Estados Unidos, tomando el significado de remesa, que son los fondos que los emigrantes envían a sus familiares. Okón, hace un glosario de los elementos que constituyen esta arquitectura emocional de sueños cumplidos. ¿Una arquitectura emocional guarda relación con el hecho de que la cultura mexicana confía más en la fe, en la magia y en la suerte que en la ciencia?

## Control: lo que está sepultado por la euforia del bicentenario y el coro que confirma la versión vulgar del progreso.

Sergio Villalobos-Ruminott

Carla Vereza, fotógrafa también, se interesa por los edificios deteriorados, y una de sus serie incluye los edificios deteriorados construidos por Luis Barragán en el periodo modernista, así como fotos del "Cadillac modelo 57 que el arquitecto compró en el año que construye las torres de satélite, un Cadillac que ahora está en un estado ruinoso, emblema del proyecto fallido"<sup>87</sup>. Iván Puig, artista plástico mexicano, con su SEFT-1 (Sonda de exploración ferroviaria tripulada) viajó y documentó lo explorado alrededor de doce rutas de vías férreas en desuso a lo ancho del territorio mexicano y cuatro más en El Ecuador. Este proyecto permitió descubrir paisajes abandonados y, lo más importante, comunidades que olvidamos: Espacio.

Si el *terrain vague* en México es virgen aún para la arquitectura, entonces "el hacer" está latente. "El arquitecto no debe permanecer en la desfamiliarización de las catástrofes latinoamericanas o de cualquier otra parte; no debe permanecer enmudecido e incapaz de hacer sentido y dar cuenta de lo acontecido. ¿Cual será el papel del arquitecto en la crisis de la soberanía territorial moderna que está vinculada con la proliferación inmunitaria de formas de control de la existencia?"<sup>88</sup>. Curiosamente y pese a que vivimos en una cultura líquida, o sedentaria, el control determina acontecimientos.



87 Alejandro Hernández. "Preguntas Latinas", *La Tempestad. México y la mirada de los artistas*, No. 78, Mayo-Junio, 2011, pp.121.

88 Villalobos-Ruminott. *Op. Cit.*, p. 60.

"El estatus de la experiencia humana sería tanto el de la desolación como el de la des-posesión, así como una falta radical de determinación, gracias a la cual experimentamos el destino como permanente enraciación e indeterminación, como balbuceo de patrias a las que no dejamos y nunca terminamos de arribar (...)”<sup>89</sup>. Carencia que nos determina como culturas líquidas. "Las culturas líquidas adoptan la forma del vaso que las contiene, la sociedad en que se alojan, sin embargo, ese vaso tienen grietas y los ciudadanos empiezan a tener condición líquida como los otros"<sup>90</sup>.

"Böll sospechó más tarde que en esas experiencias de desarraigo colectivo tienen su origen la pasión de viajar de los habitantes de la República Federal de Alemania, esos sentimientos de no poder quedarse ya en ningún sitio y tener que estar siempre en otra parte"<sup>91</sup>. Por lo tanto el desplazamiento que ocurre en una Europa bélica y en una Latinoamérica "perdida" tienen en común una des-posesión. La arquitectura, al ser el elemento de supervivencia de todo individuo, llega a convertirse también en líquida porque su desplazamiento entre ocupado-desocupado cambia constantemente. Es la constante lo que la coloca en un estado de desolación. Una entramada y compleja lectura sobre el habitar latinoamericano. Ahí donde ocurre un préstamo y una pérdida, es decir un desplazamiento.



89 Ibid. p. 182  
90 Roger Barta. *Culturas líquidas en la tierra baldía*. Madrid: Kartz editores, 2008, p. 32.  
91 Sebald. *Op. Cit.*, p. 44.



# La imagen: aparición única, preciosa, incluso cuando ella misma es muy poca cosa, cosa que arde, cosa que cae.

Georges Didi-Huberman

DISPERSIÓN

Si la imagen no existe sin la imaginación, un "desierto" no puede ser tampoco comprendido sin la imaginación al momento de estar allí. Incluso el estar en un desierto y, adentrándonos por un momento en él físicamente, interfiere y conmociona nuestra propia vacuidad. ¿Qué ocurre si realizamos una autorreconstrucción cuando nos encontramos en un *terrain vague*? La tesis intenta comparar que existen dos alternativas de apropiación:

### a) Reconstrucción del *terrain vague* representado.

[ Imágenes pese a todo ]

### b) Reconstrucción del *terrain vague* al estar allí.

[ Espacios pese a todo ]

Cosas muy diferentes otorga el espacio y que la imagen intenta transmitir en una sola aparición. Llegó el momento de inventar. Completar la obra abierta como Jorge Luis Borges o Bruno Zevi (el primero desde su imaginario y el segundo como propuesta). No es tan sencillo como parece, y seguramente podría tener resultados enriquecedores si tal imaginación se fomentase con mayor atención dentro de la instrucción arquitectónica: "La experimentación, porque ser moderno es arriesgarse a aprovechar la ocasión, el *kairós*. Es aventurarse, no conformarse con la tradición, con las fórmulas y categorías existentes sino abrir nuevos caminos, volverse piloto de pruebas"<sup>92</sup>.

La imaginación en las alternativas antes mencionadas es la base que interfiere y crea realidades alternativas, y que puede ser y convertirse en palabras. La palabra también realiza, construye o reconstruye el espacio inconcluso, la poesía transforma los elementos constructivos de un hotel de paso en metáforas, desde el adjetivo hasta las condiciones socioeconómicas de México pueden ser reveladas si se sabe tomar el registro no sólo como un horizonte: "Ver el horizonte, el más allá, es no ver las imágenes que vienen a rozarnos"<sup>93</sup>.

Es una especie de desarquitecturización que consiste en deshacerse de los suelos innecesarios... (materia demolida<sup>94</sup>). Y aquí se puede contemplar esa columna sin sentido que seguramente formaba parte de una estructura que iba a ser construida, pero no importa, porque es como si se desafiara todo funcionalismo (...). Sobre todo hay algo, la sinceridad del material, una columna sin pretensiones, no llama la atención, no se las da de arquitectural...<sup>95</sup>

Construido y destruido al mismo tiempo.

El inventar da atributos a la forma, al uso y al valor de lo que se tiene para transformarlo en lo que no se tenía ¿Qué se pone en juego con esto? El retorno a la ensoñación y el peligro de no salir de él, de ser una vaga subjetivación que nos haga perder el tiempo. Sirve de tabla rasa. Es una imagen poética, el resplandor de una imagen, como dice Bachelard. No se pretende hablar sobre el pasado, es simple espontaneidad de lo percibido, esa es la función de la poética en el espacio, es su fenomenología de la imaginación a través de la ensoñación o de la percepción muy atenuada de los estímulos del mundo exterior.



Atravesar... un territorio  
Abrir... un sendero  
Recorrer... un lugar  
Descubrir... vocaciones  
Atribuir... valores estéticos  
Comprender... valores estéticos  
(...)<sup>96</sup>

92 Bourriaud. *Op. cit.*, p. 15.  
93 Didi- Huberman. *Op. Cit.*, p.89.  
94 Robert Smithson. *Hotel Palenque*. México: Editorial Alias, 2011, p. 12.  
95 *Ibid.*, p. 14.

96 Francesco Careri. *Land&ScapeSeries: Walkscapes el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012, p.18.

“Existe un umbral entre una imagen y su ser [lo que es]. Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo. Es decir, el mundo es nuevo cuando la imagen es nueva. En el reino de la imaginación absoluta se es ser joven muy tarde. Hay que perder el paraíso terrenal para poder vivir verdaderamente en él”<sup>97</sup>. Así como en Borges, el laberinto es la representación de una complejidad, de una ininteligibilidad, de una irrepresentabilidad del caos.

## Un laberinto infinito como espacio arquitectónico y situación emocional del personaje. Ciudad como incomprensión, complejidad, desorden del laberinto, del universo, caos.

Cristina Grau

Sin embargo ocurre algo que influencia en gran medida a nuestra imaginación. Es el poder sobre el conocimiento determinante en la realidad que cuelga de quienes tienen el poder de elección de temas que se integran en nuestra instrucción desde una temprana edad, fundamenta nuestra postura en todos los aspectos, incluso sobre el espacio con características improductivas, como lo son los lugares abandonados.

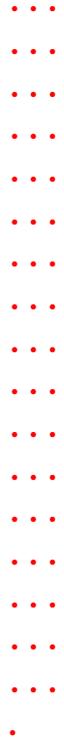
Instrucción por una lado, pero también la instrucción la recibimos informalmente desde los medios y el arte. Es allí cuando ocurre un desgarramiento en la imaginación, cuando consumimos imágenes hasta el hartazgo y decodificamos lo que nos muestran. Por ejemplo, la postura sobre lo precario es mediada cuando el arte contemporáneo hace de la sinceridad y la precariedad contemporánea su leitmotiv: “Consideremos al trío de *superstars* formado por Jeff Koons, Maurizio Cattelan y Damien Hirst”<sup>98</sup>. El desgarramiento de la imaginación puede incluso manipular nuestros propios miedos, como lo ha sido el evento occidental por excelencia; el 11 de septiembre sobre las torres gemelas y su conmoción sobre el mundo. Este hecho marcó una alteridad para el imaginario; la catástrofe y lo precario asaltan nuestro mundo interno.

¿Qué pasaría si un terrain vague es tomado por el mercado por el simple hecho de irradiar toxinas? Defenderlo a muerte ¿por qué no es hacer de él, un espacio vacío y soso, un casino (las vegas) o un museo (Abu Dhabi)? Cuando la atracción financiera toma a su beneficio las alteridades, el desgarre está claro y es peligroso en nuestra imaginación.



*A momentary lapse of reason, Storm Thorgerson*

<sup>97</sup> Smithson *Hotel*, p. 49.  
<sup>98</sup> Bourriaud. *Op. Cit.*, p.103.



## ¿Quién soy?

Roland Barthes

Hemos llegado, a mi consideración, al binomio de la independencia de nosotros hacia la utilidad social. Es claro que ambos temas encierran todo un vínculo con el anarquismo, pero también encierran importantes esencias personales y, la forma en la que clasifiquemos ayer, hoy o mañana a un *terrain vague* desde lo insoportable hasta lo hipnótico, dependerá de la apropiación de nuestra realidades y apariencias, estas últimas al alcance de todos en el ciberespacio. De esta manera quiero abrir mi argumento a partir del siguiente escrito que encontré hace tiempo y recordé haberlo copiado entre mis notas:

Narciso tenía una hermana gemela a la que se parecía extremadamente. Los dos jóvenes eran muy hermosos. La joven murió. Narciso, que la quería mucho, sintió un gran dolor, y un día que se vio en un manantial, creyó al principio ver a su hermana, y esto consoló su pena. Aun cuando supo que no era su hermana la que veía, adquirió la costumbre de mirarse en los manantiales, para consolarse por su pérdida.<sup>99</sup>

Así como detrás del Narciso podemos hallar la razón de mirarse más allá del espejo, colocamos en primer orden que me antecede, a la contracultura del Punk. El punk como una forma anárquica de pensamiento que busca lo contrario a la seducción, es el reverso escondido que no tiene sentido de ser mostrado si existe la satisfacción del capitalismo como máscara. Así, el punk legítimo es el espejo de narciso que cobra vida, la esencia sin pretensión, sólo que ese espejo se fuerza a sí mismo en asumirse.<sup>100</sup> En sí mismo, el estilo punk presentaba los mismos elementos de codificación del lenguaje que un poema visual. El propio cuerpo, último y más íntimo objeto de propiedad o reapropiación, se mostraba como una escultura viva y el punk, en proclama a favor de la individualidad, fue "la afirmación de un ser particular, cuerpo y alma, razón e historia, memoria y proyecto."<sup>101</sup>

Metafóricamente el Punk podría asumirse como lo que sobra o queda después de la seducción, en suma, la seducción del consumismo. En otros términos, la persona seductora es aquella donde el ser seducido se encuentra a sí mismo:

Nuestro lujo es observado en la decrepitud y la fealdad del basurero, lugar ideal para la contemplación de la ruina. Nadie sabe, nadie ve y todos ignoran o no ven el lugar exacto al que va a parar nuestra metódica repetición de consumo. En el basurero reposa una parte de aquello que fuera nuestro, y que fue usado y desechado algún día.<sup>102</sup>

Así, la arquitectura se entromete en este argumento que trato de enlazar, porque todo es enlazable. En primer lugar porque la contracultura del punk gira su mirada también en el espacio abyecto, lo utiliza porque se es desobediente y se es libre al espacio tan necesario como un usufructo. Tienen cabida los basureros, el asalto a los espacios abandonados que, así como la ropa barata, desgarrada o envejecida refleja una resistencia. Lo marginal como el *terrain vague*: "En este sentido, se hizo uso de lugares oscuros o potencialmente peligrosos, como pasadizos o pasillos de metro".<sup>103</sup>

99 Jean Baudrillard. *De la seducción*. Madrid: CATEDRA, 2007, p. 68.

100 Para Servando Rocha el estilo punk, en cuanto creó una estética excesivamente forzada y coherente (mohawks, pogo, escupitajos, etc.) Ver: Servando Rocha "Políticas y estéticas acerca de la basura", (En línea) 10/2013: <http://info.nodo50.org/Políticas-y-estéticas-acerca-de-la.html>

101 Ibid.

102  
103

Ibid.  
Ibid.

La asociación de ideas que generaba el punk, cuya razón residía en el uso de elementos de desecho, reciclaje de ropa usada comprada en tiendas de caridad, aspecto desaliñado al estilo de *Richard Hell*<sup>104</sup> o el uso de objetos adquiridos en ferreterías, conducía a reforzar a idea del no-lugar<sup>105</sup>, sin embargo cuando el mercado tomó al punk, lo hizo comerciable y seductor. Seducía con una propaganda que transformaba el significado de "no al sistema" a "somos libres", esta reconfiguración es el antecedente en masas de una autoiniciación "hazlo tú mismo", muy parecido al *Self-Design* y nuestra *selfie* en las redes sociales.

Despreocupación y ociosidad para los nuevos ricos y yuppies de la metrópoli, en contraposición con la laboriosidad de tal atuendo en su uso original, es más, simboliza estar libre, fuera del agobio laboral y ser dueño de sí mismo. Es decir, lo precario cruza el lujo y forma parte del mundo al que se resistía, inclusive, con años de distancia del inicio de la contracultura Punk, éste sigue presente irónicamente ahora de la mano de instituciones cómo el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (MET).<sup>106</sup>

**Los años sesenta de paz y amor habían fracasado (Vietnam Altamont, Manson)  
[...] Todo era una mentira o estaba muerto. De alguna forma, fue liberador. No teníamos ataduras, nada que perder. Podíamos construirnos desde cero.**

Richard Hell

Del punk a la institución, del arte a lo político, y de lo político al arte, en suma, de lo desagradable del punk a lo agradable del autodiseño; esto es lo que queda cuando sabemos que no podemos cambiar el mundo, o eso nos hacen pensar. Curiosamente, después del punk, comenzamos a retroceder para encajar y gustar a los demás, el *Self-Design*<sup>107</sup> aparece con beneficios de expresión, pero en un mundo del que no sabemos mucho, descontroladamente tomamos las ventajas de este porque nadie nos enseñó a utilizarlo.

El *Self-Design* es Narciso en nuestra historia introductoria, quien detrás de la aparente vanidad oculta algo sumamente profundo. Comenzamos a sumergirnos en apariencias para encajar de nuevo en un mundo desde nuestro mundo confuso. Ahora disfrutamos ser evaluados y confiamos en ello, tanto que hasta podemos aceptar la desaprobación y llevarlo a un extremo de baja autoestima. No importa que confiemos en nosotros cuando vale más la puntuación de *likes* como afirmación porque nuestra vida también es un acontecimiento<sup>108</sup> y no sólo lo transmitido por los medios. Lo que fue una vez privilegio y carga para unos cuantos elegidos, en nuestra época el autodiseño se ha convertido en la práctica cultural de masas por excelencia: *Facebook* espera que uno sea responsable de la imagen que presentamos a la mirada del otro. [...] Comienza a funcionar de la misma manera como ya funcionan los políticos, los héroes del deporte, los terroristas, las estrellas de cine y otras celebridades menores o mayores: a través de los medios<sup>109</sup>.

104 Figura central de la escena neoyorquina de los setenta. Es considerado como el principal líder de la moda punk.  
105 Cfr. 10/2014. "Políticas y estéticas acerca de la basura" <http://info.nodo50.org/Políticas-y-estéticas-acerca-de-la.html>  
106 Véase la publicación por Internet de *Chaos to Couture* en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (MET) en la que muestra un registro histórica vestimenta "punk" remasterizada, sin tantas excentricidades para hacerlo que entre al gusto de quien lo mira. <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/PUNK>

107 Imagen del ser, corregir, cambiar, adoptar, contradecir esta imagen.  
108 Son sucesos sociales y políticos en tanto que modifican las relaciones sociales o políticas entre las personas, sus protocolos, los usos y costumbres, también los propios deseos o las predisposiciones, aunque paradójicamente sean incorporales, en el sentido de invisibles, inmateriales, virtuales, aunque afecten a los cuerpos.  
109 02/2014. "Self-Design and aesthetic responsibility," <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/>

La disciplina arquitectónica también preside esta ansiedad por sentirse evaluada. Aceptación y rechazo. Como disciplina, la arquitectura permanece estancada en lo formal, no hay más que eso, ni se cuestiona una nueva arquitectura que deje de lado lo estético. Así como nos vemos seducidos por una fachada innovadora, confiamos en lo que nos muestran. Esta confianza esta simulada desde nuestra pantalla de la interfaz. Al estilo de la interfaz Macintosh, en la cual las órdenes escritas son sustituidas por la acción de oprimir sobre símbolos icónicos en el Mouse. [...] El universo posmodernista es el universo de la confianza ingenua en la pantalla que hace irrelevante la búsqueda misma de "lo que está detrás". El "tomar las cosas por su valor de interfaz" involucra una actitud fenomenológica, una actitud de "confiar en los fenómenos".<sup>110</sup>

Confiamos en los autorretratos o selfies que nos muestran y mostramos en Facebook. *Muchos cuerpos en una sola persona*.<sup>111</sup> Confiamos en los proyectos arquitectónicos que nos gustan por su representación con gráficos, confiamos en la arquitectura en serie que nos ofrece el gobierno a un bajo costo. ¿Confiamos en los espacios más sinceros que se nos muestran?

...en fachadas cuya expresión es el cobijo que ofrecen a conversaciones inaudibles y del vestigio del deseo de construir las como albergues para el insolado, el desamparado, el paseante necesitado de un suspiro".<sup>112</sup> Los espacios abandonados son contradictoriamente inaccesibles. "Se presentan como el único reducto incontaminado para ejercer la libertad individual o de pequeños grupos."<sup>113</sup>



<sup>110</sup> Slavoj Žižek. *El acoso de las fantasías*. México. Siglo XXI, 1999, p. 149.

<sup>111</sup> Comunidades totalitarias que funcionan como una colonia de hormigas –el centro [partido] controla totalmente sus mentes individuales.

<sup>112</sup> Marcelo Cohen, et. al. *Ciudades posibles: arte y ficción en la construcción del espacio urbano*. Madrid. 451 editores, 2010, p. 68.

<sup>113</sup> Ignacio de Solá Morales. Presente y futuros. [En línea] 04/2013. [hacking.net/escuelas/Tiki-download\\_file.php?fileId=2](http://hacking.net/escuelas/Tiki-download_file.php?fileId=2)

¿Qué los hace ser así? ¿Algo más oculto que su mismo carácter? Si así fuera, no son desapercibidos, están y pueden existir hasta en el mismo territorio centralizado. Del punk al *Self-Design*. De feos a atractivos. La arquitectura no confía en su propia sinceridad, ni mucho menos en dejar algún día su pretensión por gustar. Ni yo lo puedo dejar de hacer.





## We select the most frightening, disgusting or unacceptable activities and transmute them into pleasure.

Pat Califia

El tema favorito de la humanidad es, y ha sido siempre, la transgresión, la violación de las normas que mantienen la paz de la sociedad: "La desobediencia al orden, que comienza para la tradición cristiana con el episodio bíblico de Eva y la manzana, es un tema presente tanto en las grandes obras literarias y artísticas como en las películas chatarra de serie B"<sup>114</sup>. Podemos también interpretar este pasaje bíblico como el comienzo de la sensualidad: "El mandato del super yo que ordena *jouissance*, por lo directo de su orden limita el acceso del sujeto a éste en una forma mucho más efectiva que cualquier prohibición"<sup>115</sup>. El binomio en juego (violencia – *jouissance*) presupone una dificultad si intentamos hablar de cada uno por separado, ya que ambos forman parte del otro en repetidas ocasiones.

*Jouissance*, entendido como un placer físico o intelectual, es trascendente por su instantánea existencia; el que un goce se convierta eterno es casi imposible. Que ello no pueda ocurrir alienta a que descubramos nuevos medios para obtener placer y por ende, la aparición de nuevos deseos<sup>116</sup>, es más, si el placer evoluciona constantemente su evolución también ocurre por medio de un forzamiento que una ideología visibiliza u oculta.

114 Naïef Yehya. *Pornografía: obsesión sexual y tecnológica*. México: Tusquets, México DF, 2004, pp. 21.

115 Slavoj Žižek. *El acceso...*, p. 137.

116 Por ejemplo, sobre el sadomasoquismo Michel Foucault lo convierte en una creación efectiva de nuevas e imprevisibles posibilidades de placer. La creencia de que el sadomasoquismo guarda relación con una violencia latente, que su práctica es un medio para liberar esa violencia, de dar rienda suelta a la agresividad es un punto menos que estúpida. Se trata de una serie de creación. Nuevas posibilidades de placer y de erotizar el poder.

"Culturalmente es más grave mostrar penes y vulvas excitados, que cuerpos (reales o de utilería) descuartizados. Los códigos y la gramática visual del porno, a pesar de haberse trivializado por su incesante repetición, siguen siendo inaceptables para la moral dominante"<sup>117</sup>. Es aquí donde ocurre una contradicción, porque mientras la pornografía tras tener como único recurso la repetición de un acto sexual y su fácil distribución, sobre todo en la *web*, su índice de inaceptabilidad, más no de consumo, es menos que el índice de aceptabilidad de las imágenes violentas que consumimos día a día por parte de los medios en occidente. Estas últimas son imágenes repetitivas que conquistan el imaginario popular, convirtiéndolas en soportables. Ésta es la idea universal, aunque hay que tener en consideración que de cultura en cultura podemos encontrar rastros de lo terrible estetizado desde hace ya tiempo y que es parte del entretenimiento e incluso puede generar un estado de *Jouissance*.

En México, por ejemplo, pese a que actualmente haya un disgusto hacia los medios por la diversificación de escenas de poblaciones acribilladas por la guerra del narcotráfico, recordemos el uso de mitos, brujería e iconografía prehispánica que remiten a la violencia o muerte como algo místico es parte de la cultura. Lo horrendo es ambiguo. Hoy en día la cultura tiene nuevos iconos tomados de la cultura dominante de los Estados Unidos, sin embargo, estos conservan una singularidad a través de la apropiación mexicana.

Un ejemplo sería el género del *reality show* que gusta exponer la cadena nacional; en ellos se exhibe el machismo, la violencia, la doble moral que crea el drama peculiar de nuestra cultura. Dicho drama no es más que una exhibición de la vida cotidiana de una clase socioeconómica media o baja, lo cual es un acto violento por la propia clase media o alta al ridiculizarla y reír de ella. Hay un acto de violencia y disfrute. Este ejemplo tiene una réplica a nivel internacional cuando otra cultura, como los Estados Unidos ridiculiza en sus *soap operas* los guiones tomados de las novelas tan populares que hace nuestra industria de la televisión Mexicana para inferiorizar al migrante o etiquetar el comportamiento de la personalidad exagerada o apasionada de un mexicano.

117 Naïef Yehya. *Op. cit.*, p. 309.

Retomando la pornografía como ejemplo por excelencia entre violencia y *jouissance*, que sin embargo, a pesar de formar parte de nuestra cultura, sigue teniendo miedo de mostrar el placer:

La actriz leyenda porno Nina Hartley señaló hace algún tiempo que le parecía inconcebible e irritante que en nuestra sociedad todo el mundo utilizara el sexo para vender y promocionar cualquier producto, desde armas hasta lavadoras, pero que quienes tratan de vender sexo se encuentran si no con la censura, sí con el rechazo y la repulsión social.<sup>118</sup>

La pornografía entonces no se define por lo que muestra, sino por las reacciones que provoca en el público: "El objeto se torna pornográfico al ser aislado de su contexto, al construir un modelo social que planteé la transgresión de algún límite y que relacione al observador con lo observado"<sup>119</sup>. Históricamente siempre ha habido quienes han acusado a la poesía y al arte erótico de feminizar a las sociedades y por lo tanto debilitarlas dañando su voluntad guerrera: "Quizá de ahí venga el auge de la pornografía hipermasculinizada y violenta en tiempos béticos, como los roughies durante la guerra de Vietnam o la explosión de porno violento en la actual campaña de la guerra contra el terror"<sup>120</sup>. ¿Será incluso que las imágenes catastróficas sirvan para hacernos recordar los errores de un sistema actual y por el que Estados Unidos luchara en contra de Rusia y China?.

## La cultura del siglo XXI se ha pornificado.

Naief Yehya.

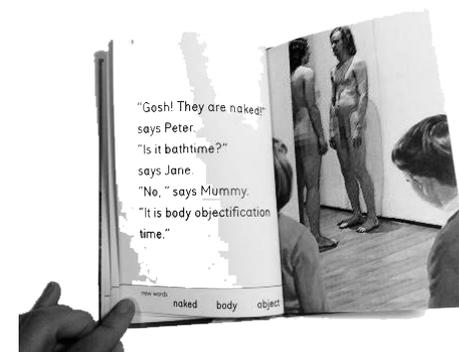
Los placeres, con o sin sus evoluciones, suelen ser prohibidos, he ahí la violencia que generamos sobre ellos. No está de más señalar que desde hace siglos, la mayoría de las personas –incluidos también médicos, psiquiatras y hasta los movimientos de liberación- vienen hablando del deseo, nunca del placer<sup>121</sup>. ¿Violentamos nuestras propias satisfacciones?

118 Ibid., p. 144.  
119 Ibid., p. 306.  
120 Ibid., p. 323.  
121 04/2014. [Entrevista Foucault] "Michel Foucault entrevista Sadomaso" <http://morpei.org/2013/entrevista-sadomaso-2/>

## El placer debe también formar parte de nuestra cultura.

Michel Foucault

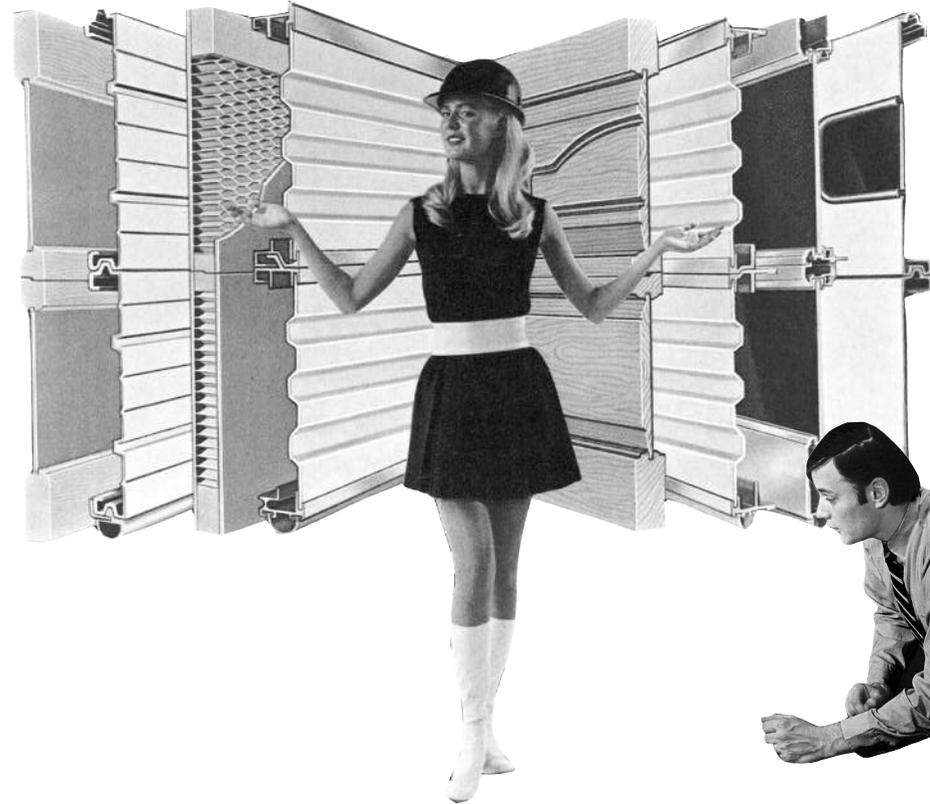
"La creencia de que el placer físico procede simplemente del placer sexual y de que el placer sexual es la base de cualquier posible placer es de todo punto falsa"<sup>122</sup>. Bebida, alimentación, sexo, sadomasoquismo, hábitos, olores, música, lectura, efectos audiovisuales, *mascore*<sup>123</sup>, espacio (lugares abandonados), etc., son medios para obtener placer físico, incluso la acción de archivar información es actualmente una nueva satisfacción: "Así, aunque no vea efectivamente las películas, la sola conciencia de que las películas que amo están almacenadas en mi videoteca me proporciona una profunda satisfacción..."<sup>124</sup>



122 04/2014. [Entrevista Foucault] "Michel Foucault entrevista Sadomaso" <http://morpei.org/2013/entrevista-sadomaso-2/>  
123 Se denomina *Mascore* al tipo de videojuegos que trabajan con la frustración como discurso estético, con la satisfacción de llevar más allá del desaliento al jugador. Contiene dificultad casi imposible de superar, pone a prueba la paciencia y el estrés.  
124 Slavoj Žižek: *El accoso...*, p. 135.



Sin embargo es importante recalcar que dentro de los subgéneros de la pornografía hay una categoría relacionada al espacio: freaks, gusto por fenómenos naturales y genitales prostéticos; es una pornografía que gusta de la entropía generada por los fenómenos naturales, y ello se puede vincular con el *terrain vague* de esta tesis, y las reacciones que estos generan al público al enfrentarse en un espacio pese a todo. La violencia y el *jouissance* es un pese a todo: "Serían pornográficos tanto los manuales de educación sexual como los catálogos de ropa interior, las revistas de moda, los reportes metereológicos, los cómics de superhéroes, los libros de medicina y los tabloides amarillistas".<sup>126</sup> Hasta el propio *terrain vague* es la pornografía de la arquitectura.



126 YEHYA, Naief. *Pornografía: obsesión sexual y tecnológica*. México : Ensayo Tusquets, 2004, p. 306.



## Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo extraordinario. Negar la jerarquía ideal que va desde lo crucial hasta lo anecdótico, porque no existe lo anecdótico, sino culturas dominantes que nos aíslan de nosotros mismos y de los otros.

Magritte.

Eclosión de la mirada. Ciertas eventualidades van formando parte del carácter en determinado tiempo. Es de lo que hay que hablar para ir con el tiempo, ser parte de forma activa, retroactiva y reflexiva. Esto no quiere decir que lo que se habla es solo lo más importante, en algunas ocasiones resulta ser trascendente lo que tiene interés de por medio, sin embargo eso no significa que pertenezcan y sean vividas por el resto. La eliminación del velo siempre será conmoción para algunos, mientras que, para otros será indignante. Digo siempre porque lo que resguarda el velo siempre es nuevo, he ahí lo "inoportuno" de su desvelo. No hay un descubrimiento total. Nunca sabremos el siguiente develar, y si uno mismo es quién lo muestra al mundo deberá ocurrir en el momento en el que estemos listos<sup>127</sup>.

Un *terrain vague* y la forma en la que lo miramos son influenciados por la cultura visual, aquel "espíritu de los tiempos" y el cambio de nuestra mirada con tal sólo un mostramiento, lo hace emerger a través de esas imágenes, nos permite captar, en principio, que ni la belleza ni el bien se disponen como barrera alguna. Así, aunque sepamos que el acontecimiento deja de acaecer cuando se vuelve imagen, son muchos los que han subrayado el carácter testimonial de este tipo de mensaje en el cual el horror se pavonea ante nosotros.<sup>128</sup>

Actualmente la publicidad de Benetton no sigue teniendo tanto revuelo para las masas como lo hizo en occidente durante la década de los '90, pese a que sus últimas campañas, bajo el título UNHATE, utilicen el mismo concepto con nuevas controversias (Modelos travestis, desempleados jóvenes, sexo explícito, líderes mundiales besándose, etc.). Por un lado el desvelo que hace Oliviero Toscani, fotógrafo y creativo detrás de esta campaña, tuvo un sólo momento y sus consecuencias han sido sólo replicas, sobre todo en el rubro de la publicidad, porque hizo un cambio dentro del discurso mercadológico. Es decir que el discurso publicitario antes radicaba en el velar para atraer al consumidor, sin embargo Benetton rompió con ello y lo mostró a la "multitud".

<sup>127</sup> De ahí que se pueda suponer que uno de los nuevos ocultamientos podría ser la red social de Facebook con respecto a la privacidad, la red nos prohíbe saber quién o quienes visitan el perfil personal, ello en un ocultamiento sobre el ciberespacio que tiene un control sobre nosotros al mantenernos en la expectativa y el deseo de indagar detrás del velo.

<sup>128</sup> Cfr. Alemán. *Op. Cit.* p. 182.

Así Benetton mostró la fotografía de un coche bomba, de un cementerio repleto de lápidas, de un enfermo de SIDA postrado moribundo, gente en pánico intentando salir de un barco, de un hombre ensangrentado en la calle con una mujer postrada a su lado, entre otros<sup>129</sup>, eso sólo por mencionar los primeros anuncios, que quizás no sean los más emblemáticos de la marca, pero son los anuncios que mantienen, a mi parecer, el concepto primigenio de la idea creativa que popularizo a Benetton a nivel mundial, además de que algunos anuncios de los mencionados son imágenes tomadas de un acontecimiento real.

Mientras Benetton muestra el horror en sus imágenes sin ningún velo, nos envía sin embargo a la moda que es, precisamente, el velo por excelencia. Así, en un cambio radical de estrategia con respecto al señuelo, en ese señuelo que aparece en la propaganda de Benetton como revelador, se sigue ocultando que lo que se vende es el vacío. Y ésta es una razón fundamental para que la letra Benetton, el apelativo rígido del nombre propio Benetton, no esté nunca en el cuadro de las imágenes de horror que allí comparecen, "así parece que el modo que tiene el mercado capitalista actual de tratar la relación entre la apariencia y el vacío es ya – y esto es lo que creo interesante destacar a través de la promoción de los ideales, sino en unos términos que podríamos preferir así: No hay más que este horror que te mostramos, así que vístete con Benetton, ya que sólo queda tu apariencia<sup>130</sup>". Mostrar lo que incomoda a una sociedad consumidora es interesante, pero hay otros cuestionamientos que debemos tomar en cuenta. Acerca del antes y después de un Benetton sobre la imagen que eclosionó la mirada.

## Sólo quiero hacerles reflexionar.

Luciano Benetton.

<sup>129</sup> Cfr. 04/2014. "40 anuncios de Benetton que han marcado un antes y un después en la publicidad" <http://www.marketingdirecto.com/actualidad/publicidad/40-anuncios-de-benetton-que-han-marcado-un-antes-y-un-despues-en-la-publicidad/>

<sup>130</sup> Cfr. Alemán. *Op. Cit.* p. 184.



Anuncios para Benetton por Oliviero Toscani

La popularidad radica en lo que habíamos mencionado antes, en el cambio que se produjo en la imaginaria de la publicidad que ahora se mostraba sincera y ello atraía al consumidor sin decir nada de la excelencias del producto, sino que se trasladaba el objeto del mensaje al terreno de la discusión, la oportunidad de interpretación se reduce a: público/privado, publicable/no publicable, moral/inmoral, etc y ese enfrentamiento va a ser el eje comunicativo de la publicidad.

En cambio, el tipo de imágenes utilizadas ya habían sido expuestas dentro del arte. En la década de los '90 ocurrió la proliferación de un mayor número de artistas dentro del arte contemporáneo que utilizaban la sinceridad de lo insostenible en respuesta a los valores de derroche de la década de los 80's, así como problematizar el postulado hecho con anterioridad por Hegel cuando declaró la muerte del arte, en donde se rompía con determinados valores para distinguir una obra.

Es así como llegamos a un referente próximo, la obra de Tracey Prize (*My bed*, 1999) en la que exponía su propia cama cubierta de condones usados, de pruebas de embarazo, de ropa interior sucia, de botellas de vodka, orín y otros fluidos repugnantes; el paso del realismo cruel al cinismo y a la estatización contemporánea ¿Quién es referente "mundial", la publicidad de Benetton o Tracey Prize? Quizás ninguno de los dos para la población que se encuentra por debajo de la media afortunadamente, o desgraciadamente.



My bed Tracey

En la arquitectura, por ejemplo, la modernidad no fue vivida por los indígenas en México, por lo tanto, la modernidad no fue universal. Una realidad está construida por una constante que determina a la media, así la ideología determina la forma en la arquitectura, más no la función o necesidad. Una ideología es un filtro para ver el mundo, describe las constantes de un tiempo determinado, no sólo se compara con utopías, sino también con realidades, esto quiere decir que se dudará hasta donde llevar una ideología cuando personas afectivamente unidas a nosotros son opuestas en pensamiento, en ideología: "Cada ruptura histórica, cada advenimiento de un nuevo significante amo, cambia retroactivamente el significado de toda tradición. Reestructura el significado de toda tradición del pasado, lo hace legible a otro modo, nuevo"<sup>131</sup>.

Otro ejemplo de esto es la ecología, un tema popular actualmente, así como Benetton lo hizo con el tema del SIDA en su momento. La ecología se maneja como la esperanza del ambiente antrópico y del hiperobjeto que vemos. La sustentabilidad pasa a ser una un mecanismo regulador de elecciones, un *modus*. De ésta forma la ideología consiste en que son los desechos los que hay que erradicar. La acción de erradicar se puede llevar a una confrontación donde se tome en cuenta el tema de la catástrofe desde una perspectiva positiva<sup>132</sup>. La basura, ese conjunto de desperdicios también dice algo, habla de todo un consumo de masas, un desequilibrio, una vida artificial y la llegada del antropoceno<sup>133</sup>.

Peter Sloterdijk habla del uso de gases tóxicos durante la primera guerra mundial, este avance generó toda una forma diferente de ver al mundo, significándolo así como un siglo de eventos bélicos donde se buscaba atacar las condiciones vitales, la respiración. De este modo la atmósfera de gases, o de las máscaras de gas, fueron sumergidas en la publicidad, en el *cyberpunk*, en el arte<sup>134</sup>. La atmósfera nublada es como el velo, invita a ver qué hay detrás de cualquier evento. Fue así como el ambiente tomó impulso y protagonismo, en la arquitectura inconscientemente se fueron señalando estos elementos: surge la importancia de los espacios cerrados y cercados, así como la introducción del sistema de clima y la importancia de la desinfección del espacio. Desde ese momento se tomó la importancia vital del estado ambiental sobre nuestra respiración, la vida.

131 Zizek, *El sublime...*, p. 88.

132 Cfr. *Ibid.*, p. 88.

133 La tierra transita el paso hacia una nueva era geológica signada por el hombre: del Holoceno al Antropoceno. El rol del cambio climático y el efecto invernadero.

134 Los cuadros negro y blanco de Malevich (miméticos al terror y análogos a la guerra) se asemejan a esas atmósferas nubladas.

Confrontación a la catástrofe ecológica, al racismo, al exceso parecido al de Tracey Prize, al beso entre un sacerdote y una monja, a la homosexualidad, a la transexualidad, al cinismo<sup>135</sup> ¿a un *terrain vague*? No hay solución o escape, no se busca abolir o superarla, sino llegar a un acuerdo "aprender a reconocerla en su dimensión aterradora"<sup>136</sup>, articular un *modus vivendi*. Esta actitud ante el mundo crea argumentos.

¿Argumentos sobre el filme *Gravedad*<sup>137</sup>? ¿Por qué pasar bruscamente de las campañas de Benetton a una película galardonada por efectos especiales? Sencillamente por hacer notorio los cambios de la experimentación de la imagen sobre el sujeto en diferentes periodos tomado en cuenta las experiencias sensoriales propias. El periodo que me antecede del cual tengo recuerdos contra el periodo en el que estoy sumergida conscientemente, bueno, eso es lo que parece.

Benetton actualmente ha visto reducida su popularidad, pese a la controversia que sigue causando con sus imágenes, porque la expresión mediante la imagen y la concienciación utilizadas por la posmodernidad han evolucionado a una creación de la expresión hipervisual e hipermediática que se preocupa más por compartir sin importar en primera mano el contenido<sup>138</sup>. La popularidad ya no es medida por el revuelo que cause o por la seducción e innovación, sino por el número de *likes* o *tweets* obtenidos. Entonces no es que las imágenes controversiales de Benetton ya no funcionen en el mercado, sino que el periodo ha cambiado a un capitalismo de los afectos<sup>139</sup>.

135 Peter Sloterdijk habla de una característica social, el cinismo o razón cinica, la cual esboza un rechazo popular plebeyo de la cultura popular por medio de la ironía y el sarcasmo. Sabemos que existe tal o cual circunstancia, pero actuamos como si no nos importara.

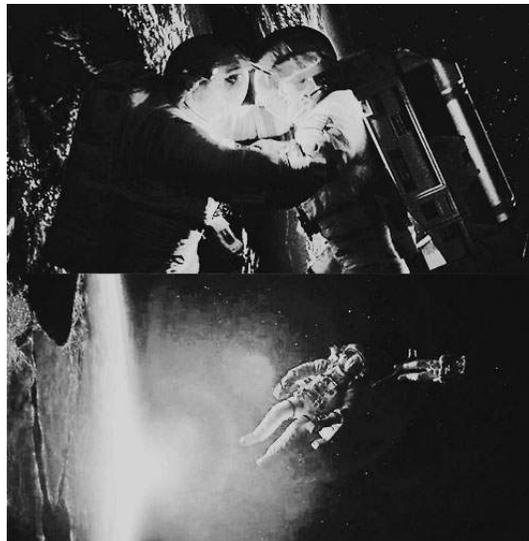
136 Didi-Huberman/DIDI-HUBERMAN, *Supervivencia...*, p. 98.

137 *Gravedad*, dirigida por Alfonso Cuarón (2013).

138 Cfr. (2014). "Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital." <http://www.redayc.org/articulo oa?id=79000105>.

139 Proceso psíquico que otorga determinadas cualidades subjetivas a la conciencia y que condiciona, al mismo tiempo, el sentido de los impulsos y las reacciones. Se manifiesta como descarga psíquica acompañada de placer o dolor.

Así pasamos ahora hacia *Gravedad*, ejemplo que he tomado porque, a pesar de que existan dentro del cine ejemplos de exploración sobre la imagen, *Gravedad* tiene la capacidad de colocarse en el imaginario de un mayor número de personas para mostrarnos efectos poco vistos en donde los afectos eclosionan la mirada, los sentidos. La película rechaza el punto de vista a favor de la inmersión y convierte a las imágenes en sensaciones físicas movilizadas por lo visual y auditivo, y por lo tanto en afectos. "El devenir afecto de las imágenes resulta de la cognición salvaje de la sensación y los sentimientos estéticos por parte del capitalismo comunicativo: su transformación en información, signos o sensaciones sin significado permite que sean explotadas como formas de trabajo y vendidas como experiencias novedosas y emocionantes".<sup>140</sup> No sólo eso, también ocurren, a mi punto de vista, dos aspectos importantes dentro de la película que puede representar el "espíritu de la época" y que se entrelaza con ésta tesis: el silencio y el espacio vacío.



El silencio tan necesario, pero también, el silencio de la poca comunicación de una sociedad ensimismada. Sin olvidar que el silencio ha tomado impulso una vez más desde hace unos años como parte de la creación del arte sonoro, del performance, de la multimedia. Inhalaciones y exhalaciones que se mezclan en el filme como estímulos auditivos, los cuales han sido manipulados por la tecnología para lograr un efecto exagerado, para hacerlo notorio y hacer vibrar nuestros sentidos. El espacio vacío y su infinitud dentro del filme pueden evocar una desorientación del sujeto sobre el espacio puesto que se adentra a otra dimensión, que seguramente, está en vías de cambiar por completo nuestra percepción.

De esta manera arribamos al vínculo del *terrain vague* con la imagen "insoporable" de una marca de ropa, con la sobrestimulación de nuestros sentidos y del sentimiento insoporable de una historia para el cine de Alfonso Cuarón. La importancia en esta tesis radica en la contención de las cualidades de estos temas de una manera orgánica si se está en un *terrain vague*. En los espacios pese a todo, pese a lo insoporable de este cuando se está ahí, o a lo insoporable íntimo cuando se está también ahí. Un silencio sin amplificación, una observación innata y un espacio que así dejó de ser.

No hay más que este horror que te mostramos, así que vístete con Benetton, ya que sólo queda tu apariencia. No hay más que esta insolación que te mostramos. Así que ve *Gravedad*, ya que sólo queda tu respiro.

140 Cfr. I. Emmelhainz, "La imagen por venir", *La Tempestad: nuevos caminos del cine*, abril/mayo, 2004, p. 128-131.



## Un pintor no pinta formas si no pinta primero una fuerza que se apodere de las formas y que las lleve a una presencia.

Jean-Luc Nancy

Volverse frágil para destruir los miedos. La disolución de las experiencias dentro del arte ha ritualizar lo que servía de escape, casi todo es mostrado: la turbulencia del deseo, los abismos del sexo, la cotidianeidad abierta a una obscenidad. Ahora no tenemos escape. Los escapes nos permiten salir por un segundo por la puerta trasera, tan necesaria para poder ser y no estar. Esa es la ansiedad, el no contar con la seguridad de que los secretos se mantendrán ocultos. Es claro que ahora podemos tener el control de un mayor número de cosas y que los gobiernos ejercen control sobre nosotros, por lo tanto es importante hablar de las propias inseguridades porque un *terrain vague* es un contenedor de todas ellas.

El hablar sobre la escena actual del desecho en la cultura y su influencia en el gusto por el *freakismo* es sólo un pretexto para acercarnos a lo que más importa: a nosotros mismos. Así, la fobia, introduciendo la topografía del miedo, está construida "hacia y desde" de la angustia. No hay paseo al azar que nos haga olvidar que puede aparecer algo nuevo, algo que cree y devore, algo que se oculta y aparece cambiando de medida y proporción. La fobia es un miedo para tratar la angustia a través del miedo.<sup>141</sup>

Fuerza y fragilidad son, al final de todo, el principal "pese a todo", es la fragancia de lo fallecido. La fobia de la arquitectura y la fobia de nuestras propias vidas son muy cercanas: "La vida social misma parece más frágil que nunca y los vínculos que la componen, deleznable"<sup>142</sup>. Intentemos recordar la última vez que estuvimos en un lugar vacío, la última vez que lo respiramos, la última vez que nos sentimos llenos de incomodidad ahí en lo abandonado, en lo inacabado, en lo destruido o en un desierto. Los miedos primigenios están ahí.

Silencio (la obsesión de Cage). El silencio en el espacio, aquél inevitable cuando no hay ya nada más que sólo la presencia de una persona y un contenedor. Es a mi consideración la mejor manera para apropiarse del espacio porque lo único que sobresale son los propios latidos, la propia respiración evitando el silencio absoluto e imposible. Lo primero que buscamos con la mirada es eso que no vemos, lo primero que buscamos cuando hay silencio es el más mínimo ruido. "Espontáneamente guarda silencio el hombre cuando por vez primera ve un objeto"<sup>143</sup>, una persona, un acontecimiento. El silencio que hay en un espacio es una expresión más, no es una nada ni un vacío, es el pretexto para hablar de ello sin intentar definirlo, aun así es tan esencial pero tan inutilizable en un mundo del ruido.

"Cerca de este silencio también está la palabra"<sup>144</sup>, un intento de hacerlo hablar contradictoriamente. Por otro lado, si la palabra puede hacer un intento de hablarnos sobre el silencio, la imagen guarda silencio a través de ese mismo silencio ¿Sin utilidad? En la arquitectura vaya que sí tiene una gran utilidad. Es una intención que algunos arquitectos han buscado, es como un privilegio para el que utilizará lo construido. Lo intocable de las cosas se percibe, la mente va más allá del puro objeto.

El silencio es tan viejo y tan necesario. El silencio contiene todo, desde lo más doloroso, hasta la felicidad más buscada. Y así tan buscada, también lo es para la arquitectura, sin embargo es un deseo tan inocente el pretender que el silencio más puro es el que se encuentra en las mayores obras arquitectónicas sin saber que todo contiene silencio y que todo es digno de contenerlo. Ahí, en un *terrain vague*, el silencio no es artificial. El derecho al silencio, que esas personas reivindicaron en su mayoría.<sup>145</sup>

141 Alermán, *Op. Cit.*, p. 101.  
142 Bourriaud, *Op. Cit.*, p. 90.

143 Max Picard, *El mundo del silencio*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1971, p. 66.  
144 *Ibid.*, p. 77.  
145 Sebald, *Op. cit.*, p. 97.



Vacío. Sombra. Contenedor de lo que esperamos y no. Un claroscuro espacial que siempre ha sido buscado por el arquitecto, ya sea como protección o como pretensión para exaltar la propia obra y enfatizar la monumentalidad. Sin embargo es una fuerza frágil que recuerda también la temporalidad de las cosas; el día y la noche, la presencia de algo. Por lo tanto la sombra siempre estará presente; presente en la arquitectura, presente en nuestro cuerpo. La sombra en lo destruido o en lo abandonado hace formas a las que muy poco estamos acostumbrados, quizás eso sea lo que nos da miedo, el estar poco habituados a formas extrañas. Recordemos ventanas rotas, entradas sin puertas, techos agrietados, pequeños agujeros en las paredes, techos y entresijos...

Humedad. El tacto, el olfato, la temperatura corporal nos dan cuenta de ello. Poner las manos sobre las paredes húmedas de cualquier sitio. La vista encuentra la humedad en las manchas del techo, entresijo, en el suelo, en las paredes, en los objetos expuestos. Origina vida y comprueba la entropía. Es un indicio de vida, y para la arquitectura de un error que debe ser reparado. No es coincidencia que a la mayoría de las personas gusten por oler la humedad.

Mensajes ocultos. Es en un lugar abandonado lo que está lleno de mitos. Alimentan la fantasía y la creación de otros mundos, por ejemplo, el steampunk o las historias de Tim Burton. Existe el mito de que las marcas en lugares desocupados indican que un sitio sirve para una función relacionada con las actividades ilícitas, también está el cliché de que alguien indeseable habite ese espacio. Pero también encontramos información, cuando tenemos acceso a un lugar con estas características, a partir de los objetos encontrados. Es el espacio de la descontextualización, y seguro el preferido por Marcel Duchamp. Ropa, herramientas, muebles, basura, etc. Cualquier objeto de nuestra vida cotidiana en el centro de una habitación, o colocados donde menos podríamos posicionarlos. Graffiti, rayones, estenciles que nos aseguran que ese espacio es frecuentado por otras personas. Lo cual nos habla de un presente latente, de las luciérnagas que sobreviven y de las que podremos obtener información.

Desgaste. No hay peor desgaste que el que es controlado. Recordemos la ley de ruinas de Albert Speer que visualizaba de qué forma envejecería la arquitectura de la manera más digna como símbolo de poder. Un *terrain vague* muestra un desgastamiento

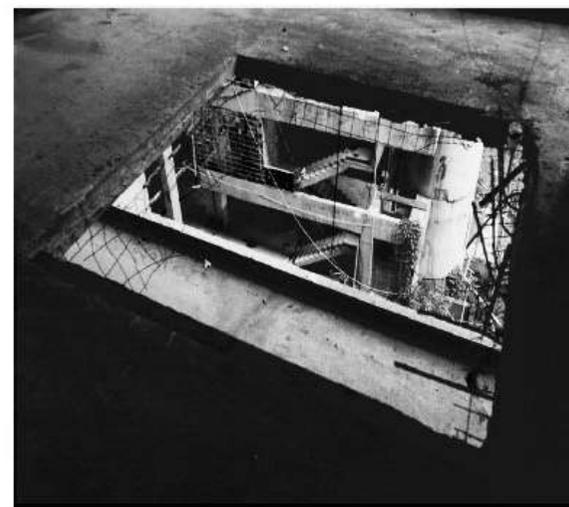
Oscuridad. La gente parece reconocer sólo lo que la luz le marca, parece olvidarse de su libertad, como si la oscuridad evitara al hombre ser libre.

- Luz, control.
- Luz vigilancia.
- Luz, noche.
- Luz, espacio.
- Luz, pared.
- Luz, límite.
- Luz, sombra

La oscuridad es latente, la tenemos, la ignoramos y preferimos ignorar lo que sucede ahí.

Escribir lo primero que te venga a la mente en cada imagen.

DISPERSIÓN



CIUDAD DEL ESPECTÁCULO / CIUDAD DEL SILENCIO  
CIUDAD DEL ESPECTÁCULO \ CIUDAD DEL SILENCIO



## Vuelvan a dormirse, súbditos del nuevo orden mundial.

Francis Fukuyama

El que anteponga una Ciudad del Silencio, es sólo una observación, no significa interponer una idea al mismo nivel con la *Ciudad del Espectáculo* (1967) de Guy Debord. Así con esta aclaración me gustaría comenzar con una imagen animada que recordé inmediatamente con la propia película de Debord, pero un tanto más reciente y que resulta un ejemplo de mediación a través de la animación para un público menor. Partiendo de que "el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes"<sup>146</sup>.

La animación "Rhapsody in Blue" en *Fantasia 2000*<sup>147</sup>: un plano vacío es llenado con siluetas que se van dibujando y yuxtaponiendo para representar una ciudad. Se muestra el espacio construido, el espacio en construcción en las alturas, el metro y la calle... aquella calle donde se encuentra el desempleado, aquella estructura de acero de un gran edificio en construcción habitada por el obrero, el edificio en una avenida principal llena de ruidos y servicios, el viaje en metro ambientado con la misma rapsodia in *crescendo*, así como un espacio de oficinas delimitadas puerta, tras puerta en el último piso de un rascacielos que torna en un silencio; y un club de jazz subte<sup>rráneo fortissimo</sup>...

**... que pobres y harapientos y ojerosos y drogados pasaron la noche fumando en la oscuridad sobrenatural de apartamentos de agua fría, flotando sobre las cimas de las ciudades contemplando jazz [...]**

Allen Ginsberg

vidrio, en brillantes rascacielos, en cuartos de ambientes enrarecidos y en un deleite sin aire: "El uso excesivo del espejo convirtió edificios enteros –sin importar si eran sólidos e inmóviles – en emblemas del vacío"<sup>148</sup>. Y ahora habitamos las réplicas en una ciudad genérica.

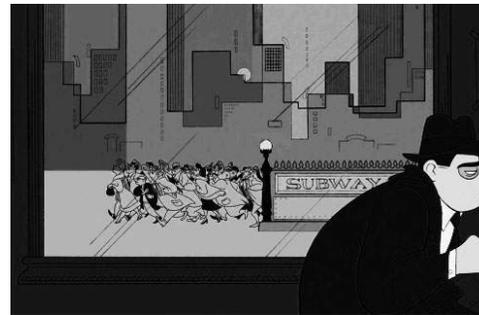
146 Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*. España: PRE-TEXTOS, 1999, p. 38.  
147 *Rhapsody in blue*. Dirigida por Eric Goldberg. Cortometraje de *Fantasia 2000*, (1999).  
148 Smithson. *Selección...*, p. 83.



Quizás los espacios que remite el film sean un tanto desgastados, quizás la psicología de los personajes no tanto. El tiempo y la nueva concepción del tiempo en el siglo que ahora nos antecede empata con las innumerables actividades que le asumen a una niña durante el día entero; con los diversos acontecimientos de la calle que entretienen; las compras compulsivas y el tiempo del fracaso del desempleado que mira bajar la multitud al metro para salir después de él: "Este tiempo seudocíclico se apoya en las huellas naturales del tiempo cíclico, y a la vez compone con él nuevas combinaciones homólogas: el día y la noche, el trabajo y el descanso semanal, la llegada de los periodos de vacaciones, etc"<sup>149</sup>.

Seguramente ha llenado el momento en el que el arriamiento de la ciudad tendría que cambiar. En suma, la animación de la próxima *Fantasia 2000*, o más bien, una *Fantasia 2020* tendría que modificarse. Imaginemos ahora si en esa nueva versión aparecerá un *terrain vague*, o el tan famoso *no lugar* de *Auge* ¿Qué tipo de personaje o narración estaría en él? Un *cyborg* que desconoce un lugar desconocido, un vacío del que no precisamente nos debemos sólo dejar cautivar.

Quizás sea una ciudad del silencio la representada ¿Los mismos conflictos, diferentes escenas? Con una ciudad en el silencio no me refiero a un cataclismo, me refiero simplemente a la reconfiguración de la comunicación entre las personas que ya desde la ciudad del espectáculo se anunciaba<sup>150</sup>, y donde la censura aparece<sup>151</sup>. De hecho Jaques Attali también refiere que la sociedad del espectáculo es también la sociedad del silencio.<sup>152</sup>



149 Debord. *Op. Cit.*, p. 134.  
 150 Desde el automóvil hasta la televisión, todos los bienes seleccionados por el sistema espectacular constituyen asimismo sus armas para el refuerzo constante de las condiciones de aislamiento de las "muchedumbres solitarias".  
 151 Me refiero a la reforma sobre las telecomunicaciones que en México elimina la libre expresión.  
 152 La sociedad del espectáculo, según afirma Jacques Attali en su obra pionera "Ruidos", es también la sociedad del silencio. Estas consideraciones nos abren la puerta para teorizar el auge de la música noise como forma de perturbaciones cultural en el espacio desindustrializado, silencioso y silenciado del capitalismo tardo. [...] una producción estética que ha puesto en tela de juicio las instituciones sociales y culturales.

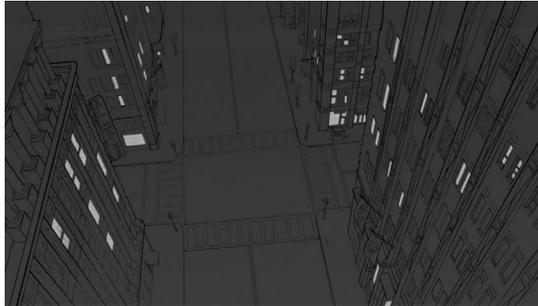
Sabemos hoy que para destruir la experiencia no hay necesidad de una catástrofe (per la distruzione dell' esperienza, una catastrofe non é in modo alcuno necessaria): la vida cotidiana en una gran ciudad basta perfectamente, en tiempo de paz, para garantizar este resultado. En efecto, en la jornada de un hombre contemporáneo no hay casi nada que pueda traducirse en experiencia: ni la lectura del periódico, tan rica en noticias irremediabilmente ajenas al lector mismo al que conciernen, ni el tiempo pasado en llamamientos al volante de un coche, ni la travesía de los infiernos en que se hunden los ramales del metro, ni las manifestaciones que de repente ocupan toda la calle, ni la nube de gases lacrimógenos que se disipa lentamente por entre los innumerables edificios del centro urbano, ni tampoco las ráfagas de armas automáticas que estallan no se sabe dónde, ni la cola entre las ventanillas de la administración, ni la visita al supermercado; ese nuevo país de Cucuña, ni los instantes de eternidad pasados con desconocidos en el ascensor o en el autobús en una promiscuidad muda.<sup>153</sup>

"La exclusión de la praxis y la falsa conciencia antidialéctica que la acompaña, es lo que se impone en todo momento en la vida cotidiana sometida al espectáculo, que hay que entender como organización sistemática del *sotacamiento del derecho de reunión*, sustituido por un hecho social alucinatorio: la falsa conciencia de reunión, la *ilusión de reunión*"<sup>154</sup>. Pero es un vínculo social simplemente modificado porque éste nunca se extinguirá debido a que su eliminación sería hacer como los laboratorios de los campos de concentración, "los cuales se pueden pensar como capaces de desaparición de la psique y desintegración del vínculo social"<sup>155</sup>. Lo que desaparecerá será la connotación que tenemos acerca de que los significados son cambiantes.

El reto consiste en asumirse como tal, si tomamos en cuenta lo que Giorgio Agamben habla sobre contemporáneo: "No es contemporáneo más que lo que aparece en el desfase y el anacronismo con respecto a todo lo que percibimos como nuestra actualidad [...] Ser contemporáneo sería, en este sentido, oscurecer el espectáculo del siglo presente con el fin de percibir, en esa oscuridad misma, la luz que trata de alcanzarnos y no puede"<sup>156</sup>.

153 Cfr. Didi-Huberman, *La supervivencia...*, p. 15.  
 154 Debord. *Op. Cit.*, p. 174.  
 155 Didi-Huberman, *Imágenes...*, p. 39.  
 156 Agamben, apud. *ibid.*, p. 53.

Si observamos, el nuevo totalitarismo es una sociedad silenciada en el espacio para ser liberada en el ciberespacio, ahí donde somos muchos cuerpos en uno solo. El sujeto se comunica a través de textos una y otra vez: "Se reducen los gestos corporales a un mínimo necesario (de presiones sobre un botón de Mouse de computadora...) al mismo tiempo que se intenta recuperar mediante el trote, el levantamiento de pesas, etc., la condición corporal perdida; por otro lado se reducen a un mínimo los olores corporales (bañándose regularmente, etc)"<sup>157</sup>. Unos discapacitados para advertir la realidad: "No es sorprendente que Stephen Hawking esté emergiendo como uno de los iconos de nuestro tiempo"<sup>158</sup>. La premonición perfecta que ahora nuestros cuerpos y nuestra relación dentro del espacio demuestran...



Erick Goldberg, "Rhapsody in blue" del cortometraje de *Fantasia* 2002 Estados Unidos, 1999.

**La manera en que las cosas se adhieren a los individuos.**

Bela Tarr.

157. Žižek: El acoso..., p. 154.  
158. *Ibid.*

Así el nuevo arquetipo de la ciudad representada en la animación de mi supuesta *Rapshody in Blue* mostrará no solo un *terrain vague*, sino la misma silueta de una ciudad con una tranquilidad en la atmósfera donde el mismo habitáculo es reducido de tamaño, porque no es necesario tener más cuando el ciberespacio lo contiene casi todo.

Ahora "Rapshody in Blue" muestra a la misma niña con un gadget que la entretiene mientras acaba sus aburridas clases que le obligan a tomar el día entero porque los padres están en casa trabajando, con los diversos acontecimientos de la calle que captamos para compartirlos y el tiempo del fracaso por no tener como gastarlo el desempleado ansioso; quien se siente desplazado en una ciudad donde no se puede comunicar a falta de ser un *Cyborg* o a falta de propios acontecimientos: "Verdadero reguero de pólvora: = honestidad = verdad = claridad = sentido = comunicabilidad y sobre todo: = humanidad. La comunicabilidad es la condición necesaria para que pueda hablar lo humano"<sup>159</sup>.

159

E. Milan: "Alrededores de lo incommunicable", *La Tempestad: nuevos caminos del cine*, marzo/abril, 2004, p. 102.



SILENCIO, CAGE / NOISE  
SILENCIO, CAGE / NOISE



## I want nothing to say to you.

Bartleby

Puede parecer que nos estemos desviando del tema que hasta el momento he tratado de ir desarrollando y vinculando en cada capítulo. Puede parecer que este libro sea una combinación de diversas cosas que intentan mirar hacia el mismo punto en el espacio. Puede parecer que mi pensamiento así lo sea, y así lo es. Hemos llegado a la mitad de este recorrido un tanto hiperactivo que salta páginas de pronto para luego regresar de un brinco a páginas que anteceden.

Hasta este punto espero que se haya comprendido la causa de hablar sobre los espacios pese a todo, de hablar sobre pequeños recuerdos de mi vida y de enfatizar los desplazamientos de las cosas, o sus supuestos opuestos entre una época y otra. Ahora bien, puede parecer que pasemos a la música por ser algo que me apasiona, pero de ser así, este escrito pudo haber tratado sobre la música en la arquitectura en lugar de hablar sobre las tierras de nadie. Puede parecer que estoy comenzando como lo fueron las primeras ideas que dio John Cage en su conferencia sobre la nada:

Estoy aquí \_\_\_\_\_ y no hay nada que decir \_\_\_\_\_  
Si entre ustedes hay \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ ;  
ir en \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ cualquier momento<sup>160</sup>.

160 John Cage, Conferencia sobre nada, [En línea] Vista el 30 de abril 2014: <http://es.scribd.com/doc/7347457/John-Cage-Conferencias-John-Cage>

Pero no es así, puesto que no se hablará de la nada, ni tampoco se hablará de nada que no sea tan fácil de definir. Así, nada es tan único como la ausencia, el silencio, el ruido y el vacío dentro de la música, y también de la arquitectura. Es la causa de los bordes para ambas disciplinas. Música y ruido<sup>161</sup>, Arquitectura y *terrain vague*. El silencio tan importante para Cage; el *Noise* que escucho últimamente en algunos bares o festivales; ambos me remiten a lo soso y vacío ¿El *terrain vague* es la espacialidad del silencio y del ruido?

Para la década de 1950, cuando el mundo había dejado atrás las privaciones de la Segunda Guerra Mundial y empezaba a entrar en el clima ideológico de la Guerra Fría, se le ofreció a la cultura occidental un sentido de “nuevo mundo” a través de los experimentos de la escuela de compositores de Nueva York, que nosotros asociamos con John Cage y las meditaciones de los serialistas integrales de Darmstadt. Estas actividades transcurrieron paralelas a las iniciativas musicales emergentes, inspiradas en gran medida en el *jazz*, que condujeron al desarrollo de una nueva estética musical a la que ahora nos podemos referir en general como improvisación libre. Todas ellas se influían, de algún modo, entre sí<sup>162</sup>.

En aquel “nuevo mundo” el silencio total no existe porque siempre estamos expuestos a cualquier cosa que interfiera como sonido. Mientras la vida esté presente, el silencio no será total porque nuestro propio cuerpo con sus signos vitales lo interrumpen. Una muestra de ello sucede cuando nos adentramos en las supuestas tierras de nadie, en un *terrain vague*, para descubrir que nos escuchamos a nosotros mismos o los sonidos que provienen de alguien más. El silencio es signo de vida; basta quedarnos callados para afirmar algún sentimiento, o incluso, para violentar ese algo: “El silencio también es debilidad, pero “el rechazo a comunicar es un medio de comunicar más hostil [y por tanto] el más potente”<sup>163</sup>.

Con *4'33"* John Cage enfatiza que los sonidos y el silencio sólo tienen una cosa en común: el tiempo. Así tras sentarse en el escenario con un piano sin tocarlo más sólo mirando la partitura que yacía en él, demostraba la importancia del silencio, el cual no era absoluto. Eran los sonidos del propio espacio, público y tiempo lo que el silencio daba la oportunidad de escuchar. Así que el problema ya no consiste en que la gente se exprese, sino en proporcionar pocos resquicios para la soledad y el silencio en los que quizás acabaran encontrando algo que decir.<sup>164</sup> Naciendo así un nuevo escucha. New music: new listening.

161 John Cage: “Whereas, in the past, the point of disagreement has been between dissonance and consonance, it will be, in the immediate future, between noise and so-called musical sounds”

162 Didi-Huberman, *Supervivencia...*, p.111.

163 Gilles Deleuze, *Mediadores*. Madrid: Catedra, 1996, p. 247.

164

En verdad hay una translación al momento de concentración al escuchar la supuesta nada, para saltar a la sorpresa de que estamos escuchando nuestra propia vitalidad y a nosotros mismos, una creación colaborativa. Seguramente una reflexión nada nueva para la cultura oriental, pero sí para la cultura de occidente tan falta del silencio, en ese caso en un 1953. Lo mismo sucede como la arquitectura tan poco acostumbrada para ver hacia lo que carece de formalismo, de utilidad, de blanquitud ¿Nueva arquitectura: nuevo habitante? La respuesta a esta pregunta siempre podrá ser renovada. Lástima que se quede ahí, para unos cuantos:

For in this new music nothing takes place but rounds: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appear in the griten music as silences, opening the Doors of the music to the rounds that happen to be in the environment. This openness exists in the fields of modern sculpture and architecture. The glass houses of Mies van der Rohe reflect their environment, presenting to the eye images of clouds, trees, or grass, according to the situation. It is inevitable that one will see other things, and people too. There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear.<sup>165</sup>

La transparencia en el espacio tan popularizada actualmente, a pesar de que tenga más de 50 años desde que la casa Farnsworth fuera el ejemplo más emblemático, podemos encontrarla alrededor del mundo en diversas réplicas; en México el gusto por ello sigue, y parece que apenas estamos viviendo la modernidad. Sin embargo la transparencia no se puede vivir del todo, porque sigue la necesidad por ocultar nuestra intimidad y el miedo a ser observados. Quizás lo primero que se debe trabajar antes de todo esto sean nuestras propias intimidades ¿Podremos descubrir algo nuevo si miramos a un *terrain vague*? Eso es fácil, pero lo primero que habría que hacer es acercarse a los elementos que causan su extrañeza. Quizás se deben trabajar antes nuestros propios miedos para no llegar ahí por simple transgresión, y mirar sin sentido puesto que nadie nos enseña a mirarlos.<sup>166</sup>



Ecosistema sustentable encontrado en un edificio abandonado en Tallandia, fotografiado por Jesse Rockwell

<sup>165</sup>

John Cage. *Silence*. Connecticut. Wesleyan university Press, 1961, p. 7-8.

<sup>166</sup>

El texto citado completo es aquí el siguiente: "Si el horror está banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufriendo en escena, sino que vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiado cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, cuerpos que son el objeto de un habla sin tener ellos mismos la palabra". Cf. Fernando Castro. *Contra el bienalismo: crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*, AKAL, Madrid, 2012.

A Cage le interesaba el silencio e incluso los ruidos. Ello trajo cambios en la música, tornándola en experimental, sin embargo Cage ha argumentado que difiere de la clasificación de experimental, porque toda composición es antes que nada una experimentación:

Now, on the other hand, times have changed; music has changed; and I no longer object to the word "experimental". I use it in fact to describe all the music that especially interests me and to which I am devoted, whether someone else wrote it or I myself did. What has happened is that I have become a listener and the music has become something to hear. Many people, of course, have given up saying "experimental" about this new music. Instead, they either move to a halfway point and say "controversial" or depart to a greater distance and question whether this "music" is music at all.<sup>167</sup>

Por ello contraponemos a la cultura *noise*, otro tipo de "experimentación" que mira hacia otros lados más que a la propia música. El *noise* se traslada hacia un lenguaje de denuncia. No hay mucha historia aquí, es verdad; pero hay cantidad de frases sobre esquizofrenia, máquinas, deseo, máquinas de deseos y el fracaso de la razón discursiva para superar un crudo dualismo entre los impulsos fascistas y revolucionarios. Mientras Cage reclamó nuevos escuchas para una nueva música a mitad del siglo XX utilizando lo que no había hasta su momento sido intelectualizado<sup>168</sup>, el *noise* mira también hacia su tiempo<sup>169</sup> para utilizar las cosas que encuentra a su paso, es decir, tecnologías viejas o nuevas para crear<sup>170</sup>.



<sup>167</sup> Cage. *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>168</sup> John Cage. Use ruidos. Ellos no habían sido intelectualizados; el oído podría oírlos directamente y no tendría que pasar por ninguna abstracción so-bre ellos. Encontré que me gustaban los ruidos incluso más que lo que me gustaban los intervalos.

<sup>169</sup> Beethoven introdujo en la música una fuerte dinámica histórica: una impaciencia respecto a la tradición y un ansia por lo nunca antes escuchado. Incluso en su tiempo, esta búsqueda sobrepasó los requisitos de sus oyentes. La «Grasse Fuge» les sonó a ruido (sus editores le persuadieron para que la quitase de su posición original, el último movimiento de un cuarteto de cuerda, y la publicase por separado, sustituyéndola por un brillante Allegro). Los seguidores de Beethoven alimentaron este antagonismo hacia las audiencias, hasta que en los albores del siglo XX los compositores innovadores perdieron totalmente la sincronía con sus audiencias. Las vicisitudes del Noise de hoy en día no son más que una ramificación de este cisma fundamental.

El alivio musical de la lógica del Ruido de Beethoven llegó desde un territorio sorprendente. Justo cuando Arnold Schoenberg estaba socavando la base armónica de la música occidental subvirtiendo la paleta básica del sistema temperado (dodecalonismo), llegaron noticias sobre una sobrecogedora música nueva interpretada por ex-esclavos del sur de Estados Unidos: el Blues. Cien años más tarde, su relación con la clase, el ca pital y la mercancía era diferente de la de Beethoven y sus seguidores.

<sup>170</sup> A mediados de la década de 1989, la música noise parecía estar en todas partes, cruzando océanos y difundándose por los continentes, desde Europa hasta Norteamérica, Asia (especialmente, Japón) y Australia. La idea de que existe un género coherente de música llamada noise se gestó a comienzos de los noventa.

## The Novachord and the Solovox are examples of this Desire to imitate the past rather than construct the future.

John Cage

Dirigido por el instinto, por percepciones auditivas y visuales, por las sensaciones, por el caos y la colaboración de una horizontalidad entre los intérpretes del *noise*, así como sus actuaciones en un *terrain vague* o en lugares un tanto diferentes<sup>171</sup> y actuaciones performáticas, se torna en sus inicios subversivo: "La música noise en su forma menos comprometedora difiere de otras formas de música de resistencia, por ejemplo, del punk, la New Wave, el hardcore o el dark metal. [...] El noise no reclama nada de esto; constituye una deconstrucción radical del estatus del artista, la audiencia y la música".<sup>172</sup>

<sup>171</sup> Por ejemplo, grupos tales como Einstürzende Neubauten, SPK y Throbbing Gristle atraían a públicos cada vez más numerosos a sus actuaciones en directo en fábricas antiguas.

<sup>172</sup> Iles. *Op. Cit.*, p. 30.

Ahora nos hemos trasladado a un hacer dentro de la música que sigue produciendo, pero que ha sido captado por ciertos sectores como el mismo arte contemporáneo. Sin embargo lo que importa es los argumentos que se despliegan de su relación con la des-industrialización y las tierras de nadie:

La especificidad histórica de la música *noise* afirmando que el auge de ésta se produjo al mismo tiempo de la des-industrialización en EE.UU; Europa occidental y zonas de Asia-Pacífico [...]. El nacimiento de la cultura *noise* sólo puede entenderse en el contexto del colapso de la ciudad industrial. El *noise* es un género profundamente metropolitano (incluso en su forma ecológica), que se manifestó por primera vez en un paisaje industrial urbano, devastado y en un clima reaccionario de los años de Thatcher y Reagan [...]. La desindustrialización continuó golpeando las economías fordistas de las sociedades capitalistas tardías, entre finales de la década de 1960 y mediados de los 90. Aunque las raíces del colapso industrial son complejas, su desaparición vino acompañada de cambios globales de reestructuración. Ciudades como Manchester, Leeds, (partes de) Londres, el cinturón de Óxido en los Estados Unidos (Pittsburgh, Detroit, Cleveland), los centros importantes de la industria pesada en Australia (Whyalla y Elizabeth en el sur de Australia; Newcastle y Wollongong en Nueva Gales del Sur) se vieron especialmente afectados por las limitaciones y la fuga de capitales, convirtiéndose en ciudades fantasma del capitalismo tardío [...]. En realidad lo que quisieron vender estas ciudades con el fin de volver a atraer al capital, sonaba como gimoteo de un país subdesarrollado y desesperado: promesa de salarios inferiores, rentas más bajas, reducción de deducciones fiscales y altos cargos locales amigos de las corporaciones. El ciclo económico al alza, que se vivió desde mediados de los 90 se ha visto caracterizado, estadísticamente, por un incremento espectacular del empleo. Lo que ocultan estos datos es que la mayoría de los nuevos puestos de trabajo constituyen flexitabajos, es decir, empleo parcial sin prestaciones. Al tiempo que este boom económico ha dado lugar a tiempos más duros para la clase media, ha solidificado el estancamiento o el hundimiento de los trabajadores golpeados por procesos anteriores de des-industrialización. Además, quizá de manera crucial, ha reforzado la bifurcación racial/étnica (Berlín, Budapest, Pittsburgh), y una fisura multidimensional del espacio, la raza y la clase (Chicago, Londres, París, Sidney) en la ciudad postfordista.<sup>173</sup>

173 Ibid., p. 31.

Así encontramos nombres de ciudades como Detroit que hasta la fecha siguen en un estado de aparente abandono, aunque éste no es total, sino que se trata de una supuesta incapacidad por el gobierno de invertir en su mejora. Y de aquí la relación del *noise* como portador en sus inicios del rechazo a las instituciones. ¿Qué significa este ruido? ¿Qué significa ese silencio de las ciudades afectadas por la des-industrialización?

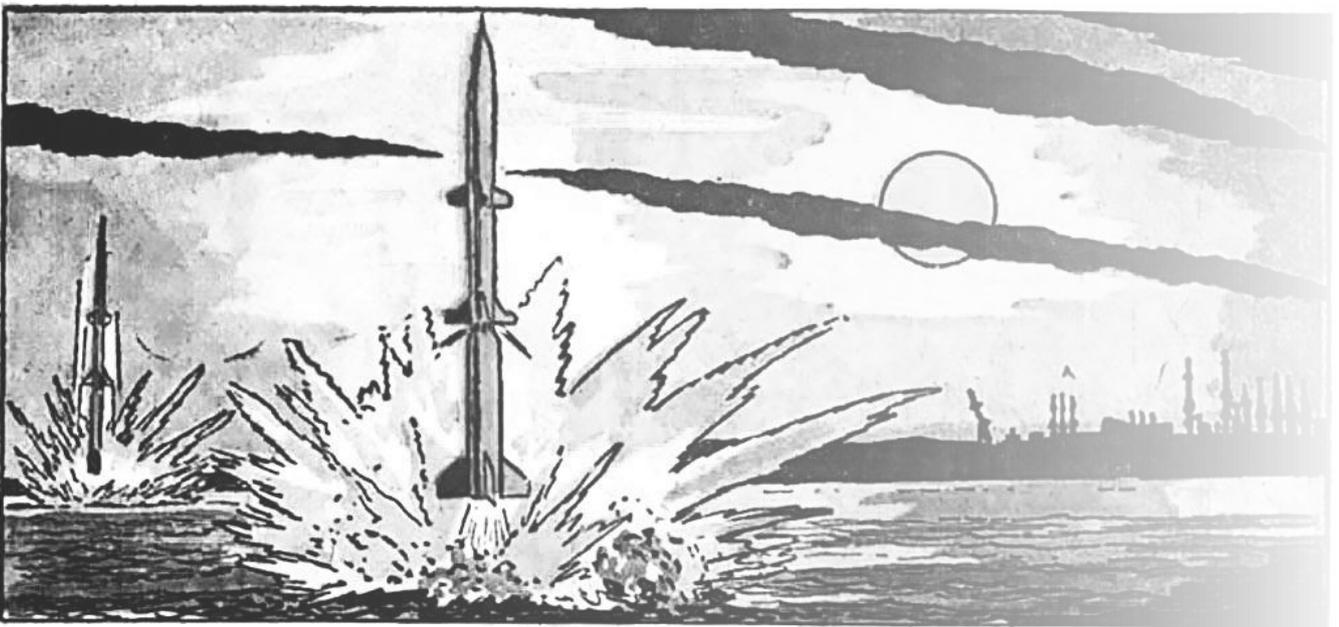
"Las texturas ásperas de las fuerzas sónicas destruyen nuestras identidades, en lugar de reforzartas. En el lenguaje de la teoría psicoanalítica lacaniana, diríamos que el *noise* crea *jouissance*<sup>174</sup>, o bien, "un tipo de *Jouissance* que genera el *noise* tiene un efecto de desplazamiento y deja al sujeto proclive a la posibilidad de cambio"<sup>175</sup>, este *noise* nos hace desear saber algo, descubrir lo que está diciendo nuestro inconsciente y descubrir lo que el intérprete puede capturar de nuestros sueños y fantasías. El encontrarnos en un *terrain vague* presupone un efecto de desplazamiento, y en algunos un *jouissance*, sólo si hemos primero sabido interiorizar nuestros sueños, fantasías y miedos; podremos pasar al estar ahí: "Sólo entonces se puede iniciar la verdadera tarea del trabajo entre el intérprete de *noise* y el público, con el fin de conseguir que los oyentes digan lo indecible sin culpa y sin temor. El resultado social y político de decir lo indecible, al igual que el de una performance de *noise*, es impredecible"<sup>176</sup>

## Los ruidos, también, habían sufrido discriminación; y siendo Americano, habiendo sido entrenado para ser sentimental, luché por los ruidos.

John Cage

Los estudiantes de arquitectura hemos sido entrenados para ser formalistas de buen gusto y dispuestos a cubrir las necesidades de vivienda. ¿Qué significan esos volúmenes desolados donde la ciudad no entra? La geografía urbana de las ciudades, a veces plagada de sensacionalismos, tiene diferentes códigos, no hay orden; restos materiales, inestabilidad, arquitectura que de un momento a otro ya no reconoce a sus hijos, por ser obsoleta. Y la arquitectura también discrimina.

174 Ibid., p. 35.  
175 Ibid., p. 37.  
176 Ibid., p. 42.



## En la ciudad postraumática el objetivo no es recobrar un evento perdido sino el reconocimiento de la ausencia.

Adrian Lahoud

El combate entre contrarios fuga imaginarios. La guerra lo hizo, pero no hablo de sólo una, sino de todas aquellas que han sucedido y sucederán. Sin embargo las guerras del siglo que nos antecede y sus imágenes fueron mediadas para sumisión, para registrar, para vanagloriar el triunfo, o para mostrar las pérdidas tras la derrota. Es cuando el arte se vuelve político (aunque siempre lo ha sido) para darse cuenta demasiado tarde que la política ya se había vuelto un arte para mediatizar al pueblo.

Primera guerra mundial: hay una acumulación de riqueza, las vanguardias artísticas comenzadas tiempo atrás flotan como espíritus, "se comienza a implementar el color khaki en el siglo XX, que significa color de polvo"<sup>177</sup> ¿Por qué polvo era el destino que les esperaba? La alteración del entorno con gas tóxico era como la atmósfera de un cuadro surrealista, la incorporación de sistemas climáticos en el espacio, y la importancia del medio ambiente, "consciencia atmosférica, habita en el centro explicativo de la identidad cultural del siglo XX"<sup>178</sup>.

Segunda guerra mundial: postvanguardias. Hitler perdió, pero continuó presente con su personalidad pérfida y su estética, desde el Volkswagen hasta las carreteras que solemos recorrer<sup>179</sup>, la práctica de las anfetaminas creadas para los soldados, drogas ligadas a las subculturas del *trip* psicodélico de la percepción. A partir de lo inevitable triunfa la riqueza para unos cuantos y la utopía se colapsa, o eso hacen creer, porque las utopías nunca estarán en peligro de extinción. "En 1945 comienza verdaderamente la nueva época de la prueba visual para el proceso de Nuremberg. Empezó también una nueva época del examen visual: pedagogía por el horror por parte del gobierno y revistas"<sup>180</sup>. De ésta manera podría parecer que la nueva utopía está revestida de parafernalias de una catástrofe que rebasamos años más tarde.

Ahora, Guerra fría y guerra del terror puede parecer el binomio más exhaustivo de los desplazamientos de este escrito, y lo es. El combate entre ideologías es intempestivo. Sin embargo, son acontecimientos próximos a mi experiencia y son determinantes en la eclosión de la mirada hacia los desiertos. Diversas metáforas estuvieron presentes en la Guerra fría y su producción de imaginarios, ya sean anti-estadounidenses o anti-soviets, se fugaban con la intención de rechazar a la potencia contraria a la que se pertenecía. Así, en algunos casos la propaganda tan utilizada ilustra dos posibles futuros: *Soviet way, USA way*. Por lo tanto el espacio que representan sólo son dos, un espacio arruinado que bien podría parecer a un *terrain vague*, o un espacio en completa estabilidad que ofrece comodidades y libertad.

177 Paul Virilio. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1980, p. 104.

178 Peter Sloterdijk. *Tremblores en el aire. En las fuentes del terror*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2003, p. 109.

179 Para leer más acerca de esto Frederic Spotts. "Hitler y el poder de la estética". *Estética y transporte*, p. 473-488.

180 Didi-Huberman. *Imágenes...*, p. 105.

Explotábamos de celos por cada uno que vivía en una playa, pasaba sus noches en un café o asistía a una universidad de la élite. Tood Gitlin afirmó correctamente que el «mercado vendió a la sociedad adolescente sus blasones», pero no todos lo que fueron seducidos por la visión pudieron ser parte de ellos. (...) En otras palabras, estoy afirmando que los disturbios de los adolescentes blancos a principios de los años sesenta fueron ampliamente impulsados por las culturas heridas de clase con una ideología de la riqueza desmesurada: una riqueza que reinterpretemos con la ayuda de los *beatniks* y los *surfers* como la posibilidad de un espacio y un tiempo libre, más allá del programa de la sociedad fordista<sup>181</sup>.

De igual manera el ambiente devastado es representado en el comic por súper héroes, como Capitán América, que interceden en los eventos de la guerra fría para salvar el mundo devastado. Incluso, las promesas de prosperidad con el avance tecnológico, proclamada por cualquier de los dos bloques en competencia, fueron útiles para impulsar la creación, y tristemente, para incrementar aliados. Pero existe en esas imágenes una inocente carga de impureza que se enfatiza aún más en lo desolado, lo devastado, la ruina perteneciente al bando contrario quién elimina la felicidad.



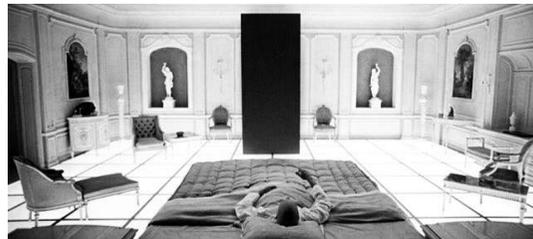
Imagen tomada de la historieta de Capitán América.

181 DAVIS, Mike. *Ciudades muertas: ecología, catástrofe y revuelta*. Madrid. Traficantes de sueños, 2007, p 141.

Por otro lado Latinoamérica es captada, u obligada a considerar los estatutos de la potencia de Estados Unidos para modificar las búsquedas la felicidad y un habitar de primer mundo. Y a base de intrigas, o no, el espacio es violentado para confrontar la emancipación de cada nación. Desde el bombardeo del palacio de la moneda en Chile, hasta la plaza de las tres culturas en México.



Ideas del futuro próspero se deslizaban entre el cine de ciencia ficción y los bosquejos de arquitectos como Archigram, Superstudio, Archizoom, Yona Friedman (estos desde el bloque occidental). Así la industria de Estados Unidos presenta atmósferas como *2001: Odisea en el espacio* señalándonos el ambiente del futuro en la forma de vida, en la arquitectura, en el diseño. Sin embargo son ambientes que podrían ser excesivamente ordenados y privados de impurezas en los interiores, pero con exteriores devastados que en su conjunto construyen escenarios que pueden parecer melancólicos. Melancolía a la que considero, hay que escapar.



Stanley Kubrick, escena de la cinta *Odisea en el espacio* Estados Unidos y Reino Unido, 1968-2002

## “Aprender el viaje al extremo de lo posible del hombre”, aunque ese hombre esté entregado al reino de la guerra y de la destrucción.

Georges Didi-Huberman

Ese viaje al extremo de lo posible devino al término de la guerra fría, *Pax imperial*. el bloque que más carisma ha denotado sale triunfante, y ahora con más fuerza resurgen oposiciones creativas desde los propios sometidos, desde los propios territorios triunfantes: “Así se cierra el círculo que, desde un estado en que las ficciones se nutrían de la transformación imaginaria de la realidad, nos hace pasar a un estado en el que la realidad se esfuerza por reproducir la ficción”<sup>182</sup>.

La música se hermana con el ruido como lo vimos anteriormente. La basura descontextualizada pasa a ser arte. Mummens theater acumula restos comprados en los escombros, Trash Art como plástica con desechos, Object Trouvé como plástica de lo hallado (objetos prefabricados), War Art como documentación de sucesos bélicos, Apocalyptic Art como plástica visionaria que construye el posible escenario después de que todo acabe, EUA es la recurrente escenografía en decadencia; Win Wenders y un Berlín del 89. Tono catastrófico desde la filosofía, la sociología, la economía, la política, las artes.

Pero la arquitectura se fue por la salida fácil, insisto, bien pudo haber regresado a la nada. Sin embargo hizo del caos el medio formal. El deconstructivismo con Daniel Libeskind, Peter Eisenman, Coop Himmelblau, Michel Sorkin, Lebbeus Woods, James Wine y su supermercado en “forma de ruina”, o con el brutalismo de Alison y Peter Smithson. La arquitectura remite a lo vivido, sale de la ficción para escenificar sobre la ciudad una catástrofe. Todos en el asunto, todos voyeurs, todos interactivos. Se nos hace marchar a la presencia, no a la representación<sup>183</sup>.

182  
183

Castro. *Op. Cit.*, p. 211  
Ibid., p. 195.

**El tren, escribe Dagerman, como todos los trenes de Alemania, estaba muy lleno, pero nadie miraba fuera. Y a él lo reconocieron como extranjero porque lo hacía.**

W.G. Sebald

Curiosamente, ese ser extranjero se ha atenuado con los atentados de 2001 en la que supuestamente se inaugura la guerra del terror, donde ya no es propaganda que representa, sino que pasa a ser la misma repetición de la imagen en movimiento de un acontecimiento que nos hicieron mirar hasta el hartazgo.

Doctrina de seguridad nacional hacia la llamada doctrina de guerra preventiva; dicha transición no debe entenderse como ruptura y re-fundación de la política exterior Norteamericana, sino como realización de su proyecto imperial de pacificación y control de disidencia. Así la actual *pax imperial* radicalizada después del fin de la guerra fría funciona como un pasaje a occidente, sin mediaciones ni contrapesos significativos<sup>186</sup>.

184 Bruno Zevi. *Leer, escribir, hablar arquitectura*. España: Ediciones Apóstrofe, 1997, p. 581-594.  
185 Castro. *Op. cit.*, p. 108.  
186 Cfr. Villalobos-Ruimott. *Op. Cit.* p. 66.



Imágenes tomadas de la red del atentado del 11 de Septiembre 2001, Nueva York.

La catástrofe sucedió, y el imaginario pasa a la angustia y "la nada" se busca representar. Cualquier evento puede surgir sin previo aviso para dar muerte a los símbolos. Aquí no hay ruinas, sino la completa demolición, y tras ella un hueco que se convierte en la zona 0, o en memorial con huecos y cascadas que inundan esos huecos. Estoy hablando del memorial construido en esa otra zona 0 donde se erigía un World Trade Center, en una ciudad representativa de la complejidad de las infraestructuras y por lo tanto un punto crítico. La ya estaba escrita.

Así la fobia, introduciendo la topografía del miedo, sin embargo está construida "hacia y desde" el punto de angustia. No hay paseo al azar que nos haga olvidar que puede aparecer algo nuevo, algo que cree y devora, algo que se oculta y aparece cambiando de medida y proporción. Y se hacen sus monumentos a la muerte: A la nada de la castración se la contorne, se la vela con zapatos, medias, bragas, pero también topográficamente, con monumentos, edificios históricos, estatuas, que revelan que el sujeto siempre heraldiza su relación con el sexo. Cómo no evocar, al pasar, las consecuencias políticas que depara armar los monumentos, las insignias de la tierra natal, desconociendo que esa heráldica es una protección contra la angustia, que donde se erige un monumento se está escribiendo un vacío<sup>187</sup>.

Así el o la arquitecta ve el horizonte, pero no lo que está justo en frente. "Nos esmeramos en remediar los huecos y reparar las ciudades sin darnos cuenta de cada sujeto que ha quedado despojada. Tres millones y medio de viviendas fueron destruidas, que al terminar la guerra había siete millones y medio de personas sin hogar".<sup>188</sup> ¡Llámeseme emergencial, algunas veces importa más cuantas extensiones fueron socavadas y no lo perjudicial que viene envuelto en ello. Por lo tanto, estos sitios que quedan como muestra, nos demuestran su lado delicado e importantísimo que develar más allá del puro asombro. De hecho nuestras afecciones dentro de la arquitectura toman un síntoma similar al que la mayoría de los escritores demostraron en su creación después de haber vivido la segunda guerra mundial que narra Sebald.

Hermann Kasack, Hans Erich Nossack y Peter de Mendelssohn fueron los únicos que, al acabar la guerra, escribieron sobre el tema de la destrucción de las ciudades y la supervivencia en un país en ruinas<sup>190</sup>. Puesto que los demás lo hicieron desde sí mismos, pasando a lo sublime y a lo poético, postura que no pedía otra cosa más que el derecho al silencio. Guerra fría y guerra del terror, ¿se puede escribir poesía después de todo? Quizás sí porque la poesía no sólo es cosas bellas, sin embargo la arquitectura, a veces parece que sólo poetiza por siempre y para siempre. Seguro es una gran cualidad, no intento negarla porque es un lenguaje lleno de riquezas que personalmente disfruto de utilizar y pensar, sin embargo el *terrain vague* asalta la curiosidad y las preguntas sobre sus posibles haceres.

La muerte por el fuego en pocas horas de una ciudad entera, con sus edificios, y árboles, sus habitantes, animales domésticos, utensilios y mobiliario de toda clase tuvo que producir forzosamente una sobrecarga y paralización de la capacidad de pensar y sentir de los que consiguieron salvarse. Por ello, los relatos de testigos aislados tienen sólo un valor limitado y deben completarse con lo que se deduce de una visión sinóptica y artificial.<sup>289</sup>

**La arquitectura no creo que deba conformarse con seguir escribiendo poesía después de todo.**

187 Alemán. *Op. Cit.*, p. 102.  
188 Sebald. *Op. cit.*, p. 13.

190  
289 Sebald. *Op. cit.*, p. 55.  
Cfr. *Ibid.*, p. 34.



MURO DE BERLÍN / MUROS EN TODAS PARTES  
МУРО ДЕ БЕРЛИН \ МУРОС ЕН ТОДАС ПАРТЕС



## (...) ni los muertos ni los supervivientes, ni los náufragos ni los salvados, sino lo que queda entre ellos...

¿Acaso la clausura en el espacio no remite a evitar la entrada y el encuentro con lo anómalo? El evitar lo que no queremos que se entrometa a un territorio ha sido parte de toda nación, pero en el pensamiento occidental remite a también a seres ajenos, extranjeros y bárbaros que se hallan fuera del círculo propio del ego. Por lo tanto no es de extrañar que la arquitectura también rechace lo anómalo que queda fuera del canon estético anacrónico, el cual ya no tiene cabida en el mundo occidental pero que sigue manteniéndose por no encontrar un sustituto.

Por otro lado, la representación de los límites llamados muros corresponden a excepciones en el espacio, y no sólo eso, sino que los huecos que se encuentran detrás de un muro y otro podrían ser los espacios más vírgenes, pero también los más violentados y más vigilados que cualquier otro. Lo que interrumpa con ese vacío es detectado de la manera más eficiente para poder ser expulsado. El limbo que está detrás de los muros fronterizos es una alteridad. De hecho, hasta un *terrain vague* es un muro interno en la ciudad y lo que sucede dentro de él es un vacío que detecta hasta las presencias más sombrías. El binomio de éste apartado contiene una paradoja a simple vista. Un muro de Berlín y su eliminación el 9 de noviembre de 1989 como el acontecimiento del mundo occidental que da la bienvenida a la erección de nuevos muros.

La era en que surgieron nuevos muros en todas partes, entre Israel y Cisjordania, alrededor de la Unión Europea, en la frontera con México. El auge de la nueva derecha populista es sólo el más eminente ejemplo de la urgencia por construir nuevos muros. Hace un par de años pasó casi desapercibida una siniestra decisión de la unión europea: el plan de establecer una policía de fronteras europeas para asegurar el aislamiento del territorio de la Unión y prevenir así el flujo de inmigrantes. Ésta es la verdad de la globalización, la construcción de nuevos muros que defienden a la próspera Europa de la marea inmigrante.<sup>191</sup>

191 Slavoj Žižek. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009, p. 125.

Nos detendremos a hablar sobre el espacio contenido entre los muros, conocido como la franja de la muerte en el caso del muro de Berlín, y que se encuentra presente en los muros actuales. En todo el mundo los hay, pero la polémica y contradicción sucede cuando existen muros en el mundo occidental que lucha por la libertad. Es claro que la libertad es malentendida, porque la libertad de la que se habla opera sobre las mercancías y ocupa el lugar de las personas.

Lo interesante de dichas franjas, en este escrito, no es el límite físico impuesto que divide el espacio, sino la obscenidad contenida en ellas. Entendiendo a la obscenidad como lo que se mantiene oculto y fuera de la observación pública, las franjas de la muerte son lo obsceno. La única observación que acontece en estos espacios actúa de forma reguladora y panóptica, que ejerce violencia sobre los derechos humanos: "Esta es la verdadera obscenidad oculta entre muros, y parte del desvergonzado egoísmo económico. El sujeto que se supone saquea y viola está al otro lado del muro"<sup>192</sup>. Parte de esa obscenidad que elimina lo "anómalo", es lo que Julia Kristeva supone: "el otro es la proyección de nuestros miedos inconscientes, convirtiendo al otro en un monstruo, o pueden ser los deseos reprimidos, y en consecuencia los volvemos héroes o un chivo expiatorio sobre el que recaen las culpas de nuestros desastres, desórdenes o crisis"<sup>193</sup>. Para la arquitectura, lo anómalo es el populismo que no hace ciudad desde un pensamiento determinante, por lo tanto es ahí donde recaen los efectos de nuestra crisis como d



192 Ibid., p. 126.  
193 Cfr. Roger Bartra. *Culturas líquidas en la tierra baldía*. Madrid: Katz editores, 2008, p. 15.

El tema de la liberación de las minorías alienadas vino a reemplazar la retórica persuasiva del modernismo, pero transformando cada uno de los enunciados en el tema de una sospecha aún mayor: lo universal moderno sólo habría sido la máscara que esconde la voz del "macho blanco" dominante. La teoría de la deconstrucción, representada por Jacques Derrida, permite a sus adeptos encontrar las huellas de lo "no-dicho" homófono, racista, falocéntrico o sexista bajo la superficie de los textos que fundaron el modernismo político, filosófico o estético. Negación doble, sorderas repetidas: las escena posmoderna vuelve a representar incesantemente el hiato entre el colono y el colonizado, entre el amo y el esclavo, inmóvil en esa frontera que constituye su objeto de estudio y que preserva tan cual es: se dice que, entre universalismo moderno o relativismo posmoderno, no tendríamos otra alternativa<sup>194</sup>.

El populismo Latinoamericano, así como el ecologista, el anticomunista, etc. son búsquedas de deseo y también de utopías. El limbo de los muros de Tijuana, por mencionar al más conocido dentro de mi contexto, ejemplifica la búsqueda de lo que se carece. Si el deseo es un espacio vacío, las fronteras son el ejemplo literal sobre la búsqueda de obtener una forma de vida. Pero para alcanzar ese deseo la experiencia es desconocida, y por lo tanto temeraria: "Estas 'vidas en el medio' se despliegan, sobre todo, en los puntos de mayor pobreza y de mayor riqueza. Porque es en ellos donde se multiplican las migraciones, temporarias o definitivas, fragilidad global"<sup>195</sup>.

La vitalidad de una búsqueda varía con respecto al pensamiento. Por ejemplo, la importancia emocional del muro de Tijuana es diferente a la del muro que existió en Berlín, porque la convención social se mueve por diferentes percepciones de la realidad. En el primero es un entrar y en el segundo era un salir. Pero la insistencia por traspasar el límite para México se vincula con la superación o el logro, idea arraigada desde nuestro pensamiento indígena donde lo imposible puede ocurrir, mientras más imposible sea, mayor logro emocional se obtendrá. Eso explica los intentos fallidos, algunos mortales, que no han detenido el objetivo de cruzar. Contrario a lo sucedido en Berlín, donde no hubo más de 150 muertes por intentar cruzar la franja de la muerte<sup>196</sup>, cifra tan mínima en comparación a la de México-EUA; sin dejar de considerar que la cantidad de gente que intenta atravesar la frontera proviene de todo el territorio latinoamericano.

"No importa cuántos controles de fronteras se establezcan, ellos no pueden detener las migraciones; los controles de capitales, los flujos de dinero, los aparatos de censura, los flujos de palabras y de imágenes, de modo que todos esos controles se encuentran crecientemente desbordados"<sup>197</sup>. Está cada vez más claro que la solución no es deruir los muros y dejar entrar a todos, que es la exigencia más fácil y vacua de los bondadosos liberales progresistas radicales. "La única solución auténtica es deruir el auténtico muro, no el del departamento de inmigración, sino el socioeconómico: cambiar la sociedad de modo que la gente no intente escapar desesperadamente de su propio mundo"<sup>198</sup>.

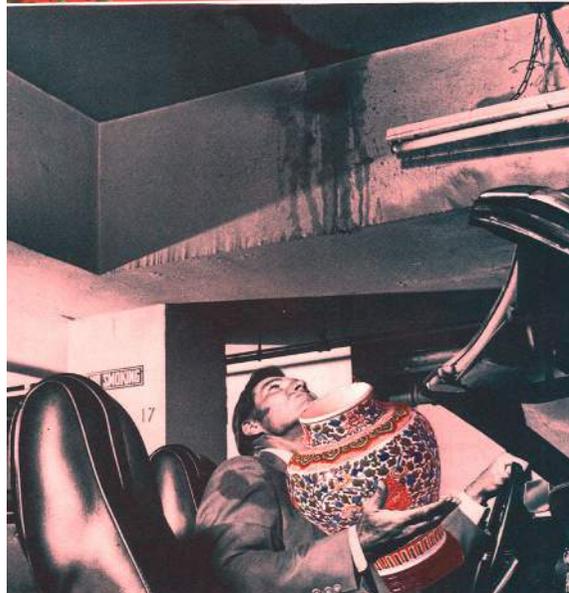
Si el espacio obsceno entre Tijuana y San Diego lo observamos desde lo más próximo, elevado y seguro, nos daremos cuenta de que permite pulsiones que en la lógica cotidiana no tenemos. Una gran extensión de espacio resguardado por helicópteros que no hacen más que círculos sin salirse del perímetro hacen alusión a una locación de ficción que reclama mutar la tensión acostumbrada. Una pulsión parecida la encontraremos cuando nos adentramos en las sutiles segregaciones entre clases sociales que se encuentran en la misma urbe donde coexistimos. Son divisiones que no están delimitadas con muros físicos, sino por muros fenomenológicos. Al caminar por las calles sabemos cuándo hemos entrado o salido a un "nuevo mundo".

194 Bourriaud. *Op. Cit.*, p.13  
 195 Laddaga. *Op. Cit.*, p. 55  
 196 04/2014. "Überblick1989." <http://www.chronik-der-mauer.de/index.php/de/Chronical/Detail/year/1989>

197 Laddaga. *Op. Cit.*, p. 52  
 198 Žizek. *Sobre la violencia...*, p. 127.



**...pero la dimensión de la ausencia aún puede ser hallada y el color anulado puede ser descubierto. Las voces ficticias de los tótems han agotado sus polémicas. Yucatán está en alguna otra parte.**



Este es el texto que reitera la forma en la que hemos leído hasta este momento. Entre los objetivos buscados, el más importante: estimular el desvanecimiento desde nuestras experiencias íntimas para poder confrontar las experiencias de un nuevo mundo en el que nos insertamos. Y ello lo intento buscar desde lo soso y vacío. Ese nuevo mundo que en algunas ocasiones señalan hasta el cansancio como un momento turbulento, pero que nunca dicen qué hacer con él. La arquitectura forma parte de ese mundo de lo tangible que se desplaza, de ahí la afinidad con el tema, porque la arquitectura sí importa.

Frontera-desbordamiento, el binomio no trata de límites físicos, más bien de los síntomas de desplazamiento y las tensiones que genera, de una mutación que nos pone a prueba al estar en todas partes y de una transformación verdadera que contiene constancia en su trayectoria sin importar que tan radical sea el salto. Esto se fundamenta desde la física con la explicación de una recta, que es creada con dos puntos y un solo recorrido. La definición no es posible en el mundo contemporáneo. No hay un canon único, nada tiene un peso específico, por ello la tendencia al deslizamiento trae en consecuencia una crisis. Quizás la crisis es una utopía altamente negativa que los apocalípticos predicán.

Nuestro pensamiento se ha venido gestando con una sola verdad. Estamos tan encasillados en lo verdadero, que una nueva forma de pensar nos confunde porque carece de lógica. En occidente nuestra educación busca la realidad, el conocimiento y la verdad, y por lo tanto su compleja definición: "Descentramiento designa así primero la ambigüedad, la oscilación entre identificación simbólica e imaginaria – la indecisión con respecto a dónde está mi verdadera clave, en mi yo 'real' o en mi máscara externa, con las posibles implicaciones de que mi máscara simbólica pueda ser "más real" que lo que oculta, que el rostro verdadero tras ella"<sup>199</sup>.

Los límites son útiles, son parte de nuestra cognición sobre las dimensiones hasta ahora conocidas y las que intuimos: "La fobia introduce en el mundo una estructura, un interior y un exterior, efectúa límites, propone umbrales infranqueables dispuestos a estructurar el mundo"<sup>200</sup>. Las fronteras determinan un orden, una legibilidad, así como sucede con la lingüística, las imágenes montadas "un efecto de saber, del tipo de lo que Warburg llamaba:

<sup>199</sup> Zizek. *El acoso...*, p. 161.

<sup>200</sup> Alemán. *Op. cit.*, p. 101.

No se trata de romper los bordes, o contenernos a romperlos, sino en colocarnos en el limbo desde situaciones parecidas que se encuentran en el espacio. Inestabilidad como estar en diferentes puntos; como la información que recibo al día y olvido por la tarde; como "el migrante, figura socialmente inestable y mutable"<sup>202</sup>; como el residencial abandonado a las afueras de la ciudad o como el ruido que escuché en el bar y la música que me despertó por la mañana: "No hay ninguna línea por delante de nosotros: el hombre no sólo está en la zona crítica de la línea. Él mismo es, pero no para sí y en absoluto por sí, esa zona crítica de la línea"<sup>203</sup>.

El punto medio, ese punto que nos concierne, que enlaza la ausencia / presencia, hecho que no viene solo, sino con cruzamientos entre fronteras ya sea desde el significado literal o metafórico: "Autenticidad / inautenticidad, ausencia / presencia, migrante / inmigrante, heterosexualidad / homosexualidad, anacronía / contemporaneidad, fordismo / posfordismo, arquitectura / desarquitectura. Podríamos preferir 'materiales sólidos' antes que volúmenes 'huecos'; pero ningún material es sólido: todos tienen cavernas y fisuras."<sup>204</sup>

Otro tipo de desplazamiento en el espacio lo encontramos en la ciudad, donde hay contacto entre empleados y empleadores, gobernados y gobernadores (zonas de contacto). En eso difiere de esa modernidad clásica que había ensayado regular poblaciones y procesos sociales a través de burocracias operantes en territorios bien definidos, pero este cambio sólo ayuda a definir una situación a simple vista, sin embargo las fronteras son líneas muy delgadas en una ciudad como la Ciudad de México con su regulación de la población en sistemas de vivienda social. Scott Lasch define las zonas vivas y salvajes como:

202 V. Torrente, [ 2013, enero/mayo], En deuda con la arqueología, Matadero Madrid: Arqueológica, p. 3-9. "El migrante como protagonista de la globalización, es el sujeto histórico, figura socialmente inestable y mutable".  
203 Alemán. *Op. Cit.*, p. 92.  
204 Robert Smithson. *Selección de escritos*. México: ALIAS, 2009, p. 122.

En el arte, sus dinámicas se regulan desde eventos internacionales, las bienales que son un incentivo turístico. La explosión del turismo de masa dibujan nuevas culturas transnacionales, que desencadenan violentos repliegues identitarios, étnicos o nacionales<sup>206</sup>. Por ahora parece que ya no hay que transgredir, puesto que ahora lo que nos ocupa es tratar de entender los límites ya quebrantados por la teoría pero que distan del reconocimiento personal.

"El de lo social (la masa), del cuerpo (la obesidad), del sexo (la obscenidad), de la violencia (el terror), de la información (la simulación)"<sup>207</sup>. Todo esto se expresó, consecuentemente, en una apertura epistemológica hacia nuevas dinámicas culturales que antes no poseían la condición de objetos dignos para el análisis social (melodrama, consumo, migración transnacional, economías informales, identidades queer, etc)<sup>208</sup>. A lo que agregaría, arquitecturas ocupadas, arquitecturas de sobremesa, arquitecturas abandonadas o "fragmentadas" son a lo que a la disciplina de la arquitectura respectan y deberían profundizarse. Como disciplina estamos ante la emergencia de una fuga de conocimiento, pero que afortunadamente son confrontadas y tomadas por otras disciplinas.

"La noción lacaniana de descentramiento, del sujeto descentralizado: mis más profundos sentimientos pueden ser exteriorizados radicalmente; puedo, literalmente, reír y llorar a través de otro"<sup>209</sup>. No hay nada a lo que retornar, lo que ahora nos corresponde es aprender a vivir con ello para revertir la idea de un "deber soportar" que la catástrofe opera y mejor optar por transformarnos con una constante. Así como el aforismo de Gertrude Stein: "*Rosa es una rosa es una rosa es*"

206 Ibid., p. 17.  
207 Jean Baudrillard. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1988, p. 69.  
208 Villalobos-Ruminott. *Op. cit.*, p. 77.  
209 Alemán. *Op. Cit.*, p. 131.





## Most Humans, it seems, still up fences around their acts and thoughts.

Allan Kaprow

En una conferencia a la que asistí me sorprendió la reacción de algunos de los exponentes que se vieron contrariados, o medianamente ofendidos, cuando alguien del público felicitaba el trabajo artístico que realizaba cada uno de ellos en relación a tecnologías obsoletas y su posible reconocimiento por ser los futuros nostálgicos e archivistas para una época posterior. Uno de ellos instantáneamente tomó el micrófono y reiteró en mayúsculas que no era ningún nostálgico. A mi parecer, aquella respuesta que pareció una tajada, me hizo preguntarme ¿en qué momento el comentario había sido equivoco y demeritaba a la pieza de arte que habían expuesto? ¿Acaso las piezas que representan nostalgia para los ojos de los demás va en contra de la originalidad que dicho artista quería mostrar?

Al contrario, el comentario más bien me había parecido inteligente porque por un lado felicitaba la investigación realizada, pero por otro lado, también felicitaba por adelantado a una época que irrisoriamente y probablemente catalogaría en un futuro a esos artistas dentro de una línea quizás llamada "Los archivistas", o, "El archivismo de principios de siglo". Es decir, era un comentario que imaginaba la dialéctica de la institución del arte para clasificar las tendencias de creación, situación de la que algunos se quieren alejar por mantener su independencia. "Forzoso es comprobar que todos percibimos ya intuitivamente la existencia como constituida de entidades efímeras"<sup>211</sup>: nostalgia malinterpretada.

La simultaneidad espacial y temporal que posibilita el satélite universal, que no deja espacios de sombra (...) Algo similar ocurre con los modos de producción del arte, parecen golpearse todos en una misma actualidad; pareciera que hoy en día todo fuera susceptible de transformarse en archivo, memoria, patrimonio que activa para todo objeto o procedimiento la posibilidad de ingresar al museo; y por consiguiente su carácter de ruina.<sup>212</sup>

<sup>211</sup> Bourriaud. *Op. Cit.*, p. 90.  
<sup>212</sup> Vittalobos-Ruminot. *Op. Cit.*, p. 138.

Nostalgia-melancolía, ambos poseen un carácter multívoco, su complejidad merecería un escrito a parte. Lo cual no significa que ello evite esbozar reflexiones partiendo desde sus significados esenciales, desde su conexión con la ausencia en el espacio, binomio que la mayoría de las personas con respecto a la arquitectura abandonada relacionan casi siempre.

El escritor y físico español Agustín Fernández Mallo dice que las utopías en occidente nacen en el momento en que la evolución del mundo de la física se detona a partir de la Teoría de Newton, porque esta teoría cambiaría el concepto de la vida a partir de un determinismo o causa. Tiempo más tarde el pensamiento de un mundo de la complejidad y el caos rompería con el pensamiento ordenado, ello desencadenaría la idea sobre la «fragmentación». El carácter fragmentario posmoderno se confrontaría con la pureza de lo moderno y con un mundo que no puede aún dejar lo determinista o cerrado; de lo cual deviene la nostalgia. Sin embargo, Fernández Mallo insiste en que el mundo realmente fragmentado no existe, al menos, en este momento porque de lo contrario automáticamente no entenderíamos las cosas en absoluto. El cerebro no ha evolucionado para entender la fragmentación. El mundo, pese a no entender relativamente los cambios, sí los asimila por más radicales que puedan parecer.

La nostalgia, de esta forma, constituye el carácter de un siglo anterior que se desplazaría a una melancolía a partir de la década de los 90's hasta nuestros días. Lo cual puede ir de la mano con el desplazamiento de la autenticidad a la obsolescencia, de la utopía de un mundo ordenado a la utopía de la catástrofe. Dicha observación no quiere decir que un primer carácter, antes de su desplazamiento, sea totalmente perdido o definido, pero a mi parecer, empata con lo relativamente fragmentario: "La euforia de constatar la desolación de estas jerarquías en un universo de privacidades dispersados era y es mitigada por una imagen depresiva"<sup>213</sup>.

<sup>213</sup> Laddaga. *Op. Cit.*, p. 107.

En un principio la nostalgia (de la raíz griega *nostros* = regreso, *algos* = dolor) está estrechamente ligada con el espíritu de la época que se gesta entre los siglos XVII y XX. Desde el espacio lo podemos observar con el espíritu de conservación y parcialmente con la restauración, dado que una complementa a la otra; la conservación luchará contra lo irreversible. A lo que John Ruskin apelará en contra, porque la arquitectura debía, a su consideración, mantener la dignidad como el mismo hombre que contiene un principio y fin. Incluso la arqueología con el descubrimiento de restos de culturas antiguas, como la egipcia o la maya, detonó que la arquitectura con el arte decó retomara elementos de los descubrimientos como signo de un pasado imaginario<sup>214</sup>.

## The “gloomy” ruins of aristocracy are transformed into the “happy” ruins of the humanist.

Robert Smithson

Más tarde, en occidente la propia guerra y sus acontecimientos fueron marcando la nostalgia por lo que había sido tiempos de mundos deterministas, que pasaban a ser ciudades dañadas, que perdían el sentido de orden; el impulso historiográfico en el arte actual es una muestra de ello. En lo personal la nostalgia me remite a exposiciones bajo el hilo del arte post-soviético; a la obra de artistas, en otras palabras, que pertenecen a la última generación de testigos directos del “otro” modo de vida en el bloque del este y gran parte de la obra historiográfica (arqueológica) realizada bajo este concepto particular, se ocupa a menudo de la conmemoración de cuantos aspectos de la vida cotidiana en ese “otro mundo”, ahora perdido irremediamente para la memoria<sup>215</sup>. Una disponibilidad para la aceptación del vacío<sup>216</sup>. ¿Hasta qué punto asedian estos ejemplos nuestro mundo imaginario y simbólico nostálgico?

214 En el ultrismo de los años 30 hay un escepticismo, la repetición y no la originalidad, es el objeto. No es un accidente que “el espejo” haya sido uno de los materiales más usados en los años treinta. [...] Los edificios de departamentos de los años treinta que están a lo largo del lado oeste del central park fueron bautizados en honor a lo desconcertante y lo remoto: the Century, the Majestic [...] En el arte de los años treinta parecía remitir a todo... es un mundo cargado de ilusión (prismas y cristales) lo fantasma nunca había parecido tan sólido. Ver: Smithson. *Selección de escritos*. México: ALIAS, 2009, p. 81-82.

215 *ibid.*, pp.3-9.

216 Lo podemos comprobar con la descripción que Jaques Ranciere hace del cineasta húngaro Bela Tarr. “El extremismo básico en la modernidad es la agonía, unidad que no se acaba de presentar. Pesimismo del cineasta maduro se expresa en largos planos secuencia que explora la profundidad vacía del campo alrededor de individuos encerrado en su soledad”.

Así como el mundo campesino se exponía críticamente en la pintura de Van Gogh como el sitio de una sensorialidad espléndida, la técnica de Warhol nos muestra las cosas como si hubieran sido aniquiladas y ahora expusieran “el letal sustrato en blanco y negro del negativo fotográfico que subyace en ellas. De ahí la tonalidad particular de esta imagen, el desvanecimiento del afecto” que aspira a provocar, (suscita una extraña euforia)<sup>217</sup>.

Mientras, del otro lado, en Latinoamérica había una reiteración de la multitud como símbolo de independencias que buscaba la identidad perdida o acabada: “Uno de los logros más importantes de los años sesenta y setenta es que ciertos modelos institucionales han sido experimentados sin atenerse a programas”<sup>218</sup>. Cambio que, no se ha debido a los partidos políticos, sino a otro gran número de movimientos. Estos movimientos sociales han cambiado efectivamente nuestra vida, nuestra mentalidad y nuestras actitudes, así como la mentalidad y las actitudes de personas sin relación o ajenas a esos movimientos, lo cual es algo sumamente importante y positivo.

“Sin embargo, el pasado del golpe, tan sobre-codificado por las imágenes en blanco y negro que la televisión explota a mansalva, con sus tonos nostálgicos y con una música de fondo que parece remitir a una ingenua infancia colectiva, no está en el pasado, sino en la perpetuación cotidiana del crimen, de la explotación, de la impunidad y de la consagración del modelo de sociedad que surgió violentamente el 11 de septiembre de 1973”<sup>219</sup> en Chile o el 2 de octubre de 1968 en México. Recordando así, la nostálgica escena última de la película de Rojo amanecer, donde un niño baja por las escaleras de un edificio de Tlatelolco tras haber sido acibillados los miembros de su familia a raíz de la matanza estudiantil en la Plaza de las tres culturas. “La nostalgia múltiple del antiguo orden y, ante todo, la homogeneización son pretexto de la globalización económica”<sup>213</sup>.

217 Laddaga. *Op. Cit.*, p. 102.

218 04/2014. (Entrevista Foucault) “Michel Foucault entrevista Sadomaso” <http://morpei.org/2013/entrevista-sadomaso>

so-2/ Vitalobos-Ruminott. *Op. Cit.*, p. 16.

220 Bourriaud. *Op. Cit.*, p. 14.

De este modo la nostalgia puede ser un tanto peligrosa, porque desaparece la objetividad ante lugares que tienen no sólo historia contenida y formal, sino algo más que incumbe a la revisión de la apatía de la disciplina arquitectónica ante ellos. Aspectos de la vida cotidiana perdida, la tan nombrada distopía<sup>221</sup> que ocupa la atención del devenir, de un llamado fin, de un Apocalipsis<sup>222</sup> supuesto que quita el sueño, pero que también oscila y toca al hartazgo; en la que un solo hecho influyó en “occidente”. Porque occidentes hay muchos, pero fueron alcanzados a destiempo por la cuerda misma, sin embargo, no hay que dejar de tomar en cuenta que la influencia crea diferentes reacciones de un punto a otro, postura importante a tomar en todo el viaje de esta suposición mía.

En este sentido hay que comprender la supervivencia de los residuos arquitectónicos, así como de sus imágenes, “su inmanencia fundamental: ni su nada, ni su plenitud, ni su fuente anterior a toda memoria, ni su horizonte posterior a toda catástrofe, sino su recurso mismo, su recurso de deseo y de experiencia en el seno mismo de nuestra decisiones más inmediatas, de nuestra vida más cotidiana”<sup>223</sup>.

Hacia la melancolía. Melancolía como carácter contemporáneo que forma parte esencial de la historia del pensamiento médico y literario de occidente. La melancolía ha tenido diferentes designaciones a través de la historia: héroes trágicos, contemplación de ideas (genios), depresión como término médico, como estado de ánimo pasajero o constante, incluso como vértigo que nos provoca contemplar un objeto amado sin poder aprehenderlo<sup>224</sup>. Esa impotencia es la que da sentido a la melancolía, estado al que actualmente podríamos estar atados, y a la que algunos llaman a la resistencia, otros a la aceptación, e incluso a la espera de que algo puede ocurrir. De cualquier manera el pensamiento acerca de la melancolía produce realidad.

221 Distopía: cancelación del gran relato moderno del bienestar sobre el cual se fincó la lógica del capitalismo post-industrial, la ideología neoliberal y la fe salvaje de la ilustración en el progreso. Frente a esta cancelación (ó constatación de su fracaso) se instauraron el pánico, el miedo y el consumismo compulsivo. Las emociones de la distopía son la euforia, la historia, el pánico.

222 Apocalipsis: es revelación y/o desvelamiento, es también anuncio y noticia. Atrapados entre la inmovilidad que provoca el pánico y/o la desvinculación que es obra de la velocidad, todo aquello que posibilite una pausa en la aceleración es una ironía, es decir, tiene potencial de conocimiento. Estos potenciales de pausa y conocimiento van desde la irrupción de lo ruinoso, lo caótico, lo obscuro o lo abyecto, los cuales se expresan de manera lapidaria en la realidad, formas de relingos, vestigios, azoteas, vagabundo, etc

223 Didi-Huberman. *Supervivencia...*, p. 99.

224 Eduardo Kyzza Terrazas Hernández. *Melancolía y reflexión filosófica*, UNAM, Ciudad de México, 2001, p. 9-26.

Cuando ocurrió el agotamiento de los sistemas de estado socialista, la tendencia general del análisis político y del estudio de las formas jurídicas tuvieron un fuerte elemento de temor las palabras “ideología” y “utopía”. Éstas se convirtieron en vocablos incorrectos en la política y se transformaron en sinónimo de opresión, de totalitarismo, o bien, de deseos irracionales. La palabra “democracia” trató de reunir los sueños perdidos y de ocupar los espacios que dejaron vacantes los proyectos vencidos.

Visto de otro modo, una organización social, alcanzado el grado de complejidad suficiente para generar una organización política, bien puede optar por ser una monarquía o una república, puede adoptar un sistema aristocrático o uno democrático, podrá tener pretensiones de imperio o limitarse a las fronteras provinciales de la neutralidad, pero ningún grupo humano puede optar por su propia desaparición deliberada; no existen los suicidios sociales. Las utopías no necesariamente están llamadas a convertirse en sistemas vigentes, fácticos, terrenalmente ubicables; al contrario, una utopía fracasa y se diluye, no cuando es inalcanzable, sino cuando deja de ser inspiradora. Así “la melancolía es el esfuerzo infructuoso que llevamos a cabo para completarnos en el otro o lo otro”<sup>225</sup>, para completarnos en la relativa fragmentación que nos insertan con la distopía que carece de proyecto y por lo tanto de la no trascendencia. “Quizá con la mirada perdida en el horizonte, y cuyo rostro, inmóvil y reflexivo, no deja de expresar una aflicción, una extrañeza ante el mundo”<sup>126</sup>.

**No hay mundo que pueda reconstruir cuando me sitúo frente a él. Por eso su “cualidad mortuoria”.**

Reinaldo Laddaga

Si las emociones de la distopía son la euforia, la historia, el pánico, tomemos a la arquitectura de lo abyecto, es decir a sus residuos, como símbolo de resistencia de la obsolescencia planificada cuidadosamente en la mercancía, por la mirada estética occidental que coloniza, por la melancolía a la que la arquitectura debe huir para hacerse presentes en lo soso y vacío de una forma diferente capaces de aceptar que hay arquitectura que no podremos reconstruir cuando nos situamos frente a ella pero sí aprender de ella porque los arquitectos estamos bajo sospecha.

La disciplina arquitectónica debe aprovechar el estado supuesto de "catástrofe" para justificar que la arquitectura abyecta ha conseguido ser legible como las imágenes de lo abyecto que llevan en el grado más elevado la marca del momento crítico, o peligroso, que está en el fondo de toda lectura<sup>227</sup>. Los residuos arquitectónicos pueden ser leídos y deben ser leídos en este caso por y para la arquitectura.

Ser atrapados por la nostalgia o la melancolía es una herramienta importante; catalizadora. Pero, los arquitectos no debemos caer en la trampa como en la que cayeron los literatos que permanecieron en Alemania durante sus catástrofes: "se preocupaban por la comprensión de si mismos como cuestión más urgente que describir las auténticas condiciones que los rodeaban después de 1945"<sup>228</sup>. La autocomprensión y la auténtica condición, ambas, son urgentes. El a dónde va está rodeado, asediado por lo que retorna, lo que reaparece, aquello del pasado que nos viene desde el porvenir, lo que reúne lo hiperactual y lo anacrónico, el desaparecido que reaparece...<sup>229</sup> y el que aparece que parece.

227 Cfr. Didi-Huberman. *Imágenes...*, p. 137.  
 228 Sebald. *Op. Cit.*, p. 9.  
 229 Cfr. Alemán. *Op. Cit.*, p. 41.





## ...el origen de todo contrato también apunta hacia la violencia.

Walter Benjamín.

Así como lo abandonado alimenta la ficción, el ciberespacio abandonado es peculiar. Mi curiosidad se situó cuando, sentada frente al buscador, escribí "sitios web abandonados", arrojándome un par de sitios con una información similar. Uno de ellos me mandó a una lista de lo que buscaba, hallé la siguiente pagina <http://www2.warnerbros.com/spacejam/movie/jam.htm> ( hacer el favor de escribir la dirección en el navegador web), un sitio que hasta el momento de estar escribiendo este apartado se mantiene en funcionamiento con un contenido caduco.

Aún con el contenido irrisorio que pueda parecer mi párrafo anterior, no hay que perder de vista que los sitios web son otras formas de arquitectura, también con una entropía virtual que difiere del mito digital de la eternidad. Sin pretender profundizar éste otro mundo, es una muestra más de que todo hasta el momento tiene residuo, la connotación de residuo es respecto a algo o a alguien, es decir, ese sitio web para algunos será basura porque los gráficos son anacrónicos, para otros será irónico tornándose interesante, y para otros corresponderá a recuerdos otorgándole un valor que agradecería su permanencia. Lo mismo sucede con un *terrain vague* que es residuo para la arquitectura, ironía vendible para el arte, y alimento para la literatura de ficción.



**Aunque los cibernautas valoren los contenidos no quieren pagar. Los creadores se arruinan y abandonan las webs, a pesar de que sean célebres.**

Mark Frauenfelde

¿Okupas virtuales? El desplazamiento de lo ajeno, ocupaciones o apropiaciones que asaltan la propiedad o la autoría, donde unos ven propiedad otros ven tierras de nadie o movimientos sociales, algunos toman las calles o se desprenden de ellas con su marcha y sus insignias que vociferan al aire para renovar el acto con lo opuesto a lo visible. Acciones ocultas que asaltan el espacio vacío o el ciberespacio. El espacio vacío puede ser, a modo de denuncia, un sistema que delimita (okupa) o a modo de necesidad (ocupación); en el ciberespacio puede haber un vínculo personal con la otredad que gustan mantener el sitio,<sup>230</sup> para fines criminales (kacking) o como denuncia (hacktivismo).

Sea de una u otra forma, las razones que violan las "tierras de nadie" deben de cualquier manera organizar la infiltración. En el caso de los movimientos sociales que se apropian de inmuebles como gesto de denuncia, paradójicamente, ponen bajo sospecha la denuncia antecesora a la que dan sentido: la individualidad, promulgada por John Locke, un contribuyente fundamental para la teoría liberal, defensor de la libertad individual, algunas de sus ideas fueron muy importantes en la Constitución de Estados Unidos. Se le puede identificar como el creador o principal teórico de la idea de propiedad<sup>231</sup>.

Es importante entender que la idea del autor no siempre ha estado ahí, sólo debemos pensar en las historias, los cuentos folclóricos, las leyendas épicas y las tragedias que pasaban de unos a otros, sin necesidad de señalar un responsable, un originador de ello. El invento de la imprenta fue crucial para el desarrollo de la idea de autor<sup>232</sup>; pasando evolutivamente por la propaganda, la radio, la televisión y las TIC (tecnologías de información y la comunicación), por lo tanto, el prestigio individual se coloca como una figura moderna en comparación con la propiedad territorial que siempre ha estado presente como soporte de supervivencia y poder.

El cuestionamiento de las relaciones de poder y propiedad en un sistema reorganizado sobre la base de la mercantilización y

230 "Tras el cierre de servidores oficiales (como Age of Empires), los usuarios tienden a comprarlos o alquilarlos. Habitat, juego de rol en línea desarrollado en 1986 por Lucasfilm, la empresa de George Lucas, cambió su nombre por Club Caribe en 1989 y años más tarde se quedó sin administradores. Pero sus usuarios siguieron allí. Club Caribe se convirtió en una isla poblada por naufragos con normas propias". Véase <http://lanarrativabreve.blogspot.mx/2010/12/el-oceano-de-las-webs-abandonadas.html>

231 Iles. *Op. Cit.*, p. 198.

232 Ibid., p. 196.

Sobre todo, estamos obligados a tener en cuenta que, una resolución totalmente no violenta de los conflictos, jamás puede dar lugar a un contrato legal. Porque esto último, por muy pacíficamente que hayan negociado las partes, finalmente da lugar a una posible violencia, confiere a ambas partes el derecho a recurrir a alguna forma de violencia contra el otro si incumpliera el acuerdo.

No sólo eso; al igual que el resultado, el origen de todo contrato también apunta hacia la violencia. No es necesario que esté directamente presente, como en la violencia que crea leyes, sino representada en la medida en que el poder que garantiza un contrato legal tiene, a su vez, un origen violento, incluso, aunque la violencia no se haya introducido en el mismo contrato<sup>233</sup>.

De esta manera la censura y control para Michel Foucault,<sup>234</sup> la postura del *film de montage* (cita) para los artistas audiovisuales,<sup>235</sup> el movimiento de okupación con el discurso del problema de la vivienda y la gestión de los espacios urbanos son recursos de resistencia de el siglo que nos antecede.

233 Ibid., p. 206.

234 "En la década de los 60, con la aparición del postestructuralismo, pensadores como Roland Barthes y Michel Foucault comenzaron a criticar la noción del autor y su poder de autoridad. Para Foucault, la idea del autor se desarrolló como una forma de control de la prensa a través de la censura y fue un modo de descubrir quién hacía qué con el fin de castigarlo. Puesto que no se pueden castigar ideas o textos, el (frecuentemente nominal) autor se convirtió en el responsable de sus ideas y textos que, en este proceso, pasaron a ser propiedad suya. Al crear estructuras legales como el *copyright*, se facilitó la clasificación de las obras transgresoras y sus autores y las mismas obras pasaron a convertirse en parte del canon de nuestra cultura". 197

235 El texto citado completo es aquí el siguiente: "Reacción contra la propiedad corporativa o institucional de los medios que almacenan, monopolizan y controlan la circulación de los documentos audiovisuales de nuestro tiempo, hackers mediáticos." Ver Weinrichter, Antonio. *Jugando en los archivos de la real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción*. (ensayo) p. 56.

El nacimiento del movimiento estuvo presidido por el desolador panorama de la izquierda española en la segunda mitad de los años 80: la resaca por la derrota en el referéndum de la OTAN, la captura de los líderes del movimiento vecinal por el PSOE, la crisis del modelo sindical ante la ofensiva neoliberal (primeras reconversiones industriales, primeras reformas del mercado de trabajo, precarización laboral, etc.), los conflictos internos dentro de las organizaciones de izquierda, caída del muro y pérdida del referente soviético, etc. (...) Al mismo tiempo que el movimiento de okupación se diluye o se mimetiza en el movimiento Antiglobalización, también se expande, se fortalece en sus relaciones con otras redes sociales, intercambia militantes, comparte espacios, ofrece infraestructuras, etc.<sup>236</sup>

El binomio de okupa-hacktivismo tiene una cualidad que rebasa, en términos de vinculación directa, a los diferentes binomios o desplazamientos que se han tratado en todo este escrito. A simple vista el binomio alude al desplazamiento de la protesta a un espacio virtual, también visionariamente alude al asalto de otro tipo de espacio y las alternativas del hacer con las webs en desuso. En ésta última, sin duda la creatividad saldría a flote para hacer proyectos interesantes, sin embargo la cualidad del binomio es la comunicación entre ellos para sustentarse entre sí y a sus espacios efímeros que crean al unísono:

Las primeras webs relacionadas con el movimiento de okupación (casas okupadas, asambleas de okupas o movimientos por la okupación de viviendas) son de difícil datación debido al carácter efímero y temporal de muchas de ellas. Si la casa okupada desaparece (es desalojada, mayormente, o se abandona, en algún caso) también lo suele hacer su página en la red (pierde su sentido a veces), correlato de una vida nómada y en constante alternancia.<sup>237</sup>

236 Cfr. Igoe Sábada Rodríguez, "El movimiento de okupación ante las nuevas tecnologías: okupas en las redes". [En línea] 05/2014: [http://www.sindominio.net/metabolik/alephandria/tx/sadaba\\_y\\_roig\\_okupas\\_redes.pdf](http://www.sindominio.net/metabolik/alephandria/tx/sadaba_y_roig_okupas_redes.pdf)  
237 Idem.

La peculiar relación de alojamiento y desalojo, de vínculo con lo desocupado, de huellas que dejan de paso tras la desaparición son también indicios de un, pese a todo, organizado grupo que puede ser desalojado en cualquier momento, ahí su vitalidad de denuncia y nuevas posibilidades de protesta: "La relación íntima también se ha expresado en la práctica en España en diversos encuentros de *Hackers*. Los famosos *Hackmeetings* se han realizado invariablemente durante tres años consecutivos en casas y centros sociales ocupados"<sup>238</sup>. De *okupas a hackers* y a la inversa, a la par de centros sociales, de *Hackmeetings* y *Hacklabs*.

Ambos pueden leerse como figuras sociales con cierto parecido, como tipos en los "márgenes del sistema", sujetos rebeldes que comparten su lucha contra la propiedad privada del suelo (y la especulación) o contra la propiedad privada de la información o los modelos hegemónicos de propiedad intelectual (y la manipulación o la monopolización). En definitiva, son resistencias sociales que se oponen a los monopolios de propiedad o a la comercialización del mundo y que pasarían de la reapropiación de los espacios inmobiliarios a la reapropiación de los espacios virtuales y comunicativos. Des-mercantilizar las áreas urbanas o los espacios tecnológicos y expresivos pueden ser vistas como actividades complementarias, ambas realizan una inversión de valores de cambio (precio del suelo, precio de la información y del Software) por valores de uso (habitar y dotar de actividades a ese suelo, utilizar, compartir y difundir esa información). (...) El suelo es lo habita y la información es libre para su intercambio.<sup>239</sup>

Así, retornamos la idea de que todo es residuo, sin embargo el valor sobre las cosas, incluyendo lo propio, tememos reducirlo o cuestionarlo; aún más peligroso es cuando se intuye sobre lo que está al margen de la lógica. La individualidad humana da derecho a cuestionar, a dejar libre lo creado, a retenerlo en autoría, a hablar de aquello que no significa nada para algunos pero que en otros encuentra su empatía, a concentrar o no el conocimiento, a resignificar el término "copiar" o mejor "individualidad". aún, re significar el término

238 Idem.  
239 Idem.





**The destructive character is the enemy of the étui-man. The étui-man looks for comfort, and the case is its quintessence.**

Walter Benjamin.

En las últimas décadas, la cultura joven interviene indirectamente en la reconfiguración de la geografía urbana, también lo hacen con lo peculiarmente periférico y con el espacio vacío que sobra en la ciudad, o fuera de ella. Los jóvenes se aproximan al espacio topológicamente de acuerdo a sus necesidades, ya sea simplemente por establecerse fuera de las reglas del hogar compacto, o para hablar pasivamente sobre ellos al exterior mediante su agrupación en contracultura, de los barrios a los corredores, el nivel socioeconómico presente en sus actividades.

En México, la mayoría de la población joven crece en estratos económicos por debajo de la media. La calle en este caso, es convertida en cancha de fútbol por las noches tendiendo a ser, la mayoría de las veces, el espacio público más sincero que se pueda encontrar. Se apropian de ella creativamente, mientras que, los que se colocan arriba de la media económica tienen una educación espacial de clasificación de actividades, ellos acuden a los corredores que han sido planificados para gente joven. La dualidad de clases no varía con el paso del tiempo, pero las clasificaciones que se han dado a las generaciones, permite determinar variaciones relativas por décadas, desplazamiento. Las interesantes lecturas que se han hecho acerca de estas generaciones, que si bien no son absolutas porque varían en el estrato en el que el sujeto se desarrolle, si comparten educación sentimental, visual y aural.

*Prozac y Millenials* comparten mejor empatía con el espacio abandonado en comparación con otras generaciones. La generación Prozac, o generación X dentro del ambiente cultural, marco las décadas de 1980 y 1990; esta generación posee similitud con el espacio vacío en su apariencia de incertidumbre, sentido decadente y fascinación con situaciones extremas. La incertidumbre se manifiesta por medio de dos polos opuestos de conducta, el victimismo y la violencia<sup>240</sup>.

Where Black Holes live, an X generation subgroup best known for their possession of almost entirely black wardrobes. Often unheated warehouses with Day-Glo spraypainting, mutilated mannequins, Elvis references, dozens of overflowing ashtrays, broken mirror sculptures, and Velvet Underground music playing in background. [...] The act of visiting locations such as diners, smokestack, industrial sites, rural villages-locations where time appears to have been frozen many years back – so as to experience relief when one returns back to "the present."<sup>241</sup>

<sup>240</sup> Cfr. Isabel Estrada, "Victimismo y violencia en la ficción de la Generación X: Matando dinosaurios con tirachinas de Pedro Maestre", *Ciber letras* [En línea] 04/2014. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/V06/estrada.html>

<sup>241</sup> Douglas Coupland. *Generation x: tales for an accelerated culture*. New York: St. Martin's press, p. 20.

Cuando los miembros de la generación *Prozac* pasan a la etapa laboral, sobre todo el grupo que se desarrolló en forma y tiempo en las grandes ciudades, son caracterizados por la incertidumbre de su futuro y con una idea sobre el éxito laboral prematuro en comparación a la de sus antecesores. Sus espacios cumplen ciertas características, el ambiente que poseen es caracterizado por ser lugares de trabajo afectados por el *sick building syndrome* (sbs) que definió la Organización Mundial de la Salud (OMS) en 1982: Small, cramped office workstations built of fabric-covered disassemblable wall partitions and inhabited by junior staff members. Named after the small prelaughtercubicles used by the cattle industry<sup>242</sup>. Configuración cuya persistencia es lamentable.

En el espacio privado, los Prozac reconfiguran su habitáculo con tendencias tan vendidas hoy en día: *The almost obsessive need to live in a 'cool' architectural environment. Frequently related objects of fetish such as TVs, stereos, and telephones. Japanese minimalism: The most frequently offered interior design aesthetic used by rootless career-hopping young people*<sup>243</sup>. Durante la juventud de esta generación, el espacio es extendido, ya sean dentro de la urbe o en ambientes naturales.

El referente más interesante son los festivales de música con una popularidad incrementada durante la década en que se sitúa a la generación *Prozac*, incluso, las comunas como alteridades espaciales, pasan a ser destinos casi turísticos. La lectura próxima de este tipo de espacios podría ser un carácter de infantilización, ligada a la postergación de las responsabilidades que tanto habían marcado sus antecesores, como sucede con la infantilización del sujeto masculino en los personajes de la ficción en la década de 1990<sup>244</sup>. Para Isabel Estrada, esto es la reacción a un cambio en la identidad masculina tras los cambios conseguidos por el movimiento feminista. A mi observación, son tanto hombres como mujeres quienes postergan el espíritu joven y postergaron en su momento la apariencia adolescente. Las nuevas generaciones tienden a prolongar la infancia<sup>245</sup>.

Se propone la generación de "modos de vida social artificial", significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencia-improbables, comunidades experimentales, que pretende averiguar cosas más generales respecto a las condiciones de la vida social en el presente<sup>246</sup>, tal como *Park fiction* (Alemania), *AVL-Ville* (Países bajos), *Sziget festival* (Hungría) y *Christiania* (Dinamarca), la mayoría de ellos iniciados en la primera mitad de la década de 1990, pese al último que data de la década de 1970. Este tipo de alteridades van desde ser espacios efímeros destinados a festivales de música, a poseer un carácter permanente que albergará, de la misma manera, eventos de índole musical o experimental y el último último de ellos, *Christiania*, que es una comuna instalada en un espacio militar danés abandonado. Todos ellos vigentes y que actualmente también son visitados por los *millenials*.



<sup>242</sup> Douglas Coupland. *Generation x: tales for an accelerated culture*. New York: St. Martin's press, p. 20.

<sup>243</sup> Ibid., p. 66.

<sup>244</sup> Isabel Estrada, Victimismo y violencia en la ficción de la Generación X: Matando dinosaurios con tirachinas de

Pedro Maestre, Ciber letras labril de 2014) <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/V06/estrada.html>

<sup>245</sup> Idem.

<sup>246</sup> Laddaga. *Op. Cit.*, p. 15.

El puente difuminado entre la generación *Prozac* y los *Millenials* permiten su proximidad y relativa tolerancia en comparación con los *Prozac* y sus antecesores los *baby boomers*. La empatía que hay entre ambas generaciones es el espíritu transgresor y negativo por un lado, y el espíritu libre y positivo por el otro. Sujetos depresivos contra narcisos se alimentan entre sí por una mutua admiración. Son generaciones que mantienen lo que Walter Benjamin pronosticaba; el *destructive character*:

The destructive character has the consciousness of historical man, whose deepest emotion is an insuperable mistrust of the course of things and a readiness at all times to recognize that everything can go wrong. (...) The destructive character sees nothing permanent. (...) The destructive character is young and cheerful (...). The destructive character is always blithely at work. It is Nature that dictates his tempo, indirectly at least, for he must forestall her. (...) The destructive character has no interest in being understood. Attempts in this direction he regards as superficial (...). The destructive character stands in the front line of traditionalists. Some people pass things down to posterity, by making them untouchable and thus conserving them; others pass on situations, by making them practicable and thus liquidating them. The latter are called the destructive.<sup>247</sup>

Si tomamos como hipótesis que las últimas generaciones empatan en la totalidad con un *destructive character*. Entonces podemos deducir que su acercamiento con la soledad o ausencia, sus representaciones con los espacios abandonados, con los *terrain vague*, radica en la consciencia que poseen con la no permanencia de las cosas, su devenir en un caos y de la irreversibilidad.

Las transformaciones realizadas por este nuevo espíritu dieron paso a la formación de una ciudad capitalista nueva, que Boltanski y Chiapello denominan la *Cité par Project* (ciudad por proyectos)<sup>248</sup> en la que hay una hiperflexibilidad, una relación interpersonal mediante a la horizontalidad como forma laboral, donde el caos está demostrado hasta en estas nuevas formas en las que funciona un todo. Los límites difuminados.

En los jóvenes arquitectos comienzan a vislumbrarse las nuevas dinámicas de trabajo y quehaceres entre los que provienen de la generación *Millenials* en comparación con los nuevos exponentes de la arquitectura, pertenecientes a la generación *Prozac* y que actualmente son los encargados en contratar a esta nueva generación.

La tendencia del labor arquitectónico en las recientes generaciones en la Ciudad de México tienden a ser: Los yunkies (YUKI), jóvenes creativos urbanos que trabajan alineados al tardo capitalismo; su contraparte, a los que Urteaga llama "especialistas de la expresión" o *trends*; los cuales no buscan hacer carrera en empresas, o pertenecer a un organismo público, sino que en forma de colectivos o individualmente, ejercen actividades creativas como principal satisfacción, una labor crítica. Pero Urteaga menciona un dato relevante para este escrito: "Con rutas de ocio que incluyen desde lugares urbanos tradicionales, abandonados, *underground*, hasta más comerciales o centros culturales, en donde confluyen diversidad de jóvenes y personajes"<sup>249</sup>. Si esto es así el futuro encuentro con un mundo diverso, casi explosivo, está por venir.

La vía independiente coloca a la disciplina en posturas alternas, lo cual puede propiciar la valoración otros aspectos de la ciudad y quiebres en paradigmas, una labor que debe considerarse con otros agentes de la ciudad. Este posible activismo profesional no sólo se queda en la interferencia, sino que puede ayudar a que el espacio se pueda comprender desde un punto ciego, desde una forma del quehacer donde los conocimientos salgan del círculo de estudio y se puedan insertar en la comunidad, para así el espacio ser repensado.

247 RAALIMAKERS, Dick. *The destructive character. preceded by Walter Benjamin*. Eindhoven, Países Bajos: Onomanopee, 2002, p. 6-7.  
248 Iles. *Op. Cit.*, p. 160.

249 El texto citado completo es aquí el siguiente: "son jóvenes nacidos en la ciudad y tienen entre 21 y 32 años de edad; son solteros, sin hijos y viven con su familia de origen o comparten departamento con algún familiar. Se especializan en algunas actividades de tipo expresivo con un marcado sello generacional al que trasciende los orígenes de clase (el límite inferior es el de clase media baja); se encuentran en carreras creativas como diseño (gráfico, textil, industrial, arquitectónico, de moda, joyería mobiliario, etc.), publicidad, arquitectura, comunicación, artes plásticas, cine, video e incursionan en otras especializaciones que fomenten su creatividad y complementen su formación como actuación, locución, promotoría y difusión cultural, fotografía, serigrafía, arte visual y sonoro, entre otros. Sus productos culturales son artísticos y funcionales a la vida moderna en la ciudad, y su trabajo creativo es para cierto segment del Mercado. No están peleados con lo comercial, consideran que se puede crear en lo comercial y se puede vivir de lo que se trabaja y hace creativamente (...). Los trends se ubican de una manera particular entre los generadores y difusores de novedosos estilos de vida y de trabajo. Si bien comparten con las vanguardias ciertas concepciones sobre el trabajo- como placer y obtención de satisfacción estética como innovación- los que los particularize o identifica de manera distintiva es la combinación de creatividad y capacidad emprendedora, que he denominado "passion emprendedora", esto es, tienen la capacidad de tomar el riesgo de emprender - en el sentido ejecutivo del término- nuevas ideas y difundirlas entre nuevos públicos y mercados a partir de asociarse con otros creativos para trabajar, crear y proyectar. Las formas de asociación con otros son muy diversas, pero tienen en común conformar colectivos autogestivos alrededor de proyectos creative-empresariales que terminan cuando los proyectos acaban. Viven, trabajan y construyen sus circuitos de diversion entre el Centro Histórico y las colonias Polanco, Condesa y Roma, zona históricamente urbanizada de la ciudad de México. Se consideran urbanos y sienten que su fuente de inspiración creativa de la ciudad y no en la periferia de los sectores medios y altos y de los sectores más pobres. Su apropiación del espacio urbano es metropolitana; con rutas de ocio que incluyen desde lugares urbanos tradicionales, abandonados, underground, hasta más comerciales o centros culturales, en donde confluyen diversidad de jóvenes y personajes. La ciudad es valorada en su posibilidad de encontrarse con otros muy distintos a sí mismos (Urteaga, 2009). Ver CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inmanencia*. Madrid: Katz, 2010, p. 191-193.

DISPERSIÓN





## Nada es nuevo, y tampoco nada es viejo.

Robert Smithson.



Pauperización invisible, nunca se había visto tanto contacto con el residuo como

Numerosos autores han intentado delimitar ese universo precario, Zygmunt Bauman define nuestro culto a lo efímero como: "modernidad líquida"; Ulrich Beck con su "sociedad del riesgo" donde el individuo, bajo el peso de "posibilidades amenazantes"<sup>250</sup>, muestra una precariedad generalizada. A principios de los años 90, la crisis económica desplaza a un segundo plano los temas del consumo y de la comunicación, temas dominantes en la década de los 80. Es el desplazamiento hacia la exploración de modos experimentales de coexistencia entre personas y espacios, imágenes y tiempos. Curiosamente este desplazamiento sucede "al igual que el siglo XIX donde los artistas utilizaron abundantemente residuos u usuales (*kitsch*), pero con fines estéticos muy variados"<sup>251</sup>.  
objetos

Desde el final de la década, las obras de Candy Noland, a medio camino entre la estética gélida que prevalecía hasta entonces (reconocible por sus perfectos acabados, sus packagings sofisticados) y la del mercado de pulgas (que se volvería poco después la estructura formal usada más corrientemente por los artistas), constituyeron una transición perfecta con los años 90; se opondrían a las formas lujosas del arte de la década anterior al exaltar lo precario contra lo fuerte, el uso de las cosas contra su intercambio bajo los auspicios de la lengua publicitaria, el mercado de pulgas contra el *Shopping mall*, la performance efímera y los materiales frágiles contra el acero inoxidable y la resina.<sup>252</sup>

250 Bourriaud, *Op. Cit.*, p. 92.  
251 *Ibid.*, p. 98.  
252 *Op. Cit.*, p. 93.

Los objetos arquitectónicos dentro de este desplazamiento son igualmente notorios. *Shopping malls* de estructuras contenidas, dispuestos en un principio exclusivamente en la periferia de las ciudades que con el paso de los años devienen próximos a zonas céntricas. Un adentro espectacular con un afuera desolador delantero como estacionamiento, es decir, lo que Robert Venturi describía como un oasis interno y un símbolo externo en el libro tan popular dentro de la formación arquitectónica *Aprendiendo de las vegas*. De hecho, dicho libro a pesar de tener más de 40 años de publicación, los arquitectos muestran un pensamiento retardado en su hacer para generar un cambio, ya que las estructuras contenidas siguen siendo la idea más vendible en cuanto al *shopping mall* se refiere. Sin embargo, en los últimos años las nuevas alternativas como lugares comerciales se han tomado en serio. Se ha apostado ahora con propuestas que hacen lo contrario y se exteriorizan, retornando a los centros comerciales barriales. Este retorno al exterior enfatiza el fracaso de los contenedores comerciales completamente cerrados, pero eso sólo es una apariencia porque el "estuche" de un adentro sigue presente:

Formación de entornos respiratorios por medio de un aire psicoactivamente diseñado- de modo particular en Shopping Malls, pero también en clínicas ferias, centros de conferencias, hoteles, mundos de vivencias, ámbitos relativos a la *health* y *wellness*, cabinas de pasajeros en vehículos y semejantes-, los principios básicos de la arquitectura interior se extienden a un medio vital que de otra manera sería imperceptible: el medio ambiente gaseoso y aromático de quienes respiran.<sup>253</sup>

He aquí el desplazamiento a los mercados de pulgas como novedad dentro del consumo. Ideas espaciales que las tiendas retoman para sus interiores. La materialidad burda, a modo de "precariedad" impecable. Precariedad mutada a una mirada estética: "The ruin of the twenty-first Century is either detritus or restores age. In the latter case, real ages has been eliminated by a reverse face-lifting. The new is made to look old rather than the old made to look young. Re-pro-and retrofashions make it increasingly hard to recognize that which is genuinely old in this culture of preservation and restoration"<sup>254</sup>. El reverso, lucir viejo para parecer joven. A lo que la arquitectura tiende en los acabados sosos para lucir una arquitectura inacabada para parecer novedosa. La invención de mecanismos que permitan articular procesos de modificación de estados de cosas locales y de producir ficciones, fabulaciones e imágenes, de manera que ambos aspectos se reforzaran mutuamente<sup>255</sup>.

A principios del nuevo siglo lo completamente acristalado combinado con la blanquitud, tornando a la arquitectura moderna, asimilaban una transparencia o simpleza. Establecieron el estatus. El siglo XX ha mostrado en sus grandes construcciones, más allá de las necesidades de buscar el interior habitable, cuán lejos puede impulsarse la construcción de "estuches"<sup>256</sup>. Ahora bien, si observamos lo que se ha producido en los últimos años entrando a la nueva década, el símbolo de la transparencia no está sólo en lo acristalado, sino ahora en la sinceridad del material "barato" como transparencia, incluso la predominancia por las celosías podría también evocar a su lectura como gesto que permite ver sutilmente. Estos ejemplos son vistos al menos en el diseño arquitectónico Mexicano.

Ningún recubrimiento en los exteriores ni interiores, que ahora muestran no el clásico ladrillo, sino el block de concreto, lo gris que puede simular una arquitectura de remesas. Lo "precario" en la arquitectura sin ninguna intención por integrar a la población en condiciones verdaderamente precarias, pero sí como significado de que todos somos pobres y empáticos a las situaciones económicas que se quebrantan. Contradicción arquitectónica. Una mirada estética a lo barato, que incluso puede ser una forma de velarnos ante la crisis económica, para no intentar cambiar, y mantenernos adecuándonos a lo o sencillo. Qué decir de los interiores que parecen estar amueblados con elementos viejos, o residuos ajenos. A una decoración tomada de los mercados de pulgas, lugares lúdicos de exploración sin ningún anuncio de *shopping malls*. Una vez mas la incorporación del reciclaje, de lo espontáneo, de la entropía.

Una apariencia material contraria a nuestra apariencia vanidosa. Sujetos vanidosos que mueren de ganas por encontrarse en habitáculos que están a punto de colapsar. Disponibilidad a un mundo que es a la vez horrendo y fascinante. "Sublimidad o extrañeza: éstos son los valores que esta modernidad persistirá en valorizar"<sup>257</sup>. Valores que la arquitectura no debe intentar difuminar, sino poner al alcance de quienes necesitan hacer demasiado con menos. Activismo.

253 Peter Sloterdijk. *Temblores en el aire. En las fuentes del terror*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2003, p. 126.  
254 Andreas Huyssen. *Nostalgia for ruins*. Ciudad: Grey room 23, 2006, p. 10.  
255 Cfr. Laddaga. *Op. Cit.*, p. 8.

256 Cfr. Sloterdijk. *Op. Cit.*, p. 127.  
257 *Ibid.*, p. 38.



## El gran narrador está siempre arraigado en el pueblo.

Podemos construir mundos, como también podemos destruirlos. Tenemos la capacidad de hacer uno u otro objetivo, y cualquier opción puede ser peligrosa. "Antes del nacimiento de toda cultura no se trataba, seguramente, de fecundar la tierra mediante el laboreo, puesto que antes de un invento su invención misma no puede aparecer, sino de extirpar, suprimir, prohibir, destruir, matar totalmente las plantas para tratar de dejar un lugar limpio y excluir todo lo que brota allí..."<sup>258</sup>.

No sabemos que es lo que construimos ni que destruimos, para quien construimos o para quien destruimos. Incluso el construir o "crear" puede ser catastrófico al alcanzar su realización, o bien, la destrucción permite encontrar otros mundos que busquen un bien; tabla rasa para empezar una vez más. Quizás la destrucción es el horizonte tan buscado en la cultura occidental porque somos seres que desconocemos hasta donde podemos llegar. Si lo supiéramos nos adularíamos, pero también nos despreciaríamos, vaya paradoja.

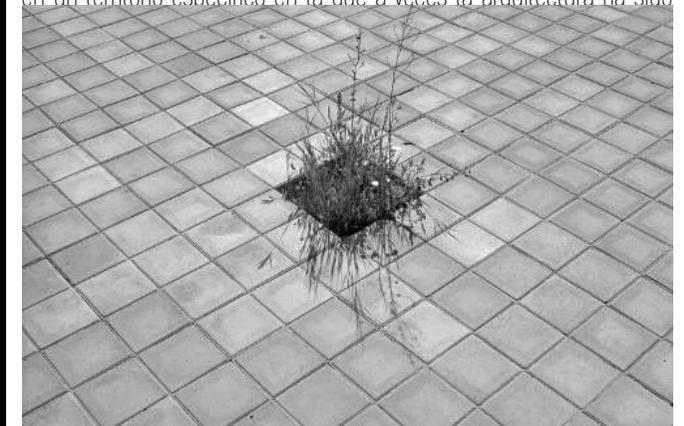
La "destrucción", por lo tanto, no debe aludir necesariamente a un índice altamente negativo, y "construir" no debe aludir a un índice altamente positivo. Pensemos en el ejemplo más conocido de los últimos tiempos, la bomba atómica. Su capacidad destructiva de las ciudades permitió ser consciente de un caos provocado, de invadir un orden. Así con tan solo segundos. Se conocía de la existencia de un caos, pero nunca había afectado tanto personalmente con tal sólo segundos: "The great library, the post office, the university buildings, and all others that symbolized reason and its promise of humane civil life. Once set afire by the incendiary shells, there was no way to save them. But the complexity of buildings, streets, and city, built up over time and across the span of innumerable lives, can never be replaced."<sup>259</sup>

258  
259

Castro. *Op. Cit.*, p. 198.  
Lebbeus Woods. *War and architecture*. San Francisco: Pinceton architectural press, 1996, p. 3.

Sin embargo nos han enseñado que la materia no se destruye, sólo se transforma. Este es el principio que valdría la pena considerar con respecto a una disciplina que se preocupa en mantener el orden y en mantener todo vacío-lleño. Ante un evento catastrófico, la academia que, junto con los gobiernos, se preocupa más en mantener la dignidad para levantar la ciudad apresuradamente y en recuperar el símbolo perdido con una réplica, en lugar de pensar de la misma manera en quienes han quedado afuera, en las calles. De la presencia a la ausencia, de lo ocupado a lo abandonado, de lo construido a lo destruido. La ausencia, el abandono, lo destruido, y su impronta a ser ocultada por los arquitectos. Ocultar lo no deseado e innecesario, fuera de la vista. Sin darse cuenta de que lo que ocultan tiene el mismo valor pero transformado, espacios de resistencia y denuncia espontánea ¿Los superhombres necesitaran de superarquitectura?

"Las ciudades, por lo tanto, no pueden permitir que flora y fauna, viento o agua, se vuelvan salvajes. El control del medioambiente demanda inversiones continuas y un mantenimiento sistemático, ya sea construyendo un sistema de control de inundaciones de miles de millones de dólares, o simplemente desbrozando el jardín"<sup>260</sup>. Las mayores destrucciones sobre el espacio van desde un ecocidio, hasta en un territorio específico en la que a veces la arquitectura ha sido



Hin Chua, *After the fall*, 2013.

260

Mike Davis. *Ciudades muertas: ecología, catástrofe y revuelta*, Traficantes de sueños, Madrid, 2007, p. 212.

Viviendas destinadas no a soportar el ambiente, sino, a colapsar, como en la planeación de Erich Mendelsohn durante las pruebas de fuego sobre las viviendas para acabar con Berlín;

En 1943, el Cuerpo de Guerra Química reclutó en secreto a Mendelsohn para trabajar con los ingenieros de Standard Oil y los diseñadores del RKO con el fin de crear un barrio marginal en miniatura de Hohenzollern en el desierto de Utah.[...] El máximo asesor de los aliados insistió en un programa rápido de experimentación incendiaria con réplicas exactas de las viviendas de la clase trabajadora.<sup>261</sup>

Circunstancias en donde los arquitectos toman su capacidad constructiva para intereses que sobrepasan el hacer para comprometerse al servicio de conflictos de lucha de poder, donde los objetivos buscan aniquilar u ocultar lo no deseado, cómo lo es una comunidad<sup>262</sup>. En estas circunstancias es cuando el mal o el bien, cómo hasta ahora los conocemos, se distorsionan, puesto que en la acción de erradicar el destructor, por lo general, se convierte para la historia cómo un salvador colonizador. Lo mismo ocurre cuando algún proyecto arquitectónico busca interferir en territorios mediante el desalojo y construcción de una forma de vida mejor para unos sustituir a otros.

La arquitectura, a diferencia de otras disciplinas creativas, tiene la ventaja o posibilidad de construir un objeto que por sí sólo se transforma o muta a lo inesperado cuando se fuerza a su desaparición. Tan diferente a lo que el arte, al momento de representar la destrucción, no puede hacer, porque más bien construye: "Art doesn't know of destruction as such. Everything in art is constructive - even in case of anti-art."<sup>263</sup> Por lo que sería mejor llamar a la destrucción como transformación a la que tenemos capacidad de adaptación y evolución. La destrucción no se crea, se provoca y se vive<sup>264</sup>. He aquí lo que la disciplina deja escapar de sus manos, un mundo que muta pese a todo.

<sup>261</sup> Davis. *Op. Cit.*, p. 82.

<sup>262</sup> A lo que Davis Mike describe en su libro de ciudades muertas el proceso de erradicación: en las décadas de 1950 y de 1960 los grandes motores de la destrucción de los barrios eran la renovación urbana y especialmente la construcción de autopistas. La desinversión en las principales de las viejas ciudades fue liderada por los bancos, fomentada por las políticas federales, y reforzada por las consecuentes crisis fiscales y una reducción de los servicios municipales básicos. [...] Los bancos y las sociedades de ahorro y préstamo, lo primero que hicieron fue retirar capital de los centros urbanos, rehusando a prestarlo de nuevo, especialmente en los barrios de mayoría negra.

<sup>263</sup> RAALJMAKERS, Dick. *The destructive character preceded by Walter Benjamin*. Eindhoven, Países bajos: Onomatopoe, 2002, p. 71.

<sup>264</sup> Se vive no sólo desde la experiencia del víctima, sino también de lo vivido después de. "El abandono de las viviendas y la reducción de la inversión en los barrios se asocian para algunos estudiosos con las «nuevas plagas» de la tuberculosis, el VIH, el aumento de la mortalidad infantil y la violencia callejera". Ver: Davis. *Op. Cit.*

Pero las ciudades muertas no son sólo constructos de ficción. Como dice la pegatina de coche: «El Apocalipsis ocurre». El bombardeo estratégico de Europa y Japón durante la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, creó estaciones experimentales inadvertidas, óptimas para observar la naturaleza urbana en libertad. En los territorios bombardeados de Whitechapel, Altona y Neukolln los botánicos pudieron registrar las series pioneras de lo que Jefferies y Stewart sólo podían sospechar. Descubrieron que la guerra catalizaba la rápida expansión de especies antes raras y exóticas, dando como resultado la creación de nueva flora urbana a veces llamada «Naturaleza II». Su trabajo sirvió como fundamento de la «ecología solar», el estudio científico de los márgenes y tierras urbanas abandonadas<sup>265</sup>.

El detenernos a la fabricación de efectos estéticos o seudoestéticos con las ruinas de un mundo aniquilado no es suficiente, pensemos en su violencia como resistencia, pues la violencia al ser considerada como mala pasa a ser una operación ideológica, lo que Slavoj Zizek toma por mistificación colaborativa con la invisibilización de las formas fundamentales de la violencia social. "Es profundamente sintomático que las sociedades occidentales, tan sensibles a las diferentes formas de persecución, sean también capaces de poner en marcha infinidad de mecanismos destinados a hacernos insensibles a las formas más brutales de la violencia, paradójicamente, en la misma forma en que despiertan la simpatía humanitaria para con las víctimas"<sup>266</sup>.

## Para reflejar lo inimaginable, varios hombres se arriesgaron a morir.

Georges Didi-Huberman

<sup>265</sup> Davis. *Op. Cit.*, p. 214.

<sup>266</sup> Zizek. *Sobre la violencia...*, p. 244.

Permitir la oscilación entre la memoria y el tiempo, donde el trauma no se cura pero se reconoce, crea un espacio para la oportunidad<sup>267</sup>. Inoportuna para unos y oportuna para otros porque siempre optamos por seguir adelante como si no hubiera pasado nada. La mayor parte de los setenta campos de aviación, desde los que se lanzaba la campaña de aniquilación contra Alemania, se encontraban en el condado de Norfolk. Alrededor de diez de ellos siguen siendo instalaciones militares, otros han pasado a manos de clubs de vuelo. La mayoría, sin embargo, fueron abandonados después de la guerra. Sobre las pistas ha crecido la hierba; las torres de control, los búnkers y los barracones con techo de chapa ondulada se alzan medio derruidos en un paisaje de aspecto fantasmal. Se sienten allí las almas muertas de quienes no volvieron de su misión o perecieron en los gigantescos incendios.<sup>268</sup>

Incluso el seguir adelante como si no hubiera pasado nada es equivalente al exilio político en el que el acontecimiento está inscrito en nuestra propia experiencia, y a veces hasta en el propio cuerpo. Marcas que obtenemos, marcas como las que busca representar Lebbeus Woods en su arquitectura. Es como si los espacios abandonados fueran exiliados de lo que se considera arquitectura. Tomando claro el significado de exilio como alución, donde la academia de la arquitectura fuese la patria y sus residuos los exiliados; acción que va muy de la mano con el sistema del poder moderno. Similar a lo que José Luis Barrios habla sobre el exilio: "como una de las producciones del afuera que los sistemas de poder de la modernidad produjeron en el siglo XX y con su desplazamiento al asilo político como la figura jurídica que acoge esta desterritorialización de los individuos"<sup>269</sup> que ahora es representado como el desplazado o el inmigrante ilegal. Una desterritorialización de los individuos a la periferia, o una destrucción encauzada a la eliminación de una cultura. Una construcción que destruye y una destrucción que construye, de cualquier forma queda inscrito en el espacio. "No hay ser sin fisuras, pero nosotros vamos de la fisura sufrida, de la decadencia, a la gloria... a condición de añadir, para desmarcarse de todo prestigio y de toda vía religiosa: El cristianismo alcanza la gloria huyendo de lo que es (humanamente) glorioso. La experiencia interior"<sup>470</sup>.

267 Cfr. Adrian Lahoud. "Un trauma incommunicable. La comunicación interrumpida", *La tempestad. Nuevos caminos del cine*, abril- mayo, 2004, p. 112-115.  
268 Cfr. Sebald. *Op. Cit.*, p. 85.  
269 José Luis Barrios. *Atrocitas fascinantes, imagen, horror, deseo*. Ciudad de México: UIA/Conejo Blanco, 2011, p. 3.  
470 Didi-Huberman. *Supervivencia...*, p. 109.



Efectivamente, en Hamburgo, en el otoño de 1943, pocos meses después del gran incendio, florecieron muchos árboles y arbustos, especialmente castaños y lilas...<sup>271</sup>

**Ahora bien, favor de completar la siguiente frase:  
Efectivamente, en México, en el otoño de 1985, pocos meses después del gran terremoto, florecieron muchos...**

(.)



<sup>271</sup> Sebald, *Op. Cit.*, p. 49

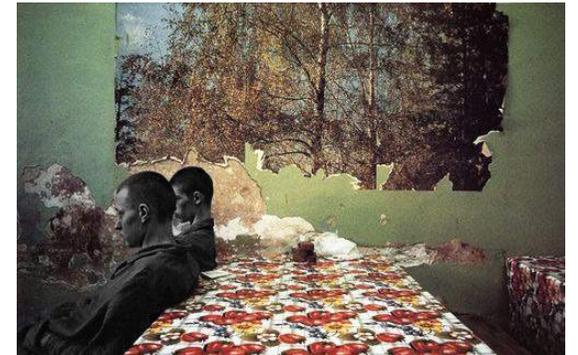


## La imagen del antropoceno está por venir.

Imgard Emmelhainz

Este es el último binomio de este escrito, pero no el último de todos los que siguen multiplicándose por sí solos. El último binomio para dar paso a las mezclas, a las que cuestan ser leídas por nuestra configuración ante el mundo que nos antecede. Esos cambios quieren ser asimilados más que nunca, por ello es que he elegido como herramienta el desplazarnos lentamente. Un orden, una definición y un velo a lo no deseado (higienización). Como Peter Brook describía en cuanto a espacios escénicos proyectados arquitectónicamente: "Nos hallamos en un edificio moderno, higiénico, que esteriliza el sonido"<sup>272</sup>.

"Desaparición de la suciedad y esa mierda. Un superhombre será más limpio que un hombre"<sup>273</sup>, si esto es así, la arquitectura entonces no ha sido arquitectura, más bien una superarquitectura para un superhombre. Una superarquitectura que será más limpia que una arquitectura. A partir de esto es donde retomo la idea de desplazamiento para preguntar ¿qué sucede con la arquitectura ante estos desplazamientos actuales que buscan un orden? Aquello que queda entre superarquitectura y arquitectura es esa mezcla contradictoria que nos hace construir actualmente espacios precarios pero higiénicos a la vez. Residuos estetizados que conforman la novedad. Por lo tanto hay dos actos simbólicos propuestos: dejar de hacer superarquitectura para hacer arquitectura, y por otro lado, voltear a ver donde la precariedad sí está y es ella misma. Un acto de resistencia pero también como recurso casi etnográfico y de compromiso con el espacio.



<sup>272</sup> Peter Brook. *Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera*. Barcelona: Alba editorial, 2004, p. 115.  
<sup>273</sup> Žižek. *El acoso...*, p. 208.

Si la academia tomara en cuenta la importancia de los residuos arquitectónicos tempranos, el *terrain vague*, las tierras de nadie, lo soso y vacío, se pecaría de que la arquitectura también violenta, “no cómo una propiedad exclusiva de ciertos actos, sino que se distribuye entre los actos y sus contextos, entre actividad e inactividad”<sup>274</sup>. Es decir que se torna aún más violenta cuando la disciplina es indiferente a lo que sale de una función y forma; eso es lo más violento que puede hacerse.

## Living experimentally means living continuously at the limit of received knowledge.

Lebbeus Woods

Lo más importante, tomar la importancia de colocarnos en el espacio que sabemos fue violentado o que se concibió violentando los derechos de otros o al espacio mismo. A lo que respectaría una herramienta para hacer teoría arquitectónica. Porque cómo explica Pablo Fernández Christlieb, por ejemplo, “la palabra ‘teoría’, que se usa para el conocimiento, quiere decir contemplación. Los teóricos son los que alcanzan a ver ‘más allá’, tal vez porque son los que se sientan primero, o los que se cansan primero, o los que de plano son perezosos para moverse. Por esto, términos cómo vislumbrar, descubrir, develar, revelar, que son todos usos de la mirada, se adecuan tan bien para hablar del conocimiento”<sup>275</sup>. Es una opción para tomar en cuenta también en la instrucción de la arquitectura al momento de desplazar sus límites a manera de resistencia ante un programa tan acotado que desestimula un pensamiento que no va a generando en otras disciplinas. la par del que se está

Insistentemente es el estar ahí como herramienta de equilibrio de la objetividad que no es sentida, más que asumida como “existente”, tornando a un carácter parecido a los efectos del llamado *moral bombing* que describe Sebald: “ (...) tenía la impresión de que la población, a pesar de su innato gusto por narrar, había perdido la capacidad psíquica de recordar, precisamente dentro de los confines de las superficies destruidas de la ciudad... relatos... discontinuos, y tienen una calidad tan errática que resulta incompatible con una instancia narrativa normal”<sup>276</sup>. Este efecto del moral bombing es, a mi parecer, la descripción más cercana en cuanto al punto crítico actual postcatástrofe:

The assestion-through constructive action – of an intrinsic emptiness of human existence gives this emptiness of human existence gives this emptiness value, which I refer to as a potencial that an individual must realize through acts of inhabitation, acts of self-invention[...] This is the essence – and the crisis – of the post-modern condition, the condition that informs the why people live on the anarchical lanscape of emptied meaning and voided authority.<sup>277</sup>

Quizás lo más conveniente sea que pasemos de estos opuestos que dan orden a algo que no sea entendible y que tratamos de entender, así hasta quedar casi nada porque nuestras herramientas van difuminándose. Algo parecido a las mezclas, a la yuxtaposición donde tememos la confusión. Ese sentirse migrante o desplazado es lo que busco como símbolo de fragilidad y de empatía con el que desplazamos.

La figura del pobre como aquel que no puede ajustarse a la norma, sujetos frente a los que la sociedad reacciona con una mezcla de temor y repulsión pero también como misericordia y compasión<sup>278</sup>: “The role of architecture on this landscape is intrumental, not expressive. It is a tool extending individual capacities to do, to think, to know, to become, but also to pass away, to become an echo, a vestige, a soil for other acts, moments, individuals.”<sup>279</sup>

274 Villalobos-Ruminott. *Op. Cit.*, p. 251.

275 Pablo Fernández Christlieb. “Aprioris para una psicología de la cultura”, Athenea Digital, primavera, 2005, p. 11.

276 Sebald. *Op. Cit.*, p. 34.

277 Lebbeus Woods. *Anarchitecture: Architecture is a political act*. New York: St. Martins Press, 1992, p. 17.

278 Cfr. Castro. *Op. Cit.*, p. 202.

279 Lebbeus Woods. *Anarchitecture: Architecture is a political act*. New York: St. Martins Press, 1992, p. 10.

Culmino por ahora con el texto, con reflexiones que siguieron un proceso para algunos lento, para otros rápido, pero al fin mi proceso. No tuve sino que escribir para reflexionar en la marcha, así como espero sea la lectura de estos escritos, y lograr un micro desplazamiento. Un proceso que traté de hacer acorde no sólo al tema que me interesa, sino de hacer una postura que sea congruente también a mis posturas sobre circunstancias personales, como cualquier otro ser humano, a mis propios pese a todo. Un destilado de experiencias, algo emocional se abre y es lo que quise lograr.

Freespaces are not idealised abstractions, but concrete, existencial realisations. To inhabit them, one must be equally concrete in one's thoughts and actions. It is not merely a matter of responding to the material characteristics, of reacting, but of a direct engagement, requiring an initiative, amplified, rendered forceful by a confrontation with "useless" space. One has to invent something from almost nothing.<sup>280</sup>

Los fragmentos de un diario están aquí, los fragmentos de lecturas están aquí, ambos con un irremediable hilo narrativo, de un continuo acomodo que asimila un montaje. Pese a todo, este *puzzle* trató ser articulado, del *thauma* de una aporía a seguir comprometidamente profundizando. Por lo tanto este escrito no termina aquí, ahora adentremos a un lenguaje no escrito sino visual, tan entendido por nuestra forma de vida, en donde mirar es alcanzar, mirar es tocar, mirar es entender, mirar es gustar, "mirar a qué sabe", mirar es oler, "mira cómo huele", mirar es oír, y también, mirar es ver, y a veces, es no ver, "mira que oscuro está", un lenguaje metafórico, pero no obstante, no significa que las percepciones hayan sido culturalmente a la de la vista, sino que la vista se ha ampliado a todas las percepciones...<sup>281</sup> Por lo que ninguna imagen puede mostrar la ausencia: puesto que la imagen es afirmativa [...],<sup>282</sup> o bien, el fetiche de la carencia<sup>283</sup>.

280 Ibid., p. 10.  
281 Cfr. Christlieb, *Op. Cit.*, p. 8.  
282 Didi-Huberman, *Imágenes...*, p. 114.  
283 Ibid., p. 114.

Por una arquitectura violenta que puede ser vivida como gesto que desmistifique a la propia negatividad de la violencia que justifica o vela la violencia social, por una arquitectura sincera, por una arquitectura destruida con valor teórico, por la arquitectura que muta en un *terrain vague*, por una arquitectura no idealista, por una arquitectura que muestra lo horrendo, por una arquitectura que busca la precariedad en lugar de "crearla", por el residuo que no se desecha de la mirada como resistencia a la temporalidad del mercado para generar consumo; por una arquitectura que no discrimina, por una academia que no sólo enseñe a poetizar porque se puede, sino a ver las luciernagas que sobran en el espacio como destello que nos advierten o que completa cabos que asaltan la suposición; por los arquitectos latinoamericanos no formalistas, para tomar lo abyecto como acto de resistencia tan ligado a nuestra catástrofe histórica, por reconocer la obscenidad en la arquitectura, por la penumbra de las supuestas tierras de nadie que busca la mirada occidental, por el deslizamiento de una superarquitectura a una arquitectura, o mejor aún, a lo que está en medio de eso que no sé como llamarle y tampoco me quiero apresurar a llamar. Porque estas no son conclusiones más sólo quise hablar de lo que sé, así como mi "despedida" a aquello que a temprana edad me atrapó pero que no encuentra salida, los volúmenes bajo la luz.

## Después de la arquitectura-escultura comienza la era la factividad cinematográfica, tanto en sentido literal como figurado.

Paul Virilio





Chaos.



Control.

We believe furniture should help people work better. And that's what Steelcase Mobiles do.

Just how well is demonstrated in these "before" and "after" photographs of the engineering department of a major corporation.

They show how Mobiles have brought order from chaos...how - in exactly the same area - each of the company's 270 engineers now has a semi-private work center with room to grow. There are pull-out work surfaces at many levels...shelves for ring binders...new places for blueprints. The clutter is gone. The aisles are wider. And it's a far more pleasant place to work.

With Mobiles, you're never locked into a layout. Nothing is bolted to

the floor. You can move the interchangeable drawers and shelves from one unit to another...or move the units to create new arrangements.

With Mobiles, you can make more people more comfortable and efficient - in less floor space - than with any other office furnishings system on the market.

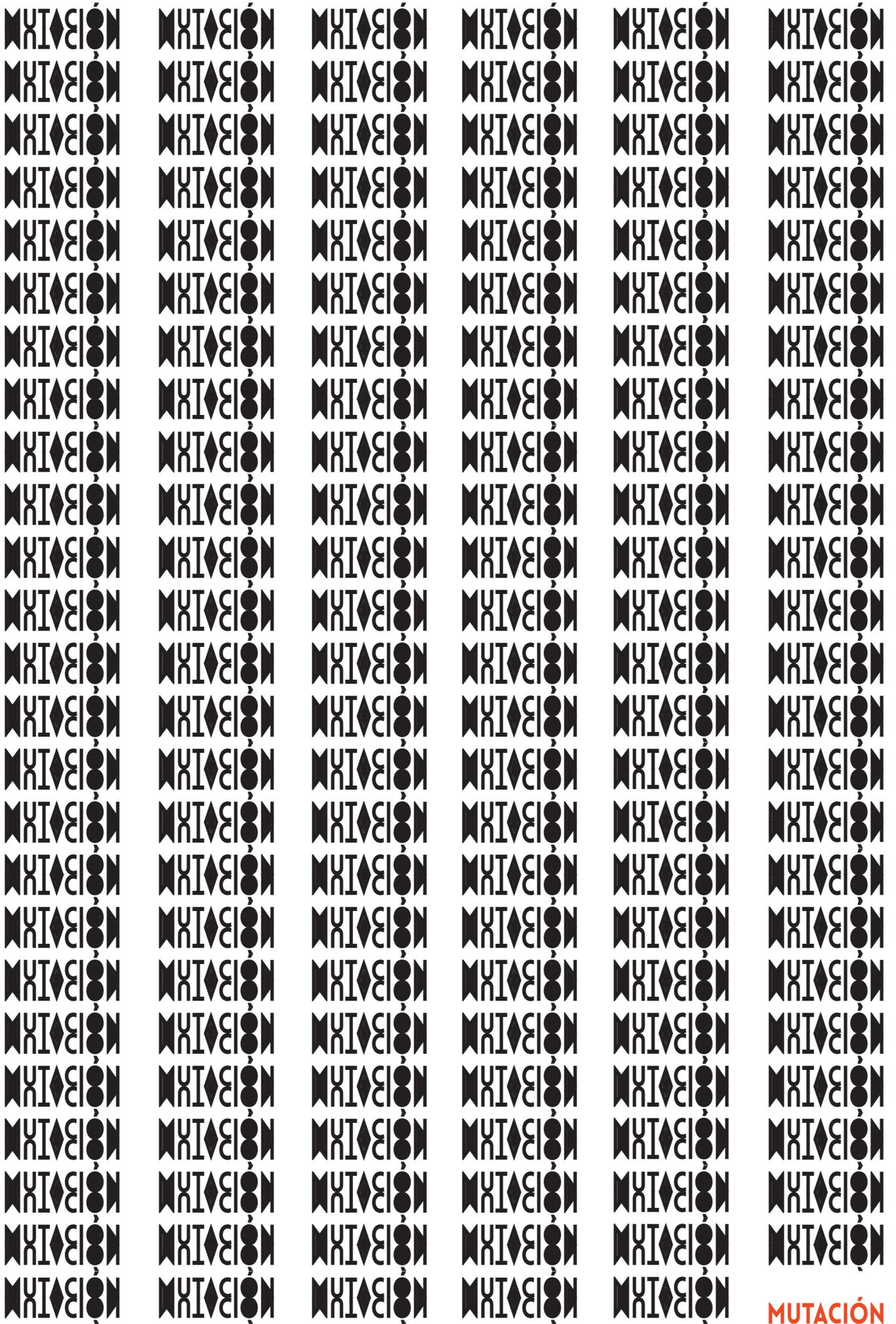
See Mobiles at one of our showrooms...or write Department G, Steelcase, Grand Rapids, Michigan, for a colorful brochure of case histories.

Showrooms and offices in New York - Chicago - Grand Rapids - San Francisco - Philadelphia - Boston - Cleveland - St. Louis - Los Angeles - Atlanta - Detroit - Dallas - Portland, Oregon - Toronto and Montreal.

Mobiles by  
**Steelcase**

Furniture that works for people who wo

For more data, circle 6 on inquiry card



MUTACIÓN





Comencé a buscar todos los días el mail de respuesta a mi cuestionamiento, no podía esperar más. La ansiedad era tal que empecé a darme cuenta de que el tiempo en nuestro tiempo es un contratiempo; incluso que, hasta los eventos importantes tienen corta vigencia, es decir, que el significado de trascendencia ha cambiado. Las emociones son rápidas, son contratiempos.

Al cabo de dos meses la respuesta al mail que había mandado fue contestada a modo espejo como si nada hubiera pasado...



No cuestionar la fragilidad del hiato interrumpido fue mi respuesta al correo ambiguo que causa incomodidad para no perder la estabilidad.

Así durante los siguientes meses, me sentía extraña, me sentía una extranjera y creo saber por qué.



Mientras me sentía extranjera y sin haber aclarado ninguna malinterpretación, preferí indagar por mi propia cuenta en lo que sobrevive. El volver a imaginar lo vivido, fotografías y objetos-luciérnaga que oculto a los ojos de los demás.



Mientras me sentía extranjera y sin haber aclarado ninguna malinterpretación, preferí indagar por mi propia cuenta en lo que sobrevive. El volver a imaginar lo vivido, fotografías y objetos-luciérnaga que oculto a los ojos de los demás.



Recuerdo que Isabel me confesó haber tomado cierta apariencia, escuchado cierta música, entrado al mundo de las letras y del cine. Todo ello lo hacía para recordar, tras la pérdida, a su mejor amiga quien hacía todo lo anterior.

Terminé de escribir este apartado y recibí la llamada de un amigo. Víctor viene en camino (nunca he entendido su obsesión por traer obsequios en cada una de sus pocas visitas. Irónicamente siempre son objetos hallados-robados en su camino desde Tlatelolco que me dejan pensando. Recuerdo una roca, una lámpara de LEDS, una loseta...).



Desperté y el tono de una red social marcaba el mensaje de un amigo, el cual quería saber urgentemente mi profesión para colocarlo en un artículo que había escrito. Pensé por un momento si en verdad yo era una Arquitecta. Pero acepte que la etiqueta solamente era el velo de mi voyerismo.

Rectifique mi voyerismo tras recordar el día que estuve en "Adelita Bar" y Nacho indico que un table dance no sólo es un sitio para buscar placer, sino de morada para pensar a solas.



Baje de la cama, corrí por el pasillo porque mi hermana me llamaba. Llegué a donde ella estaba y me senté frente a la televisión para descubrir que transmitían un video que se supone era mi favorito. Tenía yo tres años, era 1993 y un Heal the World con sus imágenes de soldados y niños fueron las primeras imágenes del mass-media que quedaron en mi imaginario. Nada es coincidencia.

–Sabes, yo no sé mucho de esto, creo que lo único que logra es hacer vibrar los sentidos– Emmanuel lo dijo mientras bajábamos al mismo tiempo por unas escaleras estrechas.



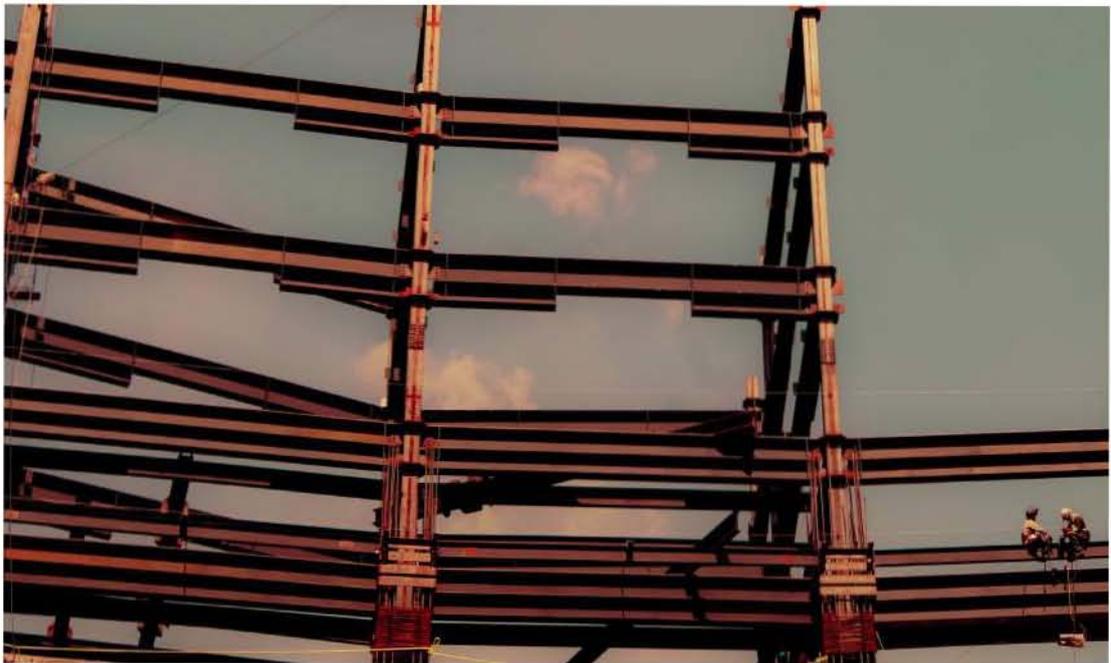
Las exploraciones son peligrosas, pese a estar predispuestos a lo que puede ocurrir, la fragilidad consistirá en querer renunciar a lo ya acordado y reconocer que uno no puede ser tan cretino la mayoría de las veces. Sin embargo nunca dejará de ser el más lindo error.

La oscuridad, uno de mis mayores miedos de la infancia. Ahora no sé por qué escribo sobre esto, como si en verdad me conmocionara.



Una buena comida siempre va acompañada de una estupenda charla. Sin embargo mi conversatorio por más trivial que pueda ser, es pausado por las notificaciones que recibe mi acompañante. Es algo que todavía no he podido tolerar. No quiere decir que quiero erradicar la interconectividad, simplemente quiero una hora de confesiones, declaraciones, quejas, regaños, suposiciones...

Pero la luz se fue de mi casa a las 11am, teniendo que ir inmediatamente a donde la haya. Día y noche, Da igual.



La promesa más arriesgada, ya lo creo, mi ausencia y mi silencio proporcional al significado de aquello de lo que me alejo. Eterno.

La promesa más arriesgada ya lo creo mi ausencia y mi silencio proporcional al significado de aquello de lo que me alejo Eterno

La promesa más arriesgada, ya lo creo, mi ausencia y mi silencio proporcional al significado de aquello de lo que me alejo. Eterno.

Cuando no tengo nada que decir, prefiero tomar el auto y un recorrido al azar. Sólo necesito un desplazamiento.

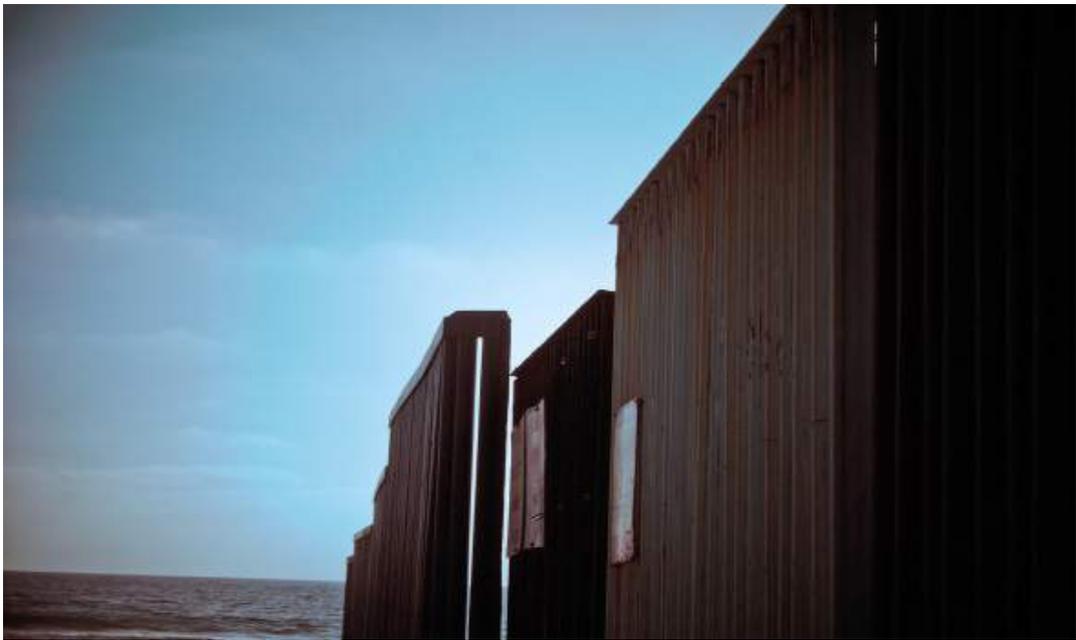
Cuando no tengo nada que escuchar, prefiero salir a caminar hasta el cansancio. Sólo necesito escuchar la ciudad.

Cuando no tengo a nadie a quién ver, prefiero subir a la azotea para ver a los demás. Sólo necesito otro punto de vista.



Siberian Breaks ...

Y después de todo, una fuerza invisible se apodera y elimina los miedos, incluso los más absurdos.



Aún recuerdo mis muslos a punto de colapsar, mis manos completamente empapadas en el manubrio, la incomodidad de la lluvia sobre mi cara; que no me detuve a limpiar más que a mis ojos. Nunca nos detuvimos tras casi cuatro horas de tormenta.

Saque de la bolsa derecha de mi pantalón el mapa de A. Zenker de la ciudad de Berlín con la tinta totalmente corroída por la lluvia; lamentablemente el mapa se fue destrozando mientras caminé de su puerta hasta llegar a la mesa de su sala, quedando en cuatro partes.



Pensaba que la valentía era suficiente para explorar situaciones, pero me di cuenta de que la verdadera conmoción tras la exploración viene cuando uno se reconoce frágil. Sólo así ha valido la pena.

Un juego que sólo fue el pretexto para llegar “inocentemente” a lo desconocido.

Ese abrazo no fue simulado, más bien dijo lo que nunca se atrevió a decir.



Mi padre es ahora un colibrí.

Recámara, lámpara, beso mejilla, apagar, puerta, salir sin hacer ruido, alarma, 7:30 de la mañana.



Cuando habíamos logrado cruzar por el bosque, sin haber trazado el camino, cuando habíamos logrado encontrar la entrada por la reja doblada, cuando habíamos subido por la torre sin caer en el precipicio del elevador inservible, cuando habíamos descubierto que los sonidos que rebotaban en la estructura eran las vibraciones de las cuerdas de unos músicos, cuando llegamos a lo más alto de la torre tendiendo de un hilo por el aire y con los ojos entre cerrados... supe lo que quería escribir.

No es un juego de demostraciones, es un juego de evoluciones, de sinceridades.



Su padre dada y su madre un pasaje.

En la entrada un gran letrero anunciaba "prohibido tomar fotos". La falta de iluminación requería que el sentido del oído fuera el principal sentido para guiarnos dentro de la comuna de Christiania. Camino laberintico entre casas sin mantenimiento; en algunas ventanas salían luces neon, fogatas en basureros... Pese a estar las puertas de las casas abiertas, lo primero que te detenía a entrar a ellas era la mirada cautiva de los que yacían sentados alrededor de la sala. Nuestro recorrido se tornó en ironía cuando nos acercamos a comprar estupefacientes y el vendedor resultaba ser de la Ciudad de México. Gonzalo mantuvo la risa sarcástica por un momento.



Siempre me ha gustado entrar sólo por una cosa, por inhalar la humedad.

El reloj de mi abuela que recibí como obsequio, al que ahora me encargo de dar cuerda.



Ocurrió como si hubiera tomado la batuta, como si hubiera indicado la entrada del oboe, para después, las cuerdas con un pizzicato callar microsegundos y de la nada a un fortissimo caos. Algo así como The rite of spring (the adoration of the earth) en sus primeros minutos. Era necesario.

Me acercaré y extenderé mi mano como gesto de saludo, y con una conversación trivial parecerá que en verdad nunca antes nos habíamos conocido, pero nos volveremos a conocer en ese momento una vez más.



A primeros días de verano la elipse está cerrada, lo que una vez envié es respondido. Sin embargo no del mismo remitente ni con la misma intención pero al fin y al cabo un mensaje, de ahí su extrañeza para ser una elipse.

Cada veintiún días ausencia es presencia, cada dieciocho al sur ausencia es presencia, cada territorio al este ausencia es presencia. Siempre.

## Libros

- ALEMÁN Jorge. *Lacan en la razón posmoderna*. España: Miguel Gómez Editores, 2000.
- AUGÉ Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa Editores, 2008.
- Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa Editores, 2000.
- BARRIOS José Luis. *Atrocitas fascinans, imagen, horror, deseo*. Ciudad de México: UIA/Conejo Blanco, 2011.
- BARTRA Roger. *Culturas líquidas en la tierra baldía*. Madrid: Katz editores, 2008.
- BENJAMÍN Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: AKAL, 2005.
- BIRAGHI Marco. *Le forme e i tempi*. Italia: la Feltrinelli, 1997.
- BOURRIAUD Nicolás. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- BROOK Peter. *Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera*. Barcelona: Alba editorial, 2004.
- CAGE John. *Silence*. Connecticut: Wesleyan university Press, 1961.
- CARERI Francesco. *Land&ScapeSeries: Walkscapes el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.
- CANCLINI Néstor. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inmanencia*. Madrid: Katz, 2010.
- CASTRO Fernando. *Contra el bienalismo: crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*, AKAL, Madrid, 2012.
- COHEN Marcelo, et. al. *Ciudades posibles: arte y ficción en la construcción del espacio urbano*. Madrid: 451 editores, 2010.
- COUPLAND Douglas. *Generation x: tales for an accelerated culture*. New York: St. Martin's press.
- DAVIS Mike. *Ciudades muertas: ecología, catástrofe y revuelta*. Madrid: Traficantes de sueños, 2007.
- DEBOARD Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999.
- DELEUZE Gilles. *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Francia: Editions de la difference, 1984.
- DIDI-HUBERMAN Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Supervivencia de las luciérnagas*. España: Abada editores, 2012.
- ESPEGEL Carmen. *Heroínas del espacio*, Biblioteca Nueva, Buenos Aires, 2007.
- EIZRICK Daniel. *I'm so lucky you found me: public land inside the city*. New York: 596 acres, 2013.
- FLAM Jack. *Robert Smithson: the collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- GRAU Cristina. *Borges y la arquitectura*, ensayos arte. Cátedra, Madrid, 1989.
- HOLLIS Edward, *La vida secreta de los edificios: del Partenón a las Vegas en trece historias*. Madrid: Ed. Siruela, 2012.
- HUYSENSEN Andreas. *Nostalgia for ruins*. Ciudad: Grey room 23, 2006.
- ILES Anthony, et. al. *Ruido y capitalismo*. Gipuzkoa: ARTELEKU, 2011.
- KNITZ Andreas, et. al. *The soul of the Buildings*. Sao Paulo: Centro universitario María Antonia, 2004.
- KOOLHAAS Rem, *Espacio Basura*, GG, Barcelona, 2008.
- LADDAGA Reinaldo. *Estéticas de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- LEFEVRE Henri. *La revolución urbana*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- NEIL Leach. *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: GG, 2001.
- PICARD Max. *El mundo del silencio*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1971.
- PUGLIA Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2003.
- RAAIJMAKERS Dick. *The destructive character preceded by Walter Benjamin*. Eindhoven, Países Bajos: Onomatopee, 2002.
- RANCIÈRE Jacques. *Béla Tarr. Después del Final*. Buenos Aires: El cuenco de la plata, 2013.
- RIVERA Blanco Javier. *De varie restauratione: Teoría e Historia de la restauración Arquitectónica*. España: AMERICA IBERICA, 2008.
- RUDOLFSKY Bernard. *Arquitectura sin arquitectos*. Alburquerque, Nuevo México: University of New Mexico Press, 1987.
- SEBALD Winfried Georg. *Historia Natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- SMITHSON Robert. *Selección de escritos*. México: ALIAS, 2009.
- Hotel Palenque*. México: Editorial Alias, 2011.
- SLOTERDIJK, Peter. *Temblores en el aire: En las fuentes del terror*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2003.
- SOLÁ – MORALES Ignasi de. *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- SPOTTS Frederic. *Hitler y el poder de la estética*. Madrid: Editorial Antonio Machado, 2011.
- VALENCIA Sayak. *Capitalismo gore*. España: Melusina, 2010.
- VENTURI Robert. *Aprendiendo de las Vegas*, GG, Barcelona, 2011.
- VILLALOBOS-RUMINOTT Sergio. *Soberanías en suspenso: imaginación y violencia en América Latina*. Avellaneda, Buenos Aires: Ediciones la cebra, 2013.
- VIRILIO Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1980.
- WALTER Enrique. *Lo ordinario*. Barcelona: GG, 2010.
- WOODS Lebbeus. *Anarchitecture: Architecture is a political act*. New York: St. Martins Press, 1992.
- War and Architecture*. San Francisco: Princeton architectural press, 1996.
- YARD Sally. *InSite 97: Private time in Public Space/Tiempo Privado en Espacio Pública*. PROYECTO FRONTERIZO SAN DIEGO-TIJUANA, San Diego (EEUU), 1998.
- YEHYA Naief. *Pornografía: obsesión sexual y tecnológica*. México: Ensayo Tusquets, 2004.
- ZEVÍ Bruno. *Leer, escribir, hablar arquitectura*. España: Ediciones Apóstrofe, 1997.
- ZIZEK Slavoj. *El acoso de las fantasías*. México: Siglo XXI, 1999.
- El sublime objeto de la ideología*. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- Sobre la violencia*. Seis reflexiones marginales. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009

## Compilaciones

- CERDÁN Josetxo, Miritto Torreiro. *Documental y vanguardia*. España: Cátedra, 2005.
- SOLÁ MORALES Ignasi de. *Presentes y futuros: Arquitectura en las ciudades*. Barcelona: CCCB, 1996, págs. 10-23.
- TOSCANO Javier. Ciudad Signo: Archivo 6to foro de arte público, Documento II, Centro Cultural Tlatelolco, UNAM, México, 2010.

## Disponibles sólo en línea

CAGE John. *Conferencia sobre nada*. Documento en línea disponible en: <http://es.scribd.com/doc/7347457/John-Cage-Conferencias-John-Cage>

CALLEJAS César. *Utopía e ideología: Albert Speer y su ley de Ruinas*. Documento en línea disponible en: <http://cesarcallejas.wordpress.com/2013/02/04/utopia-e-ideologia-albert-speer-y-su-ley-de-ruinas/>

ESTRADA Isabel. *Victimismo y violencia en la ficción de la Generación X: Matando dinosaurios con tirachinas de Pedro Maestre*. Documento en línea disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/estrada.html>

FERNÁNDEZ Pablo. *Aprioris para una psicología de la cultura*. Documento en línea disponible en: <http://atheneadigital.net/article/view/178>

GALLAGHER B. Wilson A. *Michel Foucault, entrevista Sadomaso*. Documento en línea disponible en: <http://morpei.org/2013/entrevista-sadomaso-2/>

GROYS Boris. *Self-Design and aesthetic responsibility*. Documento en línea disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/>

HERNÁNDEZ Pedro. *Lo inestable*. Documento en línea disponible en: <http://www.arquine.com/blog/lo-inestable/>

JONES Richard. *Terror and the aesthetic: the legacy of postmodernism*. Documento en línea disponible en: [http://issuu.com/texts/docs/jones\\_terror\\_and\\_the\\_aesthetic](http://issuu.com/texts/docs/jones_terror_and_the_aesthetic)

MORTON Timothy. *Zero Landscapes in the time of Hyperobjects*. Documento en línea disponible en: [https://www.academia.edu/1050861/Zero\\_Landscapes\\_in\\_the\\_Time\\_of\\_Hyperobjects](https://www.academia.edu/1050861/Zero_Landscapes_in_the_Time_of_Hyperobjects)

NANCY Jean-Luc. *Image et violence* (trad Agnès Merat). Material de trabajo del Taller del espectador crítico, Diciembre 2013. Documento en línea disponible en: <http://leportique.revues.org/index451.html>

OVELAR María. *El océano de las webs abandonadas*. Documento en línea disponible en: <http://lanarrativabreve.blogspot.mx/2010/12/el-océano-de-las-webs-abandonadas.html>

RENOBELL Victor. *Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital*. Documento en línea disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79000105>

ROCHA Servando. *Políticas y estéticas acerca de la basura*. Documento en línea disponible en: <http://info.nodo50.org/Políticas-y-estéticas-acerca-de-la.html>

SÁBADA Igoe. *El movimiento de okupación ante las nuevas tecnologías: okupas en las redes*. Documento en línea disponible en: [http://www.sindominio.net/metabolik/alephandria/txt/sadaba\\_y\\_roig\\_okupas\\_redes.pdf](http://www.sindominio.net/metabolik/alephandria/txt/sadaba_y_roig_okupas_redes.pdf)

180

## Publicaciones

DAVIS Brian. "Estética de lo tóxico", *LA TEMPESTAD*, No. 86, septiembre-noviembre, 2012, págs. 122-125.

EMMELHAINZ Irmgard. "La imagen por venir", *LA TEMPESTAD*, No. 95, marzo-abril, 2014, págs. 128-131.

ESPARZA José. "La deriva", *La Tempestad*, No. 87, noviembre-diciembre, 2012, págs. 124-127.

FOUCAULT Michel. "Topologías", *Fractal*, No. 48, enero-marzo, 2008, págs. 30-40.

GAMA Federico. "La visualidad de México en el mundo: Las otras violencias", *Ensamble*, No. 01, noviembre-enero, 2012, págs. 114-131.

GARZA Daniel. "El imperio del caos", *La Tempestad*, No. 78, mayo-junio, 2011, págs. 114-117.

HERNÁNDEZ Alejandro. "Preguntas Latinas", *La Tempestad*, No. 78, mayo-junio, 2011, págs. 118-121.

MILÁN Eduardo. "Alrededores de lo incommunicable", *LA TEMPESTAD*, No. 95, marzo-abril, 2014, págs. 98-103.

LAHOUD Adrian. "Un trauma incommunicable", *La tempestad*, No. 95, marzo-abril, 2014, págs. 112-115.

TORRENTE V. "El migrante como protagonista de la globalización, es el sujeto histórico, figura socialmente inestable y mutable". Matadero Madrid: Arqueológica, Madrid, 2013.

## Poesía

PIZARNIK Alejandra. *Extracción de la piedra de la locura*. Documento en línea disponible en: <http://es.scribd.com/doc/7320281/Pizarnik-Alejandra-Extraccion-de-La-Piedra-de-Locura>

STEIN Gertrude. *Sacred Emily*. Documento en línea disponible en: [http://writing.upenn.edu/library/Stein-Gertrude\\_Rose-is-a-rose.html](http://writing.upenn.edu/library/Stein-Gertrude_Rose-is-a-rose.html)

## Sitios Web

Chronik der mauer. *Victims the wall*, visto en <http://www.chronik-der-mauer.de/index.php/de/Start/Index/id/1453402>

MET Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. *Chaos to Couture*. Visto en <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2013/PUNK>

Telecápita. *III encuentro internacional Game Over ¿Reset?*. Visto en: <http://www.telecapita.org/convoca.html>

Teatro del fin del mundo. Visto en <http://teatroparaelfindelmundo.blogspot.mx/2011/07/antecedentes-del-proyecto.html>

## Tesis

Erazo, Francisco. *Ficciones cotidianas*, Facultad de Arquitectura, UNAM, Ciudad de México, 2012. Tesis de Licenciatura.

Terrazas Hernández. Eduardo Kyzza. *Melancolía y reflexión filosófica*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Ciudad de México, 2001. Tesis de Licenciatura.

## Cine

Alain Resnais (Dir.), *Night and fog*, Francia, 1955.

Alfonso Cuarón (Dir.), *Gravity*, Estados Unidos, 2013.

Béla Tarr (Dir.), *The Turin Horse*, Hungría, 2011.

Corneliu Porumboiu (Dir.), *Când se lasă seara peste București sau metabolism*, Rumania-Francia, 2013.

Eric Goldberg (Dir.), "Rhapsody in blue", Cortometraje de Fantasía 2000, Estados Unidos, 1999.

Jimmy-Cohen (Dir.), *El tercer sendero*, México-Estados Unidos, 2013.

Jorge Fons (Dir.), *Rojo Amanecer*, México, 1989.

Luis Buñuel (Dir.), *Los olvidados*, México, 1950.

Mika Taanila (Dir.), *The future is not what it used to be*, Finlandia, 2002.

*The most electrified town in Finland*, Finlandia, 2012.

Lars von Trier (Dir.), *Melancholia*, Dinamarca, 2011.

Lois Patiño (Dir.), *Costa da Morte*, Estados Unidos, 2013.

Win Wenders (Dir.), *Wings of Desire*, Alemania del Oeste (RFA), 1987.

Yuri Ancarani (Dir.), *Ricordi per moderni*, Italia, 2013.