

**UNIVERSIDAD CENTRAL. FACULTAD DE ARQUITECTURA,
URBANISMO Y PAISAJE.**

CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL
PAISAJE

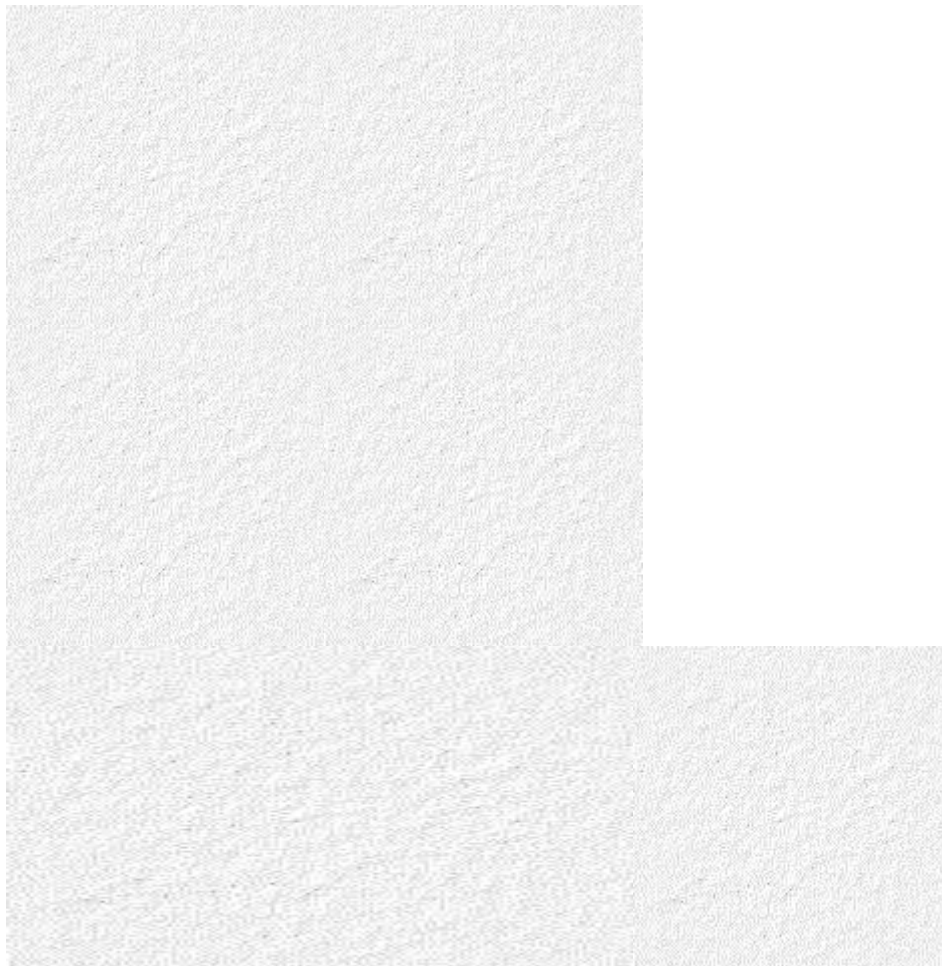
Proyecto de Investigación. UCEN. 2003-2004

DT N°9

“Cartografías de ciudad. Discursos, culturas y representaciones urbanas en
Santiago. 1990-2000. Entre el orden y la fragmentación”

**¿CÓMO CARTOGRAFIAR LA CIUDAD FRAGMENTADA?
Dispositivos metodológicos para leer las nuevas narrativas
urbanas**

José Llano/ Marco Valencia



SANTIAGO. CAMPUS ALMAGRO. SEDE VICENTE KOVACEVIC. Enero/2005. Av. Santa
Isabel 1186 / Casilla 274-3 Santiago – Chile /Teléfono: 5826891/ email: faba @ almagro-
sur.ucentral.cl / marcovalencia_palacios@hotmail.com

NOMBRE DEL PROYECTO

Cartografías de ciudad. Discursos, culturas y representaciones urbanas en Santiago 1990-2000. Entre el orden y la fragmentación”
(Duración: 13 meses)

Investigador Responsable: Karen Lehmann.

Coinvestigador: Marco A. Valencia.

Apoyo metodológico: José Llano.

TEMARIO

0. Introducción.

1. La ciudad de las mujeres.

2. Prácticas autográficas v/s prácticas halográficas

3. La ciudad ilegible.

4. Glosarios. Definiciones de trabajo.

4.1 Anticipación

4.2 Invisible

4.3 Tiempo

4.4 Colectivo

4.5 Diagramas digitales

5. Consecuencias teóricas.

Bibliografía.

0. Introducción.

Las presentes líneas representan un esfuerzo de índole teórico-metodológico que tiene por finalidad actualizar los códigos de interpretación y lectura de la compleja trama de significados urbanos que hoy constituyen las metrópolis contemporáneas.

En este sentido, se intentará dar una visión panorámica de los esfuerzos que diversos pensadores han desarrollado con el fin de sopesar la dificultad que implica acercarse al fenómeno de la fragmentación social y urbana contemporánea.

De allí que se exponga, en un primer acápite, la mirada que, desde los estudios de las estéticas urbanas contemporáneas, se da a la fragmentación urbana. En particular, aquella visión que intenta reconocer en la diversidad de género un asunto central para la teoría y práctica urbanística actual.

En segundo lugar, se bosqueja una suerte de instrumental metodológico que sitúe las prácticas investigativas sobre la ciudad contemporánea en un terreno transdisciplinar. Técnicas y dispositivos que permiten un mejor desarrollo de la mirada cartográfica que interesa a la presente investigación.

1. La ciudad de las mujeres.

Se presenta a continuación un interesante aporte que, desde el universo de la teoría del arte, contribuye a complementar el asunto de la fragmentación posmoderna. La crítica Rosalyn Deutsche¹ da cuenta de un importante vacío de las teorías espaciales posmodernas. Arremete, en particular, a las ausencias presentes en la visión de importantes teóricos de la 'nueva espacialidad', Frederic Jameson y de la 'nueva geografía' (Soja; Harvey). La ausencia que denuncia Deutsche dice relación con la sexualidad y el género como elemento de significación estética y urbana, y como dispositivo de diferenciación y fragmentación en la urbe. Para esta autora, se extraña una reflexión en torno al asunto género, que se aleje del enfoque patológico con que se lee la fragmentación urbana y social; y que, por el contrario, lo considere, para la ciudad del siglo XXI, como un terreno fértil para la emancipación. ¿La satanización de la fragmentación tiene un talón de Aquiles en la teoría feminista?

Con la publicación de 1989 de dos libros, ambos de geógrafos de estudios urbanos; la llamada "nueva geografía" entra definitivamente al "debate posmoderno"- dejando una traza profunda en el territorio disciplinar de las "ciencias del espacio". Efectivamente, *Postmodern Geographies* de Edward W. Soja y *The Condition Of Posymodernity* de David Harvey contienen una mirada renovada: ellos instalan los discursos sobre el espacio, la cultura, y la estética dentro del encuadre de la teoría y crítica social posmoderna. La fórmula ha sido usada antes por pequeños grupos dispares de expertos, especialmente del campo de la historia del arte, quienes, sobre la última década, han escrito no solamente sobre la cultura posmoderna, sino de su relación con el modernismo también.

En 1985 la socióloga Janet Wolff, planteó la pregunta sobre la relación entre modernidad y modernismo. Investigando en los discursos teóricos que han dominado ambas definiciones al interior de la sociología, concluye que, tanto la experiencia urbana moderna como el modernismo cultural, representan parte de un mismo proceso. De hecho afirma que, " *la literatura de la modernidad describe la experiencia del hombre*"². La opinión de Wolf sustenta la hipótesis de que, en definitiva, la modernidad es un producto de la ciudad. Por su parte, Grisella Pollock amplió la tesis de Wolff para evaluar otra disciplina –la Historia del Arte- y una peculiar explicación de T. J. Clark sobre el texto de la historia del arte social, en *The Painting Of Modern Life: Paris In The Art Of Manet And His*

¹ En este apartado se sigue, básicamente, la crítica hecha por Rosalyn Deutsche en el capítulo "Men in space", de su texto *Evictions. Art and Spatial Politics*, MIT Press, 2002. pp. 195-203. La crítica de Deutsche a Soja y Harvey se basa en su lectura de E. Soja. *Postmodern Geographies. The reassertion of space in critical social theory*, Verso, 1989. Y David Harvey. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu, 1990 (1989).

² Janet Wolff, "The Invisible Flaneuse: Women and The Literature of Modernity", *Theory, Culture and Society* 2, no. 3 (1985): 37.

*Followers*³. En el texto, según G. Pollock, Clark compara la composición espacial y la iconografía de la pintura del modernismo del siglo 19 con los espacios de la ciudad moderna. Él describe, con inteligencia la reorganización social y arquitectural de barón Haussmann en París y analiza los efectos de la haussmanización usando el paradigma sociológico que popularizó Marshall Bermann en el libro *All That Is Solid Melts Into Air*. La modernización es un proceso de la reestructuración capitalista socio-económico; la modernidad es la experiencia y es producida por este proceso; y el modernismo es la cultura que está en vías de desarrollo desde la experiencia moderna⁴. Clark interpreta la pintura moderna del siglo 19 como una respuesta artística para la experiencia producida por la reorganización haussmaniana de París, la que fue determinada, bajo esta lógica, *por la reestructuración del capitalismo durante el segundo imperio*. El modernismo fracasa, según la visión de Clark, porque este no mapeó claramente las divisiones de clases del moderno París, sino que las ocultó en la representación pictórica (lo que Haussmann reprodujo en la producción urbanística)-o sea una mitologización de la ciudad como espectáculo.

Sin embargo, pese al aporte de Clark, sobre todo en la aguda lectura estético-cultural del París de fines del XIX; Pollock advierte un vacío en la interpretación, *“las clausuras peculiares en el ámbito de la sexualidad”*⁶. Todavía las descripciones de Clark de las ciudades y de las pinturas no abandonan enteramente la “experiencia de la mujer”. Su libro lo que hace es descartar el feminismo, como modo de crítica social. La represión de Clark del feminismo, no es, como algunos comentaristas apuntan, exigida por su interés en las categorías de clase.

El feminismo, de seguro, ha desafiado ese tipo de representación totalizante. El feminismo ha hecho también contribuciones indispensables en lo estético hacia y en relación con el objeto de estudio de Clark: la **imagen visual**. El libro de Clark repara en ambos, la ciudad como una imagen visual y las imágenes visuales de la ciudad. Por años, las teorías de los feministas han diferenciado, la visión- *de el placer de mirar-* a partir de la noción del VER como proceso de percepción del mundo real. La imagen y el acto de mirar son ahora entendidos como *“estar en relación”*, o sea altamente mediadores al lado de fantasías que estructuran y son estructuradas por la diferencia sexual. El espacio visual es, en una primera instancia, un set de relaciones sociales; no son nunca inocentes, son meditaciones artificiales, las reales relaciones sociales se localizan en otro lugar-*(sobre)*, por ejemplo, las relaciones económicas productivas del medio ambiente. Desde ese momento ese medio ambiente llega a ser según Raymond

3 T.J. Clark, *The Painting Of Modern Life: Paris In The Art Of Manet And His Followers* (New York, Alfred A. Knopf, 1985)

4 Marshall Bermann, *All That Is Solid Melts Into Air The Experience of Modernity* (New York: Simon and Schuster, 1982)

6 Grisella Pollock, *Vision And Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London: Routledge, 1988)

Ledrut “*un locus de inversión actual al lado del ego o por el ego*”⁷-esto significa que no es reductible en largo tiempo, pues no se fija por las circunstancias económicas de algunas producciones. A partir del momento que nosotros intentamos entender la ciudad como una imagen, las teorías feministas del espacio visual se interceptan con una problematización simultánea; la economía política del espacio urbano, y la exclusión del feminismo como categoría articuladora de la producción institucional del espacio. La exclusión es impuesta en un campo epistemológico donde la reivindicación grandiosa es hecha en el espacio teórico, donde solo una teoría puede explicar las relaciones sociales de la subordinación. La omisión de la diferencia en la teoría social, y en la literatura sobre la modernidad desde la síntesis de las disciplinas culturales y urbanas ha, de este modo, construido un campo coherente de eliminación de la crítica feminista.

Ocurre la misma situación de silencio frente a las diferencias sexuales en la postmodernidad? Esta cuestión ha moldeado los márgenes de la crítica cultural desde 1984, cuando Frederic Jameson sintetizó la vinculación entre las transformaciones económicas del tardo-capitalismo y los discursos del espacio y lo estético, en el artículo, “*Postmodernism, Or Cultural Logic Of Late Capitalism*”⁸. Jameson evalúa el postmodernismo como una “patología” cultural. Esta es una condición producida por las múltiples “fragmentaciones”-del espacio, la sociedad, el cuerpo, el sujeto- que Jameson atribuye enteramente a la reestructuración económica y espacial que constituyó la tercera etapa del capitalismo. Para ayudar a superar esta condición, él insinúa, una prescripción de artistas radicales. Ellos deberían contraatacar, él dice, con un “mapping” (*cartografía*) cognoscitiva de lo estético- la producción de imágenes espaciales- Ellas permitirán que generen las herramientas de codificación de lo urbano que los habitantes del “hiperespacio” requieren para superar la fragmentación, y recobrar la habilidad de percibir la totalidad sub-yacente, y consecuentemente encontrar su lugar en el mundo.

Jameson está satisfecho por la sugerencia de un camino substancial para los artistas radicales que participan en las batallas políticas sobre la representación. Todavía su propuesta para analizar el espacio como una imagen visual pide, a lo hecho por Clark, un tema político que reúna la crítica feminista de la representación- más notablemente, el tema o la cuestión de la posicionalidad. Una posición acomodada del campo de batalla de la representación -una que rechaza y desmiente la condición fragmentada y parcial de la visión con la reivindicación para percibir la fundación del espacio social unificado- es un lugar ilusorio de quienes construyen, motivan con los deseos y las supuestas alucinaciones y cegueras de la fragmentación. Esto es un análogo de una

7 Raymond Ledrut, *Les Images de la Ville* (Paris: Anthropos, 1973), 21; translated in Mark Gottdiener and Alexandros Ph. Lagopoulos, Eds., *The City And The Sign: An Introduction to Urban Semiotics* (New York: Columbia University Press, 1986) 223.

8 Fredric Jameson, “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review* 146 (July/August 1984); 53-92

posición creada sobre modos de conocimiento que buscan producir temas totales –afragmentados. Esto no puede estar mas allá del deseo de plantear, como Jameson ha hecho sus conceptos, al igual que con todos las otras representaciones. Esta exposición no obvia la necesidad de preguntar las formas de nuestra representación, cuáles son políticamente importantes para una representación(es) que son siempre constitutivas de actos de diferenciación. Si las representaciones de las relaciones sociales más que reproducciones de significados preexistentes -pues en un alto campo del conocimiento total- puede ser solamente adquiridas por un encuentro opresivo con diferencias, bajo la forma de alternativas o resistencias; – ¿qué pasa con la relegación de otras subjetividades a las posiciones de subordinación o invisibilidad.?

La imagen de Jameson de la sociedad y su deseo certero es ilustrar los mapas de este mecanismo. La fragmentación, en su relato, es una evidente patología, y nuestra posibilidad de encontrar nuestro lugar en el mundo ha sido destruida con el modelo de capitalismo tardío.

Disminuir la importancia de otros antagonistas sociales de estas clases, mezcla (según Jameson) los efectos de la desorientación del capitalismo global con las diferencias desorientadoras producidas por los cambios recientes -desde el feminismo, gays, postcolonialismo, antirracismo- de los tipos de discurso que el mismo moviliza: *El conocimiento unitario de una representación fundamentalista*.

Estos desafíos expuestos por Jameson sobre la fragmentación de la unidad social y la posición del sujeto total como ficciones ('relatos') desde un principio, son dejados por el autor bajo la forma de preguntas. Sin embargo, alude a la naturaleza del nuevo "mapa cognoscitivo" revelando que el significado último es redescubrir una nueva totalidad, bajo la forma de una "conciencia de clase"⁹. De ese modo se borra el feminismo definitivamente del mapa de la teoría social.

La escuela de Jameson de interdisciplinariedad ha recibido una atención que se sustenta desde los críticos del arte. Esta relación del feminismo ha llegado hacer más urgente con la aparición de los libros de Soja y Harvey sobre al postmodernismo. Los primeros en el campo de la geografía marxista; estos autores han hecho una contribución invaluable para las teorías "de la producción social del espacio", como ellos lo han dicho claramente, es una condición de reestructuración de capitalismo tardío. Ellos han revolucionado la teoría cultural y operan como un claro dispositivo para comprender la urbanización del naciente siglo. Posiciones que divergen de las principales tradiciones del marxismo, y quizás, de la incapacidad de la sociología urbana de direccionar la construcción ambiental como una practica significativa.

Pese a las similitudes salta a la vista, para Deutsche, la incomodidad de Soja con las rígidas formulas de Harvey para explicar la producción del espacio. El

⁹ Jameson, Frederic "Marxism and Postmodernism", New Left Review 176 (July/August 1989); 44.

norteamericano avanza en los conceptos de “dialéctica socio-espacial” y “ontología espacial”, con los que apunta y desea la desintegración de las fronteras entre las disciplinas, respetando sus especificaciones.

Pero sus lecturas de “paisajes posmodernos” dejan los campos de la cultura y de la economía sin mayores alteraciones, luego de su conjunción; la identidad de cada campo queda intacta. Además, el encuadre de la ciudad, y del espacio en general, queda como un paisaje contemplado e investigado por un observador trascendente que en lugar de rechazar, considera las políticas que se visualizan como modelos de conocimiento. Soja se agarra tenazmente, de su intención de, como Liz Bondi señala, *descentrar lo posmoderno*¹⁰.

Harvey propone incluso mas, resueltamente, un camino frustrado por Clark y Jameson, definiendo el “materialismo histórico-geográfico” en contra del postmodernismo. Jameson no esta sólo en su negativa evaluación de la “fragmentación”. Para Harvey también, el postmodernismo es amenazador, incluso apocalíptico. Estas ventanas fragmentadas, dislocadas, condensadas, y de experiencias abstractas del espacio y tiempo, son experiencias escritas por el régimen del capitalismo post-fondista de acumulación flexible-“la condición de la postmodernidad”. Lo que concierne a la diferencia y la especificidad expresada en bifurcaciones certeras del pensamiento posmoderno, y sus esquematismos sobre el universalismo, accede con una penetración oculta del capitalismo global, el cual Harvey equipara con toda la realidad social. Los artistas contemporáneos interesados en los términos de Harvey como “creación de imagen” son también cómplices con el capitalismo. Su intención aparece, él cree, en el rechazo desde el mundo socio-real, porque los significados sociales esenciales se han fetichizado; han (los artistas) fracasado al proveernos con los mapas mentales de Jameson a las realidades actuales o con nuestra trayectoria de la condición de la postmodernidad¹¹.

Aquí Harvey esta confundido seriamente. Es verdad que el arte contemporáneo ha explorado la imagen, pero las practicas criticas han hecho no-solo declarar el estatus de la imagen como un contenedor universal (significados estéticos) tampoco han celebrado las imágenes dominantes que circulan en nuestra sociedad. Mas bien, ellos han investigado las imágenes visuales como parte de una realidad de la representación donde los significados y temas (sujetos) son socialmente y producidos como, una relación **entre** otras cosas: el género, la sexualidad y sus estereotipos.

Para extender esto, es su objetivo (en los artistas posmodernos la concentración sobre las imágenes no son enfáticamente rechazadas ni desde y tampoco hacia lo social-sino que es la relación de genero y sexualidad

¹⁰ Liz Bondi, “On Gender Touris in the Soace Age: A Feminist Response to Postmodern Geographies:”, paper presented at the annual meeting of the Association of American Geographers Conference, Toronto. 1990.

¹¹ Harvey, The Condition of Posymodernity, 116-17, 305.

considerada como un epifonema de la sociedad. Harvey, ignorante de los discursos materialistas contemporáneos sobre las imágenes y ciego, de hecho, por un cierto arte, critica los contenidos de la representación fetichista de la mujer, argumenta-en el nombre del antifetichismo-por la transparencia de la imágenes que recelan significados esenciales. Esta concepción -verdaderamente fetichista-, sobre las representaciones son producidas por sujetos quienes descubren, tanto en proyectos significativos en imágenes propias de Harvey sobre la sociedad: una metateoría que da entender la percepción la fundamentación absoluta de la coherencia social. El postmodernismo se entromete con la representación, , *“toma materia de lejanías. Toma de aquello de lo que esta mas allá del punto donde cualquiera política coherente de izquierda... el postmodernismo nos tiene...rechazando este tipo de meta-teoría que puede comprimir los procesos político-económicos¹²”*.

Es verdad que el termino postmodernismo significa muchas cosas diferentes y esto trae conflictos. Pero esto no es razón para reducir, como lo hace Harvey, toda la critica de la totalización en una multitud indiferente o por hacer caso omiso a este proceso, a la persistencia del feminismo dentro de la cultura posmoderna. La determinada presencia del feminismo, ¿qué puede (esta) significar en la caracterización de la postmodernidad, “negativamente”, tan fragmentada? Semejante aseveración tuerce peligrosamente el origen del asunto, que el feminismo disrumpió nuestro patrimonio unificado.

Esto debería ser una vergüenza si los estudios urbanos se interponen en la teoría cultural solamente para readmitir semejantes ideas. El feminismo no-subordinado, entonces sería comparado con el escapismo político y las contribuciones del feminismo para los análisis del ámbito visual rechazaron las evasiones de la realidad urbana. Si, las políticas sexuales de la representación no reciben una direccionalidad en el arte contemporáneo y el discurso urbano continua construyendo un espacio como un contemplado objeto feminizado por la temáticas dominantes y sí los efectos de tal semejante especialización discursiva permanecen sin examinarse, la disciplina simplemente reproduciría formas opresivas de conocimiento.

Los artistas no necesitan mas directivas para el “mapa cognitivo” del espacio global, ni es su imperativo, recuperar la totalidad perdida. Los posmodernistas quienes problematizan la imagen-artista como Cindy Sherman, Bárbara Kruger, Silvia Kolbow-Ski, Mary Kelly, Víctor Burgin, Sherrie Levine, Laurie Simmons, Connie Hatch- rechazan y marginan semejantes roles de las vanguardias. Ellos han estado diciendo por años que gracias al reconocimiento de estas representaciones producidas por el emplazamiento temático –no universal-, el mundo no es fácilmente mapeable de cualquier manera. Ellos no buscan conquistar esta complejidad sino la multiplicidad de las fragmentaciones, mapeando las configuraciones de las fantasías, que producen imágenes

¹² ibid.

coherentes, incluyendo imágenes políticas coherentes. Así los geógrafos tendrían que examinar el espacio.

2. Prácticas autográficas versus halográficas.

En ambas han sido de manera reciente y en la historia, apuntadas como el sentido del trabajo del arquitecto, como la música o la poesía, radicando en el diseño más que el edificio realizado¹. Las intenciones de los arquitectos, ellos argumentan que, son expresadas en su manera más directa por la forma a través de la notación, y depositan una vez y para todas las geometrías abstractas en el dibujo. En este punto de vista, la arquitectura puede ser solamente reducido por las exigencias de la construcción, comprometido por la complejidad de la realización y la impredecible realidad. Otros han argumentado que solamente el trabajo realizado tiene un significado, y que los dibujos son irrelevantes una vez que el trabajo está ya construido. Pero estas tentativas precisan una representación que siempre se fija artificialmente en la fluidez de la práctica del dibujo. Nominalmente la posición conservadora miraría exclusivamente a la construcción del trabajo como una afirmación de la estabilidad de la arquitectura, en la posición “experimental” esto se localizaría como una práctica exclusivamente en el campo más resbaladizo de la representación, es parte de una noción del dibujo como abstracción pura desconectada de la realidad.

Argumentaría en cambio que el dibujo arquitectural es un camino básico impuro e inclasificable. Vincula la realidad que lo designa, es complejo y cambiante... como la pintura tradicional y la escultura, transporta una huella mimética, una sombra representacional, cual es transpuesta (cruza la escala y la espacialidad), dentro del artefacto construido. Los dibujos son, en algún grado, una escala más baja que las imágenes de los edificios. Pero al pensar los dibujos como imágenes no pueden contar como cualquier instrumentalidad dentro de la representación arquitectural no por que tienen la capacidad de presentar ideas abstractas concretas. Los dibujos arquitecturales también trabajan notacionalmente, y pueden ser comparados con las partituras musicales, los textos o los escritos árabes. Un dibujo arquitectural es un ensamblaje espacial y notación material que pueden ser decodificados, según las series de convenciones que comparten, en este orden, afecta la transformación de la realidad desde la distancia del autor. El dibujo como un artefacto es sin importancia. Mejor dicho es un *set de instrucciones que da cuenta de otro artefacto*.

Las notaciones son necesariamente reductivas y abstractas, todavía los productos de la notación no aparecen necesariamente como la notación en sí misma. Las notaciones son “maquinas abstractas” capaces de producir nuevas

¹ Ver, por ejemplo, Werner Oechslin, “From Piranesi to Libenskind: Explaining by Drawing”, *Diados 1* (1981) : 15-86

configuraciones fuera de los materiales determinados². Las notaciones trabajan cruzando los vacíos del tiempo y del espacio, pero estas no son universales. Las notaciones trabajan por el significado de la *transposición* en lugar de la *translación*. Es decir, los diagramas notacionales no son decodificados según las convenciones de la lingüística, mas bien las relaciones internas son transpuestas: las partes son movidas dentro del nuevo contexto organizacional³. Cada sistema notacional articula una interpretación específica de la comunidad, indirectamente un límite del dominio colectivo. La abstracción de la notación es instrumental, y no un fin de él mismo.

La consideración del dibujo como notación también dirige la atención hacia todas las propiedades intangibles de lo real que no pueden establecerse de una forma gráfica. Muchos aspectos de la experiencia de la arquitectura nunca pueden ser efectivamente simuladas o practicadas por el dibujo representacional. Como una cosa en el mundo, la arquitectura producirá siempre efectos mas allá de ellos, capturados en estas descripciones gráficas iniciales. Los límites del dibujo arquitectural plantean una paradoja: nosotros tendemos a pensar en construirlos como una prueba de realidad tangible y como una esfera de efectos efímeros. Todavía los edificios son muchos menos temas de control de los dibujos... en la experiencia de lo real, unas series completas de impracticables e inteligibles efectos pueden ser producidos: efectos de la luz y de la sombra, reflejos, atmósferas transportables, el movimiento del espectador o las intrincadas visiones periféricas. Un dibujo representacional intenta estimular esos efectos que siempre no alcanzan, se congelan, disminuyen y trivializan la complejidad del edificio(construcción) realizado. Paradójicamente, lo lacónico, de la forma indiferente de la notación, hace que no se intente acercar la realidad a través de la semejanza, es mejor poder anticipar la complejidad e impredecible de lo real. Sobre esto en la esfera del edificio puede solamente ser direccionado a través de la notación el cual conecta la arquitectura son las artes más abstractas: poesía y la música. En el pasaje desde el dibujo al edificio, lo real y lo virtual siempre estará presente de alguna manera la mixtura impredecible.

² Gilles Deleuze y Felix Guattari , *Thousand Plateaus* (trns. Brian Massumi [Minneapolis : University of, Minesota Press, 1987]): “ Las maquinas abstractas reconocen la nada de las formas y de las sustancias...significa que las hacen ellas abstractas, y también las definen en el concepto de las maquinas sobre este estricto sentido. Ellas superan cualquier tipo de maquina. Ellas son opuestas a lo abstracto en estricto sentido” (511). “ de esta manera el hoyo negro / y el muro blanco del sistema no es, comienza con, una cara sino que la maquina abstracta produce una apariencia (una expresión) según las combinaciones cambiables de estos engranajes. Las maquinas abstractas no suponen reensamblar lo que producen lo que producirían: (168)

³ Mientras que, las traslaciones excluye todas las particularidades a favor al equivalente general, la transposición de los medias es experto seriamente, en puntos discretos...por que los números de elementos y de reales de asociación son idénticas rara vez, cada transposición es por un grado de arbitrariedad, una manipulación. Esto puede apelar a la nada universal que debe, por tanto dejar los vacios” Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks, 1800/1900*, Trans. Michael Metter UIT Chris Cullens (Stanford: Standford University Pres, 1992), 265.

El filósofo Nelson Goodman ha propuesto un contexto teórico dentro del cual la pregunta puede ser abordada de una forma más rigurosa⁴. En su discusión extensiva de la pregunta sobre la notación, Goodman distingue en términos generales, entre dos tipos de forma de arte. El que llamamos autográfico aquellas artes, como la pintura y la escultura, que depende por su autenticidad por sobre el contacto directo del autor. En la música, la poesía o el teatro, por otro lado, el concepto de autenticidad esta descrito diferentemente. Estas artes, donde el trabajo existe en muchas copias y pueden ser producidos sin el directo intervención del autor, el las llama halográficas. Las artes Halográficas son aquellas capaces de ser reproducidas a distancia desde el autor por el significado de la notación. Los que cuenta Goodman, a pesar de las circunstancias diferentes de la performance, cambia en su interpretación o instrumentalización, cada performance de una composición musical, según Franz Joseph *Haydn's London Symphony*, por ejemplo, cuanta como un instante autentico de trabajo. La garantía de la autenticidad no es (imposible obviamente ahora) el contacto con el autor original, sino con la estructura interna del trabajo como se deposita en la partitura.

Las artes Halográficas operan a través de la interpretación y en lo básico de la convención. Ellas están supeditadas a los cambios standards de la performance. En el uso de la notación esta la característica que define las artes halográficas: “ un arte parece ser halografico solo en el grado de cómo este es susceptible para una notación”⁵. Funcionalmente, las artes halográficas dependen por encima de las practicas notacionales de una consecuencia efímera de trabajos en sí (poesía o música), o de la necesidad de coordinar una intrincada estructura colaborativa (dance, o música sinfónica por ejemplo). En estas formas de arte, los esquemas abstractos de representación proceden a las formas tangibles del trabajo.

Las artes halográficas no imitan o reproducen cualquier cosa ya existente, ellas producen nuevas realidades, imaginadas por el significado de la notación.

Por este criterio, es obvio que la arquitectura no es claramente ninguno de las dos, Halográfica y autográfica, y Goodman dice como “ *los papeles de los arquitectos son curiosamente una mixtura. Las especificaciones son escritas en un discurso ordinario, verbal, y con un lenguaje numérico. Las interpretaciones hechas comunican la apariencia de un edificio terminado, los cuales son sketches*”⁶. La arquitectura, como la música y la danza, no esta concertada con la imitación dela realidad⁷. La planta arquitectural y la partitura musical ambas

⁴ Nelson Goodman, *Lenguajes del Arte* (New York: Hackett, 1976), 99-174.

⁵ *Ibid.*, 121.

⁶ *Ibid.*, 218.

⁷ Esto puede ser objetado, esto es falso e inadecuado – lo ultimo desde lo mas tarde de siglo 19 – para describir la pintura y la escultura como lo fiel dela imitación de al realidad. Dos puntos pueden hacerse desde ahí. Primero es que Goodman, como un filosofo leal a las categorías precisas, aquellos proyectos de lo moderno y posmoderno que trabajan cruzando las fronteras de las disciplinas son de menos interés que los más tradicionales trabajos que sirven para

describen el trabajo-ya-realizado; ambas partituras y plantas desaparecen en el trabajo ya realizado. Pero a diferencia de las formas de arte efímeras, la construcción del trabajo arquitectural es durable y de una presencia física. Y como una cosa en el mundo, el significado de un edificio es incluso más desconectado definitivamente de el autor (y por lo tanto sujeto a los desplazamientos de la contingencia de lo real) que el trabajo de un coreógrafo o un músico. Esta paradoja – “la curiosa mixtura” de Goodman –es fundamental en cualquier discusión de la representación arquitectural: como entendemos un sistema que a la vez es altamente abstracto y en si referencial, y al mismo tiempo tiene como meta u/o objetivo instrumental las transformaciones en la realidad existencial. Puede ampliarse, el relato descrito por Goodman de sistemas notacionales, para adoptar una arquitectura de una situación más compleja?

Teniendo un llamado de atención sobre el carácter mixto de la representación arquitectural en general, Goodman hace hincapié en el carácter notacional de los planos arquitecturales: De esta manera aunque, el dibujo a menudo se cuenta como un sketch, y una medida en numerales es un escrito-un guión-; la lección particular del dibujo y de los numerales en la planta arquitectural es contarlos como un diagrama digital y como una partitura.⁸ Por lo tanto entiendo la planta como una reducción de un dibujo, de una ilustración, una escala de similitud análoga para el sketch del pintor, así Goodman enfatiza que la función de las plantas arquitecturales como notación se prolonga a ellas en las combinaciones de información gráfica con medidas y especificaciones. Los dibujos llegan a ser

establecer las características identificables de una disciplina. desde de mi punto de vista, las distinciones de Goodman son interesantes una vez que las categorías, no obstante inflexibles, están establecidas, ella llegan hacer significados útiles de descripción, la naturaleza de la trasgresión. De esta manera los no-objetivos de Lazlo-Moholy Nagy “ pinturas telefónicas”. por ejemplo, podrían ser descritas como un retrabajo de unos códigos pictográficos-autobiográficos según las operaciones de halográficas de una disciplina más abstracta tanto como la música o la arquitectura.

Por otro lado, es también interesante notar el grado con lo cual las procedencias modernas – desde muy temprana la abstracción del siglo XX hacia el minimalismo y las instalaciones de arte en el tardío siglo xx – tienden como un conjunto, a traer la pintura y la escultura lomas cerca del caso tradicional y contradictorio de la arquitectura. Los términos usados sobre la comparación famosa de Leo Steinberg de la práctica de la pintura en la impresión de la pintura “flatbed” es un instructivo: “ esto estaba sugiriendo tempranamente que los viejos maestros tenían tres caminos de concebir la planta de la pintura. Pero una axioma esa compartido por las tres interpretaciones, y esto permanece operativo en los siglos sucesivos, incluso hacia el cubismo y el expresionismo abstracto: la concepción de la pintura como una representación del mundo..” [Mi énfasis]. Para Steinberg, incluso los expresionistas abstractos eran “ pintores de naturalezas” con algún grado, produciendo analogías visuales con el espacio del mundo. Por contraste, los trabajos de Jasper Johns, Jean Dubuffet or Robert Rauschenberg conciben la pintura plana como una superficie horizontal donde los materiales, coleccionan impresiones e información: “ la pintura de Flatbed produce esta alusión simbólica de superficies duras semejantes a una superficies planas, a unos pisos de talleres, a cartas de navegación, tablas de anuncios - cualquiera superficie receptora sobre la cual los objetos están dispersos, cualquier dato esta inscrito, cualquier información puede ser recibida, publicada e impresa – coherentemente o en confusión. Las pinturas de los últimos 15 a 20 años insisten en la orientación radical, en las cuales la superficie pintada no es (a lo largo) la analogía de una experiencia visual de una naturaleza, sino de un proceso operacional. “para añadir a la mesa de borrador, o incluso el sitio de edificio en su base plana al catálogo de Steinberg de sus “superficies receptoras” no parece tan lejano traer y confirmar este vagar hacia los paradigmas arquitecturales dentro de las artes visuales. Leo Steinberg, “other criteria” en su other criteria: confrontations with twentieth century art (Oxford: Oxford University Press, 1972), 82 ff.

⁸ Goodman, Lenguajes, 219.

notaciones –diagramas- precisamente en el momento en el cual la información numérica y textual es añadida una exclusividad visual.

Pero la analogía sufre un colapso cuando el trabajo individual de la arquitectura es considerado. Goodman llama “la clase cómplice” sobre una arquitectura que es tradicionalmente al edificio único. Podemos ir mas lejos, esto es también posible señalarlo por la relación del arquitecto sobre el proceso de construcción como un camino análogo de la actividad del pintor o del escultor. “el trabajo de la arquitectura, escribe Goodman, “ *no esta sin duda (siempre) desconectado desde el edificio particular como es el trabajo de la música desde una performance particular. El producto final de la arquitectura, a diferencia que el de la música, no es efímero; y el lenguaje notacional no ha todavía adquirido una completa autoridad de separación de la identidad de trabajo en todos los casos desde la producción particular; la arquitectura es un caso contradictorio y transicional⁹.*

Elaborar las consecuencias de un estatus contradictorio requiere mirar mas cercanamente de una interacción de una construcción y del dibujo. Pero ¿cómo la realidad concreta temple la abstracción del dibujo?, y ¿cómo los instrumentos de la abstracción de la arquitectura dejan marcas sobre esta realidad? Los dibujos arquitecturales son, ni en el fin de ellos mismos, artefactos, como pintura), ni son simplemente instrumentos de transparencia técnica. Los dibujos arquitecturales son de naturaleza transitiva, capaces únicamente de producir alguna cosa nueva. Lejos del ser ideal de las construcciones, los dibujos arquitecturales están marcados por sus contactos con una realidad inconsistente y desordenada. La representación no es algo que se añade dentro (o en) del edificio, sino que el significado de la representación deja siempre una huella en la construcción. Este es un transporte continuo entre los instrumentos gráficos de la abstracción de la arquitectura y la construcción material inflexible del edificio que define el trabajo del arquitecto, y hacer esto posible para la arquitectura es trabajar dentro de la complejidad delo real, y entrar en el campo movedizo (condiciones de campo o alteraciones dentro de un campo fonetical como parte de un sistemático cambio de historia) en la ciudad contemporánea.

3. La ciudad ilegible¹⁰.

El problema de la arquitectura y de la ciudad contemporánea es también en parte un problema de representación, resultado de la sustitución de un intangible por un tangible, y haciendo de la insuficiencia de la imagen un mecanismo

¹⁰ En este acápite se siguen los planteamientos que Stan Allen desarrolla en “Mapping the unmappable: on the notation”, en el libro **Practice achitecture , technique and representation**, Routledge, 2000, pp.31-47. Además se incorporan referencias de un texto de Allen con Marc Hacker, para un catalogo de una exhibición de 1986 *The London Proyects*, un proyecto experimental donde los autores pretenden explorar las consecuencias de la representación de una complejidad in-legible de la ciudad moderna, por los significados de la grafica de la partitura. Ver Stan Allen and Marc Hacker: **Scoring the City: The Holograma**, in *The London Proyects*, New York: Princeton Architectural Press, 1988.

descriptivo. En *“Reading The Illegible: Some Modern Representations of Urban experience”*, el crítico Steven Marcus se refiere a la larga historia literaria de la descripción urbana. Él contrasta la descripción de la ciudad moderna que se encuentra en las novelas de Thomas Pynchon y Saul Bellow. Tradicionalmente, la ciudad crece de manera más compleja, es así como, el novelista es todavía quien puede dar una coherencia a la ciudad incoherente. Like Dickens presenta las complejidades del siglo 19 en Londres, las descripciones de Bellow sobre Nueva York o Chicago retienen *“un significado, grandioso y coherente”*. Pero la ficción más reciente de Pynchon, presenta la ciudad como (un lugar que) ya ha cesado o dejado de ser legible. La ciudad moderna, escribe Marcus, *“ se ha salido fuera de control... ha perdido el significado de sus potencias y sus estructuras coherentes que alguna vez habían poseído”*. El texto de la ciudad – desde el lenguaje de los habitantes al espacio de las calles – no pueden ser leídas mas que bajo las convencionalidades del viejo artefacto-ciudad moderna Marcus cita a Pynchon cunado éste afirma que *“ sobre el orden que ve claramente en el mundo contemporáneo... nosotros debemos poder ver el pasado: Como una ficción de una continuidad, una fluxión de causa y efecto, una ficción de una historia humanizada dotada con una razón”*. Las categorías estructurales son, en estas palabras, decepciones sin sentido en ellas mismas. El conjunto ha llegado hacer de nuevo desestabilizado, oscuro, infundado, desconcertado – y por mas esfuerzos de entendimiento o construcción del conjunto, son ellos mismos una parte de una mistificación¹¹.

Históricamente, la arquitectura de la ciudad, ha plasmado y personificado una memoria colectiva a través de una estructura de definición finita. Una correspondencia directa se mantuvo entre la ciudad como un emplazamiento intangible sobre el paisaje y unas serie de representaciones basadas en los puntos de vista fijados en convenciones de representación. Hoy día las tecnologías de la comunicación, el intercambio informático, y la guerra junto con las economías del capitalismo multinacional y el cambio de la comodidad global, ha producido una condición en la cual el emplazamiento urbano no es simplemente geográfico. Lo local, las diferencias físicas en las ciudades, desde el primer mundo hasta el tercer mundo, están siendo borradas progresivamente con los intercambios de información, de conocimiento y de la técnica. Todas las ciudades son conectadas instantáneamente como parte de un vasto networks, en las cuales las imágenes, de los datos y de monedas fluyen de manera libre. Y si el advenimiento de la comunicación de masas y de la información tecnológica han socavado la idea sobre la ciudad como lugar de la permanencia arquitectural, el calor social de la memoria ha sido erosionada por una series de eventos políticos catastróficos que han marcado el siglo 20.

La tecnología de la guerra ha socavado mas la noción residual de la ciudad como un prospecto cercado. La fractura y la desintegración de la ciudad que

¹¹ Steven Marcus, “Reading the illegible: Some Modern Representation of Urban Experience”, in William Sharpe and Leonard Wallock, eds. **Visions of the modern city**, Baltimore: Johns Hopkins UNIVERSITY Press, 1987, p.254.

vino con la perfección de las balísticas y el desarrollo de las carreteras y de los trenes en el siglo 19 ha sido muy acelerada junto a los requerimientos de la etapa nuclear y el soporte de tecnologías. Bajo esta transformación la dispersión ha llegado hacer el principio primario de una ideología antiurbana causante de mas erosión en el dominio publico¹². Como Paul Virilio, ha señalado, *“la representación de la ciudad contemporánea no es determinada por una apertura ceremonial de puertas, por un ritual de procesiones y paradas, ni por una sucesión de calles y de avenidas. Desde ahora en la arquitectura se debe repartir con la llegada de un “espacio-tiempo tecnológico”¹³”*.

Una consecuencia de esto ha sido la marginalización de la disciplina de la arquitectura misma. Michael Foucault ha anotado que *“los arquitectos no son los ingenieros y técnicos de las tres grandes variables: territorio, comunicación y velocidad”¹⁴*. Los arquitectos parecen condenados a trabajar en la superficie y no en la estructura. Esta es la situación que esta determinada históricamente y es un cambio poco probable (significativamente) como un resultado de cualquier cosa que la profesión de la arquitectura haga. Si la arquitectura ha perdido la capacidad histórica para fijar y determinar los limites del espacio urbano y del territorio, es por que los arquitectos trabajan exclusivamente con imágenes? O es posible aceptar la realidad de esta nueva condición y reinventar creativamente las herramientas de la disciplina sobre un orden para encontrar nuevos desafíos?

En la retórica muy temprana del movimiento moderno, la tecnología fue representada en una forma simbólica. El transatlántico, el aeroplano, o el dinamo adquieren un valor ideológico como iconos de una modernidad. Frederic Jameson ha remarcado que la tecnología contemporánea no ha dejado de ser una representación icónica¹⁵. Pero hoy día los artefactos, las nuevas máquinas, son poco interesantes en sí mismas. Más importantes para la ciudad son los efectos de la tecnología: La atomización de la información, la escisión de las perspectivas, la incontrollable proliferación de imágenes superficiales. El llamado de Jameson para *“nuevos mapas cognitivos”* y su referencia de los estudios de Kevin Lynch sobre la imagen de la ciudad son sugerentes, pero lo más significativo son los nuevos efectos sobre la ciudad que no son registrados como imágenes. El fenómeno urbano –también llamado “ciudades borde” - ciudades genéricas” – son la consecuencia de los cambios tecnológicos y sociales. Pero ellos son el reflejo de estos cambios solamente de manera más indirecta y de forma mediada. En el orden, el mapa del territorio inmapeable, las convenciones de las representación necesitan ser repensadas. Si la arquitectura es un trabajo

¹² See Marc Hacker, “ Notes on a Changed World,” **Perspecta 21**. Yale University / MIT Press, 1984, 100-109.

¹³ Paul Virilio, “ The Overexposed City”, **Zone ½** (1986): 18. ed. Paul Rabinow (New York: Pantheon , 1984, 244.

¹⁴ Michel Foucault, “ **Space, Knowledge, Power**”, in the Foucault Reader, 244.

¹⁵ Frederic Jameson, **El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado**, Paidós, 1991(1984): 53-92.

mas allá del nivel dela imagen, esta necesita inventar nuevas herramientas de trabajo más efectivas.

Dentro de los networks inmateriales y de sistemas que constituyen la ciudad en la ultima parte de la centuria, la arquitectura necesita direccionar las implicaciones sociales y políticas de este movimiento desde el arte-facto efectivo.

Las representaciones tradicionales presumen objetos estables y sujetos con temática determinadas. Pero la ciudad contemporánea no es reducible a un artefacto. La ciudad hoy es un lugar donde lo visible y lo invisible emana de la información, donde el capital y los sujetos interactúan en formaciones más complejas. Ellos forman un (dispersed field) campo diseminado, un flujo de interconexiones. Para describir o intervenir (mapear) en esta nueva esfera, los arquitectos necesitan técnicas de representación que implique el tiempo y el cambio, los movimientos escalares, los puntos de vista móviles, y los programas múltiples.

La propuesta de nuevas observaciones de notación en la representación arquitectural no es una propuesta de otro movimiento paradigmático - una substitución simple de un modo de trabajar por otro – sino mas bien una propuesta de ampliar el catálogo de técnicas disponibles para el trabajo del arquitecto en la ciudad. Incluso los arquitectos más convencionales trabajan notacionalmente con algún grado. Para abrir más la representación arquitectural en una partitura, en un mapa, en un diagrama y en un texto podría establecer unos bases para el intercambio con otras disciplinas tanto como el film, la música y las performances¹⁶. Las partituras permiten una presentación de simultáneos e intercambios de información de diversas escalas, en coordinados movimientos e incluso de diferentes códigos lingüísticos. El texto permite al diseñador involucrar programa, evento y tiempo en términos específicamente arquitecturales. Nuevos mapas y diagramas pueden comenzar a sugerir nuevos caminos de trabajar las dinámicas complejas de la ciudad contemporánea.

De ahí que un programa pragmático sea esbozado aquí: radicalizar ya la lectura del presente y mejorar la capacidad de captura especifica de los dibujos arquitecturales, para que estos trabajen en la realidad desde la distancia, es decir, ser altamente específico en el sentido material y al mismo tiempo mapear lo invisible o la actividad virtual. Trabajar simultáneamente con lo abstracto y lo concreto; comenzar a usar las capacidades de notación no solamente para tomar medida en la complejidad ya existente de un nuevo campo urbano, sino también en el desarrollo de unas estrategias que intervienen productivamente en la ciudad hoy con propuestas que están abiertas y optimistas, devotas de un cambio afirmativo mas que crítico.

¹⁶ Para sugerir un ejemplo de este cruce disciplinario, el uso dela partitura en el contexto arquitectural-urbano, ver a Diana Agrest, "Design versus Non-Design", **Oppositions 6** (Fall, 1976)., citado por Allen, 2000, op.cit.

4. Glosarios. Definiciones de trabajo

4.1 Anticipación

Las notaciones describen siempre un trabajo que esta todavía por ser realizado. Incluso de ya interpretado, el trabajo esta abierto para una interpretación y un ámbito en el curso del futuro de la performance. En este sentido, las notación es optimista y anticipatoria. A diferencia de las teorías de mimesis, las notaciones no mapean o representan los objetos ya existentes o sistemas, sino anticipan nuevas organizaciones y especifican todavía las relaciones que están por realizarse. La notación no es sobre una interrogación, critica o comentario. Estas prácticas "criticas" utilizan las capacidades discursivas de la notación solamente retrospectivamente (señalando que esta incorrecto con la realidad existente), mientras que la posibilidad radical de la notación se extiende sobre la posibilidad de la propuesta de realidades alternativas. Las propiedades de la notación especial puede ser explorada por el diseñador urbano que produce un tipo de "indeterminación dirigida": las propuestas que son robustecidas y especificadas suficientemente como para sostener el cambio del tiempo, todavía abren y sostienen ampliamente las interpretaciones múltiples.

4.2 Invisible

Las notaciones van mas allá de lo visible para implicar los aspectos invisibles de la arquitectura. Esto incluye, los efectos fenomenológicos de la luz, la sombra y la transparencia; sonido, el olor, el calor o el frío, pero también – quizás, mas significativamente – programa, evento, y espacio social. Notaciones no son las fotos o los íconos. Ellos no describen demasiado o no representan específicamente los objetos, tanto que ellos especifican la estructura mental y las relaciones entre las partes. Tanto el uso de los signos de la notación como los desplazamientos (lejos) desde el objeto y hacia lo sintético pueden establecer la posibilidad de lo riguroso, que todavía no reduce la abstracción. El uso de la notación marca un desplazamiento desde el objeto desmarcado hacia el campo extendido

4.3 Tiempo

Las notaciones incluyen el tiempo como una variable. No es accidental que las notaciones figuren mas significativamente en las artes que en un despliegue del tiempo: música, danza o teatro. Sí nosotros accediéramos junto con Paul Virilio, que la vida de la ciudad y la experiencia hoy día pertenece mas al tiempo que al espacio (" ahora la velocidad-ubicuidad, inmediatez- disuelve la ciudad o más bien la desplaza en el tiempo"¹⁷), la capacidad especial de la notación al hacer temática la mensura y desplegar el tiempo, asume una espacial importancia.

¹⁷ Paul Virilio and Sylvere Lotringer, *Pure War* (New York: Semiotext(e), 1983), 60.

Intervalo, duración y tempo, aceleración y acumulación son las variables llaves sobre un esquema - un bosquejo notacional.

4.4 Colectivo

Las notaciones presumen un contexto social, y comparten convenciones de interpretación. La partitura no es un trabajo en sí mismo, sino un set de instrucciones para la interpretación de un trabajo representado (una performance). Una partitura no puede ser un lenguaje privado. Este trabajo se coordina instrumentalmente con acciones de múltiples interpretes, quines colectivamente producen el trabajo como un evento. Como un modelo para funcionar dentro de la ciudad, el carácter colectivo de la notación es altamente sugerente. La notación va mas allá que la trasgresión y cruza programáticamente, las notaciones podrían funcionar para mapear lo complejo y lo indeterminado, en el teatro de lo cotidiano en la ciudad. El uso de la notación marca un movimiento desde la producción del espacio hacia la performance (representación e interpretación) del espacio.

4.5 Diagramas digitales

La notación trabaja digitalmente. Esto no quiere indicar una relación específica con una tecnología computacional, sino que hay que retornar a una definición precisa de lo digital: “*un bosquejo –una idea digital... es desde el principio hasta el fin, discontinua: y sobre un sistema digital las características de un bosquejo o una idea son semejantes uno- a –uno, son correlativos a una serie conforme a un set de discontinuidades similares*”. Las notaciones trabajan a través de diferencias, no de re-ensambles. Si la nueva tecnología es entendida como un desplazamiento desde las máquinas de producción hacia las máquinas de reproducción, y si este desplazamiento es caracterizado por el reemplazo de la analogía por lo digital, el movimiento corresponde hacia la notación sobre la práctica arquitectural siguiente. Para citar a Goodman de nuevo “*estamos asustados, por esto, por que nosotros pensamos los diagramas a modo de dibujos esquematizados, y lo mas fuerte es que nosotros recordamos que la distinción entre lo digital o notacional y lo no-notacional, incluyendo lo análogo, no gira sobre alguna noción aproximada de analogía o semejanza, sino sobre los requerimientos técnicos base para un lenguaje notacional*”¹⁸.

Allen realiza una advertencia en el final. Para interesar a los sistemas notacionales sobre el urbanismo no es sugerente una vuelta perfecta al significado de la transparencia y la implementación pulida de la funcionalidad. Completamente consciente del peligro de la mistificación y de las totalidades falsas, estas propuestas no proponen imponer una coherencia sobre una ciudad incoherente. Mas bien, ellos proponen unas series de estrategias ‘en marcha’ para usar dentro de un campo indeterminado de la ciudad contemporánea. Ellos

¹⁸ Goodman, Languages, 171.

proponen nuevos escenarios, que provocan unas combinaciones precipitadas y que permiten incrementar la adaptación sobre el tiempo. Ellos dejan el espacio por una improvisación táctica del usuario en el campo. Cualquier coherencia es alcanzada, es siempre una estabilización provisional de fuerzas móviles de la ciudad, no se deja en avance, sino se desarrolla en practica.

5. Consecuencias teóricas

Quizás en esta ocasión, es importante insistir que el problema de la representación en la arquitectura es siempre doble. Es importante distinguir detenidamente entre las técnicas de la representación-mapping, proyección, o notación- y la idea que la arquitectura en si opera como un sistema representacional. Estos dos aspectos están vinculados, pero no son idénticos y una gran confusión surge sino se presta atención directa hacia la diferencia. Como Jacques Derrida ha señalado, *“en el trabajo arquitectural, la representación no es representacional estructuralmente – o es, pero según para un desvío demasiado complicado que indudablemente desconcierta a cualquiera”*¹⁹. Diana Agrest y Mario Gandelonas han remarcado convincentemente en la inevitabilidad de la arquitectura, como sistema social, funcionando para algunos grados como lenguaje, y por el otro lado, la imposibilidad de la arquitectura de acceder siempre a la fluidez y transparencia del lenguaje discursivo²⁰. Puede ser que “ la crisis de la representación” en la ciudad contemporánea sea nada mas que una escalada de un conflicto ya presente en la representación – una profundidad, un conflicto siempre presente en el lenguaje y la representación traídas en una crisis del contexto y las nuevas tecnologías de las condiciones urbanas. Pero la respuesta arquitectónica para la crisis, bajo la influencia de la teoría deconstructivista – que ha sido registrar la inestabilidad del sistema a través de la generación premeditada de inestabilidad – parece inadecuada.

Una conclusión que si se debe reconocer desde el proyecto deconstructivista es que el sueño de la perfección que se instala entre el objeto y esta representación debe ser olvidada. La duda y la indeterminancia pueden haber estado aceptadas como un trabajo material cotidiano del arquitecto. Aceptando la posibilidad de la imposibilidad de la comunicación translúcida entre el arquitecto y el publico, un giro por un tanto crudo e instrumental de la notación puede de hecho ser razonable. La teoría actúa para provocar duda, pero una vez que la duda ha sido registrada, el desafío del presente es apropiárselas con este material corrupto e imperfecto.

¹⁹ Jacques Derrida, “ The Parergon”. Trans. Craig Owens, October 9 (1979): 22., citado por Allen, 2000.

²⁰ “ Nosotros confrontamos la paradoja aparente de la situación definida por: La imposibilidad del lenguaje / la inevitabilidad del lenguaje./ “aparente” porque, de hecho, esto no es una contradicción simple. El termino lenguaje que aparece en los dos párrafos nombrados de diferentes referencias. Cuando nosotros hablamos de la imposibilidad del lenguaje, nosotros nos referimos a la noción específica de la naturaleza del lenguaje, lenguaje en el sentido estricto. Cuando nosotros notamos esta imposibilidad, criticamos la creencia utópica sobre la posibilidad de crear una totalidad del lenguaje arquitectural estructurada y el racionalismo objetivo que propone la posibilidad de una comunicación diáfana entre el arquitecto y el publico. Cuando nosotros hablamos de inevitabilidad del lenguaje, cuando nosotros nos referimos a la noción más general del lenguaje como un sistema de reglas institucionalizadas a través de la historia. Lenguaje en este sentido es inevitable y revela la creencia sobre la posibilidad de una arquitectura puramente subjetiva, efusivamente expresiva en sí, como una ilusión idealista”. Diana Agrest y Mario Gandelonas, “ON Practice”/ **A+U 114** (March 1980) : 35-36.

Bibliografía

Agrest, Diana, "Design versus Non-Design", **Oppositions 6** (Fall, 1976)., citado por Allen, 2000

Allen, Stan et. alt.: **Scoring the City: The Holograma**", in *The London Projects* ,New York: Princeton Architectural Press, 1988.

Bermann, Marshall. **All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity** (New York: Simon and Schuster, 1982)

Gilles Deleuze y Felix Guattari , *Thousand Plateaus* (trans. Brian Massumi Minneapolis : University of Minnesota Press, 1987)

Nelson Goodman, **Lenguajes del Arte** (New York: Hackett, 1976)

Clark, T.J. **The Painting Of Modern Life: Paris In The Art Of Manet And His Followers** (New York, Alfred A. Knopf, 1985)

Deutsche, Rosalyn ; "Men in space", en su texto **Evictions. Art and Spatial Politics**, MIT Press, 2002.

Harvey, David. **La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural**. Amorrortu, 1990 (1989).

Jameson, Frederic **El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado**, Paidós, 1991(1984)

Marcus, Steven "Reading the illegible: Some Modern Representation of Urban Experience", in William Sharpe and Leonard Wallock, eds. **Visions of the modern city**, Baltimore: Johns Hopkins UNIVERSITY Press, 1987

Pollock, Grisella **Vision And Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art** (London: Routledge, 1988).

Soja, Edward. **Postmodern Geographies. The reassertion of space in critical social theory** , Verso, 1989

Wolff, Janett "The Invisible Flaneure: Women and The Literature of Modernity", **Theory, Culture and Society 2, no. 3** (1985)

Virilio, Paul, " The Overexposed City", **Zone 1/2** (1986): 18. ed. Paul Rabinow (New York: Pantheon , 1984, 244.