

TODOS SOMOS PRODUCTORES: IMAGEN Y PODER CULTURAL MÁS ALLÁ DE LA ARQUITECTURA

PANTIN RUIZ, Juan Vicente

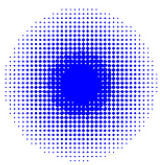
jvpantinr@fau.ucv.ve

Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela

Resumen

Derivamos cada vez con más fuerza de la producción de objetos hacia la producción de imágenes. Tal deriva, fuertemente marcada por los avatares de la postmodernidad y las nuevas tecnologías de producción, reproducción e información, empuja progresivamente al campo arquitectónico a nuevos e inciertos territorios, subvierten sus estatutos fundacionales y le vinculan de nuevas formas con la cultura y su tiempo. ¿Está la arquitectura definitivamente subsumida por la reproductibilidad técnica y la lógica de la mercancía? ¿Es hoy día la imagen el verdadero objeto de la disciplina, y la obra tan solo una verificación localizada de ese objeto, su tótem? ¿De qué nos hablan actualmente las imágenes arquitectónicas? ¿De hechos, teorías, lenguajes, poéticas, procedimientos o simples informaciones?

A partir de la noción de productor en Walter Benjamin y Pierre Bourdieu, se propone una revisión del arquitecto como productor contemporáneo de imágenes y de la arquitectura misma en cuanto disciplina en tránsito, signada por la muerte del arte, la contradicción entre democratización de la producción y concentración de la reproducción, la desaparición del autor, la hegemonía de la industria cultural, el salto de lo cualitativo a lo cuantitativo operado por el *Big Data* y el posible fin de la imagen como documento de cultura; síntomas de esta casi definitivamente “nueva e imprevista dimensión del operar arquitectónico” que daremos en llamar post-arquitecturas.



Palabras clave

Materialidad de la imagen, Trayectos de lo no visual a lo visual, Imagen digital, Conocimiento y generación de imágenes, Imágenes y *Big Data*

Introducción

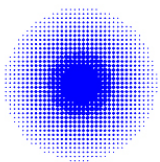
Dos condiciones han sido propias de la arquitectura en cuanto campo cultural: su falta de autonomía y su técnica cultural. De la primera diremos que ha sido justamente ‘su’ estar dentro de las relaciones de producción de la época, como afirmara Walter Benjamin y Fredric Jameson actualizara para nuestro tiempo; es en la arquitectura donde se observan de modo más espectacular las modificaciones de la producción estética y los más importantes problemas teóricos de la postmodernidad. Sobre la segunda condición, también implícita en los orígenes de la arquitectura, bastante se ha dicho; sin embargo quiero recordar que la operación radical que separa la prehistoria –valga decir, las formas de producción previas a las operaciones brunelleschianas y albertianas que configuran la génesis de una nueva técnica cultural– y la historia de la arquitectura es la individualización definitiva del sujeto creador, que ocurre con retardo respecto de otros campos culturales. Y que esa individualización ocurre con la apropiación y desarrollo que tal sujeto hace de esa técnica cultural, antes solo existente en la escala social y temporal de la ‘larga duración’ braudeliana, y ahora posibilitada por los aparatos¹ configuradores de la modernidad. Esa técnica cultural es el proyecto.

El proyecto, para proponer otra afirmación simple, ha cumplido hasta ahora dos condiciones: alimentarse o reproducir aparatos estéticos y prefigurar la obra, es decir, de anticipar la existencia material de su producto. El proyecto anticipa, explica y justifica al objeto, pero no es un producto –a lo sumo, un documento de cultura–, tampoco es un proceso científico o un acto creativo aislado. Tal como aclaraba un viejo conocido, tesis y proyecto “son de naturaleza distinta, pues una tesis apela a su demostración y un proyecto se instala. Una tesis apela a la investigación como metodología para su demostración; un proyecto instala un modo de vivir”². Y la forma en que el proyecto se instala en la cultura con anterioridad a la obra es mediante imágenes.

Pero el destino del proyecto no es producir imágenes. Las imágenes no son el objeto. Parece una perogrullada, pero hoy día no lo es tanto. Y he aquí la crisis que actualmente atraviesa la arquitectura: derivamos cada vez con más fuerza de la producción de objetos hacia la producción de imágenes. Y está claro que la producción de imágenes es un rasgo característico de la revolución digital y la

¹ Usamos aquí el término aparato en un doble sentido, el de su acepción original –la que propone Louis Althusser en *Ideología y aparatos ideológicos de estado*, y la que desarrolla Jean-Louis Déotte en *¿Qué es un aparato estético?*

² Sato, (2015): 37



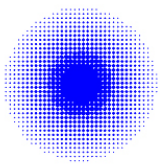
masificación tecnológica, pero este rasgo no es necesariamente un rasgo positivo para la cultura, al menos no para la cultura arquitectónica. En la medida que los arquitectos pierden su capacidad, o cuando menos su autonomía, en el ciclo de producción de bienes, su existencia deja de tener sentido. Y la devaluación de su técnica como estrategia para prolongar su existencia implica también la devaluación de su campo cultural.

La muerte del autor

El comienzo de esta deriva puede encontrarse en el concepto de productor cultural, esbozado inicialmente por Walter Benjamin en el ensayo El autor como productor. Concepto que inaugura el proceso teórico de la destrucción del artista –y del arte– que luego continuará la sociología de la cultura y finalizará la crítica de arte, por cuanto identifica tres elementos cada vez más definitorios de las condiciones en las que el artista –devenido autor, ahora productor– opera en la cultura: su subsumisión en los modos de producción de la era industrial, la cuestión de la técnica como determinante fundamental de la producción y reproducción artística, y el fin de la obra entendida como producto inscrito dentro de una forma cultural específica, léase género, estilo o disciplina.

Entre otras cosas, Benjamin pone aquí en evidencia la falsa creencia de la libertad creativa. Que el productor puede decidir al servicio de quién pone su actividad no aplica para la arquitectura que, antes se ha dicho, no existe sino al servicio de determinados intereses, que son aquellos del modo de producción dominante. Pero un campo cultural no solo sirve a un modo de producción, también dispone de unos medios, que pueden ser desarrollados y controlados de manera autónoma, en los cuales se restringe y diferencia de otros campos culturales. Y la confusión entre modos de producción (que pertenecen a las concentraciones de capital y las instancias de poder cuya materialización y correspondiente representación en el entorno construido es mediada por el proyecto) y medios (que corresponden a los dominios propios de la reproducción y las instancias de formación, divulgación, legitimación) es también la confusión entre libertades y restricciones del oficio, que a su vez se han ido transformando en la medida que los aparatos culturales de la era digital han abierto nuevas posibilidades, pero también nuevas limitaciones al trabajo de los arquitectos.

¿Son aún los arquitectos “funcionarios ideológicos”? Hoy, cuando menos que nunca se reprocha la servidumbre ‘de clase’ de los campos culturales, el dilema planteado por Benjamin entre tendencia y calidad parece históricamente superado. Pero aunque estemos de acuerdo con él en que “el concepto de tendencia, en la forma sumaria en que se encuentra generalmente en el debate mencionado, es un instrumento completamente inadecuado para la crítica política” de la cultura, hay que recordar la naturaleza eminentemente política subyacente en el concepto ha sido el motor de la evolución y diversidad de la arquitectura desde el renacimiento hasta las vanguardias artísticas del siglo XX. Aunque la tendencia de una obra sólo pueda ser acertada cuando es también acertada dentro de su propia técnica cultural, podría decirse



inversamente que no hay desarrollo de una técnica cultural sin tendencia. Y para recuperar hoy este concepto, veámoslo como cualquier intento de subvertir, jalonar o tensionar discursiva u operativamente la dominante cultural y su poder hegemónico. Podríamos afirmar sin mucho temor que esto no está ocurriendo. Que parte del problema es que las técnicas culturales están cada vez más fuera de la producción y cada vez más dentro de la reproducción, es decir, dentro de los territorios de autoproducción de la imagen y su masificación tecnológica.

Este desbalance entre producción y reproducción puede entenderse a simple vista como el triunfo aparente de una forma de democracia, aquella de los modos de producción de la postmodernidad. Ciertamente, la emergencia de nuevos aparatos culturales ha dependido en buena medida de su articulación con los dispositivos técnicos de la revolución digital (dispositivos que coloquialmente hemos llamado 'la tecnología'), que son a su vez una extraña forma de la mercancía, simultáneamente objetos técnicos, medios de producción, comunicación e información. Pero este triunfo tiene un trasfondo más complejo, vinculado a la masificación más que a la cuestión técnica. Benjamin identifica primero en la prensa escrita, luego en la fotografía y el cine los orígenes de un nuevo ciclo cultural, cuya estructura queda así planteada: los contenidos o productos culturales como "materia" (objeto ansioso) resistente a cualquier forma de organización previa; el lector, espectador o *connoisseur* devenido en público –o masa– "impaciente"; una nueva forma de percepción, distraída e inculta, como asimilación arbitraria de los hechos (post-verdad). Lo que no alcanzó a mirar Benjamín fueron los medios a través de los cuales se movería este nuevo ciclo, inscritos en la esfera de la globalización y las tecnologías de la información.

La cuestión central que quiero argumentar aquí, más allá de la instalación de un nuevo estadio de la cultura, es la insurgencia de un nuevo estadio de la arquitectura, signado por la devaluación de la técnica cultural del proyecto y la pérdida de poder cultural de la disciplina; ambas signadas por la tecnificación, masificación y pérdida poder cultural del trabajo del arquitecto. Como conclusión de *El periódico*, Walter Benjamin desarrolla una idea que hoy día podemos entender con absoluta claridad, y que podemos extrapolar a nuestro campo: al ganar la cultura en amplitud lo que se pierde en profundidad, la frontera entre autor y público empieza a desaparecer, en la medida que se hace socialmente deseable. Y la disposición del público a convertirse en autor se posibilita en la medida que la masificación y superficialización de la cultura le acerca a la condición de experto y a los medios para producir. Solo en una cosa se equivocó entonces Benjamin, no será la exposición a la palabra, sino a la imagen, lo que le será requerido al público para ejercer la autoría; por eso, este nuevo poder cultural no se basa en una formación especializada, ni siquiera en una politécnica, para convertirse en dato. Fue la imagen quien finalmente se adueñó de las "irresolubles antinomias" de la cultura planteadas por Benjamin. Queda por verse si en la degradación total de la imagen se incuba la salvación de la imagen.

Autor, productor, consumidor

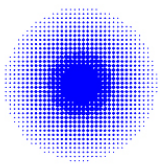
Cuando Benjamin descubre en la fetichización de la mercancía la transformación que da origen al panorama y por extensión al paisaje urbano, las formas de percepción modernas, sus aparatos estéticos, también descubre a un nuevo sujeto, el *flâneur*, cuya existencia se prolonga hasta la deriva situacionista. Jameson, más cercano a nosotros, descubre en la lógica del capitalismo tardío otra mutación del espacio construido –al que se refiere con el término, entonces rudimentario, de hiperespacio–; sin embargo no reconoce aún al sujeto nacido de esta mutación, porque los hábitos perceptuales de la incipiente sociedad postmoderna estaban aún determinados por los aparatos estéticos de la modernidad.

Ese sujeto que no logra ubicar Jameson es el consumidor, y sus coordenadas quedaron claramente identificadas con la sociología de la cultura, que reconoce el consumo cultural como una economía de los bienes culturales con una lógica específica, producto de la educación y el origen de clase. Sin embargo, el consumo y su condicionamiento es planteado según esta restricción: “la obra de arte adquiere sentido y reviste interés sólo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada. (...) Ese código incorporado que llamamos cultura funciona de hecho como un capital cultural porque, estando desigualmente distribuido, otorga automáticamente beneficios de distinción”³. Lo dice Pierre Bourdieu en 1984, quizás en un momento que podemos catalogar como de transición entre la noción de código/signo/símbolo tradicionalmente asociado a las artes y la insurgencia de la abstracción formal, el purovisibilismo y los juegos de lenguaje como *lingua franca* de la postmodernidad, estableciendo sin embargo las bases de una estratificación del gusto y la producción estética que desmitifica y explica retroactivamente el universo de la cultura.

Si volvemos a lo que plantea Benjamin a propósito del intercambio de roles entre autor y público, concluiremos que lo que hace socialmente deseable la condición de productor es, paradójicamente, el consumo. “En el futuro, todos serán famosos mundialmente por 15 minutos”, se dice que dijo Andy Warhol; “el consumo es el corolario de la afirmación omnipresente de la elección ya hecha en la producción” dijo indiscutiblemente Guy Debord, y la historia contemporánea lo ha demostrado axiomáticamente, desde la cultura popular hasta los *reallity-shows* y las redes sociales. Dicho en otros términos: la acción de producir ha devenido experiencia estética y por tanto en objeto de consumo. Y la mercancía de ese nuevo mercado es la imagen; su territorio está fuera de la naturaleza, pero también de lo artificial. Está fuera del mundo. Ya no hay materia, orden ni estructura que revele claramente la forma de este producto, que se aleja aquel mundo previa y definitivamente construido por la modernidad.

La pérdida de unidad del mundo se expresa, según Debord, en la expansión gigantesca del consumo, y el espectáculo es el simulacro de esa unidad perdida,

³ Bourdieu, (2010): 233



donde se representa ante el mundo y le es superior. Pero prefiero mirarlo desde la sociología de la cultura y abordar una lectura materialista: ante las limitaciones que plantea a la arquitectura la lógica del capitalismo tardío, ante la pérdida de espesor que plantea el fin de los grandes relatos, la haute culture, los lenguajes y símbolos codificados, ante las revoluciones tecnológicas que abren nuevos modos de producción, se produce un fenómeno cuyas consecuencias sobre la arquitectura aún están por verse. Podemos celebrar que todos somos productores, pero una extraña clase de productores, pues lo hacemos a costa de nuestro propio campo cultural, y del poder que ese campo ha acumulado. En la medida que conquistamos finalmente la noción de autonomía, la técnica cultural del proyecto se empobrece, y por tanto se devalúa el poder cultural de la arquitectura.

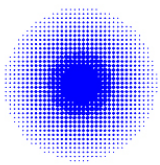
¿Productores o postproductores? ¿Arquitecturas o post-arquitecturas?

Las formas en que la arquitectura se ha reconfigurado en las últimas décadas son variadas y complejas. A lo sumo alcanzaríamos aquí a hacer un somero listado o a vincular con trabajos y autores que antes han perfilado mejor las transformaciones de la disciplina a partir de la segunda mitad del siglo XX. En términos generales, todo esto ha sido planteado en los debates que la filosofía de aquel período abrió con las tesis sobre la postmodernidad, algunas de las cuales tuvieron marcada influencia sobre nuestro campo cultural. A la luz de aquellas, esta es una reflexión tardía, cuyo único propósito sería volver sobre los pasos de la sociología de la disciplina e intentar sobre esta una actualización en el horizonte de un nuevo aparato, el algoritmo. El reciclaje de estilos y obras previas, los *revivals* de cualquier índole, el uso —y abuso— de las imágenes, y de la propia sociedad como repertorio formal, alimentarse de la moda y los medios⁴, son estrategias que abarcan la totalidad de la producción arquitectónica al menos desde la *angry generation* y la “retirada italiana del movimiento moderno”, pero nos hablan de los aspectos puramente formales de la producción artística, sobre los cuales podría aún discutirse su novedad. Sin embargo, nos interesa sumar estas, de carácter estructural y directamente vinculadas con los avatares de la producción actual:

- La masificación de la producción de productores: por citar un ejemplo no tan reciente, una investigación del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya auspiciada por la UIA en el año 2.005 estimó la proporción de arquitectos en aproximadamente uno por cada 3.200 habitantes en 61 países objeto del estudio. Si lo extrapoláramos a la población mundial actual serían más de dos millones de arquitectos⁵. Hablamos aquí de varios fenómenos, como la desproporción entre productores y medio laboral, sujetos a los vaivenes de la economía; de la ruptura y dispersión del “núcleo creativo” de la disciplina en el archipiélago de instancias de formación y capacitación; de la expansión del mercado y de un segmento privilegiado de ese mercado, sus *connoisseurs*, que amplían, estratifican y jerarquizan el campo cultural en cuanto

⁴ Cfr. Bourriaud, (2014).

⁵ En el blog de la página web www.architizer.com se propone la cifra de 3.5 millones de arquitectos.



productores, reproductores, consumidores 'legítimos' y fuerza de trabajo de los campos de producción restringida, de la gran producción y las instancias de reproducción y consagración disciplinar⁶.

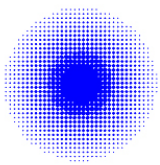
- El desarrollo de nuevos dispositivos técnicos y el predominio de la forma sobre el contenido: la noción de proyecto como técnica cultural no ha sido inmune al impacto de la revolución tecnológica, operando sobre ella una mutación tal que cabe preguntarse si es más apropiado hablar de dispositivo técnico, puesto que la evolución del proyecto no ha entrado aún en la órbita de los aparatos culturales dominantes sino en la órbita de la funcionalidad técnica, es decir, su adaptación a la tecnología, a los nuevos ciclos de producción y reproducción de la era digital. "La funcionalidad técnica se diferencia claramente de la técnica cultural que se establece con ella, y a su vez ninguna de ellas determina de qué manera la tecnología se emplea como técnica social y que uso político se hace de ella. En conjunto conforman un dispositivo técnico"⁷. Sería esta quizás la forma más apropiada de decir que innovaciones como los sistemas de producción CAD-CAM-CAE, BIM, el diseño paramétrico o la renderización tridimensional, no son en sí mismas una evolución de la técnica cultural del proyecto, sino su instrumentalización orquestada por el aparato cultural del algoritmo.

- La crisis de los expertos: ante la desmesurada masificación del campo de los productores y la acelerada evolución de los dispositivos técnicos de producción – fenómenos comunes a otros campos culturales– la figura del experto pierde valor, por cuanto es sujeto de competencia, por la diversificación del acceso a las instancias de producción (encargos, concursos, etc.) y especialmente por la drástica reducción de los tiempos y el capital material disponible para la producción. Por cuanto no se trata ya, en las diversas jerarquías de la producción, de hacer de la obra un documento de cultura, independiente de los sustratos materiales, las técnicas y los discursos, sino de sincronizarse con los tiempos cada vez más exigentes de la producción, quedando las prácticas auténticamente proyectuales dentro del dominio de la producción restringida y la cultura *high brow*. En ambos casos, la aceleración del consumo y la comunicación instantánea encuentra en la imagen difundida por los *social media* el modo de instalarse –provisionalmente– en un ecosistema cultural efímero.

Ante una supuesta aceleración temporal, que no es tal sino un simple salto de instantes sin direccionalidad alguna, lo que han posibilitado estos dispositivos es simplemente la sincronización de los tiempos de producción con los de su reproducción, inversamente proporcionales al espesor cultural que tales bienes, producidos en tales tiempos, pueden desarrollar. La presencia de estos dispositivos técnicos no ha supuesto aun el desarrollo de un nuevo paradigma disciplinar, de una nueva estética., Su participación en los procesos de apropiación de nuevos aparatos estéticos, como el algoritmo o la masificación de la imagen en las redes sociales, no

⁶ Cfr. Bourdieu, (2010): 85-152.

⁷ Bunz, (2017): 61.



ha estado centrado como en otros campos culturales en el desarrollo de nuevas posibilidades, más allá de potenciar en los productores la capacidad de comunicar de forma instantánea su producción, que por la misma velocidad en que se produce va distanciándose más del mundo, aquel que ha construido la arquitectura. En fin, los resultados del proceso creativo que resulta de todo esto, como dijimos, se encuentra inscrito en una esfera que no es propia del campo de la producción sino de la postproducción, tal como lo plantea Nicolas Bourriaud:

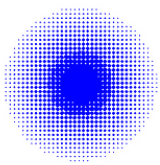
Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. Ese arte de la postproducción responde a la multiplicación de la oferta cultural, aunque también más indirectamente respondería a la inclusión dentro del mundo del arte de formas hasta entonces ignoradas o despreciadas. Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original. La materia que manipulan ya no es materia prima. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya informados por otros. Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural signado por las figuras gemelas del deejay (sic) y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos⁸.

En otro ensayo intentamos el desarrollo del concepto post-arquitectura⁹, dados los argumentos para el reconocimiento definitivo de una "nueva e imprevista dimensión del operar arquitectónico" como dijese alguna vez Manfredo Tafuri. Explicar la obsesión actual de la producción de vanguardia por la experiencia "estética" o cualquier forma ajena a la "lectura" como mecanismo de percepción del "hecho" históricamente aceptado por las instituciones de codificación y legitimación de la arquitectura (que por distinta a la triada *venustas-utilitas-firmitas* vigente durante dos mil años de historia es ubicada en esa categoría tan esquiva a nuestro campo) y la consecuente sobrevaloración de las obras y los productores por la industria cultural, han llevado al equívoco de pensar que finalmente la arquitectura ha alcanzado la cima del arte "puro". Si así fuere, la arquitectura reciente ha alcanzado esta cima a costa de la muerte del arte, a costa de la implosión de su propio campo, del urbanismo, definitivamente muerto sobre los restos del estado de bienestar, y también -así creo- quizás no por mucho tiempo.

Si damos por cierta la ruptura entre arte y vida señalada por la filosofía postestructuralista o la crítica de arte (que supone un corte significativo para la

⁸ Bourriaud, (2014): 7.

⁹ Pantin (2017).

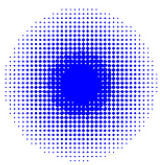


historia de la cultura y no ha sido tomada en serio al confundir en la supervivencia del mercado del arte la supervivencia del arte mismo) tal ruptura implica cuando menos su desplazamiento a otros territorios de la existencia que, dada la "liquidez" del mundo, prefiera no instalarse en formas culturales específicas sino más bien transitar, derivar entre ellas, pudiendo ser la arquitectura solo un recipiente provisional. Este desplazamiento, que no es nuevo para la historia de la percepción estética (recordemos, no siempre se ha llamado arte a los mismos productos ni artistas a los mismos productores), quizás lo sea para la historia de la cultura material y posiblemente se diluya en las historias de la imagen, la tecnología o una posible "historia de la representación".

Esta ruptura, que es también la destrucción creativa del arte *como jeux de l'esprit*, es en definitiva un alejamiento. "Toda la vida en las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación" (Debord, 1967). El punto máximo de este alejamiento, que culmina con el ingreso de la obra al reino de la reproducción pura –es decir, la imagen–, es justamente la arquitectura. Si alguna forma cultural obliga de alguna manera a la cohabitación arte-vida es aquella, pero la propia lógica de las dominantes culturales (planteada por Fredric Jameson) que operan aquella ruptura impiden una reconstrucción auténtica de este vínculo. Ya lo advertía Adolf Loos a propósito de la casa y el monumento funerario; sin embargo los productores de vanguardia –subrayo la producción en singular, que niega nuestra idea de "vanguardia"– han forzado a tal punto la posibilidad de esta relación, que en su intento han puesto en cuestión la concepción histórica del proyecto arquitectónico.

El dominio de la imagen y la información instantánea erosiona la capacidad de imaginación creativa, simplifica los códigos, aplana los sentidos. Siendo el universo de los *social media* y la democratización del gusto (también del juicio), por los sofisticados mecanismos de la intersubjetividad electrónica los nuevos ámbitos de percepción y legitimación estética, los nuevos modos de producción arquitectónica reproducen su esencia instantánea y desjerarquizada con la transparencia del proceso de diseño y el purovisibilismo del objeto. Cuando los productores de vanguardia incorporan sistemáticamente el diagrama como dato –no del proyecto, sino de la obra–, proponen una negación del acto creativo y con ello –al menos para nosotros, receptores cultos– la posibilidad de experimentar sus arquitecturas como obras abiertas. Esto, que también puede leerse como una disponibilidad a las demandas de producción del espacio propias de la economía contemporánea, o una apropiación de los códigos de sobresimplificación de la percepción, evade premeditadamente la historia de la obra como lenguaje, las complejidades intelectuales y la codificación propia de la tradición (incluso de la abstracción formal y otras búsquedas de las post-vanguardias), retrayéndose a la liminaridad propia de la velocidad del consumo de imágenes.

El carácter sintético de la operación proyectual, la enorme disponibilidad material y la aparente complejidad formal de la obra parecen invocar, en algunos casos, el retorno



del aura. Pese a su reproductibilidad técnica, la singularidad de estas arquitecturas, la ausencia de códigos reconocibles, la ausencia misma del “autor” en la obra, nos vuelve contra un nuevo estadio de lo sublime: el espectáculo. Sin embargo, el aura espectacular no es permanente, existe solo en proporción a la intensidad y duración de la existencia misma de la obra en el universo de la reproducción. Con estas operaciones, la arquitectura comienza a apropiarse de un nuevo ámbito de representación, y expandir su público (es decir, su mercado cultural). Ya la edificación no es un proyecto, resultado de un *habitus*, una teoría o de un artista singular; sus mecanismos de percepción no dependen de la educación o la afiliación de clase (como demostrara Bourdieu) sino de la pura objetualidad, traducida como infografía, culmen del largo proceso vaticinado en el entonces enigmático fin del fin propuesto por Peter Eisenman¹⁰, cuyo corolario puede ser este: “*For me, architecture is the means, not the end*”¹¹.

Bibliografía

Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Benjamin, W. (2006). *Obras*. libro II/vols. y 2. Madrid: ABADA.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bourriaud, N. (2014). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Madrid: Adriana Hidalgo.

Brady, R. (2016). How Many Architects Are There in the World? Architizer. Recuperado el 08/06/2019 de: <https://architizer.com/blog/inspiration/industry/how-many-architects-are-in-the-world/>

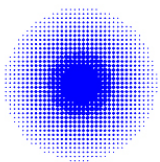
Bunz, M. (2017). *La revolución silenciosa. Cómo los algoritmos transforman el conocimiento, el trabajo, la opinión pública y la política sin hacer mucho ruido*. Buenos Aires: Cruce.

Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Reimpresión 2005. Valencia: Pre-Textos.

Déotte, J. (2012). *¿Qué es un aparato estético?: Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago: Metales Pesados.

¹⁰ Eisenman, (1984): 57.

¹¹ Bjarke Ingels, (2009).



Déotte, J. (2014). *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago: Metales Pesados.

Eisenman, P. (1984). El fin de lo clásico. *Arquitecturas bis*, (48).

Harvey, D. (2004). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Ingels, B. (2009). Bjarke Ingels: 3 warp speed architecture tales [video]. Recuperado el 29/06/2019 de:

https://www.ted.com/talks/bjarke_ingels_3_warp_speed_architecture_tales?language=en

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Pantin, J. (2017) Post-arquitecturas. Research Gate. Recuperado el 13/07/2019 de: <https://www.researchgate.net/project/Post-arquitecturas>

Sato, A. (2015). *Cara/Sello*. Santiago: ARQ.