

PROCESOS DE PRODUCCIÓN, ACERCA DEL LUGAR DEL PROYECTO

GAMBOA, Nidia; GOMEZ, Cristina.

nidiagamboa15@gmail.com, crigomez1@hotmail.com

Asignaturas Epistemología de la Arquitectura I y Epistemología de la
Arquitectura II- Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño-
Universidad Nacional de Rosario.

Resumen

Este trabajo es un avance del proyecto de investigación acreditado “El campo disciplinar de la arquitectura, su delimitación, su objeto de estudio en diálogo con distintos saberes”. Radicado en la Sub- área Epistemología de la Arquitectura. Acreditado en 2016 y con continuidad a partir de 2018. Dirigido por la Profesora Titular Nidia Gamboa y Co- Dirigido por la Profesora Adjunta Cristina Gomez.

Este trabajo tiene como objetivo particular aportar a Proyecto Final de Carrera indagando la cuestión de la articulación de las interpretaciones acerca del lugar y el tema como fundantes de la idea proyectual.

La descripción registrada en palabras y gráficas realizada por los arquitectos en la historia disciplinar ha fundado una tradición de procesos de producción basados en la mirada. Como recorte que delimita el interés en determinadas prácticas arquitectónicas y urbanísticas del sujeto que proyecta. Estas prácticas seleccionadas como objeto de conocimiento se trabajan críticamente y constituyen el horizonte proyectual del arquitecto, su episteme. Esta operación, de alguna manera garantiza el compromiso con lo real que plantea la universidad pública, específicamente con la ciudad y la región. Esta mano que registra aquello que llama la atención en los lugares se somete a una ruptura en los

planteos que parten del concepto de diagrama de Gilles Deleuze.

La mano desencadenada implica una ruptura con el “querer hacer” de Ricoeur, con el propio deseo “de una forma que sea bella para sí” de Foucault. Esta mano liberada de la “subjetividad del gesto” que conceptualizaba en un esquema la relación entre lo real y el pensamiento se libera.

La mano desencadenada implica una ruptura para poder resolver el problema arquitectónico desde el tema del proyecto, desplazando el lugar, desterritorializando, tal lo define Félix Guattari, centrando la acción en las actividades desde el punto de vista global, más allá del programa, de lo propio de cada cultura y, en posición contraria a “las actividades humanas siempre dan forma a sus espacios” de Luigi Zoja.

Estos procesos en tanto producción cultural contemporánea; desterritorializada, como los objetos de consumo, el capital y la información abren a la disciplina el interrogante sobre el lugar del proyecto.

Palabras clave

Proyecto, Proceso, Lugar, Tema, Diagrama

Este trabajo tiene como objetivo particular aportar a Proyecto Final de Carrera indagando la cuestión de la articulación de las interpretaciones acerca del lugar y el tema como fundantes de la idea proyectual. Este procedimiento es aparentemente incompatible con el pensamiento diagramático que permite abordar en una etapa introductoria la complejidad del tema.

Contando para este trabajo con la experiencia de viajes de estudio y dibujo realizada de 2012 a 2019. Estos viajes se conciben como experiencias pedagógicas alternativas, también curriculares como asignatura optativa. Atravesando los diferentes niveles de la carrera de arquitectura, con el objetivo de hacer un aporte específico a los procesos de enseñanza-aprendizaje y de producción disciplinar.

Extendiendo las actividades de registro de espacios públicos y edificios significativos de la ciudad de Rosario a otras ciudades de nuestro país y de

países limítrofes como Chile, Brasil, Uruguay y Paraguay. La propuesta se desarrolla según un programa que tiene como base los avances producidos en el proyecto de investigación “La expresión gráfica de la arquitectura y la ciudad, lecturas propositivas”. Que fue presentado en septiembre de 2011 y acreditado en 2012, solicitándose su continuidad 2014-2015. Siendo aprobado su Informe Final el 01 de marzo de 2018.

El registro en palabras y gráficas realizado por los arquitectos en la historia disciplinar ha fundado una tradición de procesos de producción proyectual basados en la mirada. Ésta considerada como recorte que delimita el interés en determinadas prácticas arquitectónicas y urbanísticas del sujeto que proyecta. Estas prácticas seleccionadas como objeto de conocimiento se trabajan críticamente y constituyen el horizonte proyectual del arquitecto, su episteme. Esta operación, de alguna manera garantiza el compromiso con lo real que plantea la universidad pública, específicamente con la ciudad y la región. La mano que registra en los lugares aquello que llama la atención, se somete a una ruptura a mediados de los noventa; partiendo del concepto de diagrama de Gilles Deleuze para acceder a procesos de producción centrados en el pensamiento diagramático.

El dibujo de viaje en la enseñanza de la arquitectura

Históricamente el viajar y dibujar ha sido constitutivo del pensamiento proyectual del arquitecto. Los dibujos de viaje han sido la base de la formación desde la academia en experiencias de recorrido, observación y registro de edificios y espacios urbanos,

Los viajes a Roma para estudiar mediante dibujos la arquitectura fueron iniciativa de la Academia española en el siglo XVIII, en esto tuvo relevancia la Real Academia de San Fernando por su función específica, la enseñanza de las Bellas Artes, pintura, escultura y arquitectura. Ocupando un rol central en la documentación y divulgación del patrimonio construido. Siendo estas actividades un reto para los Secretarios de Estado que a su vez eran Protectores de la Academia y promovían los viajes de relevamiento. A mediados del siglo XVIII la Academia envía a sus discípulos a completar sus estudios en Roma, en búsqueda de un cambio en la enseñanza de las bellas artes. En el caso de los arquitectos consistía en el conocimiento de las construcciones antiguas mediante el registro gráfico, estos trabajos muchas veces de reconstrucción requerían de la articulación de trabajos de campo con investigación en las bibliotecas romanas. Los pensionados, así se los denominaba a los discípulos viajeros, presentaban luego su trabajo en forma de memoria. Este material tenía para la Academia funciones pedagógicas, como así también de investigación y divulgación. (García Sánchez, 2008)

La noción de lugar para este arquitecto viajero se construye en relación de semejanza con la de Ulises; el lugar de sus viajes y dibujos es también su lugar, también su casa.

El lugar de memoria y registro es base, como en la metáfora de la navegación, como viaje hermenéutico, una aventura que inicia el proyecto como proceso cognoscitivo, conocer el lugar para operar en él, transformándolo

“Por ejemplo, para construir un templo de acuerdo a la *tekhné* de los arquitectos, es preciso, desde luego, obedecer reglas técnicas indispensables. Pero el buen arquitecto es el que utiliza en buena medida su libertad para dar al templo una *forma* que sea bella...Ni la obediencia a la regla ni la obediencia a secas pueden, en el espíritu romano o griego, constituir [una] bella obra. La obra bella es la que obedece a la idea de una *forma* determinada (cierta forma de vida)” (Foucault, 2001:402-403) La búsqueda en el proyecto de una forma bella para sí, implica una *tekhné* entendida como: compromiso del cuerpo en lo real, registro y reflexión.

Según Ricoeur,

“La acción está ahí y, para describirla, se la explica. Pero explicarla mediante el objetivo de un resultado ulterior es simplemente proceder a un razonamiento práctico que da a la razón de actuar una complejidad discursiva a la vez que se coloca en posición de premisa un carácter de deseabilidad...la virtud del razonamiento práctico es, en efecto, mostrar un estado de cosas futuro como estadio ulterior de un proceso en el que la acción considerada es el estadio anterior” (2011:55)

La experiencia del cuerpo en acción o reposo no se pueden expresar, ni experimentar sin alguna referencia al menos alusiva a los puntos, las líneas, los volúmenes, producto de la conceptualización de los límites espaciales.

Los elementos de arquitectura y su organización han determinado el espacio físico que se habita o del cual se está separado. Determinando el aquí y el allá. Siempre en relación a los esquemas pares que establecen la relación cuerpo-espacio: arriba, abajo, atrás adelante, izquierda derecha, lejanía y cercanía.

La construcción de continuidad se da entre experiencia espacial directa, selección mediante la mirada intencionada y registro gráfico que transforma esta mirada en lectura. Lo nuevo, lo proyectado se produce en relación a la experiencia interpretativa de lo realizado. Estos dibujos son lecturas críticas, miradas que se registran y que transforman a cada ciudad en biblioteca y a cada edificio en un “volumen” que se despliega en el espacio y en el tiempo. (Agacinski, 2008:13) Estableciendo la continuidad entre tradición y propuesta, en tanto puede proseguirse en un proyecto colectivo, la ciudad.

Ricoeur organiza su reflexión con respecto a la noción de inscripción partiendo de la base: “marcas exteriores adoptadas como apoyos y enlaces para el trabajo de la memoria.” Y preserva “la amplitud del término de la noción de inscripción, considerando en primer lugar, las condiciones formales de inscripción, a saber, las mutaciones que afectan a la espacialidad y la temporalidad propias de la memoria viva, tanto colectiva como privada. Si la historiografía es ante todo memoria archivada y todas las operaciones cognitivas posteriores recogidas por la epistemología del conocimiento histórico proceden de este primer gesto de archivación.” (2013:191)

El carácter de lo nuevo en estos procedimientos se sostiene en tanto puede ser identificado, reconocido y puede conectarse en el futuro con otros proyectos, estableciendo relaciones entre lo que no estaba conectado. Los propios énfasis o acentos gráficos dan forma a los valores espaciales del sujeto-autor. La expresión gráfica funda las propias decisiones de proyecto y la capacidad para construir relaciones, “leer” la ciudad de un modo propio mediante la *tekhné*.

La construcción de este pensamiento proyectual se basa en la coherencia interna de la producción del sujeto-autor, de lo que hace y piensa, el carácter intelectual de su producción.

La bitácora es un soporte-documento ya que hace visible la secuencia, cada expresión deviene de una anterior y a su vez abre a una pluralidad de posibilidades.

Esta posibilidad de conceptualizar registrando la experiencia espacial ciudadana, es una forma de conocimiento activa y capitalizable en el proceso de producción proyectual. Pero más que nada la biblioteca-ciudad es el lugar de la memoria, una memoria íntima o compartida, siempre imperfecta que selecciona, que recorta y archiva.

Para Ricoeur “la mutación historiadora del espacio y del tiempo puede considerarse como la condición formal de la posibilidad del gesto de archivación” (2013:191) Ese registro es entonces un proyecto para Ricoeur, allí en un bosquejo de una nueva y propia manera de ser-en-el-mundo.

El diagrama, la mano desencadenada

Esta mano que registra aquello que llama la atención en los lugares se somete a una ruptura en los planteos que parten del concepto de diagrama de Gilles Deleuze presentado en sus cursos en la Universidad de Vincennes entre el 31 de marzo y 2 de junio de 1981. Publicadas en *Pintura. El concepto de diagrama*.

El diagrama producto de la mano desencadenada implica una ruptura con el “querer hacer” de Ricoeur, con el propio deseo “de una forma que sea bella para sí” planteada por Foucault en el curso del Collège de France en marzo de 1982. Publicadas en *La hermenéutica del sujeto*.

La mano desencadenada implica una ruptura para poder resolver el problema arquitectónico desde el tema del proyecto, desplazando el lugar, que conceptualizaba en un esquema la relación entre lo real y el pensamiento, liberándose.

Esta mano liberada de la “subjetividad del gesto” se convierte en base para el planteo de Federico Soriano en el capítulo “SIN_GESTO” de su libro *SIN_TESIS* (2004) su mirada al respecto de lo que denomina “la diferencia se crea por el gesto entendido como estilo personal” una búsqueda del artista de diferenciarse y así una vez descubierto aquello que lo diferencia “su firma” propone la desaparición del gesto pero no “del estilo”.

Para él el “estilo”, lo propio debe redefinirse como geometría, un proceso físico, frío y distante; sin elementos superfluos. Pero cuando se refiere a poder decir lo que se quiere decir con el menor número de palabras, da cuenta en ese “querer” de lo ineludible de la subjetividad del proyectista. Esta propuesta de Soriano en su intención de dejar el gesto deja de lado la episteme, distanciarse del propio horizonte de conocimientos, la biblioteca personal del arquitecto. Lo que para Ricoeur es el propio proyecto, una intención que supera la resolución de un problema puntual. Esto sucede en un momento del procedimiento, en el inicio, con el diagrama Soriano propone un análisis en el que se definen leyes devenidas del propio proyecto centrándose en el tema, o en alguna categoría de análisis que se considere relevante.

”La desaparición del gesto propone la búsqueda de un mecanismo dentro del mismo proyecto que se encargue de definir y soportar el desarrollo completo”. (Soriano, 2004:168)

El diagrama se considera un instrumento en el proceso de producción que posibilita la organización de datos de diferente índole.

Dejando para un segundo momento en el proceso proyectual el trabajo de la forma como delimitadora de la espacialidad. La belleza está en el proceso, no en el proyecto en sí, en un procedimiento que se expresa en el diagrama, en este punto el diagrama, un dibujo, es un proyecto.

Para Deleuze la pintura deja en este punto de funcionar como una ventana, el propio recorte desde donde se mira. Así el diagrama es caos-germen debido a la ruptura con las coordenadas visuales, destruyendo la semejanza. La mano desencadenada del ojo y de las coordenadas visuales, por lo tanto la mano se impone al ojo.

En el proceso de producción que propone Soriano este diagrama luego es “traducido” al lenguaje gráfico arquitectónico y por consiguiente “la propia biblioteca del arquitecto”. Representando en el diagrama la conceptualización del tema, los flujos de movimiento, densidades, organigramas, o una geometría trazada sobre el sitio.

Los diagramas se distancian de los esquemas y las gráficas de prefiguración producto de una operación de interpretación de los instrumentos gráficos disciplinares. El propósito es des-subjetivar al arquitecto, es sustituir el sentido cuya puesta es única e irrepetible por la acción que puede transferirse más allá de quién la efectúe logrando diferentes productos.

En busca de romper las semejanzas, se busca un alejamiento en el primer momento del proceso de las gráficas de prefiguración disciplinares. Un distanciamiento de la idea del proyecto como cruce de las interpretaciones del tema y del lugar, este último es el que hace irrepetible al proyecto, la condición de lugar entendido más allá de sus condiciones físicas. Esto hace necesario un ajuste de los procedimientos. Así el proceso proyectual se modifica con un objeto de estudio siempre diferente, a diferencia de los procesos basados en el pensamiento diagramático tienen la posibilidad de repetirse, ya que se trabaja la arquitectura como diseño de objeto.

Para Soriano “la transmisibilidad, es la capacidad para poder repetir estos procesos generadores de espacios y materiales sin depender del emisor ni del productor...El diagrama es un mínimo elemento gráfico que representa una idea, un espacio, un concepto, restando valor a la expresión y al gesto de esa misma idea, de ese proceso y de ese espacio.”(Soriano, 2004:178).

En el segundo momento del proceso de producción es donde se traduce este diagrama y es allí cuando el sujeto arquitecto se expresa, su *episteme*, su horizonte proyectual entra en juego. Junto a los instrumentos, las técnicas proyectuales, el propio recorte del conocimiento disciplinar.

Soriano plantea que “actualmente los diagramas son ya arquitectura” (2004:177), una avance hacia la abstracción que ha dejado el lenguaje gráfico arquitectónico y por consiguiente los elementos de arquitectura, los conceptos de piso, techo, muro, ventana, etc. Esa ventana que Deleuze abstrae y conceptualiza como orificio por donde entra y sale el aire y en su lecho de muerte pide que abran porque no puede respirar.

En esos proyectos donde en diagrama es ya arquitectura sin traducción, el proyecto es un dibujo que representa, que no expresa, un intento de dejar en suspenso al sujeto disciplinar para centrarse en un problema a resolver. Este diagrama es lo que se construye.

Stan Allen en 1998 planteaba que este segundo momento debía desaparecer, romperse con esta traducción y directamente hacer una traslación del diagrama a la obra que libere al arquitecto de los instrumentos disciplinares. Años después, en 2019, valida las referencias arquitectónicas planteando en el *Plegar el tiempo, las temporalidades plurales de Johnston Marklee* “lo que ha cambiado hoy es que ellos ya no son inventores aislados, su trabajo está inmerso en una conversación en el espacio y en el tiempo. Sus proyectos hablan de la memoria de las obras del pasado y de un legado histórico compartido, pero también, simultáneamente, hablan del trabajo de sus colegas y contemporáneos”. (Allen, 2019:262). Más allá de este cambio Allen sigue sosteniendo que no es posible un avance en las disciplinas de la cultura pues no acuerda con una construcción común disciplinar. Una epistemología de la arquitectura no es posible en un panorama diverso de individualidades en busca de “alternativas viables para el presente”.

El arquitecto que ha traducido el diagrama, lo ha “puesto en su lugar” puede dialogar con el comitente, en este segundo momento ya se han tomado la decisión fundamental del proyecto, representada en el diagrama. La “arquitectura como escritura” permite la legibilidad del proyecto articulando lo propio y lo común por medio de elementos y leyes de organización, palabras y sintaxis. Un arquitecto con algo propio que decir en su propuesta ante una demanda y un comitente dispuesto a leerlo y dialogar en el proceso de producción.

La “arquitectura como producto” y el arquitecto como productor trae consigo la noción de “arquitectura como producción cultural” lo que implica un lugar “desde donde se proyecta” en la selección del proceso de producción que se elige, allí está desde un primer momento definida la posición del sujeto que proyecta.

Por ello la adaptación a la arquitectura de conceptos de la pintura de Deleuze implica el pensar por medio de diagramas abstractos, en un ida y vuelta entre una acción y una reflexión siempre del arquitecto, un dialogo interno, análogo al del artista plástico.

Para Allen el diagrama es un método de pensamiento abstracto, de organización de variables, formales y programáticas: espacio y acontecimientos, acciones y reacciones, densidad, distribución y dirección (Allen, 2001). Esta organización producto del pensamiento diagramático se articula con el concepto de campo, un concepto considerado más apropiado que una condición material que ya no definiría a una arquitectura de la era de los flujos informacionales, una lectura acerca de la globalidad, con un sentido pre-establecido.

En el artículo *Del objeto al campo: condiciones de campo en la arquitectura y el urbanismo* plantea que "...una condición de campo podría ser cualquier matriz formal o espacial capaz de unificar diversos elementos respetando al mismo tiempo la identidad de cada uno de ellos...La forma y extensión global son altamente fluidas y tienen menos importancia que la relación interna de las partes, que es lo que determina el comportamiento del campo". (1996)

Esta condición de campo de unificación de partes diversas puestas en relación internamente es lo que Soriano lleva a su proyecto del Palacio de los Congresos de Bilbao.

El concepto de campo planteado por Allen plantea un contexto único y global para el proyecto; el proyecto como objeto autónomo se piensa partiendo de esta premisa; el campo es móvil, cambiante e inestable.

En los fotomontajes de *Johnston Marklee* se muestra al proyecto desplazado de su tiempo y de su lugar. Relativizando el valor del espacio arquitectónico como lugar de las actividades de los sujetos contextualizadas culturalmente. Quizá en una operación crítica hacia la arquitectura que se aleja de su práctica social para producir objetos de diseño.

Franco Rella en *Apariciones de lo nuevo* escribe acerca de la búsqueda de lo nuevo, como aspiración que nunca se alcanza en el circuito de producción y consumo: "las cosas llegan al mundo en mil aspectos diversos para alcanzarnos cuando ya son todas de "prácticamente de una sola forma" es decir cuando todas tienen la naturaleza de mercancía y son idéntica e indiferentemente intercambiables..."Estos productos nacidos de la caducidad, son enemigos de la memoria, la búsqueda de lo nuevo en la tremenda diversidad contemporánea ya no es posible. Apelando a construir un "saber que descubre lo incognito, lo impensado en lo notorio y en lo habitual..."

Allen en la materia de los diagramas expresa "Los diagramas funcionan a través de relaciones materia/materia, y no materia/contenido. Evitan las cuestiones de significado e interpretación, y reclaman la función como un problema legítimo, sin los dogmas del funcionalismo. El cambio de la traducción a la transposición no interesa tanto como forma de acabar con el significado como de terminar con el proceso de interpretación". (Allen, 2001:200)

Esta propuesta busca desterritorializar al arquitecto de su disciplina, como así también al proyecto del lugar como producción interpretativa donde entran en juego sus valores.

Soriano incorpora en su proceso al diagrama aportando al proceso de producción disciplinar, lo transforma en un instrumento que puede transferirse y por ello aplicable a la enseñanza.

Contribuyendo a la construcción del conocimiento disciplinar y a la sostenibilidad de procederes y productos.

La desterritorialización en el proyecto arquitectónico

Desterritorialización es una función dentro de las acciones de un proceso de producción proyectual. “Los procesos no deben entenderse como construcciones prefijadas. No se trata de evoluciones sin ningún grado de flexibilidad o de indeterminación; son, precisamente, guías de una operación. El proyecto de arquitectura se construye y define por una acción.” (Soriano, 2004: 176). Desde el tema del proyecto, desplazando el lugar, desterritorializando, tal lo define Félix

Guattari, centrando la acción en las actividades desde el punto de vista global, más allá del programa, de lo propio de cada cultura.

“Desterritorialización es el movimiento por el que “se abandona el territorio”. Es la operación de la línea de fuga. Pero diferentes casos se presentan. La desterritorialización puede estar enmascarada por una reterritorialización que la compensa, de esa forma la línea de fuga permanece bloqueada: en ese sentido, se dice que la desterritorialización es negativa.” (Deleuze, G. Guattari, F., 2004: 517)

Desterritorialización es la función mediante la cual en el proyecto se abstrae el contexto, los valores fundamentales del sujeto, su cultura, la mirada se mezcla, enriqueciéndose o empobreciéndose al mismo tiempo. Ninguna imagen, pensamiento u opinión pueden actualmente, afirma Guattari, desprenderse del contexto maquínico, de la máquina abstracta, de la asistencia por computadora que, por fuera de la experiencia del territorio, nos permite viajar y mirar sin ser vistos. Espectadores por fuera del territorio. Por fuera de la experiencia del territorio y de las situaciones construidas. Un sujeto sin territorio, cuya propia esencia se encuentra amenazada por una mirada ajena y lejana, abstracta, no vinculada a las leyes del mismo. La función de desterritorialización se plantea a partir de un contexto maquínico de dominio. Para Deleuze la máquina abstracta se define por el aspecto, el momento en que no hay más que funciones y materias. El diagrama no tiene sustancia, ni forma, ni contenido ni expresión sino que posee el contenido más desterritorializado y la presión más desterritorializada, para conjugarlas”

“Las máquinas abstractas exceden toda mecánica. Se oponen a lo abstracto en su sentido ordinario. Las máquinas abstractas se componen de materias no formadas y de funciones no formales. Cada máquina abstracta es un conjunto consolidado de materias-funciones (filum y diagrama)”...“El diagrama, no es un metalenguaje inexpresivo y sin sintaxis, sino una expresividad-movimiento que

siempre implica una lengua extranjera en la lengua, categorías no lingüísticas en el lenguaje (familias poéticas nómadas)” (Deleuze; Guattari, 2004: 521)

“La desterritorialización nunca es simple, siempre es múltiple y compuesta: no sólo porque participa a la vez de formas diversas, sino porque hace converger velocidades y movimientos distintos según los cuales se asigna a tal o tal momento un “desterritorializado” y un “desterritorializante.” (Deleuze; Guattari, 2004: 517) Diagrama y desterritorialización implicaron un largo y complejo proceso de construcción, una combinatoria de procesos, que se han ido hilvanando en el tiempo, hasta llegar a nuestros días calando a su vez, en nuestras subjetividades. Para Guattari, uno de los inicios de esos procesos de desterritorialización comenzó con la gesta del cristianismo. Ese movimiento, al decir de Roberto Fernández en uno de sus dictados de Maestría en Sistemas

Ambientales Humanos (Fernández, 2014), la primera “empresa globalizadora”, que llevó la imagen de Cristo y de la Cruz cristiana a los más alejados sitios del planeta, de la Europa conocida a una América desconocida, lejana, inalcanzable a las miradas, inimaginable. El cristianismo rompió las bases territoriales autónomas del feudalismo las que se fueron manteniendo con otras formas hasta nuestros días. Esas bases pre capitalistas tomaron nuevas formas, “ya la figura central del poder no se encuentra en “conexión directa, totalitaria y totalizante con los territorios de base, del socius y de la subjetividad.” (Guattari, 1989:17) Han sido múltiples los factores intervinientes hasta arribar a la era de las máquinas inteligentes, a las máquinas abstractas, al poder y saber desterritorializado, a la globalización capitalista. Guattari detalla y fundamenta a partir de algunos hechos aparentemente sencillos que iniciaron aún antes de la era cristiana, esos procesos desterritorializantes. Entre otros han sido los más significativos y generado las mayores transformaciones en el habitar humano, la invención del hierro y de los molinos de energía natural, los que llevaron a un cambio, de mentalidades artesanales y urbanas, a una primera expansión del maquinismo y de los “empujes maquínicos” ligados indefectiblemente al desarrollo de ciudades, luego arribarán al desarrollo urbano y a la expansión de tecnologías civiles y militares. (Guattari,

1989:23)

Esos avances tecnológicos perfilaron procesos de desterritorialización y, a partir del siglo XVIII el hombre perderá sus territorialidades sociales pues “sus puntos de referencia físicos y sociales se vieron profundamente trastocados” (Guattari, 1989:23) las nuevas referencias son ahora el capital, el dinero circulante, los negocios, los viajes, un proceso de reterritorialización de las actividades humanas.

Ya no es el señor feudal, el príncipe, o el déspota quien guía a las comunidades.

Los factores de poder devinieron abstractos, relacionados a unos saberes y poderes nuevos, vinculados con el capital y los conocimientos, económicos y tecnológicos. El hombre a su vez fue vaciado de sus ritmos naturales por la intervención de las máquinas, vaciado la densidad del tiempo con la técnica y los relojes. La creciente relación hombre- máquina rompía el modo en que se sostenían las relaciones sociales y de corporalidad física, se fueron trastocando el mundo conocido en nuevos ritmos. Los tiempos de la cristiandad habían impuesto un calendario nuevo, luego el tiempo adquirió una nueva densidad al ser medido con el ritmo de las máquinas y cronometrado con los procesos de producción capitalística, el taylorismo, la computadora, las máquinas inteligentes.

Feliz Guattari, define desterritorialización desde los poderes que influyen sobre las territorialidades, y ellos son principalmente tres:

1. Las voces del poder, que circunscriben y le ponen un límite a los grupos humanos. Poderes sobre territorialidades exteriores.
2. Las voces del saber, saberes desterritorializados sobre las actividades humanas y sobre las máquinas, en la edad de la informatización planetaria.
3. Las voces de la autorreferencia, construyen una subjetividad fundadora de nuestras propias reglas pero, subjetividad que hoy está masivamente controlada por dispositivos de poder y saber que proponen las innovaciones técnicas, científicas, artísticas.

En el capítulo, SIN_GESTO (Soriano, 2004:181) el autor sostiene que, "... el diagrama retiene, el contenido más desterritorializado y la presión más desterritorializada." "...Es la desterritorialización absoluta, positiva, de la máquina abstracta"

Soriano plantea que, detrás de cada proyecto, hay un trabajo delicado, atento, una obra compleja en el tiempo que requiere de un trabajo y un "desarrollo riguroso y continuo de la idea matriz". Para él el proyecto se construye y define por una acción, pero la importancia de esas acciones reside en la capacidad del arquitecto de poder transmitir "...esos procesos generadores de los espacios y materiales..." (Soriano, 2004:176) Para ello, unos datos concretos, una primera decisión, posible de conocer y transmitir a través de un primer diagrama abstracto, constituye un modo de transmisibilidad, de un proceso proyectual.

Desterritorialización es una de las funciones que posibilitan poder abstraerse de las presiones externas que pueden incidir sobre el proceso en sí mismo y,

de todo condicionamiento que esté por fuera del diagrama. Ese proceso de desterritorialización inherente al diagrama, le antepone un desafío al proyecto, se trata de un procedimiento similar al de una máquina abstracta que “no funciona para representar, ni siquiera algo real, sino que construye un futuro, un nuevo tipo de realidad” (Soriano, 2004: 182). Soriano toma al diagrama como máquina de pensamiento, un pensamiento no lineal, un pensamiento conceptual, que establece ensamblajes, conexiones, links.

“La desterritorialización puede estar enmascarada por una reterritorialización que la compensa... Cualquier cosa puede servir de reterritorialización, es decir, “valer como” territorio perdido; en efecto, uno puede reterritorializarse en un ser, en un objeto, en un libro, en un aparato o sistema...” (Deleuze, G. Guattari, F. (2004: 517)

El caso del Palacio Euskalduna Jauregia, obra de los arquitectos Federico Soriano y Dolores Palacios cabe para ejemplificar las funciones de desterritorialización y reterritorialización en arquitectura. El Palacio Euskalduna de Congresos y de la Música, se ubica en los antiguos terrenos de los Astilleros Euskalduna, junto a la ría de Bilbao, España. Los últimos astilleros de España en el cual se construían barcos. Se trata de un edificio con múltiples funciones, con una superficie construida de alrededor de 25 mil m², finalizado en el año 1999 y diez años más tarde fue ampliado a partir de una demanda del Ayuntamiento de Bilbao y cuyo proyecto es obra de los mismos profesionales.



Fuente: Arq. Nidia Gamboa (2019)

Cual barco anclado con su casco oxidado de acero corten se yergue junto a la ría de Bilbao. No suficiente el espejo de agua de la ría Soriano refuerza esa imagen de astilleros y movimientos de barcos que van y vienen, un flujo constante interrumpido hace tiempo atrás que ahora se renueva en un edificio que lo emula.

A semejanza del diagrama, una abstracción, una metáfora que provoca imágenes perdidas en el tiempo. Esas imágenes de barcos moviéndose en la estrecha ría y que ahora llega hasta el edificio que es bordeado por agua. Tal como trabajaban los antiguos astilleros se construye un dique seco junto a una de las fachadas del edificio. El edificio se refleja en el agua calma de la ría que lo reproduce simétricamente cual espejo. Imagen que redobla la apuesta de esa nave en espera de ser abordada.



Fuente Internet: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-27070/palacio-de-congresos-euskalduna-bilbao-soriano-palacios> Recuperado 30/03/2020

La ampliación del edificio convocó a una doble apuesta de evocación del movimiento incesante de barcos y personas, los techos de la ampliación, en el semipiso, trabajan al modo de oleaje, chapas onduladas que parecen moverse con el viento o el paso de alguna embarcación. Un sutil juego de luces y sombras, de claros y oscuros, chapas que no son sinusoidales, pero que representan las ondulaciones del agua. Un manejo de la metáfora que utiliza chapas quebradas, que se atropellan en algunos ángulos queriendo significar el orden dentro del caos. Un orden que le es propio a la naturaleza, a veces incomprensible para el ojo humano, una calma inestable, que invita a moverse para descubrirlo. La elección de un color neutro, no hace falta competir con nada. La competencia, no tiene lugar, la naturaleza es otra cosa. La herrería metálica de las barandas parece emular el movimiento del oleaje. El agua de la ría, los buques llegando al mar.



Fuente: Arq. Nidia Gamboa (2019)

Eso es arquitectura. Un espacio vivible a través de los sentidos, percibido por la vista pero que llega a los otros sentidos pues la ría está presente, cercana, no es esta que construye la arquitectura sino la verdadera, la del agua que llevó tantas naves más allá. Un más allá que construyó ese territorio y que ahora, pasado los tiempos y mutado las actividades del hombre, permanece de todos modos en la memoria. La memoria, patrimonio de la comunidad es compartida al recién llegado, que nadie olvide un pasado rico en flujos de personas, de barcos, de materiales, de personas que van y vienen, no está permitido olvidar. Recordar, permanecer, re usar, un espacio con capacidad para muchas personas, que disfruten de la música, pero fundamentalmente del paisaje. Una mirada interna y cercana, una mirada que abarque el paisaje, el territorio.

En el capítulo SIN_GESTO, Soriano nos trae la desterritorialización como un modo actualizado de hacer arquitectura. Sin embargo su edificio está anclado al territorio que lo contiene. Cual barco encallado, cual casco oxidado por el transcurso del tiempo, invita a percibir edificio, plaza y contexto.

Un contexto que, al decir de Pablo Sztulwark tiene mucho para significarnos. Para este autor “el contexto tiene marcas, historia, singularidad.” (Sztulwark, 2009: 103)

Más allá de lo técnico o artístico que pueda sugerir una intervención prevalece lo simbólico. El contexto acoge la vida humana, por ello toda intervención requiere “problematizar el estatuto de nuestra mirada” (Sztulwark, 2009: 104) Cita a Borges afirmando que el contexto nos exige desacostumbrarnos a ver lo que estamos acostumbrados a ver, para ver algo diferente. Este proceso requiere de una interpretación, de un sujeto que mira e interpreta desde su posición en el espacio, en el tiempo, en la memoria individual y colectiva. Un sujeto que dialoga con el contexto y reinterpreta aquello que este nos ofrece. Desarmar la mirada habitual, dice Sztulwark para arribar a nuevas respuestas, revisar nuestras estructuras fundantes para percibir algo diferente. El contexto te interpela y te compromete a dar respuestas desde la arquitectura, plantearse interrogantes respecto de lo que se ve así como también de aquello que está por fuera de la mirada porque es pura interpretación, un mundo de posibilidades y posibilantes, un terreno de lo inesperado, de lo in-previsto, de lo pre-visto. Interrumpir lo pre-visto, lo que ya hemos visto, dejarnos interrogar es llevar estas acciones al terreno de lo imaginable, de lo interpretable, dando nuevas, o al menos, diferentes respuestas a los desafíos que nos interpela el contexto.

De ese modo ha trabajado Soriano en el contexto del Euskalduna. Leyendo el contexto donde se proyectaría la obra, mirando e interpretándolo. La ciudad de Bilbao, emplazada sobre las márgenes de la ría del Nervión, se desarrolló desde la edad media como punto de intercambio de mercaderías que arribaban desde diversas partes de Europa hacia su puerto. Durante la Guerra civil

española la ciudad fue bombardeada y muchos de sus puentes destruidos, no obstante lo cual

Bilbao supo sobreponerse a tales adversidades y se levantó en base a la enorme actividad de sus industrias siderúrgicas, metalúrgicas, altos hornos y grandes almacenes de acopio y contenedores y, por supuesto, astilleros. Sobre mediados a finales de los años 70 del pasado siglo España en general y, Bilbao en particular, sufrieron una profunda crisis económica e industrial que les obligó a replantear algunas de sus estrategias y a llevar adelante una renovación urbana. Bilbao fue una de las ciudades más castigadas por estos cambios económicos y políticos, sus industrias y astilleros quebraron por lo cual debieron enfrentarse a nuevos desafíos de desarrollo, de tal modo se establecieron planes para recuperar la ría y los terrenos abandonados a lo largo de ella con nuevos fines y usos. El nuevo modelo de recuperación y crecimiento urbano se centró en una de las márgenes de la ría a partir de un plan de espacios, recorridos y actividades propuestas para el uso ciudadano. De este modo aparecen sobre su perfil el Museo Guggenheim y el Palacio Euskalduna.

Sobre los antiguos terrenos del Astillero Euskalduna se yergue el Palacio, rodeado de vías de comunicación peatonal y vehicular además de una Plaza seca cuyos árboles reinterpretados parecen emular la naturaleza viva sin embargo lo hacen también con las industrias metalúrgicas. Construidos en acero inoxidable, sus ramas se abren al cielo bizkaino y redes, también de acero, conforman su follaje. Una imagen de naturaleza, una interpretación, una lectura, la imagen desnaturalizada de la naturaleza. Un territorio sin tierra.



Foto 10- Fuente Arq. Nidia Gamboa (2019)

Luego de diez años de inaugurado el edificio demandó una ampliación. Es el mismo estudio de Soriano y Palacios quien la realiza a partir de una extensión cuyos techos parecen emular los movimientos incesantes del agua en aquellos años en que el tránsito de naves por la ría era incesante. Una mirada que se percibe desde la circulación y que juega al modo de agua que penetra en el edificio. El edificio, nuevamente como un barco navegando en la ría, o quizás, un barco amarrado en espera de cargas.

El “buque fantasma”, de Wagner, tal el lema del Concurso que convocó la construcción del Palacio Euskalduna, se yergue junto a la ría y, a un dique seco, ahora inundado de modo que el agua continúe siendo testigo de un trabajo de reterritorialización que sostenga la memoria de una ciudad que mira sobre su pasado, su futuro, y avanza hacia él.

Tony Díaz, acerca del lugar del proyecto arquitectónico en la producción cultural

En el proyecto de investigación acreditado *“Hacia una epistemología de la arquitectura. Epistemología y Episteme desde el horizonte proyectual de Tony Díaz”*, Parte II. Radicado en la Sub- área Epistemología de la Arquitectura. Acreditado en 2016 y con continuidad a partir de 2018, dirigido por la Profesora Titular Nidia Gamboa y Co- Dirigido por la Profesora Adjunta Cristina Gomez, se partió de la producción escrita del arquitecto argentino Antonio Díaz del Bo (1938-2014). En base a dichos escritos se trabajó con el objetivo de reconstruir los procesos de producción proyectual del autor, su compromiso con la disciplina, el valor otorgado al corpus disciplinar, un conocimiento que permite tomar decisiones con fundamento, considerando al arquitecto productor intelectual y a la arquitectura producción cultural. (Gamboa et al., 2019)

Su proceso de producción proyectual comienza indagando en la memoria disciplinar y la ciudad como una gran biblioteca en la cual nutrirse para su práctica profesional. Partiendo de la lectura del sitio produce lecturas interpretativas, seleccionando, eligiendo y descartando, dentro del espacio plural de las prácticas arquitectónicas y urbanísticas, y conformando de este modo, su biblioteca personal. Partiendo de la lectura del palimpsesto construido transforma el sitio en el lugar del proyecto. Una lectura que es transformadora en tanto pone valor a determinados datos del sector urbano y del sitio, considerando que el lugar permite construcción de identidad, que un grupo puede reconocerse en su delimitación y definirse en relación a ese lugar. Desde esa noción de lugar como referencia, en vinculación con la historia, en relación a las actividades contextualizadas culturalmente, los modos de producción disciplinar, la perdurabilidad de las técnicas proyectuales, construye lo propio y lo común. (Gamboa et al, 2019)

En contraste con los procesos de producción de los autores anteriormente mencionados, cabe la introducción de los procedimientos del arquitecto Díaz cuya obra construida en acuerdo a los modos de producción antes mencionados constituyen un compromiso verdadero con lo real y con la cultura.

Para Ricoeur en el plano del proyecto (en su amplia acepción) no hay acción sin imaginación, es constitutivo de él la esquematización de fines y de medios. Lo que denomina el esquema del *pragma* como imaginación anticipatoria que “ensaya” diversos cursos de acción posibles. En esta forma de acción y “juego” pragmático narrativo se articulan”. (2008:107)

Desde Ricoeur puede desarrollarse esta intención de preservar procederes y productos, de articular lo analítico con lo reflexivo, que se ordena en un ritmo temporal. El proceso de producción es una empresa especulativa que configura articulando diferentes niveles, estos niveles están dirigidos hacia una intencionalidad, la imaginación puede reunir en una imagen lo diseminado de las experiencias.

Así como Tony Díaz en *Tiempo y arquitectura* puede articular en el proceso proyectual tipología y fenomenología; Federico Soriano inicia su procedimiento indagando en el tema del proyecto mediante el pensamiento diagramático, para luego traducir sus registros al lenguaje disciplinar mediante los códigos que le son propios; en esta segunda etapa se aboca al trabajo del contexto en toda su complejidad. Ambos procesos permiten abordar a la arquitectura como trabajo de investigación. Produciendo avances desde el cuerpo de conocimiento disciplinar.

Reseñas Bibliográficas.

Agacinski, S. (2008) *Volumen. Filosofías y poéticas de la Arquitectura*. Buenos Aires: La marca editora.

Deleuze, G. (2007) *Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus-Serie Clases.

Díaz, A. (2009) *Tiempo y Arquitectura. Ensayo: “Notas sobre la resonancia temporal en la arquitectura”*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Fernández, R. (2014). *Seminario Patrimonio Ambiental antropizado*. Maestría en Sistemas Ambientales Humanos. Centro de Estudios Interdisciplinarios. Universidad Nacional de Rosario.

Foucault, M. (2001) *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

García Sanchez, J. (2008) “*La Real Academia de San Fernando y la arqueología en Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*”. Madrid: Real Academia de San Fernando.

Gamboa, N. et al. (2019) *El paisaje, una interpretación que fundamenta las decisiones en el proceso proyectual*. Presentado en Jornadas Ciencia y Técnica 2019. Universidad Nacional de Rosario. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2133/17718>

Guattari, F. (1989) *Cartografías esquizoanalíticas*. Buenos Aires: Bordes Manantial.

Ricoeur, P. (2011) *El sí mismo como otro*. Siglo XXI Editores. México DF.

Ricoeur, P. (2000) *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Soriano, F. (2004). *SIN-TESIS*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Sztulwark, P. (2009) *Ficciones de los habitar*. Cap. Fuera de Contexto. Buenos Aires: Nobuko.

Páginas Internet:

<https://arqa.com/arquitectura/euskalduna.html#> 26.2.2008- Recuperado 01/04/2020

<https://bilbaoenconstruccion.com/2009/01/30/ampliacion-del-palacio-euskalduna-federico-soriano/> Recuperado 01/04/2020

<http://www.bilbaopedia.info/palacio-euskalduna> Recuperado 01/04/2020 (1999)

Zoja, Luigi (2020) https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/luigi-zoja-nuevas-notas-panico_0_9iUYrnNIY.html Recuperado 22/03/2020

Deleuze, G; Guattari, F. (2004) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*.

<http://www.teatroelcuervo.com.ar/assets/mil-mesetas.pdf> Recuperado 01/04/2020

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/915979/clasicos-de-arquitectura-palacio-de-congresos-y-de-la-musica-palacio-euskalduna-federico-soriano-and-dolores-palacios> (2019) Recuperado 30/03/2020

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-27070/palacio-de-congresos-euskalduna-> Recuperado 30/03/2020

-
- Allen, S. (1993) *Proyecciones. Entre el dibujo y la edificación I...*
<http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/3/circo/08.htm> Recuperado
23/03/2020
- Allen, S. (2001) *La materia de los diagramas*. Revista Pasajes. Arquitectura y
crítica, n° 26, pp. 36-39, abril 2001 Ed. Reverse arquitectura.
[https://proyectosurjc.tumblr.com/post/98721033450/la-materia-de-los-
diagramas-autore-stan-allen](https://proyectosurjc.tumblr.com/post/98721033450/la-materia-de-los-diagramas-autore-stan-allen) Recuperado 30/04/2020
- Allen, S (2008). *Del Objeto al Campo. Condiciones de Campo en la
Arquitectura y el Urbanismo* (original de 1996, con varias correcciones
publicadas hasta –por ahora- el 2008). Extraída de Iñaki Ábalos- Recuperado
30/03/2020
- Allen, S. (2019) *El croquis 198. Johnston Marklee 2005-2019-*
[https://elcroquis.es/blogs/news/plegar-el-tiempo-las-temporalidades-plurales-
de-johnston-marklee-pdg-gratis](https://elcroquis.es/blogs/news/plegar-el-tiempo-las-temporalidades-plurales-de-johnston-marklee-pdg-gratis) Recuperado 30/04/2020
- Rella, F. (2000-2004) Apariciones de lo nuevo en Revista contratiempo-Año I-
N°4- Otoño-invierno 2002- <http://www.revistacontratiempo.com.ar>
Recuperado 17/08/2009