

Una alternativa para la arquitectura argentina

Para la Argentina es indispensable luchar por un movimiento cultural amplio y firme que, sumado a la defensa de la autonomía social y económica, permita avanzar en la consolidación de alternativas modernas y creativas que ayuden a conformar un amplio frente de resistencia, ante el implacable avance de una sociedad tecnológica totalmente deshumanizada y uniformizada. Esta resistencia no es en contra de la utilidad de la tecnología, sino en contra de la destrucción que la sociedad de consumo irracional ha provocado, de la erosión que sobre los modos de vida, creencias, cultura y costumbres ha producido su adopción incontrolada.

La sociedad tecnológica postindustrial ha generado avances valiosos en todas las áreas, sin embargo el precio de estos ha sido la destrucción y contaminación de vastas zonas naturales del planeta, el deterioro de pueblos y ciudades, y la masificación de una sociedad progresivamente alienada que amenaza con destruirse con la misma tecnología que la podía haber ayudado a lograr una civilización más valiosa y sensata. Aunque el plantear una vía de autonomía social, económica y cultural pueda parecer poco realista o probable, es preciso caer en la cuenta de que si no se tienen alternativas propias se tomarán siempre como válidas solo las que desde afuera se imponen. La necesidad de autogestión no es solo recomendable sino que, en las actuales circunstancias, es imprescindible para que cualquier región o país pueda resistir el ser asimilado y destruido; y para esto es necesario contar con un proyecto en el que se defina con toda claridad qué tipo de evolución se quiere lograr.

¿Cómo puede entonces proponerse que se geste una arquitectura y un interiorismo adoptados a su medio ambiente y que, aceptando los avances de la moderna tecnología, sean más el resultado de una actitud que la aplicación de reglas o preceptos fijos? ¿Cómo esperar que una actitud y no un estilo sea lo importante? ¿Cómo pretender crear un amplio movimiento cultural si no hay modelos a los que copiar?. Evidentemente, se está planteando una tarea que se opone a siglos de dócil aceptación de modelos y reglas para hacer y para pensar. La importancia de conformar una cultura vinculada con las características ambientales de la región, al mismo tiempo nueva y respetuosa de sus antecedentes históricos, es fundamental como alternativa, ya que permite tener una referencia que motive una actitud de cambio y de búsqueda que permita una original respuesta a ese reto.

En este sentido el regionalismo crítico puede ser útil porque apunta a una dirección y una manera de hacer arquitectura en la cual se enfatiza la importancia de la relación entre lugar, cultura y arquitectura. Por regionalismo se designa una forma de hacer ligada a la memoria y experiencia colectivas de un territorio concreto. Crítico tiene aquí el sentido de una forma de pensamiento vuelta sobre sus propias reglas, de autoconsciencia que desarma y destruye el esquema del saber arquitectónico.

El regionalismo crítico puede expresarse en lenguajes formales distintos, no es un estilo sino una actitud. De manera muy esquemática, puede decirse que esta tendencia trata de responder con un uso moderno de los materiales y técnicas locales, a las condiciones sociales culturales, climáticas y topográficas del lugar ó región

en donde se produce, realizando así una arquitectura de valiosa originalidad. Si se analiza la obra de arquitectos como Wright, Aalto, Utzon, Scarpa, Fathy o, en Latinoamérica la de Barragán, Salmons, Williams, es evidente más que de un estilo, se trata de una actitud para hacer arquitectura. El éxito y la aceptación de sus obras muestran su paciente interés en el lugar, los materiales y la cultura donde han construido sus edificios. Al igual que las arquitecturas tradicionales, de las que han extraído valiosas lecciones, sus creaciones son el resultado de un trabajo lento y complejo de observación, discreción y originalidad.

Realizar una arquitectura que por un lado rechace la referencia fácil que brinda la alusión escenográfica y por otro aproveche la continua y valiosa lección que ofrece la cultura material construida, es particularmente difícil; ya que requiere de un agudo sentido de la observación, de un conocimiento profundo de la cultura en la que se actúa y de un dominio del oficio de construir. Es imprescindible el sentido común; la arquitectura se integra orgánicamente con el medio ambiente y la naturaleza a la que se respeta, en lugar de conquistar o destruir. El sentido común es también la discreción con la que la obra individual encaja y se integra a las demás.

La importancia del regionalismo crítico es fundamental para lograr una arquitectura moderna que incorpore el sentido del lugar y que permita una continuidad entre pasado y presente, sin que se rechacen algunas de las ventajas que ofrece la tecnología. La arquitectura regional no sólo se produce por la adecuación al clima y el medio ambiente físico; debe también poseer una dimensión cultural que responda al modo de vida, historia y legítimas aspiraciones locales. Pues al establecer relaciones con estos valores se ayuda a crear, o por lo menos, a preservar complejidad y orden, variedad, continuidad y coherencia en el entorno construido; lo que constituye también una de las más extraordinarias características de la arquitectura anónima tradicional.

Visible – invisible: la construcción de una visión subjetiva

Viviana Suárez

Ante el panorama de las prácticas actuales –tanto del diseño como de la fotografía-, la materia ensayo fotográfico me permite desplegar un movimiento de retorno a un momento reflexivo que se pregunte –a la vez que posibilite el manejo crítico de la herramienta fotográfica- acerca de la constitución de la mirada particular con que nuestra época determina algunos supuestos en la producción de obras.

Particularmente en el campo fotográfico, el desarrollo de las nuevas tecnologías de captación y postproducción digitales ha removido profundamente los cimientos construidos pacientemente por más de 150 años acerca de la esencia fotográfica, revisitando antiguas preguntas sobre la relación fotografía - realidad, copia y manipulación, objetividad y subjetividad; todo lo cual denota básicamente un fuerte y desestabilizante cuestionamiento de la fe en la posibilidad de obtener una verdad objetiva

mediante un instrumento automatizable, y sobre el estatus de lo reproducido. Cuestiones planteadas, aunque en otros términos, a fines del siglo XIX, momento en que la fotografía buscaba determinarse en un campo de prácticas propias por fuera de la esfera del arte. El eje central de este conflicto consistía, también en aquellos momentos, en poner al descubierto el momento técnico de la producción de obras –acallado en el campo del arte; escondido detrás de la idea de autor- en el cual la fotografía, o más precisamente la técnica de obtención de imágenes a través del dispositivo fotográfico, haría posible el acceso a una realidad por sí misma, sin mediaciones: lo ajeiropoiético.

Si nos situásemos bajo este punto de vista parecería que, en el centro de toda reflexión sobre la actividad fotográfica, debería ubicarse necesariamente su dependencia respecto del desarrollo tecnológico, pues, recurrentemente, a cada salto en la tecnología de construcción de los dispositivos, se producen renovadas discusiones sobre lo constitutivo de lo fotográfico en sí, lo cual lo vuelve particularmente vulnerable en relación al desarrollo de un posible teoría, tal como notara Roland Barthes en *La cámara lúcida*: “Me embargaba, con respecto a la fotografía, un deseo ontológico. Quería, costase lo que costara, saber lo que aquella era en sí, qué rasgo la distinguía de la comunidad de imágenes. Tal deseo quería decir que en el fondo, al margen de las evidencias procedentes de la técnica y del uso, y a pesar de su formidable expansión contemporánea, yo no estaba seguro de que la fotografía existiese, de que dispusiese de un genio propio”. (2003:27)

Pero, por detrás de estos supuestos, fuertemente arraigada en la esencia de lo fotográfico mismo, persiste una concepción particular de lo visible y lo representable, ligada a un punto de vista tanto físico como conceptual, que toma como referencia las condiciones normales de la percepción visual humana para construir las imágenes-simulacros. Esto: lo dado. El objetivo: deconstruirlo desde la práctica misma, utilizando la propia tecnología fotográfica como instrumento de exploración de las tipologías de imágenes que se obtienen a partir de una huella de lo existente, con la intención de develar el poder cognitivo de los simulacros para comprender condiciones epocales concretas: esto es, que la producción de imágenes posibilite desarrollar una relación dialéctica entre productor-instrumento-obra.

Realidades sintéticas

En la década de 1930, Walter Benjamin escribe ciertos ensayos en los cuales se propone rastrear qué cambios específicos produjeron las nuevas tecnologías –sobre todo el cine y la fotografía– tanto en el momento de producción como el de recepción de esos nuevos objetos de consumo masivo que son las imágenes. Su reflexión se propone iluminar de qué manera estas nuevas imágenes producidas por procesos que implican un mayor grado de automatización con respecto a los tradicionales, a la vez que posibilitan una reproductibilidad cuasi ilimitada de las obras, abren paso a la configuración de un nuevo inconsciente óptico particular, que marca un quiebre respecto de la relación que las imágenes mantenían con los objetos que representaban. En *Pequeña historia de la*

fotografía -escrito de 1930- anota: “a la vez que la fotografía abre en ese material los aspectos fisiognómicos de mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los sueños en vigilia, pero que ahora, al hacerse grandes y formulables, revelan que la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica” (1979:67). Conectada con esta reflexión, Benjamin se plantea –a partir de su investigación sobre las obras surrealistas- la aparición de un nuevo régimen de visibilidad, que busca poner en relación la percepción conciente con otros estratos más profundos, tanto del mundo onírico revelado por el psicoanálisis y su estudio sobre los sueños, como estados de semi-vigilia y otros relacionados con la conciencia ampliada. Este punto de quiebre de la diferenciación taxonómica entre estructuras claras, manejables y organizadas por una parte, y flujos vacilantes de conciencia por otro, da pie a una reconsideración de los procesos cognitivos, especialmente lo referido a la aprehensión de lo fenomenológico como algo estable y dado; y a la función de la memoria, no como simple depósito sino como huella de constitución y acceso a lo cognoscible. En el mismo escrito ya mencionado señala: “Sólo gracias a la fotografía percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional”. (1979: ibidem).

A partir de estos puntos de la teoría benjaminiana, proponemos la realización de una serie de prácticos cuyo objetivo es captar el movimiento de dialectización entre los polos que determinan los presupuestos de la visión fotográfica en su relación productor-realidad-imagen y formulamos ciertos ejercicios que nos permitan desplegar acciones específicas que interroguen estas cuestiones: exploración sobre la experiencia inmersiva en el aquí-ahora de la toma fotográfica y comunicación de este instante vivido por remisión a lo que ha quedado registrado en la imagen; exploración de la posibilidad de extender la representación a fenomenologías descentradas con respecto a lo visual: imágenes que evoquen otros sentidos como el tacto o el gusto, sin remitir a su retorización, sino como exploración del propio medio fotográfico. El objetivo es poner en cuestionamiento la concepción, central ya desde el origen mismo de la creación de las cámaras fotográficas, de un ojo abstracto, ubicuo y por lo fácilmente instrumentalizable, susceptible de ser aislado tanto de su conexión con el espacio-tiempo particular y concreto de la obtención de la imagen como de su pertenencia a un ser sensorial-corporal.

Imágenes dialécticas

Otras de las regiones del pensamiento benjaminiano gira en torno a ciertas preocupaciones sobre la transformación producida en la noción de temporalidad que afecta tanto las experiencias cotidianas en las grandes concentraciones urbanas, como la continuidad de los relatos en relación con el legado histórico. Ambas derivaciones provienen del efecto de recepción fragmentaria de la experiencia –producto del desarrollo de la vida en los centros urbanos masificados- y la nueva relación que establecen los individuos tanto con su propio pasado como con el de su cultura. A partir de allí, Benjamín elabora la noción de imagen dialéctica. Conectada con

ciertas experiencias surrealistas, estas imágenes presentan la particularidad de poder establecer –con respecto a lo representado– una conexión entre el momento presente y su origen, explicando de alguna manera la historia de su aparición y vida en su devenir. Lo que se propone es experimentar, a través del rastreo de objetos desde la fijación de su historia a través de imágenes que iluminen algún aspecto de su pasado: vida útil, significación comunitaria, momento de creación, campos connotativos; utilizar las imágenes como una forma de revitalizar la referencia a la tradición, el pasado desde una experiencia aprehensible, y no desde el distanciamiento de lo inteligible.

En uno de los escritos de *Sombras Breves*, de 1931, que lleva por título *Habitando sin huellas*, Benjamín describe esta apropiación del pasado desde lo experimentable: “Habitar aquellos aposentos afelpados [los interiores burgueses de fines de siglo XIX] no era más que seguir una huella fundada por la costumbre”. Y más adelante remarca la paradoja de la modernidad: “Los nuevos arquitectos lo han logrado con su acero y su vidrio: han creado espacios en los que no resulta fácil dejar una huella”. (1979: 153). La conexión entre imagen-huella y rastreo histórico, retomado como vestigio en los objetos de lo vivido; es lo que se explora en la búsqueda de imágenes evocadoras, en las cuales el fotógrafo como ser temporal comunique sus vivencias a quienes las observen, desde la capacidad misma del dispositivo fotográfico.

Ensayística

La intención de los prácticos ideados para esta materia es la de tomar la acepción de ensayo en tanto exploración de puntos de vistas concretos y particulares, diferenciados, en los cuales la individualidad de cada productor de imágenes no quede atrapada por clichés provenientes del estado dado de las prácticas o de la técnica. Por eso, tomamos como punto de partida ciertas reflexiones benjaminianas que –creemos– vuelven una mirada crítica a los momentos específicos de producción sin desdeñar el estado de las cosas: el contexto de producción fotográfica en culturas definidas por la circulación de imágenes, la virtualidad, la masividad desindividualizada, la obsolescencia de los objetos; un presente que se nos aparece como un campo de fuerzas donde las figuras utópicas del pasado se entumescen en el consumo de un presente efímero. Desplegar, entonces, un espacio de acciones que vuelvan al sujeto que organiza su presente a través de la herramienta fotográfica desde los fragmentos dispersos de la cultura.

Segundo Encuentro Latinoamericano de Diseño

Violeta Szeps

La experiencia del primer Encuentro Latinoamericano de Diseño fue la piedra fundacional de un evento que se transformaría en mucho más que eso.

Ese primer Encuentro se realizó a finales de julio de 2006, con la participación de más de 3500 profesionales, docentes, estudiantes y empresas de toda América

Latina. Durante todo un año el comité organizador se volcó de lleno a la planificación detallada de la segunda edición del Encuentro, llevada a cabo del 31 de julio al 3 de agosto de 2007. En esa oportunidad, más de 4500 participantes asistieron a los 300 talleres, conferencias, seminarios y charlas de los Invitados de Honor. La destacada presencia de Ronald Shakespear, Norberto Chaves, Felipe Taborda y Ruth Klotzel fue centro de atención entre los asistentes, deseosos de escuchar los valiosos relatos de estos diseñadores y comunicadores latinos con fuerte presencia internacional.

A medida que pasan las ediciones se vuelve más compleja la organización del Encuentro Latinoamericano de Diseño. Un equipo fijo de trabajo de 5 personas produce día tras día y a lo largo de un año, distintas facetas de la estructura global del Encuentro. A medida que se acerca el evento, distintas áreas de la Facultad de Diseño y Comunicación convergen en el ensamble productivo que lleva al éxito absoluto de su desarrollo y concreción.

Cada edición del Encuentro trae aparejado un balance sobre cada uno de los factores que lo componen. En el segundo Encuentro Latinoamericano de Diseño se incorporaron, entre otras, dos instancias que contaron con la total aprobación de los participantes: el Concurso de Afiches “La mirada de nosotros – Latinoamérica hoy” y las actividades sociales para los asistentes.

El primero fue un certamen destinado a estimular y difundir la creatividad, diversidad, heterogeneidad y riqueza de los diseñadores, testimoniando la creciente jerarquización del diseño como disciplina y profesión en el continente. Más de 1000 diseñadores de todo el mundo participaron plasmando su visión sobre la realidad latinoamericana y su diseño. Los 40 trabajos preseleccionados formaron parte de una muestra exhibida durante el Encuentro, la cual posteriormente se ofreció a las distintas Instituciones que forman parte del Foro de Escuelas de Diseño, para que puedan montarla en sus respectivos países (dos meses después del Encuentro, ya fue solicitada por más de 10 instituciones, de siete países distintos.). Hacia finales del 2007 se habrá publicado el catálogo que incluye todos los afiches participantes del concurso.

El certamen tuvo tal aceptación que no sólo se renovó la propuesta para el Encuentro Latinoamericano de Diseño 2008, bajo el lema “América se expresa diseñando”, sino que también se está proyectando lanzar un concurso de diseño de una silla latina.

Otra incorporación muy bien recibida por los participantes fueron las actividades sociales organizadas en el marco del Encuentro. Cada grupo tuvo su oportunidad de distenderse y vincularse con sus pares de otros países: El Foro de Escuelas de Diseño se reunió en un cóctel luego de su primera jornada de trabajo. Los profesionales y docentes, tanto conferencistas como inscriptos, pudieron conocerse en un desayuno en el que compartieron experiencias y generaron vínculos para generar a futuro posibles proyectos en común. Los estudiantes y jóvenes profesionales inscriptos, colmaron la fiesta organizada en una discoteca porteña, festejando a modo de cierre de los intensos días vividos.

El foro de Escuelas de Diseño es un mundo dentro del universo del Encuentro. Es la única red formal y de intercambio académico que reúne a instituciones educa-