

¿Cómo y cuándo puede un antropólogo dejar de ser arquitecto? Encuentros y desencuentros interdisciplinares

Ion Fernández de las Heras

Licenciado em Licenciado em Arquitetura e Urbanismo
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona
Universitat Politècnica de Catalunya (ETSAB-UPC)

Resumo

No meio do caminho entre um ensaio bibliográfico e uma confissão, o presente artigo pretende expor algumas considerações que dizem respeito à arquitetura, e portanto, à antropologia. Procuram-se princípios de dissolução de certa barreira divisória que por muito tempo separou competências entre o arquiteto e o antropólogo; a cidade e o urbano; a forma e o conteúdo. Para tanto, serão mencionados alguns fatores problemáticos encontrados pela experiência concreta do autor, e se comentará a obra de quatro autores que desde um lado e outro do muro têm lançado linhas de encontro que implícita ou explicitamente têm tratado da desconstrução de uma figura que sempre se apresentou como dominante: o arquiteto, e seu suposto produto: a forma.

Palavras-chave: Antropologia da arquitetura, forma e conteúdo, espaço, Christopher Alexander, Bruno Latour, André Scobeltzine, Alfred Gell

Abstract

How and when can an anthropologist stop being an architect? Interdisciplinary encounters and discrepancies

Halfway between the bibliographical essay and the confession, this article intends to present some considerations regarding architecture, and therefore, anthropology. We are seeking starting points to dissolve dividing walls that have been existing for such a long time raised between architects and anthropologist's competences, between the city and the urban condition, between shape and content. For that purpose, it will be mentioned some problematic factors founded by author's experience and discussed the work of four authors from both sides of the wall who have looked for meeting points that implicitly or explicitly have dealt with the deconstruction of a figure who always has been represented as dominant: the architect, and their alleged competence: form.

Keywords: Anthropology of architecture, form and content, space, Christopher Alexander, Bruno Latour, André Scobeltzine, Alfred Gell.

1.1. La confesión de un desencuentro a modo de introducción: la forma arquitectónica

En un artículo de 1980 llamado “Como e quando pode um arquiteto virar antropólogo?” Carlos Nelson Ferreira dos Santos escribía lo siguiente en relación a su experiencia como estudiante de arquitectura:

É como se você fosse andando, muito decidido, por um caminho reto e, aos poucos, fosse percebendo que ele ia se estreitando, mudando de características e virando um beco. Aí você acabava dando de cara com uma parede. As suas opções seriam: 1) - ficar parado, olhando para o obstáculo sem entender nada, desesperado e desanimado; 2) - esmurrá-lo na esperança de derrubá-lo a socos; 3) - declarar que só continuaria a andar quando chegasse o dia certo em que todas as barreiras cairiam e todos os caminhos passariam a ser livres e sem empecilhos, e consolar-se com a ideia; finalmente, você poderia 4) - dar meia-volta, olhar na direção oposta e pensar - aqui começa tudo de novo. (Ferreira dos Santos 1980: 37)

No fue necesario pasar de la primera clase a la que acudí en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona para que se nos presentase uno de los mapas historiográficos a los que con más frecuencia recurrieron diferentes profesores a lo largo de toda la carrera: Hefesto, Imhotep, Dédalo, Rómulo, Caín; la primera pirámide, el primer palacio, la primera ciudad o la primera mujer, un esquema en el que todo parecía remitir a lo mismo: quizás no eres dios (el recurso de Jehová como arquitecto del universo parece demasiado usado), pero sí su hermano gemelo.¹ Cierta succulenta idea inicial nos dibujaba a mí y a otros jóvenes compañeros de aula un futuro paisaje, relativo a una identidad concreta, en el que seríamos detentores de un poder de acción y afección que al parecer nadie más tendría; la cantidad de deseo que la palabra Arquitecto era capaz de movilizar en nosotros liberaba un positivismo tal que nos hacía olvidar las penurias de una graduación durísima que parecía hacer más por seleccionar que por enseñar. A su vez, seguir el camino propuesto requería aceptar un cuerpo teórico con pretensiones científicas que imponía esquematismos a nivel perceptivo (constantemente se apelaba a “un modo diferente de mirar”) que solicitaban el abandono de aquellas “racionalidades” y “normas operativas de las actividades concretas de la vida cotidiana” (Garfinkel 2006: 311) relacionadas a otros modelos o definiciones espaciales.

Fue quizás a causa de esta última exigencia que la frustración vino casi de improviso, al descubrir que, como persona, llegaba a sentir verdadero desagrado y odio por formas a las que como

¹ Los Evangelios apócrifos hablan de un Apóstol Tomás, patrón de los arquitectos y hermano gemelo de Jesús, que una vez desterrado llegó al reino de Gundosforo, en la India, donde construyó castillos en el aire (Azara 2005).

arquitecto estaba direccionado a rendir culto;² en ese sentido, mi incapacidad por asimilar y convivir con la encumbrada obra de figuras como Ildefons Cerdà, urbanista que proyectó en 1859 el ensanche Barcelonés (L'Eixample) por el que como ciudadano yo estaba obligado a transitar y habitar, llegó a ser motivo de serias crisis personales que pusieron en duda la continuidad de mis estudios. Del mismo modo, y a partir del contacto con movimientos sociales y vecinales, reconocer que mi papel en la sociedad no se enmarcaba en ese punto en el que sería el detentor de la última palabra en términos espaciales me dirigía directamente hacia el choque con ese muro, constituido por cierta contradicción que revelaba en lo popular, lo lego, lo inconsciente y lo feo (término prohibido en el raciocinio arquitectónico) un punto de apoyo prometedor, pero inaceptable, para la comprensión y práctica de algo definible como Arquitectura.

Como vía de escape de ese hacer-y-pensar basado en modelos parecían insinuarse las áreas más humanísticas; "teoría", "historia" y "crítica" de la arquitectura son palabras corrientes (e incluso fundamentales) en las escuelas de arquitectura. Sin embargo, al acudir a las asignaturas que se designaban con tales nombres, lejos de ofrecer alternativas a ese proceder que a cada día estrechaba más la posibilidad de reconciliar mi condición, el desencuentro se acentuaba al crear apoyos en metodologías que redescubrían una y otra vez los mismos conceptos en lugares desconocidos, como si de nuevas conquistas se tratase: en esta ocasión los nombres Vitrubio, Brunelleschi, Alberti, Miguel Ángel o Bramante el equivalente estructural de Hefesto, Imhotep, Dédalo, Rómulo o Caín. La percepción de un fuego que devora un mar colocando madera en su interior siempre me pareció una metáfora de utilidad para describir semejante proceso; cabe decir que el mismo incendio que me ahogaba era para otros la consolidación de una identidad que cuanto más absoluta y amplia devenía más satisfactoria.

Quizás sea por ello que la herramienta privilegiada en la producción de enunciados arquitectónicos haya sido desde el renacimiento, y aún hoy, cierto modo de producir historia,³ cuyo sentido parece residir en aquello que Michel Foucault llamó de "función genealógica del relato

² Resultaba imposible escapar de la contradicción partiendo de que como arquitecto (o estudiante de arquitectura) adoptaba, en mi práctica, un modelo de teorización científica que establecía como premisa la adaptabilidad de "personas ideales" a mi propuesta espacial. Lo cierto es que, como constató Harold Garfinkel, *"las personas concretas no se ajustan, o en efecto apenas se ajustan, al modelo, incluso en el caso de que esas personas sean científicas"* (Garfinkel 2006:315).

³ Una vez "superada" cierta etapa en la que los tratados de arquitectura mezclaban sin límites construcción, ingeniería bélica, pintura, religión, lenguaje, zoología o antropometría (entre otros temas), los grandes teóricos de la Arquitectura pasaron a recurrir al rigor histórico para posibilitar la *"reinvenção da tradição"* (Sahlins 2004: 5) que llevaría al renacimiento y a la modernidad; el escrito sobre arquitectura de más antigüedad, el de Vitrubio, pasó a ser así motivo de constantes reinterpretaciones que reinauguraban lo nuevo una y otra vez como algo que siempre hubiera estado ahí. Podría decirse que este proceso culmina en lo que Josep Maria Montaner llama de "historiografía operativa del movimiento moderno" (Montaner 2007: 34), que plagaría el siglo XX de intentos por ubicar los fundamentos históricos de un movimiento mitificado (el iniciado por Le Corbusier y llamado de Moderno) que explicitaba haber roto por completo precisamente con el continuismo histórico de la arquitectura. A este respecto parece indispensable ayudarse de la obra de Manfredo Tafuri (1976), quien dedicaría la mayor parte de sus estudios al desenmascaramiento de determinados ejercicios ideológicos y de poder que la historiografía de la arquitectura llevó y aún lleva a cabo.

histórico" (Foucault 1995: 60) y que consiste en la legitimación del presente desde la constitución de un pasado heroico o desde la determinación y regulación de las lecturas posibles de ese mismo pasado.

Fue a partir de la constatación de este hecho que acabé por reconocer en mi propia mirada la reproducción de semejante vicio que, al igual que lo "histórico", tomaba lo "antropológico" bajo un método análogo que buscaba en los mitos de las diversas culturas más fundamentos de un mismo pensamiento arquitectónico moderno y occidental. Este hecho no parece una casualidad si consideramos que por parte de mis profesores era casi siempre el autor Mircea Eliade el escogido para acompañar la palabra "antropología".

Pero, "¿por qué tanta confusión?", diría el arquitecto. Después de todo, según dicen, la práctica de una profesión como la arquitectura "no se basa en toda esa charlatanería", sino que consiste en "actuar", "proyectar espacios", "crear emociones", "embellecer la vida" o incluso "ayudar a las personas"; "hacer edificios" es "dar forma al mundo" y "posibilitar nuevos mundos", nunca lo contrario. En ese sentido, "¿qué mal hacemos?" Al parecer, la participación de la arquitectura como un engranaje fundamental de la rueda especulativa del capital y de los mecanismos de poder sería un efecto secundario y sólo a veces indeseable de un procedimiento cuya esencia es contribuir a la verdad, el bien y lo bello.⁴

A pesar de la ironía, la unidireccionalidad del pensamiento que intenta describirse aquí parte de un endiosamiento tal que ni siquiera atribuye una interioridad a los individuos (humanos) programados para habitar el espacio, si bien trabaja sobre la base de un cuerpo social reificado que interacciona con la obra arquitectónica de un modo más mecánico que activo o agencial; "Pois toda vez que fazemos com que outros se tornem parte de uma 'realidade' que inventamos sozinhos, negando-lhes sua criatividade ao usurpar seu direito de criar, usamos essas pessoas e seu modo de vida e as tornamos subservientes a nós" (Wagner 2012: 68). El arquitecto-dios se insinúa dentro de una comunidad de alquimistas, únicos parcialmente capacitados para comprender la verdad que contiene la obra, a su vez concebida como artilugio hermético;⁵ no son de extrañar las confluencias históricas en el desarrollo de las teorías herméticas y de la arquitectura (que van más allá de la francmasonería). Asimismo, gracias a Umberto Eco sabemos que de la percepción hermética surge

⁴ Cómo no experimentar una sensación de déjà-vu? Sujetos humanos dotados de una interioridad racional y una conciencia moral, que reconocen el principio esencial de la continuidad física y la interdependencia material de las entidades del mundo, se asignan la misión de preservar esa continuidad y esa interdependencia, a menudo contra sus congéneres, y lo hacen en el interés superior de todos aquellos que son los únicos capaces de discernir y representar. Esta podría ser una buena definición de la ontología naturalista en sus consecuencias prácticas positivas" (Descola 2012: 296).

⁵ Un enunciado típico en cualquier clase de diseño arquitectónico establece que dos proyectos arquitectónicos diametralmente opuestos y diseñados para un mismo enclave pueden ser igual de apropiados. Respecto al hermetismo, Umberto Eco comenta que este "busca una verdad que no conoce, y posee solo libros. Por ello imagina, o espera, que cada libro contenga un destello de la verdad, y que todos los destellos se confirmen entre sí. (...) Muchas cosas pueden ser verdad en el mismo momento, aunque se contradigan entre sí" (Eco 2013: 64).

precisamente la idea gnóstica del mundo como error, derivada de la idea de no poder aprehender la totalidad de la verdad del mismo, y desemboca en el “desprecio aristocrático hacia la masa” (Eco 2013: 71). Después de todo, el arquitecto dice dedicarse a la forma, y la “masa” no deja de ser aquello que toma forma al introducirse en el molde.

1.2. La expulsión del arquitecto: el contenido social

Podría resultar algo pretencioso dejar la descripción que hasta el momento nos ocupa en este punto; es comprensible que en una escuela de arquitectura existen encuentros con la antropología más allá de Mircea Eliade, aunque estos no sean de gran popularidad. Concretamente en Barcelona, debido en parte a la fuerte presencia de Manuel Delgado, llegó a ser común, y aún es, cierto análisis de la ciudad que dialoga con determinadas líneas de la geografía humana y la antropología urbana y que, sin embargo, parte de un principio dicotómico sobre las relaciones en el entorno urbano que de algún modo recuerda a la escisión forma/contenido y naturaleza/cultura:

La manera de formular esa apreciación es deudora de la fundamental distinción entre la ciudad y lo urbano que propusiera Henri Lefebvre. La ciudad es un sitio, una gran parcela en que se levanta una cantidad considerable de construcciones, encontramos desplegándose un conjunto complejo de infraestructuras y vive una población más bien numerosa, la mayoría de cuyos componentes no suelen conocerse entre sí. Lo urbano es otra cosa distinta. No es la ciudad, sino las prácticas que no dejan de recorrerla y de llenarla de recorridos; la obra perpetua de los habitantes, a su vez móviles y movilizados por y para esa obra. (Delgado 2007: 11)

Teniendo en cuenta el acumulo de conflictos que me acompañaban en el estudio de la arquitectura, la divisoria aquí presentada resultó ser gratificante y satisfactoria desde una de mis condiciones; capacitado ya para incorporar un contenido social variable a una forma dada, conseguía entenderme por fin como un habitante con permiso para odiar determinadas arquitecturas. Por otro lado, a medida que me empoderaba como usuario, mi segunda condición, la de arquitecto, se adentraba en la sombra de una vergüenza cada vez mayor, que dejaba la posibilidad de ejercer como tal a la espera de que “chegasse o dia certo em que todas as barreiras cairiam” (Ferreira dos Santos 1980: 37).

Y es que, siguiendo a Lefebvre, es necesario situar el origen de la dicotomía Ciudad-Urbano en el intento de este por espacializar el análisis de las relaciones productivas en clave Marxista, que tiene como fundamento una concepción evolutiva de las mismas: una sociedad agraria da paso a otra industrial y ésta a su vez a otra urbana (continuando con la tesis especulativa de una urbanización total⁶). Del mismo modo, Lefebvre parte de una fase histórica que ha transformado la ciudad en

⁶ Precisamente este principio organiza lo expuesto por Lefebvre en “la revolución urbana” (2002).

producto (la sociedad urbana), en el momento en el que esta “deja de ser recipiente, receptáculo pasivo de productos y de la producción” y pasa a formar parte “de los medios de producción y dispositivos de explotación del trabajo social” (Lefebvre 1969: 166).

Sin embargo, la diferencia entre producto y obra persiste. Al sentido de la producción de productos (del dominio científico y técnico de la naturaleza material) deberá añadirse el sentido de la obra, de la apropiación (del tiempo, del espacio, del cuerpo, del deseo) para, acto seguido, predominar. Y ello dentro y por obra de la sociedad urbana que comienza. Pues, en efecto, la clase obrera no posee espontáneamente el sentido de la obra. Este sentido está atrofiado. Han desaparecido casi, junto con el artesanado, los oficios, y la “calidad”. (Lefebvre 1969: 168)

La apropiación en estos términos se plantea como el mecanismo de desalienación de la ciudad, posibilidad de recuperación de esta como “obra de arte” (Lefebvre 2008: 82), es decir, como “valor de uso”.⁷

No hace falta comentar lo beneficioso que fue en su momento que Lefebvre introdujese este principio dialéctico de “apropiación” para reformular la ciudad (y la arquitectura) en un encuentro social. Es precisamente este punto el que favoreció la proliferación de estudios antropológicos como los de Michel de Certeau, Carlos Nelson Ferreira dos Santos en Brasil o Manuel Delgado en España, que pondrían el acento en los cotidianos y en las luchas diarias de los movimientos sociales urbanos. Sin embargo, se debe añadir que esto viene acompañado de ciertos inconvenientes.

En el surgimiento de las nuevas dicotomías (ciudad/urbano y producto/obra), la ciudad continúa constituyéndose como significante; un soporte material cuya constitución queda en manos de la mecánica productiva del sistema capitalista, lo cual lleva a la incorporación inmediata del arquitecto-productor al grupo de los titiriteros que desde la sombra manejan los hilos.⁸ Un (por definirlo de algún modo) “mal” arquitecto queda expulsado así del cuerpo social, para ser reintroducido en el conjunto de los medios de producción.

No es de extrañar que sea precisamente Lefebvre uno de los más atrevidos críticos de los procedimientos del urbanismo y la arquitectura; su análisis inaugura una (muy razonable) difamación del arquitecto que sacará a la luz algunas de las pretensiones más oscuras de un proceder racionalista utópico, totalizador e higienista. En ese sentido, su exclamación tendrá eco en un sinfín de críticas posteriores, pero difícilmente alguna de estas llegará a la conclusión de una abolición sistemática, y aún menos epistemológica, de la disciplina arquitectónica o urbanística:

⁷ La ciudad antigua se comprende así como deseable e incluso mejor: “Em consequência, na cidade antiga, o uso e o valor de uso ainda definem o emprego do tempo. Nas formas tradicionais da cidade, a troca e o valor de troca ainda não rompem todas as barreiras, nem se apoderaram de todas as modalidades do uso. É nesse sentido que as cidades antigas são e permanecem obras, e não produtos” (Lefebvre 2008: 83).

⁸ La metáfora del titiritero se la debemos a los comentarios de Bruno Latour respecto a ciertos vicios deterministas en la sociología crítica (Latour 2008: 91 y 306).

En cualquier caso, tal denuncia [al arquitecto] no debería interpretarse como una descalificación de la proyección urbana en sí misma. No se cuestiona que una ciudad es una entidad que ha de ser administrada y planificada. Se supone que esa acción centralizadora deberá garantizar el bienestar de los habitantes, satisfaciendo sus necesidades -infraestructuras, servicios, vivienda- y protegiéndoles de los abusos a que inevitablemente tiende un sistema que codicia la ciudad y actúa para verla convertida en beneficios. Así pues, no se cuestiona aquí la necesidad y hasta la urgencia de planificar las ciudades. Las ciudades pueden y deben ser planificadas. Lo urbano, no. Lo urbano es lo que no puede ser planificado en una ciudad, ni se deja. (Delgado 2007: 18)

La nostalgia por una ciudad-monumento (Lefebvre 2008: 82) caracterizada por un “valor de uso” indica la confianza en un “buen” arquitecto (ya perdido) que sí formaba parte del cuerpo social. Por otro lado, la apropiación propuesta por Lefebvre (que en boca de Certeau son tácticas de escamoteo, de tergiversación o de interpretación) sólo tiene sentido una vez aceptado que el intérprete es ya un pequeño autor.⁹ La ciudad-producto puede ser obra porque el que la habita es un “buen” meta-arquitecto; este se propone como nuevo sujeto de enunciación, pero difícilmente podrá ir más allá del propio texto: la ciudad.¹⁰

Paradójicamente, más que un verdadero cambio derivado de la lógica productiva (con el paso de la ciudad industrial a la ciudad urbana), es propiamente ese análisis histórico estructural de la ciudad como producto (o producción) el que quiere romper con la continuidad social que la constituye. Olvidando en muchas ocasiones el fundamento de su tesis, la inercia en el uso de los conceptos de Lefebvre continúa fomentando la escisión de las relaciones entre arquitectura y antropología; los acontecimientos urbanos se someten a una estratificación, imposibilitando el encuentro en un mismo cuerpo entre el arquitecto (antes un dios, ahora parte de los medios de producción) y el usuario o la ciudad y lo urbano.

Partiendo de semejante paisaje epistemológico mi encuentro con la antropología no podía ser sino conflictivo y al mismo tiempo revelador; un “olhar na direção oposta e pensar” (Ferreira dos Santos 1980: 37) que inevitablemente conllevaría un proceso de desterritorialización de mi particular condición de arquitecto vendría acompañada de un sinfín de partículas conceptuales (a partir de experiencias concretas y referencias bibliográficas) que precederían o compondrían simultáneamente

⁹ En “la invención del cotidiano” (Certeau 2000) las analogías entre ciudad y texto o entre el interprete y el paseante van mucho más allá de la insinuación. Por otro lado, a pesar de que Michel de Certeau habla de un proceso de invención o creación, tales términos no tienen el mismo sentido y profundidad que con Roy Wagner (Wagner 2012), si bien continúan aludiendo a ese esquema de interpretabilidad que se acerca más a la deconstrucción posmoderna que a la construcción inmanentista: “*A descoberta por muitos ecologistas sensíveis e inteligentes de que o homem ajuda a moldar seu ambiente, bem como a consciência de muitos antropólogos culturais igualmente sofisticados de que o homem ‘interpreta’ ou ‘compreende’ seu entorno por intermédio de suas próprias categorias, está a um pequeno passo da conclusão de que o homem cria suas realidades*” (Wagner 2012: 344).

¹⁰ Ante tal condición Julien Greimas nos avisaría exclamando que “fuera del texto no hay salvación. Es decir, que todo eso que podemos extrapolar viene del texto. Es por eso que yo insisto sobre la enunciación enunciada, ya existente. No se puede hablar de cosas sino a partir del texto, cosas que se descubren en el texto” (Greimas 1996: 22).

cualquier reterritorialización en algo que pudiese parecerse a aquello que Ferreira dos Santos llamaba de “antropoteto” (Ferreira dos Santos 1980: 44); mezcla de antropólogo y arquitecto.

Es por ello que tras esta larga introducción pretende trazarse un camino incierto, más parecido al rastro de una fuga que al camino que lleva a una cumbre; se quiere hacer un comentario sobre cuatro autores, dos arquitectos y dos antropólogos, no tanto desde un análisis general de la obra de cada uno como desde una rápida mirada que lleva a un aviso sobre su utilidad para un encuentro entre lo arquitectónico y lo antropológico, entre la forma y el contenido.

2. Reencontrar al arquitecto: Christopher Alexander y Bruno Latour

Con la incorporación de un análisis marxista cada vez más sofisticado en la teorización de la arquitectura en los años 60 (bajo la influencia de autores como Antonio Gramsci, Louis Althusser y Pierre Bourdieu), algunos arquitectos comenzaron a poner en crisis el signo que los representaba al señalar cómo su papel se desarrollaba en un esquema hegemónico cuya función es la racionalización del proceso constructivo y la reproducción de las relaciones de producción.¹¹ Si en los años 50 era aceptado que la arquitectura podía politizarse atribuyéndole un contenido simbólico o estético que valorizase lo social,¹² es a partir de ese giro analítico de los medios de producción que empieza a pensarse en un cambio efectivo del proceso de construcción, haciendo aflorar las iniciativas que parten de la democratización del mismo a través del apoyo mutuo y la cooperación. Los planteamientos en la época pasan por términos como la redistribución del poder y la desalienación, la potencialización de sistemas autogestionados, la sistematización de la autoconstrucción desde la tecnología y los prefabricados e incluso por la búsqueda de pautas científicas y lógicas en los procesos participativos.¹³ Si bien prácticamente todos estos posicionamientos cuestionaban en mayor o menor grado la función del arquitecto, será Christopher Alexander el único que desde cierto contacto con la antropología se dedique simultáneamente a una práctica arquitectónica participativa y a la conceptualización de parámetros que permitiesen convencionalizar (más allá de los principios de la estricta concienciación política como vía emancipadora) la liberación del proceso creativo en términos espaciales a través del llamado “lenguaje de patrones”.

¹¹ En este sentido el ya citado Manfredo Tafuri será uno de los teóricos más influyentes a nivel internacional. En Brasil destaca Sergio Ferro y su libro “O canteiro e o desenho” (1982).

¹² Como ejemplo, Vilanova Artigas proponía “uma reeducação moral da burguesia nacional. Ao invés do palacete decorado onde o burguês tenta preservar sua “marca pessoal” através de “veludos e pelúcias, que guardam emblematicamente a marca de qualquer contato físico”, acumulando objetos como um “novo tipo de colecionador”, Artigas projeta espaços de uma ascese protestante, onde até a mobília é feita de concreto” (Arantes 2002: 16).

¹³ Giancarlo De Carlo, John F.C. Turner, Colin Ward, Walter Segal y Henry Sanoff son algunos de los autores que tratarían cada uno de estos temas.

A lo largo de los años 70, insatisfecho por las limitaciones de los estudios del espacio arquitectónico por un lado y de los grupos sociales por otro, Alexander se lanza a la búsqueda de un principio de análisis que más que relacionar conceptualmente términos extremos (como lo hacía la dialéctica de la apropiación descrita anteriormente) procure constituir específicamente “toda verdadera relación como teniendo rango de ser”¹⁴ (Simondon 2009: 37).

La acción y el espacio son indivisibles. La acción se apoya en el tipo de espacio. El espacio apoya este tipo de acción. Ambos forman una unidad, un patrón de acontecimientos. Esto no significa que el espacio cree acontecimientos ni que los provoque. Significa, sencillamente, que un patrón de acontecimientos no puede separarse del espacio de su acontecer. (Alexander 1981: 69)

Ese “patrón de acontecimientos” se presenta como una especie de agenciamiento, un encuentro de diferentes elementos en devenir cuyo límite es el propio acontecimiento;¹⁵ un encuentro en el que su consistencia, su relativa estabilidad y por lo tanto su carácter de patrón (en el sentido convencional de la palabra), se da por su insistencia, es decir, por repetición en un constante proceso de actualización:

Si considero mi vida francamente, veo que está gobernada por un mundo muy reducido de patrones de acontecimientos en los que participo repetidas veces. Estar en la cama, ducharme, desayunar en la concina, sentarme a escribir en mi estudio, etc. (...) nuestro mundo tiene una estructura en el simple hecho de que ciertos patrones de acontecimientos –tanto humanos como no humanos- se repiten y explican. (Alexander 1981: 68)

A pesar de que, para facilitar ciertas explicaciones, Alexander recurre en ocasiones a la categorización de “patrones de acontecimientos” y “patrones de espacio”¹⁶, el concepto fundamental de su planteamiento es propiamente el “patrón” o “patrón total” (Alexander 1981: 85): “son los átomos y las moléculas con los que se levantan un edificio o una ciudad” (Alexander 1981: 73), o el mundo, a fin de cuentas. De este modo, no parece haber problema en identificar estas “partículas”, los patrones,

¹⁴ No se ocultará que en el trabajo de Christopher Alexander pueden encontrarse ciertas analogías conceptuales con los principios de Gilbert Simondon en torno a la individuación. Si bien es improbable que tuviese lugar un verdadero encuentro entre estos dos autores (desde luego no hay referencias mutuas), la formación de matemático (además de arquitecto) de Alexander y la constante atención de Simondon sobre la física, matemáticas, etc. permitirían especular sobre referentes comunes.

¹⁵ Considerando que “el así llamado “elemento” por sí solo es un mito y, por cierto, no sólo está inserto en un patrón de relaciones, sino que es en sí mismo un patrón de relaciones y nada más que un patrón de relaciones” (Alexander 1981: 84).

¹⁶ Donde el “patrón de espacio” parece hacer referencia a una relación interna aparentemente más morfológica y estática (Alexander 1981: 84), en varias ocasiones se confunden, si bien todo acaba por formar parte del acontecimiento: “Estos patrones de acontecimientos que crean el carácter de un lugar no son, necesariamente, acontecimientos humanos. El brillo del sol en el alféizar de la ventana, el viento que sopla en la hierba, también son acontecimientos. (...) Cualquier combinación de acontecimientos que tengan relación con nuestra vida – una influencia física sobre nosotros- afecta nuestra vida” (Alexander 1981: 65). Más adelante se hará patente cómo existe también afinidad entre ese “patrón de espacio” y la relación agencial tipo “Index-A→Index-P” en los estudios de Alfred Gell.

como grados de realidad preindividual (anteriores a la individuación) que constituyen compuestos aparentemente unitarios, los espacios en devenir. Los diferentes espacios son conjuntos individuados (y en perpetua individuación), son, como diría Alexander, patrones de patrones. El espacio no es un "ser" en cuanto "unidad de identidad, que es la del estado estable en el cual ninguna transformación es posible" (Simondon 2009: 36) sino en cuanto sistema o conjunción de esas partículas preindividuales (a su vez en devenir) que genera una "resolución metaestable" caracterizada por ser "más que unidad y más que identidad" (Simondon 2009: 28). "Porque, aunque cada patrón está aparentemente compuesto por cosas más pequeñas que parecen partes, cuando las estudiamos más atentamente vemos, por supuesto, que estas aparentes "partes" son también patrones" (Alexander 1981: 85).

En definitiva, comprender el espacio es comprender también la vida desde los acontecimientos, "dado que el espacio está compuesto por estos elementos vivientes, por estos patrones definidos de acontecimientos en el espacio" (Alexander 1981: 71). Así, la ciudad, el edificio, la parte del mismo o el mueble dejan de ser cosas o substancias en sí, para existir en tanto fuerzas que se afirman "ejerciéndose sobre otra cosa (poder de afectar) o bien captando otra cosa (poder de ser afectado)" (Zourabichvili 2004: 129).

Observamos que lo que a primera vista parece la geometría muerta que denominamos edificio o ciudad es, de hecho, algo vivo, un sistema viviente, una colección de patrones interactuantes y adyacentes de acontecimientos en el espacio, cada uno de los cuales repite una y otra vez ciertos acontecimientos, aunque siempre anclado por su lugar en el espacio. (Alexander 1981: 71)

Es desde aquí como, acompañando a esa "filosofía de la inmanencia que enuncia la perpetua "desfundación" del presente" (Zourabichvili 2004: 99), extraemos que, al igual que el sujeto Deleuziano,¹⁷ una arquitectura-identidad sólo podría ser "efecto y no causa, residuo y no origen" (Zourabichvili 2004: 141) de un proceder que la supera: la propia vida. El único hacer arquitectónico ideal de una propuesta semejante debería consistir propiamente en la participación del individuo en el devenir, y en cierto modo el interés de Alexander pasa por una generalización absoluta del hacer arquitectura que es a su vez una democratización absoluta del proceder de la arquitectura hegemónica vigente. Al contrario que con Lefebvre, en esta lectura efectivamente inmanentista del espacio, el principio implícito desde el que se desarrolla la tesis establece que todos somos arquitectos y que todo es ya de algún modo arquitectura; el arquitecto como ente escindido deja de existir.

No es el objetivo alargar más la explicación, pero es necesario advertir que la propuesta de Alexander no acaba aquí, y continúa con la sistematización de un modo de clasificar los patrones a

¹⁷ François Zourabichvili lo expresa del siguiente modo: "Yo siento que devengo otro: el sujeto está siempre en el pasado, se identifica con lo que él cesa de ser al devenir otro; y, antes que "Yo soy", el cogito se enuncia "Yo era": otra manera de decir "Yo es Otro" (Zourabichvili 2004: 141).

través de un lenguaje. Éste sale a la luz a partir de la constatación de que los patrones, en tanto que son repeticiones de acontecimientos y que al hacerlo establecen relaciones específicas entre unos y otros que posibilitan la aparición de otros nuevos, son propiamente “cultura”. En esta ocasión, casi de la mano de Roy Wagner, percibimos que los patrones son también esquematismos de acción convencionalizados que pueden ser usados de modos no convencionales en actos de invención: “Los patrones del mundo se limitan a existir. Pero los mismos patrones en nuestras mentes son dinámicos. Tienen fuerza. Son generativos. Nos dicen qué hacer, cómo los generaremos o podremos generarlos; también nos dicen que bajo ciertas circunstancias debemos crearlos.” (Alexander 1981: 152)

Con Alexander el muro se derrumba, ya no sabemos dónde acaba la arquitectura y empieza la antropología; deja de resultar paradójico que precisamente “la invención de la cultura” (Wagner 2012) sea uno de los mejores libros sobre arquitectura que se hayan escrito jamás.

Por otro lado aparentemente muy distante, es posible encontrar como desde Bruno Latour parece trazarse un camino a veces similar al tomado por Christopher Alexander, pero cuyo sentido es exactamente inverso. De hecho, cualquier arquitecto que quiera iniciarse en la lectura de Latour puede empezar intercambiando en sus escritos las palabras relativas a ciencia y modernidad por las relativas a arquitectura para inmediatamente descubrir que si con Alexander “todos somos arquitectos”, con Latour “nunca fuimos Arquitectos”¹⁸, lo cual viene a ser parecido.

Sin ignorar la contribución que sus trabajos dedicados a la iconoclastia o al fetiche suponen para la arquitectura, resulta en este momento de especial interés analizar brevemente algunas de sus investigaciones más específicamente dirigidas al estudio antropológico de la ciencia. Libros como “La vida de laboratorio” (Latour; Woolgar 1997) o “Ciencia en acción” (Latour 2011) están dirigidos al seguimiento de científicos e ingenieros, pero no es necesario saltar ningún gran abismo para reconocer que en sus páginas se encuentran algunas descripciones y principios también válidos para los arquitectos.

Se trata de que, si lo que Latour definía como cultura es el “conjunto de elementos que se muestra interligado quando, e somente quando, tentamos refutar uma alegação ou abalar uma associação” (Latour 2011: 313), en su reconstrucción etnográfica (más claramente estructurada en “Ciencia en acción”) se pone a prueba la producción de las llamadas “cajas negras”¹⁹ al explicar con detalle el modo en que estas son constituidas por los científicos como seres no problemáticos en un proceso de transducción de certidumbres que permite el fortalecimiento de un tejido armado (un

¹⁸ Espero que el guiño a “nunca fuimos modernos” (Latour 2007) no sea de mal gusto. De cualquier modo es necesario matizar que este “arquitecto” (minúsculas) de Alexander no es el mismo que el “Arquitecto” (mayúsculas) de Latour. A este respecto sirve la diferencia establecida por Lina Bo Bardi en su atrevido artículo de 1958, “arquitetura ou Arquitetura” (Bardi 2009: 90-93).

¹⁹ Según Latour, es un término usado en cibernética “sempre que uma máquina ou um conjunto de comandos se revela complexo demais. Em seu lugar, é desenhada uma caixinha preta, a respeito da qual não é preciso saber nada, a não ser o que nela entra e o que dela sai” (Latour 2011: 4).

colectivo) que mezcla experimentos, artículos, profesionales, ratones, máquinas y enunciados. Una cultura científica, descrita en términos más procesuales que sistémicos e igualmente caracterizada por mecanismos concretos de invención y convencionalización, que no deja de ser una cultura. Y es que, en cierto modo Latour verifica algunas intuiciones y expande algunas intenciones a nivel metodológico que ya se encontraban en el trabajo de Julien Greimas en relación al análisis del discurso científico, que, si bien este le atribuía ciertas diferencias, no dejaba de ser un discurso (Greimas 1980: 15).

Del mismo modo, como Albena Yaneva (2009) ya ha demostrado, la posibilidad de llevar a cabo estudios similares con respecto a los arquitectos nos lleva a conclusiones paralelas e incluso interligadas a las de los estudios de la ciencia: la puerta que nos permite hacer del mundo de la arquitectura un objeto de análisis válido para llevar a cabo estudios sociales de mayor amplitud está abierta. Es más, ¿es posible llevar a cabo una efectiva epistemología del espacio occidental sin ayudarse de una antropología de los arquitectos? O en un camino inverso, ¿Puede pensarse una antropología de los arquitectos (o de los modernos) que olvide que estos forman parte de determinados espacios? Aunque resulte difícil, pueden concebirse, incluso en occidente, racionalizaciones espaciales propias y ajenas a las imposiciones conceptuales de tales arquitectos modernos. Sin embargo, parece poco creíble afirmar que un espacio pueda ser esa “caja negra” no problemática en la que el estudio antropológico pueda llevarse a cabo eludiendo las interacciones que de algún modo u otro provengan o deriven de una estratificación arquitectónica: ¿Acaso todo experimento no tiene lugar en un laboratorio que, por muy improvisado que sea, es a su vez una arquitectura?

En respuesta a esta última cuestión podríamos mencionar lo poco que se ha tenido en cuenta que el estudio pionero “la vida de laboratorio” (Latour; Woolgar 1997) tuvo lugar precisamente en el Instituto Salk, posiblemente el laboratorio (como arquitectura) más conocido del mundo y una de las construcciones más estudiadas y valoradas por la historiografía de la arquitectura del siglo XX. Resulta difícil admitir que la actancia del edificio entre los diferentes componentes de la etnografía de Latour pueda limitarse al siguiente comentario (el único en todo el estudio):

Na esplanada de mármore vazia, desenhada pelo arquiteto Kahn, encontrei-me diante de uma mistura de templo grego e mausoléu. Apresentado a Jonas Salk, vi-me diante de um sábio. Disseram-me que para todos os norte-americanos médios este sábio, o homem da vacina contra a poliomielite, é a própria imagem do saber - como Pasteur, o homem da raiva, na França. De que me fala Jonas? De Picasso e da mulher do Minotauro que ele atualmente abriga em seu labirinto. (Latour; Woolgar 1997: 13)

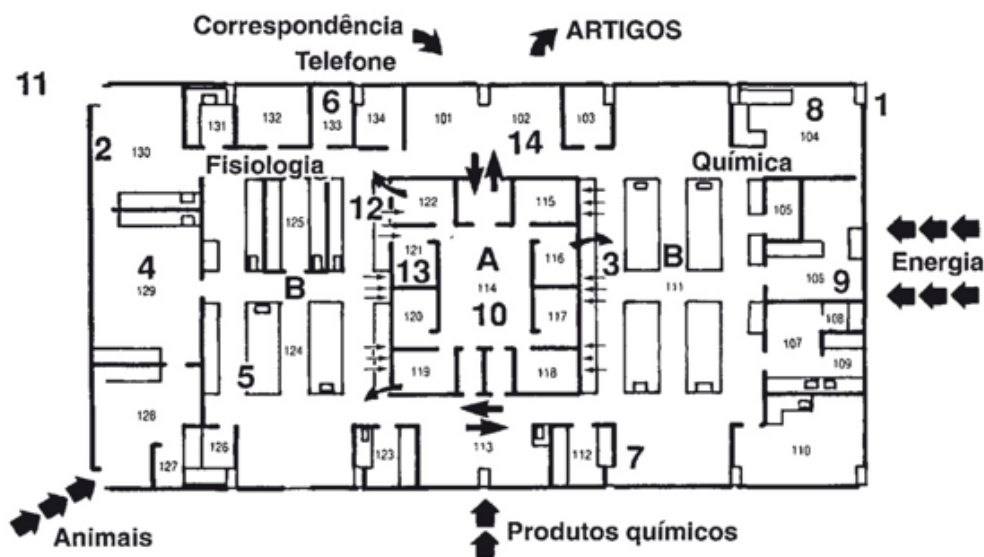


Fig.1: "Planta do laboratório" (Latour; Woolgar 1997: 38).

Precisamente una puesta en práctica de los exhaustivos mecanismos de seguimiento propuestos por Latour²⁰ en clave arquitectónica nos ayudaría a percibir no solo consideraciones formales o iconológicas (que esa mezcla de templo griego y mausoleo se debe a un intento de reinención de la monumentalidad), sino un sinfín de relaciones de implicación que ni siquiera los científicos más artísticamente insensibles podrían pasar por alto, como la inadecuada disposición de los tabiques para la organización del laboratorio²¹ o las hordas de turistas y estudiantes de arquitectura que visitan cada año sus instalaciones.²² Así, no habría más remedio que aceptar la agencia indirecta (presente entre las motivaciones de los visitantes, y quién sabe si también de los científicos) de la imagen del laboratorio en forma de arquitectura-identidad (estratificación del conjunto espacial desde cierta perspectiva típica de arquitectos). Acudiendo, entonces, a la formulación enunciativa del arquitecto, Louis I. Kahn, descubriríamos a su vez que la generatriz del proyecto (como arquitectura-identidad) establecería relaciones mucho más potentes (y explícitas) con Pablo Picasso, la Villa Adriana y la arquitectura de las comunidades monacales medievales que con los científicos que allí trabajarían. Y saldría a la luz, como colofón, que esa misma generatriz proyectual, aún remitiendo a elementos de la lejana Italia, Francia o Grecia, surgiría a raíz de un bastante

²⁰ Como ejemplo: "Se rastrea un actor-red cuando en el curso de una investigación se toma la decisión de reemplazar actores de cualquier tamaño por sitios locales y relacionados, en vez de clasificarlos como micro y macro" (Latour 2008: 258).

²¹ A este respecto Latour se pregunta "para que servem essas divisórias, esses tabiques?" (Latour; Woolgar 1997: 35) y acaba por supeditar la cuestión a las complejas necesidades funcionales de laboratorio, cuando es más que probable que su razón de ser derive más de determinaciones estructurales (por el soporte del edificio) o de la constante tendencia por parte del arquitecto, Louis I. Kahn, a un neoplatonismo adaptativo que se traduciría en planos de simetría y en la estricta regularidad de la planta (Latour; Woolgar 1997: 38). Lamentablemente no podemos garantizarlo, debido a que Latour omite información respecto a la situación exacta del laboratorio en el complejo.

²² Actualmente, sin ir más lejos, el instituto cuenta con 6 guías turísticos que ofrecen servicios de visita de lunes a viernes. A su vez, sus instalaciones son constantemente usadas como escenario de sesiones fotográficas de bodas o moda.

conocido encuentro, específicamente local, entre el arquitecto y el fundador del instituto, Jonas Salk, en 1959.²³



FIG.02: El Salk Institute como escenario de sesiones fotográficas. Fotografía de Karina Irene. Extraído de: <http://www.karinairenephotography.com/blog/?p=1482>

Con Bruno Latour vemos que no sólo es posible unificar la “historia de la ciencia con la historia de Francia” (Latour 2001: 103), sino que es lícito y necesario unir ambas a la historia de la arquitectura: ¿Cuánto tiempo es posible seguir el rastro de una ciencia (o de una política) sin tener que enfrentarse al contenido pormenorizado de una arquitectura?:

La historia social de las ciencias no dice: “Busca la sociedad escondida detrás o debajo de las ciencias”. Únicamente plantea algunas sencillas preguntas: En un determinado período, ¿Cuánto tiempo es posible seguir el rastro de una política sin tener que enfrentarse al contenido pormenorizado de una ciencia? ¿Cuánto tiempo puede examinarse el razonamiento de un científico antes de verse uno envuelto en los detalles de una política? ¿Un minuto? ¿Un siglo? ¿Una eternidad? ¿Un segundo? Todo lo que te pedimos es que no cortes el hilo cuando te lleve, a través de una serie de imperceptibles transiciones, de un tipo de elemento a otro. (Latour 2001: 107)

Es conveniente dejarlo aquí. No se va a hacer mención a las controversias de la A.N.T. (Actor Network Theory) ni a la estrecha (y también controvertida) vinculación entre la base filosófica de Latour y las antes mencionadas filosofías de autores como Gilbert Simondon o Gilles Deleuze lo que nos llevaría a repetir con otras palabras (actante, proposición, articulación, etc.) algunas ideas ya

²³ “Salk summarized his aesthetic objectives by telling the architect to ‘create a facility worthy of a visit by Picasso’. Kahn, who was a devoted artist before he became an architect, was able to respond to this challenge.” (Web oficial del Salk Institute: <http://www.salk.edu/about/history.html>)

expuestas en relación a Christopher Alexander. Acabaremos sencillamente por comentar que con el principio de simetría introducido por este autor podemos reducir las paradojas de la arquitectura erudita (moderna) a una escisión epistemológica que por fin nos demuestra que, de nuevo, los arquitectos somos como todos.

3. Reencontrar la forma arquitectónica: André Scobeltzine y Alfred Gell

Una vez reconocido el anclaje relacional o social de la labor de los arquitectos, parece necesario hablar más específicamente en paralelo a una disciplina que por mucho tiempo se consideró la base de los estudios sobre arquitectura: la morfología.

Si bien ya hemos comentado como los patrones de Alexander acababan por diluir el concepto de forma, no podemos desestimar radicalmente el total de los estudios que a ésta se han dedicado desde las diferentes metodologías de la historia del arte. En su incapacidad por superar la barrera, tanto el enfoque formalista (Heinrich Wölfflin; Alois Riegl; Wilhelm Worringer), el iconológico (Aby Warburg, Erwin Panofsky, Rudolf Wittkower), el sociológico (Arnold Hauser) o los diferentes enfoques estructuralistas²⁴ han hecho de la génesis y la razón de ser de la forma prácticamente el aspecto esencial a ser dilucidado. Es precisamente desde un planteamiento aparentemente ligado a este último enfoque que en 1973 un desconocido arquitecto francés, André Scobeltzine, expuso una muy antropológica tesis sobre la arquitectura medieval en un libro llamado "El arte feudal y su contenido social" (1990).

Y es que Scobeltzine explica cierto cambio de paradigma que tendría su origen en el pensamiento de la Normandía del siglo XII, expandiéndose posteriormente por todo occidente, y lo hace a través del estudio de las transformaciones estructurales que se dieron en las formas artísticas. Estamos hablando del paso del románico al gótico, sin embargo, es importante diferenciar que lo que el autor presenta no es el simple cambio en la lógica formal derivado del desarrollo técnico, la incorporación de elementos extranjeros o la adaptación a un contenido metafísico,²⁵ sino la transformación casi simultánea de un conjunto de relaciones que atraviesan todo el cuerpo social.

Comenzando por el análisis de la composición de los capiteles y del tipo de conformación de los personajes que los habitan (sin recurrir necesariamente al contenido simbólico²⁶), de las

²⁴ Donde la semiología, el psicoanálisis la fenomenología, el marxismo o el constructivismo social se mezclan de diferentes modos: Giulio Carlo Argan; Ernesto Nathan Rogers; Christian Norberg-Schultz; Umberto Eco; Pierre Bourdieu e incluso Jean Baudrillard (en los años 70).

²⁵ Como sugieren las teorías clásicas sobre la formación de la arquitectura gótica, o como sugiere Panofsky en torno a la escolástica (Panofsky, 1986).

²⁶ Si bien, "aparte de algunas innovaciones como la creación del diablo, podemos decir que el vínculo que enlaza el arte con la sociedad que le ha visto nacer se manifiesta más en la forma, en el estilo, que el contenido explícito de las imágenes que nos presenta" (Scobeltzine 1990: 162).

asociaciones a los sistemas estructurales adoptados (de muros, pilares y pilastras) o de las relaciones entre volumetrías en las iglesias, se da un primer paso en la comprensión del arte románico como un sistema cultural complejo, enmarañado de relaciones políticas de vasallaje, filiación, protección y dependencia, pero también de pluralidad e inmanencia.

Es así como se llega a trazar una comprensión del arte que lo describe más allá de un fin en sí mismo, como “manifestación de la participación de la figura en un movimiento, en una acción que le sobrepasa” (Scobeltzine 1990: 43). Scobeltzine desentraña la posición del artista y su rango de libertad al adaptarse a marcos creativos no tan rígidos, los cuales no están sometidos a limitaciones técnicas sino a parámetros que son propiamente culturales. A su vez, capitel a capitel, se recomponen los estatutos de la época en los que descansan los conceptos de “hombre” y “naturaleza”²⁷, y los destapa a partir de la capacidad que los elementos que los representan tienen para deformarse, adaptarse, agregarse o transfigurarse en las diferentes formas de arte.



Fig.3-4: Capiteles de Saint-Pierre de Chauvigny, Siglo XII. Extraído de <http://www.wqa.hu/>

Sin embargo, casi en paralelo al camino tomado por el estudio de “Las palabras y las cosas” (Foucault 2010), la descripción de Scobeltzine adquiere una densidad especial en el momento

²⁷ A respecto de la concepción del “hombre”, por ejemplo, Scobeltzine comenta como “tanto en el arte románico como en la sociedad feudal contemporánea, el hombre sólo existe en cuanto que se integra en su movimiento y su expresión en una dinámica de grupo. Sólo mucho más tarde, cuando la renta de la tierra y la riqueza material primaron sobre los vínculos de dependencia y el movimiento de los hombres, cuando las relaciones sociales se petrificaron en una jurisdicción escrita y estable, aparecerán figuras en reposo, como en esos retratos burgueses en los que se nos muestra, en un marco dorado, un personaje sólo e inmóvil.” (Scobeltzine 1990: 44). Por otro lado, tal concepción de “naturaleza” puede ejemplificarse en el modo en el que “el artista feudal rechaza la realidad objetiva, la realidad del hombre, el animal o la planta, impugna el testimonio inmediato de sus sentidos para construir un mundo extraño y coherente que hunde su raíces en todo tipo de tradiciones antiguas e inmutables” (Scobeltzine 1990: 62).

en que, a la luz del análisis de la forma y del estilo, se lleva a cabo la comparación de lo comprendido del románico con el primer gótico normando de la catedral de Chartres. Y es que, con el gótico, comienza a imponerse un sistema más modélico y trascendental que tiene que ver con la pérdida de poder de los señores y la proliferación de un pensamiento floreciente en las abadías, paso que conlleva la absoluta transformación de la concepción del “hombre” en la sociedad incluso en términos jurídicos (dejando atrás la relación filiativa y de protección padre-hijo y señor-vasallo, toma fuerza la alianza entre hermanos propia de la comunidad de clérigos) y que, como ejemplo, tiene su eco en las relaciones de proporción, pose, fondo y figura de los individuos representados por los pórticos y capiteles. De igual modo, la naturaleza representada, antes imaginaria y estrambótica, pasa a ser objetiva y realista, pero al mismo tiempo genérica, “depurada de todos sus accidentes, de todos sus particularismos inútiles” (Scobeltzine 1990: 203), como si la tenebrosa y desconocida bestia se hubiese transformado en una categoría.

Son argumentos y relaciones que emergen heterogéneamente, y de ellas se deduce que no es posible obtener un cuadro simple y diagramático (como propusiera Panofsky) que permita reconocer la estructura lógica de esta transición que sobrepasa lo comúnmente conocido como artístico; Scobeltzine nos insta de ese modo a “evitar la reducción de todas las manifestaciones de una civilización a la influencia unívoca y cuasi mecánica de uno de los factores sobre todos los demás.” (Scobeltzine 1990: 159). Cada forma artística es una multiplicidad, y como tal, se expresa en cada encuentro relacional que la constituye como tal.

El artista que organiza los espacios de la iglesia por sucesivas enfeudaciones alrededor del macizo de la torre que corona el crucero no se contenta tampoco, sobre todo si tiene talento, en aplicar a la arquitectura los principios de una gramática feudal convencional cuyos rasgos podrían encontrarse en los más diversos campos, sino que recrea por cuenta propia esa gramática. Toma partido frente al mundo que le rodea proponiendo ese sistema de pensamiento que él ha hecho suyo y del que se esfuerza en dar una atrayente expresión. Y en la medida en que ese sistema que nos propone puede precisamente ponerse en práctica en otras muchas esferas de actividad, su toma de posición sobrepasa el marco de la pura estética. A través de su manera de querer el arte nos propone su manera de querer el mundo. (Scobeltzine 1990: 164)

A este respecto, encontramos una gran proximidad con Alfred Gell, quien asume que “the anthropology of art cannot be the study of the aesthetic principles of this or that culture, but of the mobilization of aesthetic principles (or something like them) in the course of social interaction” (Gell

1998: 4). Ahora sí, empezamos a reconocer la forma arquitectónica como cultura y a su vez la cultura como proceso o creación, y no precisamente como forma o sistema.²⁸

Por otro lado, sin querer llegar a conclusiones precipitadas una vez en este punto, parece útil, e incluso necesario, llevar a cabo una pequeña inmersión en el controvertido libro "Art and agency" de Alfred Gell (1998) para poder discutir un concepto concreto que puede ayudarnos más especialmente en la comprensión de la forma: el estilo.²⁹ Para ello no queda más remedio que partir de un punto anterior en su explicación, sin embargo, como ya se avisó en la introducción de este artículo no se pretende agotar aquí, ni mucho menos, la discusión sobre esta obra ni la de los otros autores hasta ahora comentados, sino que se quiere hacer de ciertos conceptos que en ella se exploran un punto de apoyo válido para una fuga epistemológica de los dogmas de la disciplina arquitectónica que nos permitan un encuentro con la antropología.

Pues bien, empezaremos por situarnos en el hecho de que, si lo que Gell propone es algo tan específico como la necesidad de una antropología del arte, constantemente se alude a la imposibilidad de separar ésta de su equivalente genérico: la antropología. El objetivo es descubrir el sentido de las interacciones sociales estableciendo como medio aquello que llamamos arte, y para ello una antropología del arte es dependiente de una base metodológica que estudie específicamente las relaciones de implicación y agencia en contextos dinámicos. Los términos que compongan semejante estudio del arte no pueden continuar siendo relativos a un sistema axiológico que imponga valores socialmente estáticos a los elementos que constituyen lo estético. Es así como las entidades que el autor propone para la comprensión del arte tendrán consistencia propia sólo en base al tipo de conexión que establezcan entre sí. Tal y como resume la tabla confeccionada por él mismo (Gell 1998: 29), los términos son cuatro ("índices", "artistas", "recipientes" y "prototipos"³⁰), y, en tanto que afectan o son afectados, pueden establecer la relación como "agentes" o "pacientes":

²⁸ Hecho que nos acerca incluso, en ciertos aspectos, a Eduardo Viveiros de Castro: "Uma cultura não é um sistema de crenças, mas antes – já que deve ser algo – um conjunto de estruturas potenciais da experiência, capaz de suportar conteúdos tradicionais variados e de absorver novos: ela é um dispositivo culturante ou constituinte de processamento de crenças" (Viveiros de Castro 2005: 209).

²⁹ La discusión sobre este concepto ocupa prácticamente toda la segunda mitad del libro de Gell (1998), concretamente en los capítulos "The Critique of the Index", "Style and Culture" y "The extended Mind".

³⁰ Por comodidad se usarán los términos "Index", "Artist", "Recipient" y "Prototype" (Gell 1998: 27) en Español. "1. Indexes: material entities which motivate abductive inferences, cognitive interpretations, etc.; 2. Artists (or other "originators": to whom are ascribed, by abduction, causal responsibility for the existence and characteristics of the index; 3. Recipients: those in relation to whom, by abduction, indexes are considered to exert agency, or who exert agency via the index; 4. Prototypes: entities held, by abduction, to be represented in the index, often by virtue of visual resemblance, but not necessarily" (Gell 1998: 27).

		AGENT			
		Artist	Index	Prototype	Recipient
P A T I E N T	Artist	Artist as source of creative act Artist as witness to act of creation	Material inherently dictates to artist the form it assumes	Prototype controls artist's action, appearance of prototype imitated by artist. Realistic art.	Recipient cause of artist's action (as patron)
	Index	Material stuff shaped by artist's agency and intention	Index as cause of itself: 'self-made' Index as a 'made thing'	Prototype dictates the form taken by index	Recipient the cause of the origination and form taken by the index
	Prototype	Appearance of prototype dictated by artist. Imaginative art	Image or actions of prototype controlled by means of index, a locus of power over prototype	Prototype as cause of index Prototype affected by index	Recipient has power over the prototype. Volt sorcery.
	Recipient	Recipient's response dictated by artist's skill, wit, magical powers, etc. Recipient captivated.	Index source of power over recipient. Recipient as 'spectator' submits to index.	Prototype has power over the recipient. Image of prototype used to control actions of recipient. Idolatry.	Recipient as patron Recipient as spectator

Fig.5: "The art nexus" (Gell 1998: 29).

El propio Gell explica que el índice, aquello que podríamos entender como la obra de arte, es el elemento central o mediador en todo este planteamiento y se encuentra implícito incluso en las relaciones expuestas en la tabla que no pasan directamente por él (Gell 1998: 36). A su vez, y como indica su nombre, el índice es un aparato semiótico que individua conjuntos de otros elementos o partes en interrelación; del mismo modo que el patrón de Alexander se compone de relaciones entre patrones, el índice se compone de relaciones entre índices. Así, volviendo a la tabla, vemos que toda relación entre índices supone que tal o cual índice será agente con respecto a otro índice paciente (pudiendo ser este parte integrante del anterior o viceversa), lo cual vendría a representarse del siguiente modo: "Index-A→Index-P".

No parece extraño reconocer que este tipo de agencia es la comprensión dinámica de lo que comúnmente en la historia del arte se denominó como composición. Se trata de la causalidad interna

de la propia obra, explícita en los motivos y elementos que componen el arte decorativo y el abstracto³¹ (Gell 1998: 43). “In other words, the parts of the index exert causal influence over one another and testify to the agency of the index as a whole (...) [[[Index-A motif^{part}]]→Index-A^{part/whole}]]→Index-A^{whole}]]→Recipient-P” (Gell 1998: 76). En ese proceso, en el que según Gell el objeto decorativo acaba teniendo relativa vida propia,³² parece ejemplificarse el esquema de la doble articulación expresión/contenido de Hjelmslev que Deleuze constantemente reafirmó y que dice no haber “una articulación de contenido y una articulación de expresión, sin que la articulación de contenido no sea doble por su cuenta y al mismo tiempo, constituyendo una expresión relativa en el contenido, y sin que la articulación de expresión no sea doble a su vez y al mismo tiempo, constituyendo un contenido relativo en la expresión” (Deleuze; Guattari 2010: 52). A este respecto, en lingüística reconocemos que “cada lengua establece sus propios límites dentro de la “masa de pensamiento” amorfa, destaca diversos factores de la misma en diversas ordenaciones, coloca el centro de gravedad en lugares diferentes y les concede diferente grado de énfasis” (Hjelmslev 1980: 79); en el mismo sentido, vemos que lo que Gell encuentra en relación a la decoración son juegos y variaciones en la partes componentes que establecen relaciones formales que van más allá de la voluntad de un artista; procedimientos propios (a través de simetrías, translaciones o rotaciones) que confieren cierta autonomía a los motivos decorativos.

Y es así como, en la sistematización de este hecho, surge el concepto de estilo, que queda definido como “relations between relations of forms” (Gell 1998: 215). Gell dedica entonces la atención al estudio del mismo, y se lanza al descubrimiento de relaciones coherentes de imbricación en los diferentes motivos que componen, entre otros, los tatuajes de las Islas Marquesas. Se trata de un estudio morfológico en el que se detallan los cambios y relaciones que se suceden de una forma a otra, delineando el camino generativo que lleva a la aparición de nuevos elementos y motivos:



Fig.6: “Coiled shellfish poriri as a face motif” (Gell 1998: 184).

³¹ Sin duda la arquitectura también se incluiría entre estas, y, quizás, todas formas artísticas (incluso la fotografía). A este respecto, Gilles Deleuze insistió en que la pintura nunca fue figurativa; por mucho que se pareciese a algo, esta semejanza sería más profunda que fotográfica (Deleuze 2013: 100); lo figurativo siempre quedó relegado a un segundo plano: “*un pintor jamás ha pintado otra cosa que el espacio-tiempo*” (Deleuze 2013: 169).

³² A pesar de que, como ejemplarmente le critica Tim Ingold al propio Gell (Ingold 2011: 213), esa vida está relegada a un proceso agencial “secundario” determinado antes por un origen cargado de intencionalidad humana.

Llegando a una conclusión muy similar a la de Scobeltzine con respecto al arte románico, Gell encuentra que el estilo del arte de las Marquesas es específicamente un campo de posibles o legítimas transformaciones de motivos y no la totalidad de los mismos (Gell 1998: 215). Por otro lado, la insistencia de éste en el hecho de que el estilo sólo puede ser definido a través de la búsqueda de relaciones entre artefactos (índices), remite a que el estilo es un dominio autónomo no gobernado por la cultura en un sentido más amplio.³³ Gell avanza con más cuidado que Scobeltzine en la aparente disyunción estilo/cultura y expone que esta relación se da en un segundo nivel; declara que el conjunto de “relaciones entre relaciones” (entre artefactos) converge hacia un principio que caracteriza el estilo, un “eje de coherencia”,³⁴ que es el que propiamente entra en consonancia con la cultura:

Here one must recall that the Marquesan style is only the sediment product of an infinite number of tiny social initiatives taken by Marquesan artists over a long period of historical development. Each new artefact, however standardized, cannot come into being without the need for stylistic decisions, be they ever so apparently trivial and inconsequential. These stylistic decisions, from which the coherence, stability, and long-term transformation of the Marquesan style ensued, were taken without deliberate reflection, but never without cognizance of a prevailing social context of social forms, pervaded by a dread of spiritual/political transgression. That is to say, there was an elective affinity between a modus operandi in the artefactual domain, which generated motifs from other motifs by interpolating minuscule variations, and a modus operandi in the social realm which created “differences” arbitrarily against a background of fusional sameness. (Gell 1998: 219)

No es complicado, pues, hacer un último comentario que enfatice la relación entre lo dicho por Alfred Gell y la arquitectura. Es curioso que un libro como este, ocupado por entero en constituir una antropología del arte, dedique en el último momento su atención a una obra arquitectónica, como si tratase de exponer, con cierta timidez, que los principios expuestos hasta el momento son también válidos para la arquitectura. Y es que en el breve capítulo en el que Gell se concentra en las “Maori Meeting Houses” (Gell 1998: 251), encontramos un enunciado que nos interesa especialmente y que se dejará sentir en la conclusión que sigue: la arquitectura es un cuerpo:

The house is a body for the body. Houses are bodies because they are containers which, like the body, have entrances and exits. Houses are cavities filled with living contents. Houses are bodies because they have strong bones and armoured shells, because they have gaudy, mesmerizing skins which beguile and terrify; and because they have organs of sense and expression. (Gell 1998: 253)

³³ Si bien, “culture may dictate the practical and/or symbolic significance of artefacts, and their iconographic interpretation; but the only factor which governs the visual appearance of artefacts is their relationship to other artefacts in the same style” (Gell 1998: 216).

³⁴ En el caso de las Marquesas se trata de un listado de tipos de transformaciones (simetrías, translaciones, etc.) que llevan a cabo diferentes elementos (Gell 1998: 216).

4. Conclusión

Toda criação nasce numa espécie de permutação realizada sobre um repertório já existente. O fato de que não há nada absolutamente novo não torna o novo menos novo. (Viveiros de Castro; Sztutman 2008: 184)

La arquitectura a la que nos referimos no es una identidad, una substancia, un símbolo o una función; es, como toda obra, un índice que moviliza agenciamientos y que es atravesado por agenciamientos. Es un articulador que se compone y hace uno con el cuerpo social, que a su vez hace uno con el mundo; es la articulación-mundo del cuerpo social. El paisaje es arquitectura.

La arquitectura es creación, pero también remite a un estilo, a patrones y repetición. Estructuradores convencionalizados y aparatos de captura y estratificación que nos permiten reconocerla y reconocernos en ella, en lugar de sorprendernos a cada acontecimiento. Y cuando nos sorprende o nos produce rechazo, la arquitectura es también soporte dinámico: cambio; un proceso temporal y colectivo cuya determinación viene dada por todos y por todo. Como este texto, es un conglomerado que remite a principios aparentemente lejanos, pero que de un modo u otro se introducen simultáneamente como en un collage. La arquitectura es multiplicidad, está hecha de pedazos y se puede cortar y romper en otros tantos; el iconoclasta es también un “arquitecto”, y el “Arquitecto”, el hegemónico, es siempre un iconoclasta. El antropólogo, como el arquitecto, se articula a su vez en cada acontecimiento con una arquitectura haciendo de ello cada encuentro local y mediando sobre una creación, ya sea física, discursiva, cultural o vital; el antropólogo es siempre un arquitecto.

Es por todo ello que la arquitectura puede seguirse y debe estudiarse. Es más, todo encuentro social pasa por una arquitectura; cualquier antropología pasa por ella: ¿Por qué ignorarla?

En el presente artículo se ha buscado perpetrar una fuga que es en sí mismo un encuentro relacional de varios caminos. Entre los objetivos del trabajo se encontraba introducir un principio de simetría que aboliese la escisión epistemológica ante la que se encontraba el autor, y que puede ejemplificarse del siguiente modo:

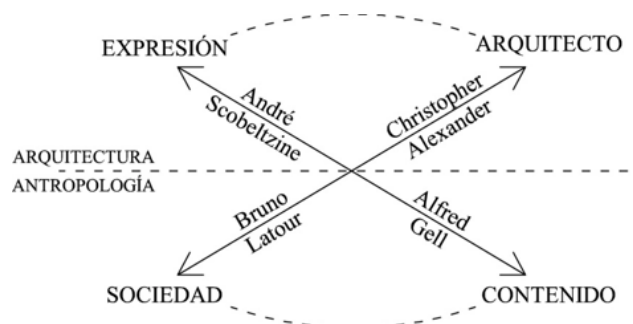


Fig.7: Relación de simetría de los temas tratados en el presente artículo.

No ha sido posible, quizás tampoco necesario, sistematizar aquí los fundamentos de una metodología específica y novedosa para una “antropología de la arquitectura”, sin embargo, en el punto de encuentro de los cuatro autores comentados se ha dado un previo paso para la redistribución de los cimientos epistemológicos que hasta el momento no permitieron que arquitectos y antropólogos se encontrasen. Si la recomendación de Ferreira dos Santos era dar media vuelta ante el muro y pensar, la nuestra será hacer del propio muro que nos divide un espacio que podamos habitar. Como diría Simondon, deberíamos ser capaces de un pensamiento del devenir, o de un devenir pensante; parece el momento de dejar atrás cada una de las competencias disciplinares, llevar a cabo su desterritorialización para instalarse en el fondo de la brecha; en la inmanencia del propio camino, o como en este caso, de la fuga.

Bibliografía

- ALEXANDER, Christopher. 1981. *El Modo Intemporal de Construir*. Barcelona: GG.
- AZARA, Pedro. *Castillos en el Aire*. 2005. *Mito y Arquitectura en Occidente*. Barcelona: GG.
- BARDI, Lina Bo. 2009. *Lina por Escrito. Textos Escogidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify.
- DELGADO, Manuel. 2007. *Sociedades Movedizas. Pasos Hacia una Antropología de las Calles*. Barcelona: Anagrama.
- CERTEAU, Michel de. 2000. *La invención de lo Cotidiano 1. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 2010. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles. 2013. *Pintura. El Concepto de Diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- DESCOLA, Philippe. 2012. *Más Allá de Naturaleza y Cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FERREIRA DOS SANTOS, Carlos Nelson. 1980. “Como e quando pode um arquiteto virar antropólogo?”. In: G.Velho (Coord.), *O Desafio da Cidade. Novas Perspectivas da Antropologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Campus Ltda. pp. 37-57.
- FERREIRA DOS SANTOS, Carlos Nelson (Coord.). 1985. *Quando a Rua Vira Casa. A Apropriação de Espaços de Uso Coletivo em um Centro de Bairro*. São Paulo: IBAM/FINEP.
- FERRO, Sergio. 1982. *O Canteiro e o Desenho*. São Paulo: Projetos Editores Associados.
- FOUCAULT, Michel. 1995. *Genealogía del Racismo*. La Plata: Altamira.
- FOUCAULT, Michel. 2010. *Las Palabras y las Cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- GARFINKEL, Harold. 2006. *Estudios de Etnometodología*. Barcelona: Anthropos.
- GELL, Alfred. 1998. *Art and Agency. An anthropological Theory*. Oxford: Clarendon press.
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1980. *Semiótica y Ciencias Sociales*. Madrid: Gredós.
- GREIMAS, Algirdas Julien. 1996. *La Enunciación. Una Postura Epistemológica*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- HJELMSLEV, Louis. 1980. *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredós.
- INGOLD, Tim. 2011. *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. New York: Routledge.
- LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. 1997. *A Vida de Laboratório. A Produção dos Fatos Científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- LATOUR, Bruno. 2001. *La Esperanza de Pandora. Ensayos sobre la Realidad de los Estudios de la Ciencia*. Barcelona: Gedisa.
- LATOUR, Bruno. 2007. *Nunca Fuimos Modernos. Ensayo de Antropología Simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LATOUR, Bruno. 2008. *Reensamblar lo Social. Una Introducción a la Teoría del Actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- LATOUR, Bruno. 2011. *Ciência em Ação. Como Seguir Cientistas e Engenheiros Sociedade Afora*. São Paulo: Unesp.
- LEFEBVRE, Henri. 1969. *El Derecho a la Ciudad*. Barcelona: Península.

- LEFEBVRE, Henri. 2002. *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte: UFMG.
- LEFEBVRE, Henri. 2008. *Espaço e Política*. Belo Horizonte: UFMG.
- MONTANER, Josep María. 2007. *Arquitectura y Crítica*. Barcelona: GG.
- PANOFSKY, Erwin. 1986. *Arquitectura Gótica y Pensamiento Escolástico*. Madrid: La piqueta.
- SAHLINS, Marshall. 2004. *Esperando Foucault, Ainda*. São Paulo: Cosac Naify.
- SCOBELTZINE, André. 1990. *El Arte Feudal y su Contenido Social*. Barcelona: Mondadori.
- TAFURI, Manfredo. 1976. *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. Cambridge: The MIT Press.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2005. *A Inconstância da Alma Selvagem. E Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosacnaify.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; SZTUTMAN, Renato (Org.). 2008. *Encontros. Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- YANEVA, Albena. 2009. *The Making of a Building. A Pragmatist Approach to Architecture*. Oxford: Peter Lang.
- WAGNER, ROY. 2012. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosacnaify.
- ZOURABICHVILI, François. 2004. *Deleuze. Una Filosofía del Acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.

Recebido em 28/11/2013
Aprovado em 5/02/2014