

# MATERIA INFORMADA: ESPACIO INTERIOR DEL MUNDO

JOSÉ RAMÓN MORENO

1. Dan Flavin cubre en 1997, las paredes de la Iglesia de Santa Maria Annunziata de Milán con planos de luz coloreada, que logran distorsionar el protagonismo de sus formas<sup>1</sup> pues dejan de estar aparejadas por el aparato de la tectónica, para convertir sus superficies en pantallas activadas por la luz. Una envolvente que distorsiona su apariencia retrasándola al fondo de la atmósfera donde domina el color.

Podríamos tomar la *site-especific* de Flavin como una tentativa final de una larga serie de ensayos culturales que durante la moderni-

---

<sup>1</sup> En 1996, por invitación del Reverendo Giulio Greco, el artista americano Dan Flavin (Nueva York 1933-1996) ideó una obra como elemento central de la restauración y la renovación de la iglesia parroquial proyectada por Giovanni Muzio en los años 30. Un año después –en ocasión de la muestra dedicada al artista– la Fundación Prada realizó el proyecto póstumo de S. Maria Annunziata in Chiesa Rossa, en Milán, con la colaboración del *Dia Center for the Arts* de Nueva York y de *Dan Flavin Estate*.



dad han servido para dar cuenta de la apariencia de un mundo cambiante. Esos ensayos han sido producidos a partir de las mutantes relaciones entre dispositivos y aparatos<sup>2</sup>, cuya funcionalidad articula la gestión y creatividad de la

---

<sup>2</sup> A la aclaración sobre su funcionalidad en la modernidad han dedicado páginas irrepetibles Benjamin, Foucault, Lyotard, Agamben o Déotte.

cultura moderna, hasta poder ser calificada tal como lo ha hecho Déotte, pero antes Foucault, Lyotard y Agamben: la época de los aparatos.<sup>3</sup>

Debemos entender entonces, que cualquier cosa que entre a formar parte de ese *medio* humano –de ese *interior del capital*, que ya estaba formulado como atmósfera en 18504– tendrá que estar sometida necesariamente a una determinada funcionalidad, fruto de la relación formal establecida entre lo biológico, lo colaborativo y lo simbólico, pues esas son los componentes que traman la condición de la ejercitación humana, las componentes de su *sistema de inmunidad*. Así la materia, cualquier materia con la que se construya ese medio, estará necesariamente informada, responderá a un simbiótico modo de gestión, con el que se conforma el específico escalón evolutivo de lo humano; esa misión es la que cumplen los aparatos en la modernidad.<sup>5</sup>

2. Hemos elegido tres *mesetas* en las que acoger el debate abierto en la arquitectura contemporánea, a partir del cambio de paradigma que se produce en la década de los 906. Esas mesetas no son sino el resultado del entrecruzamiento de los perfiles históricos –ahora nuevamente elaborados– de tres líneas de

<sup>3</sup> Déotte, J.L., *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2013.

<sup>4</sup> *Palacio de Cristal* lo llama Sloterdijk, parafraseando el nombre del pabellón creado por Joseph Paxton, para la Exposición de Londres de 1850, en un ensayo luego recogido en su libro *En el mundo interior del capital*, Siruela, Madrid, 2010.

<sup>5</sup> Véase Flusser, V., *Filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001, pp. 11-22.

<sup>6</sup> Podríamos elegir entre todas las opiniones vertidas sobre este hecho, la de Bruno Zevi y su artículo para la revista *Lotus International: Después de 5000 años: la revolución*.

investigación “con muchas pretensiones”: *una teoría del medio como coexistencia*, la reconsideración profunda de la naturaleza biológica y física de las cosas y la virtualización “mediática” del mundo. Un camino iniciado y proseguido por un *colectivo empeñado realístamente en elaborar una nueva constitución para la sociedad global*<sup>7</sup>.

Precisamente uno de los temas que lo ha polarizado, se centra en la definición de una materialidad que corresponde a la producción contemporánea del mundo y que procede deconstruyendo uno de los axiomas fundacionales de la misma: su durabilidad o permanencia. La arquitectura como institución, comienza a asumir el deslizamiento topológico de los ámbitos sobre los que se estructura la cultura clásica y con ello, asume la labilidad y provisionalidad de cualquier génesis formal de sus arquitecturas.

Es ésta una temática, que desde finales de los 90 se hace central, como respuesta propia a la revisión científica y cultural del estatuto de la materialidad. Autores como Latour, Nicolin, Huyssen, Eisenman, Casals, Holl, Wyss, Siza, Didi-Huberman o Kahn, Kuspit, Scarpa y Barragán, Böhme o Baudrillard no han dejado de enfrentarse con sus reflexiones y propuestas a la temática de la materia informada.<sup>8</sup>

Una sorprendente y variada escenificación, capaz de hacernos vislumbrar el impacto de eso que hemos denominado *materia informada* en la conformación *Interior* del mundo del capital, avanza a lo largo de

<sup>7</sup> Ésta formaría parte de una constitución que respondiera al desafío de una *república de los espacios* y un *parlamento de las cosas*. Esta hipótesis así formulada por P. Sloterdijk, aparece ensayada en muchas investigaciones alejadas de ella. Como por ejemplo Serres, Huyssen, Casals, Wyas y en arquitectura por Guasch, Lean, Nicolin, Derrida.

<sup>8</sup> *Lotus International*, 2000.

las obras de arquitectura de la década de los 90: Eisenman, Herzog y De Meuron, Holl, Zumthor, Siza, Libenskind.

3. En la primera de las mesetas todo su espacio de convocatoria se dispone alrededor del diálogo escenificado por M. Tafuri, entre Piranesi y Eisenstein<sup>9</sup>: de uno a otro va la reflexión del segundo titulada *Piranesi o la fluidez de la forma*, que partiendo de dos grabados del primero, traza un recorrido causal entre ambas imágenes. El *storyboard* elaborado por el cineasta, informa una materia visual, que se fluidifica entre la explosión y el caos final, recogido por ambos grabados; una operación de la que sólo el montaje cinematográfico podía dar cuenta; y que avanza una descripción aguda de una contemporaneidad por venir: *Sólo algo está claro, donde se lamentaban pérdidas de forma, aparecen ganancias en movilidad*<sup>10</sup>.

En la segunda, se presenta el tránsito histórico, pero también conceptual, que va del *Pasaje* (dispositivo) al *Cine* (aparato), contemplada por Jean Déotte en dos movimientos: el primero de la mano de Walter Benjamin: el aparato urbano; el segundo, de Michel Foucault: aparato/dispositivo<sup>11</sup>. Mientras en el primero, abunda en las consideraciones planteadas por Benjamin sobre los pasajes parisinos, como conformadores de una urbanidad emergente con una habitabilidad propia, producto de la

<sup>9</sup> Con ellos se abre el libro *La esfera y el laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años 70*. GG: Barcelona 1980, aunque viene precedido por una reflexión sobre el oficio y alcance del ejercicio historiográfico, titulado *El Proyecto histórico*.

<sup>10</sup> P. Sloterdijk, p. 24 de *Esfemas III* (2006)

<sup>11</sup> Ambos en *La época de los aparatos*. AH: Buenos Aires 201, pp. 93-110

inserción en el organismo edilicio de esos *espacios de la mercancía y el ensueño*; en el segundo, se pregunta cómo *salir* de la sumersión que sus habitantes sufren. Y como la primera respuesta a la amenaza de un estrés alto es el abandono o la huida, sólo dispersando y transformando esa percepción atenta a la que sus habitantes están habituados será posible conseguirlo: sólo lo hará posible su diseminación por toda la ciudad y la progresiva conversión de aquel dispositivo del pasaje en el aparato de la ciudad.

Algo necesitado de una ley, que imponga la trascendencia del sujeto frente a la inmanencia del *flanêur*, la percepción atenta del montaje, frente a la distracción del *shock*, tal como nos ha explicado Foucault: una distinta y vertical habitabilidad. Esa ley será impuesta por el aparato del cine –nos dice Déotte– nosotros nos preguntaremos qué papel juega la arquitectura en ese tránsito primero de la sumersión a la inmersión moderna.

En la tercera, se *proyecta* el film *Powers of Ten* (1977, un corto diseñado para IBM en 1977 por CH+R Eames, en el que una cámara que se mueve en vertical, yendo en 9 minutos de la Tierra al Universo, traza un primer recorrido hacia las galaxias, para luego *picar* hacia la Tierra e inmersión en el cuerpo humano, para encontrarse paradójicamente con una extraña simetría entre la complejidad extensiva del primer recorrido y la micro-introspección del segundo; de ella queda la Tierra preservada en su indecibilidad: simplemente es el alojamiento del receptáculo del cuerpo y su cosmografía interior.

4. ¿Podríamos aventurar *un paso al norte*, aflorar una transversalidad latente entre esas tres mesetas y lo que en ella acontece?

Si la arquitectura ha contado desde

siempre de manera diversa con una *materia informada*, ella sería la forma arquitectónica<sup>12</sup>. Desde que el Gótico, basándose en la geometría euclidiana, decanta un aparato-aparejo propio, que configura la piedra como sillar<sup>13</sup>, una inmanencia que lleva a la sumersión; para una continuación, establecerse –de manos del Renacimiento– una aparatología más compleja –sin vuelta atrás, pues *desrealiza* el mundo medieval–, resultado de la hibridación de perspectiva y coleccionismo, que encontrará en el *Orden*, la articulación entre una práctica herética y un *común* argumentativo, que asegura su continuidad-estaticidad. Esa Forma, llevada al límite –y aquí se activaría la primera plataforma de manos del *grabador-cicerone* Piranesi– explosiona en un espacio de fragmentos que circunda el vacío de atmósferas tenebrosas, pero incluso en este umbral se mantiene su protagonismo en el transcurso de la época clásico-moderna.

La significación que informaba los elementos formales de ese Orden: columna, arco, dintel o metopa pasan a formar parte –tras la descomposición analítica de sus configuraciones– de una geometrización abstracta, que permite entregarlas a una *razón técnica calculante* y con ello, a un abanico que se despliega geométricamente cubriendo la totalidad del mundo con una funcionalidad cambiante. Un dispositivo similar –revelado por *La casa de Don Giovanni* de Quetglas– a las interminables *cadena de placer* del Marqués de Sade, pero también a los *acoplamientos emotivos* de Fourier o a los *ejercicios* de Loyola.<sup>14</sup> Con ello de forma elocuente, se hace

ver que la arquitectura es un hecho cultural y que su configuración viene comprometida por su función en el sistema de inmunidad de la misma.<sup>15</sup> La Arquitectura Moderna cuyo proyecto de *sistema de inmunidad* busca protagonizar, como acto fundacional, una nueva relación entre Arquitectura y Mundo<sup>16</sup> es sobrepasada por esta inserción obligatoria, que determina su recepción por parte de los colectivos de la sociedad moderna.<sup>17</sup>

En este sentido, la verdadera *materialidad informada* de esa arquitectura no sería ya la forma, sino una *habitabilidad explicitada*<sup>18</sup> y, con ello, la arquitectura puede ser considerada –como el cine– como un aparato que impone una ley que permite transitar en ese *interior*, de la sumersión a la inmersión.

En esa vía abierta, terminará por aparecer la oportunidad para una mediación de la fluidez: la forma se plastifica haciendo que sus “quantum” se deslicen para adaptarse al mandato de un nuevo *software*: el cibernético. Esta genealogía está por realizarse, mientras, aquí o allá, surgen pequeñas narraciones que registran y formalizan trozo de su estructura

<sup>15</sup> Mühlmann, H., *La nature des cultures. Essai d'une théorie génétique de la culture*, Parenthèses, Marsella, 2010.

<sup>16</sup> Una larga lista de autores ha reflexionado a lo largo del siglo XX sobre esa relación, de Canetti a Heidegger, de Bloch a Derrida, de Wittkower a Tafuri, de Bataille a Hollier; todos ellos han coincidido en que los espacios creados por la arquitectura plantean una idealización de las relaciones conflictivas que recorren la cultura moderna; son *plazas de concordia*.

<sup>17</sup> Este enfoque –que toma la parte con el todo– enclausura el posterior desarrollo de sus distintas revisiones, hasta constituirse como una *culpa* aún presente en la introducción de Tafuri a sus investigaciones sobre el Renacimiento.

<sup>18</sup> P. Sloterdijk lo afirma así al comienzo del capítulo de *Esfemas III, Indoors*.

<sup>12</sup> Véase Derrida, J., *La metáfora arquitectónica*, en *No escribo sin luz artificial*, Uno, Valladolid, 1999, pp. 133-140.

<sup>13</sup> Calvino, I., *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 2017 (1972).

<sup>14</sup> Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 2011.

general: genes, no ácidos.<sup>19</sup> En ella, las *mesetas* propuestas mutan en laboratorios cuya actividad interna desborda su formatividad en el mar extenso de una *espuma vibrante hiperactiva*, hasta llegar a configurar un cambiante *archipiélago de excepciones* o quizás aquel *delta* que concluía la historia de una destructiva generación de modernos.<sup>20</sup>

Nada está en este *interior* que no esté *informado*, podría corresponderse con aquella idea de Rilke –*el espacio interior del mundo*– o con el *a cada capitalismo su animismo* de Sloterdijk; un

interior que ha terminado por transformarse en atmósfera narcisista en la que las cosas que allí se encuentran están activadas por una aureola de visibilidad que las convierte en *mágicas*. Cuál sea el aparato que nos permita transitar de una sumersión tan atrayente a una inmersión que nos permita reconocer, que el *fondo* y no la *perla* es el medio de nuestra existencia, será la tarea de una arquitectura preocupada por la materia informada de la habitabilidad contemporánea.<sup>21</sup>



---

**19** Cacciari, M., *Iconos de la Ley*, La Cebra, Buenos Aires, 2009.

**20** Ambos términos pertenecen a sendos ensayos de Z. Bauman y P. Sloterdijk: *Archipiélago de excepciones* y *Los hijos terribles de la Edad Moderna*; en este último Sloterdijk concluye su recorrido en un delta.

---

**21** De *En el interior del capital* a *El pescador de perlas*, pasando por *La imagen técnica*; de Sloterdijk a Didi-Huberman, pasando por Flusser.

