

AREA

agenda de reflexión en arquitectura,
diseño y urbanismo

*agenda of reflection on architecture,
design and urbanism*

Nº 19 | OCTUBRE DE 2013
REVISTA ANUAL

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo

CONTENIDOS | CONTENTS

- 7** Editorial
- 9** Evolución morfológica y materialización en edificios en altura en la ciudad de Mendoza. Incidencias en el comportamiento térmico interior
JULIETA BALTER | CAROLINA GANEM |
MARÍA A. CANTÓN
- 27** La "ciudad genérica" en el sur del conurbano bonaerense. El caso de Lanús
DANIEL KOZAK | LORENA VECSLIR
- 47** Habitar paramétrico. El campo habitacional
SANTIAGO H. R. MIRET
- 61** Nuevas formas precarias de acceso al hábitat: ciudad de Buenos Aires, década de 1990
VERÓNICA PAIVA
- 73** Sistemas de proporciones utilizados en diseño arquitectónico
VERA M. WINITZKY DE SPINADEL
- 83** La escala y la proporción. Dos conceptos en tensión
MARÍA C. BLANC
- 93** Arqueología visual de la ciudad. Sedimentación semiótica y metamorfosis urbana. Aportes sobre "Memoria Visual de Buenos Aires"
WALTER CENCI
- 101** Modos de ver. Abordajes epistemológicos para el estudio del Jardín Zoológico de Buenos Aires
MARINA C. VASTA
- 112** Reseña de libro
- 114** Aperturas
- Los contenidos de *AREA* aparecen en:
The contents of AREA are covered in:
Latindex: www.latindex.unam.mx
A.R.L.A. arlarred.org



ciudad
memoria
imagen
sedimentación
arqueología visual

city
memory
image
sedimentation
visual archeology

> WALTER CENCI

Secretaría de Coordinación Académica
y de Investigación, Instituto de Artes Mauricio Kagel,
Universidad Nacional de San Martín

ARQUEOLOGÍA VISUAL DE LA CIUDAD. SEDIMENTACIÓN SEMIÓTICA Y METAMORFOSIS URBANA. APORTES SOBRE “MEMORIA VISUAL DE BUENOS AIRES”

La ciudad como objeto cultural no sólo sedimenta en su historia vínculos humanos, creaciones arquitectónicas, peripecias políticas, demográficas, económicas, técnicas, también ofrece una visión de sí, una imagen tanto en el sentido conceptual como visual. A través de un rastreo de las visuales, de las perspectivas que muestra la ciudad, el trabajo “Memoria Visual de Buenos Aires”, ofrece recrear no el pasado y su presencia presente en cuanto a lo urbano, sino ante las recreaciones visuales, hace visible su metamorfosis en la relación tiempo y espacio y permite descubrir el signo que habita en ella. Y es en ese signo de la ciudad devenido imagen en donde a su vez la imagen de la ciudad revela su signo para que su entramado histórico, social, cultural se revele.

Visual archaeology of the city. Sedimentation semiotic and urban metamorphosis. Contributions on “Memoria Visual de Buenos Aires”

The city as a cultural object not only sediments in his history human relationships, architectural creations, political, demographical, economical, techniques adventures, also offers a vision of itself, an image in the conceptual and visual sense. Through a trace of the visuals, the perspectives that show the city, the work “Memoria Visual de Buenos Aires”, offers to recreate not the past and its present presence as urban, but before the visuals recreations, making visible its metamorphosis into the relations time and space and allows to discover the sign that is found in it. And it is on that sign that the city became image in where the image of the city reveals its sign where historical, social and cultural framework is revealed.

*Quien tiene la llave del signo, se libera de la
prisión de las imágenes*

MICHEL TOURNIER

Ciudades bajas las ciudades

De todas las producciones humanas, sin duda que una de las más singulares, precisamente por su pluralidad, por su diversidad y condición heterogénea, es la ciudad: fruto de la planificación, de la organización, objeto de investigación y proyección racional, creación del trabajo sistemático, pero también fruto de la incertidumbre, de un cierto descontrol, cruce de impulsos particulares y colectivos, y de un efecto del tiempo que cincela el espacio urbano de una manera frecuentemente imprevisible. La metáfora del tiempo y de la historia y la metamorfosis del espacio se precipitan en su condición. En una visita a Buenos Aires en el año 2000, Baudrillard dio una conferencia y dejó una impresión sobre las ciudades que nos sirve de maravilloso disparador para desarrollar algunas ideas sobre Buenos Aires y su memoria visual:

Cada ciudad tiene su fenomenología, pero cada ciudad tiene también su escena primitiva, que no se confunde del todo con su original. Así, New York tiene por escena primitiva la modernidad, y ella es la escena primitiva de la modernidad. Me he preguntado mucho tiempo cuál es la escena primitiva de Estambul, cuya pregnancia es la más fuerte, ante la que se evanecen los recuerdos superficiales y el folklore. Yo creo que es el de su mundo subterráneo, de la cripta y del abismo, del santuario en profundidad. No obstante la impetuosidad, la confusión, la intensa superficialidad de Estambul, lo que fascina ante todo más que el resto es lo enterrado en la profundidad del tiempo, la sedimentación de épocas, de imperios, el inmenso reservorio de sombras imperiales y funerarias —la anamnesis milenaria de toda una ciudad.¹

¿Cuál sería la escena primitiva que abastece la historia de Buenos Aires, su punto de retorno mítico, su pregnancia original, que haga posible una fenomenología, como sugiere

Baudrillard, una experiencia tanto perceptiva como conceptual? ¿Qué entramado de mundo subterráneo —tanto urbano como histórico— y de su superficie —presente en los estilos, en las formas arquitectónicas, visuales, pero también en su tránsito, en sus intercambios sociales— se teje armando tanto la memoria como la amnesia de toda ciudad, la anamnesis, como el presente mítico en el cual vive?

Y esa intensa fenomenología quizás actualice a la referencia originaria a la cual cada ciudad remite: ya sea la ciudad de Oriente o a la ciudad occidental. Recuerda Félix de Azúa que en el relato bíblico, luego de asesinar a su hermano, “Caín, alejándose de la presencia de Yahvé, habitó la región de Nod, al oriente del Edén. Conoció a su mujer, la cual concibió y parió a Enoc. Púsose aquél a edificar una ciudad a la que dio el nombre de Enoc, su hijo.” (Génesis, 4: 16-18). Y su descendencia es la que construye ciudades, inventa la música, la metalurgia, los artefactos. Como contraparte, la ciudad occidental tiene como ícono mitológico a Dédalo, él las crea, las fortifica, les teje un laberinto. Es creador además de:

la danza llamada *choros* lo que está en el origen mismo de las ciudades occidentales, pues para la fundación de una ciudad occidental deben seguirse los siguientes pasos: primero se determina el lugar de la danza (se separa un espacio sobre el que los danzantes, cuyo nombre en griego es *choros* y que subsistirán aún como tales danzantes en la tragedia clásica, evolucionan sobre el espacio ordenado como un laberinto (el mismo que hoy puede verse en los suelos de las catedrales góticas o en los jardines renacentistas); y, por fin, encienden el hogar con fuego venido de una ciudad anterior y materna. (De Azúa 1995: 92)

Tal vez, todas las ciudades, después de su origen (mítico), sean cosmopolitas, es decir, tanto de Oriente como de Occidente, todas tengan su laberinto, su *choros* original, su fuerza de choque, su capacidad de desarrollar el fuego de creación.

Una manera de indagar quizás, no el origen, pero sí su desenvolvimiento en la historia de

1. Texto original sin publicar obtenido en forma personal a través del propio autor.

la ciudad de Buenos Aires, la encontramos en forma particular y sugerente en el trabajo “La memoria visual de la ciudad. Reconstrucciones multimedia de la transformación urbana” realizado por un equipo dirigido por los arquitectos Graciela Raponi y Alberto Boselli.² La inquietud de esta memoria visual se expresa a través del intento de una narrativa visual, como sugieren los autores, y que tiene como texto y contexto a la ciudad y su historia que, sin verificar las condiciones sociales, políticas o económicas, o alguna hipótesis urbana o arquitectónica, se remite al propio tejido urbano como texto, que nos permitiría ensayar alguna perspectiva semiológica de análisis.

Memoria y topos de las dos ciudades

Nos guía, como concepto iniciático, la noción hegeliana que concibe al lugar como tiempo depositado en el espacio (Muntañola 1978: 85), considerando la posibilidad de que él, como *topos*, pueda ser pensado, creado y recreado no sólo por la temporalidad, sino por la percepción, como efecto de la construcción sensorial, de la perspectiva que lo constituye atravesando no sólo la espacialidad, sino la significación. Allí es donde una semiología del espacio concurre para pensar, construir y habitar una ciudad. Esta espacialidad visual, este recorte sintagmático de las visuales posibles de la ciudad a través del tiempo, de cómo él se ha ido depositando en el tiempo, es explorado por este trabajo de Raponi-Boselli, siendo a su vez, una fuente de significación, de reconstrucción para seguir modelando este sintagma de la ciudad; pero también dejando traslucir sus paradigmas, sus recortes *verticales*, las variaciones posibles, en un mismo espacio convertido en diferentes lugares.

En efecto, el trabajo de la memoria visual de Buenos Aires traduce, sino una lingüística de la ciudad, al menos una semiología, es decir, la forma en que ella arma su significación, en función de las subjetividades que se producen en condiciones propias de enunciación —entendido este término en el sentido de Benveniste. Y, al mismo tiempo, la ciudad deviene una forma de objetualidad, como expresan Baudrillard y Nouvel en *Objetos singulares* (2001); un fenómeno singular en su conjunto, que más allá o más acá de la significación, supone derivas, fugas, una alteridad immanente, irreductible a la planificación total, de efectos desconcertantes, indomables, tanto para bien como mal, fuera de la funcionalidad operativa de la urbano, dando lugar a formas monstruosas y poéticas simultáneamente. Ciudades que,

La memoria visual sería una manera de hacer suceder una vez más la historia de la ciudad, pero a través de una de sus posibles perspectivas, en donde se puede jalonar su metamorfosis.

como diría Kant, más que bellas, serían sublimes, fuera de la escala humana; cuya significación escapa a las posibilidades cotidianas de existencia y de sentido, pero cuya dimensión se encarna y marca una memoria singular. Habría, por tanto, dos posibilidades para la ciudad contemporánea. La ciudad reconstruida semiológicamente, terreno fértil para la subjetividad, para la creación de sentido, para la configuración de lugares, entendidos como las apropiaciones del espacio en el tiempo: la ciudad sujeto. Por otro lado, concibiendo una radicalidad exorbitante, la ciudad adquiere un carácter anamórfico al sentido, él no surge por perspectiva, por proyección, sino por desvío, es la ciudad que escapa a la subjetivización, y se convierte en otra cosa, que retrata, por ejemplo, en el caso de Nueva York, Rem Koolhaas: la ciudad exponencial, funcionando más allá de sus fines, escapando a una sintaxis predeterminada, de allí su delirio, su exceso, pero también su radicalidad, su poética, su singularidad.

A aquella expresión de Hegel, deberíamos articularla con lo que expresa el escritor Paul Auster en *La invención de la soledad*: “La memoria es el espacio en que algo sucede por segunda vez” (Auster 1994: 92). Hay en esta expresión un deslizamiento de lo que habitualmente se entiende como coordenada propia de la memoria: del tiempo hacia el espacio, del transcurso continuo de la temporalidad a la sucesión contigua de los espacios. En este caso, la memoria visual sería una manera de hacer suceder una vez más la historia de la ciudad, pero a través de una de sus posibles perspectivas, en donde se puede jalonar su metamorfosis. En este orden, se puede describir, en esa “narración visual”, tal como sugieren sus creadores, vislumbrar cómo fue variando la ciudad, advertir su diacronía. Pero también ensayan una suerte de sincronía diacrónica, si puede decirse así, en esas imágenes que reconstruyen en superposición esa genealogía de la mirada y de la historia urbana: Cómo un edificio moderno se hubiera instalado sobre una configuración urbana previa, ese efecto que Boselli-Raponi conciben como “paradoja”. La memoria es entendida como espacio de imaginación, como re-creación, como reconstrucción que utiliza la imagen y su capital, su acopio del pasado. A este tipo de

2. El Proyecto de Investigación UBACYT “Memoria Visual de Buenos Aires”, dirigido por los arquitectos Graciela Raponi y Alberto Boselli, viene desarrollándose desde hace dos décadas en una serie de sucesivos y conexos proyectos bianuales, en el Instituto de Arte Americano (IAA) y en el Centro Audiovisual de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires y tiene la participación de los diseñadores de Imagen y Sonido, Diego Cortese, Juan Ortiz, Andrés Paz Geuse e Ignacio Boselli, con el apoyo del equipo del Centro Audiovisual y de investigadores del IAA. La elaboración de este proyecto ha dado lugar a la siguiente página web www.memoriabuenosaires.com.ar, donde pueden encontrarse todas las referencias necesarias que hacen a la reflexión de este artículo.

En este proyecto de Boselli-Raponi, la imaginación se vincula con la posibilidad tecnológica de recreación de imágenes, una forma de imaginería, pero no necesariamente de contenido religioso, sino arqueológico —permitido por la materialidad virtual de la imagen— y al servicio de una producción de memoria: una memoria visual.

imagen-capital,³ que nos permite concebirla no sólo como apariencia, como superficie, como mero efecto visual, sino como densidad, con un espesor posible que contenga sentido, como una forma de huella del pasado, que permite proyectar a futuro. Este tipo de imagen-capital nos ayuda a tender un puente entre la imaginación y la memoria, ya que es la primera la que permite hacer ciertas reconstrucciones para que ésta pueda constituirse y, si se le adosa un sentido, convertirse en historia. En este contexto, puede comprenderse que en este proyecto sea posible “narrar visualmente” la historia, el desarrollo urbano de la ciudad tejiendo como hilo, no a las palabras sino a las imágenes.

De este modo, es altamente significativo, en el trabajo de Raponi-Boselli, la recreación de *miradas imposibles*, miradas ucrónicas, cómo hubieran sido posibles ciertas perspectivas superponiendo épocas y edificaciones. De allí paradójicamente, la posibilidad de crear sentido, de comprender en un modo revelador el devenir urbano, las tensiones entre el territorio y la urbanización, la dinámica económica, política, cultural, social, de la ciudad.

En este tipo de recreación semiológica de la ciudad, el sintagma de su configuración se ve atravesado por el paradigma de sus posibilidades. Un ejemplo que este proyecto desarrolla es la metamorfosis de Retiro y de la Plaza San Martín: la mutación del circuito económico, social y cultural, el vaivén del espacio público y privado, de la construcción y el espacio verde y los posibles jalonamientos en el tiempo, cómo los espacios podrían haber sido en caso de... Si algún elemento (edificio, plaza, áreas de circulación, etc.) del sintagma urbano le cambiamos su posibilidad paradigmática, se descubre otro tejido, otro texto, otra visión, una nueva perspectiva, que abastece la pregunta expresada en un pretérito pluscuamperfecto subjuntivo: Qué

hubiera sido si..., y que permite reflexionar sobre un futuro potencial: qué habría sido si... cambiando un paradigma del sintagma de la ciudad. Un ensayo de esto es la Villa 31; el texto urbano hubiera sido distinto sin su inclusión, sin su proliferación, y qué habrá sido distinto si se relocalizara su población, si se establecen otras coordenadas políticas, sociales, económicas, que encuentran en la ciudad su significación, su cruce de subjetividades. Ambas coordenadas retratan a su modo también las dos ciudades, la de Oriente y la de Occidente, la dimensión histórica, pero también la mítica; la subjetividad como la radicalidad de la ciudad. Una ciudad remite al signo, a la potencia de significación, la otra, responde a su imagen; la primera, a su historia, la segunda a su mito, y así como la historia da significación a través de signos, el mito se presentifica en imágenes.

Imágenes, signos y métodos de la mirada

Diríamos también, siguiendo pero invirtiendo la expresión de Tournier, “quien tiene la llave de la imagen, se libera de la prisión del signo”, como cita Alejandro Baer en *El testimonio audiovisual* (2005). Así como es necesario organizar el tejido urbano, hacer su cosmos, palpita su otra dimensión, su alteridad, su imagen mítica que escapa a la significación, a una política posible para ella.

La historia no sólo es lo sucedido en el pasado, o su relato y comprensión desde el presente, es más que efemérides o aniversarios, supone la articulación de acontecimientos; ella es donde se asientan precisamente los acontecimientos y es, por lo tanto, lo producido por ellos. La imagen puede ser una forma de captar acontecimientos, una suerte de relato a través de iconos, pero también la imagen misma se vuelve soporte de la historia y un acontecimiento. El siglo xx ha sido el de la transformación, el del devenir del mundo a imágenes, pero no todas son un acontecimiento, algo que se vincule con la historia. Estas imágenes, recrean y hacen historia.

En este proyecto de Boselli-Raponi, la imaginación se vincula con la posibilidad tecnológica de recreación de imágenes, una forma de imaginería, pero no necesariamente de contenido religioso, sino arqueológico —permitido por la materialidad virtual de la imagen— y al servicio de una producción de memoria: una memoria visual.

Una referencia del trabajo, manifestada por los propios autores, destaca la inquietud que, por las categorías teóricas utilizadas, expresa

3. En *Estéticas de la alteridad*.

Lenguaje, cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo (Cenci 2004) desarrollamos diversos tipos de imágenes y sus estatutos posibles y una posibilidad es la imagen-capital, concepto derivado de la propuesta de Franco Casetti.

una vocación conceptual en donde la utilización del recurso visual se articula con herramientas de orden lingüístico y semiológico:

La metodología que se adoptó en el montaje de Riachuelo del 2006 y en Costa Norte del 2007 es el de la continuidad espacial de un itinerario como esquema básico de la narración visual. La discontinuidad temporal, en cambio, aparece al arribarse a cada uno de los hitos y nodos urbanos que jalonan el recorrido. Estos íconos monumentales de fuerte visibilidad e inercia, impiden que la diacronía haga perder el hilo narrativo.⁴

Teniendo esta consideración metodológica, el trabajo de Raponi-Boselli implica tanto dilucidar visualmente la continuidad narrativa de la ciudad en una perspectiva. Por ejemplo, el montaje de Riachuelo o el realizado sobre Plaza de Mayo o la 9 de Julio, que busca presentar, bajo la pregnancia narrativa de la imagen, cómo sucede una suerte de inercia en los íconos monumentales que se jalonan en cada una de estas imágenes, pero también se trata de encontrar las discontinuidades, las interrupciones temporales, los cortes a la inercia que permite a su vez la creación de un sentido narrativo. Operan como embragues, como cambios de marcha en la evolución metamórfica de la ciudad. En función de pensar la cuestión metodológica empleada en este proyecto, nos sirve de alusión Desiderio Blanco, que apuntala al estudio semiológico desde una dimensión visual del siguiente modo:

La ‘mira intencional’ (en el sentido de ‘poner en la mira’) y la ‘captación’ son las operaciones elementales con las que se inicia la emergencia de la significación. Como la ciencia — toda ciencia, dura o blanda — es un espacio de producción de sentido, pone en marcha desde el primer momento esas dos operaciones. La ‘mira intencional’ impone la intensidad: tensión, fuerza, rigor, calidad, mientras que la ‘captación’ circunscribe el ‘dominio de pertinencia’ de cada ciencia.

- > El punto de vista orienta la ‘mira’ sobre el campo de presencia.
- > Los límites de un dominio de pertinencia se imponen a la ‘captación’ de la significación.
- > La ‘mira’ descansa en la intensidad de la tensión que ella misma instaura entre la fuente y el blanco de la ‘mira’.
- > La ‘captación’ procede por delimitación de una extensión actorial, espacial y/o tem-

poral, y cerca el dominio para inscribir en él el objeto de ‘mira’. (Blanco 2006)

Podemos encontrar diversas alusiones a esta perspectiva que presenta Blanco en el trabajo de Boselli-Raponi, la recreación de campos de la mirada, de multiplicidad de presencias, de captaciones y significaciones y necesariamente, la exploración de una intensidad nueva de la mirada urbana que se potencia atravesando la experiencia de este proyecto.

Imágenes de la ciudad

La imagen nos interroga por la visibilidad: qué es visto, qué puede ser visto y qué apertura de sentido y de silencio, de no sentido, de anamorfosis tiene la imagen en la memoria y la imaginación. La imagen convoca a la imaginación para rellenarla, para adosarle un sentido, por ejemplo, ubicándola en una secuencia histórico-geográfica.

Si es que la *imagen* puede ser pensada como un *signo*, de algún modo, serían los aspectos paradigmáticos (sedimentación histórica, connotaciones immanentes, afectación del tiempo) y sintagmáticos (ubicación en la cadena geográfica del tejido urbano, la contigüidad en el espacio, afectación del espacio). El tejido urbano se presenta como un texto, con sus efectos paradigmáticos y sintagmáticos. Si la *imagen* es un *objeto*, entonces se podría pensar que las imágenes urbanas replican los hallazgos arqueológicos, que permiten, más allá de la historia, de la fuente escrita, rearmar el pasado y su metamorfosis hasta el presente. Al mismo tiempo, esta imagen nos podría

4. Esta apreciación metodológica la encontramos en “Métodos y Estrategias” de la página: <http://www.memoria-buenosaires.com.ar/narrar.htm>

Y si la ciudad tiene su imagen (y sus imágenes), y su signo (y sus signos), también puede ser concebida como un texto: El tejido urbano como texto, que reúne a su vez otros textos; un edificio, una cuadra, un barrio pueden ser leídos lingüísticamente, conformando un sintagma.

poner frente a nuestro futuro. Es una imagen-capital que se presenta como recurso ante la metamorfosis urbana.

Si la *imagen* es una pura *pantalla*, en donde la imaginación y la memoria defecionan ante el poder técnico, al predominio de la imaginería, entonces la pantalla, sustituye a la imagen, a su porosidad, por el poder sellado de ella. Justamente, la pantalla es una superficie lisa, sin necesidad de recreación, de sentido. Las imágenes que permanentemente se toman de la ciudad, de un sector, una panorámica fija, como algunas webcams, ya no son propiamente imágenes, son prótesis, son pantallas, que no auxilian a la imaginación, sino que sustituyen el juego entre la ciudad y su imagen, por una implementación artificial, que en tiempo real duplica a la ciudad misma.

¿Cómo no someterse al predominio de la pantalla y sostener la apertura de la imagen, la tensión entre la imaginación y la imaginería en el desarrollo de la memoria? ¿Puede la imagen permanecer unida al destino en metamorfosis de la ciudad, o las pantallas y la obnubilación que generan (viajar por una autopista urbana no refleja la imagen de la ciudad, es deslizarse por una pantalla interactiva, por un scanner) derivará en una sustracción de la ciudad y su destino? Las imágenes se adecuan a las condiciones humanas de percepción, son de algún modo ergonómicas, son una forma de habitar el espacio y de generar formas de intercambios. La pantalla, en cambio, es una sustracción del intercambio en función de una interacción visual, eventualmente policíaca, vigiladora de la realidad, pero que no potencia los intercambios sino que los controla y en cierta medida los neutraliza.

Y si la ciudad tiene su imagen (y sus imágenes), y su signo (y sus signos), también puede ser concebida como un texto: El tejido urbano como texto, que reúne a su vez otros textos; un edificio, una cuadra, un barrio pueden ser leídos lingüísticamente, conformando un sintagma. También una perspectiva visual de un ángulo de la ciudad, como se ofrece en el trabajo de Boselli-Raponi, nos permite encontrar ese texto urbano: cada elemento no vale en sí mismo sino por su articulación con el contexto urbanístico que le da su significación. El Palacio Barolo es un maravilloso ejemplo. En Montevideo tiene un gemelo de mayor altura, pero las características distintivas en Buenos Aires, en su urdimbre le dan una significación particular. Cada ciudad, dada su condición simbólica, su devenir urbano, su juego de significaciones le asigna un valor singular. Las imágenes que superponen momentos históricos, como si fueran un collage de la sedimentación urbana, tienen — más allá de los

efectos referenciales, los desplazamientos de la ciudad, su conquista del río, el desarrollo de avenidas, en fin, la metamorfosis del espacio urbano, que implica el juego de ilusión, de creación sin un ordenamiento definitivo— una suerte de locura controlada, de vértigo, que probablemente ninguna planificación pueda establecer un criterio definitivo sobre ella. En este sentido vemos expresada las dos condiciones que proponíamos para la ciudad contemporánea, para este cosmopolitismo que alberga por un lado su disposición urbana, su racionalidad, una dialéctica de las tensiones sociales, económicas, políticas, etc.

Dice Baudrillard: “el espacio... es el escenario primitivo de la arquitectura, y la radicalidad del espacio, es el vacío” (Baudrillard 1998: 78). Podríamos concebir que la imagen, como soporte de la memoria visual, tendría que poder recrear las condiciones singulares para mostrar cómo la arquitectura y el urbanismo plantean su condición radical con el espacio y el vacío: cómo crea espacio y vacío simultáneamente. La imagen, en este sentido, sería un modo de mostrar esta posibilidad, ya que la imagen es una forma radical de captar lo que ya no es, es decir esa suerte de vacío histórico, la condición de pasado, es decir, captando ese ya no ser de la ciudad, pero también es lo que señala la mutación urbana, su devenir, su recorrido en el tiempo. La imagen al mismo tiempo que muestra, que hace aparecer en el espacio (bidimensional por cierto) de la memoria, oculta algo, genera un vacío, expresa lo que ya no es. Las imágenes que superponen momentos históricos, como si fueran un collage de la sedimentación urbana, tienen, más allá de los efectos referenciales, de ver los desplazamientos de la ciudad, su conquista del río, el desarrollo de avenidas, en fin, la metamorfosis del espacio urbano, implican el juego de ilusión, de creación sin un ordenamiento definitivo, una suerte de locura controlada, de vértigo, que probablemente ninguna planificación pueda establecer un criterio definitivo sobre ella. En este sentido, vemos expresadas las dos condiciones que proponíamos para la ciudad contemporánea, para este cosmopolitismo que alberga, por un lado, su disposición urbana, su racionalidad, una dialéctica de las tensiones sociales, económicas, políticas, etc.

Lo que logra el trabajo de Boselli/Raponi no sólo es recomponer imágenes, perspectivas, recorridos visuales, sino la capacidad de ver, la potencia de lo visual, tanto a la luz de la historia como a través del presente o, mejor dicho, el presente arquitectónico que transparenta el pasado visual que lo habita. No es sólo el ver, sino el permitir ver, la posibilidad de generar el espacio como visible a la luz del tiempo ■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTER, Paul. 1994. *La invención de la soledad* (Barcelona: Anagrama).

BAUDRILLARD, Jean. 1998. "Arquitectura y radicalidad", conferencia pronunciada en octubre en la VII Bienal de Arquitectura, Buenos Aires (inédita).

BAUDRILLARD, Jean y Jean NOUVEL. 2001. *Los objetos singulares* (Buenos Aires: FCE).

BAER, Alejandro. 2005. *El testimonio audiovisual* (Madrid: Siglo XXI).

BLANCO, Desiderio. 2006. "Semiótica y ciencias humanas", *Revista Letras* 77, Lima.

CASETTI, Franco. 1990. "Imagen-valor", en AA.VV., *Videoculturas de fin de siglo* (Madrid: Cátedra).

CENCI, Walter. 2004. *Estéticas de la alteridad. Lenguaje, cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo* (Buenos Aires: Ed. Jorge Baudino).

DE AZÚA, Félix. 1995. *Diccionario de las artes* (Barcelona: Planeta).

MUNTAÑOLA, Josep. 1978. *Topos y logos* (Barcelona: Kairós).

RECIBIDO: 12 octubre 2012.

ACEPTADO: 15 marzo 2013.

CURRÍCULUM

WALTER CENCI es licenciado y doctor en psicología, ambos títulos por la Universidad del Salvador. Se desempeña como profesor de Estética y Teoría y Análisis del Arte en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y de Comunicación y Semiótica en la Universidad Argentina de la Empresa. Ha escrito los siguientes libros: *Estéticas de la alteridad. Lenguaje, cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo* (Buenos Aires: Ed. Jorge Baudino, 2004), *Complicidades estéticas - Psicoanálisis, arte y azar* (Buenos Aires: Corregidor, 2007), *Sinfonía. Ensayo de ética, comunicación y cultura* en coautoría con Daniel Sinopoli (Buenos Aires, Ed. Temas, 2009), *Colusiones. Arte, Azar y Pensamiento en Tríadas, Deleuze y Baudrillard* (Buenos Aires: Ed. Jorge Baudino, 2009) y *El arte o la sombra de sí mismo. Imagen y escena en la estética contemporánea* (Berlín: Editorial Académica Española, 2011). Actualmente es secretario de Coordinación Académica y de Investigación en el Instituto de Artes Mauricio Kagel (UNSAM).

**Secretaría de Coordinación Académica y de Investigación,
Instituto de Artes Mauricio Kagel**
Universidad Nacional de San Martín |
Martín de Irigoyen 3100, CP 1650, San Martín, Buenos Aires,
Argentina

Tel.: (0 11) 4006-1500 Int. 2200

E-mail: wcenci@unsam.edu.ar