

# Imagen y arquitectura. Relaciones y posibilidades en la era de la hipervisualización.

image and architecture. relationships and possibilities in the era of hypervisualization.

**Franco Giardino**

Arquitecto de la Universidad Nacional del Litoral  
Estudiante de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo  
Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
<https://orcid.org/0000-0001-8188-5442>  
francogiardino@gmail.com

Fecha de recepción: 31 de mayo de 2018

Fecha de aceptación: 5 de octubre de 2018

Sugerencia de citación: Giardino, Franco. «Imagen y arquitectura. Relaciones y posibilidades en la era de la hipervisualización». *La Tadeo Dearte* 6, (enero 2020): en prensa. doi: 10.21789/24223158.1420

## RESUMEN

Las imágenes son un prerequisite necesario para la comercialización de la arquitectura (Puelles Romero 2006) y no solo una herramienta para su enseñanza y comunicación. La generación, producción y distribución contemporánea de estas imágenes están reguladas por una suerte de *consenso* estético preestablecido que es acordado socialmente de manera inadvertida (Rancière en Gómez y Arcos-Palma 2014; Brea 2007; Buck-Morss 2004).

Las complejidades originadas en los aspectos cualitativos y cuantitativos de las imágenes, y la relación difusa que los arquitectos y sus clientes establecen con ellas a través de los nuevos medios digitales, dificultan la interpretación y la transmisión de valores disciplinares tradicionales.

El artículo presenta un marco teórico transdisciplinar con el que se pretende reconocer los condicionamientos de la experiencia estética (Puelles Romero 2006, Rancière 2011), definir conceptualmente a la imagen digital contemporánea por contraposición a la noción del arte «tradicional» (Brea 2007, Buck-Morss 2004) y ensayar algunas estrategias de trabajo reflexivo con imágenes de arquitectura.

**Palabras clave:** estética; medios digitales; cultura visual; estudios visuales; percepción, experiencia y acción.

## ABSTRACT

Images are a necessary prerequisite for the commercialization of architecture (Puelles Romero 2006) and not just a tool for its teaching and communication. The generation, production and contemporary distribution of these images is regulated by a sort of pre-established aesthetic *consensus* that is socially agreed in an

Sugerencia de citación: Giardino, Franco. «Imagen y arquitectura. Relaciones y posibilidades en la era de la hipervisualización». *La Tadeo Dearte* 6, (enero 2020): en prensa. doi: 10.21789/24223158.1420

inadvertently manner (Rancière in Gómez and Arcos-Palma 2014, Brea 2007, Buck-Morss 2004).

The complexities originated in the qualitative and quantitative aspects of the images, and the diffuse relationship that architects and their clients establish with them through the new digital media, hinders interpretation and transmission of traditional disciplinary values.

This publication presents a transdisciplinary theoretical framework which is intended to recognize the conditioning of the aesthetic experience (Puelles Romero 2006, Rancière 2011), conceptually define the contemporary digital image as opposed to the notion of "traditional" art (Brea 2007, Buck-Morss 2004) and rehearse some reflexive work strategies with architectural images.

**Keywords:** esthetic; digital media; visual culture; visual studies; perception, experience and action.

## **INTRODUCCIÓN**

### **Situación problemática**

Las imágenes son herramientas de manejo insoslayable para todo estudiante o profesional arquitecto. Sus cualidades y el uso que se hace de ellas es incuestionable dentro de la disciplina, pero no pueden ser consideradas instrumentos inocentes o absolutamente positivos.

Los medios y redes de comunicación digital, en particular Internet, se constituyen en las fuentes principales de difusión de estas imágenes. Y debido a sus capacidades para la reproducción y multiplicación de contenido determinan un modo de navegación y observación de carácter apresurado y efímero que dificulta un análisis crítico de lo observado. Las imágenes que se consumen a diario en repositorios digitales de arquitectura y foros especializados no son ajenas a esas condiciones de percepción.

La generación y distribución contemporánea de estas imágenes está regulada por un marco perceptivo preestablecido que es acordado socialmente de manera inconsciente o al menos inadvertida. Vivimos en un mundo de imágenes que, en su sobreabundancia, afectan la forma en la que los arquitectos piensan, comunican y construyen.

### **Propósito de la investigación**

La investigación intenta profundizar en la comprensión de la imagen, considerada más allá de las características objetivas del elemento visual, para entenderla como fenómeno cultural propio de la contemporaneidad. Se propone establecer una distinción entre la noción de arte y la definición de imagen, en especial en su condición digital contemporánea. Se pretende tomar consciencia sobre la influencia que el consumo de imágenes ejerce en la enseñanza y en la práctica arquitectónica, y proponer estrategias metodológicas para afrontar de manera más comprometida el uso de imágenes durante los procesos de proyecto arquitectónico.

### **Objetivos particulares**

- Comprender el rol que la imagen desempeña en la conformación de subjetividades y en la configuración política y cultural del mundo contemporáneo.
- Reconocer los cambios que la imagen digital incorpora a la experiencia estética cotidiana.
- Explicar cómo es la relación que se establece entre los arquitectos y las imágenes a las que acceden en Internet.

### **Hipótesis de la investigación**

El trabajo supone que el conocimiento de las formas contemporáneas de generación de experiencias estéticas, condicionadas por los mecanismos sociales de valoración y producción de los objetos especialmente visuales, posibilitaría tomar recaudos conceptuales y metodológicos para orientar la búsqueda, el consumo y la manipulación de imágenes de arquitectura. Por «formas contemporáneas de generar

experiencias estéticas» se entiende al conjunto de conceptos y medios disponibles para la fabricación, difusión y consumo de imágenes en el contexto de la dominante *cultura visual*.

## DESARROLLO

### La estetización del mundo

El filósofo y profesor de estética y teoría de las artes en la universidad de Málaga, Luis Puelles Romero, en un artículo escrito para la revista digital *Estudios Visuales*, se pregunta: «¿Qué significa pensar *estéticamente* el presente en el que estamos?» (Puelles Romero, 2006). Su respuesta a esta pregunta obliga a la consideración previa de que el presente que vivimos es de carácter fundamentalmente estético. Lo relevante de dicha afirmación es el reconocimiento de que, en la contemporaneidad, lo estético ya no es una simple cualidad sino el rasgo mayor de lo real, y principal causa política. Así, «pensar estéticamente el presente pasa por la exigencia de pensarlo políticamente» (2006, 129).

La primera consideración propuesta por Romero para ayudar a comprender la conjunción de lo estético y lo político atiende a la suplantación del presente por la actualidad. Según el autor, la noción temporal del presente se comprime y reduce a un régimen de universalidad cuya principal característica es la de dársenos todo a la vez, en el mismo lugar y al mismo tiempo. La noción de sucesión es destruida y el instante se hace espacio. Los eventos ocurren en el mismo lugar —nuestro espacio hiperreal exacerbado por la omnipresencia de la imagen— y ya no se suceden unos a otros, sino que son simultáneos, se yuxtaponen. Esta es precisamente la metáfora de la globalización, la generación de un mundo único y unitario, igual a sí mismo, sin nada que escape a su disponibilidad. El mundo como objeto disponible, de acceso instantáneo e inmediato, cuya versatilización exige su «transformación política en imágenes» (130). Transformación a la cual, según el autor, se le ha dado el nombre de «estetización».

Romero propone una evolución de la pregunta original de la estética, aquella que desde el siglo XVIII motiva las búsquedas filosóficas de la disciplina, «¿cómo sentimos?», hacia otras preguntas que indaguen el presente, en medio de una tensión, entre los dominios tradicionales de la estética (la apariencia y lo sensible) y el modo en que son tratadas concretamente la actualidad y la subjetividad de los individuos por parte de los «poderes contemporáneos». Para él, la pregunta por el significado particular de las obras de arte es obsoleta. En cambio, lo que interesa es poder analizar las condiciones de generación de la *experiencia sensible* como elemento fundamental de constitución política de los sujetos. Esta es la cuestión sobre la cual se debería profundizar en un acercamiento crítico a la actualidad; en ella radicaría la convergencia entre lo estético y lo político.

Romero considera que pensar en un mundo *estetizado* implica pensarnos en relación estética con el mundo. Una relación cuyo factor dominante está representado por las imágenes, ya que son ellas las que concentran el poder de provocarnos-productirnos a través de la experiencia sensible. Esta relación nos determina entonces no como sujetos de acción sino como sujetos de afección. Espectadores-receptores-consumidores susceptibles de ser intervenidos por un mundo *estetizado*.

El autor destaca que, en el régimen actual de la imagen, la acción *poiética* se ha re-direccionado y surge no ya desde los artistas como creadores de obras u objetos sino desde los receptores. En ellos se aloja la verdadera voluntad creadora de nuestro tiempo, una voluntad orientada hacia la creación de *condiciones de recepción* adecuadas. A diferencia de la obra de arte moderna, considerada autónoma y supuestamente soberana, la imagen contemporánea se caracteriza por su intrínseca heteronomía. Es decir, por encontrarse atada a voluntades o leyes externas. La producción actual de experiencias sensibles pareciera solo poder ser conseguida a través de la imposición de imágenes, cuya generación se subordina a provocaciones extra-estéticas meticulosamente auscultadas, y «su finalidad no es ser su propio objeto sino intervenir en su objeto, y este es su receptor, usuario o consumidor» (2016, 132).

Basándose en escritos de Jacques Rancière, Romero argumenta que esta subordinación es la evidencia del retorno de aquel vínculo entre lo estético y lo político —vínculo siempre presente, aunque no siempre observado— que nos permite entender a las imágenes no como soberbios objetos de contemplación sino como «factores de producción política de comportamientos y subjetividad» (2016, 133).

### **Del consenso político al consenso estético**

Del mismo modo en que el arte, desde hace ya un tiempo, ha excedido los confinamientos de los espacios habituales de exposición, el campo a indagar para determinar las condiciones de generación de la experiencia sensible y su relación con la constitución política de los sujetos, superaría a las tradicionales disciplinas artísticas, abarcando ya al mundo estetizado, el campo más generalizado de la imagen contemporánea.

Al respecto, en una entrevista realizada por la revista digital *Reflexiones Marginales*, Rancière da respuesta a la pregunta: ¿Qué vuelve política a una imagen? Y lo hace aclarando que no existe un factor que determine si una imagen es o no es política. Explica que una imagen es un «dispositivo de visibilidad: un juego de relaciones entre lo visible, lo decible y lo pensable» (Fernández-Savater 2011).

Este juego de relaciones determina las iniciativas o decisiones de los productores de imágenes. Decisiones que nunca pueden condicionar los efectos a producir. En otro momento de la entrevista, el autor sostiene que el efecto que producirá una obra está fuera del alcance de quien la crea. «Producir una obra no es producir su efecto» (Fernández-Savater, 2011). Producir una obra es tomar decisiones sobre la base de estas relaciones de visibilidad. Decisiones que atañen a la capacidad o incapacidad del público receptor para interpretar la especificidad de la imagen propuesta y para determinar ellos mismos las condiciones de visibilidad de dicha imagen.

Hacer una imagen es siempre al mismo tiempo decidir sobre la capacidad de los que la mirarán. Hay quien se decide por la incapacidad del espectador, bien sea reproduciendo los estereotipos existentes, bien sea reproduciendo las formas estereotipadas de la crítica a los estereotipos. Y hay quien se decide por la capacidad, por suponer a los espectadores la capacidad de percibir la complejidad del dispositivo que proponen y dejarles libres para construir por sí mismos el modo de visión y de inteligibilidad que supone el

mutismo de la imagen. La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada (Fernández-Savater, 2011).

Es en este juego de relaciones, propuesto por las imágenes en su condición de dispositivos de visibilidad, donde se verifica el vínculo entre la estética y la política. Juego que se inscribe en el concepto más amplio que Rancière denomina «consenso».

Para el autor, «consenso» es una de las palabras claves de nuestro tiempo que, sin embargo, tiende a ser subestimada en su significación. Por lo general se la asocia a un nuevo estilo de política basada en la discusión o negociación de cara a la resolución de conflictos. Pero «consenso» quiere decir mucho más que eso: «significa exactamente un modo de estructuración simbólica de la comunidad que evacua la representación del corazón de la política, o sea, el disenso» (Fernández-Savater, 2011, 140).

Rancière argumenta que una comunidad verdaderamente política es una comunidad estructuralmente dividida respecto de sí misma. Implica una forma de simbolización litigiosa que es siempre complementaria en cuanto a la mera aglomeración o recuento de poblaciones. Litigiosa por ser motivo de conflicto político, el cual resulta necesario e insuperable como parte de la vida social y que, en su versión clásica, opone a varios pueblos en uno, puestos en relación en función del Derecho y la constitución.

El consenso reduce todos esos pueblos a uno solo. Es la suma de las partes, la suma de poblaciones, la suma de los intereses globales y los particulares. Así, la comunidad política tiende a transformarse en comunidad ética, lugar de un único pueblo donde todos están supuestamente cuantificados.

En el plano de las artes, Rancière asocia esta noción de «consenso» a la construcción de mundos sensibles adoctrinados por tendencias dominantes. El problema tiene su origen en el surgimiento de la noción de *arte*, entendida como concepto autónomo, a partir de lo que el autor denomina *régimen estético de identificación del arte*. Una manera de entender al arte desde la emancipación de criterios, siendo identificado solo por «un modo de ser sensible propio de los productos del arte» (Rancière 2009, 24).

Bajo este régimen de visibilidad, la noción de arte *aparece* a costa de rechazar cualquier criterio que diferencie sus maneras de hacer del resto de las maneras de hacer. El arte pasará a afirmar su autonomía gracias a la paradójica condición de poder ser distinguido y reconocido por un carácter intrínseco de indistinción. Es este carácter, o *modo de ser*, lo que califica a los objetos del arte.

Desde sus inicios en el siglo XVII, el pensamiento estético ha estado configurado por esa identidad fundamental de los contrarios. Por esa cualidad sensible heterogénea: la del pensamiento o idea que es extraña de sí mismo, productora de objetos que se manifiestan sensiblemente como «algo *hecho* idéntico a lo *no hecho*, algo *sabido* idéntico a lo *no sabido*, algo *querido* idéntico a lo *no querido*» (Rancière 2011, 83). «En este régimen, el arte es arte en la medida en que es también no arte, una cosa distinta del arte» (Rancière 2011, 49).

El *régimen estético de las artes* liberó al espectador de los juicios de valor sujetos a sistemas jerárquicos de representación, como así también de los efectos que dichas

representaciones pretendían producir: «el artista no debería producir un efecto determinado en nuestra sensibilidad» (Gómez y Arcos-Palma 2014, 268). Pero esa emancipación del receptor derivó, según Rancière, en una doble circunstancia.

Por un lado, el espectador es libre de presenciar un espectáculo, ver pinturas, escuchar una sinfonía, etc., sin estar atado a preocupación moral alguna por el tema desarrollado. Es posible solo mostrar interés por la precisión con la que se representan la figura y los órganos humanos, por el manejo de la luz y el color, por la pasión de los actores, etc. El espectador no se encuentra necesariamente subordinado a la producción de ningún efecto, ni de emitir opinión al respecto.

Por otro lado, como argumenta Rancière, existen intervenciones que directamente no se preocupan por la producción de efectos, atendiendo al fenómeno mencionado: la imposible, o al menos indeterminada posibilidad de producir los mismos por parte del artista. En su lugar, lo que buscan es contribuir al «consenso» generalizado sobre cierto marco de percepción, establecido como el más uniforme e indiferenciado, factible de ser asimilado por el común de la población, igualmente uniforme e indiferenciada.

Hay tics artísticos que no están destinados a provocar efectos determinados, sino a producir efectos de distancia en relación al espectáculo del mundo y a su situación, y a su vez a constituir una cierta adecuación de la visión. Es lo que yo llamo «el consenso», que consiste en una cierta organización de las formas del afecto, de la visión, de la percepción y de la temporalidad (Gómez y Arcos-Palma 2014, 269)

La relación entre estos cuatro factores que enumera el autor consolida un proceso por el cual, gracias a las avanzadas tecnologías de la información, es posible estudiar y definir un determinado «mercado» para el que se construirá un marco de percepción al que se ajustarán todas las intervenciones creativas que, cumpliendo con lo establecido o consensuado, tendrán garantizado el *éxito*. Los objetos producidos dentro de un marco de aceptación serán eventualmente corregidos por nuevos afectos o intereses, los cuales, de surgir espontáneamente, habrán de incorporarse rápidamente al sistema del consenso, o en su defecto, serán directamente generados por aquellas técnicas de relevamiento y análisis de mercado.

Diluyendo la distinción entre «arte» y vida por el propio efecto de indistinción ejercido a costas del régimen estético de las artes, las imágenes son las encargadas de configurar todo el mundo contemporáneo desde sus apariencias, pues el mundo es ya imagen. Precisamente, los interrogantes que las imágenes despiertan en cuanto a su origen y destino, aunque no son siempre identificados o formulados de manera correcta, están vinculados a su inherente omnipresencia.

### **Imagen tradicional e imagen electrónica**

En las últimas décadas, el desarrollo de la tecnología habilitó una distinción fundamental en el seno de la cultura visual a partir del surgimiento de la imagen electrónica. Esta nueva forma de la imagen trajo aparejadas profundas consecuencias que afectan no solo su percepción y producción sino también, como el presente trabajo supone, a toda experiencia individual o colectiva vinculada a su uso y difusión.

La primera de estas consecuencias tiene que ver, precisamente, con sus condiciones digitales de producción y percepción. El teórico e historiador de arte José Luis Brea reconoce en este punto la diferencia más evidente con la imagen tradicional (Brea 2007), pero realiza agudas observaciones al respecto. En principio, lo más relevante es la disociación entre la imagen electrónica y el soporte material. A diferencia de la imagen tradicional, cuya producción implicaba la manipulación concreta de recursos físicos, como el papel y la tinta, y cuya vida o duración estaba atada a la vida útil de dichos materiales, la imagen digital se da en condiciones de «flotación». Si bien no puede prescindir de aquellos medios físicos tecnológicos que hacen posible su producción, acumulación y difusión (discos o memorias de almacenamiento, monitores, etc.), sí se puede verificar su efímera concreción. Pues la imagen digital es efectivamente materializada o visualizada a partir de la interpretación electrónica de datos que, sin las pantallas que traducen la información a una disposición ordenada de píxeles, no sucedería. De hecho, las imágenes digitales solo son perceptibles en aquel fugaz momento de la interpretación electrónica, el resto del tiempo, en tanto estímulo visual, no existen.

Las imágenes que vemos en nuestro monitor no guardan relación directa con la materia física del mismo. Solo aparecen para inmediatamente ceder su lugar a otra cosa. La vida física de las imágenes digitales es corta, intermitente. Por ello Brea las define también como imagen-tiempo, ya que «su paso por el mundo es, necesariamente, fugaz, contingente. Ellas no claman por la eternidad marmórea de lo inmóvil, sino quizás al contrario por la intensamente magnífica eternidad del tiempo-instante» (2007, 153). Paradójicamente, la potencia de la imagen contemporánea, distinta de la que desplegaba la imagen tradicional, proviene justamente de su carácter efímero y versátil.

A partir de las modificaciones producidas en la relación que establecen las imágenes con el soporte material, es posible constatar una alteración del potencial simbólico latente en las imágenes contemporáneas. La imagen tradicional obtenía su fuerza simbólica de una promesa de subsistencia implícita en su asociación material al soporte físico. Su vida estaba garantizada en la perduración de aquel soporte. Y aún ante la destrucción física del mismo, no existían dudas respecto de las condiciones de su existencia. Constituía lo que Brea denomina el gran memorial del ser, herramienta simbólica en contra de lo pasajero de nuestra existencia. Establecía una relación profunda con el inconsciente y con un tipo de memoria de almacenamiento, de largo plazo, de registro y recuperación de nuestras vidas. En cambio, el potencial simbólico de la imagen digital, en lugar de estar vinculado a la preservación y al recuerdo, se desvía hacia otro tipo de disposición *mnemónica*, prioritariamente heurístico y creativo (2007, 153-156)

### **Hacia un accionar posible.**

«Las líneas de percepción que se mueven sobre la superficie de múltiples imágenes atraviesan el mundo en direcciones y variantes infinitas. (...) Estas líneas-imagen producen el mundo-como-imagen, que en nuestra era de globalización es la forma de la cognición colectiva (la forma-imagen reemplaza la forma-mercancía).» (Buck-Morss 2004, 35)

A partir de asumir al mundo globalizado como mundo-imagen, Susan Buck-Morss reconoce en su funcionamiento las condiciones para la constitución de lo que

denomina el problema de la burbuja, en una idea muy próxima a la noción de «consenso» (Rancière) introducida anteriormente. Se refiere en principio, aunque de manera no muy precisa, a «quienes están en el poder» como aquellos sujetos que conciben el código narrativo al cual se ajustan las imágenes que son distribuidas a escala global. Esta coincidencia entre narración e imágenes configura la burbuja dentro de la cual sucede la percepción.

Para la autora no es imposible escapar a esta concepción, pero sostiene que reaccionar radicalmente contra ella no es la solución. Su postura sugiere un accionar que consista en la reorientación del pensamiento crítico. Una estrategia que debería comprometer a todo el mundo académico y en la cual disciplinas humanísticas como la Estética, la Historia del Arte (y la Arquitectura) tampoco estarían exentas de participación.

En la historia del arte, el debate sobre la reorientación se da a partir del surgimiento, a principios de los años noventa, de los estudios visuales, un campo transdisciplinar vinculado a los estudios culturales que pretende estudiar lo que se denomina *cultura visual*. Se entiende por *cultura visual* a un nuevo tipo de objeto epistemológico, cuyo desarrollo fue potenciado por los nuevos medios digitales, que recupera la importancia de la imagen en las sociedades contemporáneas, a partir de la interpretación de los acontecimientos visuales, entendidos como la interacción entre el signo visual y el espectador. Provocando no pocas controversias y discusiones, el surgimiento de este nuevo campo ha abierto la posibilidad de documentación y estudio de nuevas formas de expresión y resistencia cultural que sobrepasan a la Historia del Arte como narrativa de Occidente.

Buck-Morss define conceptualmente a las imágenes, desde esta posición epistemológica, a partir de explorar la relación que establecen con el contenido que transmiten, separándolas nuevamente del trabajo artístico tradicional. El arte es «producido por medio de una intervención activa del sujeto» (2004, 28), representa las intenciones subjetivas de su creador. Mientras que las imágenes *presentan* intenciones objetivas, se constituyen en *evidencia* fenomenológica, teniendo en cuenta la noción de visualidad o visibilidad como la capacidad de algo para ser visto. «El sentido de la imagen es la intencionalidad del mundo» (2004, 28). Prioriza el mundo material, su superficie. Y a pesar de poder ser fácilmente alterada o falsificada, no resultará menos evidente. Las imágenes son la superficie intermedia «entre las cosas y el pensamiento, entre lo mental y lo no mental» (2004, 37).

Con esta orientación positiva de la estética ya no interesa buscar lo que está *detrás* de la imagen, la verdad de los objetos está justamente en la superficie presentada por las imágenes que postergan de hecho su función representativa. En este sentido, Buck-Morss las considera instrumentos transformadores de las relaciones sociales de producción y diseminación del conocimiento. Las imágenes podrían constituir, de acuerdo con la autora, el elemento clave en la desestabilización de las estructuras de poder existentes. Aquella disposición a la multiplicación y su intrínseca versatilidad son garantías del potencial democrático latente en la producción y distribución de imágenes.

Será posible, gracias a la promiscuidad de las imágenes, en sus alteraciones y reproducciones, trastornar la narración y escapar de la burbuja hacia un campo estético diferenciado. De todos modos, indica la autora, el escape nunca podrá

completarse. Las narraciones serán modificadas, sustituidas o complementadas, y acompañadas por las imágenes configurarán una nueva burbuja, en un proceso iterativo que se renueva constantemente.

Sin embargo, un nuevo tipo de cultura surge en esta línea, desde iniciativas que implican otra actitud frente a la imagen. Una que no se preocupe por descifrarla, sino por «estirla, enriquecerla, darle una definición, darle tiempo» (2004, 42). Una actitud que procure abordar lo que Romero propone como una «ética de la acción imaginante»: una estrategia creativa que utilice a las imágenes como medios para la imaginación, como herramientas para desestabilizar el consenso definido por Rancière. Ciertos laboratorios experimentales, según Buck-Morss, ya han llevado adelante estas estrategias desde la superficie-imagen del arte, el cine y los nuevos medios, conformando el frente del movimiento de los estudios visuales, en tanto estética crítica de lo sensible que trabaja en pos de la reorientación del mundo-imagen. Desde la disciplina arquitectónica, asumir una posición más comprometida con el impacto que la nueva cultura visual produjo en la enseñanza el desarrollo de la profesión y el espacio construido constituye el primer paso para contribuir verdaderamente a aquella necesaria reorientación.

Los académicos han argumentado que la arquitectura de las catedrales, de los templos, de las mezquitas crea un sentido de comunidad para los creyentes a través de las prácticas rituales de la vida diaria. Benedict Anderson afirmó que las masas de lectores de periódicos y de novelas crean una comunidad imaginada de la nación. *¿Qué tipo de comunidad podemos esperar de esta diseminación global de imágenes, y cómo puede nuestro trabajo ayudar a crearla?* (2004, 45).

### **Arquitectura, imagen y pensamiento**

Teniendo en cuenta las consideraciones desarrolladas anteriormente en torno al concepto de imagen contemporánea, no puede pensarse su papel en la disciplina arquitectónica como meramente comunicacional. Para la arquitectura, las imágenes no son secundarias ni inocentes. La disciplina necesita abordar una reflexión comprometida respecto del papel que juegan en la enseñanza y desarrollo de la profesión.

Las imágenes afectan la forma en la que los arquitectos piensan, comunican y construyen, y en el proceso del proyecto arquitectónico motivan el trabajo y las decisiones que se toman para la solución de un determinado problema. La arquitectura resultante es un producto de aquellas percepciones y se convertirá ella misma en nuevos estímulos visuales: fotografías o simulaciones digitales (*renders*) obtenidas de su superficie. Imágenes que al iniciar su viaje forman parte de la misma red que las originó, completando un circuito que se cierra sobre sí mismo. La disciplina deberá intentar compatibilizar aquellas pautas de funcionamiento del mundo-imagen contemporáneo, con una práctica profesional sustentable y comprometida con sus valores y fundamentos tradicionales.

En este sentido, si hemos de considerar a las imágenes como elementos transformadores de las condiciones de producción y diseminación del conocimiento, será necesario, como indica Buck-Morss, constituir un espacio de trabajo apropiado para un abordaje diferenciado de las mismas, capaz de moderar las tradicionales interpretaciones lingüísticas y hermenéuticas para reorientarlas hacia prácticas de

carácter exploratorio y sensible. Se propone entonces una primera aproximación metodológica de carácter práctico para las imágenes de arquitectura que aparecen en Internet. Un ejercicio con imágenes que permita un abordaje crítico y reflexivo acerca del papel que la propia arquitectura desempeña en las sociedades contemporáneas.

La propuesta de ejercicio no pretende constituir una teoría del proyecto arquitectónico, ni está dirigida a ninguna etapa en particular del mismo, sino que aspira a integrarse en reflexiones generales sobre el uso que se hace de las imágenes de arquitectura en cada una de estas etapas. En este sentido, y considerando que para los arquitectos el principal valor de la imagen debería estar, precisamente, en la arquitectura que presenta, se procuró incorporar al ejercicio un elemento adicional de carácter teórico que evitara limitar el trabajo a un análisis visual o sintáctico-morfológico de las imágenes relevadas, y que permitiera realizar observaciones orientadas a los contenidos de la disciplina arquitectónica. De este modo las imágenes serán verdaderos instrumentos de trabajo, herramientas para la reflexión, tal como las define Buck-Morss desde el campo de los estudios visuales: intermediarias entre las cosas y los pensamientos, entre la arquitectura y las nuevas ideas que, imaginadas a partir del mundo construido, se constituirán en el motor de su evolución.

### ***Imaginación y Arquitectura. Descripción.***

El ejercicio que se desarrolló, denominado *Imaginación y Arquitectura*, fue pensado como herramienta de trabajo para asistir a estudiantes y profesionales en las primeras etapas del proyecto arquitectónico, aunque se alienta que pueda ser utilizado en cualquier instancia y como método general de análisis y crítica arquitectónica. Consiste básicamente en la intervención activa y sensible sobre imágenes de arquitectura y sobre cualquier estímulo visual que esté relacionado a las mismas o al tema respecto del que se pretende proyectar.

El trabajo se organiza en dos etapas que, si bien involucran actividades distintas, no podrían ser categóricamente diferenciadas, pudiendo incluso desarrollarse paralelamente. La metodología de la primera parte consiste en el uso de técnicas gráficas libres como respuesta creativa a los estímulos visuales, aplicadas sobre imágenes obtenidas en búsquedas sucesivas a través de Internet. A partir de la creación de nuevas imágenes o dibujos, la intervención de las originales y la exploración de imágenes encadenadas, es decir, aquellas que se obtienen al realizar saltos hipertextuales o en las búsquedas de nueva información, se pretenderá producir *cadena semánticas de imágenes*, es decir, repertorios de nuevas imágenes vinculadas, que serán asociadas a raíz de las correspondencias materiales y simbólicas que se puedan establecer entre ellas.

La segunda etapa del ejercicio implica la realización de un breve ensayo de carácter crítico que analice o interprete las condiciones de la arquitectura que presentan las imágenes, estructurado a partir de las cadenas semánticas elaboradas en la primera parte. Para la formulación y redacción del mismo se sugiere la actividad complementaria de reorganizar aquellos repertorios de imágenes, añadiendo nuevos elementos gráficos o escritos que funcionen como articuladores, en función de las ideas o conceptos que se deseen trabajar.

El ejercicio supone la incorporación de un elemento concreto de sustento teórico con el cual el proyectista debería estar previamente familiarizado. Una nota periodística, un artículo en una publicación académica, un capítulo de un libro de historia, el programa analítico de una materia de la carrera, etc., son todos elementos teóricos válidos para el ejercicio, siempre y cuando involucren temas vinculados a la disciplina arquitectónica. Las reflexiones a las que el proyectista arribe durante el ejercicio deberían reflejar las nociones desarrolladas en la teoría incorporada, estimulando el abordaje de nuevas líneas de investigación teórico-proyectual o ayudando a profundizar indagaciones previas.

Como se indicó, el desarrollo del ejercicio no está necesariamente supeditado al cumplimiento de pasos o etapas determinadas. La explicación de las mismas se realiza con fines descriptivos y atiende a la manera en que se llevaron a cabo las actividades de los casos testigo. Se considera al ejercicio como un instrumento experimental en construcción, posible de ser modificado y enriquecido. Asimismo, la extensión y coordinación de las actividades que se proponen en él estarán sujetas a las capacidades personales y a las formas de trabajo de cada proyectista.

Los casos desarrollados estuvieron basados en la simulación del inicio de una situación proyectual y en lo que suele ser el primer paso en la búsqueda de información: el reconocimiento e investigación de casos análogos de arquitectura ya desarrollada. El objeto de estudio lo constituyeron obras de arquitectura reciente, de carácter público y localización aleatoria, cuyas imágenes son difundidas en sitios de Internet especializados.

Si bien no será posible entrar en detalles, el instrumento teórico adoptado para la realización de los ejercicios en estos casos de estudio fue una *matriz de dimensiones implicadas en la obra de arquitectura urbana*, desarrollada por el arquitecto Julio Arroyo (Arroyo 2016). Se trata de un recurso metodológico para afrontar la comprensión de la ciudad en tanto dispositivo urbano en el que participan formaciones materiales tangibles (formas), prácticas sociales (usos) y manifestaciones intangibles (significados) (Arroyo 2016, 65-67).

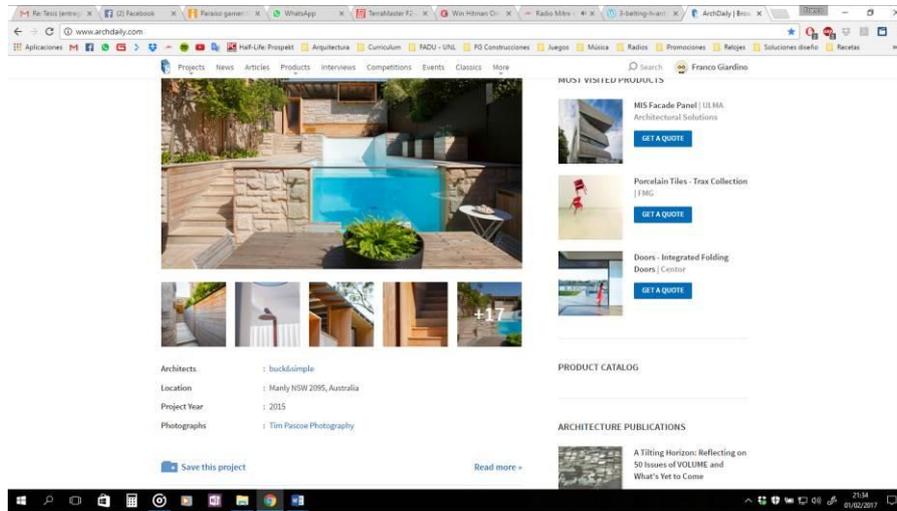
A pesar de no ser el objetivo principal, la recolección de información objetiva de la obra y su entorno resultó necesaria para poder familiarizarnos con la misma. El trabajo descriptivo que surge de este tipo de información, si bien es considerado complementario, colaboró como herramienta sugestiva al momento de trabajar directamente con las imágenes y sirvió como sustento de las reflexiones disciplinares que se desearon transmitir. El ejercicio pretende demostrar que, a pesar de que las imágenes consideradas provengan de contextos lejanos o desconocidos, siempre será posible extraer conclusiones o realizar comentarios sobre la arquitectura que presentan.

### ***Imaginación y Arquitectura. Ejemplo metodológico.***

Habiendo definido el programa arquitectónico —Centro cultural, Palacio de Justicia, etc.—, cada ejercicio comienza a partir del encuentro con las obras, visitando sitios de Internet reconocidos y utilizados diariamente por miles de arquitectos en todo el mundo (se utilizaron principalmente [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com) y [www.divisare.com](http://www.divisare.com)). La elección de una obra en particular es determinada únicamente por la potencia visual de la primera imagen, portada del artículo en cuestión. (Figura. 1)

Sugerencia de citación: Giardino, Franco. «Imagen y arquitectura. Relaciones y posibilidades en la era de la hipervisualización». *La Tadeo Dearte* 6, (enero 2020): en prensa. doi: 10.21789/24223158.1420

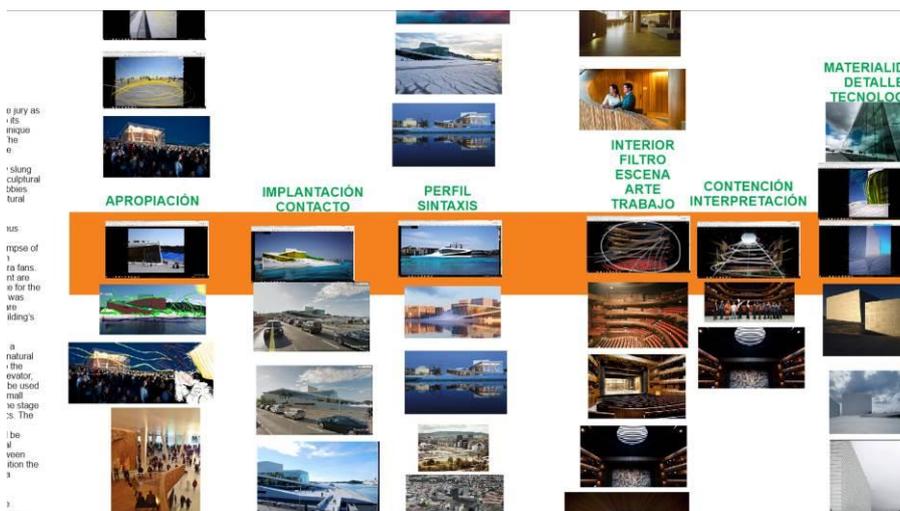
**Figura 1.** Navegación en [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com).



Fuente: Producción propia. Captura de pantalla obtenida del sitio web

La publicación es leída detenidamente y toda su información (memoria descriptiva de la obra y no menos de diez fotografías) volcada en un panel digital de trabajo realizado con un *software* de maquetación y diseño gráfico vectorial. En dicho panel se añaden luego las distintas imágenes que se recuperan en búsquedas sucesivas: capturas satelitales, imágenes de otros sitios especializados que contienen otras fotografías de la obra, resultados del buscador de Google®, etc., sumadas a distintas informaciones textuales que funcionan como apoyo de las mismas: reseñas editoriales, extractos enciclopédicos con información relacionada a la ciudad y al sitio de implantación, etc. (Figura.2)

**Figura 2.** Captura de pantalla del panel de trabajo realizado en Adobe Illustrator CC ®.



Fuente: producción propia.

Cada imagen o elemento detectado es susceptible de ser intervenido gráficamente de modo absolutamente libre, de manera digital (dentro del mismo panel de trabajo) o analógica (sobre una copia impresa en papel). Se permite y alienta cualquier tipo de actividad creativa, sin importar el nivel de alteración que se produzca en la imagen original. La producción de material enteramente nuevo también puede ser incorporada, como fotografías propias de alguna obra u objeto relevante, dibujos a mano alzada, etc. (Figura. 3). Cada elemento, esté o no previamente intervenido, es finalmente ubicado en el panel de manera estratégica en función de la información que presenta y de su vinculación con elementos anteriores. Allí podría ser nuevamente intervenido, seccionado, desplazado, reiterado o eliminado.

**Figura 3.** Intervenciones en imágenes impresas y digitales, obtenidas a través de sitios especializados de arquitectura.



Fuente: producción propia.

En principio, las intervenciones de carácter lúdico y aleatorio —resaltar trazos, hacer garabatos, confeccionar collages, pintar, etc.— parecían inconsistentes o irrelevantes. Sin embargo, a lo largo de los ejercicios, se verificó que el tiempo de la intervención creativa, el tiempo del dibujo, no es un tiempo muerto. La pausa necesaria detiene los impulsos y obliga a la concentración. El trabajo sensible con las imágenes estira el pensamiento y permite el desarrollo de reflexiones teórico-criticas, asociadas a las consideraciones que pone en juego el instrumento conceptual utilizado. La confección de las *cadena semánticas de imágenes* colabora en este aspecto, ya que es una actividad integradora que permite agilizar los procesos de trabajo, motivar acciones vinculadas entre las imágenes y realizar comentarios o reflexiones generales, que se vuelven además visibles en la configuración de dichas cadenas. Motivadas y asociadas a las ideas que la propia cadena desarrolla, cada intervención realizada resulta en cierta forma un poco menos aleatoria gracias a una metodología de trabajo que habilita una visión integral de todo el proceso y facilita realizar asociaciones directas y pertinentes entre las imágenes.

De este modo se construye un trabajo de relaciones cuyo punto de finalización es incierto, pues la cadena deriva automáticamente a temas vinculados y motiva la

Sugerencia de citación: Giardino, Franco. «Imagen y arquitectura. Relaciones y posibilidades en la era de la hipervisualización». *La Tadeo Dearte* 6, (enero 2020): en prensa. doi: 10.21789/24223158.1420

búsqueda de nuevas imágenes e informaciones. Un verdadero rizoma cuyo principio organizador lo constituye el propio trabajo sensible realizado por el arquitecto, que a la vez se encuentra implícitamente orientado por las variables y categorías que contemple el elemento teórico de pensamiento utilizado (Figura. 4).

**Figura 4.** Captura de pantalla de una *Cadena semántica de imágenes* realizada en Adobe Illustrator CC ®.



Fuente: producción propia.

Durante la realización de un verdadero proyecto arquitectónico, que por sus características y extensión no pudo llevarse a cabo en esta investigación, el ejercicio podría replicarse en instancias posteriores del proceso para funcionar como punto de control y verificación del proyecto. Cada uno de estos cortes o puntos de control estaría determinado por la redacción de reflexiones o conclusiones parciales a la manera de un breve ensayo que refleje los avances de cada etapa. El propósito sería poder repetir las actividades de análisis incorporando a las imágenes ya estudiadas toda la producción que el proyectista haya generado con su trabajo, para formular nuevas reflexiones, realizar los ajustes que se consideren necesarios en el proyecto y continuar con el proceso.

## CONCLUSIONES

Un primer comentario pretende destacar como positivo el intento de profundizar en un tema (las imágenes) que, en el ámbito de la arquitectura, oscila entre ser enteramente novedoso o irrelevante por considerarse naturalmente inherente a la práctica arquitectónica. Es precisamente por este motivo, por ser una herramienta y un producto fundamental tanto en el proceso de estudio, el proyecto o la ejecución

de la obra, que a lo largo del trabajo se consideró a la imagen, su ontología, funcionamiento y valoración como temas de estudio inexorable.

Los intentos de definir conceptualmente a las imágenes modificaron las primeras impresiones que se tenían en torno a las mismas, derivando en el reconocimiento de su potencial como verdaderos factores de producción de la realidad, en una visión superadora de sus cualidades representativas. Como parte de un fenómeno más general, al que los autores denominan *Cultura Visual*, las imágenes han dejado de ser elementos indiferentes y han proclamado para sí un espacio académico de atención que resulta cada vez más amplio. Las imágenes han perdido su inocencia y los efectos que producen ya no pueden ser ignorados.

Los aportes realizados desde el campo de los Estudios Visuales, a partir de los trabajos de Buck-Morss, Romero y Brea, y en concordancia con los escritos de Rancière, permitieron iniciar un camino donde se intentó diferenciar a las imágenes contemporáneas como un producto distinto del arte, con sus propias lógicas de producción y diseminación. Las fuentes bibliográficas, a pesar de su antigüedad, se consideran pertinentes por tratarse de un campo relativamente novedoso y ciertamente poco abordado desde la disciplina arquitectónica.

La propuesta de trabajo sensible con imágenes de arquitectura fue desarrollada a partir de la incorporación de estas teorías y del reconocimiento del tipo de relación indiferente que hoy en día establecen los arquitectos y estudiantes con las imágenes que observan a diario. Los resultados de dicho ejercicio, denominado *Imaginación y Arquitectura*, entendido como un primer ensayo abierto a futuras modificaciones, se consideran satisfactorios a pesar de haber quedado pendientes algunas experiencias complementarias o de mayor alcance que, como se mencionó anteriormente, hubieran enriquecido la investigación.

La experiencia general del ejercicio demostró que es posible realizar reflexiones verdaderamente arquitectónicas sobre cualquier obra o proyecto a través de un trabajo creativo y sensible con imágenes, superando los efectos abrumadores que su abundancia y distribución tienen sobre las capacidades de percepción y razonamiento. Para ello será necesario que exista una toma de conciencia comprometida con las nociones desarrolladas en la investigación y principalmente con los conocimientos de la disciplina arquitectónica que deseen abordarse.

## REFERENCIAS

Arroyo, Julio. «Arquitectura urbana y espacio público. C. Ben Altabef (Ed.). 1º Coloquio de Investigación y Arquitectura. Investigación en el Proyecto y la Morfología en Arquitectura. I+P+M (págs. 63-103). San Miguel de Tucuman: UNT Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

[https://www.academia.edu/27422315/Arquitectura\\_urbana\\_y\\_espacio\\_publico](https://www.academia.edu/27422315/Arquitectura_urbana_y_espacio_publico)

Brea, José Luis. 2007. «Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image». *Estudios Visuales*, no. 4. Recuperado el 29 de marzo de 2016, de: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JIBrea-4-completo.pdf>

Buck-Morss, Susan. 2004. «Estudios visuales e imaginación global». *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* (9-2009). Recuperado el 02 de febrero de 2016, de: <https://antropolitica.uniandes.edu.co/IMG/pdf/EstudiosvisualesBuck-Morss.pdf>

Fernández-Savater, Amador. 2011. La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada. *Reflexiones Marginales*, no. 5, (octubre-noviembre ). <https://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>

Gómez, P. P., y Arcos-Palma, R. 2014. «Repensar la estética. Diálogo con Rancière». *ERRATA*, no. 9 (agosto): 266-270.

Puelles Romero, Luis. Entre imágenes: experiencia estética y mundo versátil. *Estudios Visuales*, no. 3 (2006). Recuperado el 29 de marzo de 2016, de: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/puelles.pdf>

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducido por Antonio Fernández Lera. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009. Recuperado el 30 de abril de 2016, de <https://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>

Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.