
Press kit

Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina

—
Departamento de Prensa
[+54-11] 4104 1044
prensa@proa.org
www.proa.org

ESPACIOS URBANOS TEXTOS



AXEL HÜTTE, *Möding House*, London,
1982-1984
Casa Möding, Londres
© Axel Hütte, 2009
Impresión en gelatina de plata.
66 x 80 cm
Colección del artista

Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Struth

Curador
Ludovico Pratesi

Desde 30.05.09
Hasta 26.07.09

—
Con la colaboración de la
Embajada de Italia en Argentina

Auspicio
Tenaris
Organización Techint

Fundación PROA
Av. Pedro de Mendoza 1929,
La Boca (Caminito) T 4104-1000
www.proa.org

—
Horario
Martes a domingo de 11 a 19 hs
Lunes cerrado

—
Admisión
General \$ 10 / Estudiantes \$ 6
Jubilados \$ 3

● **En CD**

Los siguientes textos
han sido publicados en el
catálogo de la exhibición
Espacios urbanos.

© Fundación Proa y
Ediciones Larivière,
Buenos Aires, 2009.

Ludovico Pratesi

Curador de la exhibición

“Miradas sobre la ciudad”

● TXT_curatorial.doc (completo)

Fragmentos del texto incluido en el catálogo de la exhibición.

“Así como antropólogos, sociólogos, arquitectos, urbanistas y filósofos se han dedicado, en la última década, a analizar desde sus diferentes puntos de vista la transformación de la ciudad contemporánea, por el lado del arte el

mismo tema resulta central en la búsqueda de un grupo de artistas alemanes de nuestra época que se expresan mediante el lenguaje fotográfico, para dirigir una mirada analítica a la evolución urbanística de los últimos cuarenta años. A través de las obras seleccionadas de los cinco artistas invitados en esta muestra –Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Struth–, parece evidente que la atención al espacio urbano es entendida por ellos como un *topos* de estratificaciones sociales y simbólicas situadas en la ambigua línea divisoria entre la realidad y su representación.

Con una mirada aparentemente objetiva y aséptica, pero en realidad analítica e interpretativa, concentran sus búsquedas en la compleja trama de relaciones entre el ser humano y el espacio que lo circunda privilegiando sus implicaciones socioculturales y antropológicas. Una elección temática que retoma el movimiento transmitido por la enseñanza de los artistas Bernd e Hilla Becher, considerados los maestros de los cinco artistas reunidos ahora bajo el nombre convencional de Escuela de Düsseldorf”.

“Durante su asistencia a las clases de Bernd Becher los cinco artistas siguen sustancialmente sus sugerencias fundamentales, si bien con algunas diferencias, que sin embargo no se apartan nunca de la idea de la fotografía entendida como documento de una realidad, analizada en sentido conceptual y nunca descriptivo”.

“Finalmente, uno de los elementos formales que caracterizan al grupo de la llamada Escuela de Düsseldorf es la realización de obras fotográficas de gran formato, obtenidas mediante técnicas de desarrollo tomadas de la publicidad durante los años ochenta, y ya presentes en el trabajo de varios artistas internacionales como Jeff Wall, Cindy Sherman y Clegg & Guttman. (...) La búsqueda de una confrontación en igualdad de condiciones con la pintura llevó a estos artistas a abandonar gradualmente el rigor compositivo de los Becher, necesario por la intención enciclopédica de su trabajo, para llevar a la fotografía a imponerse como horizonte visivo de la mirada. Un horizonte que se transforma en un territorio de la visión extremadamente detallado,



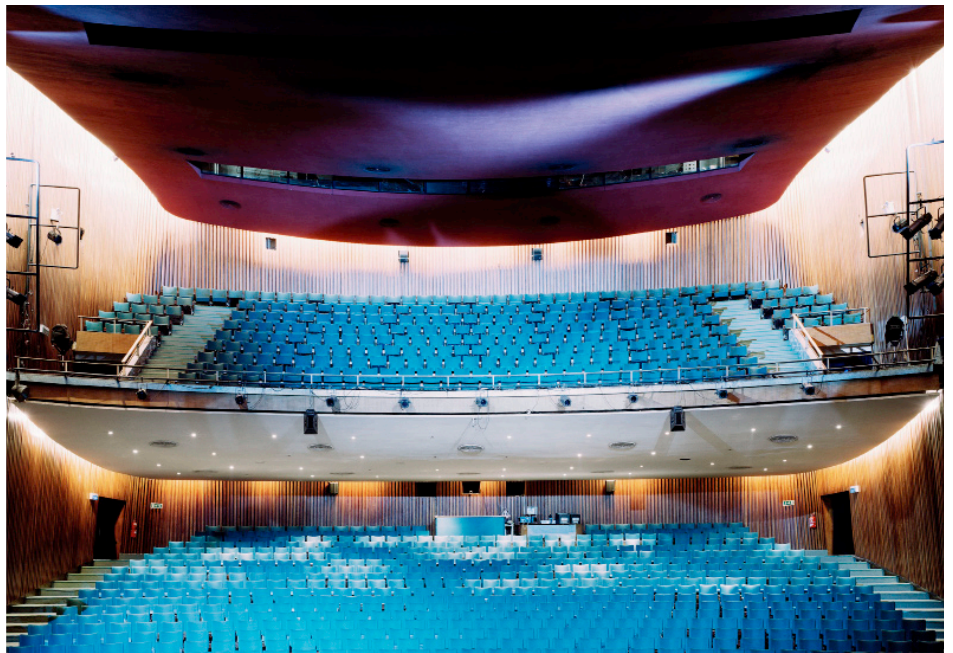
THOMAS STRUTH, *Vico dei Monti, Neapel*, 1988 (*Vico dei Monti, Nápoles*)
© Thomas Struth, 2009
Impresión en gelatina de plata. 23,03 x 16,33 cm / Colección privada

donde la presencia proteiforme de la ciudad contemporánea se vuelve un depósito ilimitado de sugerencias culturales, sociales, políticas, antropológicas o, simplemente, de estéticas inagotables”.

“Tras el ciclo de imágenes dedicadas a la vida de la comunidad turca en Alemania, Candida Höfer abandona el blanco y negro por el color, comienza a sacar imágenes de grandes dimensiones y sobre todo elimina definitivamente la presencia de personas en sus obras, para concentrar su búsqueda en lugares públicos urbanos destinados a la cultura, como bibliotecas, teatros y museos. (...) Pero también son lugares que, como señala la artista, están perdiendo lenta aunque inexorablemente su función principal: los espectadores del teatro son suplantados por los telespectadores, los libros en las bibliotecas se vuelven virtuales y los mismos museos son visitados a través de Internet. Mediante sus grandes imágenes, la artista nos invita a mirarlos de nuevo, a detenernos en cada uno de sus detalles”.

“(La obra de Axel Hütte) se trata de vistas panorámicas sacadas desde lo alto de edificios en Atlanta, Seattle o Las Vegas, que el artista transforma en misteriosas tramas luminosas que tienden hacia una abstracción suspendida y onírica. (...) Un espacio de alucinación, según la acertada definición de Rudolf Schmitz, que subraya la capacidad del artista para explorar los límites de la visibilidad, aunque permaneciendo siempre apegado a la realidad”.

“(Thomas Struth) se dirige a la ciudad para analizar las coordenadas culturales de su evolución, tratando de recoger sus huellas más secretas y menos evidentes. (...) nunca se dirige a los lugares más representativos, como monumentos o museos, sino que se concentra en los espacios de conjunción entre los edificios. Se interesa en las calles y en las plazas, cualesquiera, a las que considera depositarias de una memoria anónima e inconsciente. A diferencia de Candida Höfer, su búsqueda apunta a la estratificación de la vida en la dimensión banal de lo cotidiano, interpretado en una dimensión antropológica, interesada en las sutiles relaciones que vinculan al hombre con su ambiente social”.



CANDIDA HÖFER, Teatro San Martín Buenos Aires I, 2006
© Candida Höfer/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-Print. 200 x 269 cm / Colección de la artista

“El principal interés de Thomas Ruff consiste en el análisis de la fotografía en relación con su percepción, individual o colectiva, dentro del constante flujo de

imágenes consumidas por la sociedad contemporánea y generadas por los medios. Una búsqueda que se despliega a través de diferentes temas, que van



ANDREAS GURSKY, Schwimmbad Teneriffa, 1987 (Piscina de Tenerife)
© Andreas Gursky/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-Print. 46 x 60,5 cm / Colección privada. Nápoles, Italia / Cortesía Lia Rumma Gallery



THOMAS STRUTH, *Chiesa e Scuola di San Rocco, Venedig*, 1990 (*Iglesia y Escuela de San Roque, Venecia*)
 © Thomas Struth, 2009
 Impresión en gelatina de plata. 41 x 55 cm / Colección privada

desde los *Portraits* (retratos de personas comunes) hasta los *Nudes* (imágenes pornográficas tomadas de Internet) y los *Jpegs* (imágenes digitales ampliadas), donde el tema de la ciudad es tratado en varios aspectos, de lo social a lo político”.

“...Andreas Gursky es el artista que primero se aparta de las enseñanzas de sus maestros y emprende, desde principios de los años ochenta, un proceso de definición que privilegia los aspectos estructurales de la imagen, exaltando al máximo su potencialidad de atracción de la mirada. Una búsqueda que sitúa rápidamente sus principios formales básicos en la concentración en un solo fotograma, impreso en gran formato y con una atención obsesiva por los detalles, mientras que en el plano conceptual desarrolla en grado máximo la capacidad

de la imagen para envolver al observador en el nivel físico y emotivo, con estrategias muy cercanas a la historia de la pintura alemana desde el Renacimiento hasta el Romanticismo”. (...) Una arquitectura donde la ciudad contemporánea tiene un papel protagónico, que Gursky capta con una precisión, una amplitud de miras y una visión que nunca deja de sorprendernos”.

-

Biografía

● Bio_Pratesi.doc

Ludovico Pratesi nació en Roma, ciudad en donde vive, el 15 de abril de 1961. Se graduó en Derecho y en Historia del Arte Moderno en la Universidad de Roma. Escribe crítica de arte para el diario *La Repubblica*. Entre 1994 y 2000, escribió para el diario francés *Le Monde*. Es presidente de la sección

italiana de AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte).

Fue asesor artístico de la ciudad de Bari desde 2002 hasta 2005. Es director artístico del Museo de Arte Contemporáneo en Pesaro y director artístico de la Fondazione Guastalla, con sede en Roma. En 2009 fue nombrado curador del Palazzo Fabroni, un museo de arte contemporáneo situado en Pistoia, Toscana. Entre 1998 y 2008, fue profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de Reggio Calabria.

Ha curado numerosas exposiciones de artistas italianos e internacionales, entre ellos: Candida Höfer, Giuseppe Penone, Enzo Cucchi, Tony Cragg, Marina Abramovic, Joseph Kosuth, John Cage, Domenico Bianchi, Mimmo Paladino, Cristiano Pintaldi, Francesco Gennari, Stefano Arienti y Vedovamazzei.

Armin Zweite

“La importancia de Bernd and Hilla Becher en la historia de la fotografía”

● TXT_Zweite.doc

Fragmentos del texto publicado en el catálogo de la exhibición.

“Los comienzos artísticos de la primera generación de alumnos de la clase de Becher resultan, desde este punto de vista, poco específicos y nada espectaculares. El autor desaparece detrás de sus obras. La originalidad es evitada, tal vez conscientemente; en todo caso, es evidente que nadie la considera como un criterio para su propio trabajo. Las fotografías dan la impresión de ser objetivas y frías en exceso, fundamentalmente suscitan una cosa: indiferencia.

Que con esos signos distintivos estos fotógrafos operan de modo totalmente adecuado al espíritu de la época es lo que aparece en forma clara desde el momento en que uno echa una mirada más allá de Düsseldorf. Hay que figurarse que, para la joven generación, el horizonte se modifica por completo alrededor de 1980”.

“Retrospectivamente, los años ochenta aparecen como una especie de período de incubación de todas las revoluciones, las paradojas, las contradicciones, las catástrofes y las implosiones que todavía nos ocupan hoy y que, con toda evidencia, seguimos ignorando, en realidad, cómo tratar. Lo que al principio sólo se anuncia aquí y allá de manera completamente esporádica culmina, para terminar, con el derrumbe de los sistemas sociales socialistas. (...) No importa de qué manera uno dé vuelta las cosas, es imposible dejar de constatar que el horizonte de emancipación se había ensombrecido y que las ideas utópicas ya no ejercían el menor estímulo, sino que por el contrario resultaban sospechosas”.

“Contra el telón de fondo de esas tendencias que se esbozan cada vez con mayor claridad, era inevitable que, después de haber recibido el estímulo ciertamente decisivo de Bernd e Hilla Becher, los alumnos de la primera generación se apartaran rápidamente de esa referencia para ponerse a explorar sus propios caminos”.

“La distancia que estos artistas han tomado con respecto a los Becher se plasma, por lo demás, en la multiplicidad de sus temas, así como en el hecho de que todos ellos (a excepción de Petra Wunderlich) trabajan en color. Por otra

parte, si la obra de Bernd e Hilla Becher sugiere siempre el carácter histórico de la fotografía y no olvida nunca que ésta es un medio, la autorreferencia a los medios fotográficos desempeña un papel mucho más marcado, por el contrario, en sus alumnos. En Ruff –quien llega más lejos en este sentido– la realidad parece haber pasado a veces por tantos filtros específicos y por transformaciones electrónicas tan numerosas, que lo real ya sólo se verifica allí en estado de huella y los motivos concretos se perciben únicamente como *ersatz*, sucedáneos, como si las señales ópticas hubieran perdido todo carácter referencial”.

“Y tampoco sería posible omitir otro rasgo diferencial, a saber, la dimensión de las imágenes, que sobrepasa por mucho la medida habitual de las fotografías y que puede llegar incluso hasta una longitud de 6 metros (y una altura proporcional). Tales dimensiones, que fueron acrecentándose en forma progresiva a partir de fines de la década de 1980 entre los artistas en cuestión, implican otra percepción y sugieren una mayor distancia entre la obra y el espectador. (...) En una palabra, las fotografías de Bernd e Hilla Becher se apartan de los grandes formatos en colores de Gursky, Struth, Ruff, Höfer, Hütte y muchos otros artistas de ese círculo tan radicalmente, como la economía, el rigor y el silencio se



THOMAS RUFF, *Zeitungsphoto 039*, 1990 (*Foto de periódico 039*)
© Thomas Ruff/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-print. 13,6 x 36,1 cm / Cortesía Mai 36 Galerie. Zurich



CANDIDA HÖFER, *Milchhof Nürnberg I*, 1999 (*Edificio Milchhof Nürnberg I*)
 © Candida Höfer/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
 C-print. 152 x 152 cm / Colección de la artista

distinguen de la opulencia, la desmesura y la seducción, detrás de las cuales aquellos principios se arriesgan a desaparecer”.

“Si el trabajo de Gursky, Höfer, Hütte, Ruff y Struth conoció un eco importante y duradero, su éxito deriva sin ninguna duda de la temática de sus obras. En lugar de retratos de gran formato y de vistas de detalles arquitectónicos (Förg), de representaciones complejas y múltiples y, por lo tanto, de una lectura difícil, que apuntan a una crítica del medio (Sieverding), estos artistas ponen en el primer plano de sus trabajos asuntos asimilables, por cierto, pero que aparecen como más lapidarios, más tajantes y menos complejos a pesar de un gusto y de un placer manifiestos por el detalle. Esto vale para los retratos de Ruff cuando se los compara con los de Förg, y lo mismo para los motivos de arquitectura de

Gursky, Höfer y Struth si se los confronta con los correspondientes trabajos de Förg.

A ello se añade el hecho de que las técnicas de digitalización permiten reforzar ciertos aspectos que parecen importantes y modificar, e incluso eliminar, ciertos otros. Los trabajos de los artistas de Düsseldorf (no de todos ellos, es verdad) ya no autentican la realidad, sino que la ficcionalizan. El espectador ya no está obligado a creer que lo que ve en esas obras existe verdaderamente. La realidad de la imagen disfruta de una amplia autonomía y debe ser considerada como una realidad estética, es decir, emancipada del modo de representación. La exigencia de veracidad, ligada en sus orígenes al medio fotográfico –a saber, el imperativo que se le había impuesto de ser un documento de la realidad–, va borrándose más y más. Por un lado, se le sugiere al espectador que la imagen

reproduce algo real. Por otro, se favorece la duda latente en cuanto a la autenticidad de lo que se representa”.

“Sobre ese trasfondo, se puede admitir que es la fuerza de sugestión de las imágenes de Gursky, Struth, Ruff y Höfer –pero también de muchos otros fotógrafos de Düsseldorf– lo que ha favorecido una recepción tan amplia y, generalmente, tan entusiasta. No hay ninguna duda de que además se disimula detrás de ello la ambición de aspirar, cuando menos, al mismo rango de la pintura”.

“En suma, no se puede dejar de constatar que aquello que tuvo su inicio y se llevó a cabo en las cuatro últimas décadas en Düsseldorf, y a partir de esa ciudad en el campo de la fotografía contemporánea, es de un alcance considerable, e incluso probablemente de una gran importancia histórica. No es preciso decir que Bernd e Hilla Becher tuvieron en ello una parte decisiva, y naturalmente hay que saludar también la autonomía y la presencia sorprendente de los trabajos de otra generación, que ha conseguido no solamente conferir nuevas posibilidades visuales al medio de la fotografía sino también dotarlo de una fuerza de impacto formidablemente acrecentada. Es probable que algo así no hubiera podido producirse de esta manera en ninguna otra parte que no fuese Düsseldorf, porque Fluxus –o habría que decir Joseph Beuys– había templado allí el clima intelectual y las posibilidades estéticas a tal punto, que no hay que temer poner en cuestión el carácter obligatorio del rigor conceptual ejercido por Bernd e Hilla Becher. Para los jóvenes artistas fue posible, pues, combinar objetividad e imaginación, equilibrar cálculo y experimentación, así como franquear el paso de la fotografía analógica a la digital, con todo lo que ello implicaba. Y osaron cambiar radicalmente de escala y pasar al gran formato. Así, la preocupación por una autorreflexión sobre el medio fotográfico habrá podido fusionarse con motivos penetrantes para crear imágenes coherentes, de una sugestiva inmediatez, que no solamente nos muestran algo sino que tienen, además, el mérito de mostrarse a sí mismas.

Biografía

● Bio_Zweite.doc

Armin Zweite es historiador del arte. Desde 1974 hasta 1990, fue director de la galería estatal en Lenbachhaus, München. Con 33 años, llegó a ser el director de museo más joven de Alemania. Entre 1990 y 2009, estuvo a cargo de la colección de arte de la provincia de Renania, en el norte de Westfalia. Fue curador de la Bienal de San Pablo en reiteradas ocasiones. Desde 2001, es miembro curatorial de la Jürgen-Ponto-Stiftung del Banco de Dresden. Fue también co-curador de la exposición *Aktuell 83*. En noviembre de 2007, asumió como director de la colección Brandhorst.

Valeria González

“La nueva fotografía alemana en el contexto de la historia del arte contemporáneo”

● TXT_Gonzalez.doc

Fragmentos del texto publicado en el catálogo de la exhibición.

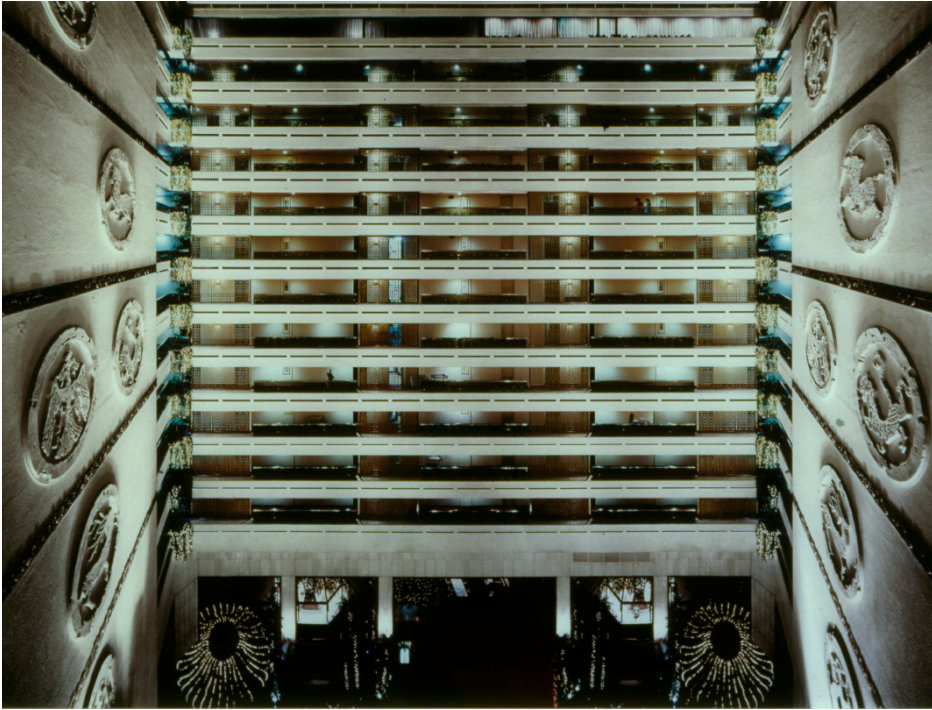
“La herencia más conspicua del rigor de los Becher se da en el alumno que, al final, se independiza de ellos de la manera más profunda: Thomas Ruff. Como hemos visto en sus retratos, desde el inicio su aproximación a la fotografía fue

claramente conceptual. (...) Ruff ha sido quien mejor supo adecuar el legado de sus maestros a la lección posmoderna de su época: más que representar la realidad, una imagen la construye. Cada código, cada dispositivo, cada tecnología producen su propia lógica imaginaria. Un observatorio astronómico, la cámara infrarroja que ve en la oscuridad, la fotografía de prensa, los archivos policiales, la imagen digitalmente comprimida de los websites: cada conjunto de obras del artista plantea una coherencia indisoluble entre su ‘caja de herramientas’ y el ‘estilo’ de la imagen resultante. (...) La obra de Ruff es la más variada y, sin embargo, la más sistemática”.

“Para los integrantes de la Escuela de Düsseldorf una fotografía no se toma: se



AXEL HÜTTE, *Nobel Court, London*, 1982-1984 (*Corte de los Nobles, Londres*)
© Axel Hütte, 2009
Impresión en gelatina de plata. 66 x 80 cm / Colección del artista



ANDREAS GURSKY, *Taipei*, 2000
 © Andreas Gursky/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
 C-print. 117 x 149 cm / Colección Emilio y Luisa Marinoni / Cortesía Lia Rumma Gallery

hace, y el modelo de la pintura sirve para volverla importante y convincente. La primera relación entre fotografía y pintura alcanzó su apogeo hacia el 1900 con el Pictorialismo. Mediante el uso del soft focus y de manipulaciones químicas, los fotógrafos imitaban la presencia textural de la pincelada. (...) La revitalización pictórica de la foto en manos de la joven generación de Düsseldorf evitó programáticamente este tipo de artificio vinculado a la borrosidad misteriosa de la imagen y a sus contenidos trascendentes. De todos ellos, el único que tomó este camino fue Axel Hütte. (...) Cuando Hütte produce fotografías urbanas, a partir de los años noventa, prefiere la indeterminación formal del punto de vista aéreo y la indeterminación lumínica de la toma nocturna”.

“Candida Höfer tradujo el requerimiento de método de sus profesores al campo de la unicidad iconográfica. Desde temprano, y hasta hoy, se dedicó a fotografiar interiores de edificios públicos vacíos de gente, preferentemente instituciones culturales, como teatros, auditorios, museos, bibliotecas. (...) A diferencia de

algunas imágenes arquitectónicas de Ruff o Gursky, manipuladas digitalmente, los espacios de Höfer poseen un efecto de presencia y credibilidad inmediatas. Höfer, como todos sus compañeros, ha viajado incesantemente, recogiendo en su visión las más diversas ciudades del mundo globalizado”.

“Thomas Struth fue el primer egresado de la clase de Bernd Becher. (...) Estimulado por su profesor, consiguió una beca para viajar a Nueva York en 1978 y esa experiencia provocó un giro en su obra. En sus nuevas imágenes abandonó la aplicación de un método apriorístico e intentó encontrar, para cada toma, un equilibrio entre el recorte circunstancial y cierto orden compositivo. Probablemente influenciado por el fuerte desarrollo de la street photography en Norteamérica, Struth incorporó el modelo bressoniano a la herencia conceptual de sus maestros. (...) Como la mayoría de sus compañeros, se volcó desde 1980 al color, y desde 1989, a la gran escala. Para ese entonces, las posibilidades técnicas y los recursos económicos necesarios estaban disponibles para hacer frente a una demanda real del mercado del arte”.

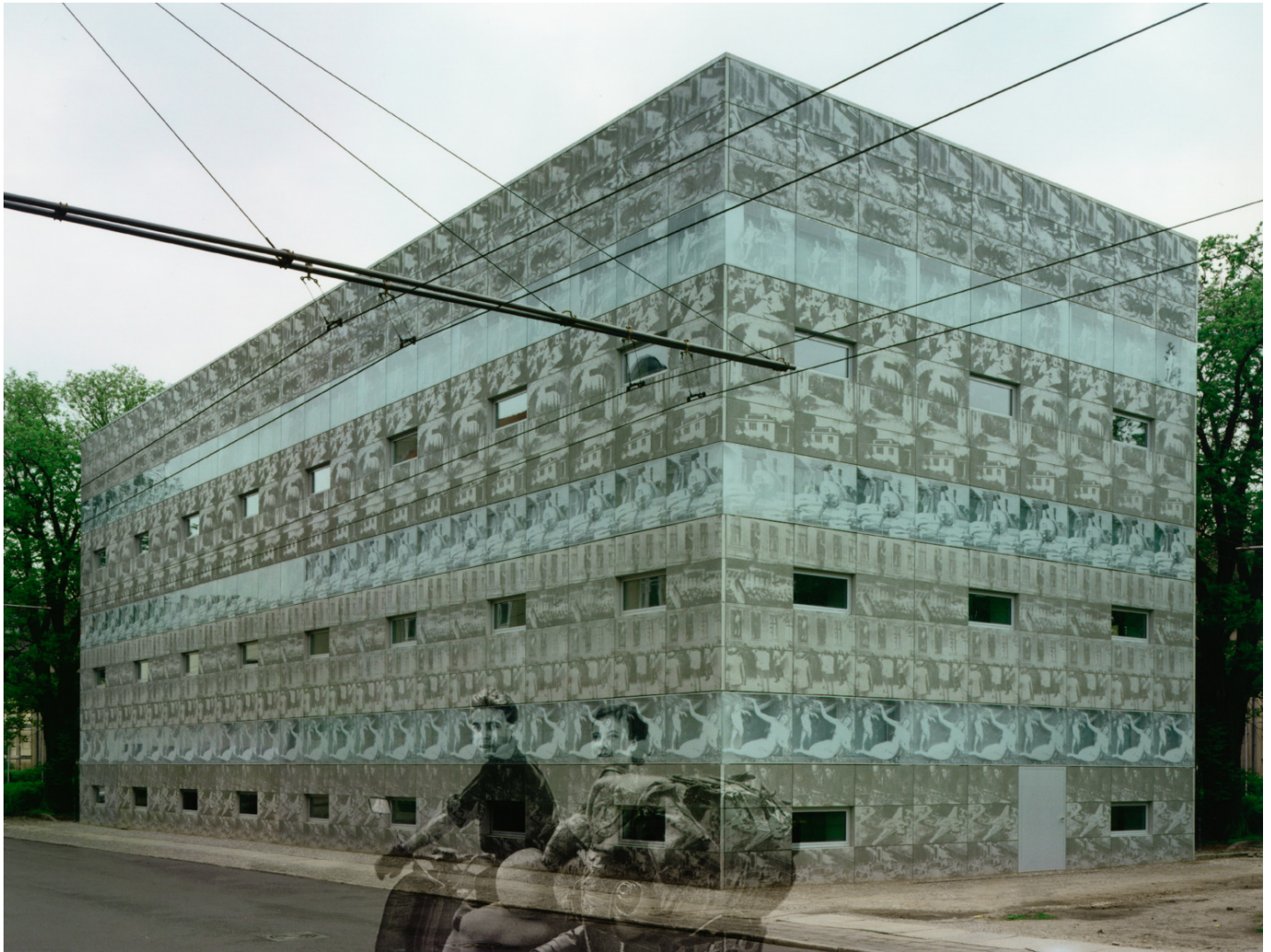
“Andreas Gursky fue el último del grupo en ingresar en la Academia. (...) En 1981 había conocido la obra de Jeff Wall y había quedado sumamente impresionado. El giro más determinante en su obra se produjo en 1984. (...) Gursky observó, seis meses después, cuando copió la vista aérea del paisaje que había hecho, la presencia de unas personas en tamaño diminuto. De este inconsciente óptico, el artista derivaría un modelo de imagen (...) donde confronta la medida del hombre con la dimensión impetuosa del paisaje (...)”

La escuela de Düsseldorf no fue la primera en utilizar una escala enorme, pero sí la primera en constituir una nueva relación entre la percepción cercana y a distancia del espectador. El efecto general del cuadro puede compararse con la abstracción pollockiana; de cerca resultan visibles todos los detalles de la realidad. En el plano semántico, ésta sería la relación entre el individuo y la masa indiferenciada de la que éste forma parte en los rituales sociales posmodernos. Para lograr esta suerte de hipervisibilidad, muchas veces los fotógrafos han recurrido a la fusión digital de varios negativos (...)”.

Biografía

● Bio_Gonzalez.doc

Valeria González es licenciada en Historia del Arte (UBA), curadora independiente y profesora universitaria de arte contemporáneo e investigadora especializada en el área de la fotografía. Integra la Asociación Internacional de Críticos de Arte y la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Es colaboradora de la sección Artes Plásticas del diario *Página/12*. Fue responsable de la selección de fotógrafos argentinos para los festivales PhotoEspaña (Madrid, 2001) y Photoquai (París, 2009). Es autora de numerosos artículos y capítulos de libros y catálogos de exposición. Actualmente, se desempeña como curadora de la Casa del Bicentenario, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación.



THOMAS RUFF, Herzog & de Meuron Bibliothek, Eberswalde, 1999
© Thomas Ruff/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-print. 130 x 162 cm / Colección privada Kuesnacht, Suiza

Paolo Perulli

“Centro”

● TXT_Perulli.doc

Fragmentos del texto publicado en el catálogo de la exhibición.

“La ciudad contemporánea, ¿se encuentra todavía ‘instalada en un territorio’ y, por ende, funda un mundo, como sucedía con la ciudad antigua? Porque la palabra ‘mundo’ significa, etimológicamente, aquel *mundus*, la fosa de forma circular excavada en el centro de la ciudad (...) que

garantizaba su valor sagrado. Ese mundo suministraba un centro y un sentido a toda actividad individual y social”.

“Precisamente lo opuesto a lo que estamos haciendo en la actualidad, con el crecimiento sin forma que le imprimimos al mundo urbanizado y, también, con la creciente virtualidad que está penetrando en el mundo construido”.

“*Urbs et orbis*, la ciudad y el mundo, ¿querrán decir, en adelante, ‘por todas partes y no importa dónde’, un tejido urbano arrojado sobre el planeta que los deforma a ambos, una pura aglomeración? (J.L. Nancy)

Son éstas las preguntas apremiantes,

inquietantes, que la ciudad contemporánea nos propone y que, por nuestra parte, nos planteamos ante su incesante crecimiento”.

“...Lewis Mumford fue el primero en advertir el paso de metrópoli a megalópolis: ‘Aglomeración informe, gigantismo, congestión, degradación, supresión de la naturaleza y vaciamiento del medioambiente’. A ese proceso que conduce a Necrópolis –la ciudad que muere– Mumford le contrapone, como esencia de la cultura de las ciudades, una posible ‘estructura regional de la civilización’ basada en la idea de sistemas locales interconectados y abiertos al mundo; es la propuesta de un nuevo



CANDIDA HÖFER, *Tomba Monumentale Brion S. Vito d'Altivole Treviso III*, 1985
 © Candida Höfer/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
 C-print. 21 x 32 cm / Colección de la artista

‘orden urbano’, que retoma las utopías de la social city de Ebenezer Howard y corrige las tendencias coercitivas de la urbanística progresista. (...) Los centros entonces son muchos, el universo urbano es pluricéntrico y autocontenido: un llamado extremo antes del colapso”.

“Luego, en el siglo XX, Marshall McLuhan sostendrá que la simultaneidad electrónica .de la información produce una esfera global del espacio auditivo, donde el centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. (...) La ciudad global heredaría, en suma, esa naturaleza”.

“En la actualidad, en cambio, la ‘ciudad genérica’ de Rem Koolhaas, cuya indiferencia al lugar se vuelve un valor, expresa bien la tendencia de muchos arquitectos y desarrollistas urbanos hacia un único ‘mundo urbano’, liberado

finalmente de los vínculos clásicos (el Estado, las reglas, el sustrato social, la fijeza, la lentitud...). Las consignas son movilidad, velocidad, fluidez. Abajo el centro, viva el espacio-basura, *‘Fuck the context!’*, exclama el arquitecto de moda, alabado por los medios, los antropólogos, los críticos y las revistas especializadas”.

“Los ‘no lugares’ (M. Augé) fueron la afortunada definición antropológica del proceso de extrañamiento, (el volverse extraños) y a la vez de desplazamiento (la pérdida del lugar). Lástima que el autor, quince años después de su feliz descubrimiento, los exalte como ‘el espacio común, capaz de hacer sentir a quienes lo transitan como usuarios, pasajeros o clientes, que ni el tiempo ni la belleza se encuentran ausentes de su historia’.

Aceleración, superabundancia de acontecimientos a modo de informaciones disponibles, por un lado; superabundancia,

exceso de espacios en forma de imágenes reconocibles y de distancias físicas acortadas, por el otro: estas dos tendencias multiplican los no lugares, instalaciones necesarias para la vertiginosa circulación de las personas y de las mercancías (aeropuertos, vías de tránsito de alta velocidad, espacios de intercambio, centros comerciales y de paseo...). La arquitectura de la globalización asume pues la forma del ‘pasaje’, del espacio para viajeros (...) Pero, ¿en nombre de qué idea de ciudad se efectúa la crítica a la ciudad genérica?

La ciudad compacta basada en la reciprocidad...”

“La urbanística contemporánea de la ciudad compacta también puede ser asimilada a la antigua idea de proporción, de distribución ecuánime, de intercambio recíproco. Hoy Ámsterdam y Róterdam, Barcelona, Mónaco, Londres, París siguen

la idea de lo compacto. (...) ¿Qué las une? Precisamente, la visión de la renovación urbana (*renovatio urbis*) entendida como una continua capacidad de adaptación. ‘Proteger y conservar el *genius loci* significa, en efecto, concretar su esencia en contextos históricos siempre nuevos’. (Norberg-Schulz) La idea de ciudad no puede renunciar al centro. Para ser habitable, la ciudad debe ‘recordar’, conservar-restaurar, incrementar, reproducir, multiplicar, pero no disolver la centralidad”.

“La geometría de la ciudad racionalista se esfuerza por captar y ordenar esos aspectos de la aglomeración que son propios de la vida urbana. Pero ‘la verdadera función de las metrópolis es claramente garantizar la buena vecindad entre los centros y los no-centros’, aunque no en la forma de una Super-central, en la que pensaban los racionalistas, sino de aglomeración y apilamiento de colectores, empresas, residencias, superficies construidas a cielo abierto. Pero ‘aglomeración’ no es lo mismo que decir ‘mundo’, espacio de sentido. El desafío consiste en poner juntas comunidades de sentido diverso, múltiples, dentro de un único espacio de convivencia. Con-vivir en lo global, ‘ahora que cada lugar se torna un punto indiferente de un espacio equivalente e isomorfo’ (M. Cacciari), sabiendo inventar nuevos lugares y espacios dotados de sentido. Si esto fuera posible, y hasta donde lo hagamos posible, podremos evitar ya sea la pérdida del centro homologante e ‘insensata’, teorizada por los paladines de la ciudad genérica, ya sea la proliferación de lugares cerrados, identitarios e ‘inmunes’, cercados y claustrofóbicos que la arquitectura contemporánea nos ofrece, que a fin de cuentas son las dos caras de un mismo proceso de pérdida de sentido de la ciudad”.

-

Biografía

● Bio_Perulli.doc

Paolo Perulli es un destacado sociólogo italiano. Es profesor titular de Sociología Económica en la Universidad del Piemonte Oriental y profesor visitante de Sociología Urbana en la Academia de



THOMAS RUFF, *Jpeg se02*, 2006
© Thomas Ruff/VG Bild-Kunst, Bonn/ SAVA, Buenos Aires 2009
C-print con Diasec. 246 x 188 cm / Lia Rumma Gallery

Arquitectura de Mendrisio (Suiza). Fue profesor en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, *visiting scholar* en el M.I.T. y profesor invitado en la Universidad de Paris-Sud. Integra el comité científico de varias revistas internacionales de arquitectura y urbanismo.