

Grafías, trazas y rúbricas en la inimagen de la ciudad contemporánea

David Francisco Llamosa-Escovar*

Universidad La Gran Colombia, Bogotá, Colombia

Ilustraciones y fotografías del autor.

Fecha de recepción: 01/09/2012. Fecha de aceptación: 15/12/2012.

Resumen

El artículo aborda una manera de interpretar la ciudad, haciendo énfasis en las trazas, los grafos y las rúbricas urbanas propias de la ciudad contemporánea. Dentro de la continuidad histórica que caracteriza a la vertiente orgánica, señala el autor, se ubica el dinamismo característico del arte medieval, del barroco, del *art nouveau*, del cubismo, del expresionismo alemán, el organicismo de Frank Lloyd Wright, y el *action painting* de Jackson Pollock, entre otros. Las formas fractales que se perciben en la naturaleza son el resultado de la dinámica caótica dentro de la cual operan los bio-sistemas. Son el aspecto visible de leyes naturales subyacentes. Así funcionan los hidroflujos, los vientos, el movimiento de la flora, la sismicidad, los flujos calóricos, las migraciones animales, y los movimientos rizomáticos de la anatomía social humana. Se puede hacer corresponder materia con energía en movimiento, y se puede hablar de un ambiente cuántico a nivel de la ciudad. Las trazas y sus campos asociados lo hacen suponer. El performance de los actos urbanos puede ser “visto” en su radiografía. Es en el flujo, en la partícula y su trayectoria, en la compleja y enmarañada escritura de la meta-ciudad, como se fundamenta la no-imagen (inimagen) del paisaje contemporáneo.

Palabras clave

Fractal, flujos naturales y sociales, performance.

Graphemes, traces and signing within the unimage of the contemporary city

Abstract

The article raises the issue of interpreting the city emphasizing on the role of traces, graphemes and signing typical of contemporary urban conditions. According to the author, in the distinctive historical continuity of the organic trend it is possible to pin down the dynamics of medieval art, the baroque, Art Nouveau, cubism, German expressionism, Frank Lloyd Wright's organicism and Jackson Pollock's action painting, among others. Fractal forms found in nature are the result of chaotic dynamics in which biosystems work; they are the visual aspect of underlying natural laws. That is how water currents, winds, movements in plant life, seismic activity, heat waves, animal migrations and social human anatomy's rhizomatous movements function. It is possible to square matter with energy in motion, the same as we can speak of quantum urban environments. Associated traces and fields entail it. Acts performed in the city can be seen in its radiography. It is in the flux, in the particle and its path, in the complex and entangled writing of the metacity in which the no-image (the unimage) of contemporary landscape is based on.

Keywords

Fractals, natural and social flows, performance.

.....

*Arquitecto Universidad Nacional de Colombia. M.Sc en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. arqutopia@hotmail.com



Introducción

La catedral medieval se puede concebir como un texto comunicante en el que sus signos y símbolos cualifican su ser y su personalidad histórica. Pero también se puede pensar como la manifestación formal de un sistema dinámico de transmisiones y tensiones. La línea-fuerza de sus arbotantes y contrafuertes, de sus bóvedas nervadas, es una realidad que modela el edificio, pero que a su vez transforma su entorno de forma visible. La organicidad de la arquitectura gótica refiere un apartamiento consciente del paradigma clásico, apunta a una relación particular con el *locus* y a un naturalismo que procede en vía contraria al idealismo propiciado por la razón. Por otro lado, la ciudad que aloja el edificio gótico es el resultado de una práctica social particular. Las acciones ciudadanas modelan el espacio urbano. El trazado intuye los desplazamientos humanos y su escala la miden los pasos del caminante. Las calles se ensanchan en plazoletas y plazas, los monumentos pautan la silueta urbana y el tejido residencial lo zurcen los acontecimientos que signan la memoria. Es pues la construcción medieval el origen de la veta expresionista que irá a permear los subsiguientes periodos de la historia de la arquitectura y del arte, marcados por una acentuación de la subjetividad. Interpretando la arquitectura de finales del siglo XIX, Renato De Fusco apunta:

“También mediante la *Einfühlung*¹ se explica la conexión de la nueva arquitectura con el neogótico. El gusto lineal y el concepto de línea-fuerza constituyeron el punto de vista con que los arquitectos de finales de siglo interpretaron el gótico” (De Fusco, 1976: 45).

Dentro de la continuidad histórica que caracteriza a la vertiente orgánica se ubica el dinamismo característico del arte barroco, expresado en la dialéctica de la luz y la sombra, en la quietud y el movimiento, en

.....
¹Se traduce como empatía simbólica.

la concavidad y la convexidad, en el realismo ligado a la imaginación y, en últimas, en la conjunción de la obra del hombre con la obra de la naturaleza. En sus conceptos fundamentales de la historia del arte, Heinrich Wölfflin (2002), reconoce lo lineal y lo pictórico, la superficie y la profundidad, la forma cerrada y la forma abierta, como los elementos plásticos que permean el espacio fenoménico barroco. Dentro de esas consideraciones, es necesario subrayar la vecindad histórica de la arquitectura, la escultura y la pintura del siglo XVII, con la obra de Newton, erigida entonces como el paradigma de la física de los sistemas dinámicos. Por otro lado, la fluidez del espacio urbano barroco, particularmente del romano, sugiere un alejamiento del estatismo que caracterizó al renacentista. El pliegue generado por el muro ondulado y el contrapunto lumínico, favorecen la turbulencia de la acción en el escenario urbano. La obra de la *Propaganda Fide*, iniciada por el Papa Sixto V y aunada al diseño de Doménico Fontana, relaciona los principales monumentos de la cristiandad, cualificando la Roma de la contrarreforma como uno de los ejemplos de espacio urbano más unificado y fluido de toda la historia de las ciudades modernas.

A finales del siglo XIX, la línea *Nouveau*, ligada en un sentido universalista a todas las manifestaciones del arte y en general a todos los objetos que poblaron el diseño y el ambiente europeo, fue interpretada como el resultado formal de la acción del artista sobre la materia. “La línea —escribe Van de Velde—, toma su fuerza de la energía de quien la ha trazado” (De Fusco, 1976: 44). Existe por tanto una sintonía entre el lenguaje artístico y las formas preferidas por la naturaleza. Se erigen el diseñador y el artista en esa especie de demiurgo que interpreta la naturaleza y propone objetos de forma sabia: “Cuando los artistas del *Art Nouveau* adquieran conciencia de la empatía, el concepto de forma orgánica no se referirá únicamente a la relación arte-naturaleza, sino también a la del objeto artístico con el observador” (De Fusco: 1976: 46). Y dice Marburgo-Tagliabue, citado por De Fusco : « ...dans une action subjective qui emprunte son émotion au processus de la constitution des objects... » (De Fusco: 1976: 39). La línea *Nouveau*, además de desarrollar formas que la identifican, generaliza la diversidad de los flujos naturales: “Actúan en estas líneas —dice Van de Velde— las mismas fuerzas que en la naturaleza están presentes en el viento, en el fuego y en el aire” (De Fusco: 1976: 42). Podemos establecer la experiencia del *Art Nouveau*, como una resonancia particular en la expresión artística de los procesos que ocurren en la naturaleza. Se diría que ésta habla a través del artista y que para el espectador es evidente el mensaje. El arte además de la ciencia, es un ente comunicador que media entre la naturaleza de la naturaleza y la naturaleza humana. A finales del siglo XIX es dable interpretar, en razón de la enunciación del cálculo vectorial que estaba

en boga por éste entonces, la dinámica de lo artístico relacionada con el lenguaje matemático. Debido a su vecindad histórica, los lenguajes de campo y fuerza con frecuencia coinciden en la cultura artística y científica de la época. Al respecto dice De Fusco:

“Se establecía así otro paralelo, verdadero o supuesto, entre términos científicos y términos crítico-estéticos, así como entre la teoría de los pintores impresionistas y los estudios ópticos de Chevreul, entre la cuarta dimensión de los cubistas y la geometría no-euclídea, etc.” (De Fusco: 1976: 222).

El expresionismo alemán del movimiento de la cadena de cristal y la *glassarchitektur*, que surge a principios del siglo XX, reconoce en el revival medievalista y en la *gesamtkunstwerke*, u obra de arte total, los principios que alimentarán el futuro mesiánico de la arquitectura. La arquitectura de caverna, poblada de estalactitas del proyecto para la Grosse Schauspielhaus de Berlín de Hans Poelzig, en 1919, fundamenta una relación del espacio con el organismo (*Organwerk*), pero claramente distanciado del mimetismo de la forma orgánica (*gestaltwerk*). Una muestra clara son los edificios de Bruno Taut, Hans Scharoun y Eric Mendelsöhn, que se informan en el bajo continuo de la tradición naturalística, y orgánico-social del Medioevo. Es bien dicente, como la forma piramidal del paradigma universal de la arquitectura religiosa, que inspiró el Pabellón de Cristal o “*Corona de ciudad*” de Taut, y el verso de Paul Scheerbart, “*La luz quiere cristal*”, se vea revertido en la arquitectura vertical modernista de la isla de Manhattan. El grabado de Lyonel Feininger de la catedral del futuro, para la inauguración de la escuela de la Bauhaus, resultaría profético.

La corriente organicista de la arquitectura moderna representada en principio por Alvar Aalto y Frank Lloyd Wright, supone la fenomenización, mediante la línea de la edificación, de sistemas naturales subyacentes. Aquí la abstracción, según Worringer (1983), se concilia con la “*Einfühlung*”, o empatía simbólica. Apartada del idealismo racionalista en una reedición del paradigma clásico, la corriente organicista conjuga lo psicológico con la necesidad de la objetividad de la forma regular y la geometría. *Organicismo sin naturalismo* es lo que se presupone que anima la corriente artística que ha superado el aspecto mimético, y que se adentra en los procesos de *objetivización de lo subjetivo*. De acuerdo a lo anterior, la espiral wrightiana del Guggenheim de New York, puede leerse como inspirada en las formas y en los movimientos de la naturaleza, así como de forma similar los cristales y el ordenamiento molecular, pueden pautar los crecimientos y las transformaciones de la arquitectura.

Jackson Pollock, artista del expresionismo abstracto de la década de 1960, confirma mediante el *action painting*, el ejercicio de las pulsiones, plausibles en los métodos del arte. El artista, esta vez no utiliza el pincel, más bien aquel es el pincel del cual se valen el azar natural y las fuerzas inconscientes del espíritu, para retratar algo de su condición. Se describe, a través del acto, al psiquismo, pero en él se expresa la naturaleza de la naturaleza. Esta vez, no hay en la expresión un repertorio de formas heredadas. La apariencia externa de lo natural, como en la acepción clásica, no es el parámetro para hacer arte. Se revela, más bien, en el complejo grafismo de la expresión el comportamiento de la naturaleza.

El fractal y el fluido caótico

*Mire la calle.
¿Cómo puede usted ser
indiferente a ese gran río
de huesos, a ese gran río
de sueños, a ese gran río
de sangre, a ese gran río?*

Nicolás Guillén

Las formas fractales que se perciben en la naturaleza son el resultado de la dinámica caótica dentro de la cual operan los bio-sistemas. Son la expresión, o el aspecto visible, de leyes naturales subyacentes. Es una geometría particular, que difiere de forma sustancial de la geometría euclidiana con borde en arista: “Las nubes no son esferas, las montañas no son conos, las costas no son círculos, y las cortezas de los árboles no son lisas, ni los relámpagos viajan en una línea recta”, decía Mandelbrot (1982: Introducción). Así, los hidro-flujos, los vientos, el movimiento de la flora, la sismicidad, los flujos calóricos, las migraciones animales y los movimientos rizomáticos de la anatomía social humana (Deleuze & Guattari, 1994), se desempeñan como sistemas caóticos no-lineales, (como se sabe, los *atractores de Lorenz*² están asociados a la dinámica caótica, responsable de los fenómenos, que como los climáticos, resultan impredecibles en alto grado), los cuales, con respecto a los lineales, constituyen la mayoría en el universo. La forma fractal, es la expresión de los flujos naturales, de los campos y de las líneas de fuerza que presiden el mundo físico y que atraviesan, en consecuencia, al entorno construido, al cuerpo y al psiquismo. La forma fractal es la traza preferida que caracteriza la actividad universal, además de radiografiar el vínculo fundamental entre lo físico y lo biológico, logra en la cultura del presente una particular visibilidad.

.....
² Al respecto ver los *atractores extraños*, en la dinámica fractal y la teoría del caos de Edward Lorenz (1963).

Las arquitecturas líquidas, pero fundamentalmente el gran salón de exhibición urbana que constituye la ciudad en acción, tiene implicados en la forma fractal, los flujos naturales, culturales y sociales.

El ámbito urbano contemporáneo

*“The earth is an entail, not a possession”
John Ruskin.*

A partir de la primera revolución industrial y el advenimiento de un mundo de ciudades, se han efectuado transformaciones radicales en el paisaje natural. La intervención de borde estriado, presidido por el geometrismo euclidiano y la construcción prismática, ha obstruido de forma sistemática el flujo natural de la generalidad de la vida. El límite y la frontera característicos de una sociedad especializada y altamente excluyente, ha interferido de forma drástica el paisaje y sus valores escénicos, el cuerpo socio-cultural y los bio-sistemas abiertos. La superficie osmótica del borde natural ha sido reemplazada por la disyunción mecanicista y autónoma de las sociedades modernas. Esto ha afectado de forma negativa el funcionamiento del organismo planetario al bloquear los intercambios biológicos y sociales. Por otro lado, la esfera creciente del presente, ha fracturado los vínculos fundamentales de los grupos sociales con las tradiciones y la memoria. El fluido de lo histórico y lo patrimonial se ha visto estrangulado por el auge de la producción capitalista y las leyes del mercado, que han dado prelación al presente y a su artificio. Así, se han postrado lo social y lo ambiental al dictamen desarrollista. Se han visto obstruidos los flujos espaciales y temporales mediante el orden proveniente de la clásica idea de cosmos, que ha impuesto desde tiempo inmemorial, regulaciones abstractas al proceder caótico de la naturaleza. Se podría afirmar, que mediante una *urbanía* mal concebida, a la hora de territorializar el territorio se ha desterritorializado el territorio natural y social.

El acontecimiento urbano

Genéticamente hablando, el acontecimiento urbano hoy, incorpora la escritura medieval de su arquitectura parlante, el hedonismo manierista de los objetos, la exacerbación barroca de los contrastes, el revival y el apasionamiento del romanticismo, las ondulaciones femeninas del *Nouveau* y las continuidades e interpenetraciones de la arquitectura Wrightiana. Pero de forma singular visibiliza las líneas-fuerza del presente, en los signos característicos del arte urbano, en la electricidad, en las ondas de radio, en los desplazamientos ciudadanos y en la actividad del ciberespacio.



“Se hace camino al andar”, cantaba el poeta sevillano Antonio Machado. Francesco Careri (2004) dirá que el andar es un acto estético, una *trasurbancia*, que tiene como finalidad la construcción del paisaje urbano. Lo humano se ha construido en el desplazamiento, sin embargo, habría que diferenciar el simple desplazamiento del acto de viajar. El viaje es en esencia un redescubrimiento del hombre mismo a través de la geografía, a través de lo liso del espacio:

“El espacio liso es un campo sin conductos ni canales. Un campo, un espacio liso heterogéneo, va unido a un tipo muy particular de multiplicidades: las multiplicidades no métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupan el espacio sin medirlo, y que sólo se pueden explorar caminando sobre ellas” (Deleuze & Guattari, 1985: 376).

Se acepta que el ser se define en la acción y que en la acción se consolidan los lugares: “Epistemológicamente hablando, el acontecimiento podría considerarse, como un estadio de singularidad, donde se configuran, en un par complementario y mutuamente excluyente, el sujeto en conjunción con el objeto. Los lugares, resultarían siendo la consecuencia más evidente de ello” (Llamosa, 2011: 26-27). Al respecto habría que anotar cómo el advenimiento de la metrópoli moderna, sistemáticamente liquidó los recorridos y afirmó las circulaciones, estructuró la nomenclatura cartesiana, pero de paso, declaró obsoletas las toponimias, soporte de las vivencias y los imaginarios de la ciudad.

El acontecimiento urbano hoy, supone un desplazamiento de los simbolismos o alusiones al paradigma clásico. No implementa los formalismos naturalistas ni sus abstracciones, sencillamente fenomeniza la acción. Es una arquitectura de la acción y no para la facilitación de la acción. Al respecto, la analogía con la concepción moderna del espacio en la física es evidente. El espacio se posiciona como una cualidad de sustentación del mundo de los cuerpos: sin objetos corporales (materias) no hay tampoco ningún espacio. Esto contrasta ampliamente con la idea clásica del espacio como “recipiente” de todos los objetos corporales: aquel es para estos la realidad superior condicionante (Max, 1970).

Para una comprensión en términos de la vivencia sensible, el acontecimiento urbano hoy está determinado por un no-lugar en el sentido dado por Marc Auge (2002), quien afirma que las acciones crean espacio y por lo tanto no lo presuponen. Pero es también una arquitectura que implementa los campos y las líneas de fuerza como elementos constitutivos de su realidad:

“El concepto de espacio da paso al de campo, y la materia ya no se manifiesta mediante formas sino a través de líneas o superficies de fuerza [...] Se ha abandonado la idea tradicional de materia-forma a favor de la materia-fuerza, que capta singularidades en lugar de constituir una forma general” (Ruiz de la Puerta, 2009: 68).

De otro lado, la ciudad al no poseer ya límites, consecuencia de su forma-fuerza, tampoco habría de entenderse a través de la imagen en su sentido clásico. La inimagen inscrita en los no-lugares, se entendería como la no-imagen derivada a partir de las acciones y procesos. Si la imagen estaba referida a la espacialidad y al espacialismo, la inimagen se refiere a la temporalidad y a las heterocronías características de los ambientes contemporáneos.

La ciudad hoy, en consecuencia, ya no puede ser entendida únicamente en términos de lingüísticas y morfologías o en términos de crecimiento y demografía, tal como la urbanología tradicional ha asumido su estudio e interpretación. Su modo alternativo es ser estudiada a través de los acontecimientos, pero también auscultada a través de las trazas y de las rúbricas que la caracterizan y la fenomenizan.

El grafo, la traza y la rúbrica

Se puede hacer corresponder materia con energía en movimiento. Se puede hablar de individuos a partir de su espectro de luz asociada o a partir de su traza característica. En la ciencia astronómica, el capí-

tulo de la espectrografía estelar, se ocupa de la identificación de los elementos químicos constitutivos de una estrella, dados a partir de la emisión de su luz característica. Debido al principio de incertidumbre enunciado por Werner Heisenberg, en la física del microcosmos: “Es imposible conocer simultáneamente y con exactitud, ambas, la posición y el *momentum* de una partícula” (Alonso & Finn, 1968: 40), de ésta forma, la asociación campo-partícula, establece una dependencia entre el espacio y la realidad material, en términos de probabilidad. Así, lo más apropiado para definir la ubicación de un cuerpo material es mediante una “*nube de probabilidad*”. Podríamos hablar, en general, de un ambiente cuántico a nivel de la ciudad. Las trazas y sus campos asociados lo hacen suponer. El acontecimiento urbano, el flujo que interpenetra y circunda el ambiente, se rubrica en esa especie de grafismo, de urbanigrama, de test estético que mide y refleja las pulsiones de la ciudad. El performance de los actos urbanos puede ser “*visto*” en su radiografía. Es en el flujo, en la partícula y su trayectoria, en la compleja y enmarañada escritura de la meta-ciudad, como se fundamenta la inimagen del paisaje contemporáneo. El principio de “fractalidad”, se manifiesta de manera particular a través de la traza, el grafo y la estética de la rúbrica, dando cuenta de la acción, del campo y de las líneas fuerza del ambiente. Friedenreich Hundertwasser (1928 - 2000), el artista austriaco, había hablado acerca de que ninguna energía en la naturaleza se manifiesta en línea recta. Esto lo asemeja en su razonamiento a un físico o a un naturalista. Es bien claro cómo en la pintura de paisaje, por ejemplo, el artista representa la fractalidad de las formas, pero también es evidente cómo en su visión particular, lo que efectúa es en esencia una rúbrica. Las grafías, como las que dan cuenta de un sistema hemo-dinámico, o las que ilustran la actividad del encéfalo, constituyen un lenguaje que determina la naturaleza de lo auscultado y su funcionamiento. Las grafías urbanas se conciben como los indicadores de los ritmos y arritmias que animan la ciudad. Es claro cómo la sismicidad o las variaciones del flujo calórico y los bio-ritmos contribuyen de forma *inimaginable* a la estructura general del ambiente. Las grafías revelan el fenómeno, la medida de su actividad. En principio, todo lo que caracteriza al organismo-ciudad tendría cabida en su expresión, pero también constituyen un fenómeno en sí mismas. La caligrafía coincide con el pictograma. Es claro cómo el andar y el performance ciudadano, genera grafos. La acción urbana es una escritura que se escritura, un texto que se lee y que se escribe, que se hace y se rehace de forma continua: Un palimpsesto.

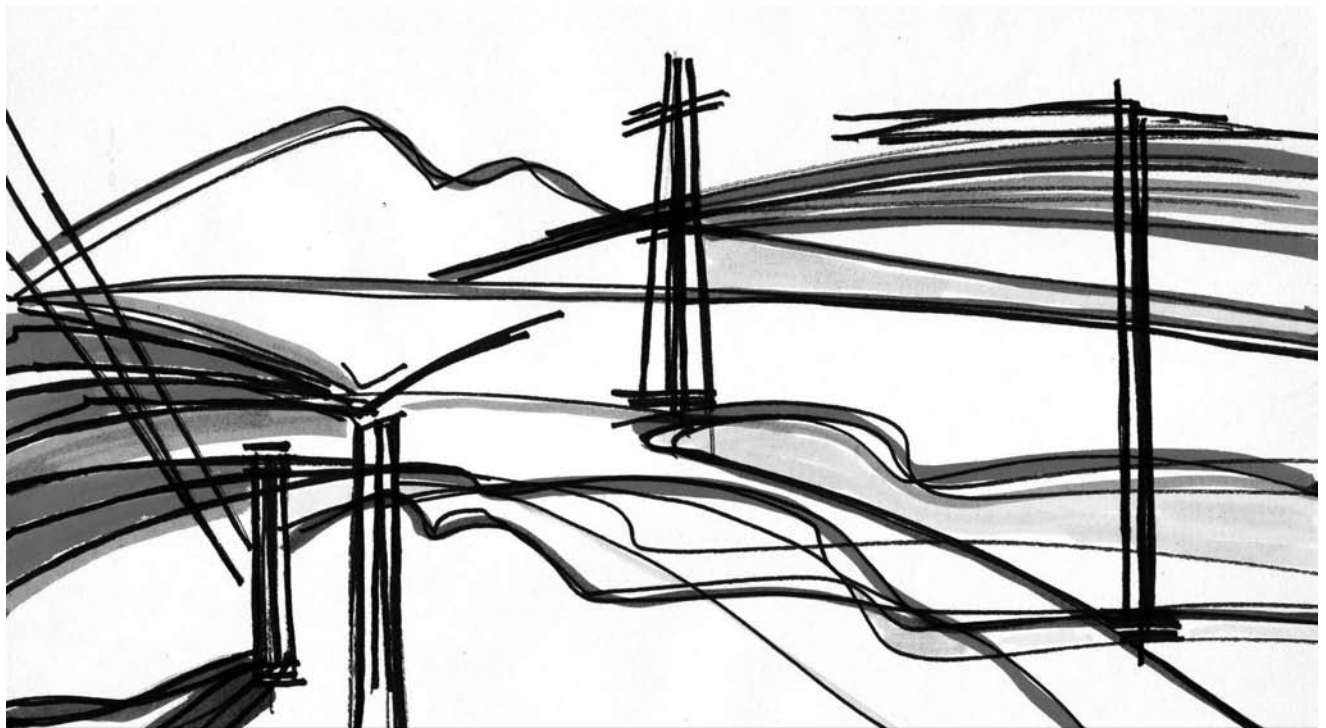
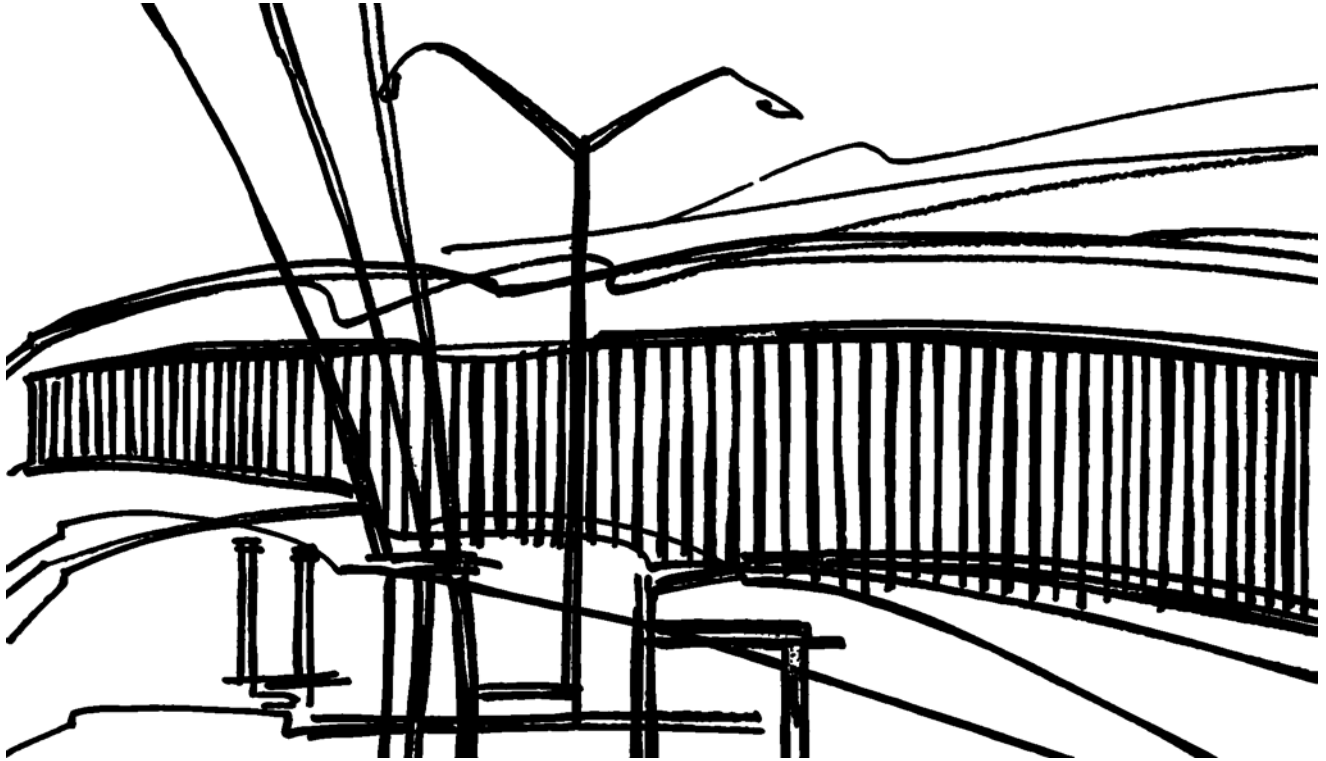
Todo trasegar deja su huella, toda huella es susceptible de caligrafía y todo lo caligráfico se hace en algún tiempo rúbrica. Las rúbricas y firmas relacionan al individuo con su nombre, pero más con su iden-

tividad. Como en la huella digital, revelan lo particular y lo singular que hay en él. Pero además, proceden de las historias y de las experiencias personales, de una forma de ver el mundo. En consecuencia, su grafología permite hacer una lectura de la condición del sujeto que la ejecuta, pero en su polisemia, revela un “*action signing*” o acto de firmar. Las rúbricas hoy, por ejemplo, perceptibles y asimiladas a la cultura urbana del graffitti y del *tag*, dan cuenta de lo singular, de la expresión del colectivo, pero de modo particular, de los fluidos energéticos que lo circundan. Hoy encontramos imbricados en la rúbrica contemporánea los flujos naturales, los temporales, los de la movilidad, los comunicacionales y los del ciberespacio. Esta “ilegible escritura” del flujo, se encuentra plasmada en el laboratorio urbano del *street art* y de la sala de exposición, pero fundamentalmente es vivida en el espacio-tiempo de lo urbano.



El lenguaje de la fluidez y la acción comunicativa

La comunicación lineal es entrópica, favorece el ruido y la degradación de la información. La comunicación entre los entes naturales y los organismos, la que caracterizan los afectos y la que provee el arte, en cambio, son intersubjetivas y no-lineales, pero justamente a causa de ello constituyen una reserva inagotable de sentido. La naturaleza en su condición de fractalidad comunica en el lenguaje matemático subyacente. Pero, ¿por qué no poner en evidencia esto a la hora de actuar no en ella, sino con ella? ¿Por qué no pensar que su utilización o supuesta conquista ha conllevado a la derrota humana en los temas



ambientales y de recursos? Jürgen Habermas propone una acción comunicativa en la que: “En el lenguaje, la dimensión del significado y la dimensión de la validez están internamente unidas la una con la otra” (Habermas, 1987: 80), de manera que podemos generar en los lenguajes una acción para que la naturaleza y lo humano vibren en fase, y además, una fluidez fractal comunicativa que se entienda concebida tanto en el tiempo como en el espacio.



Conclusiones

La realidad hoy se ha revelado básicamente como una institución simbólica. Ha pasado de ser considerada un ente objetivo no-comunicante, para entrever la posibilidad de ser construida (Maturana, 1995). La complejidad del mundo se entiende en conjunto con la realidad compleja de la naturaleza humana. ¿Por qué entonces no generar en pro de un hábitat sostenible, un diseño o un anti-método que contemple la complejidad natural de los procesos? A raíz de la turbulencia creada por nuestra presencia en el entorno natural, ¿por qué no generar un dialogo que asegure la fluidez en él? Si los procesos que asisten a la naturaleza en su conjunto son no-lineales, si las actuaciones

humanas conllevan a la complejidad fractal, ¿por qué no pensar que la intervención arbitraria constituida en el artefacto humano, pueda ser un eco inteligente del ambiente natural? Las pulsiones urbanas lineales, las grafías resultantes de la práctica racionalista, deberán ser reorientadas en un nuevo modo de relacionarnos con la naturaleza. Un anti-modelo comunicacional implicaría un re-direccionamiento en los modos de hacer ciudad, así como en nuestras prácticas sociales y culturales; un re-direccionamiento en lo referente a la protección y preservación del medio ambiente; un re-direccionamiento de la tecnología a favor, no de su consumo, sino de la optimización de los fluidos; pero por sobre todo, implicaría un renovado sentido de la idea del pasado. Fomentando el fluido comunicacional en el tiempo se puede entrever su injerencia fundamental en la construcción de un presente renovado. Se requiere, en síntesis, reafirmar las pieles y su borde poroso heterónimo, o sea, una acción comunicativa entre el territorio social y sus pulsiones, vibrando en fase con la actividad natural. Se requiere la afirmación de una cultura de la fluidez natural social y económica, para fomentar una empatía en la relación simbiótica naturaleza-humanidad. Se requiere, en últimas, que la traza, la grafía y la rúbrica que firman lo natural y lo humano, se confundan en el paisaje sostenible.



Referencias

- ◆ Alonso, Marcelo & Finn, Edward (1968). *Fundamental University Physics. Quantum and statistical Physics*. Washington: Addison-Wesley.
- ◆ Auge, Marc (2002). *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- ◆ Careri, Francesco (2004). *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ◆ De Fusco, Renato (1976). *La idea de arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ◆ Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1994). *Rizoma* [introducción]. México: Coyoacán.
- ◆ Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1985). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Murria. 1985.
- ◆ Habermas, Jürgen (1987). *Teoría de la acción comunicativa*. Tomo II, Madrid: Taurus.
- ◆ Lorenz, Edward (1963). Deterministic nonperiodic flow. *Journal of Atmospheric Sciences*, vol. 20: 130-141.
- ◆ Llamosa, David (2011). Acerca del acontecimiento. Una mirada contemporánea a la ciudad. *Revista NODO*, vol 6, N° 11: 23-38.
- ◆ Mandelbrot, Benoit (1982). *La Geometría Fractal de la Naturaleza*. Barcelona: Tusquets.
- ◆ Maturana, Humberto (1995). *La realidad, ¿objetiva o construida?* Barcelona: Anthropos.
- ◆ Max, Jammer (1970). *Conceptos de espacio*. México: Grijalbo.
- ◆ Ruiz de la Puerta, Félix (2009). *Arquitecturas de la memoria*. Madrid: Akal.
- ◆ Wölfflin, Heinrich (2002). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Barcelona: Óptima.
- ◆ Worringer, Wilhelm (1983). *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.