Paper

La arquitectura como medio viral, la viralización como gestante categórica

Litvinoff, Diego Ezequiel; Frasquet Dreyer, Sofia.

diegolitvinoff@yahoo.com.ar;

sofiaclarafrasquetdreyer.532a@fadu.uba.ar

Proyecto de investigación PIA MYC-35 “El poder semiótico. Para una cartografía crítica de la imagen contemporánea”.

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo. Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Línea temática 1. Categorías y enfoques (teoría y praxis)

Palabras clave

Viralización, iglesias, tipología, medio-mensaje, trans-historia.

Resumen

Este texto analiza a la arquitectura como medio y mensaje, asociándola a los mecanismos de funcionamiento virales. Extendiendo la consideración de lo viral desde sus acepciones médicas hasta sus manifestaciones culturales damos cuenta que el fenómeno concierne también a la de las máximas creaciones humanas, escritas y visuales. Tomamos como caso de estudio iglesias que fueron construidas siguiendo los lineamientos ecuménicos y que comparten códigos en sus diferencias plásticas. Señalamos el triunfo del signo y el reconocimiento del significante en la no forma. Sobre este problema retomamos los debates

acerca del nombramiento o la categorización de iglesias impuestas como extensiones provinciales, trans-historicismos u objetos mestizos bajo los efectos de la proliferación y la mutación.

Introducción

A partir de la situación pandémica por la que se vieron afectados los territorios de manera extensiva, vinculamos los paradigmas virales a las manifestaciones culturales; partiendo de la intención de tender un paso por encima del abismo que separa a las imágenes del discurso de la biología. Damos lugar a una ficción bajo el estandarte del postmodernismo siguiendo con las estimaciones de Wellmer que considera que el remedio contra la parcelación de la cultura y contra su separación respecto de la vida sólo puede venir del cambio del estatuto de la experiencia estética, en la medida en que no se exprese ante los juicios de gusto, sino que sea empleada para explorar una situación histórica y sea relacionada con los problemas de la vida.

Nos preguntamos en qué medida, así como nuestro organismo natural puede verse afectado por el virus, los signos que corresponden a nuestra producción cultural pueden también verse infectados por un modo de funcionamiento viral que se introduce en ellos para hacerlos repetir un código ajeno. Este trabajo parte de un ejercicio asociativo de archivo que reúne fotografías de álbumes turísticos de iglesias cristianas lejanas entre sí y construidas en distintos momentos. Tomar este método de búsqueda dio lugar a que la selección de casos fuera aleatoria a la vez que robusteció el trabajo comparativo por tratarse de imágenes tomadas por la misma persona con su cámara. Entre imágenes reconocemos códigos comunes como tradiciones artísticas y *formas* al servicio del ritual litúrgico. Esto nos llevó a asociar una serie de acontecimientos que atribuyeron a la arquitectura una función viral, como la implementación del dibujo y la escritura, las luchas y los decretos. Buscamos rastrear las condiciones que posibilitaron la semejanza en iglesias a lo largo de los territorios y los años.

La categoría, como tema central de estas jornadas, resulta de la clasificación de un conjunto de cosas o conceptos, ordenados a lo largo de un eje lógico o cronológico de sucesión. De la misma manera que sucede en un agente microscópico celular de cadenas largas de información -el virus-, reconociendo que la particularidad de éste yace en su proliferación incontrolable. El hecho de nombrar a la obra de arquitectura fuerza por la misma naturaleza del lenguaje a la *tipificación*, la identificación de un elemento de arquitectura que implica una categoría entera de objetos similares con características comunes, como las iglesias. Para Klein, el tipo iba a ser, tal y como lo interpretaban algunos de sus contemporáneos, una limitación impuesta por la historia. Por eso aproximamos a las nociones de virus, arquitectura, tipo y categoría, asumiendo que las verdades son ilusiones cuyo carácter ficticio fue olvidado o metáforas cuya fuerza desapareció con el uso. Hablando en términos morales, sólo prestamos atención a la obligación de mentir, en virtud de un pacto y de una forma gregaria, de acuerdo con un estilo universalmente

válido, con el fin de mirar a la arquitectura como medio y mensaje que posibilita la difusión de códigos.

Medio viral

Existe el debate acerca de si los virus son o no organismos vivos: “Quienes sostienen que son seres vivos, los presentan -como descendientes de un antiguo linaje de organismos celulares que vivían dentro de otras células y cuya estructura se fue simplificando con el tiempo- (Paps, 2017), mientras que otras teorías afirman que se trata de accidentes moleculares estabilizados que no son organismos vivos, sino -entes genéticos independientes, vagabundos del genoma que escaparon de su confinamiento celular-. La discusión surge por el hecho de que los virus son incapaces de reproducirse por sí mismos y requieren, para hacerlo, de la infección de una célula, a la que obligan a reproducir su propio material genético. En cualquiera de los casos, no se trata de una forma anterior a la vida, sino, por el contrario, de un desarrollo que se vale de los instrumentos de la vida para lograr su propia reproducción.

El virus y la imagen comparten la condición de ser un medio que lleva un mensaje. Esta semejanza la estructura originalmente Baudrillard en su libro *La violencia de la imagen*, donde reconoce en este mecanismo una violencia[1] implícita: “se trata de la misma violencia que la de los virus. El virus también es información, pero una información bastante especial: es medio y mensaje al mismo tiempo. De ahí su proliferación incontrolable, su virulencia” (2006:47). El movimiento por contagio procede de la reacción en cadena, y poco a poco destruye nuestros sistemas inmunológicos y nuestras capacidades de resistencia (2003:33). El virus es la patología de los circuitos cerrados e integrados, de la promiscuidad y de la reacción en cadena. La imposibilidad del cambio ni de la reciprocidad, segrega esa otra alteridad invisible, diabólica, inasible y por eso absoluto que es el virus, constituido de una cadena de elementos simples en recurrencia infinita. La imagen es a la arquitectura lo que una célula al virus: un medio para reproducirse de manera física en el espacio o de forma virtual en un mundo liberado de cualquier orden natural. Preguntarnos qué ideas de espacio suscitan los rituales periféricos a los cultos que no cuentan con edificios converge en imaginarios espaciales marginales.

La unidad constructiva en la arquitectura no es un –objeto- sino el lugar donde toma forma física un montaje elemental de partes singulares. Este reconocimiento de tipos de elementos, desde una escala menor como la columna hasta el edificio como resultado, da lugar a la tipificación desde un principio. El concepto de tipo (del griego *typos*, impronta, modelo y también figura) es estructurante para la teorización de arquitectura. En principio la arquitectura es un objeto que se relaciona con la realidad y la modifica, pero es también una decisión formalizada por un grupo social y es el campo de la

[1] En referencia a lo invasivo, lo impetuoso y lo abusivo.

morfología que se establece en otro nivel del conocimiento. Para Moneo el trabajo del arquitecto comienza con el reconocimiento de un tipo sobre el que más tarde actuará la circunstancia. Para nosotros el tipo arquitectónico es un constructo racional que contiene ciertos elementos de la realidad, cuyas leyes reguladoras explica teóricamente y ciertos elementos convencionales adquiridos en una cultura histórica concreta que, como estructura sujeta a transformaciones, que da lugar al análisis y a la clasificación de los objetos arquitectónicos en cualquier nivel cognoscitivo (Hernández, 1984:2). A medida que sumamos precisiones descriptivas introducimos otros criterios de agrupación de los que emergen nuevos *tipos*. Podemos reconocer a una iglesia cristiana, pero sus particularidades terminarán por definir si la nombraríamos churrigueresca o gótica.

Para tratar este problema Argan reprodujo una definición de De Ouincy que nos parece muy interesante: "La palabra tipo no representa tanto la imagen de una cosa para copiar o imitar perfectamente como la idea de un elemento que ha de servir él mismo de regla al modelo". Sobre lo que Rossi comenta: "El modelo, entendido según la ejecución práctica del arte, es un objeto que se ha de repetir tal cual es; por el contrario, el tipo es un objeto según el cual cualquiera puede concebir obras que no se parezcan en nada entre ellas." Hablar de iglesias implica caracteres de necesidad y universalidad aunque determinados estos caracteres reaccionan dialécticamente con la técnica, las funciones, el estilo, el carácter colectivo y con el momento individual del hecho arquitectónico. Tafuri describe el problema del tipo presentando la situación inversa asociando la teoría de Benjamin sobre "la destrucción del aura"[2]. La vastedad de asociaciones propuestas para teorizar acerca del papel del tipo en la teoría de la arquitectura intenta llenar el lugar que deja la evidente antinomia entre tipología e invención artística. Argan concluye que el tipo se acepta como una premisa, es decir como el resultado de una indagación cultural preliminar a la operación artística y no puede ser imitado porque carece de consistencia formal. La imitación destruye la instancia de "mímesis" que, en la tradición del pensamiento estético, es el momento creativo.[3] (1983:3)

La configuración tradicional de la iglesia, de la cual toma el movimiento la obra artesanal, está fijada por la costumbre y por exigencias funcionales y, verosímilmente, corresponde a un pedido, por lo que puede considerarse un fenómeno de inercia tipológica según lo descripto anteriormente. Agamben se pregunta si no hay una forma de la acción que adquiera la dimensión de la medialidad pura. De esta manera cuestiona al paradigma que regiría en lo que hace a la acción de los sujetos humanos según los griegos: *poiesis* –el saber

[2] Tafuri asocia esto a las búsquedas de forma de Scharoun y Haring, sobre las que reconoce una voluntad en los –objetos- de estos arquitectos por recuperar un *aura*, por mucho que esta aura pudiera estar condicionada por los nuevos modos de producción y estructuras formales.

[3] Las series tipológicas no se forman en la historia de la arquitectura solo en relación con las funciones prácticas de los edificios sino especialmente con su configuración. Solo en la segunda mitad del Ochocientos trató de instituirse una tipología clasificatoria teniendo en cuenta funciones prácticas precedentemente fijadas (esquemas típicos de hospitales, hoteles, escuelas, teatros, etcétera).

que se materializa en obras– y *praxis* –la acción como un fin en sí mismo–, por derivar ambos en encadenamientos de acciones que llevarían a los seres humanos a quedar dominados por la propia actividad que realizan, en la medida en que no pueden salir de la lógica de los medios y los fines. Encuentra en la palabra *gerere* un término usado por autores romanos para pensar a la acción- un orígen etimológico de lo que hoy es el gesto. Frente a las definiciones que suelen subordinarlo como un medio que sirve a una acción, propone la posibilidad de producir un gesto no como un fin en sí mismo, sino como un medio puro que dé cuenta de una singularidad. No se trata de usar un gesto para decir algo, sino de acceder al nivel en el que aquello que digamos quede al servicio de la producción del gesto.

El tratado y la reproductibilidad de iglesias

Entre las imágenes que reunimos reconocemos diferencias materiales y de forma, que parecieran coincidir en organizaciones espaciales asociadas a reproducciones bíblicas. El hecho de que sean imágenes de interiores presenta el problema de la pieza y el estilo en relación con los actos litúrgicos. La carga simbólica unifica a éstos rincones, capturados de manera espontánea y desprevenida, como partes de un proyecto común: extender un mensaje a través de un edificio, en algunos casos compartiendo símbolos y en otras más precisas, códigos[4]. Lo que llama nuestra atención es la eficiencia del edificio como medio y lleva a preguntarnos de qué manera se construye una universalidad capaz de reproducirse tipológicamente en geografías humanas lejanas entre sí a la vez de ser un símbolo de dominación espiritual-organizativa. Benjamin plantea que el nacimiento del arte se dio como resultado de la práctica ritual, que primero fue mágica y después religiosa. La función del arte como artificio en este contexto sería la de generar condiciones de reproductibilidad, a través de las cuales el ritual podría diseminarse a través del tiempo y de geografías, bajo la premisa de que toda obra realizada por un ser humano puede siempre ser re-hecho, reproducido o imitado por otros seres humanos. Lo que intentaremos es reconstruir una cronología de herramientas que sirvieron para dar precisión a la reproductibilidad de la arquitectura desde una dialéctica materialista.

Reconocemos en primer lugar el registro por medio del dibujo, que aparece en cuadernos de la antigüedad. El tratado *De architectura* de Vitruvio (15 a.C) es el texto más antiguo que se conserva sobre la materia. De la tratadística podemos decir que fue un medio para que el código –o tipo- se volviera más preciso y tuviera un mayor alcance. Fue eficiente para la propagación tipológica, en línea con la concepción del virus como experiencia descendiente de un linaje de organismos celulares. Simultáneamente el

[4] El símbolo se caracteriza por ser abierto o incompleto y entra en relación de conflicto e intercambio por la reducción a los determinantes mínimos. Pan y vino es un símbolo. A su vez, el código es la traducción del signo viral.

paisaje[5] adquirió un papel trascendental como medio para la proyección de escenarios de la vida cristiana. A partir del monasticismo el paisaje urbano adquiere una coloración cristiana, dada por los edificios monásticos construidos durante el siglo IV. Los monasterios eran "islas ordenadas y tranquilas" dentro de una sociedad que luchaba por liberarse de una profunda confusión, y que más tarde contribuyeron a dar base económica y cultural a la civilización medieval (Schulz). Las *Etymologiae* (630) de Sevilla, redactadas luego del Concilio de Trento[6], entre los siglos VI y VII, trataron de sistematizar las artes y allí encontramos una concepción del arte figurativo en función de la arquitectura (Llopiz 2011:3). Determinaba que las imágenes podían usarse como ornamentos eclesiásticos, con fines de instrucción y en memoria de eventos pasados, asentados en el libro *Capitilare de Imaginibus* de los *Libri Carolini* (663). Para ese momento la tipología de iglesia había madurado y la representación pictórica estaba asociada al espacio en los muros, las esculturas y los vitrales que narraban episodios bíblicos.

La lucha iconoclasta -en griego *eikonoklasmos*, traducido como ruptura de imágenes- acontecida entre los siglos VIII y IX, consistió en la destrucción de las representaciones sagradas como política religiosa adoptada por el emperador León III. La intención era purificar la vida religiosa por considerar al culto a las imágenes una práctica idolátrica que investía a las mismas un valor sobrenatural. Los iconos dejaban de ser meras representaciones para la adoración de una deidad única y llegaban a convertirse ellos mismos en una suerte de "objetos mágicos" con cualidades milagrosas propias. En el año 730 se promulgó un edicto por el que se prohibieron los iconos y se destruyeron los existentes, que fue abolido más tarde en el segundo Concilio de Nicea del año 787 con la reinstauración de la iconodulia. Para fines de la Edad Media las catedrales reunían imágenes de los episodios bíblicos de la historia (de la creación a la redención) mediante esculturas, muros y ventanas, donde también se postulaban escenarios futuros y actividades cotidianas como la guerra.[7] La catedral gótica de ese momento culmina en una tipología atípica porque no se fundaba en lineamientos estrictos sobre las representaciones ornamentales o del detalle sino en alusiones de forma más generales –la esbeltez- y los materiales como piedra y vidrio.

El tratado *De re aedificatoria* (1450) marca la ruptura con la unidad supranacional del gótico y la vuelta a la antigüedad latina donde el objetivo no es la copia servil, sino la penetración en las leyes en que se basaba el arte

[5] Entendemos por paisaje al ensamble que remite a significados públicos. Típico, y donde los significados y valores parecen habitar una tradición que se reconoce como propia, donde ese fragmento visual alude a un pasado mítico que devuelve sus potentes significados al lugar.

[6] La iglesia católica había intentado una renovación con la iniciativa de ligar entre sí experiencias profundamente lejanas de la misma con otras cercanas que el humanismo y el renacimiento habían cosechado. El arte no podía tener un espacio especulativo ni autónomo, esto es, libre de toda afectación humanista, sino que debía conciliarse con el punto de vista "clementino". por tanto, no debía ir más allá de ciertos límites considerados como "técnica eterno finalista" donde la arquitectura religiosa tenía que ceñirse a determinadas reglas, como las anteriores a las Constituciones apostólicas.

[7] Para ese momento la iglesia era el principal medio de educación popular porque reemplazaba a la escuela y muchas otras instituciones, las imágenes representativas servían para "educar" a la población.

clásico (Hatje, 1975). Como arte esencialmente cultural presuponía en el artista una formación científica, que le hacía liberarse de las consideradas actitudes medievales. A partir de este momento se acentuó el grado de sistematización en su sentido cerrado y perfecto, lo que termina por aludir a la teoría de Baudrillard sobre la violencia y viralidad –la *virulencia*- generada por la imposibilidad del cambio, de la reciprocidad y la alteridad. Esta tendencia en la reproductibilidad de iglesias –y arquitectura en general- sería desplazada por el *Manierismo (*del italiano *maniera,* "a la manera de", significaba un saber hacer sin esforzarse demasiado por hacerlo) reivindicando el papel autoral que era visto hasta ese momento como una herejía. La libertad de la forma con inclinación a lo deforme se acentúa en el Barroco (derivado del italiano como desigual), un momento de exploración plástica con el objetivo de destruir las barreras entre ilusión y realidad utilizando formas imaginativas humanistas clásicas y cristianas, despreocupadas de la composición partiendo de tipos de menor escala como las columnas de distintos órdenes.[8] El carácter majestuoso y triunfal de este estilo, su esplendor delirante, funcionó luego para los jesuitas como un elemento propiciante de su afán contrarreformista (Hatje). El programa político de la clase dominante sería distraer al pueblo con imágenes de la vida ciudadana, que se convierte, con el esfuerzo lingüístico de los artistas, en una voluntad de comunicación universal, articulando el discurso a mayores niveles de accesibilidad, de modo que conserven su significado y pregnancia tanto para el hombre culto como para el observador (Portoghesi).

El estilo clásico francés del s. XVII se diferencia rigurosamente del Barroco italiano coetáneo en tanto forma de concebir a la arquitectura. Aunque ambos encuentran apoyatura en los órdenes clásicos de columnas, el primero rechaza el movimiento y la exageración delirante y en su lugar surge la claridad, simetría y regularidad, normas que formula la Academia Real como institución absolutista vigente para todo el país. En el s. XVIII España adhiere a poner fin a las maneras autorales y se funda la Real Academia de San Fernando, seguido por la sanción del Real Decreto que prohibió la construcción de todo edificio público cuyos planos no los hubiera aprobado la Academia. El iluminismo del s. XIX otorga a los manuales y tratados un lugar sin precedentes: estos ofrecían o bien modelos o bien ejemplos. La nueva importancia asumida por los programas[9] -una voz que, curiosamente, no figura en el Diccionario de De Ouincy, del que procede la definición de tipo[10]- está en clara oposición con lo que era su concepción de la forma-tipo, y transfiere la atención de la teoría al terreno de la composición. La composición sería en

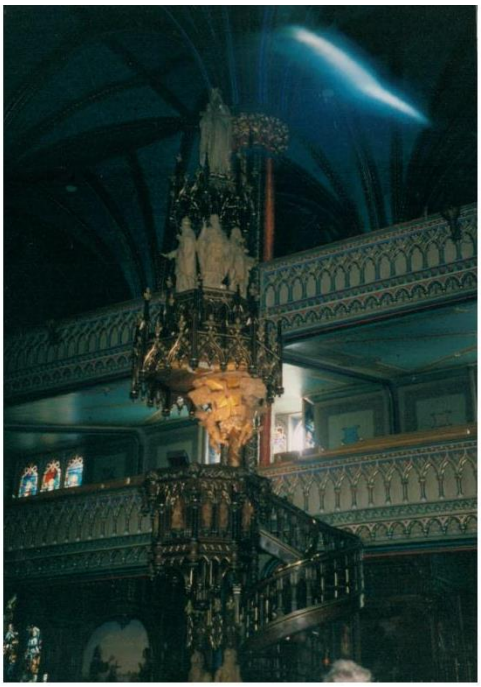
[8] El lenguaje del barroco romano propugna una arquitectura eminentemente ciudadana que aproveche cualquier recurso para encontrar una resonancia profunda, no sólo en las personas entendidas y refinadas, sino también en el hombre de la calle.

[9] El programa en la arquitectura se refiere a las funciones o acciones que ocurrirán en el espacio proyectado.

[10] El tipo se definió conceptualmente a finales del siglo XVIII, en el momento en que el desarrollo teórico e ilustrado va a provocar en la arquitectura una redefinición sistemática de sus presupuestos. De todos modos, la operación tipológica, es decir, *la explicitación teórica de las leyes que estructuran la realidad arquitectónica para conocerla y actuar sobre ella,* ya aparece, como operación racional y consciente, en el Renacimiento, puesto que es en ese momento cuando la Teoría de la Arquitectura va a ser expuesta por primera vez de forma ordenada y fundamental (Hernández 1984:34).

adelante el instrumento que el arquitecto utilizaría para hacer frente a la variedad de programas que le propone una nueva sociedad. La sistematicidad que adquiere la articulación compositiva de las iglesias para este momento ya era universal aunque, como repasamos anteriormente, las fluctuaciones en las maneras de reproducir iglesias no habrían afectado sustancialmente el reconocimiento de la iglesia como tipo universal hasta ese momento. Esto se lo podemos conceder a la permanencia de códigos, específicamente a aquellos referidos a la transmisión de los ideales cristianos, y a la estructura primaria organizativa del altar, el presbiterio, el sagrario y el retablo, que posibilitara el acto litúrgico.

Basílica Notre-Dame de Montreal, Canadá (1829)



Fotografía tomada en el año 1999.

Convento de San Antonio, Río de Janeiro, Brasil (1620)

Fotografía tomada en el año.

Iglesia de San Domenico, Palermo, Italia (1770)

Fotografía tomada en el año 1999.

Iglesia Santa María del Gesú, Sicilia, Italia (SXVII)

Fotografía tomada en el año 1999.

Iglesia San Francisco de Oporto, Portugal (SXIV)

Fotografía tomada en el año 2005.

Basílica Nuestra Señora del Pilar

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina (1732).

Mutación en el mestizaje

> "En las paredes de la iglesia estos guerreros indios - aparentemente salidos de los tiempos prehispánicos - se enfrentan con centauros griegos en medio de un decorado invadido de guirnaldas renacentistas que parecen haberse vueltas unas monstruosas lianas o bejucos, dotados de vida y rebosantes de instintos asesinos (...) Acantos, capiteles cargados de frutas, efectos de claroscuros adornan y enriquecen las escenas. Parecen extraídos de un grabado manierista semejante a los que los indios podían observar en los libros de las bibliotecas conventuales. Asimismo, las caras haciendo muecas de los personajes y su gesticulación pertenecen a la tradición europea."
>
> (Gruzinski, 1996:13)

Los libros que circularon a través de la Carrera de Indias con destino a las nuevas tierras americanas llevaron consigo un sin fin de ideas, saberes y técnicas a un territorio dispuesto a recibir aquellos nuevos influjos culturales llegados desde el viejo continente. Esta difusión de formas y gustos artísticos fue efectiva en parte por los saberes de los artistas foráneos y los tratados en distintas materias que portaban. No obstante, la reproductibilidad del tratado se

vería limitada por el sistema formativo de los maestros albañiles, reduciendo el empleo de los tratados a modelos ilustrativos que simplemente suministraban formas arquitectónicas, sin llegar a profundizar sobre la interpretación de las teorías, por los menos hasta pasada una centuria, lo que limitaba la formación de los aprendices. Supletoriamente se llegó a desarrollar un sistema técnico formativo bajo el arrope corporativo del gremio y el adecuado traspaso de conocimientos y habilidades del maestro al aprendiz, bajo estrictas condiciones por la regulación "jurídico-administrativa" de las ordenanzas que vigilaban el cumplimiento de las normas. El tratado sería un catálogo de imágenes al servicio del maestro, de allí el modelo italiano que ampliamente recala en Nueva Granada y proviene de las láminas del tratado de Serlio (Perez Galdeano, 2009:114). Los envíos de tratados quedaron parcialmente registrados en los asientos de libros de embarque, desde la Casa de Contratación de Sevilla, aunque hasta el momento en que fueron efectivas las primeras medidas de control ejercidas sobre los envíos, no todo fue registrado y muchos de los libros se introdujeron de manera pirata (Pérez Galdeano, 2009:108).

Nos interesa reunir algunas teorías acerca de la arquitectura producida a partir de la llegada de los tratados, a través de artistas, misiones jesuíticas y envíos virreinales. Cuando la arquitectura colonial es analizada desde España es considerada como una extensión provincial[11] de la península por seguir creyendo que "la geografía política determina a la geografía artística". La realidad es distinta: la geografía artística sigue reglas de asociación diferentes. El efecto de un diseño que había tenido éxito en Bruselas repercutió en Lima antes que en Madrid o en Roma. Los conocimientos arquitectónicos de un jesuita no español que llegó a las colonias americanas fueron capaces de introducir elementos diferentes e ignorados en España (Gasparini, 1982). Siguiendo la línea de esta teoría, la arquitectura reproducida en América bajo estándares europeos es única e inédita por el *mestizaje* de distintos factores: los nuevos pobladores que aportaron sus propios conocimientos técnicos sobre la construcción, el emplazamiento de las construcciones sobre territorios distintos y la diferente concepción del tiempo en américa donde no existe el anacronismo y consiguientemente el arte se convierte intemporal, porque ha perdido su significación histórica para alcanzar un sentido transhistórico o intrahistórico (Chueca Goitía, 1966:156). Volviendo a la cita de Gruzinski, la reproducción de códigos ajenos en otra sociedad genera una ruptura por la introducción de motivos propios desde la que se los reproduce. A partir de la pérdida de significado que adquieren las obras por las condiciones de su medio, emergen nuevos nombramientos para la mutación, convirtiéndose en entes autónomos.

Entre observaciones sobre los frescos, Gruzinski se pregunta y se responde: "¿Cómo entender no solo la presencia de estas figuras sino también la concepción global de esta obra? Cada detalle constituye de por sí una

[11] La teoría del provincialismo plantea que la arquitectura de las colonias españolas en América fue una extensión provincial de los movimientos arquitectónicos emergentes de España (Gasparini, 1982:143).

enigma que solo puede ser resuelta multiplicando pistas e hipótesis" (Gruzinski, 1996:16). La arquitectura, al igual que sucede con la lengua y la religión, actúa como agente aglutinador en Hispanoamérica, facilitando la integración de las diferencias culturales entre el viejo y el nuevo continente. Las nuevas formas arquitectónicas tendrán un carácter sumatorio, de manera que elementos platerescos, manieristas y barrocos se hacen presentes en Santa Fe, en quito, o en Bogotá, llenando de rasgos universalistas la región. Todo ello a pesar de la ralentización del proceso de aculturación, como consecuencia de las dificultades de acceso presentes en este territorio que no facilitan, precisamente, su ágil difusión. El triunfo de la tratadística, a la manera de un agente pandémico, posibilitó la difusión del conocimiento para reproducir edificios serviles a la construcción de una imagen colonizante y religiosa. Anteriormente esta imagen había alcanzado un grado de verosimilitud gracias a la tratadística también, entre otros mecanismos como decretos, instituciones reguladoras, luchas, concilios y modas en el antiguo continente, donde el tipo se había infiltrado tanto en el paisaje como en el imaginario colectivo. Al momento de fundar una nueva sede las autoridades eclesiásticas reprodujeron las fórmulas que les habían ayudado a conseguir el asombro y la confianza en la sociedad. Volviendo a nuestro punto de partida, la colección de fotografías de iglesias sirve como testimonio de una viralidad trascendental, que incorpora a la arquitectura como espacio físico, a la imagen de la arquitectura como medio, y al signo como elemento dominante. Es cierto que la adopción de un tipo no agota el interés del artista en la confrontación de los datos históricos, pero los condicionantes forjaron una universalidad. Intentamos componer de recortes históricos una cartografía crítica sobre la arquitectura, su potencial como medio-mensaje y la inmensa importancia en los diferentes modos de "decir" o "significar".

Bibliografía

Agamben, G. (2018). Karman. Breve tratado sobre la acción, la culpa y el gesto. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Argan, G. (1983). Tipología. Summarios N°71, Ediciones Summa, Buenos Aires, Argentina.

Benjamin (1935). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I. Taurus, Buenos Aires.

Baudrillard (2006). *La agonía del poder*. Ediciones Pensamiento, Madrid, España.

Chueca Goitía, F. (1966). Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana. Revista de Occidente, Madrid. Recuperado de: https://catedrapernautfadu.files.wordpress.com/2017/08/ficha-bibliografica-nc2b012-arquitectura-hispanoamericana.pdf

Gruzinski, S. (1996). Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del Renacimiento. Los caminos del mestizaje. Condumex, México.

Gasparini, G. (1982). La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial, en AA. VV., Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano, Ed. Inst. Latino Americano, Roma. Recuperado de: https://catedrapernautfadu.files.wordpress.com/2017/08/ficha-bibliografica-nc2b012-arquitectura-hispanoamericana.pdf

Gutiérrez, R. (1987). Reflexiones para una historia propia de la arquitectura americana. Anales del Instituto de Arte Americano en Investigaciones Estéticas, Nº 25. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Hatje, U. (1975). Historia de los Estilos Artísticos. Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente. Ediciones Istmo, Madrid.

Hernandez, M. (1984). Tipología en arquitectura. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, España.

Llopiz Verdu, J. (2011). Tratadística e imagen arquitectónica en el siglo xvi en valencia. Universitat Politècnica de València, España.

Lyotard, J. (1979). La condition postmoderne: rapport sur le savoir. Les Éditions de Minuit, Londres, Inglaterra.

Moneo, R. (1978). De la tipología. Summarios N°79, Ediciones Summa, Buenos Aires, Argentina.

Paps, J. (20 de abril de 2017). ¿Están vivos los virus? Un nuevo descubrimiento indica que se parecen más a los zombis. *El país*.

Pérez Galdeano, A. (2009). Algunas consideraciones sobre la difusión de los tratados de arquitectura en Hispanoamérica (siglos XVI-XVII). Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada, España.

Portoghesi, P. (1984). El Ángel de la Historia. Hermann Blume, Madrid, España.

Riu, M. (1975). Textos comentados de época medieval, siglos V al XII. Teide, Buenos Aires, Argentina.

Rossi, A. (1972). Para una arquitectura de tendencia. Editorial GG, Barcelona, España.

Norberg-Schulz, C. (1980). Arquitectura Barroca. Aguilar, Madrid, España.

Tafuri, M. (1972). De la vanguardia a la metrópoli. Edición Gustavo Gili, Barcelona, España.