

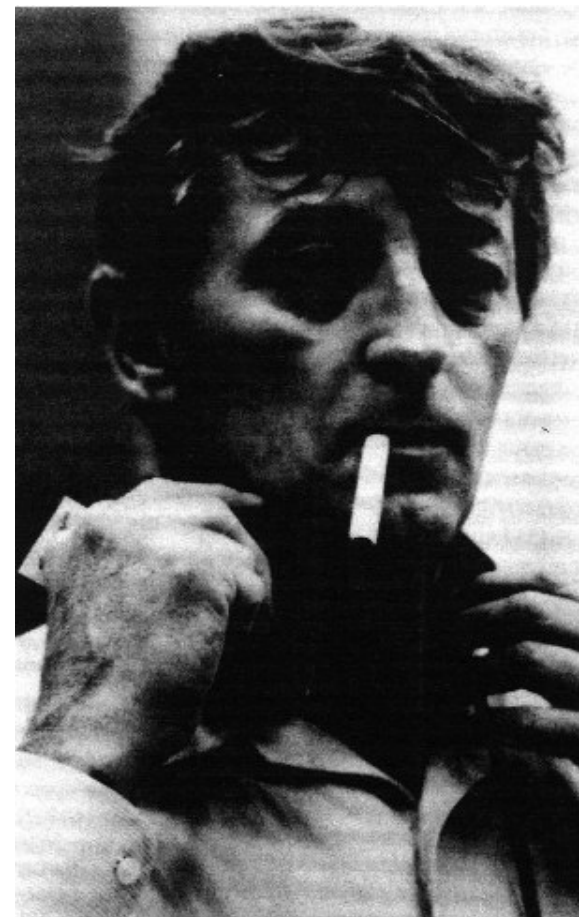
2008. 145
LA CASA DEL AIRE

CIRCO

NOTAS ALREDEDOR DEL EFECTO DOPPLER Y
OTROS ESTADOS DE ÁNIMO DE LA MODERNIDAD

ROBERT SOMOL & SARAH WHITING

Imagen de la primera página: Robert Mitchum



No importa cuantas veces me repita que este tipo de casualidades ocurren más a menudo de lo que sospechamos, dado que todos nos movemos unos detrás de otros por los mismos caminos trazados para nosotros por nuestros orígenes y nuestras esperanzas. Mi mente racional, sin embargo, es incapaz de apartar de mí los fantasmas de la repetición que me acosan con una frecuencia creciente. Rara vez tengo compañía pero parece como si hubiera escuchado las mismas opiniones, expresadas por la misma gente aquí y allá, de la misma manera, con las mismas palabras, con las mismas expresiones y gestos... Tal vez exista en este fenómeno de aparente duplicación, todavía por explicar, algún tipo de anticipación del final, un aventurarse al vacío, una especie de distanciamiento que, como un gramófono que repite repetitivamente la misma secuencia de notas, tiene menos que ver con una avería de la máquina que con un error irreparable en su programación.

W.G. Sebald, Los anillos de Saturno

Me gustaría mostrar que estas unidades forman un número de dominios autónomos pero no independientes, gobernados por reglas pero en perpetua transformación, anónimos y sin sujeto, pero impregnando un gran número de trabajos individuales.

Michel Foucault, La Arqueología del Conocimiento

De lo Crítico a lo Proyectivo

En 1984, los editores de *Perspecta*, Carol Burns y Robert Taylor, planteaban una ambiciosa agenda para el número 21: "La Arquitectura no es un medio autónomo o aislado; está activamente imbricado en una cultura social, intelectual y visual que está fuera de la disciplina y que la comprende... Se basa en la premisa de que la arquitectura está irremediabilmente implicada en cuestiones más difíciles que aquellas de forma o estilo." Mientras que esta orientación conlleva una curiosa conexión con la anterior generación "realista" o "gris" de Yale, también sirve como indicio del nacimiento de una incipiente mezcla entre una crítica neo-marxista y una celebración del lo vernáculo o cotidiano, que en Yale pronto se convertirían en sinónimos (1). Publicado en ese mismo número, el ensayo canónico de K. Michael Hays "Arquitectura Crítica: Entre la Cultura y la Forma." Ofrecía una crítica constructiva a la línea editorial del número, al implicar

NOTAS

1. Ver la colección de ensayos, *Architecture of the Everyday*, editado por Deborah Berke y Steve Harris (New York: Princeton Architectural Press, 1997).
2. Formulando sus propias posiciones críticas, ambos Hays y Eisenman malinterpretan a Rowe y Tafuri, de acuerdo con la definición de Harold Bloom de malinterpretación como influencia poética: "Influencia poética cuando se trata de dos poetas fuertes y auténticos - siempre procede a través de una lectura equivocada del poeta anterior, un acto de corrección creativa, que es de hecho y por necesidad una malinterpretación." Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (NY: Oxford University Press, 1973; 1997): 30.
3. Significativamente, el "estar entre" para Fried era un anatema teatral que socavaba la especificidad moderna.
4. Mediatizado se refiere aquí a la teorización de Frederick Jameson de la mediación como un entre activo - esto es, como una interacción intensa entre dos sujetos o entre un sujeto y un objeto, más que un entre pasivo que actúa como conciliación pura entre dos términos - y a la noción de mediación de Marshall McLuhan como la reproducibilidad translativa de los medios de comunicación de masas.
5. "Repetición, de esta manera, demuestra como la arquitectura puede resistir, más que reflejar, una realidad cultural externa." K. Michael Hays "Between Culture and Form", *Perspecta* 21 (Cambridge, MIT Press, 1984): 27. También ver Peter Eisenman. "Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self Referential Sign." *Oppositions* 15/16 (Winter/Spring, 1979).
6. Hays, *Ibid*: 15.
7. Para más sobre esta distinción, ver Deleuze y Guattari: "Los diagramas deben distinguirse de los indicios, que son signos territoriales, pero también de los iconos, que pertenecen a la reterritorialización, y de los símbolos, que pertenecen a una deterritorialización relativa o negativa. Definida así diagramáticamente, una máquina abstracta no es ni una infraestructura que sea determinante en última instancia ni una idea transcendental que sea determinante en una instancia suprema. Más que lo anterior, juega un papel de piloto. La máquina diagramática o abstracta no funciona para representar, incluso algo real, si no que más bien construye algo real que está aun por venir, un nuevo tipo de realidad." *A thousand Plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 142.
8. El Efecto Doppler fue descubierto por el matemático y médico austriaco Christian Doppler (1803 - 1853)
9. Michel Foucault, *Archeology of Knowledge*.
10. Yve-Alain Bois citando el Webster Dictionary. "A Picturesque Stroll around Clara-Clara" en Richard Serra, Hal Foster con Gordon Hughes, eds. (Cambridge: MIT Press October Books, 2001): 65.
11. *Ibid*: 66.
12. Dave Hickey, "Mitchum Gets Out of Jail" *Art Issues* (Septiembre/Octubre 1997): 10-13.
13. *Ibid*: 12.

baja definición que deja margen de maniobra y promueve la complicidad con el sujeto. Con Mitchum, hay escenarios, no psicodramas. El desasosiego y la ansiedad de lo ominoso (unhomely), ha sido substituido por la alternativa propositiva de lo atemporal (untimely).

En arquitectura, la idea de ejecutar una actuación, o de requerir una verosimilitud sorprendente sugiere el alejarse de la práctica de la arquitectura crítica - una que es reflexiva, representacional y narrativa - hacia una práctica proyectiva. Plantear este programa proyectivo no conlleva necesariamente la capitulación a las fuerzas de mercado, si no que de hecho respeta o reorganiza múltiples economías, ecologías, sistemas de información y grupos sociales.

Nuestro agradecimiento a Ron Witte, Linda Pollari y Adam Ruedig por su ayuda y paciencia con este esfuerzo.

Robert Somol & Sarah Whiting

Este texto fue publicado originalmente como "Notes around the Doppler Effect and other Moods of Modernism," en Perspecta 33, 2002. Traducción para esta edición de Jesús Vassallo.

indirectamente que los editores no eran suficientemente dialécticos en su entendimiento de los términos compromiso y autonomía. La sofisticación de Hays ha sido siempre el reconocer que la autonomía es una precondition del compromiso. Utilizando a Mies como paradigma, Hays argumentaba por una "arquitectura crítica" que pudiera operar entre los extremos del bien de consumo conciliador y el comentario crítico negativo.

Doce números y diecisiete años después, los editores del número 33 han vuelto al tema de la interdisciplinariedad. Esta vez, sin embargo, el tema aparece explícitamente descrito con los términos establecidos en el ensayo de Hays de 1984: "Perspecta 33 se construye a partir de la creencia de que la arquitectura se sitúa, respecto al campo de la crítica, entre el producto cultural y la disciplina autónoma diferenciada." A pesar de esto, mientras Hays mantenía que sólo la arquitectura crítica operaba en esta posición intermedia, los editores del n° 33 implican que toda la arquitectura ocupa ahora de facto un status crítico. Lo que para Hays era entonces una práctica excepcional se nos descubre hoy como un hecho de la vida cotidiana. Al menos, esta inflación de la práctica de la crítica por parte de los editores del n° 33 ha identificado, tal vez inconscientemente, una realidad de los últimos veinte años: que la disciplina ha sido absorbida y agotada por el proyecto de la criticalidad. Así como la primera articulación de la arquitectura crítica de Hays fue un correctivo necesario al realismo de Perspecta 21, puede resultar necesario ahora, (o al menos útil) el proponer una alternativa al paradigma, ahora dominante, de la criticalidad; una alternativa que caracterizaremos aquí como proyectiva.

Como queda patente en la aguda polémica de Hays, la arquitectura crítica, bajo el régimen de lo textual, requería la condición de "estar entre" discursos opuestos. De esta manera, "cultura y forma" pueden substituirse sucesivamente por "kitch y avant-garde" (Clement Greenberg), "literario y fenomenológico" (Colin Rowe), "objetualidad y arte)" (Michael Fried), o "desarrollo

capitalista y diseño" (Manfredo Tafuri). Dentro del campo de la arquitectura, son los discursos de Rowe y Tafuri los que encarnan con mayor entereza, aunque nunca lo realicen por completo, el proyecto de "estar entre", al igual que ocurre con Hays para la historia / teoría, o con Peter Eisenman en términos de diseño.

El proyecto crítico de la arquitectura se enuncia desde el material genético conceptual de Rowe y Tafuri. Para ambos autores existe una asunción perenne de contradicción o ambigüedad, al margen de si esta está subsumida o sublimada (materialismo dialéctico) o equilibrada (liberalismo formalista). Incluso antes de examinar las varias reconfiguraciones de Rowe y Tafuri, es importante reconocer que la oposición entre ambos no es nunca tan evidente como cabría esperar: el proyecto ostensiblemente formal de Rowe tiene profundas conexiones con una particular política liberal, y la aparentemente comprometida crítica dialéctica por parte de Tafuri lleva incrustados una serie de a priori formales, así como un diagnóstico pesimista con respecto a la producción de arquitectura. Visto desde este punto, no hay escritor más político que Rowe, ni más formalista que Tafuri.

La criticalidad de Hays y Eisenman mantiene el marco dialéctico o de oposiciones existente en el trabajo de sus predecesores y maestros, intentando al mismo tiempo cortocircuitar o desenfocar sus términos. En sus varios intentos de hibridar a Rowe y Tafuri con el fin de establecer una posición crítica (2), ambos acuden a la dialéctica - como se evidencia inmediatamente en los títulos de las revistas que ambos fundaron: *Oppositions* y *Assemblage*. A pesar de sus críticas implícitas al esteticismo de Michael Fried (3), ambos temen lo literal tanto como él; ambos nos advierten contra el mapeado isomórfico de vida y arte. Para los dos autores, la disciplinariedad es entendida como autonomía (posibilitando el comentario, la representación y la significación), pero no como instrumentalidad (proyección, implementación y pragmatismo). Uno podría decir que su definición de la disciplinariedad se dirige contra la reificación más que contra la posibilidad de lo

análisis, hacer aflorar y revivir recuerdos y sucesos del pasado. Por contraste, Mitchum, según Hickey, es

Como Coltrane, tocando un standard, inviste el texto con su propia visión subversiva, su propio ritmo y oscuro sentido de lo contingente. Así que lo que vemos en una interpretación de Mitchum es menos el personaje retratado que una proposición alternativa: ¿Y si alguien con la sensibilidad de Mitchum creciera para convertirse en marino? ¿En investigador privado? ¿En profesor de escuela? (13)

En la actuación de De Niro, una presencia la lucha, no sólo dentro del personaje, si no entre el actor y el personaje, de manera que la traza de la construcción del personaje queda visible. No hay otra manera de decir esto; cuando uno ve a De Niro, parece trabajo (pensar en las famosas muecas y los gestos de concentración). Las primeras escenas de ambas versiones de *El Cabo del Miedo* son instructivas en este respecto. El remake de 1991 comienza con De Niro poniéndose en forma en Prisión, haciendo ejercicio, con el sudor corriendo por su espalda. En el original, Mitchum no tiene prisa: disoluto, lascivo, disfrutando de un puro y mirando a dos mujeres mientras se alejan de los juzgados, frío como la brisa. Hace que parezca fácil. Según esto, la "arquitectura De Niro" es caliente, difícil, e indexa el proceso de su producción: está claramente elaborado, es narrativo o representacional, o expresa una relación de la representación con la realidad (proporcionando un subtexto psíquico de un evento real para un texto de ficción). Mitchum hace un cameo como detective privado en el remake, y mientras observa como cachean a DeNiro/Cady, ve su cuerpo cubierto de proverbios bíblicos y comenta con cierto tono de reproche (¿Por la interpretación de Método de De Niro o por el personaje Cady?): "No sé si mirarle o leerle." En contraste con este modo narrativo, la "arquitectura Mitchum" es fría, fácil y nunca parece trabajo; trata sobre los estados de ánimo, o sobre el habitar de realidades alternativas (¿y si?, lo virtual). Aquí, el estado de ánimo o ambiente, es el corolario abierto de un efecto enfriador de

definición y requiere de contexto y observador para completarse, al no ser auto-suficiente ni consciente de sí mismo. El Minimalismo requiere explícitamente la participación y está relacionado con la promoción de la entropía propugnada por Smithson. Mientras enfriar sugiere un proceso de mezcla (y por ende el Efecto Doppler sería una forma de frío), lo caliente resiste a través de la distinción, y sus connotaciones son las de lo difícil, elaborado, trabajado, complicado. Lo frío es relajado, fácil. Esta diferencia entre lo frío y lo caliente puede ser ampliada al examinar brevemente un medio que McLuhan no discute: la interpretación.

En su obituario del actor, Dave Hickey escribe como con Robert Mitchum obtienes interpretación (12), e interpretación, dice, no expresada (o representada) si no llevada a cabo. El efecto Mitchum depende de saber que hay algo ahí detrás, pero no saber exactamente qué es. Hickey dice que lo que Mitchum hace entonces es siempre sorprendente y verosímil. Y es exactamente este rasgo de verosimilitud sorprendente lo que podría adaptarse como efecto proyectivo, uno que combina el evento casual con un realismo expandido. Hay dos tipos de actores, según Hickey. Primero hay unos que construyen un personaje hecho de detalles y te hacen creer el personaje a base de construir una narrativa para estos. Uno podría decir que esta es la escuela del "Método", donde el actor provee gesto y motivación, un sub-texto para el texto del guión. El segundo grupo de actores crean verosimilitud con sus cuerpos; Hickey dice que no están realmente actuando, si no "interpretando por venganza." Robert de Niro es un actor en la primera categoría, Mitchum en la segunda.

En los años ochenta y noventa, la relación de la arquitectura con la filosofía era como la de De Niro con su personaje. En otras palabras, una especie de arquitectura del Método, en la que el arquitecto expresaba un texto, o en la que la arquitectura representaba su proceso de formación. Como con el "proyecto crítico", el Método de actuar estaba conectado con el psico-

emergente. Mientras que la reificación se ocupa de la reducción negativa de la experiencia cualitativa a la cuantificación, lo emergente promete que una acumulación seriada puede resultar en la producción de cualidades nuevas. Como una alternativa al proyecto crítico - aquí relacionado con lo indético, lo dialéctico y la representación caliente - este texto desarrolla una genealogía alternativa de lo proyectivo - ligado a lo diagramático, lo atmosférico y la ejecución fría.

De Indicio a Diagrama

En la significativa producción de ambos Eisenman y Hays como realineaciones paralelas de Rowe y Tafuri, el proyecto crítico está inevitablemente mediatizado: de hecho, está permanentemente obsesionado por e inextricablemente unido a la repetición (4).

Esta obsesión se manifiesta tanto en la versión que da Hays del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe como en la relectura que hace Eisenman de la Maison Dom-ino de Le Corbusier, donde ambos autores adoptan la técnica de lo indético (5). El indicio emerge como el mediador más oportuno (o instigador crítico del "estar entre") en parte porque combina automáticamente materialismo con significación: en otras palabras, existe como signo de índole física, uno que no está determinado cultural o visualmente como lo están el símbolo o el icono. Para Hays la arquitectura de Mies se sitúa "entre la eficaz representación de valores culturales preexistentes y la autonomía totalmente desarraigada de un sistema formal abstracto." (6) Este status de estar en el mundo pero permanecer resistente al mismo se alcanza mediante la manera en la que el objeto arquitectónico refleja materialmente su contexto material y espacial específico, así como en la manera en que sirve de traza de unos sistemas productivos. Hays describe el pabellón de Barcelona como "un evento con duración temporal, cuya existencia real está siendo

continuamente producida," o cuyo significado está continuamente siendo decidido. Este acto de decisión es simultáneamente, de hecho y etimológicamente, el gesto crítico por excelencia.

En la discusión de Eisenman de la Dom-ino, es el proceso de diseño en sí mismo el que está siendo registrado, en lugar de los sistemas materiales, productivos y técnicos empleados o el contexto específico discutidos por Hays. Al marcar el status de su existencia, en su habilidad para funcionar como un signo auto-referencial, la Dom-ino es uno de los primeros gestos modernos y críticos de la arquitectura: "La arquitectura es sustancia y acto. El signo es un registro de una intervención - un evento y un acto que va más allá de la presencia de elementos que son condiciones meramente necesarias." Para Eisenman y Hays, la Dom-ino y el Pabellón de Barcelona son a la vez trazas de un evento, indicios de sus procedimientos de diseño y construcción, y objetos que potencialmente señalan a un estado de continua transformación. En ambos casos, las formas críticas de auto-referencia son demostradas vía reproducciones seriadas: sean las axonométricas redibujadas de Eisenman de la inexistente perspectiva Dom-ino, o las fotografías históricas que Hays utiliza para extraer la experiencia del difunto Pabellón de Barcelona. Igual que los artefactos arquitectónicos son indicios de un proceso o práctica ausentes, los objetos en sí mismos están también significativamente ausentes en ambos casos, de manera que una serie de reproducciones se erigen como las trazas necesarias para su interpretación. Este proceso de retroceso y postergación infinitos es constitutivo del proyecto crítico de arquitectura: arquitectura inevitablemente y centralmente preocupada por su status como representación, y su comentario simultáneo sobre esa condición.

Como alternativa a las reflexiones de Eisenman sobre el marco alto-europeo, que se aplicaba al contexto del proyecto indético-crítico de los setenta, uno podría acudir a la apropiación por

la creencia de que ambos, sujeto y objeto, portan e intercambian información y energía. Brevemente, un usuario puede ser más sensible a ciertos aspectos de un edificio que otros. Él o Ella pueden entender como el edificio responde a una historia formal de la arquitectura, o como emplea una cierta tecnología; él o ella pueden tener asociaciones particulares con la paleta de materiales, o con el lugar. Como el novelista W.G. Sebald explica, cada uno de nosotros experimenta momentos de repetición, coincidencia o duplicación, en los que ecos de otras experiencias, conversaciones, estados de ánimo y encuentros afectan a las reales. Estos ecos momentáneos son como pistas desfasadas, visión y sonido fuera de fase, que generan déjà vus instantáneos, una superposición de mundos reales y virtuales.

De lo Caliente a lo Frío

Alguien debería establecer una antropología de lo caliente y lo frío...

Jean Baudrillard

En general, uno debería caracterizar el cambio del modo crítico al proyectivo como un proceso de enfriamiento o, en términos de Marshall McLuhan, de movimiento desde una versión "caliente" de la disciplina a una "fría". La arquitectura crítica es caliente en el sentido de estar preocupada con separarse de las condiciones de producción normativas, anónimas o de fondo, y con articular la diferencia. Para McLuhan, medios calientes como el cine son de "alta definición", aportando información muy precisa en un canal o en un modo. Por contraste, medios fríos como la televisión, son de baja definición y, dado que su información está comprometida, requieren la participación del espectador. En este aspecto, el proyecto crítico-formal es caliente en su énfasis en la definición, delineación y especificidad de medio. Una alternativa, el minimalismo, sería una forma de arte frío; es de baja

deportivas, servicios sociales, café, biblioteca, centro de informática, orientación laboral, tiendas, etc. En lugar de resolver este programa asignando a cada paquete una identidad formal, o en lugar de establecer un plano neutro que permitiera al programa definir el proyecto, el IntraCenter evita la esperada superposición de forma y programa. Esta falta de alineación entre ambos genera un salto Doppler perpetuo entre los dos. Su estrategia anti-concéntrica genera otros Efectos Doppler, incluyendo reverberaciones entre las múltiples clientelas superpuestas, así como las condiciones materiales y estructurales. El IntraCenter es proyectivo, más que crítico, en que deliberadamente pone en marcha la posibilidad de múltiples interacciones, más que una única articulación del programa, la tecnología o la forma (la arquitectura moderna como bien de consumo, firmeza y deleite).

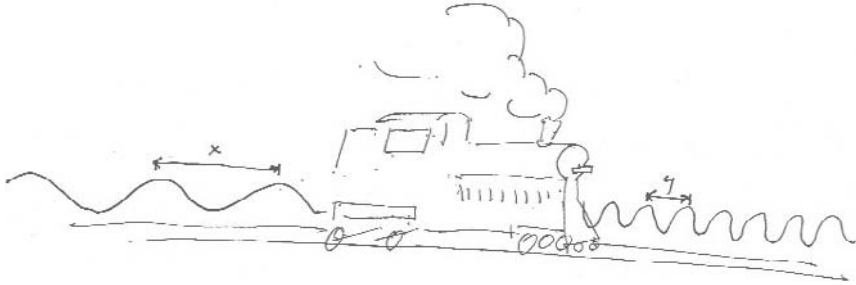
El Efecto Doppler comparte algunos atributos con el paralaje, que como Yve-Alain Bois hace ver, viene de la paralaxis, o "cambio": "el aparente cambio en la posición de un objeto que resulta del cambio en la ... posición desde la que es visto." (10) Argumentando que Serra responde conscientemente a las posibilidades del paralaje, Bois cita como ejemplo la descripción que Serra hace de su escultura titulada Punto de Vista: "[al principio parece] caer de izquierda a derecha, hacer una x, y enderezarse para formar una pirámide truncada. Esto ocurriría en tres ocasiones al completar una vuelta completa alrededor de la obra." (11) En otras palabras, el paralaje es el efecto teatral de la visión peripatética de un objeto: toma en cuenta como el contexto y el observador completan la obra de arte.

El Doppler difiere del paralaje en que no es puramente visual. Basado en ondas que pueden ser auditivas o visuales, el Doppler sugiere que lo óptico y lo conceptual son solo dos sensibilidades de muchas posibles. Además no es una estrategia de lectura - esto es, no es solo una lectura de una obra de arte desenvolviéndose en el tiempo - si no una interacción atmosférica. El Doppler destaca

parte de Koolhaas del marco de cultura de masas-americano en ese mismo momento. Como se sugiere anteriormente, Eisenman entiende el Dom-ino de Le Corbusier como la traza de un proceso transformador, y al hacerlo se desvía de Rowe al animar la retícula. Al igual que el proyecto indético asume o inventa una clase particular de sujeto lector para la arquitectura, su imaginación del movimiento en arquitectura requiere de una narrativa para la retícula. De esta manera, a pesar de que el programa indético proceda, para la arquitectura, a través de diagramas, está atado todavía a una ambición secuencial, representacional y semiótica. La invocación, por parte de Koolhaas, del "teorema del dibujo animado" en la revista Life - así como la sección vertical del Downtown Athletic Club - enuncia alternativamente una visión de la arquitectura como simultáneamente contribuyendo a la producción y proyección de nuevas formas de colectividad. Estos marcos neoyorquinos existen como instrumentos de plasticidad metropolitana, no son principalmente arquitectura a la que prestar atención; no están para ser leídos sino para seducir, transformar, instigar nuevos eventos y comportamientos. La máquina-rascacielos permite la proyección infinitamente ascendente de mundos dentro de este mundo, y de esta manera continúa las reflexiones de Michel Foucault sobre heterotopías y prisiones. Gilles Deleuze argumenta que Foucault entiende el Panopticon de Jeremy Bentham no sólo como una máquina de vigilancia, si no más amplia y productivamente, como un diagrama "que impone una forma particular de conducta sobre una multiplicidad particular." La investigación de Koolhaas sobre la estructura-marco es igualmente diagramática.

A partir de estas dos invenciones o estructuras-marco que surgen en el discurso arquitectónico de mediados de los setenta, uno puede discernir dos orientaciones con respecto al concepto de lo disciplinar: véase lo disciplinar como autonomía y proceso - como en la lectura que Eisenman hace de la Dom-ino - o bien lo disciplinar como fuerza y efecto - como en la recreación del Downtown Athletic Club de Koolhaas. Además de esto, estos dos

ejemplos comienzan a distanciar el proyecto crítico en arquitectura (con su conexión a lo indético) de lo proyectivo, que procede a través del diagrama. El diagrama es una herramienta de lo virtual de la misma manera en que lo indético es una traza de lo real (7).



De la Dialéctica al Doppler

Más que confiar en la estrategia de confrontación de la dialéctica crítica, lo proyectivo emplea algo similar al Efecto Doppler - el cambio percibido en la frecuencia de una onda que ocurre cuando la fuente y el receptor de la onda tienen una velocidad relativa. El Efecto Doppler explica el cambio de tono entre el sonido de un tren al acercarse y cuando este se aleja del oyente (8). Si la dialéctica crítica estableció la autonomía de la arquitectura como un medio para definir el campo o disciplina arquitectónicos, una arquitectura Doppler reconoce la síntesis adaptativa de las muchas contingencias de la arquitectura. Más que aislar una autonomía en particular, el Doppler se centra en los efectos e intercambios entre las multiplicidades inherentes a la arquitectura: material, programa, escritura, atmósfera, forma, tecnología, economía, etc. Es importante subrayar que esta multiplicación de contingencias difiere mucho de la noción más difusa de interdisciplinariedad, que busca legitimar la arquitectura con una vara de medir externa, reduciendo de esta manera la arquitectura al rol, enteramente amorfo, de absorbedor de vida heterogénea. Una arquitectura proyectiva no se amedrenta a la hora de reinstaurar una definición de arquitectura, pero esta definición brota del mismo diseño y sus

efectos, más que de un lenguaje de medios y materiales. El Doppler cambia el entendimiento de disciplinariedad como autonomía a disciplinariedad como ejecución o práctica. En la primera, el conocimiento y la forma se basan en normas compartidas, principios y tradiciones. En la segunda, se adelanta una noción más foucaultiana de la disciplinariedad en la que la disciplina no es una entidad o datum fijo, si no más bien un organismo activo, una práctica discursiva, ingobernable, sin planificar, como las "unidades" de Foucault, aquellas que "forman un número de dominios autónomos pero no independientes, gobernados por reglas, pero en perpetua transformación." (9)

Más que mirar atrás o criticar el status quo, lo Doppler proyecta hacia el futuro composiciones o escenarios alternativos, no necesariamente opuestos.

Una arquitectura proyectiva no reclama un conocimiento especializado fuera del campo de la disciplina ni se limita a una definición absoluta de arquitectura. El diseño es lo que impide que la arquitectura se pierda en una nube de heterogeneidad y delinea los bordes fluctuantes de la disciplina, su campo de especialidad. Así, cuando los arquitectos se encuentran con temas que están aparentemente fuera del enfoque definido por la historia para la profesión - cuestiones de economía o política social, por ejemplo - no se enfrentan a ellos como expertos en economía o política, si no como expertos en diseño y en como el diseño puede afectar a la economía o la política. Se implican en estos campos como expertos en la relación del diseño con estas disciplinas, y no como críticos. El diseño comprende cualidades objetuales (forma, proporción, materialidad, composición, etc.) pero también incluye cualidades de sensibilidad como efecto, ambiente o atmósfera. Un ejemplo de una arquitectura proyectiva que se engrana con la estrategia del Efecto Doppler es el IntraCenter de WW, un centro social de unos 4.000 metros cuadrados, situado en Lexington, Kentucky. El cliente del IntraCenter proporcionó a WW un programa de heterogeneidad operacional mareante: guardería, instalaciones