

¿PROYECTO O PRODUCTO? CRÍTICA DE LA IDEOLOGÍA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

¿Proyecto o producto? Crítica de la ideología del proyecto arquitectónico

Fecha Recepción: 18 octubre 2013

Project or Product? A Critique of the Ideology of the Architectural Project

Fecha Aceptación: 22 noviembre 2013

PALABRAS CLAVE Fetichismo de la mercancía | Palacio de cristal | trabajo inmaterial | autor como productor | ciudad como proyecto

KEYWORDS *Commodity fetish | Crystal Palace | immaterial labor | author as producer | projective city*

Joan Ockman

Distinguished Senior Fellow, University of Pennsylvania School of Design

Pensilvania, EE.UU.

jo2@columbia.edu

Resumen_

Los arquitectos hablan de su trabajo como proyectos, lo que es una forma admirable de optimismo acerca del futuro. Los proyectos van dirigidos hacia el futuro. Siempre miran hacia adelante; son una anticipación de victoria sobre las fuerzas de entropía en el mundo. Pero como tales, exigen deshacerse del lastre y el rechazo de cualquier cosa que impida su fluir. Ser “post-críticos” –un término que estuvo en boga entre los arquitectos hace algunos años– es no tener fricción. En este sentido, la ideología del proyecto arquitectónico es la de olvidar. Recordarnos a nosotros mismos que la arquitectura es producida, que los arquitectos son productores y también autores, que los edificios no son solo formas terminadas sino momentos en un ciclo de producción y que la arquitectura se esfuerza por ser hermosa en un mundo que es frecuente y trágicamente feo, es dar a las cosas que hacemos una historia y una conciencia e insistir en la solidaridad de nuestro trabajo con la sociedad en general.

Abstract_

Architects speak about their work as projects, and it's an admirable form of optimism about the future. Projects are future-directed. They always look forward; they are an anticipation of victory over the forces of entropy in the world. But as such they demand the jettisoning of ballast and the rejection of whatever impedes their flow. To be “postcritical” – a term that was in vogue among architects just a few years ago – is to be without friction. In this sense the ideology of the architectural project is one of forgetting. To remind ourselves that architecture is produced, that architects are producers as well as authors, that buildings are not just finished forms but moments in a cycle of production, and that architecture strives to be beautiful in a world that is often and tragically ugly is to give the things we make a history and a conscience and to insist on the solidarity of our work with society at large.

Los arquitectos tienden a hablar acerca de su trabajo, construido o no, como "proyectos". Con su significado etimológico de "forzar hacia adelante" (y resonancias de Heidegger y Le Corbusier⁽¹⁾), la palabra "proyecto" sugiere un acto soberano de creación o "trabajo inmaterial" que visualiza y planifica la producción de una substancia material. Sin embargo, la libertad y autonomía implícitas en esta concepción del proceso de diseño –viene a la mente la imagen de un clavadista en un trampolín con el agua esperándolo abajo– son una ilusión, como lo sabe todo arquitecto que practica la profesión. La imaginación del arquitecto está siempre arraigada en el contexto histórico específico y en las circunstancias materiales. Más aún, la arquitectura es un producto social y los arquitectos se ocupan de producir no solo ideas construibles sino *commodities* que entrarán en un circuito de valor y uso. Por eso es que Walter Benjamin, en su conocido ensayo "El autor como productor" (1934), ordena a aquellos que se dedican a formas de trabajo artístico e intelectual que pregunten no solo cuál es la posición de su trabajo con respecto a las relaciones contemporáneas de producción, sino también cuál es su posición dentro de esas relaciones (Benjamin, 1979).

Desde el punto de vista de este mandato, la curva de la arquitectura moderna que se extiende por 150 años desde la construcción del Palacio de cristal hasta la destrucción de las Torres gemelas, podría describirse como un proceso continuo de olvido. Por definición, la arquitectura más "radical" de la época lucha por dejar atrás la realidad desde la cual se proyecta para levantarse en una nueva zona cero. Al comienzo de la modernidad industrial, el dibujo de Joseph Paxton en el reverso de un sobre –una solución de última hora para una competencia desierta– iba a convertirse en el emblema de una arquitectura "espacio-temporal" sin precedentes. Comparada por Sigfried Giedion con el efecto sublime de una pintura de Turner, la amplia y etérea estructura de vidrio realizada por un ex-jardinero de Hyde Park tenía, en los informes de incontables visitantes

contemporáneos, el ambiente de un "espectáculo mágico". Giedion cita del diario de viaje de un exiliado político alemán llamado Lothar Bucher:

«Vemos una delicada red de líneas sin una clave por medio de la cual pudiésemos juzgar su distancia desde el ojo al tamaño real. Los muros laterales están demasiado separados para ser captados en una sola mirada. En lugar de moverse desde el muro que hay en un extremo al del otro, el ojo viaja a lo largo de una perspectiva interminable que se desvanece en el horizonte. No podemos decir si esta estructura se alza cien o mil pies sobre nosotros, o si el techo es una plataforma plana o si está construida con una serie de cordones, porque no hay un juego de sombras que permita a los nervios ópticos calcular las medidas. Si dejamos que nuestra mirada viaje hacia abajo, encuentra las vigas enrejadas pintadas de azul. Al principio, estas se ubican solo a grandes intervalos, luego se van acercando cada vez más hasta que son interrumpidas por un enceguedor haz de luz –el transepto– que se disuelve en un fondo distante donde toda la materialidad se incorpora a la atmósfera. (...) es un *Sueño de una noche de verano* visto a la clara luz del mediodía» (citado en Giedion, 1954, págs. 251-252).

Dentro de la economía narrativa del libro de Giedion *Espacio, tiempo y arquitectura*, el aparentemente liviano Palacio de cristal es el heraldo de una nueva visión y el umbral de la revolución que está a punto de desarrollarse en la arquitectura. «La industria, después de todo el infortunio y desorden que ha causado –escribe Giedion– ahora mostró otro lado más gentil, despertó sentimientos que parecían pertenecer solo al mundo de los sueños» (1954, pág. 247).

Pero podemos comparar este mundo de ensueño arquitectónico de 1851 con una descripción de la industria del vidrio cerca de Birmingham dada por Friedrich Engels justamente seis años antes en *Las condiciones de la clase trabajadora en Inglaterra*. Fue aquí donde funcionaba Chance Brothers, el fabricante de las 300.000 placas de vidrio con que se construyó el Palacio de cristal.

«En la fabricación del vidrio, también se da un trabajo que (...) no puede ser soportado por los niños. El trabajo duro, la irregularidad de las horas, el frecuente trabajo

(1) Cfr. el concepto de proyecto que tiene Heidegger como algo empujado (*entworfen*) al mundo como una futura posibilidad existencial, que él desarrolla en *Ser y tiempo*; y la famosa definición de arquitectura de Le Corbusier en *Vers une architecture* como un sacar las formas a la luz: "*le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière.*"

nocturno y especialmente el intenso calor de la fábrica (100 a 130 Fahrenheit), producen en los niños una debilidad general y enfermedad, crecimiento atrofiado y especialmente daños a los ojos, malestares intestinales y afecciones reumáticas y bronquiales. Muchos de los niños son pálidos, tienen ojos rojos y a menudo están ciegos por semanas, sufren de náuseas violentas, vómitos, tos, resfríos y reumatismo. Cuando el vidrio se retira del fuego, los niños a menudo deben estar expuestos a tal calor que las tablas donde están parados se encienden bajo sus pies. Los sopladores de vidrio generalmente mueren jóvenes por debilidad y afecciones al pecho» (Engels, 1999, págs. 215-216).

El palacio de cuento de hadas surgió en el parque, en otras palabras, del paisaje malévolo de una antigua fábrica industrial, el mismo mundo satánico de columnas de humo, tierra recalentada y catástrofe ecológica que había abrumado a Karl Friedrich Schinkel un cuarto de siglo antes cuando viajó por las fábricas de Birmingham en su *englische Reise*. Schinkel estaba en realidad en una misión de búsqueda de información para el Estado prusiano en 1826, encargado de informar a su vuelta sobre el nivel de desarrollo tecnológico británico (y posiblemente hacer algo de espionaje industrial); pero en los años siguientes, la nueva realidad de producción y —especialmente mientras se construía el Palacio de cristal— media docena de fábricas de placas de vidrio de Inglaterra se convirtieron en el destino de periodistas y documentalistas sociales. En su libro *Mundos victorianos de vidrio* (*Victorian Glassworlds*), la historiadora Isobel Armstrong da un claro relato de su turismo industrial. Autores como Charles Dickens describen una volcánica escena de soplado de vidrio difícilmente menos impresionante que el espectáculo de la exposición de vidrio del Palacio de cristal. El edificio de exposiciones de Paxton en Londres y la fábrica instalada por el “fanático” Robert Lucas Chance en Spon Lane, Smethwick, eran mundos paralelos pero complementarios, el último, el lado oscuro de la “transparencia masiva” de la arquitectura (Armstrong, 2008, pág. 37).

El nombre Chance Brothers es curiosamente apropiado dadas las contingencias económicas y técnicas que necesariamente afectan a toda construcción arquitectónica. En el caso del Palacio de cristal, el sistema racional y modular

concebido por Paxton, que confirma el derecho del edificio a ser la primera estructura arquitectónica verdaderamente moderna, se basó en una placa de vidrio de cuatro pies y una pulgada por diez pulgadas. Esta dimensión, la más grande que se podía producir entonces y que nunca antes había sido usada en una construcción a gran escala, dio al edificio su apariencia característica.

Del mismo modo, casi un siglo y medio más tarde, el Museo Guggenheim de Frank Gehry en Bilbao debería su aspecto material a una contingencia de producción. Gehry inicialmente imaginó la superficie del edificio cubierta de acero inoxidable pulido a mano. Tenía dudas, sin embargo, acerca de la reflectividad variable del material bajo condiciones cambiantes de luz. El zinc y el cobre empleado también tenían sus desventajas; los ingenieros de Bilbao estaban preocupados de que estos metales pudieran filtrarse al Río Nervión adyacente. Afortunadamente, un vendedor de titanio envió a Gehry una muestra promocional muy poco antes de que se publicaran las bases para concursar por el edificio. Aun cuando se había usado en el diseño aeroespacial por medio siglo, así como en otras industrias que necesitaban tener poco peso, solidez y resistencia a la corrosión y a la toxicidad, el titanio anteriormente solo había sido usado como material de construcción en Japón, en pequeñas aplicaciones en techos. También era prohibitivamente caro debido al trabajo que implica su extracción y producción comercial. Sin embargo, Gehry se sentía atraído por su consistente brillo aterciopelado y pidió al arquitecto ejecutivo en Bilbao que lo incluyera en la propuesta como una alternativa. Justo entonces, Rusia, el mayor productor de titanio en el mundo, puso una gran cantidad en el mercado, haciendo que los precios cayeran momentáneamente. En una semana se compró una cantidad suficiente para cubrir el edificio (Barrow, 2000, págs. 499-505).

Seguramente el hecho de que un museo con franquicia, ubicado en Nueva York, fuera diseñado por un arquitecto de Los Ángeles, usando materia prima proveniente de minas en la ex Unión Soviética, luego enviado a una planta en Pittsburgh para ser tratado químicamente y laminado, embarcado a España para ser cortado digitalmente y doblado por un sub-contratista italo-español designado para el proyecto, y finalmente llevado al sitio de la capital

vasca donde los paneles de titanio fueron doblados hasta la curvatura requerida antes de ser instalados, dice tanto acerca de las actuales realidades globales de la producción arquitectónica como las interminables imágenes del edificio terminado e incluso la experiencia de ir en realidad al museo a gozar del famoso “efecto Bilbao”. Sin embargo, el mismo cisma entre los mundos de producción y consumo que yacían bajo el edificio de Paxton a mediados del siglo diecinueve, contribuyó al aura del edificio de Gehry en una era “post-industrial”.

El término “post-industrial” es, naturalmente, un eufemismo. Aún en una era digital, y una donde la robótica es más que una fantasía de ciencia-ficción en muchos lugares de trabajo, la producción en grande necesariamente ocurre en algún lugar. En el mercado global de hoy, no es poco común que los componentes de edificios vengan de lugares lejanos e improbables. Pero estos orígenes son generalmente invisibles, como en el caso de Bilbao, donde las superficies metálicas parecen inflarse glamorosamente como la falda de Marilyn Monroe en la memorable y exagerada descripción de un crítico embelesado (Muschamp, 1997). Y lo que estamos describiendo tampoco puede ser relegado a lo prosaico de las “fuentes”. Ya sea que veamos la historia de la vida de un edificio, o lo que podríamos llamar su biografía –la procedencia de sus componentes, los complejos tipos de trabajo que son parte de los muchos pasos de su producción– como tema social-antropológico o cultural (el último tipo de enfoque se relaciona con el concepto de Fredric Jameson del inconsciente político), descubriremos una trama de producción, distribución y consumo intrincada y de muchas capas. Como James Smith y Jeffrey Mantz escriben en un ensayo con el título Philip Dickiano “¿Sueñan los teléfonos celulares con la guerra civil? (“Do Cellular Phones Dream of Civil War?”): «el desapego que siente el consumidor occidental contemporáneo por la vida social de las cosas se da por el hecho de que estas cosas son sistemáticamente despojadas de todos los referentes sociales y, por lo tanto, de significado» (2006, pág. 77). El ensayo de Smith y Mantz trata de la falta de conocimiento que tiene el público de las circunstancias que rodean la minería de coltan (columbita-tantalita, un componente crucial de los microchips que se encuentran en todos

los teléfonos celulares, computadores portátiles y otros aparatos digitales) en Goma, una ciudad en un área extremadamente pobre y destruida por la guerra al este del Congo, en la frontera de Ruanda.

Pero los historiadores y los críticos de arquitectura siempre han tenido una tendencia a pasar por alto las genealogías de este tipo a favor de la genialidad. Hace un siglo y medio, Karl Marx reconoció que en una economía capitalista el proceso de producción desaparece de la vista en el momento en que el producto llega al mercado. Podemos decir esto axiomáticamente: *el sudor de la producción se evapora en la dulzura del consumo*. Otro ejemplo indicativo: la velocidad con que se informaron los abusos en las fábricas de Foxconn en China (donde se hacen los productos Apple) fue la misma con la que esta información desapareció cuando la compañía estaba lanzando su última versión de iPhone. Y aun cuando los plexos de Silicon Valley y los astilleros reprocesados de Bilbao están lejos del paisaje lleno de hollín de la Inglaterra industrial, el taller de explotación humana nunca ha dejado de existir. Habiendo primero dejado la ciudad moderna por los suburbios y las tierras menos desarrolladas (llevando una nueva economía de servicios al mismo tiempo que dejaba atrás restos arqueológicos que podrían más tarde ser convertidos en condominios), finalmente se fue a otros países. Fuera de la vista es fuera de la mente, por lo menos hasta que estalla algún escándalo en la aldea global, haciendo que todo lo que estaba lejos esté cerca nuevamente: un derrame tóxico de una fábrica de paneles solares, por ejemplo, o una denuncia de condiciones intolerables que sufren trabajadores extranjeros de la construcción⁽²⁾.

En *El capital*, Marx hace énfasis en el punto ciego entre producción y consumo. La mistificación de las relaciones de producción produce mercaderías abundantes en “sutilezas metafísicas y exquisiteces teológicas”. Una vez que ha entrado en el ámbito de la circulación, escribe Marx, una simple mesa «desarrolla en su cerebro de madera ideas grotescas mucho más maravillosas que si comenzara a bailar por su propia voluntad» (1976, págs. 163-164).

(2) Para tomar dos ejemplos al azar, ver Jacobs, 2011; Giuffrida, 2011.

La arquitectura es un producto social. Por eso, Walter Benjamin ordena a aquellos que se dedican a formas de trabajo artístico e intelectual que se pregunten no solo cuál es la posición de su trabajo con respecto a las relaciones contemporáneas de producción, sino también cuál es su posición dentro de esas relaciones.

Aún las cosas arraigadas en el terreno, como los edificios, adquieren una vida propia, haciendo surgir «el mundo embrujado, distorsionado y al revés poseído por "Monsieur le Capital y Madame la Terre"» (Marx, 1981, pág. 969). Esta lógica invertida, donde "todo lo que es sólido se desvanece en el aire", es la base de la teoría de Marx sobre el fetichismo de la mercancía, que inicialmente derivó de los estudios del entendimiento de la religión primitiva. En *Du culte des dieux fétiches*, Charles de Brosses ha descrito la manera en que las culturas nativas de la costa oriental de África veneraban objetos materiales –«un árbol, una montaña, el mar, un trozo de madera, la cola de un león, una piedra, una concha, un pez, una planta, una flor, un cierto tipo de animal como una vaca, chivo, elefante, oveja, en resumen, cualquier cosa imaginable»– y supersticiosamente les atribuían poderes protectores (1760, págs. 18-19). De la misma manera, en una economía de consumo, los objetos adquieren valores y significados totalmente no relacionados con aquellos que definen su existencia material. La construcción social de valores en el sistema capitalista de objetos convertidos en mercaderías se asemeja a la arbitrariedad del significado del lenguaje, donde (como declaraba Saussure un siglo después de Marx) también se ha cortado la conexión entre significante y significado:

«El valor, por lo tanto, no tiene su descripción marcada con fuego en la frente; más bien transforma cada producto del trabajo en un jeroglífico social. Después, los hombres tratan de descifrar el jeroglífico, llegar detrás del secreto de nuestro propio producto social: porque el valor, como la característica que tienen los objetos de utilidad, es tanto el producto social de los hombres como lo es su lenguaje» (Marx, 1976, pág. 167).

Un ejemplo de este fenómeno es la manera en que ha sido comercializado otro edificio reciente de Gehry, su condominio en 8 Spruce Street en el centro de Nueva York. Como el de Bilbao y la mayoría de sus edificios, su existencia mágica se puede rastrear hasta un bosquejo inspirado (si no en una servilleta artísticamente arrugada). Habiendo abierto en 2011 como "la torre residencial más alta de las Américas" y un símbolo del resurgimiento de la ciudad después del 9/11, se cono-

ce actualmente con una exquisita metonimia (y arrogancia), como "New York by Gehry"⁽³⁾.

Esto nos hace volver al proyecto arquitectónico y a la idea de "trabajo inmaterial" con que comenzamos. No es un accidente que la arquitectura se haya convertido en una metáfora generalizada en el discurso contemporáneo. Uno oye comúnmente referencias a la "arquitectura" de una campaña política, una estrategia militar o un programa de computación. La condición paradigmática en la "economía del conocimiento" de hoy tiene mucho que ver con la idea igualmente generalizada del proyecto. Un trabajo reciente de sociología ha acuñado la idea de la "ciudad proyectiva". En la ciudad proyectiva, las relaciones sociales son flexibles, no jerárquicas, interconectadas y, sobre todo, basadas en proyectos. A diferencia de la formación "urbana" anterior, donde los empleados tenían puestos en oficinas estructuradas verticalmente, lejos de casa, el trabajo ya no está claramente separado de la vida privada. Los ciudadanos toman una variedad de trabajos que obtienen a través de sus redes y a menudo los realizan al mismo tiempo. Los que tienen más éxito son oportunos, innovadores y móviles, y trabajan efectivamente en equipos. La pericia, aun cuando todavía está definida por la competencia y la inteligencia, depende menos del conocimiento estandarizado que de la habilidad de adaptarse a situaciones cambiantes y fluidas y de integrar y redistribuir diversas formas de información.

La ciudad proyectiva no es una ciudad en realidad, sino una lógica social contemporánea que suscribe –y sirve para justificar– lo que Luc Boltanski y Eve Chiapello han llamado "el nuevo espíritu del capitalismo" (2005). Su libro, de ese título, publicado originalmente en Francia en 1999, está pensado como una secuela del estudio clásico de Max Weber. Dicen que el nuevo *Geist* del proyecto comenzó a aparecer en los años sesenta, alrededor de la misma época en que surge el computador personal. Actualmente es una manera típica de organizar el trabajo en las sociedades capitalistas avanzadas. Como una construcción ideológica, la ciudad proyectiva también naturaliza algunos de los rasgos más

(3) Ver www.newyorkbygehry.com

opresivos de esas sociedades. El precio de la libertad de la jerarquía burocrática en el lugar de trabajo se paga con la pérdida de un trabajo seguro y la precariedad de los salarios y beneficios (ya no hay propiedad del cargo y la expansión de la calidad de adjunto es equivalente en las universidades), mientras que la consecuencia de desechar los horarios del trabajo regular y el tiempo de vacaciones es el comienzo del trabajo de 24 horas al día, siete días a la semana: 24/7.

Claramente esta descripción de la ciudad proyectiva tiene afinidades con la organización de la práctica de la arquitectura en el último siglo. El modo colaborativo de trabajar de la arquitectura, su uso habitual de “charrettes”, su inherente calidad híbrida como forma de experticia y, no menos importante, su creatividad, todos esto la hace una profesión ejemplar y en realidad, le da brillo en la cultura actual. Sin embargo, pocos arquitectos principiantes están ajenos a estas inseguridades y desigualdades inherentes en un campo donde el flujo de encargos de trabajo es a menudo de lujo o de hambre, y donde la autoría individual es frecuentemente anónima o se la apropian otros que saben cómo mover la máquina de la fama.

Concluyendo: a los arquitectos les gusta construir su trabajo como “proyectos”, y de muchas maneras esto es un rasgo admirable. Proyectar edificios y ciudades en el mundo requiere confianza en el futuro. Los proyectos anticipan la victoria sobre diversas fuerzas de la entropía. Sin embargo, como lo hemos expuesto aquí, también exigen deshacerse del lastre y rechazar todo lo que obstaculice su camino. Ser “postcrítico” –un término en boga recientemente entre los intelectuales de la arquitectura (Somol & Whiting, 2005)– es no tener fricción. Respecto a esto, la ideología del proyecto arquitectónico exige un cierto grado de amnesia. Recordar que los arquitectos son productores de la misma manera que los autores, que los edificios no son solo formas terminadas sino momentos en un ciclo de producción, que la arquitectura pertenece al mundo del comercio y también tiene consecuencias políticas, y que al luchar por ser hermosa a menudo ignora un mundo que es feo y opresivo –todo esto es para establecer la solidaridad entre la arquitectura y otros productos sociales y para dar historia y conciencia a las cosas que hacen los arquitectos. [m](#)

REFERENCIAS

- ARMSTRONG, I. (2008). *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880*. Oxford: Oxford University Press.
- BARROW, L. R. (2000). Appendix 4. Case Study 2: Frank O.Gehry and Associates. En L. R. Barrow, *Cybernetic Architecture - Process and Form - The Impact of Information Technology*. Cambridge, MA: Harvard University (disertación PhD).
- BENJAMIN, W. (1979). *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. (E. Jephcott, Trad.) Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- BOLTANSKI, L. & CHIAPELLO, E. (2005). *The New Spirit of Capitalism*. (G. Elliott, Trad.) Londres: Verso.
- DE BROSESSE, C. (1760). *Du culte des dieux fétiches, ou Parallèle de l'ancienne Religion de l'Egypte avec la Religion actuelle de Nigritie*. París.
- ENGELS, F. (1999). *The Condition of the Working Class in England*. Oxford: Oxford University Press.
- GIEDION, S. (1954). *Space, Time and Architecture* (3a ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- GIUFFRIDA, A. (9 de febrero de 2011). U.A.E. Construction Workers Stranded, with No Pay and No Prospects. *New York Times*. Recuperado de www.nytimes.com/2011/02/10/world/middleeast/10iht-M10WORKERS.html?pagewanted=all
- JACOBS, A. (19 de Septiembre de 2011). China Shuts Solar Panel Factory after Antipollution Protests. *New York Times*. Recuperado de www.nytimes.com
- MARX, K. (1976). The Fetishism of Commodities and Its Secret. En K. Marx, *Capital* (B. Fowkes, Trad., Vol. 1). Hammondsorth: Penguin Books.
- MARX, K. (1981). The Trinity Formula. En K. Marx, *Capital* (D. Fernbach, Trad., Vol. 3). Hammondsorth: Penguin Books.
- MUSCHAMP, H. (7 de septiembre de 1997). The Miracle in Bilbao. *New York Times Magazine*, pág. 72.
- SMITH, J. H. & MANTZ, J. W. (2006). Do Cellular Phones Dream of Civil War? The Mystification of Production and the Consequences of Technology Fetishism in the Eastern Congo. En M. Kirsch (Ed.), *Inclusion and Exclusion in the Global Arena*. Londres: Routledge.
- SOMOL, R. E., & WHITING, S. (2005). Okay, Here's the Plan. *Log(5)*, 5-7.