

UNIVERSIDAD DE CHILE

La Ironía en el
Texto Arquitectónico

*Una Revisión Con-Textual de Obras y Proyectos Representativos
del Arquitecto Rem Koolhaas.*

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Alumno: Sergio Abarca Mejías

Profesor Guía: Max Aguirre

Santiago, enero de 2019

Contenido

Introducción	7	Delta de la no-totalidad, lo faltante como mercancía.....	74
Arquitectura y Crítica	9	Bernard Tschumi	77
La Obra de Arquitectura como Crítica Cultural.	12	Des-estructuración.....	78
Tema de Investigación	13	Sobre el Concepto de Orden.....	79
Planteamiento de la Investigación	13	Sobre la Notación.....	84
La Posmodernidad.....	15	Sobre las Conclusiones de la Disyunción	86
La Globalización.....	20	¿Parra Qué?	87
La Estetización del Mundo	25	La antipoesía como ejemplo de creación posmoderna.....	87
La Estética de la Mercancía	28	La Ironía	92
Teorías del lenguaje (texto) posmoderno.....	32	Los Tropos	94
El movimiento desde la Semiología a la Gramatología.....	32	Ironía	95
Venturi y Scott Brown	37	Sarcasmo	95
Sobre el Cambio de Paradigma	37	Alegoría	95
De Habitante a Consumidor	42	Alusión	95
La Estética Publicitaria	44	Sinécdoque.....	96
Las Pantallas y la Ciudad (Hipermoderna)	46	Cohabitación	96
Charles Jencks	50	Oxímoron	96
Arquitectura y Política.....	50	Paradoja	97
La Ironía como Método Crítico	54	Metáfora	97
El Lenguaje Posible.....	58	La Ironía en la Obra de Rem Koolhaas	99
Peter Eisenman	60	Biblioteca De Seattle.....	100
Introducción	60	Lugar y Contexto – Derrida	105
Precisiones sobre el Simulacro.....	66	La Imagen De Europa	107
La Arquitectura como Texto.....	67	Villa dall’Ava.....	111
Keneth Frampton	69	Fundación Prada	117
Colonialismos	69	Curaduría Bienal de Venecia.....	122
Posmodernidad	71	Conclusiones	127
La simulación.....	72	Bibliografía	129

Índice de Figuras

Figura 1. Imagen trucada de los silos que Le Corbusier, publicada en L'Esprit Nouveau n°1 - 1920. París.....	38
Figura 2. Imagen original de los molinos harineros propiedad de Molinos Rio de la Plata, Buenos Aires, Argentina. Fuente: Collado, A. (2017). Tradición Funcional, Racionalidad Técnica y Valor Estético. Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo.V15n1, 51-67.....	38
Figura 3. Proyecto concurso para National College Hall of Fame. Fuente: Aprendiendo de Las Vegas.....	39
Figura 4. Caesars Palace. Fuente: Aprendiendo de Las Vegas.....	39
Figura 5. Beaubourg, también conocido como Museo Pompidou, París. Fuente: en.parisinfo.com	45
Figura 6. Forum de las Halles, París. Fuente: en.parisinfo.com	45
Figura 7. Parc de la Villete. Fuente: en.parisinfo.com	45
Figura 8. Edificio Pato (Duck). Fuente: Aprendiendo de Las Vegas.....	46
Figura 9. Edificio Tinglado Decorado (Decorated Shed). Fuente: Aprendiendo de Las Vegas.....	46
Figura 10. Times Square, Nueva York. Fuente: google Street View	47
Figura 11. Shibuya Crossing, Tokyo. Fuente: google Street View	47
Figura 12. Myeong-dong, Seúl. Fuente: google Street View.....	47
Figura 13. Concierto U2, Es Devlin. Fuente: esdevlin.com	49
Figura 14. Thom Mayne. Depto. Transportes California. Fuente: morphosis.com	49
Figura 15. Plajer-Franz. Puma. Fuente: plajer-franz.com	49
Figura 16. Montaje realizado por el artista alemán John Heartfield. Fuente: heartfield.adk.de/node/4835.....	57
Figura 17. Centro Pompidou (Beauborg). Fuente: www.centrepompidou.fr	59
Figura 18. Proyecto Casa III. Fuente: eisenmanarchitects.com.....	62
Figura 19. Casa X, Peter Eisenman, la escalera roja no conduce a ningún espacio. Fuente: eisenmanarchitects.com.....	63
Figura 20. Interpretación de la Opera House de Sidney. Fuente: El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna, Jencks, C.....	68
Figura 21. Mediateca de Sendai. Fuente: http://www.toyo-ito.co.jp	68
Figura 22. Quinta Monroy, Iquique. Fuente: Plataforma arquitectura.	76
Figura 23. Monterrey, México. Fuente: Plataforma arquitectura.	76
Figura 24. Villa Verde, Concepción. Fuente: Plataforma arquitectura.	76
Figura 25. Villa Savoye, Le Corbusier. Fuente: Plataforma arquitectura.cl.....	79
Figura 26. Casa Farnsworth, Mies Van Der Rohe. Fuente: Plataforma arquitectura.cl.....	79
Figura 27. Casa Vana, Robert Venturi. Fuente: Plataforma arquitectura.cl.....	79
Figura 28. Casa X, Peter Eisenman. Fuente: Plataforma arquitectura.cl.....	80
Figura 29. Frank Gehry.....	81
Figura 30. Zaha Hadid	81
Figura 31. Daniel Libeskind	81
Figura 32. Parc de la Villete.....	81
Figura 33. Variadas Folies	82
Figura 34. Manhattan Transcript. Fuente: Tschumi.com	84
Figura 35. Biblioteca de Seattle, esquema que muestra la independencia forma-contenido. Fuente: Oma.eu	85
Figura 36. Monta Mozuna, Ying Yang House. Fuente: rndrd.com	93
Figura 37. Biblioteca Central de Seattle. Fuente: oma.eu	101

Figura 38. Contenedor y contenido independientes. Fuente: oma.eu	102	Figura 57. Paramento trasparente curvilíneo en la obra de Le Corbusier. Fuente: plataformaarquitectura.cl.....	114
Figura 39. Modulor de Le Corbusier. Fuente: plataformaarquitectura.cl.....	103	Figura 58. Quinta fachada, Villa dall'Ava. Fuente: oma.eu	114
Figura 40. The City of Captive Globe. Fuente: moma.org.....	105	Figura 59. El "modulor" de Koolhaas. Fuente: Revista Neutra.	115
Figura 41. Proceso de creación de la "imagen de Europa". Fuente: oma.eu	107	Figura 60. Modulor de Le Corbusier. Fuente: plataformaarquitectura.cl.....	115
Figura 42. Ironía, utilizando la iconografía del grupo de Punk-Rock Sex Pistols, anarquía en el Reino Unido pasó a ser anarquía en la unión europea, nótese que no se utilizó la palabra "sex", sólo quedó "Pistols". Fuente: oma.eu	108	Figura 61. Complejo de la Fondazione Prada. Fuente: oma.eu.....	117
Figura 43. Imagen original de los Sex Pistols. Fuente: youtube.com.....	108	Figura 62. Proyecto Parc de la Villette, rem Koolhaas. Fuente: oma.eu	119
Figura 44. Izquierda, Atlas de Europa; derecha, Rotterdam: el secreto mejor guardado de Europa. Fuente: oma.eu.....	109	Figura 63. Casa embrujada, revestida en pan de oro. Fuente: oma.eu	119
Figura 45. UE Diversidad de arcos. Fuente: oma.eu	109	Figura 64. Patio interior. Fuente: oma.eu.....	119
Figura 46. Cool Europa. Fuente: oma.eu.....	109	Figura 65. Torre de exposiciones permanentes. Fuente: oma.eu.....	120
Figura 47. ¿Carpa de circo? Para la exposición de reducción asociada a La Imagen de Europa. ¿La Unión de Europa es un circo? Fuente: oma.eu	109	Figura 66. Casa da Musica. Fuente: oma.eu	120
Figura 48. Código de barra seriano al individuo anónimo. Fuente: oma.eu.....	110	Figura 67. Revestimiento de muros, auditorio Casa da Musica. Fuente: oma.eu	120
Figura 49. Montaje realizado por el artista alemán John Heartfield, en la imagen se lee: "El significado del saludo de Hitler: El hombrecito pide grandes regalos.". Fuente: heartfield.adk.de/node/4835.....	112	Figura 68. Interior de la torre revestida con placas de madera aglomerada. Fuente: oma.eu	121
Figura 50. Publicación llamada Content, realizada por Rem Koolhaas. Fuente: oma.eu.....	112	Figura 69. Revestimiento de oro. Fuente: oma.eu	121
Figura 51. Pilotis de Koolhaas. Fuente: oma.eu	113	Figura 70. Cielo Raso. Fuente: oma.eu	123
Figura 52. Pilotis de Le Corbusier. Fuente: plataformaarquitectura.cl.....	113	Figura 71. Muros cortinas. Fuente: oma.eu.....	123
Figura 53. Fenêtre en longueur de Koolhaas. Fuente: oma.eu	113	Figura 72. Ventanas. Fuente: oma.eu.....	124
Figura 54. Fenêtre en longueur de Le Corbusier. Fuente: plataformaarquitectura.cl.....	113	Figura 73. Publicación de "Elements". Fuente: oma.eu	125
Figura 55. Acceso sinuoso. Fuente: oma.eu....	114	Figura 74. Artefacto de Nicanor Parra, en él se lee: Necesito reírme del prójimo, sino me río de alguien ando de malas pulgas todo el día. Fuente: nicanorparra.uchile.cl	125
Figura 56. Paramento traslucido curvilíneo en la obra de Koolhaas. Fuente: oma.eu	114		

Introducción

La Arquitectura es un Texto

Si pensamos en arquitectura prontamente llegaremos a la idea de un contexto. Si consideramos la idea de proyectar arquitectura, tanto el acto proyectual como la arquitectura misma, está necesariamente influida por el contexto cultural, esto es tremendamente claro si consideramos su impronta simbólica y su relación con los avances técnicos y tecnológicos, desde las primeras civilizaciones hasta el más reciente modelamiento de la información de una edificación. La arquitectura ha estado estrechamente ligada a la cultura desde siempre, que, dicho de otro modo, la arquitectura es un producto cultural, es parte integral de la cultura. Es por esto por lo que se resiste a el pensamiento fragmentario y al encasillamiento y se ajusta naturalmente a las teorías que proponen un pensamiento transversal que entiende los fenómenos culturales dentro de un sistema general más amplio. De este fenómeno se desprende la ligazón de la arquitectura al estructuralismo y la semiología.

Cabe mencionar que la semiología y el estructuralismo relevan y superan al pensamiento existencialista y fenomenológico que dominó hasta la década de 1950, este último se caracteriza por poner "énfasis en los mecanismos de comportamientos y percepción" (Montaner, Arquitectura y Crítica, 1999), mientras que la semiología se auto define como: *"la ciencia que estudia todos los fenómenos culturales como si fueran sistemas de signos - partiendo de la hipótesis de que en realidad todos los fenómenos culturales son sistemas de signos, o sea, que la cultura es esencialmente comunicación"*. (Eco, 1974)

Por lo tanto, comunicación y cultura están íntimamente ligados, son dos caras de la misma moneda, entonces si nos preguntamos ¿Es la arquitectura un lenguaje? la respuesta es afirmativa.

La semiología (o ciencia del lenguaje) sustenta y fundamenta algunos de los textos más emblemáticos de la posmodernidad, ellos son "Aprendiendo de Las Vegas" de Robert Venturi y Denise Scott Brown y "El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna" de Charles Jencks, que con dispar rigor metodológico realizan un estudio crítico de la arquitectura en el contexto de la posmodernidad.

Sin embargo, la semiología y el estructuralismo tuvieron un breve dominio intelectual y en la década de 1980 fueron superadas por su heredero el postestructuralismo. Así la semiología, de la mano de la escuela francesa de filosofía, fue superada por lo que Jacques Derrida denominó *Gramatología*. En su célebre texto "De La Gramatología" publicado en 1967 dismanteló o deconstruyó la teoría del lenguaje iniciada por Ferdinand de Saussure demostrando claramente las inconsistencias que recaían en el concepto de significante (imagen sonora). En la teoría de Saussure, para que el signo se refiera a algo es necesario que además del concepto (significado) haya un referente ideal, es decir, que exista la *presencia* contingente del objeto nombrado en algún lugar, al decir silla, el significante se refiere a la silla abstracta e ideal que depende de la sonoridad del concepto mental de silla. Derrida descubre que esta "necesidad" es un resabio y un lastre que viene del racionalismo.

De esta manera Derrida no solamente dismantela la "ciencia" lingüística de Saussure, sino que de paso, toda la tradición filosófica desde los griegos hasta Heidegger, encontrando el mismo problema heredado una y otra vez, esta es la metafísica de la presencia, que se ocultaba en el escondrijo de la *phone* (la voz).

Derrida al descubrir esta limitante heredada del racionalismo, es capaz de liberarse de ella y

expresar abierta y definitivamente una de sus célebres definiciones: **“No hay fuera del texto”** (Derrida, 1971), esto quiere decir que la escritura o grama (de ahí Gramatología, estudio de la escritura) es mayor, anterior y contiene a la phone, y que al dismantelar la asociación con el referente “real” (debido a que no se puede llegar a él), solo nos queda texto. Entonces, lo único que hay son textos en una estructura de referencias a otros textos.

A la luz de esta superación de la teoría lingüística en la que se basaban las definiciones y asociaciones de los textos de Jencks y Venturi, es que se hace necesario realizar una revisión de sus textos con el fin de complementar y extraer el potencial de sus aportaciones.

Por lo tanto, debemos reformular la pregunta inicial bajo el influjo derrideano ¿Es la arquitectura un texto? la respuesta es clara, sí, es un texto, un tipo de texto, tal como *“las coreografías, el cine, la música, la matemática, etc.”* (Derrida, 1971) es un particular tipo de texto. Al respecto hay que hacer una aclaración, la arquitectura no es como un texto, así se refieren a ella Jencks y Venturi, para ellos la arquitectura posee elementos y características que, por su similitud, pueden ser asimilables a los conceptos derivados de las teorías del lenguaje, para ellos, es posible realizar un parangón con fines comunicativos, expresivos e incluso demostrativos. Pero esta referencia aun contiene el lastre del racionalismo (y la modernidad), aún remite a un objeto “real”. Pero lo que se plantea acá es más fundamental (siguiendo los planteamientos de Derrida), la arquitectura no es como un texto, no es asimilable a un texto y sus categorías, sino que, la arquitectura es texto.

Esto además implica, una revisión profunda a lo que entendemos por *contexto* o mejor dicho con-texto en arquitectura, ya que tenemos la costumbre de asociar el contexto a lo construido o lo físico (a un objeto de la realidad concreta).

Entonces ¿qué es un “lugar” para el acto proyectual? El “lugar” es un texto particular en el

que se valorizan algunos aspectos arbitrariamente, para elaborar un texto arquitectónico convencional y arbitrario.

Si logramos liberarnos del peso de la realidad, de lo físico, podemos entender el con-texto como una referencia a una determinada estructura general más amplia, dicho de otro modo, el con-texto refiere a complejísimas redes textuales, superestructuras de referencia, que operan en distintas y múltiples dimensiones. Esta es también una característica de la posmodernidad la que será asimilada y entendida como una superficie donde se encuentra disponible toda la cultura, en cierto modo es el fin de la profundidad. Fredric Jameson lo describe de la siguiente forma:

"... rasgos constitutivos de lo posmoderno: una nueva superficialidad, que se prolonga tanto en la teoría contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro." (Jameson, 2005)

"El mundo, pues, pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con convertirse en una piel lustrosa, una ilusión estereoscópica, una avalancha de imágenes fílmicas sin densidad." (Jameson, 2005)

De allí que la relación entre categorías referenciales ente elementos o conjuntos que otrora parecían dispares tengan desde la posmodernidad una relación directa, debido a que se nos presentan dentro de la misma estructura, textos que aluden a textos.

"En fiel conformidad con la teoría lingüística postestructuralista, el pasado como referente se va poniendo paulatinamente entre paréntesis y termina borrándose del todo, dejándonos tan sólo textos." (Jameson, 2005)

Arquitectura y Crítica

El método de referencia entre elementos que domina la creación artística en la cultura posmoderna es principalmente realizado como crítica y respuesta al establecimiento de una hegemonía vencedora en la lucha por el dominio de la modernidad.

Para entender este proceso debemos remitirnos a las grandes transformaciones que comenzaron a gestarse en el mundo a partir de la segunda mitad del siglo XX, que, en resumen, demostraron el fracaso del *“proyecto universalizante de emancipación del hombre”*. (Lyotard J. F., 2012)

Entre los proyectos que se impugnaban la hegemonía de la modernidad se encontraban: la racionalidad, el marxismo, el capitalismo y el cristianismo, en palabras de Lyotard:

“proyecto de emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las criaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir” (Lyotard J. F., 2012)

El acontecimiento clave para Lyotard que desencadenó la pérdida de fe en los valores de la modernidad fue la II guerra mundial. Los trágicos acontecimientos ocurridos demostraron que:

“el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, ‘liquidado’. Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres sirven como

símbolos de ello. ‘Auschwitz’ puede ser tomado como un nombre paradigmático para la “no-realización” trágica de la modernidad.

Sin embargo, la victoria de la tecnociencia capitalista sobre los demás candidatos a la finalidad universal de la historia humana es otra manera de destruir el proyecto moderno que, a su vez, simula que ha de realizarlo.” (Lyotard J. F., 2012)

Como la tecnociencia capitalista fue el gran relato vencedor, es que la creación artística, literatura, pintura, escultura, arquitectura, entre otras, dejó de ser promotora de una ideología (metarrelato) y paso a ser una creación crítica de los valores que representa el capitalismo. Si bien es cierto que la crítica siempre existió, es en este periodo cuando se masificó su empleo como una metodología de creación artística, tal como la sociedad de consumo refiere a un estado superior de producción, a una superproducción.

Este imperativo de ejercer una posición ante el contexto cultural es una responsabilidad, un compromiso ineludible de toda obra de creación y es también, una exigencia metodológica de la Crítica como disciplina.

“Una de las misiones básicas de la crítica consiste en intentar contextualizar toda nueva producción dentro de corrientes, tradiciones, posiciones y metodologías establecidas, reconstituyendo el medio en el cual se han creado las obras.” (Montaner, 1999)

“No debe olvidarse que toda construcción surge en un contexto social, político, económico, y que, como dice Pierre Bourdieu, toda gran obra es el resultado de un campo de fuerzas, de unas decisiones políticas y de la pugna de intereses privados y públicos, de los diversos grupos y operadores urbanos. Tal como han demostrado Manfredo Tafuri y Roberto Segre, cada obra de arquitectura posee una misión ideológica.” (Montaner, 1999)

Entonces, o se es un promotor del estado de las cosas que impone y propone el capitalismo o se

es contrario a él. Si se elige este último camino, debemos tener claro que *“El arquitecto de la Posmodernidad no puede hacer nada para restablecer los valores perdidos, sólo puede comunicar los valores que faltan y criticar con ironía los que le desagradan. Pero si decide por esta vía deberá usar el lenguaje de la cultura local”* (Jencks, 1981)

Este pequeño fragmento escrito por Jencks en el libro *“El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna”* es clarificador de las posibilidades proyectuales del arquitecto posmoderno, o se es un promotor de la hegemonía capitalista o se es un opositor que ejerce una crítica mediante la ironía. Con ironía, porque este recurso metodológico permite emitir un mensaje con (o dentro de) el lenguaje hegemónico (mensaje oficial) estar dentro de la *“cultura local”* y además esbozar una crítica disimulada, una burla velada.

Por lo tanto, toda obra de arquitectura tiene necesariamente una posición ideológica explícita o implícita en relación con su contexto social, político y cultural, pero además comporta una posición crítica ante la tradición arquitectónica, ante los maestros que lo han precedido.

“T.S. Eliot y George Steiner han ido más allá: toda obra de creación constituye, en el fondo, la más alta actividad crítica. Todo gran artista es, ante todo, un riguroso crítico de los maestros que lo han precedido y a los que sigue. (...) Eliot concluía: un creador es superior a otro solamente porque su capacidad crítica es superior.” (Montaner, 1999)

En arquitectura, el carácter promotor de una *“nueva sensibilidad”* acorde a los nuevos tiempos, que ejercía en el panorama mundial el Movimiento Moderno hasta la mitad del siglo XX, fue revisado por los arquitectos posmodernos. Influenciados por una apertura a la diferencia que ocurre en esta época y que consistió en una nueva relación con las arquitecturas regionales, vernáculas, locales, rescatando de ellas valores propios de los procesos artesanales de construcción, sus tipologías, su materialidad, (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros,

2006). Estos elementos no son tomados literalmente, sino que se adoptan partes, piezas, texturas y se adecuan a la estética *“racionalista”* que sigue imperando en la arquitectura posmoderna.

Esta característica alusiva es utilizada también, en algunos casos, como crítica al Movimiento Moderno y al *“Estilo Internacional”*, y en otros, aludiendo estilísticamente a la historia clásica de la arquitectura, intentando rescatar el simbolismo y valores perdidos que otrora poseía y propugnaba la arquitectura (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968).

Como se verá más adelante, la crítica se desarrolla con cierta liberalidad contra los valores estéticos burgueses de la modernidad. En el arte, el collage y el pastiche (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006) tomaron relevancia como un método de crítica a la modernidad, en las obras se puede apreciar la utilización de elementos de la cultura moderna, intervenidos, y, por lo tanto, resignificados. Este método alude críticamente a un orden de realidad que se ha derrumbado trágicamente. La lógica de la *“Instalación, como práctica artística por antonomasia de la posmodernidad, consiste y radica en las relaciones en las que varias dimensiones “se enfrentan y se cuestionan mutuamente”* (Jameson, 2005).

Pero este cuestionamiento o postura crítica en arquitectura no puede ser ejercida directa ni evidentemente como resistencia, debido a que el control hegemónico de la promoción y regulación de las posibilidades de expresión de una obra están en manos de los detentores del poder, los capitalistas. Es por esta razón que la crítica abierta, la resistencia directa es rápidamente relegada a la utopía, al psiquiátrico de las formas como el ejemplo radical y demostrativo de lo que no se debe hacer.

Por lo tanto, en arquitectura comienzan a realizarse críticas al contexto cultural con un cierto nivel de veladura, ocultas tras la aparente normalidad de las formas y los espacios. Es en

este panorama que se utiliza la ironía como una metodología crítica no solamente de la tradición disciplinar en la que se desarrolla y desenvuelve con naturalidad, sino también, referida a un contexto sociocultural particularísimo que se esmera por cuestionar.

La ironía¹ además de ser un recurso metodológico de crítica cultural, es una figura retórica que pertenece a una de las tres ramas del arte de la oratoria griega, estas ramas son: *Inventio* (contenido), *Dispositio* (disposición) y *Elocutio* (estilo). Esta última rama se divide a su vez en: *Puritas* (corrección gramatical), *Perpicuitas* (grado de comprensibilidad) y *Ornatus* (belleza del discurso), a esta última categoría pertenecen los tropos o figuras retóricas por sustitución (Aristóteles, 2005). Las figuras retóricas, propias del discurso, pasaron rápidamente al mundo de la literatura donde fueron renombradas como figuras literarias y es allí donde se han desarrollado prolíficamente.

Dentro de figuras literarias encontramos las figuras semánticas por sustitución o Tropos, que *“implican dos significados y, en ese sentido, dos términos, el propio (sustituido) y el impropio (tropo), que debe ser más significativo o expresivo que aquel”* (García Barrientos, 2000). A esta categoría, además de la alusión y la ironía, pertenece la metáfora, la hipérbole, la sinestesia, la alegoría, la metonimia, la sinécdoque, la antonomasia, el énfasis y la perífrasis.

Hay que plantearse la variedad de figuras semánticas por sustitución como otros métodos y elaborados mecanismos aun no desarrollados, con los que se puede disimular una crítica al modelo cultural imperante sin dejar de pertenecer al “lenguaje” hegemónico, es decir, ampliar el ámbito de clasificación únicamente

1 La ironía es *“una burla fina y disimulada, una expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada.”* (RAE. 2018)

En esta definición debemos subrayar dos elementos que caracterizan a los tropos, el carácter dilógico, es

estilístico y de embellecimiento del texto o “discurso” para comprender de un modo más amplio las potencialidades críticas que estas figuras comportan.

Por lo tanto, la posibilidad de apertura de los procesos creativos, derivados de las diversas complejidades que conllevan las figuras semánticas por sustitución quedarán acá esbozadas.

Esto es particularmente prolífico si pensamos que el método crítico de la ironía, en una disciplina como la poesía, en el contexto de la posmodernidad, transformó para siempre el “Olimpo del tonto solemne”, la tradición poética, con Nicanor Parra a la cabeza, vio nacer la Anti-poesía.

decir, que contiene una dualidad de significados, y la disimulación, un mensaje con un cierto nivel de veladura, ambas características permiten un ámbito de comunicación más sofisticado.

La Obra de Arquitectura como Crítica Cultural

Si logramos ver que la alusión y la ironía pertenecen a los tropos literarios, pertenecen a la crítica como disciplina y como elevada práctica creadora, y que, por lo mismo, realizan una interpelación a nuestra cultura y a nosotros mismos, lograremos entender que estas características operan de manera simultánea y complementaria.

Y, si por otro lado y al mismo tiempo, logramos concebir a la arquitectura, pensarla, como un texto (a la luz de la teoría de Derrida), en el cual su tectonicidad, materia, tecnología, todas sus toneladas de “realidad” se perciben de igual manera como un texto, al igual que los demás textos de la superestructura de con-textos, estaremos en buen pie para comenzar a liberarnos de los lastres teóricos que emanan de la tradición teórica arquitectónica que deriva aún de la premisa de la *realidad* de la arquitectura, de su *coherencia*, *lógica* y *unidad*.

Es decir, primero debemos liberarnos de la noción de realidad que deriva de lo que Derrida denomina el logocentrismo y que supera magistral y definitivamente.

En segundo término, debemos ver que la crítica posmoderna de Venturi y Jencks no logran abandonar los conceptos a priori que derivan del racionalismo y que en arquitectura proliferan de la mano de los teóricos del movimiento moderno, un ejemplo de ello es la noción de coherencia lógica que indica Christian Norberg Schulz.

Y, en tercer término, liberarnos es liberarnos del concepto tradicional de *contexto* de una obra de arquitectura que refiere al contexto físico natural

o construido, esto debe ser superado definitivamente.

Si logramos vencer estas limitaciones y logramos ver de una manera más transversal, no categorizada ni valorizada a priori, la relación de la arquitectura, en tanto texto, con otros textos que le rodean (con-textos) podremos notar cómo opera en toda su extensión potencial, una obra o proyecto de arquitectura que se proyecta desde la ironía, o sea, la ironía como motor creativo, en un ejercicio crítico, interpelativo, “superficial” y arbitrario.

Desarrollaremos la investigación buscando los procedimientos creativos mencionados, intentando evidenciar los nexos y/o relaciones con-textuales explícitas e implícitas en la obra y proyectos de arquitectura de un arquitecto contemporáneo.

Este arquitecto fue seleccionado por ejercer cierto tipo de resistencia ante el modelo hegemónico, poseer una destacadísima obra construida, además de numerosas publicaciones referidas a su obra, lo que hace más expedita la labor investigativa, y además ser renombrados escritores y teóricos de la arquitectura, él es el Holandés Rem Koolhaas.

Del mencionado arquitecto escogeremos algunas obras por su particularidad y potencialidad para mostrar con cierta claridad la utilización de la ironía en sus obras y proyectos.

Escogeremos las siguientes obras y proyectos:

- Villa dall’Ava
- Biblioteca de Seattle
- La Imagen de Europa
- Fundación Prada
- Curaduría de la Bienal de Venecia

Tema de Investigación

La presente tesis abordará los principales conceptos que dan cuenta del con-texto contemporáneo, conceptos que están íntimamente relacionados entre sí, ellos son la posmodernidad, el capitalismo y la globalización.

En torno a la crítica, se esbozarán algunos elementos propios de la crítica como disciplina y sus características ligadas a la crítica arquitectónica.

En referencia al lenguaje se abordará al alero del texto “De La Gramatología” del año 1967 de Jacques Derrida, revisando la crítica y superación de la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure y sus categorías de Signo, Significado y Significante.

Revisaremos también las diferentes figuras literarias por sustitución, que abrirán nuevos caminos críticos y proyectuales por su carácter dilógico.

Revisaremos textos claves referidos al lenguaje y a la arquitectura posmoderna de autores como Robert Venturi y Charles Jencks, quienes revisten un marcado interés, por sus importantes aportaciones a la arquitectura posmoderna y que revisores posteriores no han sabido extraer en el basto potencial que proponen sus textos.

También haremos una revisión general de la arquitectura posmoderna, situando épocas y características y posteriormente revisaremos las teorías que esbozan los arquitectos posmodernos, entre ellos Bernard Tschumi, Peter Eisenman y Rem Koolhaas

Finalmente, revisaremos algunos proyectos y obras del arquitecto Rem Koolhaas para entender como la obra arquitectura es capaz de realizar una crítica cultural mediante la ironía, dicho de otro modo, revisaremos unos textos (arquitectónico) irónicos.

Planteamiento de la Investigación

La finalidad de la investigación es entender ¿cómo realizan una crítica al contexto cultural el arquitecto Rem Koolhaas?

Como hipótesis manejamos la siguiente respuesta: El arquitecto Rem Koolhaas realiza una crítica al modelo cultural hegemónico mediante una obra y/o proyecto de arquitectura a través de la ironía.

Nuestro objetivo principal es comprender cómo realiza una crítica cultural el arquitecto Rem Koolhaas mediante una obra y/o proyecto de arquitectura a través de la ironía.

Nuestros objetivos específicos son contextualizar el devenir de la cultura desde la caída de la modernidad como proyecto de emancipación del hombre.

Exponer brevemente las teorías propias de la posmodernidad.

Exponer críticamente las teorías arquitectónicas fundamentadas en semiología y la gramatología.

Exponer el potencial del método crítico derivado de las figuras literarias por sustitución (Tropos).

Comparar y analizar los distintos discursos y/o memorias de proyecto y las obras de arquitectura de Rem Koolhaas para develar como opera la crítica cultural en las obras y proyectos de arquitectura.

Metodológicamente la primera etapa de esta investigación consiste en una exposición crítica de las ideas y los autores más relevantes para contextualizar en rasgos generales a nuestra cultura.

Y una segunda etapa que consiste en un método analítico-comparativo de los diferentes textos (discursos, fotografías, esquemas, planimetrías) que conforman los proyectos y las obras de arquitectura.

La Posmodernidad

Nos ayudaremos de autores como Jean Baudrillard, Fredric Jameson y Jean-François Lyotard para definir la condición de la cultura en la sociedad postindustrial y que comporta una nueva experiencia del tiempo y del espacio por la ausencia de relatos que unifiquen y den sentido; pero además es un concepto que sugiere una periodicidad y se sitúa desde fines de la década de 1950.

Sobre el concepto posmodernidad F. Jameson advierte:

“Es también, al menos como yo lo utilizo, un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo, o el capitalismo multinacional.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006).

También es referido a la crisis de la hegemonía cultural de la Europa occidental y también como el fin de la estética elitista burguesa:

“Cuando descubrimos que hay varias culturas en vez de una sola y, en consecuencia, en el momento que reconocemos el fin de una especie de monopolio cultural, sea éste ilusorio o real, estamos amenazados con la destrucción de nuestro propio descubrimiento. De súbito resulta

posible que haya otros, que nosotros mismos seamos un “otro” entre otros. Habiendo desaparecido todo significado y todo objetivo, se hace posible deambular entre civilizaciones como si fueran vestigios y ruinas. El conjunto de la humanidad se convierte en un museo imaginario.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006).

Lo que está en juego acá no es sólo el dominio cultural, su hegemonía, sino también, la noción de identidad, de pertenecer a una cultura y, por otro lado, está en crisis el modelo estético hegemónico de la cultura superior basado principalmente en la exigencia de la estética kantiana que se deriva de:

“Fundamentos profundos y compartidos por todos los hombres y que subyacen en su acuerdo de valorar las formas bajo las cuales se les dan los objetos” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006).

De aquí, entonces, que el arte posmodernista intentará socavar las nociones estéticas de la elite modernista², que en la mirada de Kant son “compartidos por todos los hombres”, es decir, existe una belleza que es capaz de ser universal y el artista moderno es aquel capaz de expresar en un soporte el canon estético establecido por esta elite “sensible y culta” sobre todo normado, establecido por el “hombre blanco heterosexual” que es el modelo de hombre, el prohombre de la modernidad. El arte posmodernista apunta en contra de ese canon establecido, para lo cual creará nuevas metodologías compositivas de crítica y de revelación de la violencia hacia los otros, como el pastiche, el kitsch, la cultura de masas, etc. atacando la hegemonía, mostrando las miradas de la otredad, como por ejemplo la mujer, el tercer mundo.

La modernidad se había construido mediante la ficción de la emancipación del hombre de las

² Debemos mencionar que el término “posmodernista” lleva implícito la palabra modernista, con lo que concluimos que el posmodernismo no es una tabula

rasa, sino más bien, una superación incluyente, ya sea como negación o como inclusión dentro de las nuevas posibilidades del arte.

cadenas que le mantenían prisionero, estos relatos eran conformadores de unidad y del sentido histórico de la humanidad, lo situaban dentro de un proyecto altruista para su liberación, en el centro de esta estructura realizada mediante el lenguaje, una especie de mito, se encuentra el prohombre de la modernidad, quien a través del razonamiento había ganado definitivamente la batalla contra la naturaleza, dominándola mediante la técnica.

“ese era el relato de las Luces, donde el héroe del saber trabaja para un buen fin épico-político, la paz universal. En este caso se ve que, al legitimar el saber por medio de un metarrelato que implica una filosofía de la historia, se está cuestionando la validez de las instituciones que rigen el lazo social: también ellas exigen ser legitimadas. De ese modo, la justicia se encuentra referida al gran relato, al mismo título que la verdad.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006).

Esa estructura construida mediante el lenguaje mítico, una promesa, un relato mayor donde se inscriben, suscriben y alinean todos los demás, se transforman en metarrelatos, y para Lyotard el paso de la modernidad a la posmodernidad es cuando se comienza a dudar del relato estructurante como dador de sentido de la posición histórica del hombre en vías de su emancipación final en manos de la técnica; principalmente la segunda guerra mundial acaba con ese ideal trágicamente. En palabras de Lyotard:

“Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos.” (Lyotard J. F., 2012)

Los metarrelatos o relatos maestros, a que se refiere Lyotard, son:

“la dialéctica del Espíritu, la hermenéutica del sentido, la emancipación del sujeto razonante o trabajador.” (Lyotard J. F., 2012)

Y para despejar cualquier sombra de duda, debemos recurrir a lo que Lyotard redefine, para

una comprensión más acabada, en un libro posterior llamado “La Posmodernidad (explicada a los niños)”

“Los “metarrelatos” a que se refiere La condición posmoderna son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por lo tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las criaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir.” (Lyotard J. F., 2004)

En otras palabras, la incredulidad o la pérdida de la fe, a que se refiere Lyotard, recae, principalmente, sobre cuatro promesas de emancipación: la razón, el marxismo, el capitalismo y el cristianismo, que exigían su conversión y alineamiento en sus filas. Pronto Lyotard vuelve a ser enfático al respecto de la incredulidad, porque en realidad no es algo en lo que uno, cada cual, pueda creer o dejar de creer, de buena o mala fe, sino, más bien, la demostración de su total fracaso como proyecto universalizante.

“Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, “liquidado”. Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres sirven como símbolos de ello. “Auschwitz” puede ser tomado como un nombre paradigmático para la “no-realización” trágica de la modernidad.

Sin embargo, la victoria de la tecnociencia capitalista sobre los demás candidatos a la finalidad universal de la historia humana es otra manera de destruir el proyecto moderno que, a su

vez, *simula que ha de realizarlo.*" (Lyotard J. F., 2004)

Evidentemente es el capitalismo, todos lo sabemos y lo sufrimos, el gran relato que vence la crisis de la modernidad; es uno que es capaz de entrar en esa crisis, de tener en su ser, la variable de la crisis como su motor interno.³

El paso definitivo a la posmodernidad estriba en la caída de la capacidad de unificar en un relato los grandes proyectos de emancipación del hombre. Cae entonces, no sólo la universalidad de los proyectos, lo que ahora nos aparece como una "nube de partículas lingüísticas" (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006), sino, que la misma noción de verdad como un absoluto se encuentra cuestionada.

Para Frederic Jameson tal como para Jean Baudrillard esta pérdida de la narrativa equivale a la imposibilidad definitiva de situarnos históricamente, o lo que es parecido, la muerte de la historia, una comprensión nueva de la temporalidad que nos releva a vivenciar un presente perpetuo, un instante que grita para que se le preste atención, es una categoría nueva de tiempo y espacio.

A esta incapacidad de la historia, Jameson y Baudrillard, haciendo una analogía a las enfermedades psiquiátricas, le llamarán la condición esquizofrénica de la cultura, Jameson lo describe así basándose en la teoría de Lacan:

"Para Lacan, la experiencia de la temporalidad, el tiempo humano, el pasado, el presente, la memoria, la persistencia de la identidad personal a lo largo de meses y años, esta sensación existencial o experiencial del tiempo mismo, es también un efecto del lenguaje. Debido a que el lenguaje tiene un pasado y un futuro, a que la frase se mueve en el tiempo, podemos tener lo que nos parece una experiencia de tiempo concreta o

vivida. Pero dado que el esquizofrénico no conoce la articulación del lenguaje de ese modo, carece de nuestra experiencia de la continuidad temporal y está condenado a vivir en un presente perpetuo con el que los diversos momentos de su pasado tienen escasa conexión y para el que no hay ningún futuro concebible en el horizonte.(...) Así el esquizofrénico no conoce la identidad personal en el sentido que nosotros le damos, puesto que nuestro sentimiento de identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del "yo" a lo largo del tiempo." (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006)

"Por otro lado, el esquizofrénico tendrá sin duda una experiencia mucho más intensa que nosotros de cualquier presente dado del mundo(...) Sin embargo, el esquizofrénico no sólo no es "nadie" en el sentido que no tiene identidad personal, sino que tampoco hace nada, puesto que tener un proyecto significa ser capaz de comprometerse a una cierta continuidad a lo largo del tiempo." (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006).

Acá Jameson articula su argumento de la temporalidad refiriéndose a la definición lacaniana del esquizofrénico por su eficaz relación con el lenguaje, ciertamente el lenguaje, a su vez, pasó de ser un relato articulado, una propuesta, un proyecto de emancipación finamente construido, a una serie de pequeños relatos, fragmentos de mensajes cada uno con sus propios intereses implícitos dentro de un modo nuevo de comunicación.

En este sentido podemos reflexionar que, siendo la elite europea la que detentaba la hegemonía de la cultura moderna, luego de variadas y trágicas evidencias de su inutilidad como propuesta, "la promesa moderna" demostró su ineficacia, no como una decisión de esto por lo otro, sino más

³ Slavoj Zizek, comenta al respecto diciendo que el capitalismo hoy en día no ha entrado en una crisis, sino que, siempre ha estado en crisis, pero es capaz de

superarse a sí mismo y hacer de la crisis un impulso para convertirse en un capitalismo cada vez más brutal y volátil.

bien, quedó de manifiesto, trágicamente, el embuste que enmascaraba dentro de sus relatos⁴.

Para varios autores, tanto como para Jameson, este posmodernismo se asocia estrechamente con las lógicas operativas del capitalismo. Al respecto Jameson escribe:

“Creo que el surgimiento del posmodernismo se relaciona estrechamente con el de este nuevo momento del capitalismo tardío, de consumo o multinacional” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006).

Entonces es necesario, muy brevemente, ir complementando la muestra de la condición de nuestra cultura con un elemento radical, el relato vencedor en el que vivimos, el capitalismo, su mensaje condensado en el eslogan de “el sueño americano” y sus metodologías para la extensión de su influjo a escala global.

Debemos hacer una aclaración con respecto al capitalismo tardío o sociedad de consumo, se trata de un giro notorio y ostensible hacia una característica siempre presente en la humanidad, el consumo, pero ahora explotada de forma salvaje, sucintamente hablando, es el paso de una sociedad capitalista industrializada de productores a una sociedad de consumidores⁵. Esta sociedad, ahora de consumo, va optimizándose cada vez más de mano de la tecnología, la liberación de los mercados y los medios de comunicación; al respecto Jameson

⁴ Acá, podemos mencionar lo que nos reveló el neorrealismo italiano, quienes nos introdujeron en la desesperanza, cada vez que nos ilusionamos con que en la historia del film se iba a producir un repunte hacia un momento en que los personajes fueran “bendecidos”, que sus destinos podrían mejorar, otra vez y rotundamente se caía en un despeñadero aún peor, y la genial interpelación que nos hacen directores como Rossellini, Visconti, de Sica, entre otros, es mostrarnos lo ilusos que somos, lo esperanzados que nos volvemos y nos recuerda que toda esperanza es un engaño. Somos embaucados por el relato, quien esconde su ardid y nos insta a proyectar en su desarrollo nuestros anhelos

nos elabora un estado del capitalismo en el periodo de la posguerra, en sus inicios:

“Nuevos tipos de consumo; desuso planificado de los objetos, un ritmo cada vez más rápido de cambios en las modas y los estilos; la penetración de la publicidad, la televisión y los demás medios de comunicación de masas hasta un grado hasta ahora sin paralelo en la sociedad; sustitución de la antigua tensión entre la ciudad y el campo, el centro y la provincia, por el suburbio y la uniformización universal; el desarrollo de las grandes redes de autopistas y la llegada de la cultura del automóvil...” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006).

Este texto nos demuestra el ímpetu acelerado del vencedor, una voraz máquina productora de mercancías con su enorme aparataje publicitario, que es el aparataje de la dominación.

Gilles Deleuze en un breve texto llamado “Posdata sobre las sociedades de control”, nos ofrece una condensada descripción de la mutación del capitalismo industrial al de consumo.

“Es una evolución tecnológica, pero más profundamente aún, una mutación del capitalismo. Una mutación ya bien conocida, que puede resumirse así. El capitalismo del siglo XIX es de concentración, para la producción, y de propiedad. Erige pues la fábrica en el lugar de encierro, siendo el capitalista el dueño de los

y dicho de otra forma, es el relato quien se apodera de nuestros anhelos y esperanzas, quedándose con el sentido y escondiendo su falsedad.

⁵ Esta mutación del capitalismo fue posible gracias a Henri Ford quien para poder vender más autos, para hacer crecer el mercado, tuvo la genial idea de elevar el salario a sus operarios mediante la participación de las ganancias de la empresa, para que fuesen capaces de comprar, de consumir, un Ford T, ampliando la demanda, generando una enorme capacidad de producción al realizarla por series, y de paso, creando así, nada más y nada menos, que la clase media, que es la clase del sueño americano.

medios de producción, pero también eventualmente propietario de otros lugares concebidos por analogía (la casa familiar del obrero, la escuela). En cuanto al mercado, es conquistado ya por especialización, ya por colonización, ya por baja de los costos de producción. Pero, en la situación actual, el capitalismo ya no se basa en la producción, que relega frecuentemente a la periferia del tercer mundo, incluso bajo las formas complejas del textil, la metalurgia o el petróleo. Es un capitalismo de superproducción. Ya no compra materias primas y vende productos terminados: compra productos terminados o monta piezas. Lo que quiere vender son servicios, y lo que quiere comprar son acciones. Ya no es un capitalismo para la producción, sino para el producto, es decir para la venta y para el mercado. Así, es esencialmente dispersivo, y la fábrica ha cedido lugar a la empresa. La familia, la escuela, el ejército, la fábrica ya no son lugares analógicos distintos que convergen hacia un propietario, Estado o potencia privada, sino las figuras cifradas, deformables y transformables, de una misma empresa que sólo tiene administradores. (...)Se nos enseña que las empresas tienen un alma, lo cual es sin duda la noticia más terrorífica del mundo.” (Deleuze, 2002).

Apreciamos el proceso de intensificación del capitalismo hacia una tercera fase que es el capitalismo financiero, este impone, nuevas libertades a la elite y nuevas restricciones, formas de control y dominio para el resto del mundo, lo que podría englobarse bajo el concepto de globalización. Debemos mostrar las implicancias que el proceso globalizador de los mercados comporta para toda la humanidad.

La Globalización

Para entender el concepto globalización es necesario comprender complementariamente que es un concepto manipulado por quienes detentan el poder, por lo pronto podremos decir que es el campo de operatividad del capitalismo tardío, transformado en empresas transnacionales o globales. Las consecuencias de la extensión de los tentáculos del capitalismo hacia un no-lugar, o lugar sin territorio son nefastas. Y comporta una doble categorización, como veremos más detalladamente, la posibilidad y la imposibilidad de movimiento, o dicho de otro modo, la libertad de unos pocos es la inmovilidad de los muchos, espacio virtual y el espacio local.

Iremos abordándolo con la ayuda de Zygmunt Bauman, quien en su libro “La Globalización, Consecuencias Humanas” va desglosando las implicancias de esta nueva operatividad del capitalismo, un poder que ha sobrepasado las fronteras y los límites nacionales (locales) estableciéndose en un espacio supra-nacional, más allá de la soberanía local, un poder nunca antes visto, en que los distintos Estados ya no tienen posibilidad de regulación y control, al contrario, la presión que ejercen las empresas multinacionales va en el sentido contrario; es incluso deseable la debilidad de los Estados.

“se podría empezar a hablar del fin de la geografía. Las distancias ya no importan y la idea del límite geofísico es cada vez más difícil de sustentar en el mundo real.” (Bauman, 2008)

La superación de las fronteras obedece a la capacidad tecnológica sin precedentes en la historia de las redes de información.

“Al final, la aparición de la World Wide Web computarizada puso fin –en lo concerniente a la información- al concepto mismo de “desplazamiento” (y de la distancia que se ha de recorrer); tanto en la teoría como en la práctica, la información está disponible instantáneamente en todo el globo.” (Bauman, 2008).

“Lejos de homogeneizar la condición humana, la anulación tecnológica de las distancias de tiempo y espacio tiende a polarizarla. Emancipa a ciertos humanos de las restricciones territoriales a la vez que despoja al territorio, donde otros permanecen confinados, de su valor y su capacidad de otorgar identidad.” (Bauman, 2008).

“La información flota libre de sus transportadores; la traslación y el posicionamiento de los cuerpos en el espacio físico son menos necesarios que nunca para el reordenamiento de significados y relaciones. Para algunos –la élite móvil-, la élite de la movilidad- esto entraña literalmente despojarse de lo físico, la nueva ingravidez del poder.” (Bauman, 2008).

“Esta vivencia del poder sin territorio –la combinación, tan misteriosa como sobrecogedora, de lo etéreo con lo omnipotente, la ausencia del cuerpo físico y el poder de formar la realidad- queda registrada en el conocido elogio de la nueva libertad corporizada en el ciberespacio sustentado por la electrónica.” (Bauman, 2008)

Esta libertad y omnipotencia del poder sin territorio libera a algunos mientras que condena a otros a permanecer estático, que es el peor castigo para una sociedad que vive embriagada de movilidad. Estar incapacitado de entenderse parte de un territorio, incapacitado de identidad, además sufrir las “externalidades” negativas de los procesos productivos y la quietud perturbadora.

“Algunos nos volvemos plena y verdaderamente “globales”; otros quedan detenidos en su “localidad”, un trance que no resulta agradable ni soportable en un mundo en el que los “globales”

dan el tono e imponen las reglas del juego de la vida.

Ser local en un mundo globalizado es una señal de penuria y degradación social.” (Bauman, 2008).

“los llamados procesos globalizadores redundan en la redistribución de privilegios y despojos, riqueza y pobreza, recursos y desposesión, poder e impotencia, libertad y restricción. (...)La libertad de elección de unos es el destino cruel de otros.” (Bauman, 2008).

“La globalización les da a los extremadamente ricos nuevas oportunidades para ganar dinero de manera más rápida. Estos individuos han utilizado la tecnología de punta para desplazar grandes sumas de dinero alrededor del globo con extrema rapidez y especular con eficiencia creciente.

Desgraciadamente, la tecnología no afecta la vida de los pobres del mundo. En realidad, la globalización es una paradoja: beneficia mucho a muy pocos, a la vez que excluye o margina a dos tercios de la población mundial.” (Bauman, 2008).

Es también notorio que el poder de los estados nacionales va ostensiblemente a la baja, en picada total, en pos de convertirse solo en la policía local destinada a mantener el orden social, por la fuerza, de una localidad en el contexto del desorden global.

“En un mundo donde el capital no tiene domicilio establecido y los movimientos financieros en gran medida está fuera de control de los gobiernos nacionales, muchas palancas de la política económica ya no funcionan.” (Bauman, 2008).

“Ningún Estado –dice Passet en conclusión. Puede resistir más allá de unos pocos días las presiones especulativas de los mercados.

La única tarea económica que se le permite al Estado y se espera que éste cumpla es mantener un presupuesto equilibrado.” (Bauman, 2008)

“En el cabaret de la globalización, el Estado realiza un striptease y al final de la función sólo le queda

lo mínimo: el poder de la represión. Destruída su base material, anuladas su soberanía e independencia, borrada la clase política, el Estado nacional se convierte en un mero servicio de seguridad de las megaempresas...

Los nuevos amos del mundo no necesitan gobernar en forma directa. Los gobiernos nacionales están encargados de la tarea de administrar los asuntos en su nombre. (Subcomandante Marcos)” (Bauman, 2008).

El lector ha podido darse por enterado del rol de las políticas de los estados nacionales, que no es otro que desregular, liberar y flexibilizar; estos conceptos son los conceptos en boga.

“Se podría describir el patrón predominante con la frase “soltar los frenos”: desregulación, liberalización, flexibilización, fluidez creciente, facilitar las transacciones en los mercados inmobiliario y laboral, aliviar la presión impositiva, etcétera.” (Bauman, 2008)

Acá no hay que ser iluso al pensar que estas regulaciones nos ayudan a instalarnos en la globalidad, de que son leyes que nos insertan dentro de “los globales” o que nos ayudan en algún sentido a sobrellevar las “externalidades” de los procesos de la emancipación capitalista, sino todo lo contrario, son legislaciones que lo que hacen es profundizar la segregación, seguir concentrando la riqueza y aumentando, a su vez, la pobreza, aumentar la fragilidad de los estados; dicho de otro modo, intensificar la dominación de unos pocos sobre los muchos.

“la dominación consiste en buscar esencialmente el mismo fin, el de darle mayor margen y libertad de maniobra al bando dominante a la vez que se impone las restricciones más estrictas posibles a la libertad de decisión del bando dominado.” (Bauman, 2008).

Para aclarar, la exposición que se hace aquí sobre la globalización, y es más, en toda la elaboración de este documento, habría que despejarla de todo vaho de pesimismo, no debemos confundirlo

con una exposición apocalíptica del estado de las cosas, al contrario este momento, esta instantánea que se intenta recrear sobre la sociedad de consumo y el capitalismo, y sus consecuencias como la marginalidad, la pobreza, la segregación, la contaminación y un largo etcétera, no es la muestra de la decadencia y de su crisis, no es una muestra que nos inste a pensar que el modelo tiene fallas terribles y que por ende está condenado a su desaparición o que por lo menos presenta síntomas notorios de enfermedad, al contrario, es la muestra aterradora de su excelente salud; Bauman lo afirma de la siguiente manera:

“No se puede “curar” la pobreza porque no es un síntoma de capitalismo enfermo. Por el contrario, es señal de vigor y buena salud, de acicate para hacer mayores esfuerzos en pos de la acumulación...Hasta los más ricos del mundo se quejan de las cosas de las que deben prescindir...Hasta los más privilegiados están obligados a padecer el ansia de adquirir...” (Bauman, 2008).

“Quienes denuncian lo absurdo o los peligros de la incitación al despilfarro en la sociedad de la abundancia económica no saben para qué sirve el despilfarro. Condenan con ingratitud, en nombre de la racionalidad económica, a los buenos guardianes irracionales sin los cuales el poder de esta racionalidad económica se derrumbaría.” (Debord, 2002)

Entonces hay que verlo de esa manera, la enfermedad de más de dos tercios de la población mundial es la salud de unos poquísimos, esos quienes detentan el poder. Pero esto que parece casi imposible de realizar, una broma de malísimo gusto; tan pocos, teniendo tanto poder para dominar a tantos, se evidencia mejor en cifras.

“El más reciente Informe sobre el desarrollo humano de la ONU señala que la riqueza total de

los primeros 358 “multimillonarios globales equivale a la suma de ingresos de los 2.300 millones de personas más pobres, o sea, el 45% de la población mundial.(...) Sí (como dijo un crítico norteamericano) los 358 decidieran quedarse con 5 millones de dólares cada uno para poder mantenerse y regalaran el resto, casi duplicarían los ingresos de la mitad de la población de la tierra” (Bauman, 2008).

En este punto debemos comenzar a develar que no existe entonces, una especie de nivelación mediante el uso de la tecnología, es decir, debemos desconfiar de los escritos que insertan la idea de que la tecnología es un medio eficaz, sino el único, para disminuir la brecha entre ricos y pobres, mediante el uso de los ordenadores y de internet, deberíamos pensar que este sería más bien un eslogan de una tienda de tecnología o de un operador de servicios de internet, o bien, un estudio financiado por estos últimos.

“No importa lo que crean los académicos, que son miembros de la nueva élite global: la internet y la red no son para todos, y difícilmente serán algún día de uso universal.” (Bauman, 2008).

“Últimamente, para lo único que sirven los ordenadores en el Tercer Mundo es para registrar de manera más eficiente su decadencia” (Bauman, 2008).

Entonces, tenemos que, las definiciones que tanto nos revelan de la condición actual de la cultura son también cegadoras y mutilantes en otro sentido, porque estas demuestran y definen el desarrollo y sucesos de las culturas superiores del primer mundo y no se encargan del estado cultural del tercer mundo que podríamos denominar bruscamente como “de resistencia” ante las presiones de la “glocalización”⁶.

“La mentira de las promesas del libre comercio está debidamente disimulada; la conexión entre la miseria y la desesperación crecientes de la

⁶ Este término se refiere a la globalidad de la elite y la localidad del resto del mundo. Uno se mueve en el

espacio virtual sin cuerpo ni fronteras, mientras que el otro subsiste, en un territorio localizado, resistiendo.

mayoría “inmovilizada” y las nuevas libertades de la pequeña minoría móvil es difícil de advertir en los informes provenientes de las tierras situadas en el extremo que es beneficiario de la “glocalización” (Bauman, 2008).

Estas definiciones debemos considerarlas como herramientas operativas que nos ayudan a entender el contexto global donde se emplaza cualquier producción cultural; pero hay una doble mentira subyacente en lo que hemos definido hasta aquí, primero, que son definiciones de las culturas avanzadas o del primer mundo, hechas por hombres, absolutamente privilegiados, Lyotard lo declara así, expresamente al comienzo de su libro “La Condición Posmoderna”.

“Este estudio tiene por objeto la condición del saber en las sociedades más desarrolladas.” (Lyotard J. F., 2012)

Es decir, es un informe preparado acuciosamente por quienes gozan de los beneficios del primer mundo, son informes que tratan sobre los acontecimientos que determinan las características de la cultura dominante.

Y la segunda mentira que subrepticamente se entrevé, es que la realidad se mediatizó, dicho de otro modo, tenemos que la información suministrada y categorizada como verdadera es la que obtenemos por los medios de comunicación masivos, son ellos quienes “construyen” nuestras opiniones, pero esos medios de comunicación no son otra cosa que la sección operativa del poder, son el ente encargado de la creación del discurso de veracidad aceptado, fuera de él, del oficial, no hay discurso.

Por ende, la supuesta apertura que hace el posmodernismo hacia la otredad solo nos aparece como una pequeña grieta de un grueso muro que nos separa de la clase dominante, por donde podemos mostrar, por lo menos nuestra existencia; la grieta es sólo la curiosidad que tiene el primer mundo y por la cual nos mira entusiasta como mercancía turística. Todo el arte

posmodernista está expuesto en los lugares de control afines, vigilado, anestesiado, aplacado su ímpetu y manteniéndolo colgado en las galerías de los museos; galerías largas y blancas que se parecen a los largos pasillos de las clínicas psiquiátricas de encierro, exhibiéndolos como productos fallido y demostrando el castigo que merece criticar la norma establecida por el poder; es más, el arte que nos parecía en otro tiempo liberador, o por lo menos, un bloque de resistencia al *statu quo* de la sociedad solo vino a ser cómplice de la metodología de imposición del discurso hegemónico del capitalismo, la degradación de toda realidad a mercancía.

Bauman, nos ayuda a quitarnos la inocencia, al demostrar que los medios masivos de comunicación no operan desde la verdad, sino, desde un guion perfectamente editado, preparado y presentado por la clase dominante, para eternizar las condiciones de su dominio, un discurso que encubre los estragos de la globalización.

“el encubrimiento eficaz es el producto de tres recursos interconectados, aplicados consecuentemente por los medios que presiden los ocasionales arrebatos carnalescos de interés público en la suerte de los pobres del mundo. Primero la noticia de una hambruna(...)El mensaje subyacente es que los pobres son responsables de su suerte(...)

Segundo, el guion y la edición de la noticia reducen el problema de la pobreza y las privaciones exclusivamente al hambre. Este ardid permite matar dos pájaros de un tiro: resta magnitud a la pobreza (800 millones de personas padecen desnutrición permanente, pero 4.000 millones, es decir, dos tercios de la población mundial, viven en la pobreza) y limita la tarea por delante a encontrar alimento para los pobres. (...)

Tercero, el espectáculo de los desastres según lo presentan los medios también apoya y refuerza la indiferencia ética cotidiana(...) toda la información que viene de “allá afuera” se refiere

a guerras, asesinatos, drogas, saqueos, enfermedades contagiosas, refugiados y hambre; es decir, a algo que nos amenaza.” (Bauman, 2008).

“dice Nan Elin. En nuestro tiempo posmoderno, el factor miedo sin duda ha crecido, como lo demuestran la proliferación de cerraduras en automóviles y casas, así como los sistemas de seguridad; las comunidades “cercadas” y “seguras” para grupos de todas las edades y niveles de ingresos, la creciente vigilancia de los espacios públicos, además de los interminables mensajes de peligro emitidos por los medios de comunicación masivos.” (Bauman, 2008).

El sentido de alejamiento del otro radica en la construcción mediática de un miedo hacia el otro, hacia el diferente que yo; de allí entonces el auge de los suburbios, en donde los habitantes admitidos en la comunidad deben obedecer a características similares entre sí. *“La experiencia de las ciudades norteamericanas analizadas por Sennett apunta a un elemento común casi universal: la suspicacia, la intolerancia de las diferencias, la hostilidad hacia los forasteros y la exigencia de separarlos y desterrarlos, así como la obsesión histérica, paranoica, por la ley y el orden, tienden a alcanzar su más alto grado en las comunidades más uniformes, las más segregadas en cuanto a raza, etnia y clase social, las más homogéneas.”* (Bauman, 2008).

Vemos con estupor que esa construcción mediática no es solo un influjo superficial, al nivel de la epidermis, sino más bien, tiene raíces profundísimas y se logra materializar con un éxito mercantil enorme, es decir, se capitaliza el miedo eficientemente en nuestras ciudades, construyendo la segregación, la separación de manera voluntaria, en sendos suburbios uniformes. La cualidad genérica de estos espacios contruidos les quita a los habitantes la posibilidad de poseer una identidad definida asociada a la particularidad de su hábitat, de reconocerse en comunidad.

“la monotonía sin rostro y la pureza clínica del espacio artificialo les negó la oportunidad de negociar valores y, por lo tanto, de poseer las destrezas necesarias para abordar el problema y resolverlo.” (Bauman, 2008).

La Estetización del Mundo

Podemos decir, primeramente, que la estetización del mundo es un proceso complejo que reviste la completa transformación del mundo “real” en su mera representación, es la victoria de la imagen del objeto por sobre el objeto mismo, la muerte del objeto y la ascensión de la realidad espectacular de Guy Debord.

Esta sustitución de la realidad por su representación ocurre en dos vertientes paralelas, con sendas transformaciones dentro de la disciplina del arte y en la sociedad de consumo.

Esta victoria, definitiva por lo demás, tiene que ver con el auge tecnológico, la fotografía y el cine, y principalmente con los métodos de dominación de la élite, es su lenguaje; este modo de comunicación es tan potente que permite la unilateralidad del discurso y es capaz de construir toda una cosmovisión, o estructura de sentido, en un “flashazo”.

Vamos a aproximarnos a la comprensión de los sucesos que marcaron el paso definitivo de la hegemonía de la representación por sobre el objeto; este proceso es llevado a cabo por el capitalismo vencedor que logra la dominación total de la mercantilización de toda la vida humana. Nos ayudaremos de los textos “Sociedad del Espectáculo” de Guy Debord, “El Complot del “Arte” y “El Éxtasis de la Comunicación” de Jean Baudrillard y “El Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica” de Walter Benjamin

Cabe mencionar que no haremos un estudio acabado de sus notables teorías, no es el objetivo de este trabajo, más bien, nos serviremos de ellas de manera operativa para entender el contexto cultural de la posmodernidad.

El espectáculo es la transformación de la realidad, por decirlo así, concreta, a una realidad construida mediante los medios masivos de comunicación, esa realidad es la realidad espectacular que mediante un proceso dialéctico es capaz de modificar las nociones de verdad y verosimilitud ajustándose a los discursos dominantes

“No se puede oponer abstractamente el espectáculo y la actividad social efectiva. Este desdoblamiento se desdobra a su vez. El espectáculo que invierte lo real se produce efectivamente. Al mismo tiempo la realidad vivida es materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y reproduce en sí misma el orden espectacular concediéndole una adhesión positiva. La realidad objetiva está presente en ambos lados. Cada noción así fijada no tiene otro fondo que su paso a lo opuesto: la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente.” (Debord, 2002)

De esta manera tenemos que la realidad es “construida” mediante imágenes, es representada, la representación es la nueva realidad, la apariencia.

“El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizadas por imágenes.” (Debord, 2002).

“Considerado según sus propios términos, el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, y por lo tanto, social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la negación visible de la vida; como una negación de la vida que se ha hecho visible.” (Debord, 2002).

Así el espectáculo se revela como una empresa de empobrecimiento de lo vivido y el ascenso de la representación a la categoría de realidad.

“Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia

como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en su representación.” (Debord, 2002).

“La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuánto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas.” (Debord, 2002).

Este párrafo nos trae a la memoria una ilustración que hace Slavoj Žižek, hablando sobre lo mismo, esa posibilidad de verse “representado” produce que lo que realiza ese otro sea también mi realización. Žižek nos lo ilustra de la siguiente manera: cuando vemos un programa de televisión, una comedia, por ejemplo, ocurre una situación graciosa y acto seguido oímos unas risas grabadas, en ese momento nos vemos a nosotros mismos sin ningún gesto aparente, la situación no nos genera ninguna risa, pero eso no importa, nos sentimos alegres igual, acudimos fielmente a la sollicitación de la escena y esto se debe a que las risas grabadas rieron por nosotros, no tuvimos que reír, fuimos representados en nuestra labor.

Hay que consignar que el espectáculo no es el producto erróneo o fortuito, una jugada que se salió de madre y que es necesario reparar, sino que es la voluntad del poder que se ejerce violentamente sobre todo aspecto de la vida. Cada movimiento del espectáculo es aquel que insta a su intensificación y perfeccionamiento como discurso unilateral.

“El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden presente mantiene consigo mismo, su monólogo elogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las

condiciones de existencia. (...) Aunque el espectáculo tomado bajo su aspecto restringido de “medios de comunicación de masa”, que son su manifestación superficial más abrumadora, parece invadir la sociedad como simple instrumentación, ésta no es nada neutra en realidad, sino la misma que conviene a su automovimiento total. Si las necesidades sociales de la época donde se desarrollan tales técnicas no pueden ser satisfechas sino por su mediación, si la administración de esta sociedad y todo contacto entre los hombres ya no pueden ejercerse si no es por intermedio de este poder de comunicación instantánea, es porque esta comunicación es esencialmente unilateral; de forma que su concentración vuelve a acumular en las manos de la administración del sistema existente los medios que le permiten continuar esta administración determinada.” (Debord, 2002).

Tenemos más claramente que este mundo espectacular obedece solo a un rey, esta es la mercancía

“El mundo a la vez presente y ausente que el espectáculo hace ver es el mundo de la mercancía dominando todo lo que es vivido. Y el mundo de la mercancía se muestra así tal como es, puesto que su movimiento equivale al distanciamiento de los hombres entre sí y respecto de su producto global.” (Debord, 2002).

El espectáculo es capaz de transfigurar cualquier cosa a mercancía, tiempo-mercancía (vacaciones), desplazamiento-mercancía (turismo), etc., pero para ello es necesario primero realizar un violento despojo de las condiciones que permitían su uso libre, es decir, ir intensificando la privación de las libertades.

“Para llevar a los trabajadores al estatuto de productores y consumidores “libres” del tiempo-mercancía la condición previa ha sido la expropiación violenta de su tiempo. El retorno espectacular del tiempo sólo ha llegado a ser posible a partir de esta primera desposesión del productor.” (Debord, 2002).

Las únicas libertades que puede asumir el hombre son aquellas que le permite la clase dominante, y estas vinieron a existir por la transfiguración de obrero a consumidor debido a la superproducción de mercancías

“Mientras que en la fase primitiva de la acumulación capitalista “la economía política no ve en el proletario sino al obrero”, que debe recibir el mínimo indispensable para la conservación de su fuerza de trabajo, sin considerarlo jamás “en su ocio, en su humanidad”, esta posición de las ideas de la clase dominante se invierte tan pronto como el grado de abundancia alcanzado en la producción de mercancías exige una colaboración adicional al obrero. Este obrero redimido de repente del total desprecio que le notifican claramente todas las modalidades de organización y vigilancia de la producción, fuera de esta se encuentra cada día tratado aparentemente como una persona importante, con solícita cortesía, bajo el disfraz de consumidor.” (Debord, 2002).

La trasmutación a consumidor es la única libertad de movimiento que nos queda, ese movimiento ocurre ya no en el espacio público híper-vigilado y mediáticamente construido como un espacio en el que prima una violencia inusitada, una barbarie cada vez más feroz, un espacio del que es necesario pasar ligeramente, el espacio de nuestras libertades es aquel en el que podemos ejercer nuestro papel de consumidor con extraordinario beneplácito de todo el sistema. Además, resulta que como consumidores tenemos “derechos” y tenemos un garante eficaz y competente que sale en nuestra defensa al menor atropello de nuestras garantías como consumidores⁷

⁷ Tenemos razón en sospechar de esta solícita cortesía, Zygmunt Bauman nos comenta en su libro llamado “Trabajo, Consumismo y Nuevos Pobres” que en realidad es un mecanismo del capitalismo para evitar la agrupación de la ciudadanía en demandas colectivas, “funas” masivas u otro mecanismo de presión

“El espectáculo es la ideología por excelencia porque expone y manifiesta en su plenitud la esencia de todo sistema ideológico: el empobrecimiento, el sometimiento y la negación de la vida real.” (Debord, 2002).

ciudadana, el famoso Sernac (Servicio Nacional del Consumidor) lo que intenta es atomizar la problemática hasta el individuo, porque solos, los consumidores, tenemos menos poder de reclamo y de compensación, es decir, menos capacidad de generarle daños significativos al sistema.

La Estética de la Mercancía

Con la “estética de la mercancía”, nos referimos a un doble proceso que se llevó a cabo al unísono en nuestra cultura, este proceso por una parte ya ha sido desarrollado y es la mercantilización de todos los aspectos de la vida mediante su puesta en escena, mediante imágenes estáticas o imágenes en movimiento, esta puesta en escena no es otra cosa que construir una ilusión alrededor de la mercancía, en lo que nos convertiríamos al “consumirla”.

“El consumidor real se convierte en consumidor de ilusiones: la mercancía es esta ilusión efectivamente real, y el espectáculo su manifestación general.” (Debord, 2002).

La clase dominante ha reparado que el deseo de obtención de la mercancía “espectacular” no debe ser saciado, la ilusión se derrumba inmediatamente saciada la compulsión de consumir, pero el deseo debe permanecer intacto, el deseo peca de insaciable, ese es el requisito de toda exposición de la mercancía, la insatisfacción crónica.

“es evidente que el bien consumido debe causar la satisfacción inmediata, sin requerir la adquisición previa de destrezas ni un trabajo preparatorio prolongado; pero la satisfacción debe terminar en seguida.” (Bauman, 2008).

“El deseo no desea satisfacción. Al contrario, el deseo desea deseo.” (Bauman, 2008)

Ahora bien, la mercancía en sí misma es un medio de comunicación, donde se comunican los objetos entre sí, es el lugar de traducción de todos los posibles objetos y la publicidad es su transcripción estética o la estética de la mercancía.

“La obscenidad de la mercancía procede del hecho de que es abstracta, formal y ligera en oposición al peso, opacidad y sustancia del objeto. La mercancía es legible: en oposición al objeto, que nunca entrega del todo su secreto, la mercancía siempre manifiesta su esencia visible, que es su precio. Es el lugar formal de transcripción de todos los posibles objetos; a través de ella, los objetos se comunican. De aquí que la mercancía sea el primer gran medio del mundo moderno. Pero el mensaje que los objetos transmiten por su mediación ya está simplificado en extremo y es siempre el mismo: su valor de intercambio. Así, en el fondo el mensaje ya no existe; es el medio el que se impone en su pura circulación. Esto es lo que llamo (potencialmente) éxtasis.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006).

Gilles Deleuze se refiere así sobre el marketing:

“El marketing es ahora el instrumento del control social, y forma la raza impúdica de nuestros amos. El control es a corto plazo y de rotación rápida, pero también continuo e ilimitado.” (Deleuze, 2002).

Jean Baudrillard nos ejemplifica de manera más amplia cómo se ramifican, en el terreno público y en el privado, los lazos de control de la publicidad y los medios de comunicación, reduciéndolo todo a reflejos, a imágenes en movimiento, a partículas en movimiento; destrozando de paso todo espacio, toda escena, toda oposición.

“Así el cuerpo, el paisaje, el tiempo desaparecen progresivamente como escenas. Y lo mismo sucede con el espacio público: el teatro de lo social y el teatro de lo político se reducen más y más a un cuerpo blando con muchas cabezas. La publicidad en su nueva dimensión lo invade todo, al tiempo que desaparece el espacio público (la calle, el monumento, el mercado, la escena). Se realiza o, si uno lo prefiere, se materializa, en toda su obscenidad; monopoliza la vida pública en su exhibición (...) Lo mismo sucede con el espacio privado. De una manera sutil, esta pérdida de espacio público tiene lugar al mismo tiempo que

la pérdida de espacio privado. Uno ya no es un espectáculo, el otro ya no es un secreto. Su oposición distintiva, la clara diferencia de un exterior y un interior describían exactamente la escena doméstica de los objetos, con sus reglas de juego y sus límites, y la soberanía de un espacio simbólico que era también el del sujeto. Ahora esta oposición se diluye en una especie de obscenidad donde los procesos íntimos de nuestra vida se convierten en el terreno virtual del que se alimentan los medios de comunicación.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006).

La estética en el arte

Por otra parte, referido al mundo del arte, tenemos un proceso tan revolucionario como el socialismo, declara Walter Benjamin, esta es la fotografía, y nos muestra que esta capacidad técnica de reproducción operó en la separación de lo representado con el objeto mismo de arte, marchitando el “aura” de la obra original.

“Ese núcleo de autenticidad. La autenticidad de una cosa es la quintaescencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico. Cuando se trata de la reproducción, donde la primera se ha retirado del alcance de los receptores, también el segundo –el carácter de testimonio histórico– se tambalea, puesto que se basa en la primera. Sólo él, sin duda; pero lo que se tambalea con él es la autoridad de la cosa, su carga de tradición.

Se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es el aura.” (Benjamin, 2003).

Este apoderamiento, dice Benjamin, mediante la fotografía, no es solo la copia del objeto de arte, no solo su representación, sino, otra manera de mirar, a través de la lente, la lente es capaz de mirar diferente, de enfocar, de discriminar, de detallar; una obra se puede convertir en varios trozos de obra, se puede catalogar de diferentes maneras, se puede almacenar y consultar cuando se desee; de cierta manera perdió su categoría mítica, su sacralidad y respeto ante su presencia, se banalizó, se transformó en mera entretención, se laicizó.

“Frente al recogimiento, que se volvió escuela de comportamiento social con la degeneración de la

burguesía, aparece la distracción como un tipo de comportamiento social.” (Benjamin, 2003).

De ahí entonces, que no es de asombrarse que el ímpetu irruptor y la proliferación de las imágenes hayan incurrido en la banalización de la realidad “concreta”.

Esta banalización se profundizó con dos gestos que transformaron el arte y la estética de manera radical, el arte pop de Andy Warhol y la instalación de Marcel Duchamp, Baudrillard lo describe así:

“Warhol nos liberó de la estética y del arte...” (Benjamin, 2003).

“El acto de Duchamp en sí es infinitesimal, pero a partir de él toda la banalidad del mundo pasa a la estética y, a la inversa, toda la estética se vuelve banal: entre estos dos campos, el de la banalidad y el de la estética, se opera una conmutación que pone verdaderamente fin a la estética en el sentido tradicional del término.

Y el hecho que el mundo entero se vuelva estético significa, en mi opinión, un poco el fin del arte y de la estética.” (Baudrillard, El Complot del Arte, Ilusión y Desilusión Estética, 2012).

Walter Benjamin también reconoce esa transformación de lo visual a lo táctil de la obra de los “dadaístas” lo que vino a desencadenar la estetización de los objetos, del mundo de los objetos.

“Con los dadaístas, la obra de arte dejó de ser una visión cautivadora o un conjunto de convincentes sonidos y se convirtió en un proyectil que se impactaba en el espectador; alcanzó una cualidad táctil.” (Benjamin, 2003).

Además, debemos agregar que en el desarrollo de la imagen fotográfica, poco a poco, operó otro proceso muy particular, que es el de la “hiperrealidad”, algo que vislumbraba Benjamin

“Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del

objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción.” (Bejamin, 2003).

Acá ya se puede leer, en su libro “La obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica” queda más claro, que ese apoderamiento del objeto mediante su reproducción, apoderamiento en imagen, escondía un asesino silencioso, en palabras de Baudrillard

“Ya no son el espejo de la realidad: han ocupado el corazón de la realidad transformándola en una hiperrealidad en la cual, de pantalla en pantalla, ya no hay para la imagen más destino que la imagen. La imagen ya no puede imaginar lo real, puesto que ella es lo real; ya no puede trascenderlo, transfigurarlo ni soñarlo, puesto que ella es su realidad virtual. En la realidad virtual, es como si las cosas se hubieran tragado su espejo.” (Baudrillard, Cultura y Simulacro, 1978).

“Son literalmente imágenes que no dejan huellas.” (Baudrillard, El Complot del Arte, Ilusión y Desilusión Estética, 2012).

Es decir, Baudrillard plantea que la imagen ha asesinado a su objeto, ha borrado las huellas de su representado y se ha erguido como el objeto mismo, como objeto estético en sí, esto que parece una banalidad, una vuelta de tuerca teórica, tiene vital importancia cuando vivimos en una cultura saturada de imágenes y son ellas las detentoras de verosimilitud.

“La comunicación barata significa tanto el veloz desborde, asfixia o desplazamiento de la información adquirida, como el arribo veloz de las noticias. Puesto que las aptitudes del cuerpo han cambiado poco desde la era paleolítica, las comunicaciones baratas inundan y ahogan la memoria, en lugar de alimentarla y estabilizarla.” (Bauman, 2008).

“Por el contrario, todo el universo llega a desplegarse arbitrariamente en nuestra pantalla doméstica (toda la información inútil que nos llega desde el mundo entero, como una

pornografía microscópica del universo, inútil, excesiva, igual que el primer plano sexual en una película de la serie X): todo esto hace estallar la escena anteriormente preservada por la separación mínima de lo público y lo privado” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006).

La saturación de imágenes a la que somos expuestos a diario, no se muestra como un exceso servible de información necesaria, por el contrario, son las inútiles imágenes, la banalidad, imágenes que no dicen nada relevante sobre nuestro mundo, esas comunicaciones baratas saturan nuestras pantallas, esas inútiles imágenes que fueron elegidas por “nuestros amos”.

Luego de esta necesaria descripción que hicimos sobre nuestro tiempo, cabe decir, que nosotros recalamos que las estructuras de sentido en las cuales operan nuestro lenguaje están supeditadas a la mercancía como medio de comunicación y a la publicidad como su traducción a lenguaje espectacular, y creemos que ese lenguaje es el único del que somos capaces de obtener su significado cabal en texto posmoderno por antonomasia; es la cosmovisión de la mercancía, la que entendemos plenamente y es esta la que ha sido capaz de universalizarse no necesitando un lugar y una cultura particular que le dé sentido, sino, que ha traspasado todas las fronteras y se ha hecho entender en todos los idiomas, de paso decimos que los No-Lugares de Marc Auge serían entonces los lugares de la mercancía, donde la mercancía despliega su influjo banal.

Teorías del lenguaje (texto) posmoderno

El movimiento desde la Semiología a la Gramatología

Saussure en su *“Curso de Lingüística General”* publicado en 1916, estableció las clásicas categorías de la comunicación, entre ellas, la distinción entre lengua y habla, que el signo es la unidad básica del lenguaje, que este signo lingüístico es convencional (que deriva de una convención, de un acuerdo) y arbitrario, que el signo se diferencia de otro signo no por la cercanía a un objeto real, sino más bien por su diferenciación negativa (de exclusión) con otros signos en una determinada estructura general más amplia (principios del estructuralismo).

También menciona los componentes del *signo lingüístico*, para Saussure, se compone por un *significado*, que es el concepto al que hace referencia el signo, y el *significante*, que es la imagen acústica, el sonido mental asociado que despierta en nosotros la asociación.

Jacques Derrida, filósofo franco-argelino, en su libro *“De La Gramatología”*, publicado en 1967 realiza un verdadero desmantelamiento de la teoría lingüística de Saussure (deconstrucción) mostrando claramente las inconsistencias que recaían en el concepto de significante (imagen sonora).

“El pensamiento estructuralista moderno lo ha establecido claramente: el lenguaje es un sistema de signos, la lingüística es parte integrante de la ciencia de los signos, la semiótica (o, con palabras de Saussure, la semiología)...De tal modo que el

rango constitutivo de todo signo en general y del signo lingüístico en particular, reside en su carácter doble: cada unidad lingüística es bipartita e implica dos aspectos; uno sensible y el otro inteligible – por una parte el signans (el significante de Saussure), por la otra el signatum (el significado). Estos dos elementos constitutivos del signo lingüístico (y del signo en general) se suponen y se requieren necesariamente uno al otro” (Derrida, 1971)

En la teoría de Saussure, para que el signo se refiriera a algo, es necesario que además del concepto (significado) se necesita de un referente ideal, es decir, que existiera la *presencia* contingente del objeto nombrado en algún lugar, al decir silla, el significante se refiere a la silla abstracta e ideal que depende de la sonoridad del concepto mental de silla. Derrida descubre que esta *“necesidad”* no es tal, sino que es un resabio y un lastre que viene desde el racionalismo.

Por este motivo Derrida no solamente critica la *“ciencia”* lingüística de Saussure, sino que de paso, critica a toda la tradición filosófica desde los griegos hasta Heidegger, encontrando el mismo problema heredado una y otra vez, esta es la metafísica de la presencia, que se ocultaba en el escondrijo de la *phone* (la voz).

“El sistema de «oírse-hablar» a través de la sustancia fónica –que se ofrece como significante no-exterior, no-mundano, por lo tanto no-empírico o no contingente - ha debido dominar durante toda una época la historia del mundo, ha producido incluso la idea de mundo, la idea de origen del mundo a partir de la diferencia entre lo mundano y lo no-mundano, el afuera y el adentro, la idealidad y la no-idealidad, lo universal y lo no-universal, lo trascendental y lo empírico, etcétera.” (Derrida, 1971)

Critica a lo que él denomina el *fonocentrismo* que consiste en una categorización de valores a priori, en que primero se ubica el pensamiento, luego la voz, que es una derivada natural y directa del pensamiento y luego viene la escritura, que es un

elemento de registro de este proceso mental y vocal, por lo tanto, tiene un papel secundario y subsidiario.

“Con un éxito desigual y esencialmente precario, este movimiento habría tendido en apariencia, como hacia su telos, a confinar a la escritura en una función secundaria e instrumental: traductora de un habla plena y plenamente presente (presente consigo, en su significado, en el otro, condición, incluso, del tema de la presencia en general), técnica al servicio del lenguaje, portavoz, intérprete de un habla originaria, en sí misma sustraída a la interpretación.” (Derrida, 1971)

Pero Derrida descubre que la *phone*, por su característica de presencia inmediata, simula el pretendido valor esencial o fundamental de la realidad, y no solamente la presencia, sino el binomio racionalista de presencia/ausencia, mente/materia, hombre/mujer, universal/particular, etc. A estas características Derrida denominó como el *logocentrismo*, que deriva de *logos*, que significa razón.

Derrida descubre y denuncia que existe un ordenamiento racional que deriva de la metafísica griega (con sus pares binarios) de una valoración principal del habla sobre la escritura, y que el habla entonces, posibilita la ocurrencia simulada de un “objeto real” que no es otra cosa que una idealización.

“La «racionalidad» -tal vez sería necesario abandonar esta palabra, por la razón que aparecerá al final de esta frase- que dirige la escritura así ampliada y radicalizada, ya no surge de un logos e inaugura la destrucción, no la demolición sino la des-sedimentación, la des-construcción de todas las significaciones que tienen su fuente en el logos. En particular la significación de verdad. Todas las determinaciones metafísicas de la verdad e incluso aquella que nos recuerda Heidegger, por sobre la onto-teología metafísica, son más o menos inmediatamente inseparables de la

instancia del logos o de una razón pensada en la descendencia del logos, en cualquier sentido que se le entienda: en el sentido presocrático o en el sentido filosófico, en el sentido del entendimiento infinito de Dios o en el sentido antropológico, en el sentido pre-hegeliano o en el sentido post-hegeliano. Ahora bien, en este logos el vínculo originario y esencial con la phoné nunca fue roto.” (Derrida, 1971)

Derrida declara, *“la época del signo, es la misma época de la teología”*. El estructuralismo pretendía cortar la relación con el objeto real al establecer que los signos de referían a ellos mismos por exclusión y no a la “realidad” pero no contaba con la trampa de la *phone*, que los remitía siempre a esa “realidad” del *significante*.

Derrida al descubrir esta limitante heredada del racionalismo, es capaz de liberarse de ella y proponer que la escritura o grama (de ahí Gramatología, estudio de la escritura) es mayor, anterior y contiene a la *phone*, y que al dismantelar la asociación con el referente “real” (dado que no se puede llegar a él), solo nos queda textos, escrituras.

Para Derrida el concepto de escritura no sólo remite al lenguaje sonoro (que proviene de la oralidad), sino además, todo aquel que es propio de la escritura, como la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, incluyendo la cinematografía, coreografía, escritura pictórica, musical, escultórica, matemática, arquitectura, etc.

La desconstrucción que Derrida lleva a cabo, implica profundizar y mostrar que la aparente estabilidad de las teorías y conceptos que están sometidas a la revisión no tienen la suficiente estabilidad conceptual, por lo tanto, caen por su propio peso.

Al profundizar sobre la diferencia entre el significado y el significante, la base de la semiología, Derrida no muestra que estas categorías necesitan de una base a priori, la

distinción de lo sensible y lo inteligible, Estas categorizaciones provienen de la metafísica y la teología.

“A estas raíces no sólo pertenece – y esto ya es mucho – la distinción entre lo sensible y lo inteligible con todo lo que ello domina, a saber, la metafísica en su totalidad. Y esta distinción es aceptada en general como algo sobreentendido por los lingüistas y semiólogos más atentos, por los mismos que piensan que la cientificidad de su trabajo comienza donde empieza la metafísica” (Derrida, 1971)

Además de esto, de la diferenciación y separación entre lo sensible y lo inteligible, la semiología para lograr que lo inteligible tuviera sentido debía remitir a un ideal (como el ideal platónico del que todas las cosas reales son copias). Esto implica necesariamente que la época del signo es esencialmente teológica.

“Pero a estas raíces metafísico-teológicas se vinculan muchos otros sedimentos ocultos. La “ciencia” semiológica o, más limitadamente, lingüística, no puede mantener la diferencia entre significante y significado – la idea misma de signo – sin la diferencia entre lo sensible y lo aquí inteligible, por cierto, pero tampoco sin conservar al mismo tiempo, más profunda e implícitamente, la referencia a un significado que pudo “tener lugar”, en su inteligibilidad, antes de toda expulsión hacia la exterioridad del aquí abajo sensible. En tanto cara de inteligibilidad pura aquél remite a un logos absoluto al cual está inmediatamente unido. Ese logos absoluto era en la teología medieval una subjetividad creadora infinita: la cara inteligible del signo permanece dada vuelta hacia el lado del verbo y de la cara de Dios.” (Derrida, 1971)

En este fragmento Jacques Derrida nos expresa que existe un “orden lógico” proveniente de la historia y de la vida en que estaba establecida la relación jerárquica y ordenada de: primero el pensamiento, luego el habla (phoné), el discurso y luego la escritura; esta última tiene el carácter

de ser instrumento de registro del habla plena. Esto es algo que Derrida intenta subvertir y demostrar que estas nociones de ordenamiento son propias de la metafísica logocéntrica, pero no se corresponden al fenómeno del lenguaje.

“La voz se oye a sí misma -y esto es, sin duda, lo que se llama conciencia- en lo más próximo de sí como la supresión absoluta del significante” (Derrida, 1971)

Esta asignación de la valorización superior del habla corresponde a una idea de que la voz pertenece y/o participa del proceso de pensamiento de manera más próxima que la escritura, por lo tanto, la escritura está supeditada a ser un promotor o *“portavoz e intérprete del habla”*. Nos dice también Derrida que la construcción de mundo derivada de la “sustancia fónica” nos remite al entendimiento binario de la historia del mundo que nos ha presentado los pares bien-mal, universal y no-universal, etc.

La semiología y el estructuralismo mantenían sin darse cuenta un lastre que les impedía plantearse como una estructura de signos independientes. Siempre remitían a un referente fuera de sí, sea este real o ideal.

Derrida descubre que la semiología posee grandes limitaciones conceptuales, por lo que en su texto demostrará cada inconsistencia.

“Y sin embargo, si la lectura no debe contentarse con duplicar el texto, tampoco puede legítimamente transgredir el texto hacia otra cosa que él, hacia un referente (metafísica, histórica, psicobiográfica, etc.) o hacia un significado fuera de texto cuyo contenido podría tener lugar, habría podido tener lugar fuera de la lengua, es decir en el sentido que damos aquí a esta palabra, fuera de la escritura en general. Por eso las consideraciones metodológicas que aquí arriesgamos sobre un ejemplo son estrechamente dependientes de las proposiciones generales que hemos elaborado más arriba, en cuanto a la

ausencia del referente o del significado trascendental.” (Derrida, 1971)

La constatación de la ausencia del referente, a lo que se refieren una palabra cualquiera deviene en la proposición de su célebre frase:

“No hay fuera del texto.” Y explaya el alcance de tamaña afirmación: “Lo que hemos intentado demostrar siguiendo el hilo conductor del ‘suplemento peligro’, es que dentro de lo que se llama la vida real de esas existencias ‘de carne y hueso’, más allá de lo que se cree poder circunscribir como la obra de Rousseau, y detrás de ella, nunca ha habido otra cosa que escritura; nunca ha habido otra cosa que suplementos, significaciones sustitutivas que no han podido surgir dentro de una cadena de referencias diferenciales, mientras que lo ‘real’ no sobreviene, no se añade sino cobrando sentido a partir de la huella y de un reclamo de suplemento, etc. Y así hasta el infinito, pues hemos leído, en el texto, que el presente absoluto, la naturaleza, lo que nombran las palabras ‘madre real’, etc., se han sustraído del comienzo, jamás han existido; que lo que abre el sentido y el lenguaje, es esa escritura como desaparición de la presencia natural.” (Derrida, 1971)

Saussure ya había entendido que las palabras (signos) no nombraban las cosas reales, no se relacionaban con ellas sino que tenían un “significado” en tanto se diferenciaban de otras palabras por exclusión, es decir, la palabra silla se refiere a algo que es totalmente distinto de mesa, lo que implica que su grado de definición es tal en cuanto se diferencia de los demás signos, no en cuanto se acerca a su “objeto real”. Pero el esquema de Saussure remitía aun así a un referente, ya no real sino ideal.

Derrida continua esa idea de exclusión entre las palabras, pero restando el componente del referente y expone lo que para él son las bases de toda escritura

“inscripción, iterabilidad, ausencia del referente, espaciamento. Derrida va a mostrar que éstos también son aplicables a todo el lenguaje en general, como sistema articulado. Se produce así una generalización y consiguiente desplazamiento del concepto tradicional de escritura. Esta escritura ‘generalizada’, ‘antes del habla y en el habla’, es lo que Derrida llama ‘archi-escritura’. (de Peretti & Vidarte, 1998)

Dentro de la categoría de espacialidad se encuentran dos conceptos nuevos que operan dentro de esta estructura cerrada de textos, textos que aluden a otros textos, estas categorías son: *huella* y *differance*.

“La differance que es, al mismo tiempo, espaciamento disloca a su vez toda forma de presencia plena y de origen simple, así como toda lógica de identidad. La diferencia, el intervalo, separan al presente (tiempo) y a la presencia (ser, sujeto) de sí mismos. Los fisuran, los desgarran, los diferencian, los espacian en un gasto sin reservas.” (de Peretti & Vidarte, 1998)

Así también el concepto de Huella:

“La noción de huella, como estructura de constante reenvío a lo otro, no reconduce a ninguna presencia, a ningún origen, a ningún significado trascendental, sino sólo a la separación de una diferencia, a la desarticulación de la presencia que es, precisamente toda escritura. La huella, simulacro de presencia dislocada, no remite de hecho más que a otra huella: la huella es siempre la huella de la huella, la huella del borrarse de la huella.” (de Peretti & Vidarte, 1998)

De tal manera Derrida no solamente establece una estructura más bien cerrada, de textos que remiten a otros textos, sino que amplía la ambigüedad con la que opera en la estructura de textos, estos no son claras asociaciones entre conceptos claramente delimitados, sino más bien, estos van dejando un registro de la volatilidad de su asociatividad en la estructura, así:

“Cada palabra se define por su diferencia con las demás remitiendo asimismo a ellas en el proceso significativo. El sentido queda así continuamente diferido (...) La voz y el habla, al igual que la escritura, son también un tejido de huellas, de gramas, de espaciamentos diferenciales, de relaciones con lo otro.

Si entendemos que la arquitectura es un texto, al igual que los demás textos presentes en la cultura, tales como: la música, la danza, la ciencia, la matemática, el habla, la política, etc. podremos apreciar que la asociatividad de la obra, es decir, el contexto de la arquitectura ya no se circunscribe a su natural conjunto de pertenencias (lo físico), sino que se amplía a un infinito de relaciones entre textos.

Por lo tanto, el con-texto de una obra, el texto con el cual se relaciona dialécticamente, puede estar directamente relacionado con un proceso político, un evento imaginario, una ecuación, una tecnología, un edificio, el paisaje, etc. Dado que estos no se refieren a la realidad, sino a una estructura de sentido artificial y arbitraria. De cierta manera la gramatología plantea un aplastamiento de las categorías, dejándolas todas en el mismo plano, las des-jerarquiza, las desmanteló de su apilamiento piramidal.

Si logramos vencer las limitaciones que emanan de nuestra racionalidad proveniente del *logocentrismo* y logramos ver de una manera más transversal, no categorizada ni valorizada a priori, la relación de la arquitectura, en tanto texto, con otros textos que le rodean (con-textos) podremos vislumbrar el potencial que de la arquitectura aún no se ha explotado.

Venturi y Scott Brown

Sobre el Cambio de Paradigma

Venturi, Scott Brown y su equipo develan con un rigor crítico que el discurso oficial de la arquitectura moderna y la pretendida racionalidad proyectual y formal del Movimiento Moderno, no es otra cosa que un cambio de paradigma en el objeto referencial; ya, el objeto ideal de la referencia no es la naturaleza ni la exaltación de la emocionalidad y la percepción (Barroco).

“La arquitectura purista fue en parte una reacción contra el eclecticismo del siglo XIX. Las iglesias góticas, los bancos renacentistas y las casas solariegas jacobinas eran francamente pintorescas. Mezclar estilos significaba mezclar medios. Ataviados con estilos históricos, los edificios evocaban asociaciones explícitas y alusiones románticas al pasado para transmitir un simbolismo literario, eclesiástico, nacional o programático”. (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968)

Esas evocaciones y asociaciones explícitas y alusivas que buscaban transmitir un simbolismo, unas escalas de valores ya no reposan en la naturaleza y su exaltación (ya no está orientada hacia la percepción y la provocación de la emocionalidad) sino que se traslada a otros valores que es necesario simbolizar, lo que Charles

Jencks denomina un *“elevado contenido social que simbolizar.”* (Jencks, 1981)

Estos valores corresponden al metarrelato de la tecnociencia capitalista, es una promesa de progreso, un compromiso y estriba en la emancipación del hombre del trabajo mediante la técnica, la tecnología y la industria enmarcado en un ideal de progreso ilimitado. Este idealismo continúa vigente hasta el día de hoy.

Este metarrelato tenía sus propias vedettes que simbolizaban ese ideal de progreso, esta era la máquina; primero la locomotora inundó el imaginario de cineastas⁸, novelistas, poetas, entre otros artistas. La máquina y la industria eran la punta de lanza que demostraba o permitía vislumbrar un futuro promisorio, la superioridad de la razón.

Por lo tanto:

“Los primeros arquitectos modernos se apropiaron, sin grandes adaptaciones, de un vocabulario industrial preexistente y convencional. Le Corbusier gustaba de los silos mecánicos y los barcos de vapor; la Bauhaus parecía una fábrica; Mies refinó los detalles de las acerías norteamericanas en sus edificios de hormigón. Los arquitectos modernos trabajan con la analogía, el símbolo y la imagen y, aunque afirman rechazar todo determinante de sus formas que no sea la necesidad estructural y el programa, obtienen ideas, analogía y estímulos de imágenes inesperadas.” (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968)

Esta declaración de Venturi, Scott Brown y su equipo⁹ es vital para entender y desmitificar la máxima del Movimiento Moderno que establecía que:

⁸ “El hombre de la cámara” del cineasta ruso Dziga Vértov presenta la vertiginosa experiencia alusiva a la locomotora, símbolo de velocidad, tecnología y progreso.

⁹ Cuando se haga referencia a Robert Venturi se nombrará también a su esposa Denise Scott Brown y su equipo, en un intento de recordar y recordar una injusticia histórica.

“el significado había de comunicarse no mediante la alusión a formas previamente conocidas sino mediante las características fisionómicas inherentes a la forma. La creación de la forma arquitectónica sería un proceso lógico, libre de imágenes de la experiencia pasada y exclusivamente determinado por el programa y la estructura.” (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968)

La forma sigue a la función, es declarar la supremacía de la funcionalidad de la arquitectura moderna, cuando lo que realmente se estaba realizando era precisamente una alusión a la fábrica (Figura 1 y Figura 2), a la máquina de habitar de Le Corbusier, se estaba adoptando un “vocabulario” estético sin lugar a dudas, pero también una terminología derivada de la industrialización que era el modelo de la ideología de progreso que intentaba hacerse con la hegemonía del discurso, una manera de entender el progreso.

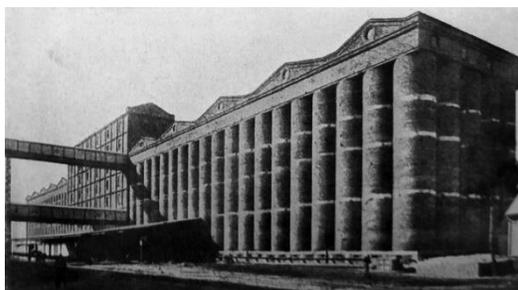
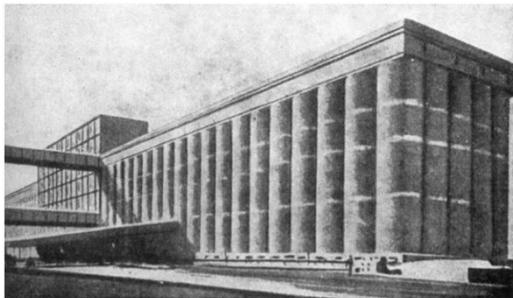


Figura 1. Imagen trucada de los silos que Le Corbusier, publicada en L'Esprit Nouveau n°1 - 1920. París.

Figura 2. Imagen original de los molinos harineros propiedad de Molinos Rio de la Plata, Buenos Aires, Argentina. Fuente: Collado, A. (2017). Tradición Funcional, Racionalidad Técnica y Valor Estético. Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo.V15n1, 51-67.

Venturi, Scott Brown y su equipo, elaboran esta crítica para enunciar claramente que la misma metodología alusiva de la arquitectura barroca hacia la naturaleza se realiza en la arquitectura moderna hacia la máquina como conquista definitiva de la naturaleza por el prohombre de la modernidad.

En su estudio sobre Las Vegas, insertos evidentemente en la posmodernidad, los autores rescatan elementos como el arte comercial popular y la publicidad que definen como iconología continuadora o referente nuevo e indiscutible continuador de la máquina.

Luego de establecer la similitud entre épocas de la arquitectura, los autores nos presentan lo que será su tesis definitiva.

“Describiremos cómo llegamos a la conclusión de que hoy la arquitectura comercial y orientada al automóvil, típica de la ramificación urbana, es una fuente de arquitectura cívica y residencial con significado tan viable como lo fue hace cuarenta años el vocabulario industrial de comienzos de siglo en cuanto fuente para una arquitectura moderna del espacio y la tecnología industriales. Demostraremos que la iconografía constituye, más que el espacio y las piazzas de la arquitectura histórica, el marco adecuado para el estudio de la asociación y el simbolismo en el arte comercial y en la arquitectura del strip.” (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968)

Dicho en otras palabras, la arquitectura comercial y orientada al automóvil es tan viable y válida en su alusión comercial como la arquitectura moderna en su alusión a la industria.

En “Aprendiendo de Las Vegas” los autores van rescatando y valorando algunos elementos que consideran válidos como conformadores de una nueva arquitectura, entre ellos descubren un nuevo usuario, el automóvil. Si bien Le Corbusier (como ejemplo de la modernidad) integra de cierto modo el automóvil a sus obras, Las Vegas demuestra una orientación comercial y

publicitaria (arquitectónica, en palabras de Venturi) hacia el usuario automóvil, esto es totalmente diferente ya que comporta una nueva velocidad, autonomía, desplazamientos, etc. nuevas escalas y métodos de comunicación, aumenta el tamaño de los anuncios publicitarios y son un llamado, un grito publicitario.

Los autores también identifican los avisos publicitarios como parte integral de esta nueva arquitectura que dominan el espacio con su presencia y que deriva de la estética comercial.

“Sin embargo, la mayoría de los críticos han menospreciado la iconología continuadora que se da en el arte comercial popular, la heráldica persuasiva que impregna todo nuestro entorno, desde las páginas publicitarias de The New Yorker hasta los superpaneles electrónicos de Houston (Figura 3).” (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968)

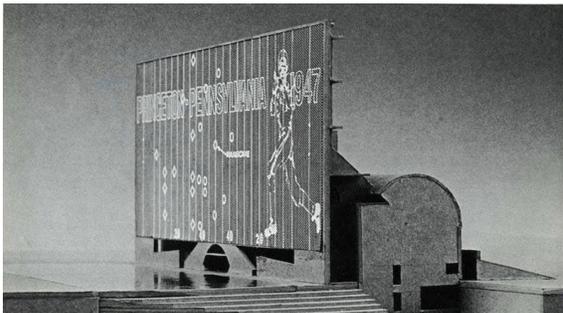


Figura 3. Proyecto concurso para National College Hall of Fame. Fuente: Aprendiendo de Las Vegas.

En tercer término, los autores nos muestran la arquitectura de Las Vegas con una riqueza programática sin precedentes o por lo menos no valorada por los críticos y arquitectos de la arquitectura moderna.

“El complejo programa de Caesars Palace – uno de los más grandiosos – incluye salas de juego, comedores, salas de banquetes, night clubs,

¹⁰ Esta cita nos recuerda la fascinación que provocaban a Rem Koolhaas los edificios neoyorkinos de gran escala, que se erguían multiprogramáticos, ignorantes del debate del Movimiento Moderno en torno al minimalismo.

auditorios, tiendas y un hotel completo.”¹⁰ (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968)

Las características múltiples del programa del Caesar Palace¹¹ (Figura 4), como magnánimo ejemplo, y de todos los hoteles –casino de Las Vegas derivó luego en el texto “Complejidades y Contradicción en la Arquitectura” en el que valoran la complejidad programática, formal, entre otras cosas.

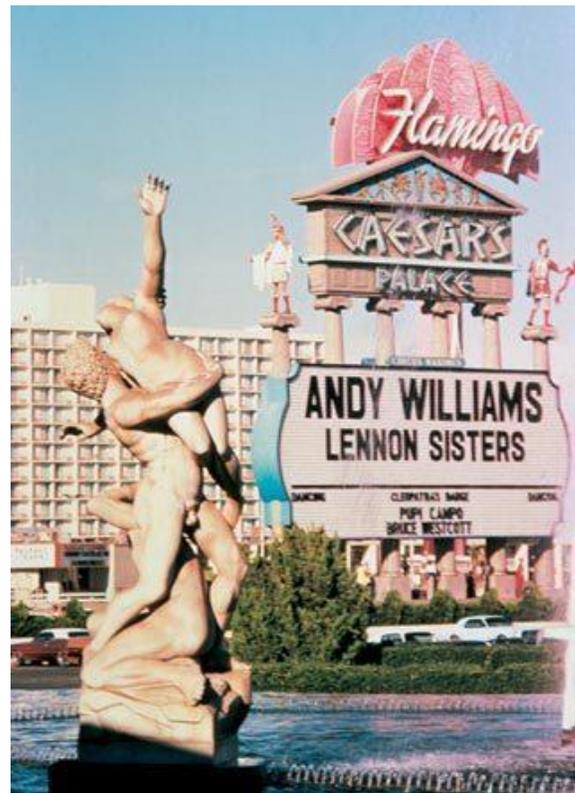


Figura 4. Caesars Palace. Fuente: Aprendiendo de Las Vegas.

“Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad.

Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la

¹¹ Uno de los hoteles-casino más famosos de Las Vegas. Mostrar imagen del libro de las vegas y otra actual.

vez que la explícita. Prefiero “esto y lo otro” a “o esto o lo otro”, el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez.

Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tienen que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos.” (Venturi, 1999)

Los autores, en cuarto término, registran la utilización de formas y estilos variados, remitidos a la historia de la arquitectura empleados libre y banalmente.

“Es también una combinación de estilos. La columnata frontal tiene una planta que imita la de Bernini en San Pedro, pero su vocabulario y su escala son de Yamasaki; los mosaicos azul y oro recuerdan el mausoleo paleocristiano de Gala Placidia. (La simetría barroca de su prototipo impide que esta fachada se oriente hacia la perpendicular). Arriba y hacia atrás, un paramento barroco a lo Gio Ponti Pirelli, y más allá, en cambio, un ala baja en estilo de motel

¹² “Cargaremos el acento en la imagen – la imagen por encima del proceso o de la forma – al afirmar que la arquitectura depende, para su percepción y creación, de la experiencia pasada y la asociación emotiva, y que estos elementos simbólicos y representativos suelen entrar en contradicción con la forma, la estructura y el programa a los que van asociados en el mismo edificio. Estudiaremos las dos manifestaciones principales de esta contradicción:

1. Cuando los sistemas arquitectónicos de espacio, estructura y programa quedan ahogados y distorsionados por una forma simbólica global. Llamaremos pato a esta clase de edificio – que –

neoclásico moderno.” (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968)

Estas cuatro constataciones que podríamos resumir en el aspecto alusivo y representacional de la arquitectura, el carácter publicitario que adopta la arquitectura, el automóvil como organizador de la arquitectura y la complejidad programática y estilística de las edificaciones de Las Vegas son parte del gran aporte de sus investigaciones que, a nuestro modo de ver, no han sido valorados en profundidad.

Cabe mencionar, que compartimos las críticas sobre la falta de rigor metodológico en las categorías que proponen (edificio “Pato” y “Tinglado Decorado”)¹² y con las cuales ejercen una comparación a veces charreada de lectura poco clara, donde además se puede vislumbrar sus preferencias por el “Tinglado Decorado” (crítica que también realiza Charles Jencks). También compartimos sus autocríticas que serán, en definitiva, la razón por la cual se juzga con mayor rigor y severidad su legado.

“No habíamos empleado la mayoría de las complejidades y contradicciones que saboreábamos en el pensamiento porque no habíamos tenido oportunidad de hacerlo. Venturi y Rauch no recibían grandes encargos cuyos programas y emplazamientos justificaran formas complejas y contradictorias, y como artistas no

se – convierte – en escultura, en honor de <<The Long Island Duckling>> (El Patito de Long Island), drive-in en forma de pato que ilustra Peter Blake en su libro God’s Own Junkyard.

2. Cuando los sistemas de espacio y estructura están directamente al servicio del programa, y el ornamento se aplica con independencia de ellos. Llamaremos a este tipo el tinglado decorado (decorated shed).

El pato es ese edificio especial que es un símbolo; el tinglado decorado es el refugio convencional que aplica símbolos.” (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968)

podíamos imponer a nuestro trabajo las ideas inaplicables que nos gustaban como críticos. Un edificio no debía ser el vehículo para las ideas de un arquitecto, etc. Además, nuestros presupuestos eran bajos y no queríamos proyectar dos veces un edificio, una para plasmar alguna idea heroica de su importancia para la sociedad y el mundo del arte y, después, otro para reflejar la limitada idea que el cliente y la sociedad tenían del valor de nuestra arquitectura. No estábamos en condiciones de discutir si la sociedad tenía razón o no” (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968)

La obra arquitectónica de Venturi, Scott Brown y su equipo no lograban representar las radicales ideas que “saboreaban” intelectualmente y admiten con coraje:

“En nuestra obra escaseaba la inclusión, la incoherencia, el compromiso, la acomodación, la adaptación, la supercontigüidad, la equivalencia, el foco múltiple, la yuxtaposición o el buen y mal espacio.” (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968)

Estas declaraciones son realmente importantes si lo entendemos como el trazado teórico de un camino, por el que podemos avanzar decididamente hacia la deconstrucción teórica del legado de la arquitectura moderna. En las siguientes líneas comenzaremos a desglosar su brillante, pero aún dormido aporte.

De Habitante a Consumidor

Si desmenuzamos sus aportes a la discusión arquitectónica, en primer lugar, debemos mencionar su argumentación del carácter comunicativo de la arquitectura, denunciando al Movimiento Moderno como representantes alusivos y formales del ideal maquinista. Pero esta impronta comunicativa de la arquitectura, no es un descubrimiento de la arquitectura posmoderna, la capacidad de simbolizar en las formas y el espacio elementos valorados de una cultura humana particular se remonta desde los primeros asentamientos sedentarios que logran un nivel mínimo de complejidad social. Es claro en el medio oriente con las pirámides de Egipto, por ejemplo, que simbolizaban la “escalera al cielo” y en la América prehispanica con las diferentes construcciones piramidales en los centros ceremoniales de Los Aztecas, Mayas, Incas, entre otras sociedades avanzadas. La materialización constructiva y la disposición espacial de esos centros ceremoniales dan cuenta de la cosmovisión particular de cada civilización y demuestran, definitiva y rápidamente el carácter representacional, alusivo, comunicativo, dialéctico¹³ de la arquitectura en cuanto tal.

¹³ Sobre el concepto de dialéctica, nos referimos acá a la relación que existe entre la cosmovisión de una cultura como productora de arquitectura y la arquitectura como depositaria y promotora del sentido de una cosmovisión particular.

¹⁴ Esta fugaz y breve revisión de la historia de la arquitectura podría resumirse operativamente de la siguiente manera: históricamente los detentores del poder son quienes imponen el simbolismo, las formas, los valores de una sociedad particular, por

Pasando por la arquitectura griega, romana y el aporte simbólico del cristianismo a lo largo del paleocristiano, románico, gótico, barroco llegando al neobarroco latinoamericano tardío, poseedor de un eclecticismo propio del sincretismo cultural vivido en América.

Todas las sociedades que han engendrado elevados contenidos culturales-místico-religiosos han derivado en simbolizar esas categorías, ese imago-mundis, esas ideologías o relatos maestros (que dan sentido de su existencia, posicionamiento histórico y su misión fundamental) mediante la producción de objetos cuyo mayor exponente es la arquitectura.¹⁴

Venturi, Scott Brown y su equipo se refieren al simbolismo y asociaciones que una catedral cristiana comporta en la morfología de la fachada.

“Pero el impacto de la fachada se debe al significado enormemente complejo que deriva del simbolismo y las asociaciones explícitas de los edículos y sus estatuas, así como de sus posiciones y tamaño relativos dentro del orden jerárquico del reino de los cielos que se plasma en las fachadas. En esta orquestación de mensajes, apenas si tiene importancia la connotación, tal como la han aplicado los arquitectos modernos. De hecho, el contorno de la fachada enmascara la silueta de la nave central y las laterales que hay detrás, y las puertas y los rosetones son las manifestaciones más puras del complejo arquitectónico del interior.”¹⁵ (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968)

ende, la arquitectura es una vedette del poder. Dicho de otro modo, la arquitectura es requerida para simbolizar o concretar materialmente los valores, estructuras sociales e ideologías. Es el vehículo de la ideología y el control social, promotor de los valores de una élite dominante.

¹⁵ Visto de una manera derrideana, la fachada de Ile de France es la traducción a un texto construido de un texto escrito (la Biblia), la elaboración de un texto alusivo a otro texto, una cita.

De esta forma, la valorización que hacen los autores de la imaginería de Las Vegas no es otra cosa que la constatación de un cambio de paradigma, el paso definitivo de la modernidad hacia la posmodernidad, es decir, es la constatación del paso de una sociedad pretendidamente capitalista a una definitiva sociedad de consumo.

Las Vegas es el paradigma de la ciudad tardocapitalista, por lo tanto, de una arquitectura orientada al consumo, pero es también el registro de cómo la arquitectura vive una de las transformaciones más radicales de las últimas décadas, la de su objetivo, para quién se construye, pasamos del sempiterno y sobreteorizado "habitante" al definitivo y nunca bien ponderado consumidor.

Las Vegas es la demostración de esta transformación, pero ¿Qué es lo que la arquitectura de Las Vegas ofrece a este "consumidor"? la respuesta es más sencilla de lo que parece, experiencias, simple y llanamente, experiencias, para lo cual no escatima en recursos, estilos, reminiscencias, alusiones, alegorías, caricaturas, escalas, etc. En Las Vegas todo está orientado hacia ese consumidor de experiencias, desde su aproximación desde la carretera hasta la arquitectura sin normas, artificial, ecléctica y productora de fantasías de neón.

Pero el fenómeno que ocurre subrepticamente tras esta transformación es la banalización total de toda norma, de toda creencia, ya sea basada en la espiritualidad o en la razón, religiosa o ilustrada, es la banalización total, la demostración de la laicización definitiva de la sociedad, del declive de toda esperanza social y colectiva de la mano de la asunción violenta y también definitiva del egocéntrico prohombre de la sociedad de consumo. Es el sueño americano despojado de toda alegoría e impronta protestante, mostrado en su rabiosa y excesiva realidad.

Este cambio de fundamento de la obra de arquitectura que se registra en Las Vegas, del racionalismo derivado de la máquina (más bien del pretendido relato de emancipación del hombre de la mano de la técnica) a uno que se basa sola y únicamente en el goce estético o dicho de otro modo, del disfrute de una experiencia estética, que es superior a cualquier argumento académico o de corpus teórico, y por lo mismo no se ruboriza ni un segundo al agrupar en un edificio elementos arquitectónicos del clásico romano, junto con jardines y palmeras del caribe y frontones griegos. De un mal gusto y un eclecticismo desesperante para cualquier iniciado en arquitectura es sin embargo un exuberante, laico y banal paraíso para el consumidor de fantasías.

La ciudad orientada al exceso, como en el caso de Las Vegas, es el modelo de ciudad definitiva.

La Estética Publicitaria

Del populismo estético a la pantalla global

“la posmodernidad en arquitectura se presentará lógicamente como una suerte de populismo estético, tal y como sugiere el propio título del influyente manifiesto de Venturi, Aprendiendo de Las Vegas.” (Jameson, Ensayos Sobre el Posmodernismo, 1991)

Este populismo estético al que se refiere Fredric Jameson es la constatación de la aparición de la publicidad y la comunicación comercial en la arquitectura, la impronta visual de la mercadotecnia¹⁶.

“Esta arquitectura de estilos y signos es antiespacial; es más una arquitectura de la comunicación que una arquitectura del espacio; la comunicación domina el espacio en cuanto elemento de la arquitectura y del paisaje.” (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968)

Este descubrimiento y validación que realiza Venturi, Scott Brown y su equipo de esta arquitectura que deriva del lenguaje comercial en su exposición publicitaria, es a nuestro modo de ver, un aporte enorme y que a través del desarrollo de la arquitectura desde la mitad del siglo XX, ha mostrado su carácter profético en el devenir de la arquitectura hasta nuestros días.

Este lenguaje estético y compositivo que deriva de lo que denominaremos el lenguaje de la mercancía (lenguaje que deriva de la publicidad de las mercancías en medios masivos de comunicación) primero, permeó la cultura, porque a su vez es el modo de promoción y

avance del capitalismo en su tercera fase¹⁷, la forma mediante la cual se masifica y fomenta la sociedad de consumo. Y, en segundo término, al vencer en la batalla ideológica de la modernidad, el capitalismo se quedó con la hegemonía discursiva (metarrelato) haciendo del lenguaje comercial su único, elogioso y promotor lenguaje.

Como revisaremos más adelante en el apartado dedicado al libro de Charles Jencks, al arquitecto posmoderno no le quedan muchas opciones para elegir el “fundamento proyectual de su obra” no le queda otra opción que doblegarse ante los nuevos amos del capital y del lenguaje promotor¹⁸ de la mercancía.

Es decir, sólo nos queda un lenguaje, un idioma, el de la mercancía; dentro de ese idioma es donde se articulan los posibles mensajes, existen un sinnúmero de mensajes, todos ellos se circunscriben en el idioma hegemónico, aun así, es posible articular un mensaje de resistencia, un mensaje que difiere con los mensajes promocionados por el poder, esto es posible gracias a la ironía, la alusión, el pastiche, el collage, entre otros métodos de producción artística posmoderna.

En términos de la ciudad, como mencionamos anteriormente, Las Vegas es el modelo de ciudad definitiva, una ciudad artificial orientada al consumo de experiencias. Esto es dicho también por el pensador francés Jean Baudrillard refiriéndose a la publicidad y la ciudad.

“La publicidad en su nueva dimensión lo invade todo, al tiempo que desaparece el espacio público (la calle, el monumento, el mercado, la escena). Se realiza o, si uno lo prefiere, se materializa, en toda su obscenidad; monopoliza la vida pública en su exhibición. Ya no está limitada a su lenguaje tradicional, sino que organiza la arquitectura y

¹⁶ Por mercadotecnia entendemos: las técnicas y artilugios para aumentar la demanda.

¹⁷ El capitalismo de tercera fase corresponde al capitalismo multinacional o global.

¹⁸ Dado que caen los demás metarrelatos que se disputaban el control hegemónico en la modernidad, solo es posible un lenguaje.

realización de superobjetos, como Beaubourg (Figura 5) y el Forum de la Halles (Figura 6) y de proyectos futuros -por ejemplo, el parque de la Villette (Figura 7)- que son monumentos (o antimonumentos) a la publicidad, no porque serán orientados al consumo sino porque los proponen de inmediato como una demostración anticipada de la operación de la cultura, los bienes, el movimiento de masa y el flujo social.

Es nuestra única arquitectura actual: grandes pantallas en las que se reflejan átomos, partículas, moléculas en movimiento. No una escena pública o un verdadero espacio público, sino gigantescos espacios de circulación, ventilación y conexiones efímeras.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006)

Como escribe Baudrillard, la dimensión publicitaria, o el lenguaje de la mercancía, lo inunda todo y transforma nuestras ciudades y plazas públicas en centros del mensaje publicitario, lo que otrora eran anuncios de neón, con el avance de la tecnología, se transformaron en pantallas digitales obrando como una paleta publicitaria más versátil. Aquí es necesario hacer una distinción entre varios puntos: primero, la pantalla y la ciudad (o la arquitectura como soporte de las pantallas); segundo la publicidad en su rol de “organizar la arquitectura y la realización de superobjetos”; y, en tercer lugar, la pantalla como modo de interacción de un espacio nuevo, el espacio virtual”. Veremos estos tres puntos por separado para una exposición más comprensible, pero entendiendo que estos elementos son inseparables y en el texto de Jean Baudrillard son agrupados bajo el de “éxtasis de la comunicación”



Figura 5. Beaubourg, también conocido como Museo Pompidou, Paris. Fuente: en.parisinfo.com



Figura 6. Forum de las Halles, Paris. Fuente: en.parisinfo.com



Figura 7. Parc de la Villete. Fuente: en.parisinfo.com

Las Pantallas y la Ciudad (Hipermoderna)

Venturi, Scott Brown y su equipo se fascinaron con la estética comercial de Las Vegas, (lo que Charles Jencks critica llamando “porquería comercial”) e intentaron conceptualizar este fenómeno para utilizarlo en su arquitectura es así como se originaron los conceptos de edificio Pato (Figura 8) y Tinglado Decorado (Figura 9), como vimos, el tinglado decorado obedece a un plano que se posiciona frente a una edificación con fines netamente comunicativos, tales como carteles publicitarios, nombres de fantasías de edificaciones dedicadas al comercio, etc. (). El problema que a nuestro modo de ver, no lograron superar fue que siempre vieron el cartel y la arquitectura de un modo separado, en este sentido la arquitectura viene a ser en algunos casos un soporte y un complemento para la publicidad, y en otros casos la publicidad es un complemento de la arquitectura.

Sin embargo, existe un proyecto en el que lograron cierta unidad entre el cartel y la arquitectura debido al programa específico del edificio, se trata del proyecto concurso para National College Hall of Fame (1967), en el que lograron que la arquitectura y la publicidad se fusionaran (Figura 3)

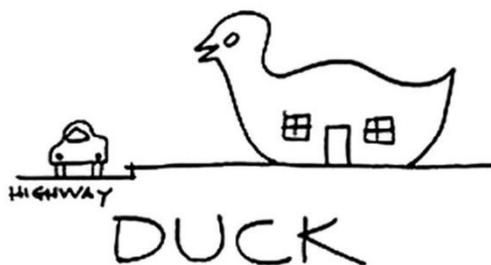


Figura 8. Edificio Pato (Duck). Fuente: Aprendiendo de Las Vegas.



Figura 9. Edificio Tinglado Decorado (Decorated Shed). Fuente: Aprendiendo de Las Vegas.

Como la publicidad es el lenguaje hegemónico y la pantalla el medio de reproducción más versátil, es necesario que las pantallas lleguen hasta lo más íntimo, en una inaudita personalización del contenido, para ofrecernos productos y experiencias que consumir, pero también es el modo en que nos relacionamos en un mundo virtual; Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, en su libro “La Pantalla Global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna” denominan a esta proliferación de pantallas con el concepto de pantalla global y escriben:

“En menos de medio siglo hemos pasado de la pantalla espectáculo¹⁹ a la pantalla comunicación, de la unipantalla a la omnipantalla. La pantalla de cine fue durante mucho tiempo única e insustituible; hoy se ha diluido en una galaxia de dimensiones infinitas: es la era de la pantalla global. Pantalla en todo lugar y en todo momento, en las tiendas y en los aeropuertos, en los restaurantes y los bares, en el metro, los coches y los aviones; pantallas de todos los tamaños, pantallas planas, pantallas completas, minipantallas móviles; pantallas para cada cual, pantallas con cada cual; pantallas para hacerlo y verlo todo. Videopantalla, pantalla miniaturizada, pantalla gráfica, pantalla nómada, pantalla táctil: el nuevo siglo es el siglo de la

¹⁹ Se refiere a la pantalla del cine.

pantalla omnipresente y multiforme, planetaria y multimediática.

Surge entonces toda una serie de preguntas: ¿qué efectos tiene esta proliferación de pantallas en nuestra relación con el mundo y con los demás, con nuestro cuerpo y con nuestras sensaciones?²⁰ ¿Qué clase de vida cultural y democrática anuncia el triunfo de las imágenes digitalizadas? ¿Qué porvenir aguarda al pensamiento y creación artística? ¿Hasta qué punto reorganiza este despliegue de pantallas la vida del ciudadano actual?

Pues es imposible no darse cuenta: con la era de la pantalla global, lo que está en proceso es una tremenda mutación cultural que afecta crecientes aspectos de la creación e incluso de la propia existencia.” (Lipovetsky & Serroy, 2009)

La pregunta: ¿qué porvenir aguarda al pensamiento y creación artística? Si bien es cierto que nos alcanza como arquitectos, no se intentará contestar, no es la finalidad de esta investigación el responderla, pero sí, a lo largo del texto podrán vislumbrarse destellos que iluminen sutilmente la imaginación de los lectores a este respecto.

Por lo pronto veremos algunos ejemplos de la irrupción violenta de la pantalla en algunas plazas públicas, otrora símbolos de ritos ceremoniales místico-religiosos, deliberación política de los ciudadanos, ahora convertidos en espacios publicitarios donde convergen un sinnúmero de terminales de información.



Figura 10. Times Square, Nueva York. Fuente: google Street View



Figura 11. Shibuya Crossing, Tokyo. Fuente: google Street View

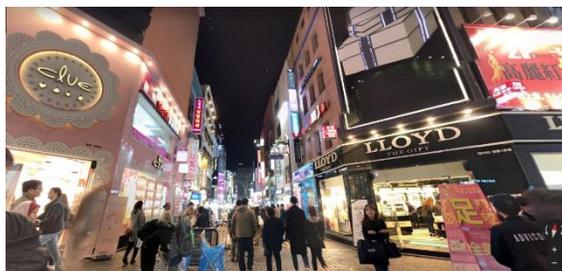


Figura 12. Myeong-dong, Seúl. Fuente: google Street View

²⁰ “Lo que hay entre tú y yo es una montaña, lo que hay entre tú y yo es una pantalla” este fragmento de la canción “Rayito Olita” del cantautor chileno Pedropiedra, tiene una doble lectura, primero nos muestra lo que ha acontecido con el internet y las comunicaciones, ha transformado el concepto de distancias, desplazamiento y tiempo, dándonos la posibilidad de conectarnos con otras personas ubicadas en cualquier parte del mundo de manera instantánea. Y en segundo lugar, nos muestra que

aunque ese acercamiento y comunicación puede realizarse de manera instantánea la relación con el otro esta “mediada” por una pantalla, la pantalla representa al otro; y sabemos que la representación con su objeto real, están a un abismo de distancia. Los presentadores “rostros” de los matinales de televisión, tan amables, simpáticos e íntimos, son tan cercanos, sólo una pantalla nos separa, pero lo cierto es que en “realidad” están tan separados de nosotros los observadores, hay una “montaña” de distancia.

“Así el cuerpo, el paisaje, el tiempo desaparecen progresivamente como escenas. Y lo mismo sucede con el espacio público: el teatro de lo social y el teatro de lo político se reducen más y más a un cuerpo blando con muchas cabezas.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006)

“Sobre este espacio artificial territorial/urbanístico/ arquitectónico, el surgimiento de la red global de información ha impuesto un tercer espacio cibernético al mundo humano. Los elementos de este espacio, dice Paul Virilio, “no están provistos de dimensiones espaciales sino inscritos en la temporalidad singular de la difusión instantánea. En lo sucesivo, no se puede separar a las personas por medio de obstáculos físicos o distancias temporales. Con las interfaces de las terminales de los ordenadores y los monitores de video, las distinciones entre aquí y allá pierden todo significado.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006)

Las pantallas no solamente están mostrando el “mundo” publicitario, sino que también se muestran como terminales o interfaces con las que interactúa con nosotros el espacio virtual y lo que se desarrolla allí. Es decir, la pantalla es una interface, un mediador entre el mundo virtual o espacio virtual (la red global, la nube, etc.) y nosotros, el medio por el cual accedemos a ese espacio, que es diferente del espacio físico.

Esta constatación que hace Jean Baudrillard es sin duda perturbadora en tanto comporta una nueva manera de relacionarse con la realidad, con el espacio y con el otro.

“Con la imagen televisiva, ya que la televisión es el objeto definitivo y perfecto en esta nueva era, nuestro propio cuerpo y todo el universo circundante se convierten en una pantalla de control.

Si uno piensa en ello, la gente ya no se proyecta en sus objetos, con sus afectos y representaciones, sus fantasías de posesión, pérdida, duelo, celos:

en cierto sentido se ha desvanecido la dimensión psicológica, y aunque siempre pueda señalarse con detalle, uno siente que no es realmente ahí donde suceden las cosas.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006)

“Ya no es una escena en la que se representa la interioridad dramática del sujeto, engranada tanto con sus objetos como con su imagen. Aquí estamos antes los mandos de un microsatélite, en órbita, y ya no vivimos como actores o dramaturgos, sino como una terminal de múltiples redes. La televisión es aún la prefiguración más directa de eso.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006)

Cabe mencionar que Baudrillard considera al hombre como parte de esa terminal de redes de información y comunicación, si pensamos por ejemplo en la red social Instagram, ¿de qué se nutre Instagram?, ¿cuál es su materia prima?, ¿qué es lo que muestra? a nosotros mismos como terminales de información.

Lipovetsky y Serroy en su libro “La Pantalla Global” nos relatan sobre la proliferación de las pantallas y la cinematización de la realidad

“Esta <pantalla global> tiene diversos sentidos, que por lo demás se complementan bajo multitud de aspectos. En su significado más amplio, remite al nuevo dominio planetario de la pantallaesfera, al estado-pantalla generalizado que se ha vuelto posible gracias a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Son los tiempos del mundo pantalla, de la todopantalla, contemporánea de la red de redes, pero también de las pantallas de vigilancia, de las pantallas informativas, de las pantallas lúdicas, de las pantallas de ambientación. El arte (arte digital), la música (el videoclip), el juego (el videojuego), la publicidad, la conversación, la fotografía, el saber: nada es capa ya a las mallas digitalizadas de esta pantallocracia. La vida entera, todas nuestras relaciones con el mundo y con los demás pasan de manera creciente por multitud de interfaces por

las que las pantallas convergen se comunican y conecta entre sí.” (Lipovetsky & Serroy, 2009)

Rem Koolhaas también se refiere a la pantalla en su libro “El Espacio Basura”:

“Conceptualmente, cada monitor, cada pantalla de televisión es el sustituto de una ventana: la vida real está dentro, mientras que el ciberespacio se ha convertido en los grandes exteriores” (Koolhaas, El Espacio basura, 2002)

La tecnología, las pantallas y la publicidad están transformando (sino destruyendo) nuestras ciudades y nuestras viviendas, tal como escribe Koolhaas, habitar el ciberespacio y mirar el paisaje a través de nuestras pantallas; esto está cambiando nuestra manera de relacionarnos con los otros, con la sociedad. Además, nos plantea desafíos como diseñadores ¿Es posible proyectar una arquitectura más dinámica que una pantalla? ¿Proyectar una arquitectura más versátil que una pantalla? ¿Puede la arquitectura mantener el asombro y la fascinación que suscitaba antaño con una obra deslumbrante? ¿Cuánto durará el asombro, segundos?

Sobre este punto creemos que los que han ido más lejos en esta nueva arquitectura de la pantalla son los diseñadores de escenografías de artistas pop de nivel mundial, es el caso de la diseñadora británica Es Devlin (Figura 13).

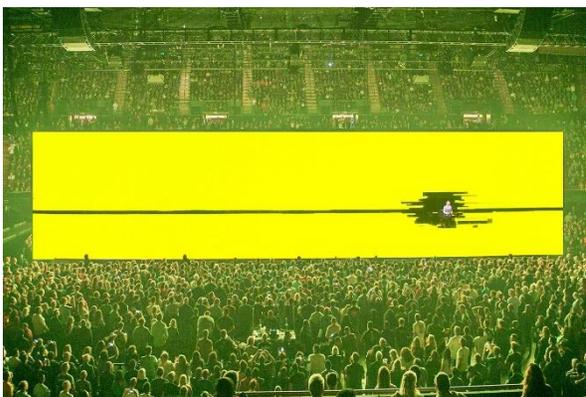


Figura 13. Concierto U2, Es Devlin. Fuente: esdevlin.com

Cabe mencionar que el lenguaje de la mercancía, el lenguaje publicitario, que se ha hecho de la hegemonía del lenguaje y de los mensajes, ha transformado de manera radical nuestra arquitectura mucho más allá de lo que podían vislumbrar Robert Venturi y Denise Scott Brown.



Figura 14. Thom Mayne. Depto. Transportes California. Fuente: morphosis.com



Figura 15. Plajer-Franz. Puma. Fuente: plajer-franz.com

Charles Jencks

Arquitectura y Política

El libro “El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna” de Charles Jencks es otro libro indispensable que debemos revisar para ver y analizar las raíces que emanan de la crítica arquitectónica basada en la teoría del lenguaje. El autor escribe su texto con un conocimiento más acabado de la semiología y un uso más riguroso de los términos que derivan de esta disciplina; veremos que algunos de sus definiciones son vitales para entender las razones de la utilización de la ironía, por lo mismo y con ayuda de sus textos ahondaremos en la política, la crítica cultural y criticaremos las debilidades de su texto que derivan de considerar una teoría (semiología) que aún está arraigada en la modernidad, por lo tanto el alcance de sus conclusiones deberán ser revisadas y actualizadas a la luz de la “Gramatología”, que supera las categorizaciones binarias y exclusivistas propias del “Logocentrismo”.

Cabe mencionar que la posmodernidad es una transformación cultural que integra los valores de la modernidad la vez que agrega otros como la arquitectura vernácula²¹ y el lenguaje comercial (al que se refiere Venturi, Scott Brown y su equipo en el libro “Aprendiendo de las Vegas”), esta apertura que ocurre en arquitectura está inserta en la apertura de la “alta cultura” hacia otras manifestaciones culturales.

Fredric Jameson en su ensayo “Lógica Cultural del capitalismo Tardío” del año 1984, nos ayudará a establecer la relación directa entre capitalismo y cultura en la posmodernidad; una de las características, como ya hemos mencionado, consiste en la desaparición del límite que separaba la “alta cultura elitista” de las manifestaciones culturales populares.

“En ellas desaparece la antigua frontera (característicamente modernista) entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial, y surgen nuevos tipos de textos imbuidos de las formas, categorías y contenidos de esa industria de la cultura que con tanta vehemencia han denunciado los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la Nueva Crítica norteamericana hasta Adorno y la Escuela de Frankfurt. En efecto, a las posmodernidades les ha fascinado precisamente este paisaje “degradado”, chapucero y kitsch, de las series televisivas y la cultura del Reader’s Digest, de la publicidad y los moteles, del cine de Hollywood de serie-B y de la llamada paraliteratura, con sus categorías de lo gótico y lo romántico en clave de bolsillo de aeropuerto, de biografía popular, novela negra y de ciencia ficción o fantástica: ya no se limitan a citar estos materiales, como hubieran hecho un Joyce o un Mahier, sino que los incorporan a su propia sustancia” (Jameson, 2005)

Jencks al igual que Venturi, Scott Brown y su equipo bosquejan estas transformaciones en la arquitectura diferenciándose del Movimiento Moderno mediante la realización de elaboradas y agudas críticas a la arquitectura precedente. Jencks elabora una crítica caracterizando al Movimiento Moderno como un movimiento elitista en estos términos:

“La Arquitectura Moderna padeció de elitismo. La posmoderna intenta superar este elitismo no abandonándolo, sino introduciendo el lenguaje de

²¹ Vernáculo es: *Del lat. vernacŭlus. Dicho especialmente del idioma o lengua: Doméstico, nativo, de la casa o país propios.* (RAE. 2018)

la arquitectura en muchos terrenos diferentes, como en el de lo vernáculo y en el vulgar lenguaje comercial de la calle, intentando crearle una tradición. De aquí viene la doble codificación, la arquitectura que se comunica al mismo tiempo con la élite y con el hombre de la calle.” (Jencks, 1981)

El elitismo a que se refiere Jencks, hay que entenderlo complementariamente a la idea de diseño para la élite, como una finalidad de conversión de la vulgaridad, de reforma de la sociedad, “Arquitectura o revolución” célebre frase de Le Corbusier demuestra el ímpetu reformista (a la vez promotor del capitalismo) de los arquitectos modernos.

“al tiempo que el elitismo profetice y el autoritarismo del movimiento moderno se identifican sin tapujos en el gesto arrogante del maestro carismático” (Jameson, *La lógica cultural del capitalismo tardío*, 2005)

De ahí la tendencia natural a vincularse con los autoritarismos políticos contemporáneos a su tiempo.

“La esperanza de estos artistas y arquitectos era reformar la sociedad para una nueva clase sobre una base funcional nueva: poner estaciones de servicio en lugar de catedrales, tecnócratas en vez de aristócratas. Surgiría una nueva sociedad heroica y democrática, guiada por una potente raza de superhombres paganos, la vanguardia, los técnicos y los capitanes de la industria, los científicos iluminados y los equipos de expertos. ¡Qué fantástico sueño!” (Jencks, 1981)

Existía en los arquitectos del movimiento moderno una impronta de curanderos, de médicos destinados a curar la enfermedad del ciudadano y de las ciudades modernas, y así como la fábrica es un símbolo a representar en esta alusión formal, la blancura del hospital viene a simbolizar el poder curativo de la vulgaridad.

“¿Por qué deben adoptar las casas la imagen de una cadena de producción en serie y la blanca pureza de un hospital?”

Esta penetrante metáfora del siglo XX ha seguido aplicándose a la vivienda masiva más reciente de Inglaterra, como por ejemplo Londres o en Milton Keynes. El hecho de que nadie hubiera pedido vivir en una fábrica no tenía importancia para el médico-arquitecto-moderno, porque había salido a curar la enfermedad de la ciudad moderna sin preocuparse de lo desagradable que podía ser la medicina.” (Jencks, 1981)

Estos procedimientos médicos, en algunos casos extracciones completas de miembros urbanos deficientes (deficientes según sus propias ideologías) resultaron peores que las enfermedades que pretendían curar

“Al modernismo se le atribuye la destrucción del tejido urbano tradicional y su antigua cultura vecinal (mediante la separación radical del nuevo edificio utópico modernista de su contexto).” (Jameson, 2005).

En el mismo sentido, sobre la antigua cultura vecinal y la peculiaridad de los entornos urbanos en donde los grupos sociales se identifican, Jencks nos comenta:

“Dicho de otra manera, que desde el principio aprendemos los signos culturales que hacen que cualquier lugar urbano sea peculiar para un grupo social, una clase económica o un pueblo históricamente definido, y que mientras, los arquitectos modernos pasan el tiempo deshaciendo todos estos signos en un intento de diseñar para el hombre universal: el mítico Hombre Moderno. Este mítico Hombre Moderno por supuesto no existe, excepto como una ficción histórica creada por novelistas modernos o por sociólogos y planificadores idealistas.” (Jencks, 1981)

Si seguimos esta línea argumentativa podemos decir que, si la arquitectura del Movimiento Moderno aspiraba a un ideal de hombre y de

ciudad, este ideal no es otro que el impuesto por las “las potencias reinantes de una sociedad establecida”, es decir, es la pujante y transformadora idealización que tiene el capitalismo de su ciudadano y su ciudad; Jencks se da cuenta de esta relación directa entre los arquitectos del Movimiento Moderno y los promotores y financistas de las obras más representativas.

“No obstante, miremos los monumentos más importantes de la arquitectura moderna y la tarea social para la que fueron construidos. Observaremos una desviación pocas veces advertida del papel utópico social propio del arquitecto moderno porque veremos que en realidad ha edificado para las potencias reinantes de una sociedad comercial establecida; y esta unión subrepticia ha costado caro, como todos los amoríos ilícitos. El Movimiento Moderno de arquitectura, concebido en 1850 como un llamamiento a la moralidad, y en los años veinte (en su periodo heroico) como un llamamiento a la transformación social, se encontró comprometido sin querer, primero por su práctica y después porque acabó aceptándola. Estos arquitectos deseaban abandonar su papel subordinado de sastres de una sociedad a la que ellos consideraban de un despreciable gusto dominante, para convertirse en médicos, líderes, profetas o por lo menos comadronas, de un nuevo orden social. ¿Pero para qué orden edificaban?

1. *Monopolios y grandes negocios. Algunos de los edificios clásicos más aceptados de la arquitectura moderna se construyeron para clientes que son hoy empresas multinacionales. La fábrica de turbinas de Berlín de Peter Behrens era para la General Electric, hoy en día la AEG. Este edificio de 1909 a menudo se considera la primera gran obra de la arquitectura moderna europea por la pureza de su expresión volumétrica, el uso limpio y claro del vidrio y del acero, prefigurando casi el muro cortina, y por su*

refinamiento en el uso de productos utilitarios, anunciando el comienzo del diseño industrial. Hay otros hitos de la arquitectura que modificaron ligeramente el lenguaje, como la poesía de los tubos de vidrio curvado y de los perfilados ladrillos con los que Frank Lloyd Wright construyó un edificio para una gran compañía de ceras; la solución clásica de Gordon Bunshaft para la torre de oficinas, dos limpios bloques laminares colocados en ángulo recto, uno sobre el otro, erigida para una multinacional jabonera; la solución de muro cortina a lo Rolls Royce de Mies van der Rohe, construida para Seagram, el gigante del whisky; el ave de rapiña circuleable que Eero Saarinen construyó para la TWA; y numerosos y refinados edificios revestidos de muros cortina construidos por las grandes oficinas como Skidmore, Owings y Merrill, para empresas de bebidas carbónicas, cadenas de tabacos, bancos internacionales y compañías petrolíferas. ¿Cómo se debería expresar la potencia y la concentración del capital, la función mercantil, la explotación de los mercados? Estos aspectos han llegado a ser los inspiradores de los monumentos de nuestro tiempo, solamente porque eran los únicos que podían aportar el dinero necesario para hacer arquitectura, pero eso no les ha bastado para ganar suficiente credibilidad en su pretensión de servir de modelo social.

2. *Exposiciones Internacionales y ferias Mundiales. (...)*
3. *Fábricas y proezas de la ingeniería. (...)*
4. *Templos de consumo e Iglesias de la distracción. (...)* (Jencks, 1981)

De todas maneras, lo que el autor refiere al Movimiento Moderno opera de igual forma y de un modo totalmente desenfundado en la arquitectura posmoderna dado que ya no son monopolios y grandes negocios, agrupaciones características del “capitalismo del segundo

estado” o de “segunda fase” que corresponde al “monopolio imperialista”, sino definitivamente financiado por transnacionales, empresas que traspasan los límites nacionales, fronteras e incluso legislaciones locales (un ejemplo es el caso de la aplicación- servicio de taxis Uber). Fredric Jameson lo menciona de la siguiente manera:

“De todas las artes, la arquitectura es la que se encuentra constitutivamente más cercana a la economía; mediante los encargos y el precio del suelo, sostiene con ella una relación casi inmediata. No sorprenderá, por tanto, que el extraordinario florecimiento de la nueva arquitectura posmoderna dependa del patrocinio de empresas multinacionales, cuya expansión y desarrollo son estrictamente contemporáneos con ella.” (Jameson, La lógica cultural del capitalismo tardío, 2005)

Es necesario que nos despojemos rápidamente de la inocencia a este respecto y entender que existe una elite dominante que controla los grandes capitales y que determina y produce la cultura, en la que se promueven los valores que la elite desea establecer según su propio y hegemónico beneficio.

“No obstante, me ha parecido que la auténtica diferencia sólo se podía medir y valorar a la luz del concepto de una lógica cultural dominante o norma hegemónica. (...) Si no adquirimos algún sentido general de una dominante cultural, recaeremos en una visión de la historia actual como mera heterogeneidad, como diferencia fortuita o como coexistencia de una hueste de fuerzas diversas cuyo impacto es indecible.” (Jameson, La lógica cultural del capitalismo tardío, 2005)

Por lo tanto, lo que tiene de apertura la posmodernidad hacia el otro, el diferente del discurso oficial elitista y normalizador, no es sino una grieta de un grueso muro que nos separa de la clase dominante, por donde por lo menos podemos mostrar nuestra existencia; sin embargo, la grieta es sólo la curiosidad que tiene

el primer mundo por la que nos mira entusiasta como mercancía turística.

La Ironía como Método Crítico

“Con el triunfo de la sociedad de consumo en Occidente y el Estado Capitalista burocrático del Este, se dejó a nuestro desafortunado arquitecto moderno sin un elevado contenido social que simbolizar. Si la arquitectura tiene que dedicar sus esfuerzos a simbolizar un estilo de vida y los valores públicos, se encuentran sin duda un poco apurada cuando estas cosas pierden su credibilidad. El arquitecto no tiene grandes medios para solucionarlo, si no es protestar como ciudadano, proyectando edificios disidentes que expresen la compleja situación. Puede comunicar los valores que faltan y criticar con ironía los que le desagradan. Pero si se decide por esta vía deberá usar el lenguaje de la cultura local, ya que si no su mensaje irá a parar a oídos sordos, o bien será distorsionado y forzado hasta que se ajuste a este lenguaje local.” (Jencks, 1981)

Este fragmento del texto de Jencks que hemos citado resulta interesantísimo y revelador, iremos desglosándolo en frases, en oraciones para clarificar el fondo de estos argumentos.

Primero que todo debemos indicar que Jencks cuando se refiere al arquitecto moderno, debería solamente decir “el arquitecto”, si bien en el contexto del párrafo citado está hablando sobre

el arquitecto moderno, al referirse “el triunfo de la sociedad de consumo”, por lo tanto, a la caída de los metarrelatos de la modernidad y paso definitivo a la posmodernidad, el que se queda sin un elevado contenido social que simbolizar es el arquitecto (tanto moderno como posmoderno adolecerán de la misma dificultad, debido a que es un cambio cultural).

La segunda aclaración es interpretativa, para el autor cuando se refiere a “cultura local”, lo hace en referencia a las particularidades culturales de una localidad donde se emplazaría una obra; y cuando se refiere al “lenguaje local”, se está refiriendo a las características estéticas y morfológicas que componen la particularidad de una localidad. Esto Jencks lo menciona en alusión a la “arquitectura”²² vernácula²³, al regionalismo crítico²⁴ en tanto resistencia.

Vistas estas cosas, el regionalismo crítico y la arquitectura vernácula se nos aparecen como un último intento de resistencia, una jugada llena de romanticismo que realiza la arquitectura para mantener en su seno los conceptos (modernos por lo demás) de lugar, territorio, localidad, *genius loci*²⁵, entre otras sensiblerías melancólicas disciplinares. Dado que estas categorías se enmarcan en la apertura hacia el otro que abre la posmodernidad, sólo se utilizarán con fines alegóricos, chamarreados, bucólicos, como simulaciones, en definitiva. Posteriormente, ya que, nuestra cultura global, en la que ser “local” no presenta ningún beneficio concreto y además la cultura global se ha expandido hasta lo más íntimo mediante la proliferación de las pantallas,

²² Dejamos entre comillas la palabra arquitectura debido a que consideramos que el concepto “arquitectura vernacular” obedece a la apropiación por parte de la disciplina y de la academia de un conjunto de características nativas o locales de una edificación que posee identidad cultural dialéctica con el grupo humano que la edificó, en tanto que es la materialización simbólica de sus procesos históricos; consecuentemente, cualquier alusión desde la disciplina es un intento de apropiación y en palabras de Baudrillard, una “simulación”.

²³ *Del lat. vernacŭlus. Dicho especialmente del idioma o lengua: Doméstico, nativo, de la casa o país propios. (RAE. 2018)*

²⁴ El concepto de “regionalismo crítico” es acuñado por Kenneth Frampton, para más información revisar el apartado correspondiente

²⁵ *Genius Loci -Espíritu del lugar*, concepto de la mitología romana acuñado en la disciplina por Christian Norberg-Schulz, para hacer referencia a un espíritu guardián de un lugar, que le da vida y caracteriza a un pueblo.

es que nosotros interpretamos para el siguiente análisis, la cultura local y el lenguaje local como la cultura global y el lenguaje de la mercancía (“porquería comercial”) que inunda todo lugar.

A continuación, revisaremos el primer fragmento en un a mayor profundidad.

“El arquitecto no tiene grandes medios para solucionarlo, si no es protestar como ciudadano, proyectando edificios disidentes que expresen la compleja situación.” (Jencks, 1981)

El autor se refiere al rol que le queda al arquitecto ante este contexto cultural, contexto con cual el autor implícitamente está en desacuerdo, es decir, Jencks propone a priori, en su texto, a un arquitecto que está en contra de la sociedad de consumo y se pregunta que podría hacer el arquitecto ante la irrupción de la supremacía cultural y económica de la sociedad de consumo, el autor entonces afirma que si es posible proyectar “edificios disidentes”, es posible ejercer cierta resistencia, oponerse al status quo. Jameson en su texto sobre la cultura y el capitalismo expresa este mismo dilema, tener que situarse políticamente.

“toda postura ante la posmodernidad en la cultura – se trate de una apología o de una condena – también es, a la vez y necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política ante la naturaleza del actual capitalismo multinacional.” (Jameson, La lógica cultural del capitalismo tardío, 2005)

Esta solicitud es universal a todo creador, en nuestro caso, a todo arquitecto, ante la solicitud de proyectar en el contexto cultural contemporáneo, indefectiblemente se estará a favor o en contra del capitalismo multinacional (sociedad de consumo), no hay término medio ni posibilidad de abstenciones u omisiones, tal como se plantea la aplicación de las leyes (por lo menos en Chile), se da por sentado que se conoce la ley en el momento que se oficializa, uno podría no saberla o no comprenderla, pero esa ignorancia

no quita de la responsabilidad individual, la responsabilidad es forzosamente ineludible; tal es la naturaleza del proyecto arquitectónico.

Por lo tanto, el arquitecto al que se refiere Charles Jencks, es uno que se sitúa condenando el estado de las cosas que instauró la irrupción del capitalismo multinacional y agrega cómo debería operar ese “edificio disidente”

“Puede comunicar los valores que faltan y criticar con ironía los que le desagradan. Pero si se decide por esta vía deberá usar el lenguaje de la cultura local, ya que, si no su mensaje irá a parar a oídos sordos, o bien será distorsionado y forzado hasta que se ajuste a este lenguaje local.” (Jencks, 1981)

En este párrafo es vital entender por qué la crítica a los valores desagradables que promueve la sociedad de consumo no puede realizarse directa y abiertamente, por qué debe realizarse mediante la ironía. La clave está en la siguiente frase “usar el lenguaje de la cultura local”. Cuando aconteció la toma del control hegemónico por parte del capitalismo y como mencionamos fue esta elite capitalista detentora del poder quienes se hicieron de los medios masivos de comunicación y decidieron y seleccionaron un único, elogioso y global tipo de lenguaje promotor, este lenguaje deriva de la publicidad de las mercancías, “la porquería comercial” a la que alude Jencks. Este lenguaje es principalmente visual y tiene la particularidad de que es global, universal y se nutre de las variaciones locales despojándolas de todo su sentido histórico en su referencia y representación.

Por ejemplo, si nos interesáramos por un pueblo originario como los Selknam e investigáramos con diligencia sobre sus costumbres y tradiciones, sobre su cultura y cosmovisión, y con toda buena intención intentáramos preservarlos (como el relato de la etnología de Jean Baudrillard en su libro “Cultura y Simulacro”) y promover nuestros hallazgos sobre su cultura, estaríamos en ese mismo instante destruyendo su cultura; esto debido a que su cultura emana de una

cosmovisión o ideología que no es la nuestra, por lo tanto, no la comprenderíamos a menos que realizáramos una traducción hacia nuestro lenguaje y cosmovisión (ideología) que es unitaria y global, por ende sería una versión elaborada con las herramientas del lenguaje que disponemos, y si el lenguaje es la construcción del poder (Foucault) o la construcción de la hegemonía (Gramsci), sólo poseemos el lenguaje derivado de la ideología dominante²⁶, por lo tanto toda traducción es una adecuación a la estructura lingüística dominante, la destrucción en el intento de reconstrucción; Baudrillard se refiere en estos términos a este fenómeno:

“Nosotros sólo sabemos poner nuestra ciencia al servicio de la restauración de la momia, es decir, sólo sabemos restaurar el orden visible, mientras que el embalsamamiento suponía un trabajo mítico orientado a inmortalizar una dimensión oculta.” (Baudrillard, Cultura y Simulacro, 1978)

Por lo tanto, cualquier alusión a la cultura local, a la “arquitectura vernácula” sería siempre simplemente una simulación despojada del peso histórico, de sus procesos locales, de sus significaciones en tanto materialización de un pueblo, de sus victorias y derrotas, del devenir de los acontecimientos, de sus luchas y pasiones; es decir, la alusión a morfologías, materiales, modos constructivos, entre otros elementos que se toman, incluso, directamente sin interpretaciones de las localidades siempre serán una simulación y banalización del simbolismo que comportan para una comunidad aquellas formas. Esto lo veremos con más detalle en el capítulo dedicado al regionalismo crítico y la simulación.

Dichas estas cosas, es que concluimos que el único lenguaje posible es el de la simulación, dicho de otro modo, el lenguaje de las mercancías

o publicitario. Jameson se refiere a ello al hablar de los arquitectos posmodernos.

“Es decir, ya no intentan, como las obras maestras y los monumentos del modernismo, encajar un lenguaje utópico nuevo, diferente, único y elevado en el sistema signico charro y comercial del entorno urbano, sino que intentan hablar ese lenguaje con su mismo léxico y sintaxis tal y como, de modo emblemático, lo han “aprendido de Las Vegas.” (Jameson, 2005).

Debido a que los detentores del poder son los mandantes efectivos de la arquitectura, no puede realizarse con o en ella una crítica directa porque no se financiaría, se corregirían esos deslices proyectuales para coincidir con lo que el mandante ordena y en definitiva, nunca vería la luz. Por ejemplo, si nos encargaran el proyecto de un museo mandado por una empresa trasnacional y quisiéramos realizar una crítica directa al despojo y la pobreza que generan en su operación local, efectivamente ni siquiera podríamos esbozar algunas líneas intentando criticar directamente a nuestros mandantes. Por lo tanto, una manera de realizar una crítica radical en la ironía en tanto es esta capaz de contener una dualidad de mensajes²⁷, uno primario (oficial y directo) y uno secundario (velado, con cierto nivel de ocultamiento).

Este es el método crítico que expone Charles Jencks, si bien el autor no lo desarrolla ni lo entiende en los mismos términos que lo entendemos nosotros, en su texto si hace referencia a la parodia, que es una alusión estilística con tonos burlones, más directa que la ironía.

“hasta los arquitectos japoneses, como Mozuna Monta, quienes conscientemente parodian el Movimiento Moderno y el Renacimiento, extrayendo de esa parodia formas artísticas

²⁶ Queda evidenciado en la utilización de conceptos derivados de la ciencia económica, la performance, la rentabilidad, el interés, entre otros.

²⁷ Ver capítulo dedicado a los tropos, que son figuras literarias que comportan un doble significado.

bastante enigmáticas. Por ejemplo, Toyokaze Watanabe hace confluír la Villa Sovoie de Le Corbusier y el ayuntamiento de Aalto en un solo edificio, o construye un coliseo dentro de un castillo otomano. Monta, que es la ironía suprema, es un hombre que ve y siente toda la confusión cultural de un japonés que vive, vestido de occidental, simultáneamente en el siglo XX y en el siglo XV.”

“Esta caricatura o parodia de la cultura sería debilita por supuesto sus pretensiones, al igual que el disfraz inconsciente los devalúa. Pero la subversión es sólo momentánea, un breve intervalo hasta que el humor latente se afirme y la parodia se establezca como un nuevo nivel de cultura.” (Jencks, 1981)

Esta parodia o caricaturización no es otra cosa que la alusión estilística a la tradición arquitectónica, es una metodología del arte en general que adopta una postura crítica ante el mundo contemporáneo posmoderno.

“Una de las virtudes de la parodia, además de su ingenio, es su dominio de clichés y convenciones, todos ellos aspectos de la comunicación que son esenciales en el posmoderno.” (Jencks, 1981)

Todos esos aspectos de la comunicación a los que se refiere el autor son el pastiche, el collage, el montaje y otras metodologías de creación artística en el que se reinterpreta las tradiciones y valores de la modernidad, en ocasiones, con una ferocidad vitalizante para el arte posmoderno (Figura 16).

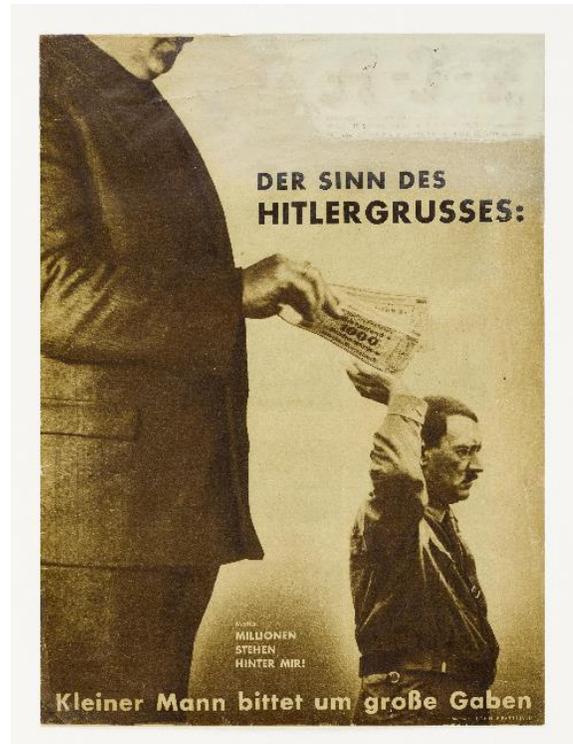


Figura 16. Montaje realizado por el artista alemán John Heartfield. Fuente: heartfield.adk.de/node/4835

El Lenguaje Posible

Charles Jencks además en su texto desliza una aguda crítica hacia Venturi, Scott Brown y su equipo, de la que compartimos solamente lo referido a la laxitud de los fundamentos teóricos de su análisis, y escribe:

“El argumento de Venturi, tomando en conjunto, insistía en revalorizar la porquería comercial y el eclecticismo del siglo XIX para ver cómo se podían comunicar a nivel de masas. No obstante, existían ciertos problemas de enfoque: no se formuló ninguna teoría desarrollada del simbolismo, por tanto los ejemplos se multiplicaron cada cual a su manera; no se presentaron normas para seleccionar y juzgar esa porquería comercial a la que alude, y la discusión se llevó en el terreno exclusivo de los gustos personales y no en el de la teoría semiótica, con lo cual los «carteles reiterativos» de Venturi triunfaron de manera algo arbitraria sobre sus «patos» (para utilizar dos de las categorías de las que antes hablamos). En realidad, la completa dedicación del equipo de Venturi a discutir a partir del gusto y a invertir el gusto de previas generaciones, era en el fondo exclusivista y moderno. En contraste, el Posmoderno, que se ha desarrollado a partir de una investigación semiótica, mira la idea abstracta del gusto y su codificación, y toma entonces una posición situacional: por ejemplo, ningún código es inherentemente mejor que otro y por tanto la subcultura para la que se diseña debe identificarse antes de poder escoger un código u otro. (...)Es como si su sensibilidad siguiera siendo moderna, mientras que su teoría fuera pos.” (Jencks, 1981)

En el fondo que Jencks se refiera a la estética de la mercancía como “porquería comercial” está

demostrando su inclinación hacia otros valores, que son de su propio gusto personal y cae en la misma crítica que está realizando a Venturi y su equipo, es exclusivista, moderno y realiza sus críticas provenientes de sus gustos personales. Tanto Jencks como Venturi siguen siendo modernos, primero porque provienen directamente de la modernidad y traen enraizados sus planteamientos y segundo porque al utilizar la semiología como teoría del lenguaje adscrita por ambos, con dispar rigurosidad, para el análisis que elaboran en sus respectivos textos, están implícitamente y explícitamente utilizando una teoría propia de la modernidad, con todos sus lastres. La modernidad disfrazada de Jencks queda de manifiesto en las características binarias de sus clasificaciones.

“Como breve definición podríamos decir que un edificio posmoderno es aquel que habla por lo menos a dos niveles a la vez: a otros arquitectos junto con una minoría que se interesa en los significados arquitectónicos específicos, y al público en general, incluyendo usuarios preocupados por otros temas relacionados con la comodidad, lo tradicional y el estilo de vida. Por lo tanto, la Arquitectura Posmoderna tiene un aspecto híbrido que podríamos visualizar comparándolo con la fachada de un templo griego clásico. La parte de abajo está construida con arquitectura geométrica hecha con columnas elegantemente estriadas y la parte de arriba es un frontón pintado en rojo y azul oscuro, como si de un bullicioso cartel anunciador de luchas de gigantes se tratara. Los arquitectos pueden leer las metáforas implícitas y los significados sutiles del fuste de la columna, mientras que el público puede responder a las metáforas explícitas y a los mensajes de los escultores. Por supuesto, todo el mundo responde a ambos códigos de significado, al igual que en un edificio posmoderno, aunque evidentemente con diferente intensidad y grado de comprensión.” (Jencks, 1981)

En todo su texto el autor no logra escapar de la dualidad, de la categoría binaria y que no son

únicamente modernas, sino que provienen de la filosofía griega.²⁸

“los edificios más característicos del posmodernismo muestran una dualidad marcada, una esquizofrenia consiente.” (Jencks, 1981)

En este sentido, propugnamos la realización de una arquitectura liberada del influjo del logocentrismo.

“más recientemente, la gran oposición semiótica ente significante y significado que, a su vez, rápidamente se desentrañó y deconstruyó durante su breve apogeo en los años sesenta y setenta. Lo que sustituye a estos modelos de profundidad es, en su mayor parte, una concepción de las prácticas, los discursos y el juego textual, cuyas nuevas estructuras sintagmáticas analizaremos más adelante. Baste por ahora observar que también aquí se sustituye la profundidad por la superficie, o por múltiples superficies (lo que a menudo se llama intertextualidad ya no es, en ese sentido, una cuestión de profundidad).” (Jameson, 2005)

Por lo tanto, dejaremos esbozada la idea de una arquitectura o experiencia estética (totalmente banal) o un texto arquitectónico que lograremos descifrar en tanto esté escrito en el lenguaje definitivo, el de la mercancía; texto mercancía. Un texto mercancía implica la previa simulación de la realidad, en su representación mediatizada, empobrecida, traducida a mercancía; un ejemplo de este tipo de textos arquitectónicos se encuentra en el centro Pompidou (de Renzo Piano y Richard Rogers) también llamado Beaubourg (Figura 17), Baudrillard lo explica de esta manera

“mucho más allá de las instituciones tradicionales del capitalismo, el hipermercado, o Beaubourg “hipermercado de la cultura”, es ya el modelo de toda forma futura de socialización controlada: nueva totalización en un espacio-tiempo homogéneo de todas las funciones dispersas del

cuerpo y de la vida social (trabajo, ocio, mass media, cultura), retranscripción de todos los flujos, contradictorios en términos de circuitos integrados. Espacio-tiempo de toda una simulación operativa de la vida social.” (Baudrillard, Cultura y Simulacro, 1978)



Figura 17. Centro Pompidou (Beaubourg). Fuente: www.centrepompidou.fr

²⁸ Ver capítulo dedicado a Derrida

Peter Eisenman

Introducción

Peter Eisenman con la ayuda del concepto acuñado por el filósofo francés Jean Baudrillard va desmantelando lo que en palabras de Eisenman han sido simulacros, falsedades, mentiras que arrastra la arquitectura *“desde mediados del siglo XV” en adelante ha pretendido ser un “paradigma de lo clásico, lo atemporal, lo significativo y lo verdadero”* (Eisenman, 1994)

El autor divide su crítica en tres grandes episodios:

La primera ficción de la representación es un apartado que propone que la arquitectura desde el Renacimiento comienza una época de representación

“tenía un valor porque representaban una arquitectura a la que ya se le había asignado un valor previamente, porque eran simulacros (representaciones de representaciones) de edificios antiguos.” (Eisenman, 1994)

Por lo tanto, declara que toda la arquitectura anterior no es representacional, sino que, corresponde a una arquitectura *“tal y como es”*, es decir, *“la verdad y el significado eran evidentes por sí mismos: El significado de una catedral gótica o románica estaba en sí misma, era de facto.”* (Eisenman, 1994)

La segunda ficción corresponde a la razón y sería la simulación de la verdad, se condice con la búsqueda de un origen para la arquitectura, *“es la manifestación primera del ansia por encontrar una fuente racional para el diseño.”* (Eisenman, 1994)

Si, *“En el renacimiento, con la pérdida de un universo de valores evidentes en sí mismo, los orígenes se buscaban en fuentes divinas o naturales, lo que implicaba una geometría que iba de lo cosmológico a lo antropomórfico.”* (Eisenman, 1994)

En la ilustración se *“creía representar la verdad una vez que la arquitectura parecía racional, lo que es tanto como decir que representaba la racionalidad. Ocurre a la arquitectura como en la lógica, donde todas las deducciones desarrolladas de una premisa inicial corroboran que en aquella premisa hay una conclusión lógica y, por tanto, cierta verdad”* (Eisenman, 1994)

“Así, en términos generales, nada había cambiado desde que se formuló la idea de origen que tenían en el Renacimiento. Tanto si la referencia era un orden divino o natural, como en el siglo XV, o una técnica racional y una función tipológica, como en la post-ilustración, todo se resumía en una sola cosa: en la idea de que el valor de la arquitectura nace en una fuente ajena a ella. Función y Tipo eran sólo a priori sobrecargados de valor equivalentes a los a priori naturales o divinos.” (Eisenman, 1994)

La tercera ficción es la de la historia, por lo tanto, es la simulación de lo atemporal que implica la idea de la historia. *“Desde la antigüedad hasta la Edad media no se tenía conciencia del movimiento progresivo del tiempo.”* (Eisenman, 1994)

“A mediados del siglo XV, apareció la idea de origen temporal y con ella la idea del pasado.” (Eisenman, 1994) por ende, *“vino a explicar el proceso de cambio histórico. Ya en el siglo XIX este proceso fue considerado dialéctico.”* (Eisenman, 1994)

Con esa idea comienza a generarse la noción de “Zeigeist” o “espíritu de la época” que propuganba la “existencia de una relación a priori entre la historia y todas sus manifestaciones en un momento dado.” (Eisenman, 1994)

Pero la idea del *“Zeigeist le ligaba a su historia presente, con la promesa de liberarles de su*

historia pasada. Estaban atrapados ideológicamente por la ilusión que significaba creer en la eternidad de su propio tiempo." (Eisenman, 1994) que es lo mismo que decir que la contingencia presente que implica el Zeigeist comporta un anhelo intrínseco de universalidad, de eternidad, de atemporalidad.

Por lo tanto, Eisenman concluye que la arquitectura clásica comprende hasta el Movimiento Moderno y propone una arquitectura "no-clásica".²⁹

Eisenman no cree en estas ficciones o simulaciones de atemporalidad, de verdad y de significado, por lo tanto propone una arquitectura "tal y como es", es decir, una representación de sí misma, de sus propios valores y de su "experiencia interna", por lo tanto, lo que plantea Eisenman es una arquitectura que no se valide en un concepto exterior a la misma obra de arquitectura (fin del comienzo), ni tampoco la forzosa argumentación para llegar a un resultado esperado, "no orientado hacia un objetivo" *sino más bien, que la "forma arquitectónica se revela como un espacio para la invención, en vez de ser la representación servil de otra arquitectura.*" (Eisenman, 1994)

Es por esto que propone la arquitectura como un texto arquitectónico que designa como un "sistema de signos llamados huellas" (Eisenman, 1994) *y que es "la constatación física-literalmente la impronta figurativa de su propio proceso interno. Este proceso es interno al sistema."* (Eisenman, 1994) *Y como hay un texto, hay un lector ideal: "propone un nuevo lector, distanciado de cualquier sistema externo de valores (particularmente, de un sistema histórico arquitectónico). Este lector no aporta otra*

²⁹ Eisenman toma de Derrida la notación no- "algo" debido a que Derrida con ese procedimiento declara la independencia del concepto de la tradición textual, intenta la creación de un concepto desligado del logocentrismo.

competencia a priori al acto de leer que la de su propia identidad como lector." (Eisenman, 1994)

Esto es en resumen el planteamiento general de Peter Eisenman.

Eisenman es un asiduo lector de los pensadores de su tiempo, particularmente de la escuela francesa de filosofía y propone, a nuestro modo de ver, un aporte inestimable a la arquitectura en la idea de la arquitectura "tal y como es" aportando la idea de arbitrariedad del origen y del fin (resultado esperado de la obra), origen-fin que están ligados íntimamente, demostrando y denunciando la simulación de la validación de los orígenes de la arquitectura, y no sólo en su concepción más evidente, origen divino y antropomórfico, sino que también, el origen racional que deriva de la lógica deductiva que domina la ciencia y que se manifiesta en la arquitectura bajo el concepto de funcionalidad y tipología.

Por lo tanto, si los fundamentos externos que originan la arquitectura son simulaciones Eisenman aporta la idea de que la arquitectura es el espacio para la invención. Enorme aporte.

Otro aporte que reviste cierto interés es la interpretación que realiza del concepto de huella, lo que implica necesariamente la idea del registro de un movimiento³⁰, como una huella en la arena implica haber caminado previamente o una huella en un vidrio necesariamente implica haber tocado el elemento previamente a la constatación del hecho. Para Eisenman la "huella" en arquitectura es literalmente "la constatación física (...) de su propio proceso interno" separando estructura y función registra una rotación interna, devela un giro, un desplazamiento³¹ y lo demuestra en los esquemas de sus proyectos (Figura 18).

³⁰ Eisenman no interpreta bien este concepto que proviene del posestructuralismo, asignándole una dimensión evidentemente fenomenológica.

³¹ De esta fuente beben Steven Holl, Zaha Hadid, entre otros tantos, quienes proyectan precisamente desde esta noción de huella, del registro de un movimiento.

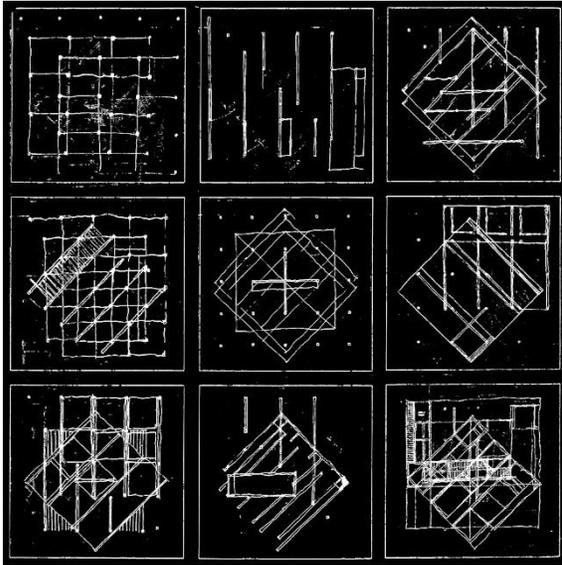


Figura 18. Proyecto Casa III. Fuente: eisenmanarchitects.com

Este juego geométrico, que se nos presenta a estas alturas como una banalidad, como un juego ocioso, implica una ruptura radical con el concepto de unidad acuñado por los teóricos del Movimiento Moderno, entre ellos Norberg Schulz, quien catalogaba de “arquitectura” sólo aquella que es capaz de lograr una unidad coherente entre el espacio, forma, estructura y función, todo lo demás era despreciado y degradado. Sólo aquella que posea una coherente configuración de estos elementos será la que ostente el título de arquitectura o “buena” arquitectura. Cabe recordar que este concepto operaba en el movimiento moderno junto con las nociones de simpleza, abstracción, minimalismo, etc.³²

La incoherencia entre estructura y espacio y/o forma y los ataques hacía el funcionalismo son sin duda un enorme aporte, pero no logran salir y

superar la idea de unidad³³; las obras de Eisenman poseen una mayor complejidad al evidenciar el “movimiento interno al sistema” pero dentro de la misma unidad.

Otra aportación y crítica mordaz al concepto de funcionalismo consiste en la construcción de elementos que no cumplen ninguna función³⁴, pero comportan un simbolismo y un rigor conceptual que sobrepasa y complementa largamente el carácter estético o figurativo solamente. Ejemplo de esto podemos mencionar elementos como escaleras que no llevan a ninguna parte y puertas que no conectan espacios (Figura 19).

³² En la posmodernidad la noción de complejidad comienza a asomar, el mismo Robert Venturi escribe al respecto promoviendo una arquitectura de la “Complejidad y la Contradicción”

³³ Posteriormente Bernard Tschumi completará esta incursión en la complejidad interpretando en

arquitectura el concepto de Disyunción, lo veremos en un apartado especialmente dedicado.

³⁴ Al respecto el Semiólogo italiano Umberto Eco se volvería loco al intentar conceptualizar estos elementos, debido a que considera que la comunicación arquitectónica consiste en comunicar estrictamente la función de sus elementos constitutivos. (Eco, 1974)



Figura 19. Casa X, Peter Eisenman, la escalera roja no conduce a ningún espacio. Fuente: eisenmanarchitects.com

Ahora bien, el autor para llegar a las conclusiones de su texto utiliza e impone algunas ideas a priori y comete algunos errores conceptuales al aplicar conceptos filosóficos a la arquitectura acomodándolos para argüir sus preferencias. Al igual que Venturi y Jencks, Eisenman tiene una mirada sesgada por sus propias preferencias, esto debido en parte a que toman una postura, una posición teórica entre muchas, no obstante, es un sesgo que debemos rectificar, sobre todo en un texto tan influyente como el de Eisenman y que corresponde a la misma crítica que elabora Charles Jencks al referirse a la obra de Eisenman.

“Peter Eisenman fabrica bellos nudos sintácticos que deslumbran la vista, confunden la mente y que en último lugar significan para él el proceso que las generó. ¡Qué tentador! ¡Qué banal! Se

supone que el espíritu del proceso te eleva al cielo para que pases por alto las presunciones prosaicas. Una vez más, al igual que con Mies, la analogía de la forma consistentemente bella tiene por objeto sustituir los valores que faltan, transporta la mente más allá de los asuntos ordinarios. Pero esta ascensión Arquitectónica no es lo suficientemente milagrosa; no hay ningún despegue, por lo menos sintácticamente hablando. Semánticamente (un modo de comunicación que Eisenman desprecia) sus edificios transmiten la aguda luz blanca de la racionalidad y las virtudes de la organización geométrica: los divertidos “puentes para cruzar”, los “agujeros del espacio” sorprendentemente perforados, las “vistas” enmarcadas y el rompecabezas chino de la estructura. Si uno pudiera reconocer estos significados semánticos y asociarlos a otras ideas (protestantismo, la blanca arquitectura de los años veinte), estos edificios tendrían un significado mucho más amplio.” (Jencks, 1981)

Dicho de otro modo, la arquitectura comunica de un modo más amplio que sólo el fenomenológico y experiencial, también debemos considerar el ámbito representacional, simbólico, alusivo, entre otros. Es por esto que, a nuestro modo de ver, Eisenman comete un error al afirmar que:

“El significado de una catedral gótica o románica estaba en sí misma, era de facto.” (Eisenman, P. 1994)

Este fragmento citado del texto de Peter Eisenman se refiere a que la obra no alude a otros “estilos arquitectónicos”, a otras arquitecturas, pero en rigor estas arquitecturas de “antes del renacimiento” si aludían a algo, en primer lugar es la superación de la arquitectura precedentes y en segundo lugar no se representaban a sí mismas sino a un texto, uno de los más influyentes en la historia de la humanidad y extremadamente fructífero a la hora de hablar de obras de arquitectura, nos referimos a la Biblia. La razón de porque las iglesias desde el paleocristiano se diseñan en cruz latina, la idea de las “calles

celestiales”, el rosetón gótico que alude a María, entre otras muchas referencias a pasajes bíblicos muestran en general dos cosas; primero que Venturi tenía razón cuando escribe sobre el mensaje explícito que alberga una iglesia.

“Pero el impacto de la fachada se debe al significado enormemente complejo que deriva del simbolismo y las asociaciones explícitas de los edículos y sus estatuas, así como de sus posiciones y tamaño relativos dentro del orden jerárquico del reino de los cielos que se plasma en las fachadas. En esta orquestación de mensajes, apenas si tiene importancia la connotación, tal como la han aplicado los arquitectos modernos.” (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968)

Porque la intención o importante misión de una iglesia cristiana es de una promotora, una proselitista obra de propaganda cristiana, en la que los volúmenes, las naves, los arcos, la tectónica, la luz, etc. Todo comporta una prédica, un sermón con distintas características y énfasis en tanto la capacidad técnico-constructiva y la tecnología van progresando. Debido a que aún no aparece en escena la imprenta, el acceso a la lectura de las sagradas escrituras estaba muy restringido para el bajo pueblo quienes son precisamente los sujetos de evangelización.

Por lo tanto, las proezas bíblicas no encontraron mejor lugar en el que propagarse que en la misma edilicia eclesiástica.

Y, en segundo término, muestra el equívoco en la idea de Eisenman de la “arquitectura tal y como es”, porque el significado nunca estuvo en la obra, sino que estaba en el texto bíblico, la arquitectura que emana del cristianismo es una gran y continua cita bíblica, es en ese texto donde se encuentran las claves del porqué de la obra, los principios e ideas generadoras de arquitectura, la razón de una manera de hacer las cosas en desmedro de otras posibles, la razón de su elección.

Por lo tanto, estamos ante los primeros procedimientos de traducción de textos a arquitectura.

Dicho lo anterior, lo que ocurre en el renacimiento, no es un misterio para nadie, es el paso del teocentrismo al humanismo, por ende, se revaloran los textos clásicos que representaban la razón (aun cuando las culturas clásicas eran fundamentalmente teístas, razón por la cual sus planteamientos filosóficos derivan en muchas ocasiones de la asociación narrativa de sus creencias mitológicas) y se incorporan a la arquitectura del Renacimiento elementos constructivos y tipológicos de su edilicia como referentes formales de la racionalidad y el humanismo. Tal como en el Movimiento Moderno las ideas de simetría, matemática, abstracción geométrica por sobre el Barroco que evocaba la naturaleza. Es en esa adopción estilística y formal que, según Eisenman, el Renacimiento llegó a ser la primera simulación.

Si bien es cierto que el Renacimiento alude, toma elementos del clásico, no se puede hablar de simulación sino de revalorización primero, y luego de aportación y superación, porque si comparamos la arquitectura clásica y la renacentista, veremos a esta última una evidente superación técnica, espacial y formal de su edilicia.

En segundo término, la “arquitectura tal y como es” implica que el significado de una obra está en sí misma, por ende, una catedral gótica debiera ser totalmente nueva, única en su morfología, no podría encontrarse nada en ella de sus antecesores, no estaría referenciada o no sería considerada nunca como una superación de las limitaciones técnica, constructiva y espaciales anteriores, por lo que no podría probar su valor histórico, sólo sería una novedad.

Finalmente, en términos de Eisenman una “arquitectura tal y como es” sería una arquitectura no referenciada a otra, lo que sería lo mismo a pretender una arquitectura a-cultural

y esto es un imposible, un producto cultural que no es cultural sería un oxímoron, un cubo redondo, una esfera con aristas.

Esta contradicción fundamental se nos clarifica si traemos a memoria de donde obtiene Eisenman las ideas con las cuales intenta impugnar a la arquitectura la noción de autosuficiencia, estas derivan del concepto de “simulacro”, de “huella” provenientes de pensadores contemporáneos (tales como Jean Baudrillard, Jacques Derrida, entre otros), quienes han aportado a enriquecer y complejizar el pensamiento y la filosofía. Por lo tanto, sus críticas provienen de la cultura, son culturales y van dirigidas a un producto u objeto cultural, es decir, la obra que realiza Eisenman es la materialización de una crítica arquitectónica (Movimiento Moderno) que deviene directamente de la crítica cultural que pensadores posmodernos hacen de la modernidad, es su aplicación interpretativa de los conceptos filosóficos, su concreción material.

Por lo que el pretendido de una arquitectura que no se refiere a nada sería, para nosotros, un intento de borrar el trazado que le llevó a cierto resultado arquitectónico, borrar las huellas culturales y enaltecer la figura del prohombre posmoderno. En este sentido va dirigido la crítica que Josep María Montaner escribe al referirse a la figura del arquitecto posmoderno, en su “individualismo y creacionismo”, quienes rechazan las interpretaciones y clasificaciones de su obra y proyectos:

“En la sociedad tardocapitalista, el arte y la arquitectura son un producto de consumo más y cualquier oferta “nueva” se presenta siempre sin precedentes”. (Montaner, Arquitectura y Crítica, 1999)

No debemos olvidar una oración que Eisenman deja escapar en su texto “De ahí la labor representacional de la arquitectura, en una época de supremacía de la razón, sea describir sus

propios modos de conocimiento”, precisamente en una época de complejización del pensamiento filosófico y revisión teórica de la modernidad como proceso cultural, es que la idea de simplicidad, funcionalidad, abstracción, “menos es más”, entre otras ideas que patrocinó el Movimiento Moderno, caen en desuso y los conceptos de complejidad, multifuncionalidad, transversalidad, multiplicidad, huellas, etc. comienzan a ponerse en valor.

La arquitectura como producto cultural tiene precisamente esa labor “representacional” (como declara Eisenman hacia su antecesor) y dado que los valores de antaño ya no son atingentes al pensamiento que domina la cultura, cabe revisar y superar la antigua representación.

El mismo Eisenman se contradice cuando hace referencia al “Zeigeist”.

“Para eludir la dependencia respecto del Zeigeist - es decir, para eludir la idea de que el propósito de la arquitectura es encarnar la época- es necesario proponer una idea alternativa de arquitectura, una idea en la que su propósito no sea la expresión de su propio tiempo, sino su inevitabilidad³⁵” (Eisenman, 1994)

En otras palabras, la arquitectura no puede escapar a la cultura, es inevitable. La arquitectura no orbita en ejes diferentes y paralelos a la cultura, sino que debemos entender que la arquitectura es un producto cultural porque “No debe olvidarse que toda construcción surge en un contexto social, político, económico, y que, como dice Pierre Bourdieu, toda gran obra es el resultado de un campo de fuerzas, de unas decisiones políticas y de la pugna de intereses privados y públicos, de los diversos grupos y operadores urbanos.” (Montaner, Arquitectura y Crítica, 1999)

³⁵ ¡Es dar vuelta el mismo fenómeno!

Precisiones sobre el Simulacro

El concepto de simulación que utiliza Peter Eisenman en su texto proviene del concepto de “simulación” de Jean Baudrillard y, si bien es cierto que Eisenman cita la definición propia de Baudrillard, este no está del todo bien aplicado en su texto.

Para entender el concepto de Simulación que elabora Jean Baudrillard debemos remitirnos al concepto de “Sociedad del Espectáculo” que el inglés Guy Debord impugna a una sociedad que vive en su representación y no en la realidad tangible; y esta mediatización de las relaciones humanas es un proceso dialéctico que transforma precisamente a las relaciones humanas en “espectáculo”.

“Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en su representación.” (Debord, 2002)

Por ende, la simulación baudrillariana consiste en fingir la existencia real del objeto y eliminar toda referencia, “las fases sucesivas de la imagen serían estas:

- Es el reflejo de una realidad profunda
- Enmascara y desnaturaliza una realidad profunda
- Enmascara la ausencia de la realidad profunda
- No tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.” (Baudrillard, Cultura y Simulacro, 1978)

Para Eisenman la simulación consiste en ostentar los valores de otra arquitectura, hacerlos propios, por lo tanto, implica necesariamente la plena y vital existencia de la “otra arquitectura” para que la apropiación tenga una efectiva realización. Pero el concepto baudrillariano consiste en la muerte del objeto simulado, el desuso, el descrédito, y lo que intenta precisamente la arquitectura Renacentista es dar crédito, “revivir” los valores mediante la incorporación estilística y estética de la arquitectura clásica, por lo que no sería ajustado a lo que el concepto original remite.

La Arquitectura como Texto

Hay que realizar otra aclaración debido a una débil interpretación por parte de Peter Eisenman de la idea de la arquitectura como texto. Reconociendo la valentía de su adopción intelectual de las ideas de filósofos de la talla de Jean Baudrillard o Jacques Derrida, es precisamente de este último en donde Eisenman tiene mayores limitaciones, el autor al tomar la noción de “texto derrideano” empobrece enormemente las implicaciones que la noción de texto (grama) involucra.

Expone:

“Lo no clásico únicamente propone el fin del dominio de los valores de lo clásico para poder considerar otros valores. No propone un nuevo valor o un nuevo Zeigeist, sino otra condición: leer la arquitectura como un texto” (Eisenman, 1994)

Como la arquitectura es un texto, Eisenman propone a su lector ideal:

“En este caso, una arquitectura de lo no-clásico comienza a considerar la noción de un lector consciente de su propia identidad como lector, más que aquella de observador o usuario. Propone un nuevo lector, distanciado de cualquier sistema externo de valores (particularmente, de un sistema histórico arquitectónico). Este lector, no aporta otra competencia a priori al acto de leer, que la de su propia identidad como lector. Es decir, no tiene un conocimiento preconcebido de cómo deberá ser la arquitectura (en términos de sus proporciones, texturas, escalas, etc.); la arquitectura no-clásica tampoco aspira a ser entendida por medio de estas preconcepciones.” (Eisenman, 1994)

¡¡Que banal!! Un lector idealizado, impoluto, libre de referencias ¿Un aborigen? ¿Un animal?

Además, si categorizamos a la arquitectura como un texto, este texto es libre de interpretarse, interpela libre de las intenciones comunicativas originales, puede este inclusive comunicar referencialmente a la arquitectura antigua, algo que Eisenman detesta.

Si revisamos con un poco de detención lo expuesto por Derrida en su libro “De La Gramatología” entenderemos que precisamente es una crítica y superación de la teoría del lenguaje y el estructuralismo iniciado por Ferdinand de Saussure. En su libro, Derrida expone su célebre frase “no hay fuera del texto”, lo que quiere decir que la única manera de relacionarnos con la realidad es mediante los textos, mediante estructuras textuales, por lo tanto, no pueden existir textos aislados y referidos a ellos mismo únicamente, precisamente todo lo contrario.

Por lo que a todas luces Eisenman interpreta la teoría derrideana según sus propias preferencias, realizando lo mismo que critica en la persona de Robert Venturi en su preferencia por el “Decorated Shed”.

Por lo tanto, desde ya debemos afirmar que entender a la arquitectura como texto implica necesariamente la noción de un contexto de textos, ósea, una red de textos, una superestructura de textos que están latentes en el con-texto cultural donde se desarrolla la obra y que establece relaciones con el texto arquitectónico aun cuando los arquitectos no lo quisiéramos así. Ejemplo de esto podemos mencionar un capítulo del libro de Charles Jencks “Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna” en la que se refiere a la metáfora explicando precisamente ese fenómeno, un edificio puede ser interpretado independiente de la intención de su diseñador, es el observador (o el lector de Eisenman) quién traduce e interpreta la obra.



Figura 20. Interpretación de la Opera House de Sidney.
Fuente: *El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*, Jencks, C.

Cualquier obra va a ser interpretada, tal y como Jencks interpreta la obra de Eisenman al decir que: “trasmite la aguda luz blanca de la racionalidad y las virtudes de la organización geométrica”, dicho de otro modo, la arquitectura de Eisenman deriva directamente del Movimiento Moderno.

Rem Koolhaas expone la facultad interpretativa de los textos como una capacidad intrínseca al ser humano.

“Gracias a nuestro antiguo equipamiento evolutivo, aportamos comprensión extraemos el significado, interpretamos la intención; no podemos dejar de encontrar sentido a lo que es un completo sinsentido...” (Koolhaas, *El Espacio basura*, 2002)

Sin duda la arquitectura es interpretada o leída según los valores de la cultura donde se inserta la obra (otros textos, tales como, la política, la historia, la cultura pop, los medios masivos de comunicación, la publicidad, etc.), como ejemplo

de ello podemos mencionar en primer lugar la Mediateca de Sendai (Figura 21) del arquitecto japonés Toyo Ito que materializa en su arquitectura los valores de fluidez, de inmediatez de la visualidad en la transparente constatación de la totalidad.

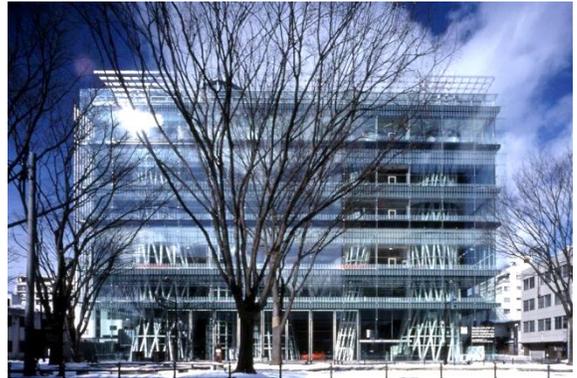


Figura 21. Mediateca de Sendai. Fuente: <http://www.toyo-ito.co.jp>

Keneth Frampton

Colonialismos

“En todos los lugares del mundo uno encuentra la misma mala película, las mismas máquinas tragaperras, las mismas atrocidades de plástico o aluminio, la misma deformación del lenguaje por la propaganda, etc. Parece como si la humanidad, al enfocar en masse una cultura de consumo básico, se hubiera detenido también en masse en un nivel subcultural.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006)

Este texto citado por Frampton al inicio de su ensayo corresponde a un escrito del historiador Paul Ricour en el que demuestra su rechazo a la cultura de masas y su labor reivindicativa de los regionalismos (nacionalismos), más adelante en el texto calificará como un “sesgo manipulador” las ideas derivadas del proceso transformador que conduce la “cultura de masas” que tiende hacia una cultura global y genérica.

La resistencia que ejercen las localidades, las regiones, las unidades territoriales más pequeñas frente a los impulsos frenéticos, estímulos globalizantes del capitalismo del tercer estado, tendrán en Frampton una reivindicación intelectual asociada a las connotaciones identitarias que el “lugar” comporta en el “habitante”. Lugar, habitante e identidad será una triada que Frampton valora y designa como una posibilidad real de resistencia ante “la personalidad colonialista”, Ricour continúa.

“aquí la paradoja: por un lado, tiene que arraigar en el suelo de su pasado, forjar un espíritu nacional y desplegar esta reivindicación espiritual

y cultural ante la personalidad colonialista.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006)

Frampton divide su texto en seis partes realizando en cada una una crítica a la cultura posmoderna y proponiendo a veces alguna salida, a todas luces, críptica.

Cultura y civilización asocia las malas prácticas de producción de la arquitectura y el urbanismo posmoderno a las “ásperas realidades de este sistema universal” en las que asociado al urbanismo impone un modelo de ciudad “megapolitana.”

“Las estructuras de la ciudad, que a principios de los años 1960 seguían siendo esencialmente del siglo XIX, han sido cubiertas progresivamente por los dos elementos simbióticos del desarrollo megapolitano: el alto edificio autoestable y la sinuosa autopista. El primero ha llegado por fin a adquirir su pleno significado como el principal instrumento para obtener los grandes beneficios por el aumento del valor del terreno que ha propiciado la segunda.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006)

Esta crítica que hace Frampton es mucho más fácil XXX con ella si fuéramos europeos, miembros de la élite económica y cultural, veríamos nuestras históricas ciudades feudales “destruyéndoles” deteriorándose o desintegrarse debido al avance urbano del capitalismo en el modelo de ciudad expandida mediante la creación de suburbios excluyentes.

Para nosotros que somos tercermundistas, sempiternos aspirantes a la cultura del primer mundo, los productos culturales que emanan del primer mundo nos llegan siempre como un anhelo, un prurito de ostentación sociocultural burgués de asemejarse a los modelos foráneos de la élite cultural, por ende en nuestras ciudades, la élite burguesa criolla cambia de modelo de arquitectura y de ciudad como modelo aspiracional en tanto los colonialismos varíen, es

decir, en un momento anhelamos tanto los palacios neoclásicos franceses, posteriormente los modelos ingleses que evocaban el poder de la industrialización, la técnica y la modernidad. Por lo tanto, la ciudad tercermundista fundada en imitación de los modelos extraterritoriales nunca ha generado un arraigo en su historia debido a que es una imitación de la moda (poder) imperante (imperio) en el mundo (globo).

Posmodernidad

Ante la arremetida de la posmodernidad Frampton escribirá:

“A pesar de esta postura intelectual defensiva, las artes has seguido gravitando, si no hacia el entretenimiento, sí ciertamente hacia la mercancía y -en el caso de lo que Charles Jencks ha calificado desde entonces como arquitectura posmoderna- hacia la pura técnica o la pura escenografía. En el último caso, los llamados arquitectos posmodernos se limitan a alimentar a los medios de comunicación y la sociedad con imágenes gratuitas y quietistas, en lugar de proponer, como afirman, una llamada al orden creativo tras la supuestamente demostrada bancarrota del proyecto moderno liberador.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006)

El malestar que le provoca la “estética de la mercancía” derivado el ímpetu globalizador de la cultura de masas le llevará a plantear una postura de resistencia.

“Afirmo que sólo una retaguardia tiene la capacidad para cultivar una cultura resistente, dadora de identidad, teniendo al mismo tiempo la posibilidad de recurrir discretamente a la técnica universal.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006)

Los conceptos de identidad y universalidad son los que Frampton intenta reconciliar en la estrategia del Regionalismo Crítico.

“La estrategia fundamental del regionalismo crítico consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar concreto. (...) Puede encontrar su inspiración

directriz en cosas tales como el alcance y la calidad de la luz local, o en una tectónica derivada de un estilo estructural peculiar, o en la topografía de un emplazamiento dado.” (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006)

Es por esto que *“La unión de lo táctil y lo tectónico tiene la capacidad de trascender el mero aspecto de lo técnico de modo muy parecido al potencial que tienen el lugar y la forma para resistir el ataque implacable de la modernización global.”* (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006)

Por lo tanto, lugar, forma, y las cualidades táctiles y tectónicas serán para Frampton los fundamentos de la resistencia.

Ante estos planteamientos saltan a la vista algunas incongruencias y contradicciones que desarrollamos a continuación

La simulación

El mismísimo Kenneth Frampton al arquitecto holandés Aldo Van Eyck, quién con una feroz y descollante autocrítica expresa:

“La civilización occidental se identifica generalmente con la civilización como tal, en la suposición dogmática de que lo que no es como ella es una desviación, menos avanzada, primitiva o, como mucho, exóticamente interesante a una distancia segura.”³⁶ (Van Eyck, A.) (Habermas, Baudrillard, Jameson, Said, & otros, 2006)

Estas características de observar al otro son principalmente la apertura del capitalismo de la mercancía, es el ímpetu globalizador del capital, en esa misma línea es que el arquitecto y crítico español Josep María Montaner realiza la siguiente observación:

“Otra de las contradicciones de Kenneth Frampton es la llamada a la resistencia desde la cúspide del imperialismo mediático. Es dentro de dicho paternalismo ambiguo donde debe situarse el lanzamiento del concepto de “regionalismo crítico” como consolación para culturas y arquitecturas marginadas” (Montaner, 1999)

Por lo que su postura resistente ante la condición posmoderna *“de complejidad y caos le conduce paradójicamente, a la regresión de recuperar el pensamiento positivista y determinista del siglo XIX” (Montaner, 1999)*

Como dijimos es la actitud de resistencia, ese malestar que le provoca la estética de la mercancía la que lo lleva a “cometer algunos errores, como la defensa del regionalismo crítico, un concepto inoperante que propuso como reacción a la internacionalización de la arquitectura y su pérdida de relación con el contexto” y además *“el abuso de términos altamente especializados que el autor nunca define y unos contenidos que no se dirigen a un público amplio, sino que forman parte de un debate de alta cultura con la élite de sus colegas arquitectos y críticos” (Montaner, 1999)*

Por lo tanto, la estrategia del regionalismo crítico se convierte en pura simulación; metodología capitalista de obtención de plusvalía en la diversidad que se comercializa como mercancía, despojándola de su verdad histórica, de sus luchas locales y reivindicaciones sociales, una referencia deslavada y simulada, una simulación de regionalismo.

Tal como Jean Baudrillard nos explica sobre la simulación al ejemplificar la relación entre la ciencia (cultura) y su objeto de estudio, en este caso la momia de Ramsés II, nos muestra que la restauración de la momia solo servirá para restaurarla a un orden visible, totalmente alejado de la dimensión mística que implicaba la momificación en la cultura egipcia.

“Nosotros sólo sabemos poner nuestra ciencia al servicio de la restauración de la momia, es decir, sólo sabemos restaurar un orden visible, mientras que el embalsamamiento suponía un trabajo mítico orientado a inmortalizar una dimensión oculta.” (Baudrillard, Cultura y Simulacro, 1978)

Tal es el poder del capitalismo, transforma todo lo que toca en mercancía, simula su valor, lo integra

³⁶ Este párrafo es tremendamente esclarecedor del arrogo paternalista de los teóricos del primer mundo, quienes a priori, estiman la cultura occidental como la “civilización universal”, las demás culturas no alcanzan ni siquiera a ser civilización propiamente tal, por lo que para Frampton serán sólo “peculiaridades”,

exóticas diferencias de un lugar particular; alcanzarán a lo sumo el carácter territorial de región, nunca de civilización. En todos los casos se presentarán como carentes, faltos, incompletos de la totalidad que sería la civilización universal.

dentro del sistema de valor de la mercancía, es así con todo orden de cosas en donde se inmiscuye, en este caso una cultura particular resulta en una traducción de una cosmovisión primigenia a una simulación de esa cultura, o dicho de otro modo, su traducción a espectáculo. Es como Las Vegas, banalizando y fagocitando todo aquello que le reviste interés, es como el Rey Midas, transforma en mercancía todo lo que toca.

Es por esta razón que el regionalismo crítico como método de resistencia a la “basura comercial” , sino todo lo contrario, será una metodología de usurpación de las peculiaridades locales en pos de la obtención de plusvalías, por lo tanto, no será ni regionalista (es una simulación de los valores y reivindicaciones locales) ni crítico (porque no logra criticar los valores de la elite cultural, sino que intenta conciliar ambas) sólo es una crítica de la élite cultural a la elite cultural mediante las particularidades extraídas de una localidad específica.

Delta de la no-totalidad, lo faltante como mercancía

Durante el auge y con la impronta promotora y universalista del Movimiento Moderno, Latinoamérica tuvo pujantes prohombres que desarrollaron, al alero del influjo de los arquitectos más renombrados de la modernidad, un vasto y destacado catálogo de obras con un no menor listado de arquitectos en la cima del ranking de la modernidad, arquitectos como, Clorindo Testa, Emilio Duhart, Guillermo Julian, Oscar Niemeyer, entre otros destacadísimos exponentes locales de la arquitectura universal, quienes desarrollaban en sus obras las máximas del Movimiento Moderno directamente involucrados en el empuje modernizador de la arquitectura y la ciudad.

Con la posmodernidad, se derrumba el piso teórico colectivo de la arquitectura (Movimiento) y se extravían, por lo menos por un tiempo, las grandes glorias latinoamericanas de la arquitectura. El desorden teórico y crítico devenido en la posmodernidad, de cierto modo, destruyó la ligazón de la vanguardia arquitectónica latinoamericana con las nuevas generaciones de arquitectos, se nos erigieron siempre como viejas glorias, veteranos de guerra, espetando un elocuente y motivador discurso del pasado, pero que lo logra saltar la brecha (el abismo) hacia las generaciones que les observamos expectantes a la espera de obtener algún vestigio, alguna pista, una clave del resguardado enigma que los llevó a ser grandes arquitectos, Miguel Lawner, Fernando Castillo Velasco, de la Cruz entre muchos otros que hemos escuchado con una atenta reverencia.

Lo que ocurrió es que el fondo, el fundamento de sus palabras, lo que quieren expresar no está ya aquí, se derrumbó completamente, hay que entenderlos más bien como sobrevivientes, así se nos presentan, sobrevivientes que cuentan el anecdotario de las buenos tiempos, de las proezas latinoamericanas de los tiempos anteriores a la gran tragedia, una tragedia no aclarada, tampoco reconocida, pero latente, pesada, enorme, nunca nos la dijeron, nunca la reconocieron y es posible también que nunca supieran que fue lo que pasó, el trauma fue tal que borró el recuerdo, todo vestigio de aquel accidente fatal.

El accidente es el derrumbe trágico de la modernidad, del proyecto de un futuro mejor para la humanidad, las ideas de la modernidad son las que la arquitectura toma para sí, es el gran a priori, el fondo y fundamento de toda la arquitectura que inicia en el Movimiento Moderno y se expande a Latinoamérica.

El trágico accidente acaba también con el ímpetu paternalista, los castra, los coarta. Este particular suceso es el que Nicanor Parra nos describe en el poema “¡Socorro!” del libro “Camisa de Fuerza”

“No sé cómo he venido a parar aquí:

*Yo corría feliz
Con el sombrero en la mano derecha
Tras una mariposa fosforescente
Que me volvía loco de dicha*

*Cuando de pronto zas un tropezón
Y no sé qué pasó con el jardín
El panorama cambió totalmente:
Estoy sangrando por boca y narices.*

*Realmente no sé lo que pasó
Sálvenme de una vez*

O dispárenme un tiro en la nuca.” (Parra, 1969)

En estos versos, Nicanor Parra expresa con una vitalidad desgarradora ambos estados, la modernidad (anterior al accidente) y la posmodernidad (posterior al accidente); mientras la modernidad tiene una ligazón con la mano

“derecha” (y los nacionalismos que derivaron en la II guerra mundial), los relatos maestros son esa “mariposa fosforescente³⁷”, una promesa, promesa que en tanto es idealizada, es una creencia, un credo, una fe, una alborozada alienación. Luego el fatídico suceso, “Realmente no sé lo que pasó”, tal como mencionamos, Lyotard nos muestra el embuste en el que creíamos.

Ese estado posterior, postraumático, posmoderno es ese “panorama” que “cambió totalmente”. De las promesas de liberación del trabajo a la constatación de las vilezas y atrocidades que se es capaz de realizar como humanidad (II Guerra Mundial), ahora nos vemos “sangrando por boca y narices”.

Debido a esto, nuestro arquitecto posmoderno se encontró, así de un “tropezón” con un estado de cosas completamente diferente al anterior, es decir, el arquitecto posmoderno ya no cuenta con el a priori de la modernidad como fundamento que le brinda sentido al quehacer arquitectónico y a la obra misma; como vino es Peter Eisenman que descubre aquellos a priori que necesariamente traía la arquitectura.

Eisenman plantea clara y definitivamente que la arquitectura es totalmente arbitraria, por ende, desligada de todo orden de cosas como fundamento apriorístico de su ser. De ahí entonces que la arquitectura que se realiza en la posmodernidad exija un grado de dominio teórico y coraje excesivo para sus realizadores.

En las últimas décadas viene gestándose un a priori, un fundamento que ha surtido bastante efecto en el desarrollo de la arquitectura latinoamericana, sin ir más lejos, este fundamento produjo el 4to premio Pritzker de arquitectura en Latinoamérica y el primero en ser entregado a un arquitecto chileno, Alejandro Aravena. El a priori es muy fácil de construir

teóricamente y muy efectivo, aunque es un embuste. La patraña consiste en construir una retórica de la carencia, la radical insuficiencia que toma todo su sentido se colma de sentido en la sociedad tercermundista, carente, a veces miserable, incompleta, faltante, por eso está ligada al regionalismo crítico, es la otra cara de la misma moneda, es la construcción discursiva desde la “región” de cara a la civilización occidental.

Esa carencia radical (necesaria) es completada por el arquitecto mediante una alquimia tremendamente creativa, innovativa. Evidentemente eso no es así, es mucho más pedestre, simple, solamente requiere de un a priori verosímil y una retórica locuaz, tal como un mercachifle charlatán que mediante su habladuría convence de los beneficios superlativos de la baratija de ocasión.

En el caso de Aravena la carencia recae sobre los recursos económicos, la insuficiencia de recursos económicos, tal es el caso con la vivienda progresiva de Quinta Monroy, Monterrey y Villa Verde. En todos esos ejemplos vemos que es necesario la construcción retórica de una carencia que es necesaria completar mediante la creatividad, es eso en definitiva lo que se vende, pero sin la instauración discursiva de la carencia, el resultado carece de sentido, por ejemplo, ¿por qué tendría sentido construir una vivienda no acabada?, incluso más, ¿por qué tiene sentido construir la mitad de una vivienda cuando se puede construir una vivienda completa?, precisamente porque “no se tienen” los recursos económicos para construir una completa, en la insuficiencia adquiere su sentido pleno.

³⁷ Nicanor Parra se burla de nosotros al plantear que el proyecto de la modernidad implica necesariamente

una cándida inocencia y un gran componente de fe, de credulidad.



Figura 22. Quinta Monroy, Iquique. Fuente: Plataforma arquitectura.



Figura 23. Monterrey, México. Fuente: Plataforma arquitectura.



Figura 24. Villa Verde, Concepción. Fuente: Plataforma arquitectura.

Esta metodología se repite en los más “aventajados” arquitectos latinoamericanos, veamos el caso del arquitecto paraguayo Solano Benítez, sólo por nombrar alguno, la carencia en este caso corresponde a mala calidad de los materiales y a la insuficiente técnica constructiva. Su discurso transcurre y se desarrolla en base a la

bajísima calidad de los ladrillos en su país, debido a la mala calidad de la arcilla y de paso también de los fabricantes, constructores y albañiles. Ante esa carencia técnica constructiva es donde se erige la figura del arquitecto-mago que con un giro de sus artilugios mágicos logra vencer el desastre técnico y constructivo provocado por los “incivilizados” constructores del Paraguay.

Bajo esa construcción retórica es que se han erigido sendas figuras de la arquitectura latinoamericana, sacando partido a la credibilidad que le suministra ser tercermundista han construido sus discursos en torno a la carencia, vendiéndose como arquitectos de resistencia. Nadie creería, si proyectamos en el primer mundo, que es buena idea construir la mitad de una casa cuando es posible construir una completa, o que es buena idea construir con ladrillos partidos y quebrados, cuando se puede construir con ladrillos completos, de buena calidad; tal es el a priori construido por estos arquitectos para proyectar la arquitectura en Latinoamérica.

Logrando convencer que, de las particularidades de los entornos inhóspitos donde proyectan, mediante una alquimia secreta, logran “completar” a los desposeídos otorgándoles una posesión, completándolos en su carencia radical, en su insuficiencia. Sin duda es una actitud paternalista y en algunos casos bordea el mesianismo.

Estos procedimientos retóricos y proyectuales nos parecen de una enorme irresponsabilidad, toda vez que recordamos los estragos reales que causa la globalización sobre el tercer mundo. Buenamente podríamos estar abordando los estragos del capitalismo global, tal como lo aborda Rem Koolhaas, sin ningún utopismo, ni paternalismo, sino que, con un profundo espíritu pragmático, analiza las transformaciones que sufren las ciudades en el libre mercado: Koolhaas lo realiza para el primer mundo, nosotros deberíamos hacerlo para el tercer mundo.

Bernard Tschumi

Disyunción y Cultura

Disyunción es un término que significa acción y efecto de separar o destruir; separación de dos realidades, cada una de las cuales está referida intrínsecamente a otra; relación de al... o exclusión entre dos o más términos.³⁸

Bernard Tschumi es uno de los pioneros, a nuestro modo de ver, de los que han llevado más lejos la crítica y la superación de los resabios teóricos de la arquitectura que vienen desde antes del movimiento Moderno, camino que continuará Rem Koolhaas.

Como veremos, en un breve texto llamado "Disyunciones", Tschumi expone un profundo y preciso diagnóstico de la arquitectura moderna y plantea la superación de todas y cada una de los conceptos principales aportados por la modernidad.

"El paradigma que los arquitectos nos transmitieron durante el periodo moderno es el de dador-de-forma, el creador de estructuras jerárquicas y simbólicas caracterizadas, por una parte, por la unidad de sus partes, y por otra, por la transparencia de la forma al significado"

Dicho de otro modo, la arquitectura debía ser ante todo una estructura jerárquica que conformara una unidad totalizante y derivada de ese mismo orden. Debía denotar en su morfología la función y el significado que esta tenía (el significado del acto que alberga).

El cuestionamiento a esta unidad es marcadamente posmoderno, implica una revisión de los supuestos a priori que posee el quehacer arquitectónico en la modernidad y que se expresa en categorías y conceptos ordenados dentro de una estructura jerárquica que las unifica y fusiona. (Tschumi, Disyunciones, 1985)

"La fusión de forma y función, programa y contexto, estructura y significado" (Tschumi, Disyunciones, 1985), entre otros conceptos, debían trabajar colaborativamente en función de la expresión unitaria e indivisible de la obra arquitectónica.

"Aún hasta cierto punto, esta práctica largamente presente, la cual acentúa la síntesis, armonía, la composición de elementos y la coincidencia sin grietas de partes potencialmente separadas (disparate: diferentes), deviene extraña (estranged: separada) de su cultura externa, de las condiciones culturales contemporáneas" (Tschumi, Disyunciones, 1985)

Esta noción de unidad a raja tabla, por sobre todo, no está en sintonía con las condiciones culturales contemporáneas, que como vimos, rompe con los a priori racionalistas y plantea una revisión exhaustiva (deconstrucción) de los conceptos paradigmáticos, los basamentos teóricos donde se erige la arquitectura del Movimiento Moderno.

³⁸ Diccionario de la Real Academia Española, consulta noviembre 2018.

Des-estructuración

“En estas disrupciones y disyunciones, su fragmentación y disociación características, las condiciones culturales de hoy en día, sugieren la necesidad de descartar las categorías establecidas de significado e historias contextuales.³⁹” (Tschumi, Disyunciones, 1985)

Tal Proyecto *“es uno que en los tiempos presentes, sólo puede confrontar la ruptura (rift: hendidura) radical entre significante y significado o, en términos arquitectónicos, espacio y acción, forma y función. Que hoy estemos presenciando una llamativa dislocación de estos términos llama la atención no sólo por la desaparición de teorías funcionalistas sino tal vez también de la función normativa de la arquitectura misma.”* (Tschumi, Disyunciones, 1985)

En estos párrafos el autor plantea que la arquitectura contemporánea debe confrontar la ruptura radical, la constatación definitiva que la unidad entre el significante y significado nunca existió, sólo fue una imposición a priori⁴⁰. Las categorías binarias del logocentrismo aplican también a la arquitectura con conceptos pares tales como: *“espacio y acción, forma y función”*. Tales categorías no solamente se expresan en pares, sino que además, en un orden preestablecido de sujeción o sumisión colaborativa por un bien superior que es la **unidad** de la arquitectura.

Tschumi constata que la *“dislocación de estos términos”* es llamativa por el derribo de las teorías

funcionalistas en bloque, como corpus teórico, y además *“de la función normalista de la arquitectura”*, es decir, la imposición que se expresa en los teóricos y arquitectos del Movimiento Moderno de arrogarse el derecho y facultad de “normar” la sociedad-ciudad, el individuo-la vivienda. formar al bárbaro hombre pre-moderno para transformarlo en el modelo de hombre que se proponía en la modernidad, la actitud autoritarista, paternalista, propia de los autoritarismos nacionalistas latentes en la primera mitad del siglo XX de los cuales los arquitectos más influyentes del Movimiento Moderno participan con una desconcertante naturalidad; en el fondo la arquitectura y el urbanismo se planteaban como un ejercicio correctivo, buscaba normar y normalizar a la sociedad. Por lo tanto, el ejercicio arquitectónico “paternalista” comienza a cuestionarse, de una u otra forma, al arribo de la posmodernidad.

³⁹ Por *“historias contextuales”* entendemos todos los recursos narrativos que mediante una argumentación retórica intentan convencer de la existencia de un nexo natural y evidente, a priori, entre una obra de arquitectura y el entorno donde se emplaza la obra;

este nexo va más allá de la sencilla arbitrariedad de la decisión del arquitecto e implica cierto mesianismo del arquitecto.

⁴⁰ Tal como lo vimos en el apartado sobre Jacques Derrida

Sobre el Concepto de Orden

“Como en el proyecto teórico The Manhattan Transcripts (1981), y el construido Parc de la Villete, lo que es cuestionado es la noción de unidad. Del modo en que están concebidos, ambos trabajos no tienen principios ni fines. Son operaciones compuestas por repeticiones, distorsiones, superposiciones y cosas así. A pesar de que posean su propia lógica interna -no son pluralísticos sin rumbo fijo- sus operaciones no pueden ser descritas puramente en términos de transformaciones internas⁴¹ o secuenciales. La idea de orden es constantemente cuestionada, desafiada, empujada al borde.” (Tschumi, Disyunciones, 1985)

En este párrafo encontramos la única referencia al “orden” que realiza Bernard Tschumi, pero en estas breves frases se encuentra el germen de lo que hemos considerado como arquitectura verdaderamente posmoderna.

Primeramente y para un mejor entendimiento debemos traer a la memoria algunas obras paradigmáticas del Movimiento Moderno, pensemos por ejemplo en la Villa Savoye de Le Corbusier (Figura 25), la casa Farnsworth de Mies Van de Rohe (Figura 26); arquitectura posterior, de los primeros “posmodernos”, la casa Vanna de Robert Venturi (Figura 27), o la casa X de Peter Eisenman (Figura 28). Todas y cada una de ellas funcionan como un objeto unitario, coherente, sin duda bello, una unidad compositiva tremendamente lograda, en las que confluyen solidariamente a esta idea global de unidad, los

conceptos secundarios de forma, función estructura, materialidad, entre otros.



Figura 25. Villa Savoye, Le Corbusier. Fuente: Plataforma arquitectura.cl



Figura 26. Casa Farnsworth, Mies Van Der Rohe. Fuente: Plataforma arquitectura.cl

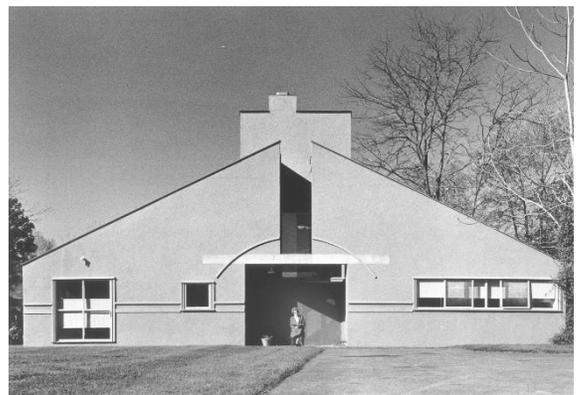


Figura 27. Casa Vana, Robert Venturi. Fuente: Plataforma arquitectura.cl

⁴¹ Así como se refiere Peter Eisenman a su propia arquitectura



Figura 28. Casa X, Peter Eisenman. Fuente: Plataforma arquitectura.cl

Dentro de esta estructura subsidiaria y categorizada, la “función” es la que lleva el papel protagónico debido a la narrativa racionalista (funcionalista) que intenta asumir de la industrialización (tecnociencia capitalista) el Movimiento Moderno. La “forma” de la obra de arquitectura debe pues someterse a los requerimientos de la función en tanto que es su variable expresiva, “la forma sigue a la función”⁴². Así, la materialidad y la estructura deben colaborar estrechamente la “forma” en expresar la “función” del edificio.

Con la irrupción de la crítica posmoderna se comienza a cuestionar las ideas de unidad y orden a priori como el único modo de proyectar y construir arquitectura, apareciendo ingentes intentos y muestras de arquitectura utópica, como es el caso de Archigram, Superstudio, Konstant, entre otros, quienes cuestionan los modelos urbanos y de sociedad que se imponían en la modernidad.

Por otro lado, influenciado por la escuela francesa de filosofía, principalmente por Jean Baudrillard y Jacques Derrida, arquitectos como Peter Eisenman, Bernard Tschumi, entre otros,

⁴² Esta cita que corresponde al arquitecto estadounidense Louis Sullivan, es paradigmática de la orientación que tomó el Movimiento Moderno, Rem Koolhaas en “Delirius New York” cuestiona esta premisa dogmática con una simple y brillante observación derivada de la fascinación que los

comienzan a oponer dos conceptos que otrora eran estrechamente solidarios, ellos son estructura y forma. Tanto Eisenman como Tschumi realizan una serie de operaciones de registro del “movimiento interno al sistema”, rotando, moviendo, desplazando la estructura y la forma, obteniendo un registro material del movimiento, atacando (complejizando) así la idea de unidad. En sus obras aparecen forma y estructura en una relación de oposición. No sólo ellos, posteriormente todos los exponentes de lo que se denominaría deconstructivismo en arquitectura, utilizarían la misma fórmula, el mismo método compositivo. De dicha fórmula encontramos exponentes como Frank Gehry (Figura 29), Zaha Hadid (Figura 30), Daniel Libeskind (Figura 31), entre otros. Pero esta oposición es dialéctica, por lo tanto, colabora entre sí, es decir, para que el efecto “deconstructivo”⁴³ surta efecto deben oponerse lo más posible el uno del otro, por ejemplo, para que una hendidura en el muro logre el efecto de estar partiendo el muro, este último debe ser parecer de una gran solidez y ojalá ser-parecer parte de la estructuración del edificio. opuestos dialécticos, tal es la fórmula compositiva del deconstructivismo, como blanco-negro, bonito-feo, etc.

edificios neoyorkinos le suscitaron; sobre cierta dimensión de un edificio ocurre una fractura, una escisión entre “forma” y “función”.

⁴³ Se refiere a una subcategoría asociada a la deconstrucción derrideana, es una ignara y superflua traducción a arquitectura del concepto filosófico.



Figura 29. Frank Gehry



Figura 30. Zaha Hadid



Figura 31. Daniel Libeskind

Por otra parte, este método compositivo no logra romper con el concepto de unidad, los edificios registran el rompimiento de una coherencia formal-estructural con una lógica racionalista pero no logran romper con el concepto de unidad, siguen siendo “vibrantes” edificios unitarios y funcionalistas.

Dicho lo anterior, podemos mencionar el proyecto del Parc de la Villete como un logro paradigmático de la superación teórica de la modernidad en arquitectura.

Bernard Tschumi, en el Parc de la Villete construye un proyecto bajo un orden general más amplio, una grilla, una superposición y repetición de elementos en el plano cartesiano (Figura 32)

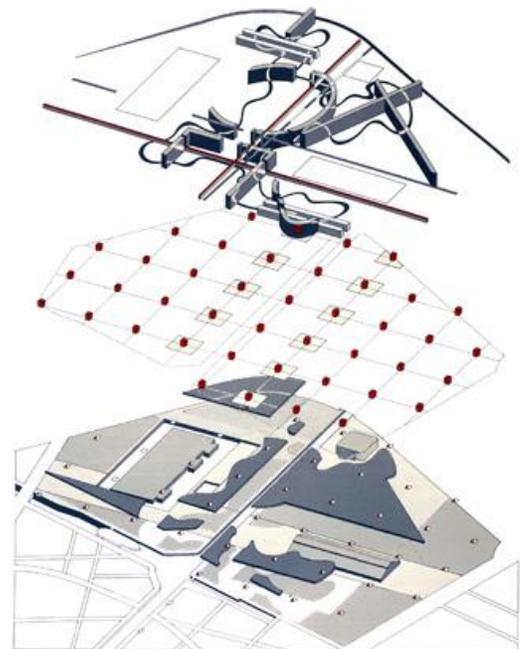


Figura 32. Parc de la Villete

Edificios-estructura sin función previamente asignada, sin función aparente, objetos que, al encontrarse con otros elementos dispuestos bajo órdenes y premisas distintas, adquieren otras valoraciones, usos y funciones; pueden ser hitos estructuras, juegos urbanos, sombreaderos, finalmente y ante todo son edificios que no sirven para nada, dispuestos en un orden “ideal”. Juego matemático, repetitivo, como un orden que se impone sobre otro, como una capa en donde la

interacción de los elementos se vuelve azarosa pero premeditada.

Un orden superior, una estructura de orden más allá del objeto unitario en sí, un sistema.

En el “deconstructivismo” en arquitectura asistimos a una dicotomía entre estructura y forma, pero ambas operaban colaborativamente en esa exclusión, dialécticamente, complejizando el resultado final, pero sin lograr escapar de la unidad del objeto, básicamente porque precisamente se buscaba lograra expresar la unidad de la obra, una unidad más forzada, más compleja.

En el caso del Parc de la Villete, lo que favorece el resultado final, la crítica total de su proyecto y la superación definitiva que lo transforma en un gran proyecto, es primero, la escala urbana y segundo los sencillos requerimientos programáticos del encargo.

La gran escala del proyecto favorece el abordaje mediante una estrategia de emplazamiento que consiste en la imposición de un sistema de elementos ordenados en un plano cartesiano abstracto sobre las particularidades del parque urbano; así también, Rem Koolhaas abordó como estrategia de emplazamiento la idea de matriz o sistema, puntos-líneas-áreas, al igual que Tschumi.

La gran escala favorece la diversidad de situaciones que el contexto urbano propone en su cercanía al parque, por lo que un objeto (folie⁴⁴), aun siendo el mismo objeto, podría funcionar de diferente forma dependiendo del contexto particular donde se emplaza.



Figura 33. Variadas Folies

Las *folies* (Figura 33) podrían denominarse como esculturas urbanas, más que arquitectura tradicionalmente hablando debido a carencia programática del edificio, de ahí que la definición moderna de la arquitectura ligada a la funcionalidad es también una lucha epistemológica, entra en el campo de la definición de la arquitectura, ¿Qué es a lo que nos referimos al decir arquitectura?, ¿Qué es arquitectura?, ¿Qué es lo que la diferencia de las demás realizaciones humanas? El Movimiento Moderno construyó su propia epistemología asociado al concepto de funcionalismo (concepto en boga en la industrialización), es la función la que la caracteriza, (la aleja de las indeseables artes y la acerca a la deseada máquina, la tecnología) la singulariza, la separa de lo otro, es la validación de su existencia derivada de su exclusividad. Así como, la arquitectura para del Movimiento Moderno será aquella que contiene, alberga y posibilita la acción que se desarrollará en su interior, expresándolo hacia su exterior dentro de

⁴⁴ Bernard Tschumi llama “folie” a los puntos-estructura de su sistema.

la estructura jerárquica y ordenada de la unidad, para la posmodernidad el ataque teórico a estos preceptos será una batalla epistemológica contra el poder; en este sentido es que la desviación de los conceptos es discurrir por los límites de la arquitectura.

“la noción de límite es evidente en la práctica de Joyce, Bataille y Artaud, quienes trabajaron el límite de la filosofía y la nofilosofía, de la literatura y la noliteratura. La atención hoy prestada a la aproximación deconstructiva de Jacques Derrida representa también un interés acerca del trabajo en el límite: el análisis de conceptos de la manera más rigurosa e internalizada, pero también su análisis externo, para preguntar qué es lo que estos conceptos y su historia esconden, como represión o disimulación” (Tschumi, Disyunciones, 1985)

Por lo tanto, no es tan sólo deambular por los límites de la arquitectura como un osado histrión equilibrándose sobre una vacilante cuerda, demostrando su gallarda habilidad, sino básicamente y más preciso, deambular por el límite es inmiscuirse con el discurso unilateral del poder, el discurso oficial, la definición oficial del cuerpo teórico del Movimiento Moderno, el *statu quo* de la arquitectura⁴⁵. Por lo que bordear los límites o bordes gruesamente delimitados por los detentores el poder dentro de cualquier sistema, implica, las más de las veces un ejercicio de resistencia, un enfrentamiento con el poder, un acto (político) de rebeldía.

desperdigadas

⁴⁵ Si bien el Movimiento Moderno irrumpe fuera de la academia, esta rápidamente la integra validando sus conceptos y preceptos, enseñándolos y practicándolos con un vigoroso rigor, tales ideas y tal

vigor continúa anquilosado aún en nuestros días pululando irreflexivo en nuestros talleres de arquitectura del siglo XXI.

Sobre la Notación

“Si bien ningún modo de notación, ya sea matemática o lógica, puede transcribir la completa complejidad del fenómeno arquitectónico, el progreso de la notación arquitectónica se encuentra enlazado a la renovación de la arquitectura como de su concepto acompañante de cultura. Una vez que los componentes tradicionales hayan sido desmantelados⁴⁶, reensamblarlos es un proceso extenso; sobre todo, lo que es finalmente una regresión hacia un empirismo formal. De aquí que la estrategia disyuntiva usada tanto en los Transcripts y en La Villete, cuyos hechos nunca se conectan bastante, y sus relaciones de conflicto son cuidadosamente mantenidas, rechazando síntesis o totalidad. El proyecto nunca es logrado, un hay fronteras siquiera definibles.” (Tschumi, Disyunciones, 1985)

El campo de la notación es el campo de la representación, de cómo y que representamos en una asociación dialéctica y siempre colaborativa entre cultura y cultura, si bien Tschumi los presenta separados exaltando a la arquitectura y relegando a la “cultura” como concepto acompañante, para nosotros la arquitectura es un producto cultural, por ende sufre o le acontece lo mismo que a cualquier producto cultural, experimenta la “renovación” constante de la cultural, es parte del proceso cultural, dicho de otro modo, es un texto más dentro de la superestructura de textos.

⁴⁶ “Desmantelar” es la traducción más apropiada del concepto “Deconstruir” de Derrida, que no implica la destrucción, sino un desarme, un desmantelamiento de las piezas para demostrar sus falencias, por lo que

Es en este contexto que el modo de representación de la arquitectura se nutre, varía, modifica con el desarrollo de la cultura y sus subtextos como ciencia, tecnología, cibernética, etc. Es aquí donde Tschumi mediante los *Manhattan Transcripts* (Figura 34), que son notaciones derivadas de la cinematografía, planea una metodología de desarrollo proyectual de la arquitectura, es decir, un procedimiento fuera de toda norma y procedimiento académico, modernista, etc. Con lo que se propician nuevas formas de entender y proyectar la arquitectura. Pensar en una arquitectura diferente es también hacerla de una manera diferente, pero no azarosa ni caprichosamente, sino todo lo contrario, un ejercicio premeditado y teórico tendiente a abrir nuevos campos.

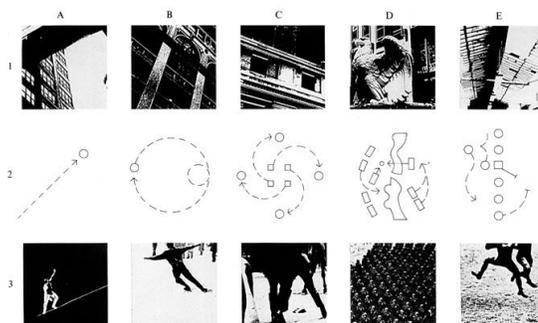


Figura 34. *Manhattan Transcript*. Fuente: Tschumi.com

no implica ni asegura necesariamente una mejora, ni siquiera un armado, mucho de lo desmantelado por Derrida continúa aún en partes y piezas desperdigadas en el suelo de sus textos.

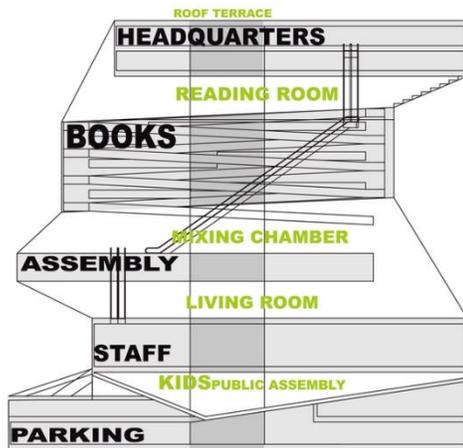


Figura 35. Biblioteca de Seattle, esquema que muestra la independencia forma-contenido. Fuente: Oma.eu

Al respecto, también podemos mencionar brevemente el proyecto de la Biblioteca de Seattle que Rem Koolhaas desarrolló, el arquitecto antes mencionado ya había teorizado sobre la ruptura de la ligazón argumentativa del binomio forma-función en su observación de los rascacielos neoyorkinos, por lo que a Koolhaas no le importa la relación de respetuoso compromiso del mencionado binomio, es más, espeta *“fuck context”* al referirse a la imposición modernista que del contexto urbano se intenta imponer sobre la obra como una norma universal. Koolhaas con estos predicamentos en mente desarrolla una notación totalmente diferente y extraña a las metodologías proyectuales ortodoxas, va montando los distintos programas dentro de una *“forma”* arbitraria y anterior a la *“función”*, en donde esta última debe encajar dentro de una forma dada, ya no al revés (Movimiento Moderno). Además, el método de notación se relaciona más con el collage que con la arquitectura.

La búsqueda de nuevas formas de notación de Koolhaas y Tschumi, es un intento metodológico por *“desmantelar y reensamblar”* los componentes (y conceptos) tradicionales de la arquitectura. De ahí que la estrategia disyuntiva

de Tschumi intente mantener el conflicto de sus componentes rechazando síntesis o totalidad propiciando la ambigüedad y la ruptura de los límites.

Sobre las Conclusiones de la Disyunción

“En la arquitectura tal disyunción implica que en ningún momento una parte cualquiera puede llegar a ser una síntesis o totalmente auto-suficiente; cada parte lleva a otra, y cada construcción está fuera-de-balance, constituida por trazas de otra construcción. Puede ser constituida también por las trazas de un evento, un programa. Esto puede llevar a nuevos conceptos, así como un objetivo aquí es entender un nuevo concepto de la ciudad, de la arquitectura.” (Tschumi, Disyunciones, 1985)

En el párrafo anterior, Tschumi explica concluyentemente que la disyunción, como método proyectual, implica expresar estar “fuera de balance” ser a-sintético, no unitario, no ser constituida únicamente en función de la “función”, sino que, del programa, de un evento, entre otros, y define:

“Si fuéramos a calificar una arquitectura o un método arquitectónico como “disyuntivo”, sus denominadores comunes habrían de ser los siguientes:

Rechazo de la noción de “síntesis” a favor de la idea de disociación, de análisis disyuntivo.

Rechazo de la oposición tradicional entre uso y forma arquitectónica a favor de una superposición o yuxtaposición de dos términos que pueden ser tomados independiente y similarmente como objetos de idénticos métodos de análisis arquitectónico.

Énfasis puesto, como un método, en la disociación, superposición y combinación, el cual detonaría fuerzas dinámicas que expanden dentro del sistema arquitectónico completo,

explotando sus límites mientras sugieren una nueva definición.” (Tschumi, Disyunciones, 1985)

Si bien Tschumi desarrolla la idea de “disociación, superposición y combinación”, lo aplica en categorías binarias simples “de dos términos que pueden ser tomados independiente y similarmente como objetos de idénticos métodos de análisis arquitectónico”, el conflicto estriba en que la disociación y superposición en el proyecto y la obra de arquitectura se aplica como superposición no jerárquica de dos leyes de orden que entran en conflicto y no como un sistema en la que existen un sinnúmero de variables.

Pueden operar en la construcción (o deconstrucción) de la obra de arquitectura, ya no sólo en el proyecto. Es este sentido nos falta abordar la arquitectura desde las nociones de complejidad posmoderna que derivan de las ideas de sistemas. Por lo tanto, la disyunción implica la colisión de dos conceptos, sean estos hermanos u opuestos. La genialidad del Parc de la Villette viene a mostrársenos, a la luz del propio Tschumi, como un desarrollo un tanto fortuito propiciado por la escala, el programa y la no-función.

- Por ser el antipoeta más grande de habla hispana.

¿Parra Qué?

La antipoesía como ejemplo de creación posmoderna

En este punto del texto, creemos que es necesario establecer un nexo y mostrar un ejemplo esclarecedor que hace las veces de conclusión preliminar de la importancia de lo dicho hasta aquí, dando el sentido del gran esfuerzo de nuestra parte de elaborar los contenidos anteriores.

Elegimos un autor, un creador y algunos ejemplos de su obra por las siguientes razones:

- Por trabajar con y desde la ironía como génesis de su obra.
- Por desarrollar una obra totalmente sensible y crítica de las condiciones culturales donde se crean sus obras, donde se posiciona como artista.
- Por conjugar en su obra necesariamente, el lenguaje, la creación y la ironía, tres elementos que se estudian en este texto.
- Por ser un exponente de una disciplina que ha otorgado al país sendos premios mundiales, lo que demuestra el dominio y el entendimiento del lenguaje que está latente como acervo cultural nacional, aún más allá de lo que logramos entender, por lo que es deseable ahondar en estas disquisiciones.

“El prefijo anti es indicativo de la intención destructiva de la antipoesía, demolidora de los mitos y de las instituciones autoritarias de la sociedad. No es sorprendente, por tanto, que la crítica parriana haya hecho hincapié en las nociones de desmitificación y desacralización. Existe, en este sentido, un paralelismo entre la antipoesía y las ideas de Lyotard sobre el descubrimiento postmoderno del carácter narrativo y mítico del saber moderno (por mucho que éste se opusiera científicamente, en sus vertientes positivistas, marxistas, racionalistas, etc., al saber narrativo de los mitos premodernos): la postmodernidad de Lyotard y la antipoesía de Parra constituyen sendos esfuerzos para desenmascarar las pretensiones y los peligros de la modernidad.” (Binns, 1999)

La antipoesía no es solamente un esfuerzo por “desenmascarar” las intenciones de la modernidad, es también una constatación del descrédito de los mitos y relatos modernos, la evidencia de que ya no creemos en ellos, el hablante poético de la antipoesía somos nosotros viviendo en esta condición de la cultura.

La antipoesía es también un método crítico abierto y operante en múltiples sentidos, tal como propone George Steiner⁴⁷, es una crítica tanto a la tradición poética del tonto solemne como a las condiciones socioculturales (posmodernidad) de donde la antipoesía obtiene toda su potencia.

“Del “desorden” de los fragmentos, y de la fragmentación de todos los grandes relatos e

superior a otro solamente porque su capacidad crítica es superior.” (Montaner, Arquitectura y Crítica, 1999)

⁴⁷ "T.S. Eliot y George Steiner han ido más allá: toda obra de creación constituye, en el fondo, la más alta actividad crítica. Todo gran artista es, ante todo, un riguroso crítico de los maestros que lo han precedido y a los que sigue. (...) Eliot concluía: un creador es

instituciones apolillados, la antipoesía obtiene su energía. Como dijo Parra, en una entrevista con Samuel Silva: "la antipoesía es el colapso de los dogmas políticos, religiosos, literarios. Es una poesía antidogmática, cuyo único dogma podría ser el antidogma" (1980, 37). O bien, en palabras de Lyotard: "los grandes relatos se han tornado poco viables. Estamos tentados de creer, pues, que hay un gran relato de la declinación de los grandes relatos" (1987, 40)." (Binns, 1999)

Nicanor, sin embargo "En compensación por la pérdida de los mitos y por la incredulidad hacia los grandes relatos, el antipoeta no postula ningún gran relato alternativo." (Binns, 1999)

Construir un relato alternativo es básicamente impracticable debido a que la base misma de la construcción de relatos se ha desmoronado. Ante la imposibilidad de proponer una opción, que es la opción de salida, de alternativa al capitalismo, por lo que la antipoesía no es una metodología propositiva sino crítica, tal como la deconstrucción derrideana. Cuando Derrida desmantela sistemáticamente una teoría, no necesariamente la vuelve a construir, ni siquiera propone una alternativa, no es la finalidad de la deconstrucción. En el caso de la crítica antipoética, esta desmantela la poesía de la tradición (moderna), pero no propone una nueva directamente, no es "el creacionismo" de Vicente Huidobro, lo nuevo, el gran aporte de la antipoesía es que, es ella el registro del proceso deconstructivo de la poesía. Por esto es que está ligada indefectiblemente ligada a la tradición poética y al contexto posmoderno, es decir, esta opera en redes de sentido contextuales, en el gran texto posmoderno.

"El antipoeta no crea ningún gran relato literario que sirva como compensación por la tierra baldía del mundo en que le tocó nacer. El hablante antipoético es un incrédulo en todo: en la religión, la política y la poesía. En el texto "No creo en la vía pacífica", publicado en Emergency Poems (1972), el hablante se niega a creer, porque creer es siempre un acto irracional de fe, independiente de a quién se suscriba.

"NO CREO EN LA VÍA PACÍFICA

*no creo en la vía violenta
me gustaría creer en algo – pero no creo
creer es creer en Dios
lo único que yo hago
es encogerme de hombros
perdónenme la franqueza
no creo ni en la Vía Láctea" (Parra, N. 1972)*

De este modo "La visión progresista que existe en todos los grandes relatos modernos se manifiesta en el arte moderno en el valor supremo otorgado a la novedad y la originalidad del artista. El poeta moderno es, en el decir de Hugo Friedrich, "el aventurero que se lanza a territorios del lenguaje todavía no hollados", epatando al lector con "el estilo anormal del 'nuevo' lenguaje" (1959, 239; 241). La novedad de la antipoesía es distinta: los territorios de lenguaje descubiertos por el antipoeta son hollados por el lector en cada día de su vida, son los lenguajes de la calle, las fuentes de soda, la sala de clase, y la televisión. La gran innovación de la antipoesía fue precisamente eso: abrir la poesía a todos los lenguajes de la cotidianidad: no sólo al habla de cierto país o región, sino a todos los distintos lenguajes de la vida contemporánea. (Binns, 1999)

Finalmente, a estas características hay que agregar que el tono de la crítica realizada por Parra se ejecuta mediante el humor, la burla sardónica de la condición humana carente, ambivalente, caótica, se burla de la "imperfección reinante"

"Leonidas Morales coincide en esta visión progresista: la antipoesía se articularía en un debate dialéctico "entre una perfección humana ausente y una imperfección reinante" (1972, 87), y buscaría, mediante la ironía, una "pérdida perfección humana". (Binns, 1999)

De esta manera "La burla y el sarcasmo pueden ser negativos en cuanto a su descalificación de los otros -los objetos del humor-, pero son, en ciertas circunstancias, positivos para el que se burla.

"Necesito reírme del prójimo / si no me río de alguien / ando de malas pulgas todo el día", dice un artefacto de Parra (Cecereu, 74), tremendo en su aparente insolidaridad, pero quizás inevitable en un mundo en que no sólo los grandes relatos y las instituciones del poder, sino también los seres humanos hacen alarde de sus pretensiones, y se (las) imponen a los demás como si fueran la sola e indiscutible verdad. El humor llega a ser una necesidad vital del personaje." (Binns, 1999)

Por lo tanto, el reírse del otro corresponde a reírse de las condiciones instauradas en la sociedad posmoderna, pero la burla ineludiblemente recae también en el lector.

"Según varios críticos, existirían dos etapas en la lectura de un antipoema parriano: en la primera, el lector se ríe del protagonista antipoético con cierta compasión desdeñosa; en la segunda, sin embargo, reconoce el sentido implícito del texto y toma cuenta de que se engañó al creerse superior a ese protagonista, puesto que él es igualmente ridículo. De este modo, la risa antipoética se convertiría invariablemente en llanto, en tragedia (Binns, 1999)

De cierto modo, la tensión psicológica del protagonista demuestra la imperfección reinante, el caos, las miserias humanas, la ambivalencia, la violencia; el protagonista vive y se siente en una total inestabilidad; abrumado por la urgencia de un suceso trágico que le ha acontecido, pero que no conoce, ni reconoce, ni recuerda del todo. En el último número de Arúspide, revista de poesía editada en Concepción se lee:

*"La madre de un hombre está gravemente enferma
Parte en busca del médico
Llora
En la calle ve a su mujer acompañada de otro hombre
Van tomados de la mano
Los sigue a corta distancia
De árbol en árbol
Llora
Ahora se encuentra con un amigo de juventud*

*¡Años que no os veíamos!
Pasan a un bar
Conversan, ríen
El hombre sale a orinar al patio
Ve a una muchacha joven
Es de noche
Ella lava los platos
El hombre se acerca a la joven
La toma de cintura
Bailan vals
Juntos salen a la calle
Ríen
Hay un accidente
La muchacha ha perdido el conocimiento
El hombre va a llamar por teléfono
Llora
Llega a una casa con luces
Pide el teléfono
Alguien lo reconoce
Quédate a comer, hombre
No
Dónde está el teléfono
Come, hombre, come
Después te vas
Se sienta a comer
Bebe como un condenado
Ríe
Lo hacen recitar
Recita
Se queda dormido bajo un escritorio" (Parra, N.1968) el mercurio Santiago 4 de agosto de 1968*

"La base destructiva de la ironía (...) nos remite al concepto de ironía inestable de Wayne Booth, que Jameson comparó con la noción del pastiche postmoderno: efectivamente, la ironía implícita en el texto urge a la negación de lo dicho, sin ofrecer nada concreto en cambio. Sin embargo, la inestabilidad resultante -la ausencia del apoyo de alguna creencia o relato alternativo- no provoca un sentimiento de desolación o desamparo en el hablante (tampoco en el lector); al contrario, lo impulsa a romper definitivamente con los relatos perdidos. En el mismo sentido, Gilles Lipovetsky ha hablado de una nueva especie nihilismo en las sociedades postmodernas: la muerte de dios y de las otras "grandes finalidades", digerida sin tragedia, sin angustia y sin pesimismo (1992, 36).

En el texto de Parra, la ausencia de valores últimos se digiere sin tragedia, pero el antipoeta no cae en la indiferencia ni en el pasotismo, ese estado de a-nadie-le-importa-un-bledo (o no-estoy-ni-aquí, en su versión chilena) retratado por Lipovetsky; sin ignorar el sufrimiento rechaza la solemnidad tanto divina como humana, y sostiene en su lugar, la rebeldía y "risa diabólica" de una comicidad totalmente seria, como la forma antipoética de sobrevivir en el mundo incrédulo de la postmodernidad.

Así vista, la desconstrucción antipoética no es un acto meramente negativo. Y en todo caso como los teóricos de la postmodernidad no se cansan insistir, cualquier "gran relato", al establecerse como la Verdad absoluta, se vuelve aberrante en manos de los hombres y desemboca, por lo visto irremediabilmente, en el Terror." (Binns, 1999)

Como ejemplos de "productos culturales" en directa crítica a los grandes relatos veremos, en el caso del cristianismo el poema "Padre Nuestro", en referencia al marxismo el poema "Regla de Tres" y en referencia al capitalismo el poema "Inflación"

Padre Nuestro

*Padre nuestro que estás en el cielo
Lleno de toda clase de problemas
Con el ceño fruncido*

⁴⁸ "Pues en Padre Nuestro, la desconstrucción diabólica se refleja en la reductio ad absurdum (reducción al absurdo) del texto, que en sí mismo intenta deconstruir, y hacer saltar a papirotazos las pretensiones metafísicas del discurso cristiano. Lo importante, de todos modos, es la risa que impulsa la desconstrucción: la distancia irónica ofrece al lector una perspectiva para sobrellevar la sensación inicial de tragedia que se desprende de la visión del hablante, y para reírse de la incapacidad de éste de existir sin solemnidad, sin los valores delirantes y liberadores de la risa." (Binns, 1999)

*Como si fueras un hombre vulgar y corriente
No pienses más en nosotros.
Comprendemos que sufres
Porque no puedes arreglar las cosas.
Sabemos que el Demonio no te deja tranquilo
Desconstruyendo lo que tú construyes.*

*Él se ríe de ti
Pero nosotros lloramos contigo:
No te preocupes de sus risas diabólicas.*

*Padre nuestro que estás donde estás
Rodeado de ángeles desleales
Sinceramente: no sufras más por nosotros
Tienes que darte cuenta
De que los dioses no son infalibles
Y que nosotros perdonamos todo." (Parra, N. 1968)⁴⁸*

Regla de Tres

*Independientemente
De los veinte millones de desaparecidos
Cuánto creen ustedes que costó
La campaña de endiosamiento de Stalin
En dinero contante y sonante:
Porque los monumentos cuestan plata.
Cuánto creen ustedes que costó
Demoler esas masas de concreto?
Sólo la remoción de la momia
Del mausoleo a la fosa común
Ha debido costar una fortuna.
Y cuánto creen ustedes que gastaremos
En reponer esas estatuas sagradas? (Parra, N. ⁴⁹*

⁴⁹ "Para postmodernos como Lyotard, en cambio (y también para Parra), el proyecto de la modernidad, y muy en particular el gran relato marxista, quedó definitivamente liquidado, como consecuencia de las atrocidades cometidas en su nombre. El Gulag, las intervenciones armadas en Berlín, en Budapest, en Praga, en Polonia: todos son símbolos, para el francés, del fin de la modernidad. El antipoema "Regla de tres" entra en el espíritu de este diálogo moderno-postmoderno, dejándose leer como una crítica al marxismo, pero sobre todo a la versión chilena y nerudiana del marxismo. De hecho, el texto se centra en las mismas estatuas sagradas de Stalin

Inflación

*“Alza del pan origina nueva alza del pan
Alza de los arriendos
Provoca instantáneamente la duplicación de los
cánones
Alza de las prendas de vestir
Origina alza de las prendas de vestir.
Inexorablemente
Giramos en un círculo vicioso.*

*Dentro de la jaula hay alimento.
Poco, pero hay.
Fuera de ella sólo se ven enormes extensiones de
libertad.” (Parra, N. 1968)⁵⁰*

*“La antipoesía es, entonces, la ruptura definitiva
con la tradición de la ruptura, la novedad que
agota la posibilidad de novedades ulteriores, y el
punto final de las vanguardias hispánicas. En
palabras de Federico Schopf, la antipoesía “no
sólo reelabora la herencia vanguardista y, en
ciertas dimensiones, la supera, sino que se
convierte en el último paso, el paso definitivo, a mi
juicio, para su sustitución, que había llegado a
hacerse una necesidad histórica”. La superación,
el paso definitivo, la última gran ruptura...”
(Binns, 1999)*

mencionadas en Memorial de Isla Negra.” (Binns, 1999)

*50 “El capitalismo -en cuanto ideología utópica, y no
como la forma que la célebre frase de Churchill
denominara la menos mala de gobernar- se
funda(ba), según Lyotard, en el gran relato de “la
emancipación de la pobreza por el desarrollo
tecnoindustrial”. El poema “Inflación”, por su parte,
considera que “inexorablemente / giramos en un
círculo vicioso”. Es decir, tal como el cristianismo y el
marxismo, el gran relato capitalista tampoco cumple
con sus aspiraciones: no se encamina hacia un futuro*

*feliz. El antipoeta vuelve a referirse al concepto del
encarcelamiento como una consecuencia fatal, pero
execrable, de los grandes relatos -o de su
institucionalización-, y al correspondiente deseo de
libertad, con todos los riesgos que ésta implica.
Estamos en una jaula (la imagen tal vez provenga de
la famosa “jaula de hierro” de Max Weber), atrapados
como bestias o como locos. Fuera de la jaula, “se ven
enormes extensiones de libertad”, pero acceder a ellas
conllevaría el riesgo de perder el (poco) alimento que
hay en la jaula.” (Binns, 1999)*

La Ironía

La ironía⁵¹

En arquitectura, el carácter promotor de una “nueva sensibilidad” acorde a los nuevos tiempos, que ejercía en el panorama mundial el Movimiento Moderno hasta la mitad del siglo XX, fue revisado por los arquitectos posmodernos. Influenciados por una apertura a la diferencia que ocurre en esta época y que consistió en una nueva relación con las arquitecturas regionales, vernáculas, locales, rescatando de ellas valores propios de los procesos artesanales de construcción, sus tipologías, su materialidad. Estos elementos no son tomados literalmente, sino que se adoptan partes, piezas, texturas y se adecuan a la estética “racionalista” que sigue imperando en la arquitectura posmoderna.

Esta característica alusiva es utilizada también, en algunos casos, como crítica al Movimiento Moderno y al “Estilo Internacional”, y en otros, aludiendo estilísticamente a la historia clásica de la arquitectura, intentando rescatar el simbolismo y valores perdidos que otrora poseía y propugnaba la arquitectura. (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1968)

Como se verá más adelante, la crítica se desarrolla con cierta liberalidad contra los valores estéticos burgueses de la modernidad. En el arte, el collage y el pastiche (Owen, C., 1985) tomaron relevancia como un método de crítica a la modernidad, en las obras se puede apreciar la utilización de

⁵¹ La ironía es “una burla fina y disimulada, una expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada.” (RAE. 2018)

En esta definición debemos subrayar dos elementos que caracterizan a los tropos, el carácter dilógico, es

elementos de la cultura moderna, intervenidos, y, por lo tanto, re-significados. Este método alude críticamente a un orden de realidad que se ha derrumbado trágicamente. La lógica de la “Instalación, como práctica artística por antonomasia de la posmodernidad, consiste y radica en las relaciones en las que varias dimensiones “se enfrentan y se cuestionan mutuamente” (Jameson, F., 2015).

Pero este cuestionamiento o postura crítica en arquitectura no puede ser ejercida directa ni evidentemente como resistencia, debido a que el control hegemónico de la promoción y regulación de las posibilidades de expresión de una obra están en manos de los detentores del poder, los capitalistas. Es por esta razón que la crítica abierta, la resistencia directa es rápidamente relegada a la utopía, al psiquiátrico de las formas como el ejemplo radical y demostrativo de lo que no se debe hacer.

Por lo tanto, en arquitectura comienzan a realizarse críticas al contexto cultural con un cierto nivel de veladura, ocultas tras la aparente normalidad de las formas y los espacios. Es en este panorama que se utiliza la ironía como una metodología crítica no solamente de la tradición disciplinar en la que se desarrolla y desenvuelve con naturalidad, sino también, referida a un contexto sociocultural particularísimo que se esmera por cuestionar.

“hasta los arquitectos japoneses, como Mozuna Monta, quienes conscientemente parodian el Movimiento Moderno y el renacimiento, extrayendo de esa parodia formas artísticas bastante enigmáticas. Por ejemplo, Toyokaze Watanabe hace confluir la Villa Savoie de Le Corbusier y el ayuntamiento de Aalto en un solo

decir, que contiene una dualidad de significados, y la disimulación, un mensaje con un cierto nivel de veladura, ambas características permiten un ámbito de comunicación más sofisticado.

edificio, o construye un coliseo dentro de un castillo otomano. Monta, que es la ironía suprema, es un hombre que ve y siente toda la confusión cultural de un japonés que vive, vestido de occidental, simultáneamente en el siglo XX y en el XV. Mezcla varios prototipos del Renacimiento, como por ejemplo el Palazzo Farnese de Miguel Ángel con la capilla Pazzi de Brunelleschi, y los híbridos resultantes tienen una cierta integridad e interés formal.”

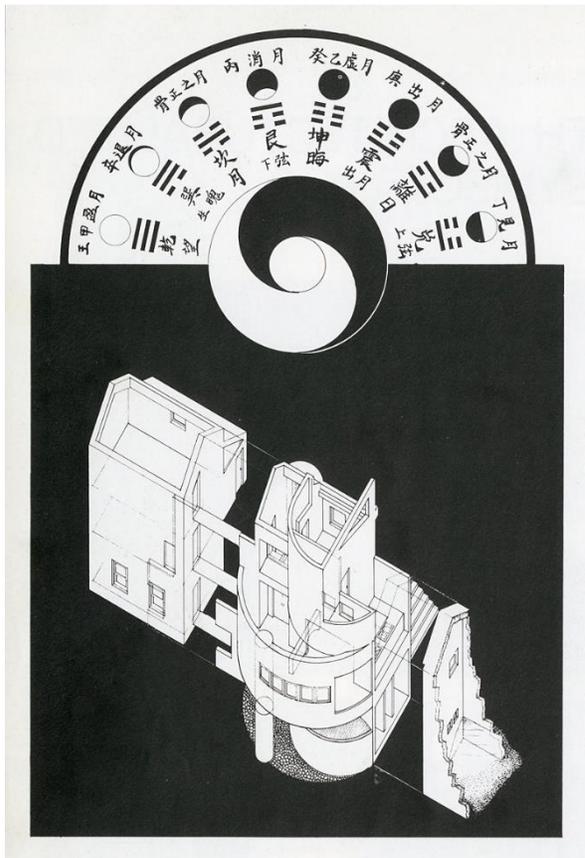


Figura 36. Monta Mozuna, Ying Yang House. Fuente: rndrd.com

“Monta, Watanabe, Shirai y, hasta cierto punto, Isozaki y Takeyama, utilizan la parodia como una especie de espejo reflectante de las imágenes de la confusión cultural.” (Jencks, 1981)

“Una de las virtudes de la parodia, además de su ingenio, es un dominio de clichés y convenciones, todos ellos aspectos de la comunicación que son esenciales en el Posmoderno.” (Jencks, 1981)

Los Tropos

Los Tropos además de ser un recurso metodológico de crítica cultural, son unas figuras retóricas que pertenecen a una de las tres ramas del arte de la oratoria griega, esta ramas son: *Inventio* (contenido), *Dispositio* (disposición) y *Elocutio* (estilo). Esta última rama se divide a su vez en: *Puritas* (corrección gramatical), *Perpicuitas* (grado de comprensibilidad) y *Ornatus* (belleza del discurso), a esta última categoría pertenecen los tropos o figuras retóricas por sustitución (Aristóteles, 2005). Las figuras retóricas, propias del discurso, pasaron rápidamente al mundo de la literatura donde fueron renombradas como figuras literarias y es allí donde se han desarrollado prolíficamente.

Dentro de figuras literarias encontramos las figuras semánticas por sustitución o Tropos, que *“implican dos significados y, en ese sentido, dos términos, el propio (sustituido) y el impropio (tropo), que debe ser más significativo o expresivo que aquel”* (García Barrientos, 2000). A esta categoría, además de la alusión y la ironía, pertenece la metáfora, la hipérbole, la sinestesia, la alegoría, la metonimia, la sinécdoque, la antonomasia, el énfasis y la perífrasis.

Hay que plantearse la variedad de figuras semánticas por sustitución como otros métodos y elaborados mecanismos aun no desarrollados, con los que se puede disimular una crítica al modelo cultural imperante sin dejar de pertenecer al “lenguaje” hegemónico, es decir, ampliar el ámbito de clasificación únicamente estilístico y de embellecimiento del texto o

“discurso” para comprender de un modo más amplio las potencialidades críticas que estas figuras comportan.

Gastón Baquero, poeta cubano escribió un elogio sobre los seudónimos que los poetas chilenos tomaron para sí⁵²: *“¿Hasta qué punto tiene derecho un padre a ponerle a un niño o niña un nombre que no sea armonioso? ¿Y si ese niño es chileno, es decir, si sale poeta?”* (Binns, 1999)

Y no sólo eso, sino que además Baquero, menciona lo que para nosotros es la razón y fundamento de la asociación que con tanta obstinación y cuidado hacemos entre el lenguaje y la arquitectura, Si consideramos que dentro de nuestro territorio, de todas las disciplinas que se enseñan y se ejercen en nuestro país, únicamente de una de ellas hemos obtenido 2 premios Nobel, este particularmente es el de Literatura, que ha recaído en toda su historia sólo en 11 exponentes de habla hispana y de ellos, 6 han sido para España. Además de un premio Cervantes (es como el Nobel de habla hispana), esta disciplina es la poesía.

Por lo tanto, la extrapolación desde la poesía cuyo dominio es el lenguaje, hacia los demás productos culturales nos provee, como arquitectos, de una ventaja comparativa sobre las demás naciones latinoamericanas⁵³

Por lo tanto, la posibilidad de apertura de los procesos creativos, derivados de las diversas complejidades que conllevan las figuras semánticas por sustitución quedarán acá esbozadas.

“Los recursos de este apartado, los tropos, consisten en la sustitución por otro significado de una palabra o enunciado para lograr “mayor expresión”.

⁵² Es el caso de Neftalí Reyes (Pablo Neruda), Lucila Alcayaga (Gabriela Mistral), Moisés Gutiérrez (Rosamel del Valle), Carlos Díaz (Pablo de Rokha), entre otros.

⁵³ En una entrevista Christian Warken le pregunta sobre este tema al cineasta chileno Raúl Ruiz, “Tener tantos y tan buenos poetas en un país que aparentemente habla mal”. Una belleza nueva.

*“halló hospitalidad donde halló nido
de Júpiter el ave <Águila>(Góngora)*

Sinécdoque

Variante cuantitativa de la metonimia, consiste en el intercambio entre términos de mayor y de menor extensión conceptual.

la sustitución puede ser de:

- El todo por la parte (*cabezas por reses, velas por barcos*)
- La parte por el todo

*De la Asia fue terror, de Europa espanto,
y de la África rayo fulminante;
los golfos y los puertos de Levante
con sangre calentó, creció con llanto” (Quevedo)*

- El género por la especie, o la especie por el género

*“¿Que te han hecho, mortal, de estas montañas
las escondidas y ásperas entrañas? (Quevedo)*

- Plural por singular (frecuente en gentilicios), o singular por plural

*“La lanza ya blande
el árabe cruel, y hiere el viento,
llamando a la pelea;
innumerable cuento
de escuadras juntas veo en movimiento” (Fray Luis de León)*

Cohabitación

Antítesis que consiste en la convivencia de contrarios en un mismo sujeto. Es una figura particularmente adecuada para expresar las contradicciones, de diferente tipo, que puede experimentar una persona.

*“Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;
no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;
huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave,
olvidar el provecho, amar el daño;
creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño;
esto es amor, quien lo probó lo sabe” (Lope de Vega)*

Oxímoron

Fusión de términos contrarios (que se excluyen mutuamente) en una misma unidad gramatical y de sentido. Presenta un grado mayor de contradicción y un efecto más paradójico que la *cohabitación*.

“La música callada” (san Juan de la Cruz)

*“este rústico desierto
donde miserable vivo,
siendo un esqueleto vivo,
siendo un animado muerto” (Calderón)*

*“Ardientemente helado en llama fría,
una nieve quemante me desvela
y un fríísimo fuego me desvía” (Blas de Otero)*

Paradoja

Fenómeno más amplio y vago que las figuras anteriores, puede definirse como la expresión de un pensamiento sorprendente por ser contrario a lo esperado, al sentido común o la opinión establecida.

“llamaremos a los enemigos buenos amigos, y a los amigos propios enemigos, en razón de los efectos que de los unos y otros vienen a resultar. Pues nace de los enemigos todo el verdadero bien y de los amigos el cierto mal” (Mateo Alemán)

Todo oxímoron es paradójico, pero no todas las paradojas –muchas sí- son una especie de “Oxímoron Textual” (como la alegoría respecto a la metáfora).

*¡Oh, Hermosura que excedéis
a todas las hermosuras!
Sin herir dolor hacéis,
y sin dolor deshacéis
el amor de las criaturas.*

*¡Oh, ñudo que así juntáis
dos cosas tan desiguales!
No sé por qué os desatáis,
pues atado fuerzas dais
a tener por bien los males.*

*Juntáis quien no tiene ser
con el Ser que no se acaba:
sin acabar acabáis,
sin tener que amar amáis,
engrandecéis nuestra nada” (Santa Teresa de Jesús)*

El carácter contradictorio de los enunciados que resultan de estas figuras, sobre todo del Oxímoron, no se resuelve en sinsentido, sino que postula “otro” sentido, más allá del aparente o literal:

*¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya si quieres,
rompe la tela deste dulce encuentro.
¡Oh cautiverio suave!
¡oh regalada llaga!,
¡oh mano blanda!, ¡oh toque
[delicado,
que a vida eterna sabe,
y a toda deuda paga!
Matando, muerte en vida la
[has trocado.” (San Juan
de la Cruz)*

Metáfora

Traslación del significado de un término al de otro por relación de semejanza (muchas veces “creada” por la propia metáfora) entre algunas propiedades de sus respectivos referentes.

Es el tropo más abierto y extendido, con posibilidades de realización prácticamente inagotables, y el más valorado de forma casi constante, sobre todo tratándose del lenguaje poético, al que se ha llegado a identificar con esta figura.

*Dos cuerpos frente a frente
Son a veces dos olas
Y la noche es océano.
Dos cuerpos frente a frente*

*Son a veces raíces
En la noche enlazadas.
Dos cuerpos frente a frente
Son a veces navajas
Y la noche relámpago.
Dos cuerpos frente a frente
Son dos astros que caen
En un cielo vacío. (Octavio Paz)*

La Ironía en la Obra de Rem Koolhaas

En el siguiente capítulo veremos la aplicación arquitectónica del tropo llamado ironía e intentaremos develar el mensaje que se desarrolla en paralelo al mensaje oficial, primario. Decimos intentaremos, en tanto el sentido de la ironía es básicamente ambivalente y se desplaza entre ambas significaciones, siendo tan cierto un significado como el otro (el tropo), por lo tanto, las interpretaciones dadas sólo pueden pretender llegar a la verosimilitud no así a la certidumbre.

La ironía es siempre incierta, incógnita, juega necesariamente a escabullirse en el significado, opera de tal forma debido a que huye de la responsabilidad que le depara la crítica al statu quo; es a veces una provocación para pensar críticamente y otras, derechamente una incitación al levantamiento, pero siempre, en todos los niveles, es un acto de rebeldía, un llamamiento a la rebeldía.

Por lo tanto, las interpretaciones de este capítulo serán sólo eso, interpretaciones que huyen, al igual que la antipoesía, del dogma. Así, las dudas que se susciten en el lector, durante el transcurso de este texto, a lo largo de su desarrollo, corresponden a la borradura de las huellas que dejó en su obra Rem Koolhaas, corresponde a su propia genialidad, de cómo fue borrando los vestigios que lo incriminaban, imposibilitando una acusación ante el tribunal “académico-crítico”

Por lo dicho anteriormente es que utilizaremos una metodología comparativa entre el discurso oficial, la retórica construida alrededor de las

obras y proyectos y la obra y los proyectos finales, así pretendemos exponer la duplicidad de mensajes y descubrir la crítica implicada subrepticamente en su obra.

Para nosotros Koolhaas es, junto a Tschumi, la cúspide, los prohombres de la arquitectura posmoderna y quienes han llevado más lejos la deconstrucción (no en términos estético-decorativos), el desmantelamiento de las concepciones a priori que venían incluso antes del Movimiento Moderno⁵⁴.

Rem Koolhaas (Rotterdam, 1944) fundó OMA en 1975 junto con Elia y Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorp. Se graduó de la Architectural Association en Londres y en 1978 publicó Delirious New York: un manifiesto retroactivo para Manhattan. En 1995, su libro S, M, L, XL resumió el trabajo de OMA en "una novela sobre arquitectura". Dirige el trabajo de OMA y AMO, la rama de investigación de OMA, que opera en áreas más allá del ámbito de la arquitectura

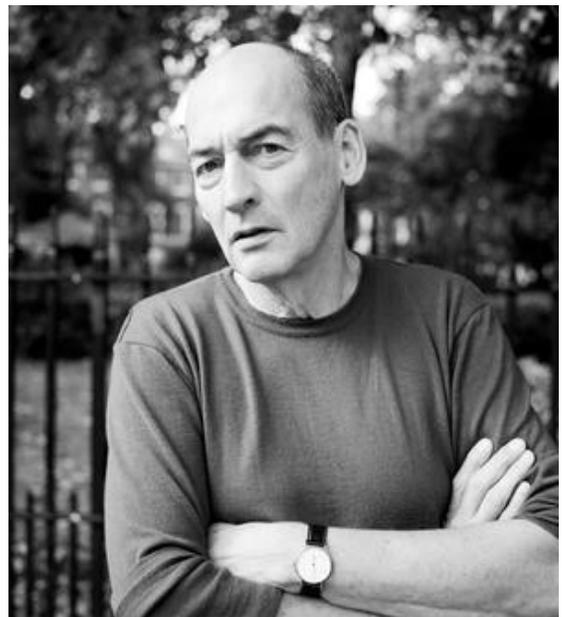


Tabla 1. Biografía del Arquitecto. Fuente: oma.eu

⁵⁴ Ver el apartado sobre Peter Eisenman

Biblioteca De Seattle

En la biblioteca de Seattle podemos ver con prístina claridad la aplicación de la basta base teórica que Rem Koolhaas extrajo de la observación y fascinación que los rascacielos de Manhattan le suscitan. Podemos ver la crítica y superación de conceptos pares relacionados íntimamente por el Movimiento Moderno, tales como, forma y función, forma y lugar, y otros como la escala y el trabajo proyectual con el alzado.

La descripción oficial del proyecto es la siguiente:

“En un momento en que se percibe que las bibliotecas están amenazadas por un sector público cada vez más pequeño por un lado y por la digitalización por el otro, la Biblioteca Central de Seattle crea un espacio cívico para la circulación de conocimiento en todos los medios, y un sistema de organización innovador para siempre. Creciente colección física - Los libros en espiral. Los diversos programas de la biblioteca están organizados de manera intuitiva en cinco plataformas y cuatro planos "intermedios", que en conjunto dictan la forma distintiva de facetas del edificio, ofreciendo a la ciudad un edificio inspirador que es robusto tanto en su elegancia como en su lógica.

La ambición de OMA es redefinir la biblioteca como una institución que ya no se dedica exclusivamente al libro, sino más bien como un almacén de información donde todas las formas potentes de medios, nuevos y antiguos, se presentan de manera equitativa y legible. En una época en la que se puede acceder a la información desde cualquier lugar, es la simultaneidad de los medios de comunicación y (lo que es más

importante) la curaduría de sus contenidos lo que hará que la biblioteca sea vital.

Nuestra primera operación fue "combinar" y consolidar la aparentemente ingobernable proliferación de programas y medios de la biblioteca. Identificamos cinco grupos programáticos "estables" (estacionamiento, personal, reunión, Book Spiral, HQ) y los organizamos en plataformas superpuestas, y cuatro grupos "inestables" (niños, sala de estar, cámara de mezcla, sala de lectura) para ocupar zonas intersticiales. Cada área está definida arquitectónicamente y equipada para un rendimiento dedicado, con diferentes tamaños, flexibilidad, circulación, paleta y estructura.

La cámara de mezcla, ubicada en el tercer piso, es un área de máxima interacción bibliotecario-patrocinador: un piso de intercambio de información orquestada para satisfacer una necesidad esencial (aunque a menudo descuidada) de ayuda interdisciplinaria experta. Los bibliotecarios guían a los lectores hacia los Libros Espiral, una rampa continua de estanterías que forma una coexistencia entre categorías que se aproximan a lo orgánico: cada uno evoluciona en relación con los demás, ocupando más o menos espacio en la Espiral, pero nunca forzando las rupturas dentro de las secciones que Planos tradicionales de la biblioteca de bedevil. Tras la apertura de la Biblioteca Central de Seattle, las 6,233 estanterías de Spiral albergaban 780,000 libros, y pueden albergar hasta 1,450,000 libros en el futuro sin agregar más estanterías.” (Fuente: oma.eu)



Figura 37. Biblioteca Central de Seattle. Fuente: oma.eu

Al observar a simple vista la fotografía, a cualquier lector le asaltaría la pregunta del por qué el edificio posee una forma tan singular; la respuesta ante el requerimiento del lector, es una perogrullada: porque así lo quiso el arquitecto; no hay otra razón.

Pero para comprender el trasfondo de esta decisión proyectual debemos volver a mencionar el viejo entendido teórico de la relación biunívoca y dependiente entre la forma (la forma del edificio) y la función (para que sirve el edificio); ambos conceptos colaboran para darle el sentido de unidad formal y espacial a la obra, un todo que expresa el carácter del edificio (para qué es el edificio), así, un hospital debía no sólo desarrollar la propuesta programática eficientemente, sino que además el hospital debía parecer un hospital; un edificio de viviendas debía expresar al exterior lo que había en el interior, en definitiva debía existir cierta transparencia entre interior y exterior, debía lograrse una relación dialéctica directa en cualquier tipo de edificación. Mientras más estrecha la relación más logrado se consideraba el edificio.

Koolhaas observa que existe una ruptura entre forma y función, esta ruptura se registra en los rascacielos neoyorkinos, en su texto “Vivir en la metrópolis de la cultura de la congestión” escribe:

“Exteriores e interiores de tales estructuras -los rascacielos- pertenecen a dos mundos

arquitectónicos diferentes. El primero, el exterior, está preocupado exclusivamente por la apariencia del edificio como objeto escultórico más o menos sereno. En tanto que el segundo, el interior, está en permanente estado fluido, ocupando, con sus constantes programas e iconografías, la atención de los volátiles ciudadanos metropolitanos, presos en sus sobre-estimulados sistemas nerviosos y con la perpetua amenaza de ser dominados por el aburrimiento.” (Koolhaas, 1977)

Es decir, Koolhaas constata que en los rascacielos neoyorkinos se encuentra la escisión de la relación dialéctica entre exterior e interior, entre forma y función. Esta constatación será clave para el arquitecto holandés, tanto como crítica directa a la tradición arquitectónica, como un aliciente para el desarrollo proyectual de una edificación nueva, acorde al devenir contemporáneo, a las transformaciones que la tecnociencia capitalista impone a sus ciudades.

Dentro de este contexto podemos entender la razón de la extraña forma que posee la biblioteca de Seattle, es de esta manera porque la relación de transparencia entre interior-exterior nunca existió como un imperativo, siempre fue una decisión a priori, por lo tanto, el exterior de un edificio no guarda necesariamente relación con su interior, tal como definió Peter Eisenman “la arquitectura es arbitraria”.

Todas las razones que se exponen para dar cuenta de la “racionalidad” de un proyecto, no son otra cosa que argumentaciones cargada de retórica con las que se intenta ocultar la arbitrariedad de la arquitectura, intentando asignarle cierta verosimilitud, credibilidad a tales decisiones proyectuales. Esto es debido a que, tal como otras artes, una obra de arquitectura (mucho más un proyecto) puede ser de cualquier forma, es tremendamente abierta; las limitaciones programáticas y las restricciones que impone un solar no confinarán jamás el inacabable abanico de posibilidades proyectuales.

Así, realizar una crítica directa a la unidad de forma-función y proyectar un edificio que rompa radicalmente con este binomio es también una decisión a priori, podría haber realizado cualquier otra propuesta, pero asirse de un a priori, cualquiera este sea, en este caso crítico, es un acicate para evitar zozobrar en un océano de posibilidades.

De cualquier modo, la biblioteca de Seattle es una superación de las arquitecturas precedentes.

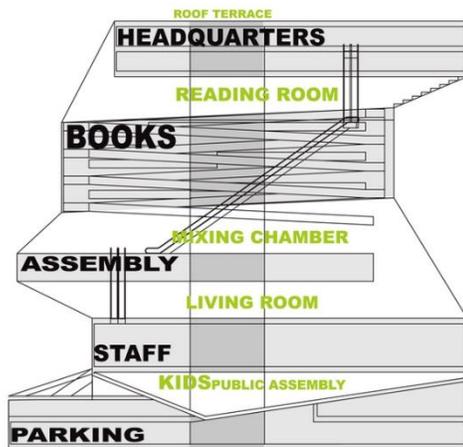


Figura 38. Contenedor y contenido independientes. Fuente: oma.eu

En esta imagen vemos claramente el contorno del edificio, su forma, además de rótulos rectangulares con el nombre del programa a proyectar por el arquitecto, este consta de: *estacionamiento, personal, reunión, libros espiral, oficinas, sala de esta, sala de lectura, sala para niños y un sector de apoyo al lector.*

Lo que muestra una preocupación por el procedimiento proyectual, lo que Tschumi llama "Notación", en ambos arquitectos la ligazón a la cinematografía y a la fotografía; pero, además en el caso de Koolhaas, hay implícito un método de montaje.

"Koolhaas escribe, en efecto, algunos guiones y pronto descubre que la descripción del universo de la segunda mitad del siglo XX requería nuevas técnicas de expresión y representación: el marco estático en el que la arquitectura solía producirse

ya no tiene sentido, y el arquitecto ha de explorar nuevas vías, siendo tal vez el cine el medio a disposición más acorde a nuestro tiempo y nuestra cultura." (Moneo, 2004)

En la Figura 38 podemos ver que los rectángulos que representan en el alzado los diferentes programas no guardan relación directa con la forma del edificio, ambas se desarrollan en paralelo, lo que resulta en la independencia de estos elementos. El resultado de tal proceder constará de una serie de espacios residuales y que serán parte integral de la arquitectura de Rem Koolhaas.

En este punto debemos hacer una precisión crítica, debido a que este procedimiento de proyectar la arquitectura como un contenedor independiente, que alberga un programa que se adecua a una forma dada, provoca en la práctica una serie de espacios (m³) residuales, que no están diseñados con un fin en particular, sino que son el resultado de la intersección de planos y volúmenes.

Es sobre estos espacios intersticiales que Koolhaas ha tenido que sobreteorizar para argumentar la racionalidad de estos. En primer lugar, ha escrito que son espacios abiertos, fluidos, que permiten la libertad de adecuación y ocupación por parte del usuario, lo que implica complementariamente una noción difusa del programa. Koolhaas comenta:

"Un máximo de programa y un mínimo de arquitectura"

"Donde no hay nada todo es posible; donde hay arquitectura ninguna otra cosa puede ocurrir."

"Koolhaas parece querer decirnos que el arquitecto, en este final de siglo, tiene que construir edificios que no restrinjan la libertad de acción, el movimiento que caracteriza la cultura de estos años. Y no hay que hacer hincapié en que para él el concepto de movimiento es menos literal que para el último Gehry. Koolhaas

entiende que la arquitectura termina con la libertad, la agota.” (Moneo, 2004)

Koolhaas se refiere a el contenedor en el edificio de Karlsruhe:

“generar densidad, explotar la proximidad, provocar tensión, maximizar la ficción, organizar los espacios intersticiales, promover los filtros, alentar la identidad y estimular lo impreciso, el programa entero queda absorbido por un contenedor de 43 x 43 x 58 metros.” (Koolhaas, 1995)

Y los segundo que aparece en estos espacios intersticiales es la escala monumental.

“La escala para Koolhaas es algo ligado al uso que las gentes –individuos o masas- van a hacer de la arquitectura. El título de su último libro, S, M, L, XL, refleja esta preocupación por acertar con la escala y sirve para que Koolhaas presente y ordene desde ella su trabajo. En el fondo, este interés nos habla de la importancia que para Koolhaas tiene el uso que de la arquitectura se haga. La escala, por tanto, como categoría que nos lleva de lo privado a lo público, que permite a la arquitectura satisfacer las necesidades que se producen en la esfera de lo individual y atender a las condiciones espaciales que requieren las masas. La arquitectura recupera, desde esta hábil manipulación de la escala que Koolhaas reclama, la instrumentalidad que tuvo en el pasado, al ponerse al servicio de una sociedad a la que caracteriza la cultura de masas. Koolhaas piensa que han sido los operadores espontáneos, los promotores, quienes han entendido mejor esta nueva instrumentalidad de la arquitectura desde la adopción de la escala justa. Y lo han hecho más que sus colegas arquitectos, entretenidos en una discusión académica que habla de construcción de la forma y de iconografía, ignorando que es la dimensión de la arquitectura quien dicta y establece las condiciones del proyecto.” (Moneo, 2004)

En este fragmento, Moneo rescata lo que será un concepto clave de la arquitectura y de la reivindicación de la arquitectura que realiza Koolhaas, esta es la escala.

La arquitectura de la modernidad asociada a la racionalidad maquinista, implicaba la racionalidad de la distribución del espacio como recurso, en la producción en serie de la vivienda, ante este requerimiento se respondió con un espacio mínimo habitable, Le Corbusier aportó con un modelo escalar derivado de la figura humana “el modulator” (Figura 39), lo que devendrá en la disminución de los espacios habitables.

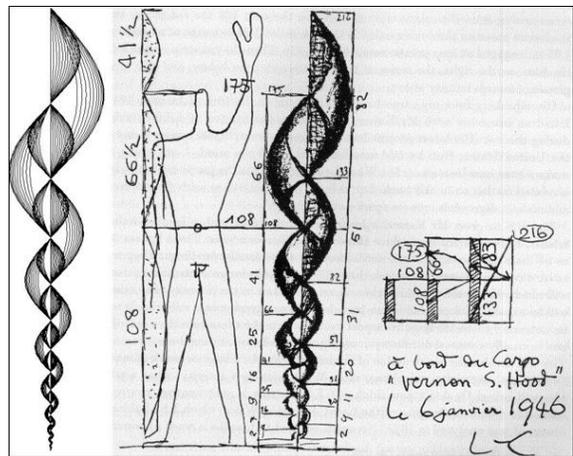


Figura 39. Modulator de Le Corbusier. Fuente: plataformaarquitectura.cl

De ahí que Koolhaas definirá a los locales comerciales como los “palacios de la modernidad” (posmodernidad)

Considerando esto, es que Moneo se equivoca al decir que “los operadores espontáneos y promotores quienes han entendido mejor esta nueva instrumentalidad de la arquitectura desde la adopción de la escala justa”, lo cierto es que los operadores inmobiliarios no operan bajo la premisa de la escala justa, sino de la escala mínima posible, en tanto que lo que prevalece para ellos naturalmente es la obtención del máximo beneficio económico, la máxima rentabilidad. Entonces, referido a la escala lo que Koolhaas critica y propone es la utilización de diversas escalas aún en desmedro de las

connotaciones económicas que rigen la producción de los espacios (hábitat).

A estos espacios de mayor escala y sobre los espacios intersticiales Koolhaas los nombrará como “elegante estupidez”⁵⁵, reivindicando la belleza en el diseño en oposición a la ingeniería económica y constructiva. Esta reivindicación no es caprichosa, sino que se realiza respetando la premisa de “Un máximo de programa y un mínimo de arquitectura” (Koolhaas, 2010)

“El libro *Delirious New York* sustenta de manera latente una “Teoría de la Gran Escala” basada en cinco teoremas.

1 Más allá de cierta dimensión crítica, un edificio se convierte en un Edificio Grande. Semejante masa ya no puede ser controlada por un gesto arquitectónico simple, ni siquiera por alguna combinación de estos. Esta imposibilidad hace detonar la autonomía de sus partes, pero de manera distinta de lo que entendemos por fragmentación, ya que en efecto, la parte permanece supeditada al todo.

2 El ascensor, con su capacidad de crear mejores conexiones mecánicas que arquitectónicas, y el conjunto de invenciones que de él derivan, han anulado y vaciado el repertorio clásico de la arquitectura. Cuestiones como composición, escala, proporción y detalle son ahora muy discutibles.

El “arte” de la arquitectura es inútil en la Gran Escala.

3 En la Gran Escala, la distancia entre el núcleo y la envolvente crece al punto que la fachada ya no puede revelar lo que pasa en el interior del edificio. La esperanza humanista de “honestidad” queda abandonada a su destino; arquitectura interior y exterior se vuelven proyectos separados: uno negociando con la

inestabilidad de la exigencia funcional e iconográfica y el otro, un agente de desinformación que ofrece a la ciudad la aparente estabilidad del objeto.

Donde la arquitectura pone; certeza, la Gran Escala pone duda. La ciudad que era una sumatoria de evidencias se transforma en una acumulación de misterios. Lo que se ve ya no corresponde a lo que se tiene.

4 Calificados solo por su tamaño, algunos edificios entran en un territorio inmoral, oscilando entre el bien y el mal. El impacto que provocan es independiente de su calidad.

5 En conjunto, esta ruptura con la escala, con la composición arquitectónica, con la tradición, con la transparencia y con la ética, implica un quiebre radical y definitivo: la Gran Escala ya no forma parte de ningún tejido urbano.

Existe; a lo más coexiste. Su mensaje implícito es: a la mierda con el contexto.”

⁵⁵ Documental “Rem Koolhaas y la arquitectura moderna” Fuente:
www.youtube.com/watch?v=Uhb_E-Ela5M

Lugar y Contexto – Derrida

“La indeterminación del rascacielos sugiere que en la metrópoli no se corresponden funciones específicas con lugares precisos”

El influjo que en el arquitecto holandés suscita Manhattan, ha fructificado en diferentes conceptos que critican y cuestionan los a priori teóricos de la modernidad, tal es el caso de la relación también a priori entre el lugar y la obra arquitectónica. Koolhaas se percata que en la ciudad neoyorkina no se relacionan “lugar y función específica”.



Figura 40. *The City of Captive Globe*. Fuente: moma.org

En la imagen se ve la trama en damero que domina la ciudad entregándole, asignándole una estructura ordenada, dentro del solar, cualquier proyecto es posible.

“La fuerza de la estructura urbanística se pone de manifiesto al admitir de buena gana la diversidad: proyectos lecorbusieranos conviven con torres de clara filiación urgesiana y con otras próximas a obras inspiradas en el expresionismo alemán, edificios comerciales se confunde con otros de estirpe institucional, etc.” (Moneo, 2004)

Para Koolhaas el contexto de una obra trasciende la contigüidad física inmediata (contexto urbano) y se intrinca dentro de la cultura contemporánea, le interesa la producción capitalista de la ciudad.

“En conjunto, esta ruptura con la escala, con la composición arquitectónica, con la tradición, con la transparencia y con la ética, implica un quiebre radical y definitivo: la Gran Escala ya no forma parte de ningún tejido urbano.

Existe; a lo más coexiste. Su mensaje implícito es: a la mierda con el contexto.” (Koolhaas, 2002)

“Para él, América y Nueva York son la expresión de la auténtica modernidad, ya que la arquitectura moderna no llegó a representar la cultura contemporánea fielmente.

La cultura de masas, presente con más fuerza en Nueva York que en ningún otro lugar, es lo que a Koolhaas interesa. Es ahí donde Koolhaas cree que hay que explorar e indagar para encontrar los criterios y establecer las bases desde las que producir arquitectura.” (Moneo, 2004)

Por lo tanto, el contexto de su obra no es únicamente la ciudad en tanto entorno físico, sino que corresponde más propiamente a los sucesos transformadores de la ciudad por parte del capitalismo del tercer estado o transnacional (posmodernidad), es en estas leyes del mercado capitalista donde Koolhaas encuentra las leyes de la racionalidad.

“Si bien formas diversas de arquitectura conviven en su obra, lo cierto es que los procedimientos de construcción que utiliza proceden tan solo de la arquitectura comercial, vulgar, espontánea u convencional. En ella parece encontrar aquella racionalidad que los modernos reclamaban, y reconocerlo será su timbre de gloria, no faltó un cierto placer en la provocación y de una cierta satisfacción en el atrevimiento.” (Moneo, 2004)

“Aquel populismo de Koolhaas es de raíz bien diversa. Para él la cultura de masas es capaz de producir, de construir una ciudad que tiene lógica, que tiene una razón de ser interna, aunque se nos presente sin rostro, como el resultado de intervenciones en las que el afán de lucro

prevalece y en las que no hay, e modo alguno, voluntad de forma. Nueva York habla, con mayor eficacia que cualquier tratado de urbanismo, de lo que es la ciudad moderna.” (Moneo, 2004)

El megaretrato capitalista es aquel que Koolhaas extrayendo de su superestructura los planteamientos y teorías a quien se erigió como el gran vencedor por la hegemonía de la modernidad.

“Por eso mi trabajo es crítico con ese tipo de utopía moderna. Pero todavía está comprometida con las fuerzas de la modernización y con las inevitables transformaciones que engendra este proyecto que ha estado vivo durante 300 años. En otras palabras, para mí lo más importante es hacer coincidir y articular aquellas fuerzas, pero sin la pureza de los proyectos utópicos. En ese sentido, mi trabajo es positivo frente a la modernización, pero crítico con el modernismo entendido como movimiento artístico” (Koolhaas, 1995)

“Así el modelo para Koolhaas es la ciudad espontánea, la ciudad fruto de un desarrollo no controlado, un prototipo que no se ha producido en ninguna parte con tanta potencia y energía como en las ciudades americanas” (Moneo, 2004)

De esta suerte, el contexto de Koolhaas es este modelo, este prototipo de ciudad que produce, es decir, no recae en un edificio icónico, ni en el entorno urbano, sino en la ciudad fruto de un desarrollo no controlado, de libre mercado, en la cultura posmoderna, la ciudad modelo, la ciudad genérica (...)

“Lo que Koolhaas va a decirnos en su libro, lo que él descubre en Nueva York, es que en ella -la ciudad moderna por antonomasia, construida simplemente bajo la presión de la economía y sometida a las fuerzas de un capitalismo desenfrenado- aparecen y se manifiestan en todo su esplendor las formas del auténtico progreso. La tarea que Koolhaas se impone es mostrarnos cuales son los resultados formales cuando se pierde el respecto a los lenguajes y normas

convencionales y se atiende tan sólo a las auténticas fuerzas que modelan el mundo moderno: tecnología y economía.” (Moneo, 2004)

Por lo que:

“Koolhaas pretende, además, como un rasgo complementario de contemporaneidad, que su arquitectura sea global, universal, una arquitectura no ligada a unas determinadas condiciones de lugar.” (Moneo, 2004)

“Koolhaas piensa que lo que él produce -lo que la industria conocida como OMA ofrece al mercado- es útil en cualquier lugar del mundo. La producción industrial se ajusta a ese deseo de indiferencia temporal, formal y, en último término, personal que, como hemos visto, Koolhaas siempre reclama.” (Moneo, 2004)

Modelo genérico, global, que es el lenguaje de la mercancía, en tanto el capitalismo del tercer estado es global.

Así, el con-texto de la obra de Koolhaas no es precisamente el entorno de la obra, ni un edificio icónico, sino que está atento a las transformaciones que el pragmatismo capitalista le impone a sus ciudades, por lo tanto, el texto arquitectónico de Rem Koolhaas está profundamente sumergido en la cultura, dialoga constantemente con ella, desmenuzando las variaciones de la arquitectura, de las ciudades. Siempre con una postura crítica, una aguda prosa, irónica, la mayoría de las veces; se ríe del modelo económico, de la disciplina y de los arquitectos.

La Imagen De Europa

Suena el teléfono en OMA, la Oficina de Arquitectura Metropolitana, Koolhaas contesta; del otro lado del auricular, un alto funcionario de la Unión Europea le comunica que ha ganado el concurso de la producción de una iconografía (logo) de la Unión Europea, Koolhaas agradece cortésmente, termina la conversación, cuelga el teléfono, le cuenta lo sucedido a sus compañeros de oficina, todos ríen.

Este es un extracto de un video documental llamado "Rem Koolhaas y la arquitectura moderna" sobre la obra de Rem, este fragmento precede a la explicación de la propuesta ganadora.

"AMO consideró que las representaciones de Europa eran mudas. Cojera, anti-moderna e inefectiva en una época dominada por los medios de comunicación. Continuaron sugiriendo una relación directa entre la ausencia de un lenguaje visual, el déficit iconográfico de Europa, y el desconocimiento generalizado de las actividades y los orígenes de la UE entre el público en general. Como alimento para el pensamiento, AMO intentó desarrollar un lenguaje visual que transmitiera la idea esencial de Europa de una manera directa y poderosa. Esta operación dio como resultado una serie de ilustraciones, o más bien "pequeñas imágenes", de las cuales el código de barras es uno. El código de barras alarga y combina las banderas de los actuales estados miembros de la UE en un único símbolo colorido. Pretende representar la esencia del proyecto europeo, mostrando a Europa como el esfuerzo común de diferentes estados nacionales, y cada estado conserva su propia identidad cultural al tiempo que comparte las ventajas de actuar juntos.

Mientras que el número de estrellas en la bandera actual de la UE es ahora fijo, el código de barras se puede ampliar con nuevos miembros que se unen a la UE." (Memoria del Proyecto).



Figura 41. Proceso de creación de la "imagen de Europa".
Fuente: oma.eu

Este corresponde al mensaje oficial, la memoria del proyecto. Pero Koolhaas posteriormente elabora una serie de imágenes, publicaciones y montajes donde devela la verdadera intención de su quehacer proyectual y de la risa cómplice de su estudio.

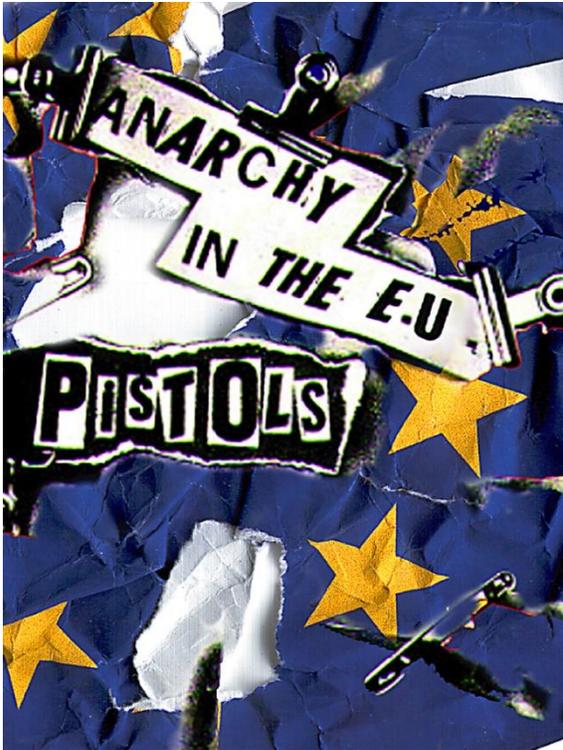


Figura 42. Ironía, utilizando la iconografía del grupo de Punk-Rock Sex Pistols, anarquía en el Reino Unido pasó a ser anarquía en la unión europea, nótese que no se utilizó la palabra "sex", sólo quedó "Pistols". Fuente: oma.eu



Figura 43. Imagen original de los Sex Pistols. Fuente: youtube.com

Cada imagen es más irónica que la anterior, en cada una de ellas crítica con maliciosa lucidez, el discurso oficial, el de los dirigentes de la Unión Europea, pero también el suyo. Ambos, los dirigentes y el arquitecto manifiestan compartir los mismos ideales, por lo menos en el primer mensaje (el oficial) pero en el mensaje

encriptado, velado, la intención se opone completamente al primario, ni Koolhaas cree que la unidad de las naciones europeas se realiza basándose en la buena voluntad, ni los dirigentes de la UE creen en esa inocente versión de Koolhaas. Ambos actores saben que la memoria del proyecto de Koolhaas es una mentira total, pero unos por promocionar esos valores en la oficialidad del discurso y los otros por ironizar con la iniciativa europea, aceptan la retórica de la identidad-unidad.

Los países de la Unión Europea se unen principalmente para poseer una moneda común, el Euro, debido al decrecimiento de sus economías nacionales y el crecimiento de economías emergentes: China e India, por ejemplo y el establecimiento de economías poderosas como la estadounidense. Ante este escenario político-económico las naciones europeas deciden unirse, no ante un bucólico e inocente mensaje de unidad del viejo continente, sino que bajo los valores que les son comunes, ante los apremios económicos y la expansión preocupante de las economías emergentes. Koolhaas entiende que ese es el trasfondo de la unidad de Europa, la economía, el capital; por lo tanto, lo critica irónicamente.

Con ironía, en tanto esta permite mantener un mensaje oficial que es innegable, porque es explícito y claro, pero tras la aparente transparencia del mensaje se oculta una crítica con cierto nivel de encriptamiento y que comienza a asomarse en el afán comunicativo que le es propio.

El proyecto contempla dos publicaciones:



Figura 44. Izquierda, Atlas de Europa; derecha, Rotterdam: el secreto mejor guardado de Europa. Fuente: oma.eu

En “Atlas of Europe” encontramos distintos mapas en los que las asociaciones a la mercancía, las religiones y los conceptos interpelan al observador a preguntarse las verdaderas intenciones del proyecto de unidad de un continente totalmente heterogéneo.



Figura 46: Cool Europa. Fuente: oma.eu

De esta manera, sistemáticamente critica elaboradamente varios aspectos de la cultura europea y finalmente monta una exposición con todos estos elementos en una carpa, como si la unión de Europa se tratara de un “circo”.



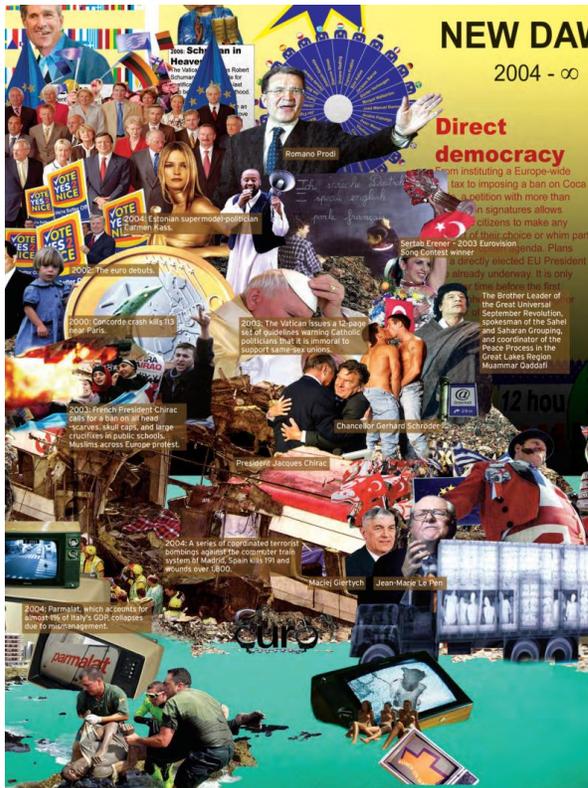
Figura 45. UE Diversidad de Marcas. Fuente: oma.eu



Figura 47. ¿Carpa de circo? Para la exposición de producción asociada a La Imagen de Europa. ¿La Unión de Europa es un circo? Fuente: oma.eu

Dentro de la carpa instala una línea de tiempo de diversos sucesos en los que va contando el gran relato de la Unión Europea.

En las imágenes podemos ver a Gadafi, Bush, etc. Como parte de las decoraciones de este circo global en el que la UE quiere un rol protagónico. Tragasable, hombre bala u otro similar que impacte al irrespetable público!.



Los collages que monta en la carpa son parte de una publicación llamada “Content”, en la que conviven dictadores, modelos, atentados, presidentes, predicadores, etc., todo con la estética banal de la mercancía, la sociedad del espectáculo realizando su heroico y patético desfile mediático.

Actualmente Rem Koolhaas aún a esfuerzos en pos de la unidad europea, lo que parece una contradicción es más bien una preocupación política ante el Brexit y los populismos (nacionalismos) latentes en la Europa actual, dicho de otro modo, a Koolhaas le preocupa los nacionalismos imperantes en la retórica populista de la derecha europea.

Es bajo este nuevo con-texto que Koolhaas junto con otros intelectuales (de izquierda) mancomunan esfuerzos en EUROLAB, que es un laboratorio de ideas y procedimientos para poder contrarrestar a los “populismos” imperantes.

¿Cuál es el método escogido? La construcción de imágenes con las cuales crear una alternativa a la hegemonía retórica reinante mediante el lenguaje de la mercancía.

El arquitecto y artista chileno Alfredo Jaar nos recuerda el poder que tiene una imagen⁵⁶:

“Una imagen puede cambiar al mundo” y nos muestra la imagen del niño inmigrante (Aylan Kurdi) que murió intentando escapar de Siria y recaló en las costas de la eurozona, imagen que cambió, aunque sea un poco, las políticas migratorias en algunas naciones del viejo continente. Tal es el poder de una imagen.

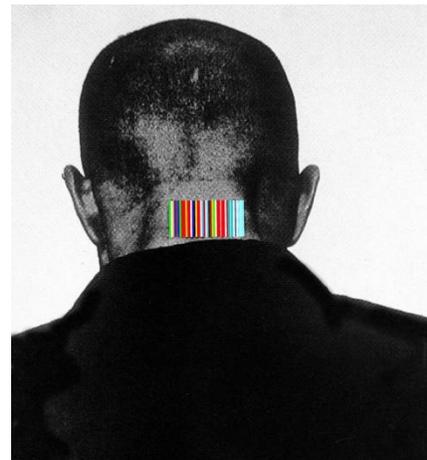


Figura 48. Código de barra seriando al individuo anónimo. Fuente: oma.eu

⁵⁶ Charla “Es Difícil” realizada en la U. de Chile, año 2016.

Villa dall'Ava

“La villa está situada en una colina que se inclina abruptamente hacia el Sena, el Bois de Boulogne y la ciudad de París, en la zona residencial de Saint Cloud, un barrio caracterizado por casas del siglo XIX en un paisaje clásico de “Monet”.

El cliente quería una casa de vidrio con una piscina en el techo y dos “apartamentos” separados, uno para los padres y otro para la hija. También querían una vista panorámica, desde su piscina, del paisaje circundante y de la ciudad de París.

El sitio es como una gran sala, con un límite de vegetación, paredes de jardín y pendientes. Se compone de tres partes: un jardín en pendiente, el volumen principal de la villa, el garaje a nivel de la calle con acceso en una cavidad.

La casa está concebida como un pabellón de vidrio que contiene áreas de estar y comedor, con dos apartamentos perpendiculares que se desplazan en direcciones opuestas para explotar la vista. Se unen a la piscina que descansa sobre la estructura de hormigón encerrada en el pabellón de vidrio.” (Memoria de Proyecto).

“Por otro, y en un ejercicio no muy distinto al de los pintores que utilizan como referencia los cuadros de otros -lo que se viene a llamar appropriation- Koolhaas parece querer hacer con este proyecto un comentario acerca de los excesos de la arquitectura lecorbusierana.” (Moneo, 2004)

“Le Corbusier aparece siempre como última referencia, pero manipulado de un modo personal y malévol. Les pilotis, le fenêtre en longueur, les toits-jardins, etc, han pasado a ser propiedad de Koolhaas, quien en la traducción se adueñó por completo de ellos: ni los pilotis -que rezuman

crítica ironía-, ni la fenêtre en longueur -que se recrea más en el producto industrializado que en la forma-, ni el toi-jardin en cubierta -que habla más de texturas y superficies que de volúmenes-, tienen ya nada que ver con Le Corbusier.” (Moneo, 2004)

Esta obra de Rem Koolhaas posee similitudes innegables que lo emparentan con la Villa Savoye de Le Corbusier. Para iniciar está ubicada en el barrio residencial de Saint Cloud en París, una localidad cercana a Poisy donde se ubica la Villa Savoye. Ambas obras son viviendas unifamiliares, ambas poseen los mismos elementos morfológicos, una similar composición formal, notaremos que la obra de Koolhaas posee los mismos elementos de la Villa Savoye, pero dispuesto de una manera que exasperaría al maestro Franco-suizo.

Le Corbusier escribe lo que será considerado como los 5 elementos de la arquitectura moderna, estos son:

- Los Pilotes
- La ventana Corrida
- La quinta fachada
- Fachada libre
- Planta libre

Estos elementos se utilizarían bajo la premisa de la simetría y unidad

Koolhaas toma estos mismos elementos y los subvierte, los utiliza de un modo diferente, con el grado de variación tal que, por un lado, mantiene la similitud, la evocación de la Villa Savoye, y por otro, mantiene una variación que permita ver la independencia de la obra, en tanto esta posee requerimientos programáticos reales y diversos, un cliente, etc.

La similitud es necesaria para mostrar de qué obra se está hablando (citando), es una metodología del collage posmoderno (que tan bien domina Koolhaas), en el que elabora una crítica a algún valor alojado en la modernidad, citándolo

expresamente y subvirtiendo su contenido y mensaje mediante alguna variación, adición.



Figura 49. Montaje realizado por el artista alemán John Heartfield, en la imagen se lee: "El significado del saludo de Hitler: El hombrecito pide grandes regalos.". Fuente: heartfield.adk.de/node/4835

En esta imagen del dictador alemán reconvertida en una crítica descarnada porque fueron los capitalistas los que financiaron las célebres atrocidades.

De la misma manera, Rem, realiza una cita de una obra icónica venida de la modernidad, precisamente para realizar una crítica directa. Recordemos que el arquitecto holandés realiza constantemente esta metodología en proyectos e incursiones teóricas relevantes.⁵⁷

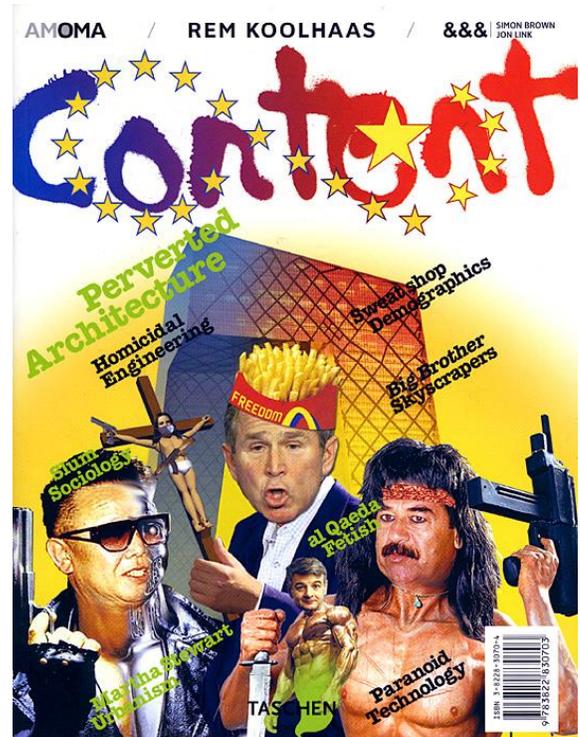


Figura 50. Publicación llamada Content, realizada por Rem Koolhaas. Fuente: oma.eu

Como vimos, el collage o la cita de elementos, imágenes y conceptos de la modernidad precisamente para realizar una crítica es un método del total dominio de Rem; si prestamos atención en las siguientes imágenes veremos las similitudes.

⁵⁷ Recordemos sus collages sobre la UE



Figura 51. Pilotis de Koolhaas. Fuente: oma.eu



Figura 52. Pilotis de Le Corbusier. Fuente: plataformaarquitectura.cl

Podemos apreciar los mismos “pilotis”, (los pilares) de Le Corbusier en la obra de Koolhaas, pero dispuestos de una manera inesperada para el maestro francés, oblicuos y asimétricos, como un bosque de pilotis que proliferaron sin control racional.



Figura 53. Fenêtre en longueur de Koolhaas. Fuente: oma.eu



Figura 54. Fenêtre en longueur de Le Corbusier. Fuente: plataformaarquitectura.cl

En las fachadas se mantienen las fenêtre en longueur (ventanas alargadas horizontalmente), prácticamente iguales a la Villa Savoye, pero dispuestas ya no en un impoluto y riguroso blanco, sino que, de un vibrante anaranjado. Así mismo el material no es un enlucido fino, sino que un metálico panel prefabricado que nos recuerda a la arquitectura industrial de placas preformadas.



El volumen no se presenta unitario y autosuficiente, sino doble y colaborante en la propuesta espacial.

Podemos distinguir que el acceso de ambos difiere completamente entre una obra y la otra, mientras que en la Villa Savoye se desarrolla en un eje rectilíneo, en la Villa dall'Ava esta se dispone lateralmente atravesando un bosque de pilotis en un sinuoso sendero de acceso, rememorando y reivindicando el paseo a la efectividad racionalista.



Figura 55. Acceso sinuoso. Fuente: oma.eu

Vemos también un guiño a la planta del primer nivel de la Villa Savoye.



Figura 56. Paramento traslucido curvilíneo en la obra de Koolhaas. Fuente: oma.eu



Figura 57. Paramento transparente curvilíneo en la obra de Le Corbusier. Fuente: plataformaarquitectura.cl

En relación a el Toits-Jardin (quinta fachada) encontramos la utilización por parte de Koolhaas de ella para proyectar una piscina y una pequeña terraza. Cabe mencionar que las imágenes con las que Koolhaas nos muestra sus obras, no son descuidadas, sino todo lo contrario, son totalmente cuidadas, un proyecto en sí mismo, una prolija manera de presentar sus proyectos.



Figura 58. Quinta fachada, Villa dall'Ava. Fuente: oma.eu

Si consideramos este punto, notaremos que el traje de baño, los anteojos y la gorra de baño nos recuerda los años 20s, una reminiscencia de la primera mitad del siglo XX.



Figura 59. El "modulor" de Koolhaas. Fuente: Revista Neutra.

Si miramos la Figura 59 notaremos una burla, si no directa, bastante clara del modulor lecorbuseriano, el modulor de Koolhaas es una jirafa. Pero, ¿por qué una jirafa? La respuesta más apresurada sería otra pregunta ¿Por qué no? Dado que la apertura de las posibilidades proyectuales en la posmodernidad se han extendido, ampliado. La segunda respuesta posible se relaciona con el modulor de Le Corbusier (Figura 60); Koolhaas pone una jirafa como referente de escala en su proyecto de manera totalmente arbitraria, tal como Le Corbusier utiliza el modulor como escala para sus proyectos. Koolhaas está criticando la arbitrariedad del arquitecto francés, pero también es una crítica irónica a la modernidad toda, que establece decisiones a priori, haciéndolas pasar como el natural resultado de la racionalidad del sistema, tal es el procedimiento del logocentrismo.

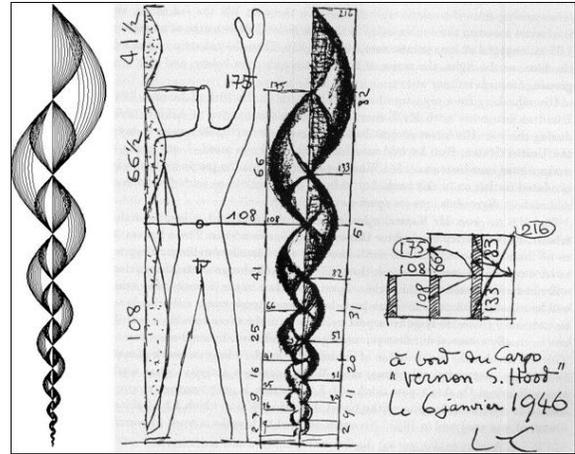


Figura 60. Modulor de Le Corbusier. Fuente: plataformaarquitectura.cl

Todas estas descripciones contienen las características para afirmar que en el proyecto de la Villa dall'Ava existe una crítica a la Villa Savoye y que el método crítico con el cual se ejerce esa crítica alcanza las connotaciones de una burla velada, escondida tras la aparente normalidad y superación de las formas, la ironía presente en el proyecto de Koolhaas, que implica una "cita", una alusión a otro elemento extemporáneo y externo al proyecto mismo que insiste en citar maliciosamente. Este procedimiento evidencia la metodología del collage y por lo tanto, la cita a otro texto, es la alusión crítica al con-texto de la tradición arquitectónica, es la inclusión de un texto del pasado para criticarlo, el texto en particular pertenece a un maestro de la arquitectura e ícono del Movimiento Moderno, con quien se enfrenta y supera formal y teóricamente en cada uno de sus postulados.

EL tono burlón de la crítica asoma en una variedad de elementos tales como. La inclusión de la jirafa, los pilotis oblicuos y desordenados, la nadadora de la cubierta, de tal manera que:

"Le Corbusier aparece siempre como última referencia, pero manipulado de un modo personal y malévolo." (Moneo, R. 2004)

Todo lo dicho anteriormente, corresponden a rasgos constitutivos de una práctica más fundamental y profunda, esta es, que la ironía

(como método crítico y subversivo de resistencia), el texto irónico es gestora de una arquitectura particularísima, que sería totalmente diferente si no fuera abordada, proyectada y construida desde irónica, es decir, con la ironía o desde la ironía, se puede proyectar, con la ironía como motor, como explosión de ideas, la génesis del proyecto encuentra en la ironía su impulso creador.

Como seguiremos viendo en los próximos apartados, si consideramos que la ironía es valiosa y válida como gestora de proyectos, en tanto es capaz de contener una variedad de mensajes en la obra que, entre otras cosas comprende que Villa dall'Ava cumpla con los requerimientos mínimos que una vivienda exige, de cara a la responsabilidad con el mandante, una estética bella, contiene un mensaje crítico (sea este tanto a la tradición arquitectónica como al contexto cultural, o a ambos) con cierto nivel de veladura, la crítica no es directa, no puede serlo debido a que debe ser condescendiente con detentores del capital, son ellos los mandantes, por lo tanto no puede utilizar otro lenguaje que no sea el hegemónico, el de la mercancía.

Villa dall'Ava, para un lector-observador no iniciado en la arquitectura, no dice mucho, no comunica el mensaje subversivo de la lógica interna de la ironía. Pero para quienes sí son iniciados en la arquitectura se pueden distinguir reminiscencias subvertidas de la tradición como superación y crítica.

Por lo tanto, el texto irónico de Koolhaas no sólo se manifiesta en dall'Ava, sino que, en toda su obra, esta será una constante que aparecerá siempre en diversos y distintos grados de veladura, dirigidos a distintos objetivos de crítica. La imprecisión y ambivalencia que es necesaria en el irónico texto arquitectónico es expresado con mayor claridad en una entrevista realizada para el diario español "El País", Koolhaas declara:

"La arquitectura necesita ser misteriosa, tener un final abierto, manejar la intuición tanto como la razón. Y eso es poco preciso" (Koolhaas, R. 2016)

Fundación Prada

Fondazione Prada

“Ubicada en una antigua destilería de ginebra que data de 1910 en el complejo industrial Largo Isarco en el extremo sur de Milán, la nueva sede de Fondazione Prada es una coexistencia de edificios nuevos y regenerados, incluidos almacenes, laboratorios y silos cerveceros, así como nuevos edificios circundantes. Un gran patio.

El complejo pretende ampliar el repertorio de tipologías espaciales en las que se puede exhibir el arte. El proyecto consta de siete edificios existentes y tres nuevas estructuras: Podium, un espacio para exposiciones temporales; El cine, un auditorio multimedia; y Torre, un espacio de exposición permanente de nueve pisos para mostrar la colección y las actividades de la fundación.

Rem Koolhaas:

Es sorprendente que la enorme expansión del sistema de arte haya tenido lugar en un número reducido de tipologías para la exhibición de arte. Al parecer, para satisfacción de todos, el espacio industrial abandonado se ha convertido en la preferencia predeterminada del arte, atractiva porque sus condiciones predecibles no cuestionan las intenciones del artista, animadas ocasionalmente con gestos arquitectónicos excepcionales. La nueva Fondazione Prada también se proyecta en un antiguo complejo industrial, pero con una diversidad inusual de entornos espaciales. A este repertorio, estamos agregando tres nuevos edificios, un gran pabellón de exposiciones, una torre y un cine, de modo que la nueva Fondazione Prada representa una verdadera colección de espacios arquitectónicos además de sus posesiones en el arte. La

Fondazione no es un proyecto de restauración y no es nueva arquitectura. Dos condiciones que normalmente se mantienen separadas aquí se enfrentan entre sí en un estado de interacción permanente: ofrecen un conjunto de fragmentos que no se unirán en una sola imagen, ni permitirán que ninguna parte domine a las otras. Nuevo, antiguo, horizontal, vertical, ancho, estrecho, blanco, negro, abierto, cerrado: todos estos contrastes establecen el rango de oposiciones que definen a la nueva Fondazione. Al introducir tantas variables espaciales, la complejidad de la arquitectura promoverá una programación abierta e inestable, donde el arte y la arquitectura se beneficiarán de los desafíos de cada uno.”
(Descripción del Proyecto)

Las obras realizadas para la Fundación Prada en Milán finalizadas el año 2018 posee algunas particularidades que es necesario señalar.



Figura 61. Complejo de la Fondazione Prada. Fuente: oma.eu

Por una parte, el proyecto se presenta como un desarrollo colectivo del ejercicio de la arquitectura, con cierta independencia en su desarrollo, en el listado de arquitectura aparecen el equipo de trabajo más los colaboradores que intervienen directamente en el proyecto (OMA), sin contar a los demás profesionales de las especialidades requeridas para este proyecto. Esto es muestra del interés de Koolhaas de rehuir de la figura relevante, esto en oposición manifiesta a las figuras, los prohombres del Movimiento Moderno. Para Koolhaas la arquitectura se desarrolla de manera colectiva:

“Las siglas OMA son significativas, pues Koolhaas siempre ha querido presentar su trabajo como el fruto de un esfuerzo cooperativo y solidario, como una alternativa a la labor solitaria del arquitecto artista.” (Moneo, R, 2004)

Pero aun así, cuando Koolhaas intenta difuminar su labor e influjo sobre el proyecto, aparece siempre como última referencia.

Como vimos, la metodología colaborativa unida al interés de OMA por ampliar el abanico tipológico de los museos, devendrá en una variedad de elementos que proclaman su independencia, pero establecen una unidad ordenada del tipo sistema principalmente por exclusión. El sistema corresponde a los requerimientos programáticos, es este, el que establece las redes de colaboración extrínseca a la edificación, a la obra en su conjunto. De la misma manera en que el Parc de la Villette de Tschumi se entiende ordenado por una estructura de orden externa a las particularidades del emplazamiento del parque y de las obras propuestas, un sistema de puntos, líneas y superficies dispuestas en el macrosistema cartesiano.

Si en un complejo industrial, los distintos edificios se instalan en el solar con la autonomía propia de su funcionalidad bajo un macrosistema productivo (por ejemplo, producción en línea), es decir, *“almacenes, laboratorios y silos cerveceros”* conviven bajo un único concepto que los une, la unidad que le proporciona la producción industrial.

En el proyecto para Fundación Prada, Koolhaas propone una intervención similar basada en un macrosistema programático, es esta la clave del proyecto, toda la variedad de edificios e intervenciones en el otrora complejo industrial (restauraciones, intervenciones, obra nueva, etc.) están guiados por la premisa de *“ampliar el repertorio de tipologías espaciales en las que se*

puede exhibir el arte”. Lo que nos hace recordar los primeros proyectos de Koolhaas, dado que esta característica que proviene de la producción industrial, es propia del capitalismo, y es capaz de reproducirse en cualquier tipo de manifestación cultural; así en la ciudad, producirá la “Ciudad Genérica”, la ciudad capitalista, en tanto esta es absolutamente pragmática. Utiliza únicamente lo que le sirve, lo que no, lo destruye y lo vuelve a construir, entendido bajo el prisma de la mayor rentabilidad, lo que naturalmente provoca una densificación sin precedentes, una cultura de la congestión.

“El Manhattanism es la única ideología urbanística que se ha alimentado, desde su concepción, de los esplendores y las miserias de la condición metropolitana (la hiperdensidad) (...) La arquitectura de Manhattan es un paradigma para la explotación de la congestión” (Koolhaas, R Delirio de nueva York)

Este pragmatismo operacional resulta en el rechazo de lo histórico como valor cultural, solo es aceptado en tanto es susceptible de obtener un valor en efectivo.

“La originalidad de la Ciudad Genérica reside sencillamente en su rechazo a lo que no funciona -lo que ha sobrevivido a su uso- haciendo pedazos el idealismo a golpes de realismo aceptando lo que crezca en su lugar. En ese sentido, la Ciudad Genérica alberga tanto lo primordial como lo futurista- de hecho sólo estás dos cosas-.” (la ciudad genérica)

La constatación del agotamiento de cualquier idealismo, historicismo y valorización patrimonial, aplastado por el realismo pragmático del capitalismo.⁵⁸

Así, Koolhaas para el proyecto de Fundación Prada, reutilizará únicamente lo que le sirva, lo que le sea verdaderamente utilitario para sus fines (programáticos), de este modo el abordaje

⁵⁸ Para Koolhaas, el capitalismo la verdadera racionalidad que tanto se buscaba en la modernidad.

teórico y metodológico de intervención en el complejo industrial Largo Isarco es de orientación mayoritariamente capitalista, de producción de espacios basura en la ciudad genérica.

Por otra parte, el carácter múltiple de la intervención y la independencia formal (y dependencia programática), esa aparente inconexión entre los diversos edificios, devela que el desarrollo proyectual también corresponde a la arbitrariedad de “las voces múltiples” de los actores que operan en la ciudad capitalista.

“La Ciudad Genérica es la apoteosis del concepto de opción múltiple: voces cruzadas en una antología de todas las opciones. Normalmente la Ciudad Genérica ha sido “planificada”, no en el sentido usual de algún tipo de organización burocrática controlando su desarrollo, sino como si reiteradamente varios gérmenes, o legiones de semillas, cayeran al suelo arbitrariamente igual que en la naturaleza, arraigan -explotando la fertilidad natural del terreno- y ahora formasen un conjunto: un gen arbitrario que a veces produce sorprendentes resultados.” (CG)



Figura 62. Proyecto Parc de la Villete, rem Koolhaas. Fuente: oma.eu

Como dijimos esas “legiones de semillas” operan en independencia formal (mantienen su independencia), pero sí colaboran programática y espacialmente; en este sentido, el proyecto de Tschumi no está ligado programáticamente, al contrario su programa está abierto dentro del esquema geométrico general, en el caso del proyecto de OMA (Figura 62), este está ligado únicamente por el programa con la colaboración eventual espacial, y no posee una unidad formal que la reconozca como unitaria, por lo menos no es su finalidad, para notarlo basta ver las obras nuevas y las intervenciones realizadas: la torre, el revestimiento de la “Casa Embrujada”, las galerías que circundan el patio interior, etc.



Figura 63. Casa embrujada, revestida en pan de oro. Fuente: oma.eu



Figura 64. Patio interior. Fuente: oma.eu

De cierta forma o con cierta intensidad, si extrapolamos este método, encontraremos similitudes con la figura literaria del Sinécdoque

que “consiste en el intercambio entre términos de mayor y de menor extensión conceptual”, este intercambio se produce entre las partes y el todo. El entendimiento y proposición de un todo por medio de las partes, todas ellas diferentes entre sí, a veces contradictorias, pero capaces de formar una idea de totalidad que se despliega invisible sobre ellos como una red de sentido que los engloba.



Figura 65. Torre de exposiciones permanentes. Fuente: oma.eu

“El “espacio basura” es aditivo, estratificado y ligero, no está articulado en diferentes partes, sino subdividido, descuartizado.” (Koolhaas, 2002)

De este modo la sinécdoque es un método proyectual que se desarrolla en la ciudad capitalista con natural libertad:

“Es un enmarañado imperio de confusión que funde lo elevado y lo mezquino, lo público y lo privado, lo derecho y lo torcido, lo atiborrado y lo famélico, para ofrecer un mosaico ininterrumpido de lo permanentemente inconexo.” (Koolhaas, 2002)

Este modo de presentar la realidad contemporánea como crítica cultural, se puede apreciar en el texto mediante la utilización de oposiciones binarias “lo elevado y lo mezquino, lo público y lo privado”.

Este fragmento de “El Espacio Basura”, Koolhaas menciona una oposición dialéctica que el

arquitecto ha empleado en varios de sus proyectos y que en algunos casos opera como un oxímoron.



Figura 66. Casa da Musica. Fuente: oma.eu

Recordemos por ejemplo la obra de “Casa da Musica”, también es proyectada en la dialéctica Contenedor-contenido (Figura 66), aparecen algunos elementos inconexos, por ejemplo, en el auditorio podemos apreciar que los muros están revestidos de placas de madera aglomerada, que son económicas y de una calidad inferior en lo indicado a terminaciones. El arquitecto las utiliza como revestimiento interior del auditorio, pero incorpora unos diseños realizados en láminas de pan de oro.



Figura 67. Revestimiento de muros, auditorio Casa da Musica. Fuente: oma.eu

Asimismo, en la torre de exposiciones permanentes, vemos los revestimientos interiores con placas de madera aglomeradas (Figura 68). El arquitecto intenta oponer la opulencia del lujo con la vulgaridad de una placa

de estas características, esta contradicción aparente es intensificada mediante otro gesto proyectual que OMA realiza, revestir un edificio completo en pan de oro (Figura 69). La opulencia que es menester ostentar, dado que Prada es una de las marcas de diseño más importantes y reconocidas del mundo, Koolhaas la realiza de manera brutal revistiendo todo un edificio en oro, la transparencia total de la acumulación, mostrándonos *“el glamour de la codicia”*⁵⁹

“lo mínimo es lo máximo travestido, una sigilosa represión del lujo: cuanto más severas son las líneas, más irresistibles son las seducciones. Su misión no consiste en acercarse a lo sublime, sino en minimizar la vergüenza del consumo, evacuar el sonrojo, rebajar lo elevado. Lo mínimo existe ahora en un estado de codependencia parasitaria con la sobredosis: tener y no tener, ansiar y poseer, por fin plegados en un solo significante.” (Koolhaas, 2002)

Esta ambivalencia de lujo y no lujo, de ostentar pero sin exponerse a la crítica social implica una super sofisticación, una sigilosa represión del lujo precisamente para poder alardear de ella, en tanto esto es un elemento diferenciador necesario para la cultura.

Entonces ante este ocultamiento de la riqueza, el exceso, el lujo, Koolhaas reviste un edificio en oro.

Este procedimiento es una gran ironía debido a que lo hace pero no lo dice, critica a Prada y a la industria del diseño de modas, pero no solo a eso sino una crítica global de la industria del exceso la comodidad y el placer.

“El “espacio basura” es político: depende de la eliminación centralizada de la capacidad crítica en nombre de la comodidad y el placer.” (Koolhaas, 2002)



Figura 68. Interior de la torre revestida con placas de madera aglomerada. Fuente.oma.eu



Figura 69. Revestimiento de oro. Fuente: oma.eu

⁵⁹ Data, data, data. Jorge Drexler

Curaduría Bienal de Venecia

“El resultado de un estudio de investigación de dos años con la Harvard Graduate School of Design y las colaboraciones con una gran cantidad de expertos de la industria y la academia ... Elements of Architecture analiza los fundamentos de nuestros edificios, utilizados por cualquier arquitecto, en cualquier momento y lugar: el suelo, la pared, el cielo raso, el techo, la puerta, la ventana, la fachada, el balcón, el pasillo, la chimenea, el inodoro, la escalera, la escalera mecánica, el ascensor, la rampa. La exposición es una selección de los momentos más reveladores, sorprendentes y desconocidos de un nuevo libro, Elementos de la arquitectura, que reconstruye la historia global de cada elemento. Reúne versiones antiguas, pasadas, actuales y futuras de los elementos en salas que están dedicadas a un solo elemento. Para crear diversas experiencias, hemos recreado una serie de entornos muy diferentes: archivo, museo, fábrica, laboratorio, maqueta, simulación ...

En el punto en el que el siglo XXI comienza a revelar algunas de sus probables esencias, la exposición reconstruye, en historias, fábulas, anécdotas, guiones, inventarios, cómo los 15 elementos principales de la arquitectura evolucionaron en diferentes culturas, dónde y cuándo chocaron. La modernidad, y cómo están empezando a mutar en la era digital, ofreciendo niveles de control mejorados drásticamente para alimentar una necesidad obsesiva de seguridad y comodidad ...

Durante miles de años, los elementos fueron mudos, ahora recopilan información. Los pisos detectan enfermedades al medir la marcha y la temperatura, y pueden alertar al hospital; la

chimenea ha sido sustituida por termostatos de comunicación que pueden revelar vidas enteras de hábitos; los inodoros registran la salud y diagnostican enfermedades con cada gota ... los elementos mismos desarrollan un grado de conciencia digital, registrando, comunicando (entre sí), anticipando, y solo estamos empezando a explorar lo que esto significa para la arquitectura ...” (Memoria del proyecto)

El proyecto de curaduría que rem Koolhaas desarrolla para la bienal de Venecia del año 2014 que tuvo lugar en ciudad italiana, despierta un especial interés debido a su actualidad y las diferentes intensiones y mensajes implícitos en la curaduría.

Junto con las instalaciones Koolhaas publica el resultado de la investigación que junto a estudiantes lleva a cabo, en el cual elabora un catastro de distintos elementos componentes de la arquitectura a lo largo de la historia de la disciplina. Los elementos son quince:

- El suelo
- La pared
- Cielo raso
- El techo
- La puerta
- La ventana
- La fachada
- El balcón
- El pasillo
- La chimenea
- El inodoro
- La escalera
- La escalera mecánica
- El ascensor
- La rampa

Este ejercicio catastral tiene la intención de registrar las variaciones que a través del tiempo han sufrido y manifestado conforme al avance de la técnica y la tecnología.



Figura 70. Cielo Raso. Fuente: oma.eu

Esto que parece a simple vista un ejercicio académico pedestre, que no tiene la elocuencia feroz de los planteamientos a que el arquitecto holandés nos tiene acostumbrado, busca sumergirse en los avances tecnológicos de los objetos de arquitectura. Así a su observación sobre los cambios y transformaciones que en la arquitectura posibilitó la escalera mecánica y el aire acondicionado, habrá que sumar otras observaciones sobre materiales y técnicas aún más precisas y prosaicas que con una agudeza sorprendente nos comenta:

“Los edificios con formas complejas dependen de la industria del muro cortina, o de los cada vez más efectivos adhesivos y sellantes que convierten cada edificio en una mezcla de camisa de fuerza y cámara de oxígeno (...) el triunfo de los pegamentos sobre la integridad de los materiales.” (Koolhaas, 2006)

Las posibilidades que trajo consigo la utilización de las siliconas promueve un cambio morfológico y material de las fachadas.

“El uso de la silicona -estamos estirando las fachadas tanto como den de sí- ha reducido el espesor de todas las fachadas, vidrio pegado a piedra, acero u hormigón, en una impureza de la era espacial.” (Koolhaas, 2006)

⁶⁰ El star-system proviene del cine y se expande en un proceso de cinematización de la vida real, a todo el conjunto de la cultura: “Del deporte a la



Figura 71. Muros cortinas. Fuente: oma.eu

Este tipo de agudeza de las observaciones van en dirección de despejar la bruma que circunda el límite entre el valor imputado al arquitecto que deviene de las posibilidades tecnológicas que los nuevos materiales fomentan y promueven. La pregunta sería ¿Cuál es el límite del aporte del arquitecto como “genio creador” (modernidad) y cuánto, en la práctica, pequeñas y pedestres avances en la técnica y la tecnología constructiva hacen verdaderamente posible una variación o aporte sustancial a la arquitectura? Como vimos, los avances en las ciencias químicas junto con la tecnología del acondicionamiento de ambientes hicieron posible cierto tipo de arquitectura propias de la posmodernidad: aeropuertos, centros comerciales (malls). Nuestros espacios basura erguidos en sustitución del espacio público, simulación de ciudad, la ciudad genérica.

De esta manera, ¿Cuánto es el aporte a la arquitectura hecho por arquitectos, como Norman Foster, por ejemplo, en tanto los aportes de la técnica constructiva propician e incluso motivan un cierto tipo de resultado arquitectónico?

Es en ese límite que Koolhaas sitúa su crítica, la silicona es la que posibilitó el muro cortina. Esto es también una crítica a los “Star Architects”⁶⁰ y a la costumbre de la cultura de elevar a los

canción, de la cocina a la filosofía, de la información a la literatura, de la arquitectura a los modelos, de las modas a las casas reales, ya no hay esfera que escape al trabajo de estelarización. Mediante la televisión, el

arquitectos a la categoría de estrellas, típico de la modernidad. Así Koolhaas se oculta tras OMA y AMO, no pudiendo evitar que su lumbre sobresalga por sobre sus colaboradores⁶¹ entendiendo a la arquitectura como una labor primordialmente colectiva, rechazando cualquier individualismo.

Por otra parte, registro y catastro de los elementos de la arquitectura, obedece a revelar los cambios y transformaciones de la cultura, en tanto es esta última la que produce los objetos. En el siguiente fragmento leemos a Koolhaas describiendo a un genérico aeropuerto:

“pausas para el café, humo de tabaco, incluso hoguera de verdad... El techo es una placa abollada, como los Alpes; retículas de planchas inestables se alternan con láminas estampadas de plástico negro, perforadas de modo inverosímil por mallas de candelabros cristalinos... Los conductos metálicos son sustituidos por tejidos que respiran. Las juntas abiertas revelan enormes vacíos en el techo (¿antiguos cañones de amianto?), vigas, tubos, sogas, cables, aislamiento, protección contra incendios, cuerdas: enmarañados arreglos que de pronto salen a la luz. Impuros, torturados y complejos sólo existen porque nunca se trazaron de manera consciente. El suelo está hecho de retales; diferentes texturas -de hormigón, peludas, toscas, brillantes, plásticas, metálicas, embarradas- se alternan al azar, como si estuviesen destinadas a espacios distintos...” (Koolhaas, 2002)

Esta descripción de las partes que constituyen un todo, corresponde a la narrativa de una sinécdoque, describir las características de un aeropuerto contemporáneo mediante la descripción locuaz de sus componentes es una forma de encontrar los cánones y desentrañar hacia dónde va la cultura contemporánea, una

star-system inaugurado por Hollywood se generaliza, reinventando sin cesar famosoides y muchos otros nuevos bienes de consumo de masas. Por este camino

manera de registrar y anticiparse a los cambios, mediante el entendimiento de estos procesos.

Dicho lo anterior, es necesario entender que Koolhaas no opera como un coleccionista (tipológico) de manera tradicional, como un biólogo se esmera por catastrar a un grupo de especies, sino que entiende que este nuevo espacio (basura) que es producido por la posmodernidad implica una asociación por acumulación, variedad agrupada según la cantidad, es la cultura democrática la que propone que lo mayor, lo que posee más cantidad es la que manda, la que gobierna.

“Tradicionalmente, la tipología implica delimitación, la definición de un modelo singular que excluye otras disposiciones. El “espacio basura” representa una tipología inversa de identidad acumulativa y aproximativa, relacionada menos con la clase que con la cantidad.” (Koolhaas, 2002)

Esta proliferación enorme, incalculable de elementos de la arquitectura constatan el gusto y desenfreno por la variedad, la indeterminación, el des-orden.



Figura 72. Ventanas. Fuente: oma.eu

Las instalaciones que rem Koolhaas proyecta para la bienal mantienen cierta unidad invisible aun cuando todas las piezas de ventanas (Figura 72),

se relanza el hechizo mágico del universo del cine.” (Lipovetsky, Serroy. 2009)

⁶¹ Esta es una apreciación realizada por Rafael Moneo y compartida por nosotros.

por ejemplo, se presentan con claras diferencias, tanto que la asociación rápida se ve limitada.

Pero es también, sobre todo, por la manera de montar la muestra y realizar la publicación que hay una gran ironía en esa bienal, para descubrirlo debemos recurrir a algunas definiciones que Koolhaas expresó.

“En el mismo momento en que nuestra cultura ha abandonado la repetición y la regularidad como algo represivo, los materiales de construcción se han vuelto cada vez más modulares, unitarios y estandarizados; la materia viene predigitalizada...” (Koolhaas, 2002)

Dicho de otro modo, critica que cada vez más, en una sociedad de sobreproducción (sociedad de consumo) la modulación, uniformidad y estandarización de los elementos y materiales de construcción, que es la materia misma de la arquitectura, transforma a la arquitectura cada vez más uniforme, modular y estandarizada y predigitalizada disciplina.



Figura 73. Publicación de "Elements". Fuente: oma.eu

Por lo tanto, la colección de Koolhaas es la constatación de la variedad pérdida en la superproducción globalizada, es la riqueza y belleza del pasado que no volverá a aparecer, por lo menos no de otra manera que no sea simulada, "Elements" es un catálogo de ausencias, de elementos extintos.

Finalmente, la genialidad de Koolhaas estriba en que con esta curaduría se está riendo de todos los

arquitectos, irónicamente Rem critica la forma en que hacemos nuestra arquitectura en la cultura contemporánea global.

La arquitectura que proyectamos deriva de las posibilidades que brinda el mercado, del catálogo de elementos que queremos proyectar. Así, cuando queremos proyectar pisos, revisamos los catálogos de los proveedores disponibles. Así ocurre con cada elemento que deseamos proyectar, ventanas, puertas, techos, muros, escaleras, etc., tendrá necesariamente su incursión en el catálogo, esto entre otras cosas por el alto costo que demanda la producción artesanal de algún fragmento de arquitectura, debido a que la rentabilidad es la que establece las leyes que rigen la ciudad global.

Por último, Koolhaas nos demuestra que la arquitectura contemporánea esta radicalmente fragmentada y nunca volverá a conformar una unidad, es el resultado de la hiperespecialización de la arquitectura y la constatación de la obviedad del trabajo en equipo, especialidades; es decir, la arquitectura posmoderna se relaciona más con la sinécdoque que con cualquier otro procedimiento de pensamiento o entendimiento. Ejercicio que devenga de una relación reconstructiva del todo por las partes.

Por todo lo anterior, es que creemos que Koolhaas aún sigue riéndose de nosotros, con la ironía que lo caracteriza.

NECESITO REIRME DEL PROJIMO



Figura 74. Artefacto de Nicanor Parra, en él se lee: Necesito reírme del prójimo, sino me río de alguien ando de malas pulgas todo el día. Fuente: nicanorparra.uchile.cl

Conclusiones

Hemos visto y entendido a la arquitectura como producto cultural, por ende, las variaciones en la cultura implicaran naturalmente variaciones en la manera como entendemos la arquitectura, como la pensamos.

La superación teórica de la semiología y de la tradición filosófica por parte del francés Jacques Derrida y sus aportes con conceptos como la deconstrucción, fomentaron grandes transformaciones en el planteamiento de las ideas y en el caso de la arquitectura, en la manera en que se aborda y proyecta la arquitectura de la posmodernidad.

Al alero de los arquitectos-teóricos que utilizan las teorías del lenguaje para la proposición o entendimiento de sus proyectos-obras, hemos revisado las teorías emblemáticas derivadas de la modernidad, desmantelándolas a la luz de la gramatología y la deconstrucción como método.

Es así, que hemos registrado las variaciones más relevantes con la que la arquitectura posmoderna fue superando a la otrora hegemonía arquitectónica.

En términos de las metodologías proyectuales de resistencia ante la cultura hegemónica, la ironía se alza como actitud creadora, capaz de abordar cualquier obra de creación, dado que permite generar un sentido basal, apriorístico de crítica a la cultura y a la disciplina en la que se desenvuelve, por lo tanto, promueve siempre una crisis y una superación como desmantelamiento.

La ironía dentro de sus facultades puede “citar” o entrar en relación con, cualquier elemento de la cultura, ya sea material o inmaterial.

Tal como nos enseñó Derrida, todo es texto, es decir, nos relacionamos con la realidad narrativamente, pero esa narración es textual, ya no oral (en la oralidad se encontraba el logocentrismo).

Por tanto, cualquier obra de creación (texto) entra en una relación dialéctica necesariamente en esa red de textos (lenguaje).

La arquitectura opera como un texto más, entra en esa red de textos donde se instala asociativamente ya sea promoviendo o criticando (resistencia) los valores culturales. Si se decide por este último caso la resistencia no puede ser ejercida abiertamente, sino con cierta veladura.

De esta forma, el texto arquitectónico comporta una ironía, una crítica velada, que en el caso de Rem Koolhaas se realiza con gran maestría, manteniendo esta ambivalencia propia de la ironía y criticando los valores que les parecen inadecuados.

Aun así, Koolhaas escribe que: *“como escritor he intentado adelantarme al capitalismo, pero mi arquitectura es muy conservadora.”*

Esta frase es reveladora, nos muestra y nos confirma que aún faltan osadías por asumir, aún falta mucho camino por seguir, tanto en el desmantelamiento como en las osadías proyectuales que los arquitectos debemos afrontar. Más aun cuando constatamos que la cultura se encuentra dominada por el lenguaje de la mercancía, que se distribuye mediante las pantallas.

Como aclaramos en la investigación, los rasgos que definen a la cultura posmoderna fueron delimitadas en y para la cultura del primer mundo. Hay mucho tramo por recorrer sobre teorías tercermundistas latinoamericanas. Pepe

Mujica, expresidente del Uruguay⁶² declaró algo similar “no tenemos filosofía precursora”, esto tiene un asidero y un desarrollo en lo que Koolhaas escribe sobre su postura ante el capitalismo como relato maestro en las ciudades del primer mundo. Declara considerarse positivo, pero realista, registra y se nutre de los cambios que ocurren en la ciudad congestionada por antonomasia.

Lo mismo habría que hacer en el caso latinoamericano, observar los fenómenos derivados de la liberalización de los mercados en Latinoamérica de manera positivista.

Así hemos vislumbrado que quedan bastantes riesgos por tomar y un largo camino por recorrer.

Debemos resistir la presión utópica que prima sobre nuestros hombros, entendiendo y observando en positivo, las dinámicas propias de las pugnas por la ciudad, la obtención de viviendas, las tomas de terreno, los slums, la desigualdad, etc.

Así mismo, la deconstrucción derrideana nos servirá para dismantelar las teorías del primer mundo y proponer con los trozos en el suelo, una filosofía liberadora de la elite cultural y dominante sin ese paternalismo tradicional.

Y por otro lado, la noción de textos y de con-texto posmoderno nos propone y evidencia las posibilidades proyectuales que aún no hemos realizado. El anhelo de horizontalidad, desjerarquización de los elementos tanto materiales e inmatrimiales dado que todo es un texto, puede ser el gran aliciente para abordar la problemática como una dialéctica de sistema.

Finalmente el entendimiento de las figuras literarias no solamente como recurso narrativo y/o retórico, sino entendido más ampliamente como modos de pensamiento y metodologías proyectuales, vitalidad creadora (antipoesía) y

motor generatriz de cualquier proceso creativo, tal como la metáfora, la ironía, la sinécdoque, entre otras, que será necesario proponer como nuevos y sofisticados métodos de resistencia, de solidaridad.

⁶² En el discurso que realizó en la 68° asamblea general de la ONU del año 2013.

Bibliografía

- Aristóteles. (2005). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kayrós.
- Baudrillard, J. (2012). *El Complot del Arte, Ilusión y Desilusión Estética*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bauman, Z. (2008). *La Globalización, Consecuencias Humanas*. Buenos Aires: 2008.
- Bejamin, W. (2003). *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. México, D.F.: Itaca.
- Binns, N. (1999). *Un Vals en un Montón de Escombros*. Berna: Peter Lang AG.
- de Peretti, C., & Vidarte, P. (1998). *Jacques Derrida*. Madrid: Del Orto.
- Debord, G. (2002). *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia: Gustavo Gili.
- Deleuze, G. (2002). *Postada Sobre las Sociedades de Control*. Valencia: Gustavo Gill.
- Derrida, J. (1971). *De la Gramatología*. Madrid: Siglo XXI.
- Eco, U. (1974). *la Estructura Ausente, Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Eisenman, P. (1994). *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea.
- García Barrientos, J. L. (2000). *Las Figuras Retóricas*. Madrid: Arcolibros.
- Habermas, J., Baudrillard, J., Jameson, F., Said, E., & otros, y. (2006). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kayrós.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos Sobre el Posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundis.
- Jameson, F. (2005). La lógica cultural del capitalismo tardío. *CAEstética*, 1-50.
- Jencks, C. (1981). *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- Koolhaas, R. (1995). *S, M, L, XL*. New York: Monacelli Press.
- Koolhaas, R. (2002). *El Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Koolhaas, R. (2006). *La Ciudad Genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Koolhaas, R. (2010). *Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan*. México, D.F.: Gustavo Gili.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2009). *La Pantalla Global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Lyotard, J. F. (2004). *La Posmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Lyotard, J. F. (2012). *La Condición Posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Moneo, R. (2004). *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la Obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos*. Barcelona: Actar.
- Montaner, J. M. (1997). *Después del Movimiento Moderno, Arquitectura de la Segunda Mitad del Siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. (1999). *Arquitectura y Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Parra, N. (1969). *Obra Gruesa*. Santiago: Universitaria.
- Rancière, J. (2008). *La Política de las Imágenes*. Santiago: Metales Pesados.
- Tschumi, B. (1985). *Disyunciones*. Barcelona: Kayrós.
- Tschumi, B. (1996). *Arquitectura y Disyunción*. Massachusetts: The MIT press.
- Venturi. (1999). *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili .
- Venturi, R., Scott Brown, D., & Izenour, S. (1968). *Aprendiendo de las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili.