

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Arquitectura
Taller Jorge González Reyna



LO MODERNO

EN EL PARADIGMA DE LA
ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Tesis teórica
que para obtener el título de Arquitecto presenta:
Alberto Robles Tapia

Sinodales:

M. en Arq. Luis de la Torre Zatarain
Dr. en Arq. Ronan Bolaños Linares
M. en Arq. Norma Susana Ortega Rubio

Ciudad Universitaria, CDMX, México.
Octubre de 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LO MODERNO

EN EL PARADIGMA DE LA
ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA



Alberto Robles Tapia
Facultad de Arquitectura - UNAM

Para Maya, |
a quem eu espero herdar a
construção de uma realidade melhor. |

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
Objetivos	II
Metodología	II
Argumento General	IV
Referencias Bibliográficas Introducción	VI
I. LA ALIENACIÓN EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA	2
I.1. Deshumanización	3
I.2. La Posmodernidad	6
I.3. Choque Cultural	8
I.4. Condición Global	10
I.5. Alienación	13
I.6. Vacío Existencial	15
I.7. Predominio Tecnológico	17
I.8. La Nueva Vanguardia	19
I.9. Tecnificación	21
I.10. Autoalienación	24
I.11. La Muerte del Arte	26
I.12. El Arte Contemporáneo	28
I.13. Función Simbólica	29
I.14. Significado Existencial	31
I.15. Alteridad - Agenciamiento	32
I.16. Arquitectura y Existencia	34
I.17. Tecnificación de la Existencia	37
I.18. Ocaso del Humanismo	39
C.I. Conclusión I	41
Referencias Bibliográficas Capítulo I	43
II. LA MODERNIDAD EN ARQUITECTURA	48
II.1. El Proyecto de La Modernidad	50
II.2. Nacimiento del Movimiento Moderno	52
II.3. El Desarrollo Alemán	54

II.4. Giro al Funcionalismo	56
II.5. El Lenguaje Moderno	59
II.6. La Revolución Arquitectónica	61
II.7. El Purismo	64
II.8. El Espíritu Nuevo	68
II.9. Hacia una Arquitectura	71
II.10. Del Ideal a la Realidad	74
II.11. Estética y Retórica de La Villa Savoye	78
II.12. Consolidación del Movimiento	83
II.13. Implantación	84
II.14. Exportación	87
II.15. Tergiversaciones	90
II.16. La Modernidad en México	92
II.17. La Crisis	97
II.18. Ocaso del Movimiento Moderno	99
C.II. Conclusión II	102
Referencias Bibliográficas Capítulo II	104
III. LO MODERNO COMO PARADIGMA IMPERANTE	108
III.1. La Modernidad Funcionalista	109
III.2. Reacción al Funcionalismo	112
III.3. La Arquitectura hacia la Posmodernidad	115
III.4. Posmodernidad y Modernidad	119
III.5. El Fundamento Filosófico	122
III.6. De(con)Strucción	126
III.7. El No Lugar	129
III.8. Deshumanización de la Arquitectura	132
III.9. El Referente	135
III.10. Lenguaje y Experiencia	138
III.11. La Expresión Ontológica	140
III.12. La Expresión Alienante	145
III.13. La Crisis Posmoderna	150
III.14. El Problema de Percepción	153
III.15. Lo Moderno	157
III.16. La Posmodernidad como Puente	162

III.17. El Intersticio del Ser	167
III.18. Hacia "Otra" Concepción	170
C.III. Conclusión III	181
Referencias Bibliográficas Capítulo III	184
CONCLUSIÓN FINAL	189
Referencias Bibliográficas Conclusión Final	194
BIBLIOGRAFÍA	195
REFERENCIAS DE IMÁGENES	200
AGRADECIMIENTOS	207

INTRODUCCIÓN

*Eternamente en construcción, pero sin plan maestro, y
esa manía de levantar un templo sobre otro templo.
Todo se resiente cuando cantas
animal en extinción.¹*

José Manuel Aguilera.

En el escenario de crisis global que actualmente se vive, es evidente, casi para la gran mayoría, que el medio ambiente natural está siendo profundamente afectado. Pero quizá, y además del riesgo que esto supone para nuestra supervivencia, no resulta tan aparente que el propio ser humano también está siendo afectado, debido a que es en uno mismo que estas alteraciones suceden. La situación se compone por múltiples y complejos factores, relacionados con el modo de vida moderno, respecto al cual, la arquitectura no puede ser considerada aparte, ya que, en efecto, es mediante ésta que toma lugar.

En este sentido, la arquitectura contemporánea ha sido fuertemente criticada como "deshumanizada," al responder más a sus propios códigos internos, aspectos técnicos, económicos, las reglas de la industria y del mercado, entre otros intereses más que tienden a ser indiferentes hacia el bienestar de las personas ordinarias y de la vida en general. De este modo, ha llegado a desplazar a su propio habitante hasta el grado de ignorarlo, mostrándose asimismo indiferente ante la actual crisis ecológica y demás problemáticas que la relacionan. Esto es constatado por los diversos malestares generados por las ciudades y edificios que habitamos hoy en día. Por estos motivos, se afirma que la arquitectura ha caído en la autorreferencialidad y el enajenamiento, actuando incluso como un obstáculo en el florecimiento de nuevas formas de expresión e iniciativas, propias de esta adversa realidad.

Al tratar de rastrear el origen de esta deshumanización, sin ir muy lejos se puede dar con la arquitectura moderna. En relación a ésta, se ha llegado a identificar una forma muy específica catalogada como funcionalista o racionalista. A grandes rasgos, es descrita como enfocada en la dimensión física, material y utilitaria del fenómeno arquitectónico, considerándolo así un objeto abstracto, desligado de repercusiones de otra índole. Pese a que esta concepción ya ha sido identificada dentro de la propia disciplina como obsoleta y problemática, sigue replicándose y haciéndose presente en la actualidad. Esto ha generado múltiples debates que siguen activos desde la supuesta muerte del Movimiento Moderno. Por lo tanto, esta concepción se entiende supeditada a cuestiones que rebasan los estrictos límites de lo arquitectónico, interviniendo diversas situaciones socioculturales de gran complejidad, además de aspectos intangibles que pudieran pasar desapercibidos desde este enfoque, como el pensamiento.

Ciertamente, la situación se ve reforzada por una actitud nihilista y desinteresada por parte del arquitecto, presente ya en la formación académica y desplegada en el campo profesional, la cual lleva consigo el sello de una fe ciega en la tecnociencia y su predisposición a los intereses capitalistas. No obstante, el problema es, por mucho, más complejo y va más allá de una intención consciente por parte del arquitecto, al rebasar su simple labor aislada. De modo tal que, en la mayoría de los casos, éste también resulta subordinado ante dichos intereses. Sin descartar, de igual manera, los múltiples esfuerzos rigurosos dentro de la propia disciplina por tratar de solucionar el problema. Esto, ha demostrado que los métodos y enfoques convencionales no son

suficientes para comprenderlo e intervenirlo completamente. De ahí, que en esta tesis se optó por abordar la problemática de deshumanización a mayor profundidad, y desde otras perspectivas externas a la disciplina.

La conjetura que ha dado pie al desarrollo de este trabajo, parte de la idea, quizá un tanto paradójica, de que el enajenamiento y la autorreferencialidad que deriva en esta condición deshumanizada de la arquitectura, forma parte de un proceso mucho más amplio. De este modo, se parte por entenderla en relación a la llamada crisis de la



[0.1] Alta Densidad - Jorge Taboada

Posmodernidad que, como evento histórico y cultural en el que aún nos encontramos inmersos, ha manifestado sus repercusiones en muy diversos aspectos. Con base en esto, se entiende que esta deshumanización puede tratarse de uno de los signos y síntomas de esta crisis. Por lo tanto, para adentrarse en esta perspectiva y acercarse a la raíz del problema se trató de comprender a la arquitectura, primordialmente, como un fenómeno cultural.

OBJETIVOS

En general, esta tesis pretende plantear una reflexión acerca del impacto de la arquitectura en nuestras vidas y un cuestionamiento de su papel en la compleja y caótica realidad contemporánea. En este sentido, trata de analizar la influencia y repercusión de la Modernidad como tendencia cultural dentro de la arquitectura actual, buscando replantear sus fundamentos y principios dados por sentado, que pudieran estar generando más problemas que soluciones. De este modo, se espera contribuir al debate en torno a la arquitectura moderna y ampliar sus puntos de vista.

En este sentido, este trabajo representa un esfuerzo personal por tratar de conciliar mi pasión por la arquitectura, con el modo en que actualmente se desarrolla y desenvuelve. Respecto a esto, busco que me permita comprender mejor algunos de sus aspectos con los que no concuerdo, vislumbrando así alguna posible guía para sobrellevarlos o quizá solucionarlos, en lugar de mantenerme subordinado a ellos. Comprendo que esto puede requerir de toda una vida profesional o más para llevarse a cabo, por lo que esta tesis sólo pretende ser una referencia para futuros esfuerzos e investigaciones. De este modo, espero que también pueda servir a otros para identificar indicios mediante los cuales solucionar sus propias inquietudes y contribuir así al desarrollo de una mejor arquitectura, tendiendo un puente, incluso con otras disciplinas, en la resolución de las diversas problemáticas que como cultura nos aquejan actualmente.

METODOLOGÍA

Para abordar la perspectiva humana y subjetiva que la problemática en cuestión requiere, la metodología empleada buscó conscientemente alejarse de la típica noción de cientificidad, respecto al enfoque cuantitativo y objetivo que usualmente se demanda a una tesis. Por lo tanto, ésta fue desarrollada con base en la forma del ensayo, adoptando un esquema menos rígido y de texto abierto que no pretende establecer verdades determinantes, según el modelo de Umberto Eco. Asimismo, se ha omitido la demostración de una hipótesis, al tratar con una problemática actual que sólo la perspectiva histórica podrá demostrar.¹¹ En paralelo a esta forma, se adoptó el enfoque de la crítica propuesto por Josep Montaner para la teoría arquitectónica, con el que se

pretende salir de su enfoque ortodoxo y abarcar su dimensión subjetiva, mediante referencias de otros campos. De esta forma, se adentra en un enfoque multidisciplinar con el que la arquitectura y la cultura es vista como parte de un todo.^{III} Como explora la heterodoxa teoría de Juhani Pallasmaa en el umbral de lo perceptual e inconsciente, también tomada como referencia.^{IV}

No obstante, se reconoce también la necesidad de argumentos sólidos que nuestra actual mentalidad racionalista demanda, entendiendo que una posible solución de fondo puede hallarse en la misma naturaleza del problema. Puesto que, como se verá, esta mentalidad es considerada parte del problema. Por consiguiente, se ha recurrido al trabajo de renombrados y reconocidos personajes, con la pretensión de dar apoyo y validez a los argumentos propios; sobre todo, en temas un tanto polémicos. En función de esto, la idea de objetividad tomada para tejer estos argumentos y consolidar el discurso propio, corresponde más a la noción de intersubjetividad. Se entiende que todo conocimiento parte de la subjetividad y que, a través de ésta, una idea se confronta con otras hasta consolidar una cierta verdad, aproximada y relativa. En contraste con el establecimiento del conocimiento científico, determinante y absoluto. De ahí la vastedad de citas, que buscan generar un aparato dialéctico y retórico, en lugar de un decreto más.

Al respecto, se ha tratado de abandonar la dogmática concepción de la teoría, vista como una doctrina de escaso contacto con la práctica, cuya función sólo llega a ser instrumental. En cambio, se adopta una concepción basada en líneas de pensamiento alternativas al racionalismo, que han comenzado a tomar lugar en la arquitectura; como la fenomenología, la hermenéutica, la ontología y la semiótica. De esta manera, se busca, además, contrastar e identificar a mayor profundidad la concepción moderna de la arquitectura, mencionada anteriormente. En este sentido, se aclara que el enfoque que propone esta investigación, busca distanciarse del paradigma materialista de la arquitectura, centrado en cuestiones técnicas, constructivas, formales o estilísticas. Por lo que, más bien, se puede describir como una disertación filosófica desde la perspectiva de un arquitecto. De ahí, que la teoría es manejada como un medio no imparcial ni absoluto, con el cual se puede entender desde otros enfoques el fenómeno arquitectónico y su relación con el ser humano.

Al respecto, se ha de aclarar también que el manejo de las teorías e ideas aquí expuestas, no siempre sigue al pie de la letra ni hasta sus últimas consecuencias la postura de sus respectivos autores. Además de que la gran mayoría de ellos no son radicalmente nuevos. Esto, por un lado, trata de romper con el círculo vicioso de la novedad, y por el otro, responde al interés particular de esta tesis en la perspectiva de la Modernidad y de la Posmodernidad. Por lo que varios de estos trabajos e ideas, de hace algunas décadas atrás, brindan un enfoque más adentrado en la primera, y asimismo en el contraste y la ruptura ideológica que representaría la segunda. Perspectivas que muy probablemente a nosotros pudieran resultarnos no tan discernibles, al estar inmersos en ellas. De este modo, se pretende identificarlas más claramente y reconocer así su influencia y repercusión en la arquitectura.

En cuanto a un método general, se ha optado por la heurística que, más que seguir formulas estrictas y rigurosas, da cabida a la indagación, la inspiración y la invención. De esta forma, permite recombinar y reinterpretar conocimientos ya establecidos, encontrando nuevas conexiones que guíen a nuevas verdades.^V En función de esto, también se ha dado lugar a la serendipia, al integrar conocimientos e ideas no previstas, producto del desarrollo orgánico de la investigación. Por consiguiente, sus aproximaciones, exploraciones y contradicciones han tratado de plasmarse en la estructura no lineal del documento, incluyendo todas las referencias de donde originalmente se tomaron. De forma tal, que se pueda recurrir a la fuente de estos fragmentos, para consultar su contexto y sentido original.

En suma, el presente documento ha sido concebido como un tipo de *collage*, de las teorías e ideas que expone. Considerado, así, más cercano a una forma de arte que a un texto estrictamente científico o académico. Sin por esto, abandonar el rigor y la seriedad que el tema en cuestión exige.

Puesto que, como llegó a afirmar el filósofo y escritor Walter Benjamin, uno de los principales exponentes de la teoría crítica: "la única obra realmente dotada de sentido, de sentido crítico, debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras."

ARGUMENTO GENERAL

En cuanto a la estructura de la tesis, ésta se conforma de tres capítulos principales, divididos a su vez cada uno en dieciocho ensayos cortos que dan continuidad a su discurso. A grandes rasgos, en el primer capítulo se propone un análisis introductorio de la problemática y su contexto real y concreto, relacionando así a la arquitectura contemporánea con otras disciplinas y sistemas sociales. En función de estas conclusiones, en el segundo capítulo se realiza un análisis más centrado en la arquitectura, desarrollado a través de un caso de estudio específico. De modo que en el tercer capítulo se plantea una reflexión más abstracta, como conclusión, al compaginar los capítulos previos y extraer ideas que permitan proponer una solución general al problema.

En el primer capítulo, se parte por exponer y delimitar la problemática central de deshumanización, refiriéndose a sus orígenes fuera de los estrictos límites de la arquitectura, lo que lleva a vincular a ésta última con un problema de naturaleza sociocultural. Para adentrarse en esta perspectiva y delinear un panorama general del estado de la cuestión, se recurre a la teoría de la Posmodernidad, con la que además se abordan otras cuestiones afines propias del mundo contemporáneo. A partir de este contexto, se relaciona a la arquitectura con la problemática general de deshumanización, dentro de un ámbito económico, social y político mediante el concepto de la alienación, procedente de la teoría marxista. Este mismo concepto sirve para acercarse a la dimensión psicológica del problema y explorar algunos de los efectos intangibles que la arquitectura pudiera estar generando sobre su habitante. De esta manera, se comienza a vislumbrar una concepción específica de la arquitectura, que subyace a su condición deshumanizada y que corresponde a ciertas posturas ideológicas y a un esquema cultural en concreto.

Para brindar una base de análisis de estas cuestiones subjetivas, se recurre a examinar algunas de las tendencias predominantes en el arte contemporáneo, que permitan develar el presunto "espíritu de la época" y su interrelación con la producción cultural. A su vez, esto permite ahondar en la interpretación de la arquitectura como fenómeno cultural y contrastar con su típica concepción materialista o utilitaria, adoptando en su lugar una interpretación simbólica. En ésta última, que pretende acercarse a la semiótica, se busca salir de los encasillamientos de lo simbólico en lo eminentemente formal e iconográfico, para acercarse en cambio a sus implicaciones directas en la vida cotidiana. Lo simbólico, se entiende aquí, como cualquier relación de orden y significado entre el individuo y su entorno. Con base en esto, se busca entrever el mecanismo general con el que la arquitectura adapta a sus habitantes a ciertos modelos de vida e imparte orden dentro de un sistema cultural, introduciéndose así en su valor ontológico.

Al tratar de relacionar la problemática general de deshumanización con un esquema cultural determinado, ésta se presenta como un síntoma del triunfo de la civilización técnica, centrada en la formación racional y productiva del ser humano, lo cual remite a la Modernidad, como esquema cultural basado en dicho axioma. Por consiguiente, en el segundo capítulo, se abordan los orígenes de este proyecto cultural, al mismo tiempo que se busca examinar su correspondencia con la arquitectura. Para esto, se toma como caso de estudio central al Movimiento Moderno Arquitectónico, del que se realiza una relectura de su historia. Más que un simple recuento de los hechos, se propone una deconstrucción y reinterpretación desde la perspectiva de la Posmodernidad, pretendiendo así abordar un enfoque crítico. De esta manera, se trata de contemplar el contexto histórico y cultural del que surgió, su influencia y posible interrelación.

Si bien la historia de la arquitectura moderna es bastante compleja y multifacética, se ha optado por revisarla, de manera generalizada, a través de la icónica labor de Walter Gropius, Mies van der

Rohe y Le Corbusier. Quienes son considerados sus principales exponentes y representantes, sobre todo, a causa de sus escritos, con los cuales hicieran explícitas sus intenciones. A través del análisis de sus manifiestos, se busca comprender la ideología que subyace y dio forma a la arquitectura moderna. Con base en esta relación semántica, se explora el valor y significado que sus obras adquirieron dentro de su contexto original, hasta llegar a revolucionar por completo la concepción del fenómeno arquitectónico a nivel sociocultural. En esto, se profundiza con la obra de Le Corbusier, quien llegaría a posicionarse como el estandarte del Movimiento Moderno. El cual, por encima de las propuestas arquitectónicas, se consolidaría como un grupo social que difundiría y desarrollaría esta concepción de la arquitectura fuera de su territorio.

De este modo, se analiza la función estética y retórica que la arquitectura moderna ejerció en la sociedad de su época, permitiéndole cimentar un nuevo orden cultural al posicionarse como la expresión material del proyecto de la Modernidad. Por medio del proceso de su implantación y exportación a nivel internacional, se revisan algunas de las tergiversaciones que esta arquitectura experimentaría, al dar lugar a la construcción del mundo tecnócrata y la mecanización de la vida humana. Esta situación es analizada a mayor detalle con el caso de la Modernidad en México, mediante la obra de algunos de los arquitectos más destacados del país, adeptos del ideal lecorbuseriano. Por consiguiente, este capítulo finaliza con la crisis del Movimiento Moderno y su ocaso, explorando causas que rebasan su propia justificación funcionalista. De esta manera, se plantea un acercamiento a la dimensión simbólica y filosófica de la arquitectura moderna, que es explorada a mayor profundidad en el siguiente capítulo.

El tercer y último capítulo se enfoca en analizar las repercusiones e influencia de esta concepción moderna de la arquitectura en la actualidad, partiendo de su imagen más canónica: la racionalista o funcionalista. Misma que daría cabida a la hegemonía de diversos sistemas sociales modernos, como el capitalista. Al respecto, se aborda la crítica y reacción que esto generaría al interior de la propia disciplina, e incluso del Movimiento Moderno, con lo cual, se comienza a explorar las implicaciones de esta concepción, más allá de su dimensión formal. Algunas de estas implicaciones, son analizadas por medio del contraste que representaría la eclosión de la Posmodernidad, como contrarreforma sociocultural, evidenciando el rol simbólico e ideológico de la arquitectura en la tendencia civilizatoria de la Modernidad. Con base en las diversas búsquedas formales en oposición al funcionalismo, que esta situación desencadenaría, se examina la posible prevalencia de esta concepción, posterior a la muerte del Movimiento Moderno.

En esta parte, el deconstructivismo y el posmodernismo arquitectónico son tomados como casos de estudio, respecto a su relación con la arquitectura moderna. Debido a que el primero tiende a no reconocer ningún nexo con esta última, al escudarse en su forma radicalmente opuesta, y el segundo, a considerar a la Modernidad plenamente superada. Mediante este contraste, se pretende delinear un fundamento filosófico en común, que permita identificar la dimensión intangible de esta concepción, que, incluso, se sobrepone a la oposición entre forma y contenido. A partir de esto, se explora su presencia fuera de círculo profesional, explorando su influencia en la conformación de la ciudad contemporánea; entendiéndola que ésta no depende exclusivamente de la labor de arquitectos o urbanistas, sino de la sociedad en su conjunto. Esto lleva a retomar la problemática general de deshumanización actual, desde la raíz filosófica de la Modernidad, compaginándola así con lo analizado en el segundo capítulo.

Por consiguiente, se profundiza en el valor ontológico de la concepción moderna de la arquitectura y su relación con la problemática en cuestión, a través del concepto lecorbuseriano de "la máquina de habitar." De este modo, se analizan sus diversas influencias y repercusiones sobre la arquitectura contemporánea y el propio ser humano, en el contexto de la actual crisis de la Posmodernidad. En función de estas interrelaciones, se propone un argumento unitario para comprender a mayor profundidad la situación planteada en el primer capítulo, tratando de vislumbrar un origen central de toda esta intrincada problemática. Finalmente, con base en esto, se trata de perfilar una posible

solución, dentro y fuera de los límites de la disciplina arquitectónica. Comprendiendo así su interrelación con la cultura y demás problemáticas que la vinculan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS INTRODUCCIÓN

^I Aguilera Gutiérrez, José Manuel. "Animal en Extinción." Canción en *La Barranca: Denzura*. México: MW Records, 2003.

^{II} Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. México: Gedisa, 8va. edición, 2017, p. 35-37, 47-57.

^{III} Montaner, Josep María. *Arquitectura y crítica. 2ª edición revisada y ampliada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p. 10, 103.

^{IV} Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la Arquitectura*. Barcelona: Editorial G. Gili, 2014, p. 17.

^V Zaid, Gabriel. "Heurística." En *Letras Libres*. Web, 7 de marzo de 2013; recuperado el 5 de agosto de 2016 (www.letraslibres.com)



I. LA ALIENACIÓN EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

*¿Qué hicimos al desatar esta Tierra de su Sol?
¿Hacia dónde va ella? ¿Adónde vamos? ¿Alejándonos de todos los soles?
¿No estamos cayendo continuamente? ¿Hacia atrás, hacia un lado,
hacia adelante, hacia todos lados? ¿Existe todavía un arriba y abajo?
¿No estamos vagando como a través de una nada infinita?
¿No nos roza el soplo del vacío? ¿No hace ahora más frío que antes?
¿No cae constantemente la noche, y cada vez más noche? ¹*

Friedrich Nietzsche

*¡Ahora que nos sentimos tan diferentes de
las generaciones anteriores más cercanas;
Que todo es movimiento y velocidad;
que aceleramos locamente el paso!...
¿a dónde vamos? ²*

Mario Pani

En estos días, se viven tiempos veloces. La mayoría de nosotros llevamos ritmos de vida acelerados, los cuales se han vuelto anhelo y sinónimo de progreso. En medio de esta actividad frenética, nuestras sociedades evitan las pausas para reflexionar acerca del impacto de nuestros actos; se piensa que eso es sólo perder el tiempo. El entorno que hemos creado, en ocasiones sin preverlo, nos dicta las conductas que debemos adoptar y los pasos a seguir, haciéndonos más difícil poder escucharnos a nosotros mismos. Dentro de este mismo entorno, el silencio es algo cada vez más escaso. Sin embargo, entre el bullicio, aún existen oasis que detienen el tiempo y nos brindan un lugar para la contemplación y la introspección; son refugios ante la comunicación excesiva, la insensibilidad y la incertidumbre. Son defensores de los sentimientos, de los sueños, de los ideales, de lo espiritual y de la vida misma. Son lamentablemente cada vez menos.

Hoy, quizá, resulta más evidente cómo nuestro modo de vida, nuestras sociedades y entornos, han destruido y alterando el medio ambiente natural hasta un punto que pareciera irremediable. No obstante, éste no es el único afectado por la gran vorágine del progreso que la actual cultura occidental profesa. Dentro de ella, el mismo ser humano es afectado de maneras muy profundas, las cuales, en la gran mayoría de nosotros, pasan desapercibidas al ser uno mismo la causa y efecto de estas alteraciones. Así, al igual que ocurre con nuestra relación con la naturaleza, también, nuestra calidad de vida y las relaciones que sostenemos entre nosotros mismos se han ido deteriorando de un modo bastante acelerado y alarmante. Situación en la que, muchas veces, la tendencia gira en torno a culpar a la ciudad y la arquitectura, consideradas como las grandes maquinarias de la civilización. Pese a ello, la problemática no es tan simple y superficial como en ocasiones se la quisiera ver.

En un intento por frenar esta condición, la arquitectura contemporánea, en tiempos recientes, ha recibido fuertes críticas desde muy diversos ámbitos que la tachan de deshumanizada. Esto sucede de un modo despectivo, puesto que se trata de mostrarla como la responsable directa de despojar de su humanidad a los individuos y de tratarlos como meros objetos. Condición que se puede en dos sencillos extremos que, en primera instancia, parecieran opuestos: la Funcionalización y la Estetización. Por un lado, en el primer caso, está la arquitectura que cuida hasta el mínimo detalle de la construcción, al buscar, sobre todo, su eficacia práctica y económica. Por el otro lado, está la

que busca el aspecto artístico hasta el grado de resultar más una escultura que un objeto habitable; de modo que, pareciera, lo más importante es la reputación del arquitecto. En ambos casos, se destaca el aspecto material de la obra mientras que el habitante apenas es contemplado.

Quizá, el polo que resulte menos comprendido para los propios arquitectos, sea el segundo (la estetización). Para poner un ejemplo concreto de eso, se puede mencionar el caso judicial en contra del famoso arquitecto Mies van der Rohe por parte de su clienta la doctora Edith Farnsworth; quien alegaba no haber sido tomada en cuenta en la construcción de su propia casa. Esta obra, a pesar de ser considerada como una de las más importantes del siglo XX, respecto a su valor estético, para su habitante resultó tan insatisfactoria como para realizar un juicio defendiendo su punto de vista; aunque el juzgado, finalmente falló a favor del arquitecto. Sin que esto parezca una crítica en contra del último, el ejemplo sirve para vislumbrar el aspecto generalizado de deshumanización en que la arquitectura, desde la Modernidad hasta la vanguardia actual, ha ido distanciándose de su habitante. Llegando a parecer ante los ojos de la sociedad y las perspectivas externas a la profesión, como autorreferencial y autista.³

Así, dentro de los límites disciplinares y siguiendo la dinámica de los extremos mencionados; han llegado a tomar lugar central, desde lo académico hasta lo profesional, factores como el de la novedad. Éste, de forma general, ha ocasionado que se crea que el objetivo principal de la arquitectura es el de crear formas nuevas, despreciando cualquier otro valor que pudiera aportar o comunicar. Para ello, se recurre a las más novedosas tecnologías y se busca dar con las formas más extrañas posibles, premiando valores como la invención y la creatividad individual. Lo cual, contradice rasgos fundamentales del lenguaje como son su naturaleza compartida, social y tradicional.⁴



[1.1] Sede CCTV de fondo - Rem Koolhaas

Esto ocasiona que, en muchos casos, se llegue a rayar en la inteligibilidad, razón por la que, también, se ha tachado a la arquitectura contemporánea de superflua y carente de significado. De la mano de lo anterior, la tecnificación científica se presenta como otro factor que ha generado una gran especialización, desapegada de las temáticas humanísticas. Lo que ha desembocado en considerar a la arquitectura una ciencia exacta.

DESHUMANIZACIÓN

Aunque cada día el término deshumanización está más ligado a la arquitectura actual considerándola dentro de la sociedad como “un mal necesario;” la culpa plena de vivir en entornos “deshumanizados” no radica sólo en esta arquitectura o en los arquitectos. Debido al descrédito que en el pasado se le ha dado al mal llamado “cliente” por parte del arquitecto, al defender soluciones que debieran ser “elegantes” o “educadas,” hoy día existe una fuerte desconfianza mutua entre las partes interesadas. Esto reduce la posibilidad de cooperar sobre una base común, en el desarrollo de una nueva arquitectura que responda mejor a los requerimientos del entorno actual.⁵ Como consecuencia, el arquitecto también se ha vuelto víctima de la situación general y ha quedado, muchas veces, a merced de los criterios del mercado u otros intereses que han tomado la batuta sobre el terreno. En suma, resulta complicado actuar de modo crítico y autocrítico en el

entorno contemporáneo, contemplando, además, el hecho de que sólo un pequeño porcentaje de su totalidad es responsabilidad directa del arquitecto.

[1.2] Fabrica en China - Kevin Fraser



Dicho esto, para profundizar en la problemática de deshumanización en la arquitectura actual, hay que entender que este término no fue creado exclusivamente para referirse este estado de la disciplina, ya que originalmente surgió en la crítica y el análisis de los sistemas sociales, políticos y económicos de la Modernidad. Por este motivo, es necesario abordar a la arquitectura como un fenómeno cultural y no sólo como un objeto independiente agregado a estos sistemas. Para abordar este enfoque, es necesario tener una idea general del contexto en que el problema se sitúa; lo cual, cabe señalar, no es tarea fácil. En su mayoría, las sociedades contemporáneas se hallan inmersas en un escenario de crisis global, constatado por diversos especialistas que pretenden definir el ambiente imperante en la actualidad. Éste, básicamente, es descrito como una realidad caótica, cambiante de un momento para otro y, por lo tanto, difícil de definir, puesto que los cambios suceden en el instante mismo en que se pretende describirlo.

Dentro de las aproximaciones, se encuentran planteamientos que van desde el optimismo al fatalismo. Todas éstas, sin excluir a las que no expresan una posición maniquea, evidencian un paisaje de crecientes conflictos ecológicos, sociales, económicos, políticos y culturales que, en suma, constatan un estado generalizado de crisis. No obstante, fuera del esfuerzo intelectual por analizar la situación, dentro de la misma vida cotidiana también se hace presente la sensación de encrucijada a la que nuestro mundo se avecina. Derivada de los procesos en apariencia aleatorios y carentes de sentido, que la mayoría evidenciamos, dejándonos en un estado de gran incertidumbre. Algunos de los cuestionamientos más pesimistas llegan a dimensiones apocalípticas, al plantear la extinción de nuestra especie o, por el contrario, su salvación a toda costa, pasando incluso por encima de la naturaleza. Esto, tiene implicaciones diversas, manifiestas en una postura de disgregación social que parece exacerbar el conflicto. Una actitud de darwinismo social que predica el "sálvese quien pueda," producto de la aún imperante ideología neoliberal.

La arquitectura, desde la crítica y lo teórico, curiosamente no se ha desentendido de la situación. En años recientes, ha surgido gran variedad de investigaciones enfocadas en estas problemáticas. Una de ellas, –que a mi parecer plantea una reflexión bastante interesante–, es la propuesta por Fernando Gaja, arquitecto español especializado en urbanismo y sostenibilidad. Quien menciona lo siguiente:

El análisis racional, científico, confirma esas pesarasas impresiones: la crisis ecológica planetaria es una evidencia más innegable cada día. Frente a este sombrío porvenir, el discurso oficial nos dirige (y desvía) la atención hacia los cambios y la innovación tecnológica, hacia la emergencia de la denominada Sociedad de la Información o del Conocimiento; una realidad que se contrapone o se enfrenta a la de la crisis global que vive el mundo.⁶

Con base en esto, a la situación planteada se suma un incierto cambio de era o civilización, derivado de la explosión tecnológica más grande y acelerada que la humanidad haya experimentado hasta

el momento. Esto se puede evidenciar, en parte, con la gran revolución de las comunicaciones y la mayor expansión del modelo capitalista, presente actualmente casi en la totalidad del planeta.

Respecto a esta revolución tecnológica, de momento se podría afirmar que ésta aún no ha llegado a constituir un verdadero cambio evolutivo para bien. No debido a tecnología en sí misma, sino a la ideología dominante derivada de la cultura occidental y su tendencia al eurocentrismo y el progreso material, en función de la cual ésta se ha empleado. Para Gaja, dicha revolución proviene del mismo paradigma productivista que originó las sociedades industriales y, como consecuencia, la actual crisis ecológica. De modo que, según él, en lo único que ha contribuido hasta el momento, es en reproducir este esquema de pensamiento y ampliarlo a escala planetaria; acelerando los cambios en los demás sectores e interviniendo en toda la red de acciones humanas, hasta llevar el modelo productivista a su máxima expresión. Por lo que para que la emergente "sociedad del conocimiento" sea viable y sostenible en un futuro próximo, es completamente necesario superar ideológicamente este paradigma.

Al ser la ciudad contemporánea expresión material de la consolidación de este paradigma y, a la vez, el hábitat de la mayor parte de la humanidad hoy día, sus procesos de urbanización la muestran como el símbolo de la insostenibilidad, del consumismo desmesurado, del despilfarro de recursos, de la degradación ambiental e, incluso, del deterioro de la vida cotidiana. Puesto que, "considerada como una de las mayores aventuras del género humano, la ciudad es, sin embargo, y a la vez, fuente de un profundo malestar en la sociedad actual,"⁷ como señala Gaja. Esto, debido a que claramente se muestra más interesada en atender los imperativos del progreso y no tanto en el bienestar y la calidad de vida de sus habitantes. Producto de la preponderancia de valores tales como la técnica, la economía, la utilidad y la celeridad dentro de la arquitectura contemporánea. Que van desde la gran escala de la ciudad, hasta la mínima de la casa. De modo que la arquitectura es, quizá, uno de los aspectos más concretos en que esta crisis global se manifiesta, develando importantes claves para su entendimiento.

[1.3] Periferias de la Ciudad de México - Pablo López



Algunas de las teorías que buscan explicar las diversas problemáticas y crisis que aquejan a estas sociedades las denominan, o bien posindustriales, posfordistas, poshistóricas, de consumo o posmodernas, entre otras más según el aspecto que enfatizan. Un análisis comparativo de varias de éstas lo propone Stefania Biondi, arquitecta y teórica mexicana, quien se basa en el trabajo de

importantes especialistas del tema, tales como Kumar, Heinz Dieterich, Lyotard, James Petras, Chomsky, Octavio Ianni, Toynbee y Umberto Eco, entre otros. De entre sus diferencias, lo que reconoce en común es un profundo cambio en las llamadas "sociedades modernas" durante la segunda mitad del siglo XX. El cual deriva de la crisis de las ideologías políticas y las creencias culturales, así como del paso de una economía industrial a una economía de servicios. Dando lugar a las antes mencionadas sociedades del conocimiento o la información. Profundizando en este cambio es que se llega a la teoría de la Posmodernidad, una de las más aceptadas y difundidas al abarcar una explicación más amplia desde diversos enfoques.

LA POSMODERNIDAD

Descrita inicialmente como un fenómeno cultural que incluye los diversos sistemas sociales, la Posmodernidad es considerada, por muchos, el estado en el que la humanidad (en un plano global) se encuentra inmersa en la era actual. Esta teoría, identifica a las sociedades posmodernas por un pluralismo cultural sin principios rectores ni unificadores, por lo que carecen de una dirección clara a la cual apunten sus constantes cambios. Sus categorías fundamentales más reconocidas son la fragmentación, la contradicción y la circularidad en un estado latente de crisis. Y a pesar de no haber un consenso claro sobre sus inicios, una referencia es ubicar a la era moderna como su predecesora. La cual se puede ubicar en el periodo que va del Renacimiento, hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando el modelo se implantaría fuera de Europa. Lo que a su vez la marcaría por el avance de la irracionalidad y el desorden, en contraste con sus ideales originales de progreso y confianza en la racionalidad.⁸

Estos cambios, eventualmente decretarían el fin del monopolio cultural que los países occidentales tenían sobre el resto del mundo, dando lugar a la emergencia cultural de los llamados países del tercer mundo; menoscabados y desplazados hasta ese momento. Por ejemplo, se pueden mencionar diversas rebeliones, como las de los antiguos pueblos reunidos en la Unión Soviética; que, apegados fuertemente a sus tradiciones, costumbres e identidades regionales, mostraron una fuerte resistencia ante la homogenización de la cultura moderna. Del mismo modo, incluso al interior de las culturas dominantes, comenzaron a surgir diversas subculturas suprimidas que desencadenaron diversos movimientos contestatarios que alcanzarían su punto climático a finales de la década de 1960. Durante ese período, "el movimiento feminista, los diversos grupos étnicos, la rebelión juvenil contra el *establishment*, las revueltas universitarias, los grupos marginados y vergonzantes hasta ese momento, como los homosexuales, reivindicaron en cada caso su derecho a unos valores propios ignorados o negados hasta el momento."

De este modo, surgieron en el panorama global de la humanidad nuevos sistemas culturales y subculturales que, en su conjunto, demostraron la falacia del predominio cultural predicado por las sociedades occidentales modernas. A partir de este punto, comienza el proceso masivo de destrucción de la Modernidad a través de muy diversas vías, dando forma a la Posmodernidad por medio del descrédito de los valores fundamentales que erigieron a la primera. Por consiguiente, la fe en la racionalidad del progreso, basado en la técnica y la ciencia, cayó en una profunda crisis. En parte, ocasionada por la guerra y sus implicaciones, acompañadas por los desastres ecológicos que el supuesto desarrollo moderno desencadenaría. Ya que, lejos de producir un bienestar general a la humanidad, este progreso parecía exacerbar cada vez más las diferencias sociales. Con lo que la crisis alcanzó irónicamente la escala internacional que la Modernidad ambicionaba, pero totalmente contraria a sus ideales originales.

De esta manera, la utopía moderna de un conocimiento universal, guiado por la cultura occidental en beneficio de toda la humanidad, quedaba sepultada por el pluralismo cultural emergente. Mismo que, además, negaba la autoridad moral fundada en el racionalismo científico y cualquier otra escala de valores absolutos en los cuales sustentarse. Esta aparente libertad, que toda cultura había adquirido al librarse de la hegemonía occidental y poder colocarse a sí misma en un primer

plano, representó una descategorización y fragmentación con consecuencias muy diversas y profundas en la realidad contemporánea. De ahí que en la década siguiente (durante los 1970), comenzaría la verdadera eclosión de la cultura posmoderna, al sustituir los momentos de extrema ansia de libertad y rebelión, por un fuerte repudio hacia este mismo tipo de expresiones, con miras a recuperar alguna noción de orden.

Este momento es descrito como “un período reaccionario y timorato, que intentará recoger los fragmentos dispersados por el estallido libertario para construir algo, pero sin el coraje de la invención o de la aventura, refugiándose más bien en la autoridad. Es interesante recordar que en varios de los países centrales la política giró por esta época hacia el conservadurismo, cosa que también ocurrió en el pensamiento”.⁹ De esta forma es cómo surgió un fuerte sentimiento de compunción dentro de estas nuevas sociedades, al verse amenazados, también, todos los otros aspectos en apariencia positivos que la Modernidad había cultivado. Lamentablemente quizá para ese momento, los efectos de la fragmentación cultural propiciada por la Posmodernidad como contrarreforma a la Modernidad, comenzaron a presentar su germen en todo el espectro de actividades humanas. Situación que ni las posturas más conservadoras y totalitarias pudieron contener.

Al hacerse patente la fragmentación posmoderna en la cotidianidad misma de las grandes urbes modernas, presentes en la mayoría de los países del mundo, se desató una condición de irreversibilidad que, de momento, impidió volver atrás e, incluso, adoptar nuevos modelos de unificación. Es este punto donde tal vez se pueda vislumbrar, de un modo más claro, la transición entre culturas y la presencia innegable de la Posmodernidad en nuestros días. Desde la perspectiva de arquitectónica, Charles Jencks (importante teórico e historiador en arquitectura) marca, de un modo simbólico, su inicio el 15 de julio de 1972, con la demolición del complejo Pruitt-Igoe de St. Louis. Acontecimiento que, a su vez, sirve como hecho histórico para marcar la muerte simbólica del Movimiento Moderno en arquitectura.¹⁰ Aunque bien puede haber varias inexactitudes este ligero análisis de la coyuntura entre Modernidad y Posmodernidad, la intención es evidenciar la presencia y el reconocimiento de la última en nuestras sociedades actuales.

Cabe mencionar que, para acercarse efectivamente a la multiforme actividad de esos años, se debería realizar un estudio historiográfico bastante amplio y detallado. Sin embargo, éste puede llegar a ser infructuoso dada la ambigüedad de las situaciones que podrían servir como indicativos, así como su incompatibilidad con una base común que sustente un criterio de objetividad para dicho análisis. Frederic Jameson, uno de los más importantes especialistas de Posmodernidad en nuestros días, señala que “en la actualidad, el concepto de posmodernismo no es aceptado ni siquiera comprendido por todo el mundo. Parte de la resistencia puede deberse al desconocimiento.” Dicho esto, para tener un mejor acercamiento es importante reconocer que este no se refiere a un concepto totalizador, sino a un evento de gran relevancia e influencia global, desde una posible perspectiva de historia de las ideologías. Así, ésta puede marcar un punto de referencia para salir del desconocimiento.



[1.4] ¿Crisis? ¿Qué crisis? - Supertramp

Para analizar la Posmodernidad como fenómeno cultural, Jameson recurre al arte para evidenciar su manifestación en la realidad. Con ejemplos que van desde la poesía hasta la arquitectura, llega a reconocer dos constantes claras, en principio. La primera, la contradicción específica que surge hacia las formas establecidas de Modernidad dominante, instaurada en las escuelas, museos y cánones. Situación que, a su vez, genera un sinfín de formas nuevas, dispersas y eclécticas. La segunda es la difuminación de los límites que anteriormente distinguían a las diversas artes entre sí, y que posteriormente se extendería a otras disciplinas; además, de las distintas formas ideológicas. Respecto a esto último, Jameson menciona la expansión multinacional del capitalismo, hegemónico en Estados Unidos desde principios de los años cincuenta. Aprovechando la falta de un orden internacional y el surgimiento de los medios de comunicación electrónicos que le permitiría alcanzar esta difusión.

De esta manera, se dieron "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; la 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". Estos, son rasgos que señalan la presencia del capitalismo en casi todos los rincones del planeta, mismos que comienzan la disolución de la pasada distinción entre sociedad y cultura. Es, entonces, que el capitalismo y el consumismo pasan a jugar un papel de gran relevancia en la situación emergente, dando lugar a la "contradicción" como una de las características centrales de la Posmodernidad. Condición que se hace patente tanto en sus propias contradicciones internas, como en la resistencia externa a su propagación.

En base a esto, se puede entender que "el surgimiento del posmodernismo se relaciona estrechamente con el de este nuevo momento del capitalismo tardío, de consumo o multinacional. (...) sus rasgos formales expresan en muchos aspectos la lógica más profunda de ese sistema social particular."¹¹ Por consiguiente, los medios tecnológicos y de comunicación, pueden llegar a considerarse asimismo como un rasgo característico de la Posmodernidad, al servir de vínculo entre los diferentes esquemas culturales y desempeñar el carácter de doble función contradictoria y ambivalente. Pues, por un lado, propician la multiculturalidad y, por el otro, favorecen la hegemonía cultural. En nuestro país, esto se ha manifestado en diversos hechos históricos como, por ejemplo, la consumación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) y los levantamientos armados surgidos al sur del país en contra de la propagación del modelo capitalista y varias de sus problemáticas; como la tecnocracia, la imposición gubernamental y la inequidad social. Lo que lleva a abordar otro importante cuestionamiento que surge en torno al tema: reconocer la presencia de la Posmodernidad en nuestro país.

CHOQUE CULTURAL

Implícitamente, esto ya se ha afirmado en lo anterior, sin embargo, vale la pena dejarlo bien en claro. Para esto, Luis Armando González, investigador salvadoreño en ciencias sociales y humanidades especializado en el estudio de la Posmodernidad en Latinoamérica, propone una lectura muy clara de esta cuestión. Al analizarla desde el arribo de la Modernidad a México y a toda Latinoamérica, a todo lo largo del siglo XX, se puede observar que sus diferentes regímenes han buscado, mediante el compromiso intelectual y político de sus élites dirigentes, modernizar a sus países a toda costa. Desde aquella perspectiva histórica, este proceso era visto como "una etapa superior de la evolución social en la que se habría impuesto la eficiencia y la racionalidad instrumental como principio de organización de la vida social, económica y política." De modo que, para poder implantarse adecuadamente, se requería superar la lógica de organización de las sociedades tradicionales. Puesto que la Modernidad en sí conllevaba, por su misma definición, el tránsito inexorable de lo antiguo a lo nuevo o de lo tradicional a lo moderno.

Esta idea de Modernidad, con su impronta eurocentrista, y mediante diversos mecanismos políticos y culturales, llegaría a generar el anhelo de que la adopción de estos nuevos esquemas, desarrollados en occidente, traería un mejoramiento general de la calidad de vida en los mal llamados países "tercer mundistas". Sin embargo, ya a inicios del actual siglo, como afirma González, de "México a la Argentina, los sucesivos esfuerzos modernizadores ni han terminado con el retraso socio-económico de la región ni han acercado a las sociedades latinoamericanas a las sociedades desarrolladas de Europa occidental y Estados Unidos." Esta impresión, promulgada por las elites intelectuales y políticas de nuestra región, se debe a que este mismo anhelo de progreso generaría la idea errónea de que la Modernidad latinoamericana tenía que ser idéntica o, por lo menos, semejante a la occidental. Lo que ha impedido reconocer que, en efecto, se ha dado una Modernidad propia y específica de la región latina. Misma que de un modo despectivo tiende a ser catalogada como "tropicalizada," incluso desde la parte afectada.

Si se busca analizar esta situación, fuera del esquema de valores e ideales del progreso eurocentrista, se puede observar que efectivamente en los países latinoamericanos se ha hecho presente una cierta Modernidad. La cual, se podría catalogar más bien como una forma híbrida, que González describe del modo siguiente:

No caracterizada por la superación de la tradición, sino por la persistencia de la misma y su convivencia con estilos de vida, modelos culturales y formas de organización económica altamente racionalizados y tecnificados. Tradición y modernización han marcado el perfil propio de la modernidad latinoamericana. (...) El juego perpetuo entre ambas – persistencia de la tradición e innovaciones modernizadoras– ha dado lugar, mientras tanto, a la modernidad latinoamericana, constituida de un híbrido en el que conviven lo culto con lo popular, las melodías folklóricas con el jazz y la música clásica, un capitalismo urbano altamente tecnificado con la expansión de corrientes nacionalistas.¹²

Una forma de vislumbrar esta situación de un modo más claro, es recurrir a su expresión material y simbólica en las ciudades. Donde en cualquier de las grandes urbes de algún país latinoamericano, pueden encontrarse hitos de la Modernidad, como la alta tecnificación. Mientras que, por el otro lado, dentro de estas mismas urbes aún persisten hitos vivos de la estructura y la lógica tradicional, característica de los asentamientos rurales o las provincias. Misma que la Modernidad pretendía negar e incluso, de ser posible, erradicar.

Este juego perpetuo entre esquemas contrarios, eventualmente generaría la tensión característica de la contradicción posmoderna, antes mencionada. Es, por consiguiente, justo en este contexto de choque cultural que se originaría el devenir de la Posmodernidad; no solo en toda Latinoamérica, sino simultáneamente en el resto del mundo. Hasta abarcar, en su momento, al mismo occidente moderno. De modo tal que, al igual que como sucedió en nuestra región con los anhelos promulgados por las élites dirigentes, también en las sociedades europeas se generaron anhelos que sólo llegaron a ser ensoñaciones no realizadas.



[1.5] McDonald's en China

Actualmente, muchos de sus miembros viven la Posmodernidad aún bajo la impronta del progreso moderno eurocentrista, creyendo equívocamente que se trata de una etapa más elevada en la evolución cultural y del mejoramiento de la misma Modernidad. Lo anterior, muchas de las veces, es una condición autoinducida debido a que los mismos términos, Modernidad y Posmodernidad,

pueden llegar a ser muy confusos a causa de la ambigüedad de su expresión, definición e identificación.

Al afirmar que la Posmodernidad no sólo implica una crítica de los valores modernos, sino, también, una apertura hacia los otros, negados y suprimidos hasta ese momento; la condición contradictoria es entonces el verdadero conducto que permitiría el desarrollo de la Posmodernidad dentro de la misma Modernidad occidental. Puesto que, desencadenada por la última:

la postmodernidad, pues, no es más que la radicalización de las tendencias autocriticas de la modernidad. (...) El "post" de la modernidad no señala un más allá de la modernidad, sino un sumergirse en la modernidad, pero desde "la paradoja del futuro." El "post" de la modernidad apunta a un momento de *unmaking* (deshacimiento) en la mente occidental de las certezas y seguridades modernas.¹³

A grandes rasgos, este es el modo con el que consecuentemente el esquema moderno eurocentrista terminaría, indirectamente, fragmentándose y abriéndose a los otros esquemas del resto del mundo, en su propio e impertinente afán por occidentalizarlos y "civilizarlos."

Si bien no existe una definición canónica y concisa como para permitir realizar un análisis plenamente objetivo de la Posmodernidad en una cierta región, también, es cierto que hay aspectos muy característicos en los que la mayoría de expertos concuerdan. En su análisis sociocultural de esta condición, en relación a la contemporaneidad (2007) y nuestro contexto geográfico, México; Stefania Biondi señala los siguientes indicios de su presencia: "la información, la comunicación global, el pluralismo, la confusión, la ansiedad, la tradición, el eclecticismo, el desorden, la desintegración, la anarquía, la indeterminación, la deconstrucción, la diferencia, la discontinuidad, la inmanencia, la dispersión, la fragmentación, la experimentación, el rechazo del realismo."¹⁴ Factores que, si bien resultan contradictorios entre sí, señalan nuestra inevitable inmersión en la condición global de la Posmodernidad.

CONDICIÓN GLOBAL

Dentro de este planteamiento, la posmodernidad trae consigo otro factor (con sus mismas características ambiguas y, por lo tanto, difíciles de definir) que muy bien, se puede afirmar, es tanto un medio como una extensión de ella. La hoy tan mencionada y polifacética globalización es contradictoria en sus manifestaciones e interpretaciones, más no por esto significa que sea irreal. Analizada desde muy diversas perspectivas, mediante metáforas se le ha llegado a denominar la "aldea global," la "nueva Babel" o el "*shopping center* del mundo," entre otros que cambian según se vea como un fenómeno positivo o negativo. La concordancia estriba en que todas muestran o señalan, el modo en que hoy día se encuentra vinculada con casi todas las culturas y regiones del mundo, a pesar de surgir y referirse inicialmente sólo a lo económico. El significado original del término, desde este punto de vista inicial, señala "la expansión del capital a nivel mundial"¹⁵ mediante tratados económicos y acuerdos intergubernamentales. Mismos que permitieron abrir las fronteras comerciales entre muy diversas naciones.

Especialistas en el tema como James Petras, señalan que, "hablando en términos generales, la fase actual de globalización supone la reestructuración de la economía mundial mediante la liberación de los flujos de capital y de las normas que rigen las operaciones internacionales de las instituciones financieras."¹⁶ Proceso que, aunque en apariencia neutral, ha sido fuertemente influenciado por la concepción neoliberal del mercado capitalista. Pues si bien, éste no pertenece a una nación determinada, al buscar aludir a algún tipo de proselitismo, de antemano sí pareciera estar en función de una cierta ideología social más general. Así, las divergencias al respecto de esta situación, giran en torno a los que consideran la capitalización de esta globalización como algo positivo, al defender el capitalismo como el mejor de los sistemas posibles y presentarlo como la

panacea del mundo actual. Por el contrario, también están quienes lo ven como algo negativo y lo consideran la causa y origen de todo mal.¹⁷

Otras perspectivas, por su parte, no se muestran del todo partidarias en reducir la globalización sólo a un producto del neoliberalismo. Puesto que, advierten, esto implicaría dejar de lado muchos de sus otros aspectos no económicos. De esta manera, se puede entender que “el globalismo expresa nuevos desarrollos de la realidad social, en términos de la intensificación y de la generalización de las fuerzas productivas y de las relaciones capitalistas de producción. Se trata de una formación social global, desigual y problemática, pero global.”¹⁸ Lo cual apunta a que esta condición, puede verse como uno de los mecanismos de articulación y organización social dentro de la Posmodernidad; pues, además, involucra “ideologías y sistemas económicos de la sociedad occidental y del mundo entero.”¹⁹ Todas estas reflexiones permiten entrever que, a pesar las divergencias y dificultades para llegar a una definición concisa, no todo está dicho. Lo que posibilita que aún puedan darse momentos positivos, en la situación global de crisis.

En los análisis más recientes, parece ganar mayor importancia a los aspectos comunicacionales, vinculándolos al desarrollo y expansión de la tecnología y los medios de comunicación. Debido a que la gran revolución informática y cultural que ha representado el auge del internet, en años recientes, ha hecho posible una intercomunicación intensa, instantánea y sin barreras. Este factor, aparentemente, comienza a tejer una base común para organizar las relaciones sociales del mundo entero. Así, en la búsqueda de sus aplicaciones positivas, la globalización puede contemplarse como “un entrelazamiento de relaciones en el espacio y en el tiempo que no encuentra obstáculos en las delimitaciones físicas o jurídicas de la geografía si no que, al contrario, se organiza en un espacio de hecho único”.²⁰ Lo que según se especula, puede dar lugar a la primera cultura realmente universal en la historia de la humanidad.²¹ Concretando la utopía de “la aldea global” que la Posmodernidad, justo en su momento de eclosión, manifestó como la promesa de una nueva organización social en la que no habría dominantes ni sometidos.



[1.6] La sociedad digital

Sin embargo, pese a esta maravillosa utopía, la percepción que hoy día se tiene de la globalización dentro de la vida cotidiana, es muy diferente. Resulta interesante, al respecto de esto, el discurso promulgado por el presidente de Uruguay, José Mujica, en la conferencia de la Naciones Unidas por el desarrollo sostenible en 2012. En ésta, exhorta a que las decisiones tomadas por los gobiernos del mundo, buscando un verdadero desarrollo sostenible, no deben estar fundadas en función de ellas mismas solamente. Sino que deberían comenzar a mirar por el planeta entero, al estar todos inmersos en esta situación global. De este modo, acusa que la verdadera crisis a enfrentar no es ecológica sino política. Afirmación con que trata de dar a entender que el carácter global, que el neoliberalismo ha alcanzado, sólo ha ocasionado que la humanidad entera se haya vuelto “hija del mercado y de la competencia.” Replicando la ideología de hiperconsumo por el mundo, que, según él, es la verdadera agresora del planeta.

Este mismo discurso, además de constatar la capitalización de la globalización en nuestros días, declara que, al no haber una delimitación clara de su expansión e impacto, que regule su acción fuera de los estamentos burocráticos, ésta ha desembocado en que “el hombre no gobierna hoy las fuerzas que ha desatado, sino que las fuerzas que ha desatado lo gobiernan al hombre, y a la vida.” De ahí que cuestione abiertamente, sí es que en medio de toda esta situación “¿estamos gobernando la globalización o la globalización nos gobierna a nosotros?” De modo tal que la

intención primordial de su discurso, según lo aclara, es la de provocar que cada uno de nosotros reflexione y se cuestione si en este mundo en crisis y de explotación laboral planetaria, estamos realmente concretando el verdadero destino de la vida humana.²² Lo anterior, en efecto, sólo plantea más preguntas que respuestas. Mismas que, sin embargo, de tomarse seriamente en cuenta podrían llevar a encontrar algunas posibles soluciones.

[1.7] Globalización - iStock



Al respecto de este panorama, en el que las fuerzas humanas se han salido de control, los estudios de Jürgen Habermas, filósofo alemán y teórico social especializado en el estudio de los sistemas poscapitalistas, pueden permitir esclarecer mejor la situación. Este autor considera que –al entender el capitalismo como una forma ideológica mercantil, enfocada en la producción– junto con ésta surgió también un tipo específico de sistema económico. Caracterizado por regular su tráfico

interno y de intercambio con otros sistemas a través de canales monetarios. Dentro de este nuevo sistema, como forma de organización y producción inicialmente exclusiva de la estructura capitalista; el dinero funcionaba como un medio abstracto o lenguaje de control, codificado especialmente para organizar y regular sus relaciones. Codificación que lo separaba del lenguaje cotidiano, al ser diseñado para situaciones estándar de intercambio. Pues al llevar implícita una estructura de preferencias, relativas a la oferta y la demanda, le permitía coordinar eficazmente decisiones de acción sin tener que recurrir al “mundo de la vida.”

Es por medio de la institucionalización del trabajo asalariado y la consolidación del estado fiscal en las sociedades modernas, que el sistema económico capitalista llegaría a asentarse sobre la vida cotidiana; a pesar de no estar desarrollado en función de ésta. Así, se generaría un sistema de elementos complementarios y en retroalimentación donde el aparato estatal se haría dependiente del sistema económico mediante la recolección de impuestos. Hasta el grado de que el poder, ligado anteriormente a las personas, ahora quedaría asimilado al dinero. Mientras que las formas tradicionales de vida social, se disolverían al reorganizarse bajo la impronta del trabajo capitalista. De modo tal que, según señala Habermas, “el dinero no solamente posibilita formas de interacción específicamente deshumanizadas, sino la formación de un subsistema funcionalmente especificado que desarrolla sus relaciones con sus entornos a través del dinero.” Es así como surgen estos sistemas que, aún creados por el mismo ser humano, adquieren la autoridad suficiente como para tomar control sobre sus decisiones y actos, de forma independiente.

Estos sistemas se constituyen como “plexos funcionales” que, mediante los procesos de intercambio regulados por los medios de control sistémico en la sociedad, se volverían autónomos sobre las formas de interacción. Tanto en sus organizaciones complejas como en las más simples, ligadas aún al mundo de la vida. Proceso que evolucionaría hasta consolidar subsistemas que trascienden el horizonte del mundo de la vida, conformando una socialidad vacía de contenido normativo. Mismo que vendría a ser una suerte de segunda naturaleza dentro de las sociedades modernas. Por consiguiente, esta es la que generaría finalmente el “desacoplamiento o desconexión de sistema y mundo de la vida,”²³ propia de la Posmodernidad. Así es como en las sociedades poscapitalistas actuales, las clases sociales han perdido vigencia como actores históricos; puesto que sus conflictos, a diferencia de las sociedades modernas, se dan ahora entre los individuos y el aparato. El cual es conformado por las grandes organizaciones multinacionales, en las que el poder y las decisiones dependen de estamentos tecnócratas y burócratas.

ALIENACIÓN

Por este motivo, dentro de las nuevas condiciones sociales la noción de explotación de las sociedades industriales, resultaría desplazada por la de la "alienación." Resultado de la forzada integración de los individuos a los procesos laborales y de consumo, concretada a través de la manipulación cultural y el dominio del aparato.²⁴ Respecto a lo cual, Habermas señala a la ciudad como uno de los principales medios de control sistémico, que permitirían la integración del sistema capitalista en la sociedad. De modo tal que "la plebeyización de la población agrícola y la proletarianización de la mano de obra concentrada por diversas vías en las ciudades, se convirtió en el primer caso ejemplar de una cosificación sistemáticamente inducida en la práctica cotidiana."²⁵ Esta afirmación, puede servir para comenzar a entrever y profundizar en el papel que la arquitectura ha desempeñado en todo este complejo proceso sociocultural. Dicho esto, es conveniente antes ahondar en el concepto mismo de la alienación.



[1.8] Puente de Waterloo, Londres - Carl Randall

Desde la perspectiva de la teoría marxista, el concepto de alienación, de la cual originalmente surge, se refiere, en esencia, a la experiencia del individuo en el papel de trabajador y consumidor dentro de los sistemas capitalistas. En estos, el individuo deja de ser considerado de forma general un ser humano y comienza a ser visto como un simple objeto, al ser parte constitutiva e insoldable de los procesos de producción. Considerado así una simple mano de obra que puede traducirse en términos de dinero, tanto de uso como de producción. Relación a la que Marx denomina la "cosificación de las personas." Situación que cabe aclarar, no es responsabilidad únicamente de los patrones sobre los obreros, sino que estos últimos también contribuyen a la reproducción del modelo, al vender su fuerza laboral como una mera mercancía. Lo cual, al mismo tiempo, les permite comprar el trabajo de cualquier otro sujeto, de forma tal que la relación patrón-obrero queda prácticamente desvanecida.

Además de esta relación de trabajo, otro aspecto importante a considerar es la consolidación de la propiedad privada dentro de la sociedad moderna. De un modo similar a como se daba en el sistema feudal con las tierras de raya, esta propiedad privada genera una enajenación que, independientemente de la relativa libertad que se tiene para decidir en qué, para qué y para quién trabajar; ocasiona que los individuos se atengan de por vida al sistema. Esto, aunado a la división del trabajo, genera una situación de explotación que priva al trabajador de sus herramientas artesanales, y le impide, a la vez, recoger directamente la plusvalía de su trabajo. Así, se genera un desconocimiento tal en el individuo que, dentro de toda la cadena de producción, este queda ajeno a lo que está produciendo, así como al objetivo último de sus productos. Por otra parte, y

dentro del mismo permanecer ajeno, esta relación también se da entre los trabajadores, puesto que el sistema los enfrenta entre sí para erradicar toda noción de cooperación. Generando una hostilidad laboral, a modo de un darwinismo social, que busca sólo a los individuos más aptos para el trabajo, al seguir con el criterio capitalista de economizar recursos.²⁶

En conclusión, es básicamente entre esta "enajenación" de la propiedad privada y este permanecer "ajeno" en los procesos de producción, que la alienación puede ser entendida dentro del sistema capitalista. Por lo tanto, el individuo queda alienado dentro de sus propios potenciales humanos e imposibilitado para expresarlos, lo que termina por sumergirlo en una masa en la que todos los sujetos quedan reducidos a simples objetos y máquinas de producción. Sin embargo, la alienación no sólo puede ser entendida como una situación que se acota exclusivamente dentro de la estricta perspectiva social y económica. Puesto que, como la misma teoría marxista lo describe, esta es también (y quizá por encima de todo), una situación psicológica. Al respecto, en tiempos más recientes a los de Marx, gran cantidad de psicólogos e investigadores relacionados al área se han enfocado en estudiar la nueva diversidad de problemas mentales surgidos en las sociedades contemporáneas. Directamente asociados a la vida moderna y que fácilmente pueden ser catalogados dentro del concepto de alienación.

En el terreno de la psicología Viktor E. Frankl, psiquiatra y neurólogo austriaco, es probablemente uno de los primeros en centrarse en esta problemática. Lo cual ha llevado a cabo mediante el desarrollo de su método de psicoanálisis denominado "logoterapia." Desde esta perspectiva, la alienación se entiende como una sensación de enajenación y desplazamiento del individuo, que le impide reconocer una dirección y sentido claro de sus actos; incluso, de su vida. Considerada una patología psicológica que aqueja principalmente a los individuos inmersos en el contexto moderno y urbano, Frankl define esta problemática como un "vacío existencial" al buscar remitirse al origen del problema. Concepto con el que se refiere a un fenómeno que, según él, comenzó a extenderse en el siglo XX debido al "doble arancel" que el ser humano tuvo que pagar para convertirse en un hombre moderno. Lo cual implicó despojarle de las tradiciones que anteriormente le servían de guía dentro de su vida cotidiana, a la vez que le dotaban de un sentido y lugar dentro de un determinado contexto sociocultural.

Este proceso de despojarle de sus tradiciones, implicó también perder la guía que le indicaba los comportamientos socialmente aceptados, e incluso, que le ayudaban a discernir lo que le gustaría hacer. En su lugar, señala Frankl, "desea hacer lo que otras personas hacen (conformismo) o hace lo que otras personas quieren que haga (totalitarismo)." Así, esta patología se manifiesta principalmente en un estado general de hastío o tedio, presente incluso en los momentos de ocio. Situación que se ha agudizado recientemente debido a la progresiva automatización del trabajo, volviéndola aún más paradójica al supuestamente estar enfocada en traer bienestar y comodidad a su vida. Pues ha llevado al individuo sólo a nuevas situaciones de malestar, al dejarlo con una sensación de vacío en su tiempo libre. Como si su vida entera sólo dependiera del trabajo. Cabe señalar que, además de esta manifestación principal, el vacío existencial en muchos otros casos tiende a presentarse enmascarado o bajo diversos disfraces.

En relación a esto, desde la teoría de la logoterapia y en base a la filosofía nietzscheana, se identifica que lo que subyace a todas las diversas manifestaciones de vacío existencial es "la voluntad de poder," como constante surgida al intentar compensar la frustración de "voluntad de sentido". En su expresión más evidente, este deseo se puede ver en "la voluntad de tener dinero. En otras ocasiones, el vacío de la voluntad de sentido se rellena con la voluntad de placer. Y eso explica que la frustración existencial suela provocar un desenfreno libidinoso, e incluso que las pulsiones de la libido se mezclen con la agresivas;" como menciona Frankl. De este modo, el vacío existencial puede ser interpretado como un tipo particular de neurosis, entendida como una patología general que asocia diversos procesos y mecanismos neuróticos, no sólo psicológicos. En

consecuencia, el vacío existencial se puede llegar a manifestar tanto de formas psicológicas, como orgánicas o fisiológicas.

Según explica Frankl, el origen del problema se debe a una neurosis "noógena". La cual se puede entender, en otras palabras, como aquella que "no surge por conflictos entre impulsos e instintos, sino más bien de problemas existenciales."²⁷ Esto coloca la problemática de alienación en una difícil situación que, para entenderla a profundidad, ni siquiera el amplio terreno de la psicología basta. Pese a ello, la idea no es agotar el análisis general de dicho concepto, sino delinear una idea general que permita comenzar a identificar su relación y manifestación dentro de la arquitectura contemporánea. Para tales fines, Juhani Pallasmaa, reconocido arquitecto y crítico teórico finlandés, destacado respecto a lo humanístico en relación a la arquitectura contemporánea, brinda un análisis muy conciso y poético de esta problemática general. Guardando gran afinidad con el concepto del vacío existencial.



[19] Multitud - Misha Gordlin

VACÍO EXISTENCIAL

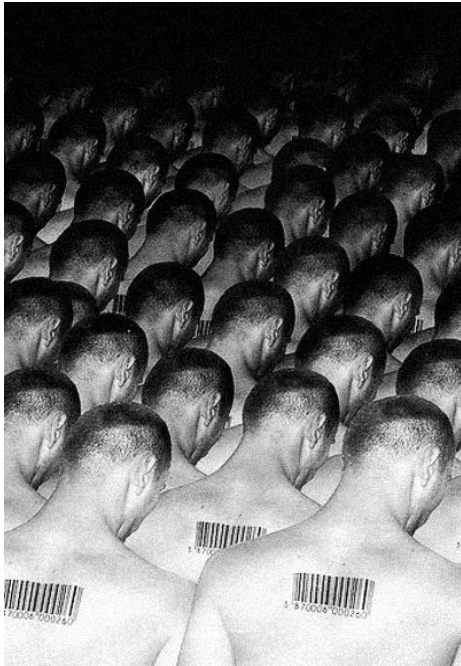
Al recurrir a la literatura, mediante la novela del "Homo Faber" del escritor suizo Max Frisch, Pallasmaa refiere la alienación contemporánea al protagonista del libro, pretendiendo brindar así una imagen metafórica y de más fácil asimilación de esta condición tan inasible. Así, la imagen literaria retrata a un ingeniero de actitud cerebral y realista que, como el símbolo del hombre moderno, viaja constantemente por todo el mundo guiado por su trabajo. Esto eventualmente lo lleva a perder el contacto con su pueblo y su hogar; con sus raíces y su identidad misma. Lo que en consecuencia le lleva inconscientemente a sostener un amorío incestuoso con su propia hija. Historia que termina de un modo trágico. Por este medio, Pallasmaa señala que el origen central de la alienación se trata de una postura filosófica, la cual, descansa en el convencimiento de que el ser humano puede existir desapegado de sus raíces e identidad. Además, de que la misma postura sostiene que el mundo mismo puede ser transformado tecnológicamente, de forma tal que ya no sea necesario experimentarlo a través de las emociones humanas.

De esta manera, Pallasmaa llega a afirmar que "muchos de nosotros sufrimos la alienación del *homo faber* en el mundo consumista actual. En nuestra cultura de la abundancia hemos llegado a convertirnos en personas sin hogar. Este nuevo desarraigo tiene su origen en nuestra incapacidad de unir el yo con el mundo. El desarraigo pasa a ser sinónimo de exclusión, de soledad y de un perpetuo presente indicativo."²⁸ Por consiguiente, en un vistazo general de la problemática de alienación contemporánea como situación de enajenación y pérdida de relación y sentido con el entorno, pareciera que la tradición juega un papel bastante relevante. Pues se muestra como la constante en las diferentes perspectivas analizadas hasta el momento, al ser considerada como el modelo de comportamiento que vinculaba al individuo con su identidad y sentido de existencia. De modo que, profundizando ahora en esta cuestión, se busca vincularla con esta crisis existencial para entenderla más ampliamente.

Respecto a esto último, retomando el análisis cultural de Jameson, se puede ver que la relación postulada anteriormente entre Posmodernidad y consumismo, que él asume; en el fondo se encuentra estrechamente relacionada con esta misma cuestión de la pérdida de la tradición. Lo que en sus términos identifica como "la desaparición de un sentido de la historia." Esta condición, según él, se manifiesta en la incapacidad de las sociedades contemporáneas para retener su propio pasado. De esta manera, comienzan a vivir en un presente perpetuo y un continuo cambio, el cual, termina finalmente por diluir las tradiciones. Esta disolución, según Jameson, en gran medida se

debe a los medios masivos de comunicación que funcionan como agentes de nuestra "amnesia histórica." Este proceso, sucede a través de la inmediata caducidad que se da a las noticias y hechos acontecidos, desplazando las experiencias históricas recientes y haciendo que el olvidar se vuelva una práctica común.²⁹

[1.10] Ganado humano – autor desconocido



En efecto, esta amnesia histórica es una situación sumamente benéfica para el consumismo promulgado por el capitalismo. Es mediante la producción de individuos desorientados, despojados de cualquier modelo o guía conductual, incluyendo su mismo pasado histórico, que los más débiles culturalmente (y quizá la gran mayoría de la población) quedan propensos a caer en las redes de las modas y el mercado. Esta situación es reforzada, a su vez, por el resto de los medios de comunicación y la diseminación de objetos corrientes de consumo. Todos estos son constituyentes del aparato cultural que, dominado por los plexos funcionales autónomos del sistema poscapitalista, establece las pautas culturales que contradictoriamente sólo fomentan la fragmentación cultural.³⁰ Así, se da en los individuos tal enajenación que, además de disolver todo rasgo comunitario y de apoyo mutuo, genera un estado de permisividad, desinterés y descreimiento que lleva a un "hacer y dejar hacer" desconectado de toda implicación. Lo que deja al individuo a merced de cualquier fuerza empujando hacia cualquier dirección posible.

Para Gianni Vattimo, importante filósofo italiano enfocado en el estudio de la condición posmoderna; este estado generalizado de apatía social y moral, representa el rasgo filosófico más característico de la Posmodernidad. Mismo al que denomina "el debilitamiento del ser." Desde una perspectiva de historia de las ideologías, este puede evidenciarse como el paso del pensamiento fuerte al pensamiento débil o, dicho de otro modo, pasar del pensar metafísico, de cosmovisiones filosóficas y creencias bien perfiladas, a una modalidad de nihilismo. Condición que se afirma en el vivir despreocupado, indiferente e incrédulo propio del ser contemporáneo, en contraste con la acritud existencial característica de otras épocas históricas y culturales. De este modo el nihilismo posmoderno, a diferencia de otros tipos de nihilismo, se destaca principalmente porque en éste se da un gran desinterés por la condición general del ser humano. Contrario al precepto existencialista que sustenta al ser como un constata hacerse.

De modo tal que en esta condición se da un "olvido del ser por parte del hombre," aceptando intrínsecamente una definición concreta que hace del mismo un ente estático, en el que, a la vez, todo contenido no objetual resulta negado o desplazado. Por consiguiente, "el proceso del nihilismo puede resumirse en la muerte de Dios o también en la desvalorización de los valores supremos",³¹ según señala Vattimo. Por otro lado, y guardando afinidad con este ideario, Frankl explica este punto señalando que, vista como la neurosis colectiva de nuestra época, el vacío existencial conlleva en su propia estructura una postura nihilista ante la existencia misma. El cual se define "por la radical afirmación de la carencia de sentido del hombre." Tal postura filosófica ante la vida y la noción que se tiene del propio ser humano, descansa sobre la afirmación que sostiene que este "es el resultado de las condiciones biológicas, psicológicas y sociológicas; o, dicho de otra forma, el producto de la herencia y del ambiente." Concepción que, como señala Frankl, "lo convierte en un robot, no en un ser humano."³²

Por lo tanto, en este punto se puede vislumbrar que la alienación y el nihilismo conforman, al igual que en el sistema poscapitalista, un sistema de factores autocomplementarios y retroalimentativos. De este modo se genera una compleja dinámica dentro de la que, muy probablemente, se halla la raíz de la crisis humanista de la Posmodernidad. Así, como sostienen González, "el individuo - especialmente el del Primer Mundo- se encuentra cada día más alienado y despersonalizado; hay una pérdida de identidad y de sentido que cada vez se vuelve más aguda. Las respuestas y soluciones tradicionales (sobre todo las provenientes de la religión) ya no convencen, pero tampoco se avistan nuevas alternativas".³³ Esta condición, sitúa al ser contemporáneo en una compleja paradoja. Por un lado, vive una condición autoinfligida, muy conflictiva; mientras que, por el otro, no le interesa resolverla, ni mucho menos encuentra fundamento confiable alguno que le guíe para hacerlo.

PREDOMINIO TECNOLÓGICO

En una perspectiva diferente a la tendencia de culpar directamente al individuo por la crisis social contemporánea; se puede observar que el predominio tecnológico sobre la cultura actual occidental, guarda también estrecha relación con estas experiencias de alienación. Esto, al referirse a que los sentidos han sido separados y reordenados por el aparato cultural en función de dar prioridad a la vista. Permitiendo así el desenvolvimiento de la racionalidad moderna propia de este medio.³⁴ De esta forma, la producción visual, convertida hoy en un flujo vacío de solo ver y ser visto, ha tendido a alejar de la participación e identificación emocional, a través del aislamiento y la exterioridad de la vista; desconectándonos del resto de los sentidos y generando lo que puede ser entendido como una "patología de los sentidos."³⁵ De ahí que se puede afirmar que "existe una especie de 'inmovilidad' de fondo en el mundo técnico."³⁶ Lo que escritores como Huxley y Orwell, profetizaron de manera metafórica por medio de sus escenarios distópicos, al señalar la reducción de toda experiencia real a su simple representación en imágenes.



[1.11] Quince millones de méritos

Así, sumada a todas estas paradojas, se presenta una nueva que oscila entre sí el entorno tecnológico moldeó al ser contemporáneo o si, por el contrario, este último es el que lo ha modificado a su antojo. De modo que, si en las ciudades se puede vislumbrar tangible esta crisis a nivel sociocultural, lo mismo puede verse a nivel individual, desde la perspectiva del objeto arquitectónico. Con respecto a esto, Pallasmaa señala que

la arquitectura, al igual que todo el mundo construido por el hombre con sus ciudades, sus edificios, sus herramientas y sus objetos, tiene su base y su homólogo mentales. En tanto que construimos nuestro mundo por nosotros mismos, construimos proyecciones y metáforas de nuestros propios paisajes mentales. Habitamos en el paisaje y el paisaje habita en nosotros. Un paisaje maltrecho por los actos del hombre, la fragmentación del paisaje urbano, así como edificios carentes de sensibilidad, constituyen todos ellos testimonios externos y materializados de una alineación y destrucción del espacio humano interior.³⁷

De este modo, se puede entrever que la crisis actual se sitúa justo en el medio de varios elementos que confluyen y se manifiestan como expresión de la misma. Visto de manera general, se podría

mencionar que ésta radica en la relación entre el ser posmoderno y el entorno contemporáneo. En este sentido, al tratar de conciliar ambas posturas; la mencionada paradoja de alienación puede deberse no sólo al desinterés por resolver estos conflictos, sino, además, a que estos escapan a la percepción directa debido al mismo entorno enajenante.

Respecto a esto último y aludiendo directamente a la arquitectura, Pallasmaa sostiene que la realidad arquitectónica en general, se fundamenta en el sistema perceptivo y la visión periférica que el ser humano desarrolla en base a los diversos espacios que habita, y no sólo en la realidad física del objeto. De modo que, un espacio ricamente moldeado, en lugar de girar en torno a sus cualidades visuales y disipar al habitante, lo involucra relacionándolo directamente con su entorno. Por ejemplo, tómease el caso de una catedral barroca. Ésta, por lo innumerable de sus detalles arquitectónicos impide que el habitante se enfoque en uno sólo de ellos, a la vez que, no por esto, deja de percibir la gran cantidad de los otros. Así, se genera una experiencia del espacio que, contrario a la visión enfocada, permite que el individuo perciba la atmosfera del lugar y el entorno desde una perspectiva global que, en este caso particular, no se compone exclusivamente de elementos arquitectónicos.

Según Pallasmaa, existen investigaciones médicas que prueban científicamente la importancia de esta visión periférica en relación a todo nuestro sistema mental y perceptivo. De esta forma, el campo preconsciente de la percepción adquiere gran relevancia en función de la experiencia de alienación, al ser un factor que podría permitir compaginar y evitar el desplazamiento del individuo por la imagen enfocada. Al seguir con esto, declara que

una de las razones por las que los escenarios arquitectónicos y urbanos de nuestro tiempo tienden a hacer que nos sintamos como unos forasteros, en comparación con el compromiso emocional contundente de los escenarios históricos y naturales, es su pobreza en el campo de la visión periférica. La percepción periférica inconsciente transforma la *Gestalt* retiniana en experiencias espaciales y corporales. La visión periférica nos integra en el espacio, mientras que la visión enfocada nos expulsa de él convirtiéndonos en meros espectadores.³⁸

De esto, se pueden extraer importantes conclusiones que, ya en este punto inicial, permitan identificar posibles soluciones a las diversas problemáticas que se han analizado y acumulado en torno a la problemática de la deshumanización en la arquitectura. Esto implica buscar la manera de entender, en la medida de lo posible, el modo en que la arquitectura se relaciona con todas estas cuestiones socioculturales y con la patología de los sentidos del mundo actual.

En este sentido, se vuelve apremiante tomar en cuenta que la arquitectura es, sobre todo, un fenómeno cultural y no sólo un objeto aislado que gira en torno a sí mismo. De ahí surge que pueda entenderse como una respuesta a su entorno que, a la par, produce un efecto retroactivo en el mismo. Dicho de otra forma, el objeto arquitectónico es una expresión que siempre ha sido, y seguirá siendo, un reflejo del tiempo de sus constructores, que está en función del sistema constituido por las condiciones tecnológicas, económicas, ideológicas, artísticas, políticas, sociales y del medio físico, entre otras. Las cuales siempre serán variables incluso dentro de un mismo sitio geográfico.³⁹ Derivado de ello, es válido afirmar que la arquitectura contemporánea, en efecto, es un reflejo de todas las situaciones antes analizadas en relación a la Posmodernidad como contexto cultural. Sin embargo, del mismo modo es válido cuestionar si ésta realmente responde de modo integral a las nuevas necesidades del ser y del entorno, o sólo a un autónomo sistema derivado de estamentos tecnócratas y burócratas indiferentes a esta relación.

LA NUEVA VANGUARDIA

El importante arquitecto japonés Tadao Ando, ha afirmado que “la vanguardia arquitectónica fue la respuesta a unas condiciones y realidades sociales, una aspiración idealista. Pero nuestra sociedad no es la de principios del siglo XX. Ahora es consumista, y casi todos nos entregamos al deseo y al ego.”⁴⁰ Frase de la cual se hace Llätzer Moix, periodista y crítico español especializado en arquitectura, para desarrollar su idea central con la cual describe el fenómeno que llama “la arquitectura milagrosa.” Con el que busca desentrañar, según sus palabras, el

más acusado signo arquitectónico de estos tiempos. Un signo trazado por arquitectos que con frecuencia han primado la forma sobre la función, porque asumieron que la principal función de ciertas obras es la icónica o propagandística, y por políticos ilusos o ensoberbecidos que no vacilaron a la hora de apostar los dineros públicos en la ruleta del milagro arquitectónico.⁴¹

Con esto, trata de evidenciar el modo en que la arquitectura de la vanguardia actual comenzó a convertirse en todo un fenómeno económico global entregado al consumismo y, de la misma forma, a las dinámicas de la mercadotecnia. Lo cual comenzó a mostrar marcados signos de decadencia en la España de finales del siglo pasado, presentes hoy en muy diversas partes del mundo.



[1.12] El Excusado - Yoshua O. y Santiago S.

Moix señala que, a partir de la inauguración del museo Guggenheim en Bilbao en 1997 y el gran auge económico que trajo a esta ciudad en crisis, una gran epidemia comenzó a extenderse y asolar todo el país. En la que, para los gobiernos, instituciones y estructuras empresariales, principalmente, la arquitectura comenzó a ser vista como una inversión segura de capital. Sin embargo, fuera de Bilbao, este efecto no se replicó del mismo modo benéfico en las construcciones que siguieron al Guggenheim. Muchas de éstas, incluso, mediante la desmesura y el derroche de dinero público, llegaron a representar la quiebra económica para las ciudades en que se insertaron. Lo que generó gran rechazo y malestar por parte de los habitantes de las ciudades en las que estos “monumentos al ego” se erigieron. Pese a ello, la gran fama de los arquitectos y el *marketing* en torno a su obra,

permitió la generación de un modelo en crecimiento basado en el sinsentido del ejercicio de recursos. El que anteriormente cuidaba la adecuada proporción entre necesidad y precio, respecto a la construcción y diseño de las obras.

Por otra parte, gracias a la globalización, esta situación coincidió con otro fenómeno que venía construyéndose desde varias décadas atrás en Norteamérica; mismo que contribuyó, así, a la propagación del fenómeno. Referido a lo que, por otra parte, se ha denominado la construcción de “los arquitectos como marca de consumo,” se trata de una estrategia de mercado que se referencia a la labor Philip Johnson, con su definición del “Estilo Internacional” en 1932. Que catapultó a la fama iconos arquitectónicos del siglo XX como Le Corbusier, Walter Gropius y Mies van der Rohe, entre otros, dentro del país americano. Según una definición general, “una marca es una combinación de atributos, transmitidos a través de un nombre o de un símbolo que influencia el pensamiento de un público determinado y crea valor para su propietario.”⁴² Así, este *marketing* profesional consiste en la identificación de atributos y aspectos distintivos, en este caso del arquitecto, para demostrar su competencia y habilidad como especialista. Asegurando a la vez, de modo indistinto, el valor de la obra adquirida por el consumidor.

Lo cierto es que hoy en día, pareciera que esta estrategia cada vez se tergiversa más por los mismos arquitectos. En este sentido Federico García Barba, arquitecto español especializado en urbanismo y escritor de numerosas publicaciones centradas en el análisis crítico y divulgación de la arquitectura, explica que

esto se ha transformado en un proceso para la generación de espectáculos teatrales, cada vez más alejados de la verdadera arquitectura. (...) Revistas profesionales, premios de arquitectura, cortejo a la crítica favorable y contacto privilegiado con la academia, incluso una apuesta directa por el cine como en el caso de Frank Gehry, son recursos por los que se está llegando cada vez más intensamente a un reconocimiento falseado de la arquitectura en la cultura de masas. Aquellos elementos para el conocimiento de los avances disciplinares que antes constituían una garantía de objetividad sobre la calidad de la arquitectura han pasado a ser parte interesada en su proceso de reconocimiento mediático, jugando un papel cada vez más confuso.⁴³

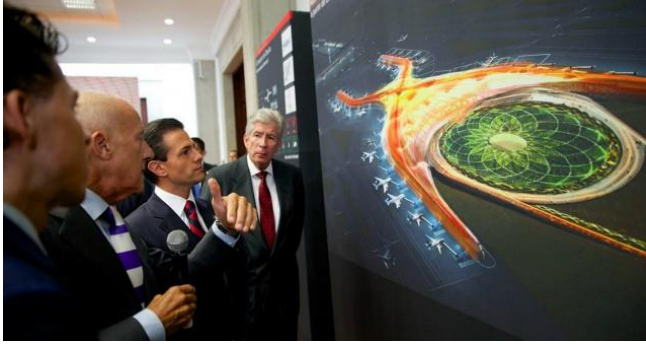
Esta situación sirve para vislumbrar que la mayoría de los arquitectos representantes de la "supuesta arquitectura de vanguardia," parecieran estar más enfocados en el esfuerzo propagandístico que en el valor intrínseco e implicaciones de la obra arquitectónica. Así, la arquitectura generada desde esta perspectiva, canonizada y adosada a la cultura posmoderna y sus esquemas de poder económico y político; a la vez que oculta un gran despilfarro material e insostenible a largo plazo, desemboca en que "solo expone gestos vacíos de contenido."

En resistencia a esto, y como rasgo presente hasta en su imagen personal, García Barba menciona a algunos arquitectos también muy importantes: Renzo Piano, Glenn Murcutt, Sverre Fehn, Rafael Moneo, Méndes da Rocha y Álvaro Siza Vieira. Estos son quienes demuestran una "concepción artesanal de una arquitectura más comprometida con sus futuros usuarios." Por el otro lado de la lista, aparecen nombres como Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Santiago Calatrava, Norman Foster y Frank Gehry; "astros que han actuado sin complejos en esta etapa buena para la arquitectura egocéntrica, y consecuentemente, mala para las ciudades en las que se incrusta."⁴⁴ Mismos que, por coincidencia, son mencionados por Moix para permitir reconocer que "vivimos todavía inmersos en la sociedad del espectáculo, donde se diría que un edificio está ante todo obligado a ser fotogénico, televisivo y por supuesto competitivo."⁴⁵ Esto concierne, no sólo al papel del arquitecto en asilado, sino también al de la sociedad.



[1.13] Espectáculo en Hong Kong

A pesar de la repudiada concepción que se tiene de la crítica hacia una disciplina por parte de los que no la ejercen directamente, el análisis de Moix y Barba no pareciera ser del todo pesimista hacia la arquitectura contemporánea ni estar en contra de ella. Puesto que, como Moix aclara, a veces, ésta se ve forzada, incluso, por la estructura empresarial, por las "sociedades sedientas de imágenes de impacto o por el delirio formalista" en que los grandes clientes e incluso algunos arquitectos, conciben la arquitectura en la actualidad. Otro señalamiento importante, es que los arquitectos de renombre a veces no son los mejores para ciertos encargos; pues, en la mayoría de los casos, son las mismas ciudades aquejadas por el consumismo y la patología de "ponga un Foster en su vida,"⁴⁶ las que se vuelven víctimas auto infligidas de los arquitectos más ególatras. Así, en el fondo, se vislumbra una intención constructiva al tratar de extraer de estos ejemplos enseñanzas para el ejercicio de una postura crítica y reflexiva, en pro de la construcción de una sociedad y una arquitectura mejor entrelazadas.



De este modo, la controversia suscitada por la crítica del “efecto Guggenheim” llegó a despertar las voces sociales que, al injuriar estos excesos arquitectónicos de desastrosos, de faraónicos, de formalismo vacío, de *techno kitsh* y de sometimiento de una disciplina humanística a los abusos del marketing y la moda,⁴⁷ causó un gran eco que, de forma evidente, ha cambiado la postura y la visión de muchos arquitectos y personas en general, en

torno a esta disciplina. Sin embargo, con la inevitable construcción de un Soumaya y el tentativo advenimiento de un Foster a nuestra Ciudad de México, el ejercicio crítico y reflexivo hacia la arquitectura, la sociedad y la cultura misma no debería darse por concluido. Además de que, sumándose a lo económico, dentro de lo técnico, la inmersión masiva en las nuevas herramientas digitales y tecnológicas han contribuido a que la arquitectura contemporánea se vuelva cada vez más acrítica e indiferente. Puesto que, en la mayoría de casos, estas herramientas sólo son empleadas como extensión de estas estrategias del *marketing*, buscando mantenerse vigente en la vorágine competitiva.

TECNIFICACIÓN

A pesar de las múltiples manifestaciones y lecturas que esto suscita, que bien abre nuevas puertas a la vez que cierra otras; se puede afirmar que es ineludible su manifestación en la arquitectura actual por la disminución de las estrechas relaciones, que anteriormente existían entre el habitante y el edificio. En una reciente investigación realizada en torno a las nuevas tendencias de la producción arquitectónica contemporánea, Laura Ortín, arquitecta española y doctora académica centrada en el área de proyectos, parte de la doble lectura que la inmersión en lo digital ha ocasionado desde la perspectiva de “la pérdida de lo analógico.”⁴⁸ Por un lado, menciona la ausencia de relación directa con los objetos producidos desde la perspectiva del arquitecto y desde ámbito de la nueva producción; mientras que, por el otro, señala que la arquitectura contemporánea en un plano general y global, ha comenzado a dar respuesta a la ausencia de relaciones físicas que lo digital ha alcanzado. Con esto, ha ocasionado que las relaciones entre los mismos seres humanos y entre nosotros y el entorno, se vean obstruidas.

Respecto a estos dos aspectos, la cuestión principal es reconocer si las nuevas tipologías arquitectónicas que surgen a partir de la situación, atienden a la misma para buscar una respuesta crítica o simplemente para manifestarse como resultado de las “ausencias actuales.” En su análisis, Ortín menciona hechos muy interesantes respecto a las nuevas manifestaciones de lo digital; encausadas a entender las tendencias y las nuevas oportunidades que esto puede traer a la arquitectura. Una de ellas, el cambio del medio físico por el digital, ha vuelto prácticamente innecesaria la presencia humana para la mayoría de las acciones que nos interrelacionaban, sucediendo tanto desde la perspectiva del arquitecto como del habitante y siendo reforzada con el auge y expansión del internet. Lo cual ha generado un “choque digital” que está comenzando a gestar un nuevo cambio de paradigma a nivel cultural.⁴⁹ Cambio que, se supone, decretará el fin del “mundo real” representado por la concepción física del átomo, en pro de un mundo digital conceptualizado en bits; previendo así una nueva humanidad “digitalizada.”⁵⁰

Sin embargo, es un hecho que debido a la inmersión masiva en lo digital “no podemos ya relacionar visualmente el objeto con el uso para el que está diseñado. Ya no es posible leer en él su mecanismo de funcionamiento, ni siquiera el fin que satisface.”. Lo que quizá es resultado de esta ininteligibilidad y del empleo deficiente de las tecnologías, en ausencia de un objetivo claro con base en el cual aplicarla adecuadamente. Por otra parte, la misma situación abre la posibilidad,

aún sólo idealizada, de que "a través de estas tecnologías el objeto se libere de alguna forma de su apariencia y el interés pase a recaer en el efecto que genera."⁵¹ Así, la investigación de Ortín arroja la verificación de nuevos planteamientos metodológicos para pensar, expresar y crear arquitectura. Todo esto, respecto al ineludible hecho de que estas nuevas herramientas han cambiado nuestra forma de pensar, producir y percibir. Lo anterior, no sólo referido a los softwares que ayudan al arquitecto de hoy en la expresión y concreción de sus ideas como modo operativo, sino a la condición general de la relación mente-objeto. Así, se plantea la necesidad y posibilidad de una interfaz que remplace la innegable retirada del objeto a la "trastienda."

Respecto a todas estas cuestiones tecnológicas y buscando adentrarse ahora en sus implicaciones filosóficas relacionadas al ser y la alienación, resulta apremiante indagar en la obra del importante filósofo alemán Walter Benjamin: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." Quien, en sus diferentes observaciones, señala puntos muy interesantes que muy bien se podrían ligar a la situación actual y la condición posmoderna. A grandes rasgos, como su título lo sugiere, la edad moderna además de sus bastos avances tecnológicos, trajo consigo también nuevas herramientas que transformaron abismalmente las antiguas técnicas artísticas, mejorando y facilitando su situación de difusión y reproducción. De ahí que Benjamin califica a la Modernidad como la época de la reproductibilidad técnica. Sin embargo, esta misma situación modificó a su vez sustancialmente las expresiones artísticas clásicas, generando colateralmente nuevas formas de expresión. Como por ejemplo el nacimiento del periódico ilustrado derivado de la litografía y el cine sonoro resultado por su parte de la fotografía.

Esta condición muy benéfica en apariencia, trajo consigo un germen que eventualmente haría sentir al arte en general, "la proximidad de la crisis", al desvincularlo del ámbito de la tradición. Este factor, en términos de Benjamin, es la atrofia del "aura", lo cual, la considera como el rasgo más característico de esta época y que, como proceso sintomático, "señala por encima del ámbito artístico." En un sentido metafísico, esta condición de atrofia se inserta en la situación de irrepetibilidad de la obra, de su aquí y ahora; la cual constituye su contexto global, inabarcable desde perspectivas analíticas. Lo que finalmente termina representando la autenticidad de la obra original frente a una simple reproducción. Además de ello, su importancia vital radica en todo lo que la obra original podía transmitir, desde su origen y producción en relación directa al artista, hasta su testificación histórica, implicando factores más allá de su constitución material. Por ello, mediante la reproducción técnica, la obra de arte comienza a sufrir un proceso que la desvincula con la tradición, la cual forzosamente se fundamenta en la autenticidad.



[1.15] SUR-FAKE - Antoine Geiger

En primer lugar, la reproducción técnica despoja del "aura" a la obra de arte, al colocarse por arriba de una reproducción manual; haciendo ver de este modo a esta última como una falsificación y llegando a acreditarse incluso, como independiente a la obra original. Ejemplos de esto, son la catedral que abandona su contexto para ubicarse como una fotografía en el estudio del aficionado al arte o la pieza musical que se despoja del recinto y sus ejecutantes, para poder ser íntimamente escuchada en una habitación por medio de cualquier reproductor musical. Estos son modos en que la independencia de la obra se acredita, a la vez que indirectamente desprecian su aquí y ahora. En segundo lugar, por medio de la reproducción técnica, la presencia de la obra se vuelve masiva y sustituye, así, su presencia única. De modo que acude, por una parte, al encuentro con

cada destinatario de forma indistinta y despersonalizada y, por el otro, sale de su propio contexto descontextualizándose ella misma.

Para Benjamin, “ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masa de nuestros días.” Con lo que quizá sin planearlo o preverlo de momento, mediante la implementación desmesurada de estas técnicas de reproducción dentro del arte, el ser moderno dio inicio a lo que Benjamin denominó “la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.”⁵² De esta manera es como la problemática de la pérdida del aura adquiere carácter estético, referido a su sentido político, situándose por encima y fuera de los límites del arte. Lo que la coloca dentro de una condición más profunda y filosófica respecto a las cuestiones socioculturales del ser. Esto, al producir transformaciones sociales que inciden directamente en la percepción sensorial y en las formas de existencia de los nuevos grupos humanos.

A pesar de lo intangible que parezca, según Benjamin “la extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo ‘sentido para lo homogéneo en el mundo’ ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único.” Es entonces que el arte se vuelve, para este filósofo, un medio por el cual se puede evidenciar la creciente manifestación de aquello que ya en sus días, se percibía como de una gran importancia a lo estadístico y cuantificable por encima de lo subjetivo y cualitativo, dentro de las sociedades modernas. El origen del aura, la ubica en las manifestaciones artísticas más antiguas cuya existencia estaba directamente en función de los rituales mágico-religiosos del ser primitivo. Misma que sin relación alguna con lo religioso, pero siguiendo con la tradición, incluso en las formas artísticas posteriores y más profanas seguía estando presente al aún estar en relación a un ritual, aunque ahora secularizado, en que la obra tuvo su valor primigenio y original; llámese momento de creación. Dicho de otro modo, que “el valor único e insustituible de la obra de arte ‘auténtica’ tiene siempre su fundamento en el ritual.”

Eventualmente, al perderse totalmente el vínculo con la tradición que articulaba los diferentes rituales, conformadores del aura, el arte quedó emancipado y se acercó al estado de crisis debido a la amenaza de su esencia o núcleo sensitivo. Así, ésta reaccionó con la doctrina de “el arte por el arte” que, como ideología artística, Benjamin califica como negativa. Puesto que concibe la idea de un arte puro indiferente ante cualquier función social, negando a la vez toda inteligibilidad de algo más allá de la misma obra, determinada así por un contenido objetual. Pues al dejar de estar en relación con el ritual, la misma función del arte resultó fuertemente trastornada y pasó a adquirir “su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.” Además de que su antigua función cultural fue relegada, mientras que simultáneamente su valor de exhibición comenzó a ganar peso. Así se generó con esto, la función que hoy día comúnmente nos resulta quizá la más natural y normal; es decir: “la función artística –la misma que más tarde será reconocida tal vez como accesoria–,” según señala Benjamin.

[1.16] Darrow – J.R. Eyerman



De este modo, las nuevas expresiones inherentemente ligadas a la reproducción técnica ganaron lugar en el terreno del arte, como el caso del cine; lo que a su vez desplazó expresiones artísticas clásicas. Tal como en la disputa entre fotografía y pintura, de la que hoy incluso se dice que la fotografía resultó vencedora. En este proceso, el arte finalmente se desliga de su fundamento cultural, mientras que, por otro lado, resulta imposibilitado para declarar su autonomía frente a la tecnificación

política.⁵³ Respecto a lo cual, cabe aclarar que al mencionar la palabra política se hace alusión, al menos en este contexto, a una cuestión estética. No como algo referente a la belleza, sino como la experiencia que permite al individuo reconocerse perteneciente a un determinado grupo social, con el cual comparte el apreciar o reconocer algo como digno de valor. Es así como la función estética del arte consiste en organizar el consenso entre los diferentes individuos de un grupo, reforzando una misma idea o postura ante ciertas situaciones u objetos.⁵⁴ Así que, como señala Benjamin, puede incluso existir una estética de la guerra.

AUTOALIENACIÓN

La intención primordial de Benjamin con estas reflexiones, es la de evidenciar que los nuevos avances tecnológicos, al ser politizados de esta manera, configurarían gravemente las relaciones que tenemos con las cosas que nos rodean e, incluso, con las experiencias y percepciones que obtenemos de ello. Esto coincide, en gran medida, con el análisis de la Posmodernidad realizado por Jameson, sobre el modo en que los medios tecnológicos fungen como “agentes de nuestra amnesia histórica.” Puesto que éstos han ocasionado, tal vez de forma colateral, que nuestra experiencia con las cosas resulte distanciada. Lo que vinculado con la arquitectura y desde la perspectiva que propone Ortín, hoy día es un hecho incluso verificable. De modo que para identificar mejor esta experiencia de alienación que la tecnificación del arte trajo con su capacidad comunicativa, Benjamin da el ejemplo del actor de cine frente a las cámaras. Dando lugar a lo que en sus propios términos denomina “la pérdida de la experiencia.”

Contrario a lo que sucede con el actor de teatro, el actor de cine sufre una modificación en su actuar debido a la mediación técnica que representa la cámara. En este sentido, lo presenta por medio de un sistema que articula y filtra su discurso. Así, su actuar está condicionado por el mecanismo que toma partes de él y lo configuran para transmitir un mensaje que ya no está a su disposición ni en función de su interpretación. El que incluso, la mayoría de las veces desconoce. Por lo que de este modo resulta alienado dentro de su propia labor y creación. Por el otro lado, al igual que como sucede con el actor el cine, que para Benjamin esta desprovisto innatamente del aura, también configura la percepción del espectador mediante su capacidad de fragmentación, aislamiento y posterior reconfiguración de experiencias. De modo que la atención del espectador es fijada en un punto, que a pesar de poder ser un aspecto que escape a su atención cotidiana, termina por aislarlo del contexto global. Esto resulta afín a la cuestión de la visión periférica y la visión centrada en la arquitectura, analizada por Pallasmaa.

De este modo se explica el mecanismo en que las sociedades modernas aislarían y disiparían al ser de su entorno, terminando por alienarlo de la vida misma. De modo que, ligado al surgimiento de las masas en los escenarios modernos, la disipación es la experiencia a la que el arte en esta era hace referencia. Situación contraria a la de otras épocas históricas en las que este requería de aceptación, compromiso y contemplación para funcionar.

Para las masas la obra de arte sería una ocasión de entretenimiento; para el amante del arte, ella es un objeto de su devoción. En este punto es necesario mirar las cosas más de cerca. Diversión y recogimiento están en una contraposición que puede formularse de la siguiente manera: quien se recoge ante una obra de arte se hunde en ella, entra en la obra (...) La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella, la baña con su oleaje, la envuelve en su marea.⁵⁵

Dentro de este aspecto, resulta sumamente interesante, en este contexto, que Benjamin señale que esta misma situación “sucede de manera más evidente con los edificios.” Con lo que da especial importancia a la arquitectura dentro de las demás artes, no con un sentido de superioridad, claro está, sino remarcando su constancia.

Es de esta manera que, la arquitectura, para él, siempre ha sido el "prototipo de una obra de arte," adquiere una gran relevancia en el escenario global antes descrito. Puesto que es el medio artístico que ha acompañado a la humanidad y la cultura desde sus orígenes. Lo que Benjamin explica de la siguiente forma:

Muchas formas artísticas han surgido y han perecido. La tragedia surge con los griegos para extinguirse con ellos y revivir después de siglos. La épica, cuyo origen está en la juventud de los pueblos, se apaga en Europa con el Renacimiento. La pintura de cuadros es una creación del Medievo y nada le garantiza una duración ininterrumpida. La necesidad humana de habitación es por el contrario permanente. El arte de construir no ha estado nunca en reposo. Su historia es más prolongada que la de cualquier otro arte y recordar la manera en que realiza su acción es de importancia para cualquier intento de explicar la relación de las masas con la obra de arte.⁵⁶

Esto lo menciona con la intención de señalar que la arquitectura, desde la perspectiva de la reproductibilidad técnica y como medio de organización del consenso social dentro de las masas, produciría el mismo efecto que el ejemplificado con respecto al cine. Aunque de un modo más extenso, profundo e inconsciente.



[1.17] OMA + Caspar David Friedrich

Finalmente, de este modo, su complejo análisis sociocultural realizado por medio de la condición del arte, dictamina que la humanidad se encontraba en aquel momento entrando a un período en el que enfrentaría graves consecuencias culturales. Principalmente, debido a su desconexión con el entorno, las cosas y la vida misma. De lo que la tecnificación del arte, su distanciamiento social y su

contestación por medio de "el arte por el arte" son sus manifestaciones. Así, Benjamin llegó a afirmar de un modo muy poco benévolo que, "la humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su *autoalienación* ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden."⁵⁷ Con lo que, en el fondo, más que tratar de ser pesimista en torno al estado del arte y de la cultura en general, su intención era la de provocar polémica para incitar a tomar riendas en el asunto.

Cabe mencionar que este texto es contemporáneo del nazismo, en la Alemania de Hitler. En ese momento, Benjamin vislumbraba una gran tergiversación de los valores clásicos del arte y una metamorfosis que reconfiguraría profundamente el mundo social. Exiliado en París por la persecución nazi, con éste pretendía delinear una teoría que reposicionara el arte al servicio de la revolución del fascismo. Lamentablemente, su sospechoso suicidio llegó antes que eso. De entre las teorías que surgen, la más aceptada acusa directamente al nazismo en colusión a la política fascista española. Hannah Arendt, teórica política alemana de origen judío, es una de las que más la apoyan. Además, de lo cual estudió ampliamente el modo en que el nazismo, mediante adueñarse de los medios de comunicación de masas, conformó sistemas de dominación y poderío cultural. Con los que el nazismo generó procesos de adoctrinamiento de masas y adormecimiento de la conciencia colectiva, a lo que denominó la "banalidad del mal." Como en el caso del arquitecto alemán Albert Speer, quien fue llamado "el arquitecto del diablo."

Hoy día, es muy reconocido y sabido el exitoso dominio cultural y proselitismo que el nazismo ejerció mediante el arte y la arquitectura; mismos que actualmente parecen estar en función de los procesos capitalistas implícitos en la cultura posmoderna. Mientras que, sumado a esto, al mencionar que “mientras más disminuye la importancia social de un arte, más se separan en el público [...] la actitud de disfrute y la actitud crítica”, Benjamin introduce un concepto muy empleado entre artistas, filósofos y críticos de nuestros días: “La muerte del arte.” Que refiere a su propia postura en que “lo convencional es disfrutado sin ninguna crítica; lo verdaderamente nuevo es criticado con repugnancia.”⁵⁸ Con lo cual se busca analizar este fenómeno en que, aparentemente, el discurso artístico dejó de tener algo que aportar a la sociedad. Volviéndose una extensión más del dominio de los medios de masas.

LA MUERTE DEL ARTE

Con base en este concepto, el análisis filosófico en la actualidad gira en torno a las cuestiones de lo que ha quedado tras la muerte del arte; con qué se ha llenado su vacío, si es que aún persiste; si ha mutado en algún tipo de planteamiento filosófico o si, por último, se ha vuelto una mera mercancía. Desde una perspectiva general, frente a la idea de progreso, evolución e innovación de las vanguardias artísticas modernas; el arte contemporáneo parece inclinarse más por la cultura popular y de masas, caracterizándose así por la hibridación. Sus características principales, visto a grandes rasgos, son el eclecticismo, la mixtificación, la deconstrucción y la fragmentación. Lo que tiende a la redundancia, en contraste al modo en que la vanguardia se basó en la innovación y la evolución. Volviendo a métodos clásicos y la pervivencia de formas y estilos artísticos del pasado, a través de una innumerable hibridación indiscriminada, que desecha cualquier repercusión o carga ideológica de la obra.

De este modo, la tradición artística resulta transgredida al recurrir libremente a cualquier época o estilo del pasado, tomando de forma indiferente referencias a otros artistas. Estas obras, en su gran mayoría, suelen ser figurativas con referencias iconográficas que evidencian un gusto por lo fragmentario. De modo que los artistas posmodernos recurren por igual al arte clásico, al de vanguardia o cualquier otro que haya existido y se tenga noción. Busca, con esto, mezclar tales expresiones tradicionales con las nuevas, como pudiera ser el cómic, el grafiti o las imágenes publicitarias. Del mismo modo, las técnicas artísticas, desde las tradicionales a las derivadas de las nuevas tecnologías, resultan mixtificadas generando un abanico completamente nuevo de herramientas. Éstas, de modo general, son empleadas de forma subjetiva, personal, indiscriminada e irreflexiva.



[1:18] Por el amor de dios - Damien Hirst

Sin aparentemente pretender evocar algún tipo de concepto o mensaje, se asume el arte como objeto y finalidad en sí mismo; y no como vehículo de transmisión de y hacia una realidad cultural circundante con la que se busque una mutua retroalimentación. En efecto, se adopta abiertamente la mencionada postura de “el arte por el arte” que niega cualquier tipo de interdependencia. Desde la perspectiva del espectador, el individuo complejo y diverso en su estructura emocional e intelectual, dentro de este contexto artístico, inherente al espectáculo y la sociedad de consumo, queda sumergido en la masa homogenizada y dirigida por los medios masivos de comunicación. De manera que, al no tener garantizado el público y el individuo el acceso a la comprensión de un arte que muy probablemente no fue hecho ni pensando para ellos, la comunicación con el discurso artístico contemporáneo se vuelve unilateral, terminando por hacer de éste un entretenimiento más dentro de la sociedad del espectáculo.

Por otro lado, en el caso del espectador relacionado directamente con el mundo del arte o del mismo artista, la condición de comprender la obra se vuelve también limitada. Esto es debido a que, al estar inmerso en sus reglas internas, su percepción se vuelve paradigmática, tal como señala la metáfora del pez en el agua tratando de explicar el agua.⁵⁹ De esta manera, pareciera que cualquier modo anterior de relacionarse con el arte, ahora resulta nulo. En suma, dentro del arte contemporáneo, con su gran variedad estilística y conceptual de los diversos movimientos que lo integran, los diferentes artistas parecen haber adquirido cierta independencia manifiesta en un sello personal heterodoxo y polifacético, al carecer, por lo tanto, de carácter programático. Es por esto, quizá, que muchos críticos no logran identificar un sello unívoco y distintivo en estas obras, al ser su definición (una de las más aceptada) la de una expresión en constante cambio, que sólo tiene en común su oposición al proyecto moderno.

Otro gran aspecto a mencionar, es el gran fenómeno económico que ha desencadenado. Similar al denunciado por Moix y Barba, el arte contemporáneo también se ha vuelto una inversión segura de capital, cotizándose en la bolsa de valores con cifras extremadamente altas que, en ocasiones, rayan en lo absurdo. En torno a esto, se ha desarrollado todo un mercado basado en el interés especulativo y la compra de obras como inversión fácil y rápida; interviniendo desde marchantes, coleccionistas, artistas, casas de subastas, galeristas, y hasta los más grandes especuladores capitalistas. Todos, siguen ciegamente las tendencias del mercado y atienden más a la publicidad y el valor económico de las obras que a cuestiones de sensibilidad, valor artístico, estético o histórico. Este mercado se muestra a sí mismo, como el poseedor de una mina de recursos inagotables, desentendida del origen del capital manejado. Consolidándose, así, como un sistema artificial, independiente e indiferente de la economía general.

Un buen análisis de esto (además de entretenido) es el que propone Ben Lewis, crítico inglés de arte; quien por medio de datos, estadísticas y entrevistas directamente con los involucrados, trata de exponer y divulgar esta situación con un video documental. Al que titula "la gran burbuja del arte contemporáneo,"⁶⁰ debido a su condición de desarrollo ininterrumpido y aislado de otras cuestiones. Según su análisis, éste fenómeno inició a finales del siglo XX y se consolidó con la canonización de artistas dentro del mercado, como Rothko y Warhol. Cuyas obras se subastaron en millones de dólares. Huella que, a su vez, siguieron otros artistas reconocidos en la actualidad como Jeff Koons y Damien Hirst. Lo anterior, representó un incremento general del valor del arte contemporáneo; pasando del 7% que representaron las grandes obras de los maestros de la historia del arte, a un 55% que terminó eclipsando esta estadística. Así, pese a la gran crisis económica mundial acaecida en la década de los 90's, el mercado del arte contemporáneo continuó su desentendida expansión, sobreponiéndose a varias crisis más.

Al indagar entre algunas de las más reconocidas galerías promotoras de arte contemporáneo y

[1.19] El becerro de oro - Damien Hirst



casas de subastas, tales como Christie's y Sotheby's, así como entre otras esferas relacionadas, Lewis logra desentrañar una de las dinámicas principales, que pareciera sustentar toda la estructura, con base en las artimañas del mercado. Esta estrategia es la inversión de grandes sumas de capital en abstracto sobre el valor de las obras subastadas que, además de aumentar la inversión en las ya adquiridas, infla la cotización general. Lo truculento radica en que tal inversión se realiza por parte de los coleccionistas, promotores, galeristas e inversionistas, entre otros. Esto sucede en complicidad con las subastadoras, las cuales, prestan dinero a los compradores para vender las obras en cantidades incosteables, incluso para los más grandes millonarios. Forman, así, sociedades económicas en que cada parte interesada adquiere un porcentaje de la obra, la que se vuelve una inversión traducible en acciones. Dentro de lo cual, hasta los mismos artistas intervienen indirectamente en las pujas inflando el valor de sus propias obras.

Estas dinámicas de las subastas, según lo expone Lewis, cumplen fines casi exclusivamente económicos: la evasión de impuestos, la protección de cotizaciones e inversiones, el valor de exhibición de las obras y su producción masiva, entre otras. Un caso icónico, es el de la calavera de diamantes de Damien Hirst, quien personalmente llegó a inflar su valor mediante una asociación con la que prácticamente él mismo la compró en 100 millones de libras esterlinas. Esto, sólo para después venderla en la misma cantidad, pero de dólares americanos; aumentando así su valor de la nada. Transacción que inevitablemente fracasó. Sin embargo, cabe mencionar que este mismo artista rompió un récord al lograr vender otra de sus obras en 13 millones de euros, bajo condiciones similares. Obra que se trata de “un animal en formol con las pezuñas y los cuernos pintados con oro de 18 quilates,”⁶¹ titulada “la ternera dorada.” La que, irónicamente, alude a toda esta condición autoendiosada, mitificada y capitalizada del arte contemporáneo que contrasta con su aportación, tanto dentro del mundo del arte como fuera de sus confines.

EL ARTE CONTEMPORÁNEO

A pesar de esta tendencia a lo económico en el arte, esto es sólo una mera generalización, debido a que, aún dentro de la situación y sumándose paradójicamente a la misma fragmentación y contradicción posmoderna, son vigentes los artistas y corrientes que se oponen a esto. En este sentido, varios analistas señalan que el fenómeno de “la muerte del arte” se refiere a una cuestión aún más profunda que su simple mercantilización. Según Vattimo, esto se puede englobar desde una visión más amplia mediante identificar tres aspectos básicos en los que simultáneamente se presenta: como *kitsch*, como silencio y como utopía. El primero, como el más sobresaliente, lo constituyen aquellas expresiones que, sin cuestionarse, emplean las características previamente mencionadas, ya que buscan, sobre todo, alimentar las demandas de la cultura de masas. Su postura apunta hacia una autoironización de la propia condición del arte, negando toda expresión de virtuosismo y resolviendo la producción en gran medida, a través del uso técnico de máquinas o herramientas para la reproductibilidad y estandarización de la obra.

El segundo aspecto se identifica como una respuesta contraria al primero que, intentando lograr un arte auténtico, renuncia a todo deleite inmediato de la obra y se refugia en el virtuosismo de la técnica, buscando, así, dotarla de un cierto hermetismo para evitar contagiarse del primero. Aunque la técnica artística se entiende, dentro del canon, como lo que permite vincularse con la historia del arte y del espíritu, debido a la misma situación cultural fragmentaria, esta expresión no llega a relacionarse con ninguna tradición. Terminando paradójicamente así, negando también la comunicación e inclinándose por el simple y puro silencio. De modo que la virtud técnica se vuelve solo un medio para reforzar su defensa silenciosa. Lo que, según Vattimo, “se manifiesta como una especie de suicidio de protesta.”⁶² El tercer aspecto es quizá el más ambiguo y difícil de identificar, al ser el más esquivo; esto es debido principalmente a que él mismo niega por completo toda concepción, definición e idea del arte. No con una intención de ensimismarse siguiendo la doctrina de “el arte por el arte”, sino persiguiendo todo lo contrario.



[1] 201 Merda de artista - Piero Manzoni

Las expresiones dentro de este aspecto buscan la supresión del arte en sí, persiguiendo la utopía de que, al destronarlo, se abrirán sus barreras institucionales ante la sociedad y así se permitirá una estetización general de la existencia. Esto rescataría y reintegraría la existencia al arte que, según algunos filósofos como Foucault, haría de cualquier persona un artista. Así, estas obras son concebidas como verdaderos instrumentos de agitación social y política buscando la destrucción de las estructuras jerárquicas de la sociedad y el individuo moderno. Para ello recurren a cualquier medio de producción, desde el virtuosismo técnico hasta las herramientas de reproductibilidad

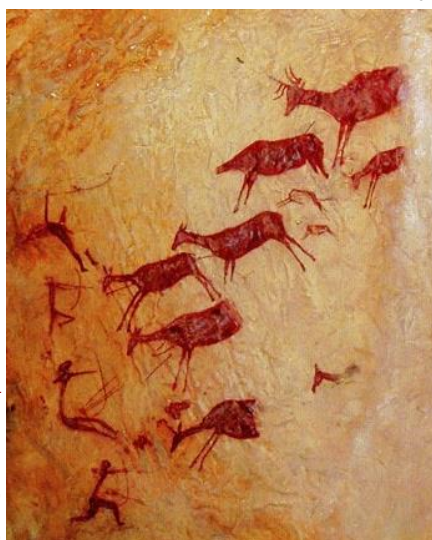
técnica más estandarizadas. Buscan, sobre todo, satisfacer el fin de una expresión estética fuera de los confines tradicionales. Lo que a su vez las lleva a manifestarse negando los lugares asignados típicamente para la expresión artística; como pudieran ser los museos, salas de conciertos y en breve, todo tipo de medio especializado. Situación que, pese a su fuerte idealismo, tiende a caer inevitablemente en la incompreensión y el hermetismo.

En conclusión, esta escueta visión sobre el arte contemporáneo que, en el fondo, no intenta ser totalizadora, sólo busca extraer la idea de que, a pesar de su tendencia o intención aparente de girar sobre sí mismo e idealizarse al tratar de desprenderse de la situación cultural posmoderna, la estrecha relación que comparte con esta realidad social, económica, tecnológica y política analizada en la primera parte del capítulo, resulta innegable. De este modo, al calificarlo de arte contemporáneo o posmoderno (o cualquier otro nombre que, en un futuro, con más perspectiva histórica seguramente podrá adquirir), lo único seguro de momento es que, como nuevo período en la historia del arte y el desarrollo cultural, este será considerado el arte propio de finales del siglo XX, pues abarca la actualidad y se extiende probablemente más allá de ésta. Dicho esto, se espera reconocer la latencia de verse inmerso en él y acoger sus consecuencias, a pesar de las objeciones que tal afirmación pueda suscitar.

FUNCIÓN SIMBÓLICA

Así, adoptando la idea del arte como "reflejo del espíritu humano," muy a pesar de que la comprensión del arte contemporáneo escape a la sociedad en su conjunto, y resulte complicado hacer una lectura clara de la dirección a la que apunta, sí se puede llegar a afirmar que éste es un fiel reflejo de la contradicción y el sinsentido de la condición posmoderna, de la cual, además se nutre. Dicho esto, por su parte, es importante detallar aquello a lo que esta idea se refiere, mientras se busca entender con ello las implicaciones profundas que el arte puede tener. Englobada en frases tales como "el artista ha sido en todos los tiempos el instrumento y portavoz del espíritu de su época;"⁶³ o como "en la obra de arte más que en cualquier otro producto espiritual se revela la verdad de la época." Concepción que básicamente sostiene que el arte tiene la capacidad de expresar contenidos intangibles e inefables, esenciales al ser, imposibles de objetivar por otro medio. Mismos que como se señala, son propios de un determinado momento histórico, sociedad o grupo humano, reflejando paralelamente sus particularidades.

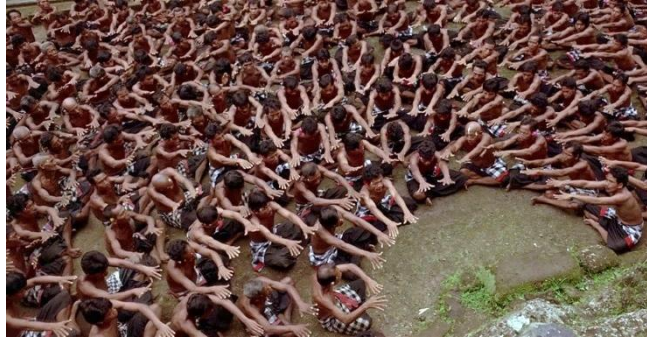
Afín al concepto de aura, en el sentido de que ambas enfatizan cualidades más allá de la constitución material de la obra y que no pueden ser englobadas en lecturas analíticas, esta



[1.21] Pintura rupestre de caza, Indonesia

perspectiva sostiene que lo transmitido por el arte son cuestiones ligadas a una percepción directa de las cosas. Las cuales, por su parte, no necesitan de ningún filtro de tipo analítico o racional para poder ser asimiladas por los individuos del grupo. Pues como señala Vattimo, son "rasgos constitutivos de la propia experiencia del mundo –por ejemplo, los criterios secretos de distinción entre verdadero y falso, entre bien y mal, etcétera–."⁶⁴ Aspectos que estructuran y articulan todo el complejo de valores desarrollados y sustentados por el grupo característico. De ahí que, según Walter Benjamin, las obras de arte en su sentido legítimo y más primigenio "surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso."⁶⁵ De modo que, al estar fuera de ese contexto ritual, la obra seguía ligada a éste adquiriendo el valor de símbolo. Mismo que servía como memorial y recuerdo constante de los significados e intenciones de sus respectivos rituales.

Este símbolo a su vez, cumplía la función de unificar a los diversos individuos pertenecientes al grupo, recordándoles la tradición y sirviéndoles de guía para el correcto modo de actuar dentro de éste. Así, además de ser parte constitutiva fundamental de la obra de arte y el origen del mismo fenómeno artístico, como algunas otras destacadas concepciones filosóficas lo usan,⁶⁶ la importancia del símbolo para el ser humano trasciende su condición primigenia debido a la aún estrecha relación existente entre lo simbólico y lo real. Lo anterior, se hace presente, sobre todo, en la construcción del conocimiento y la configuración de la noción de realidad. "Esta función unificadora es de una importancia considerable, no sólo en las experiencias mágico-religiosas del hombre, sino incluso para su experiencia total. Un símbolo revela siempre, cualquiera que sea su contexto, la unidad fundamental de varias zonas de la realidad;"⁶⁷ según reafirma Mircea Eliade, reconocido historiador de la religión rumano.



[1:22] Ritual de Gunung Kawi, Bali

Por otra parte, según señala el filósofo inglés Herbert Read, cuya reflexión gira principalmente en torno al arte, se sabe que la imagen ha antecedido a la idea en el desarrollo evolutivo de la conciencia humana. De esto, en un ámbito histórico, los símbolos del arte fueron los primeros en articular y configurar el conocimiento abstracto que el ser humano comenzaba a desarrollar a la par que se volvía un hombre civilizado. Así pues, el arte tenía una función imprescindible para el humano que iba más allá de la estética o de entretenimiento, con la que comúnmente, hoy, se la asocia. Pues establecía el primer eslabón y "la función primaria en la evolución de todas las facultades superiores que constituyen a la cultura humana."⁶⁸ A pesar de esto, la presencia del símbolo no se limita a este período histórico, puesto que el arte de cualquier otro período puede ser entendido como "una forma de discurso simbólico, y donde no hay símbolo ni, por lo tanto, discurso, no hay arte;"⁶⁹ como declara este mismo filósofo.

En síntesis, se puede decir que el símbolo es el vínculo que articula la interrelación entre el objeto artístico y el ser humano, al generar, a su vez, todas las funciones mencionadas. De manera que se puede llegar a considerar como un factor indispensable para la construcción de todo tipo de conocimiento. Esto, puesto que "el ser humano dispone del símbolo para aproximarse a la realidad, para interpretarla, ya que no puede conocerla directamente."⁷⁰ Para entender mejor lo anterior, hay que resaltar que el símbolo, más que un objeto físico, se trata también de un suceso psicológico; de modo que se constituye por el proceso en que articulamos y filtramos la realidad, que sólo así podemos experimentar y aprehender. De un modo radical, se podría decir que nada existe para el ser humano, sino hasta el momento en que hacemos una representación mental o perceptual de ello. A partir de aquí, el símbolo puede tomar alguna forma objetual contribuyendo a la consolidación y difusión del conocimiento obtenido con la experiencia. Sin embargo, esta abstracción no solo se plasmará en una dimensión exterior ya que, de antemano, estará presente en la misma estructura interna del sujeto al conformar su noción de realidad.

Al analizar esta misma cuestión del símbolo y el significado, pero desde la perspectiva de la arquitectura, las investigaciones de Christian Norberg-Schulz, historiador y teórico de la arquitectura noruego, señalan que más allá de las facultades de adaptabilidad de los animales, el ser humano ha desarrollado una mayor flexibilidad al entorno y una más acelerada evolución de sus facultades, debido en gran medida al conocimiento y el aprendizaje. Los cuales, derivados de su capacidad innata para abstraer y generalizar, le han permitido trascender a su vez la condición individual y formar sociedades para superar con ayuda de otros las adversidades del entorno. Esto refuerza la flexibilidad propia de su naturaleza indeterminada, en el sentido de que, en una medida considerable, él mismo puede tomar diferentes decisiones y acciones respecto a las

condicionantes que una misma situación le presenta. De modo que, a través de reconocer relaciones y semejanzas entre los fenómenos de los procesos naturales y humanos, es que ha desarrollado además su capacidad de inducción. Misma que va de la mano con su necesidad más urgente y fundamental, que es “experimentar significados en el ambiente que lo circunda.”

SIGNIFICADO EXISTENCIAL

Por consiguiente, todo cuanto el ser logra aprehender y abstraer de su entorno constituye su “significado existencial;” es decir, se refiere al significado de todo aquello que forma parte integral de su vida cotidiana. Lo que implica que el significado de cualquier fenómeno, según Norberg-Schulz, es el contexto global en que se presenta del mismo modo que cada ser humano, en particular, puede entenderlo como “la suma de las interrelaciones o de los significados que le son accesibles.” Por lo tanto, es mediante el lenguaje que el ser humano puede enunciar, describir y conservar sus experiencias generalizadas y, en cierto sentido, manipularlas para transmitir las a otros individuos en su grupo o de otro e, incluso, de futuras generaciones. Esto, además de permitirle a los individuos del colectivo acceder a un mayor número de significados que por su cuenta jamás podrían llegar a experimentar de modo directo; simultáneamente los va adaptando a una particular forma de vida social, propia del grupo.



[1:23] Cueva de las manos - Patagonia, Argentina

Cabe mencionar respecto a esto, que las palabras, que pudieran dar la impresión de una objetividad absoluta para referirse a situaciones u objetos concretos, realmente no designan un fenómeno específico sino una generalización entre fenómenos. En donde el símbolo logra conservar las inducciones realizadas por el ser humano de un modo generalizado, de manera tal que, a su vez, la función simbólica se vuelve un complemento indispensable dentro de su capacidad innata de abstracción y generalización. Asimismo, es elemental reconocer que el símbolo no es exclusivo del lenguaje escrito u oral, sino que, además, se presenta en otros lenguajes o tipos de comportamientos expresivos; como los gestos, objetos concretos como las imágenes e, incluso, conceptos abstractos. Por consiguiente, “todo producto humano puede ser considerado un símbolo o un ‘instrumento’ que posee la función de impartir orden (significado) a ciertas relaciones entre el individuo y su entorno;” como señala Norberg-Schulz.

Entonces, cualquiera que sea la forma que adopte el símbolo, éste siempre dependerá de “estructuras simbólicas sistemáticas,” las cuales, ordenan y conectan los diversos símbolos dentro de un sistema general mediante el cual los significados experimentados pueden ser conservados y transmitidos. Dicho de otra forma, para que el símbolo pueda significar, es necesario que el receptor reconozca o adopte la estructura sistémica a la que pertenece, permitiéndole asimilarlo. De ahí que “tomados en conjunto los sistemas simbólicos constituyen el orden común que llamamos cultura. Participar en una cultura presupone que se sabe cómo usar sus símbolos mediante la percepción (experiencia) y la representación (expresión).”⁷¹ Esto implica que el uso de símbolos y sus respectivos sistemas, ineludiblemente influyen y modifican el aparato perceptivo, así sea como emisor o receptor. De modo que, aunque exista un desarrollo del símbolo individual, su significado siempre estará subordinado al sistema global cultural. Sin embargo, cabe señalar, ambos son elementos interdependientes de una misma totalidad que es la existencia humana.

Por otra parte, respecto a los productos expresivos como medios simbólicos, es importante señalar que, además de su importancia en las cuestiones socioculturales, también, son bastante esenciales para el ser humano como individuo en sí. Ahondando en ello, es necesario comenzar reconociendo el precepto, un tanto obvio, de que el ser humano no es sólo un ente biológico cuya existencia se desenvuelve exclusivamente en un plano físico, sino que, de igual manera, se constituye por aspectos que intervienen en muy diferentes planos. Aspectos que se puede afirmar poseen un carácter metafísico; entendido en su sentido literal (al menos aquí), al referirse a que están más allá o fuera de los límites de lo físico. De un modo muy elemental y aparente, algunos de estos aspectos serían las sensaciones, ideas, sentimientos y valores, entre otros. Sin embargo, similar a como se señaló con la experiencia de la realidad, para poder entrar en contacto con estos y pese a su carácter inmanente, asimismo se requiere del símbolo como conducto para hacerlos manifiestos. En este contexto, a este proceso se le denomina expresión.

Eduardo Nicol, destacado filósofo mexicano, centrado en el estudio de la metafísica como una dimensión constitutiva y esencial del ser, sostiene "la expresión es el ser del hombre."⁷² Afirmación con la que trata de dar a entender que el ser humano, en general, como único ente expresivo y cuya única "constante ontológica" es la expresión, no puede llegar a conocerse íntegramente a sí mismo, solamente mediante la reflexión o algún otro tipo de conocimiento abstracto, sino a través de la experiencia directa del existir mediante el expresar. De modo tal que, sin esta expresión, "su ser no está completo ni puede completamente conocerse, en la pura determinación óptica de su individualidad." De ahí que, al consistir de un proceso de externar y vincular, la expresión se vuelve inherentemente social al establecer una relación con otros individuos, pudiendo llegar a ser tanto directa como indirecta. Misma que, mediante lograr referirse a una realidad común, genera una suerte de reflejo permitiéndole que sus propios contenidos subjetivos adquieran el carácter de realidad efectiva. Con lo que logra un cierto autoconocimiento.

De este modo, la expresión se vuelve "el primer dato fenoménico que nos ofrece el ser humano" como antecedente de cualquier otro y que consecuentemente, puede entenderse como "la clave para la comprensión de la forma de ser propia del hombre." Por tal razón, la expresión representa el "carácter constitutivo de la estructura ontológica del hombre,"⁷³ si se entiende lo ontológico como las características fundamentales en las que el ser humano, de modo particular, define su realidad, su entorno, su existencia y a sí mismo. Conformando en la interrelación de todos estos elementos lo que constituiría su ser en sí. Por consiguiente, cuando se es capaz de percibir el símbolo en sus diferentes ámbitos, presentado mediante la expresión y articulado gracias a los diversos sistemas simbólicos, el individuo entra en contacto con un complejo de dimensiones naturales, humanas y sociales que lo llevan a experimentar un acto de identificación. Lo cual contribuye a darle valor y sentido a su existencia. En términos de Norberg-Schulz, esta identificación presupone una opción o "acto de orientación existencial."⁷⁴

ALTERIDAD - AGENCIAMIENTO

Para adentrarse en el entendimiento de este tipo de orientación, es conveniente recurrir al concepto filosófico de la alteridad. A grandes rasgos, ésta podría definirse como la acción y efecto de una alteración "psicoespiritual", en la que un "ser en sí" y "para sí", se transforma en un "ser en otro", para otro. Constituyendo finalmente esto un cambio en el devenir del sujeto.⁷⁵ Partiendo de su origen, puede identificarse inicialmente en el exterior del individuo, generando a su vez en él una alternancia de su percepción habitual y subjetividad mediante la cual llega a ponerse en el lugar de otro individuo. Situación que, a la vez, abre la noción de verse inmerso en una realidad compuesta por múltiples y diversas realidades, provocando que surjan, así, nociones fuera de su ser inmediato: como la del "otro", el "nosotros" e, incluso, diversas nociones de sí mismo. Esta "otredad" establece una condición de intersubjetividad tal, que permite la unificación del grupo al establecer un cierto control sobre la diferencia y la individualidad. Sin que esto necesariamente implique un totalitarismo, sino más bien una conciencia social.

Por otra parte, esta misma alteridad pone en tela de juicio la propia subjetividad del individuo, al situarla frente a la del otro. Ésta se le presenta como imposible de contener y más aún de poseer. Así, esta situación, a pesar de que en esencia alude al otro individuo, permite la definición de la propia identidad y el entendimiento de uno mismo por medio del contraste implícito. Sirve, para establecer una distinción entre lo correcto y lo incorrecto, lo cierto y lo incierto, lo familiar y lo ajeno. De modo que la alteridad más allá de la uniformidad social, propicia la trascendencia de los mismos individuos en el grupo al proveer un marco de referencia más amplio fuera de su propia subjetividad. Con esto, abre la posibilidad a la superación y trascendencia de su identidad ya consolidada. Así, entonces, la alteridad se vuelve una suerte de intuición no construida, no como idealización, sino como referencia externa real que permite la renovación constante de valores e identidades individuales y sociales.⁷⁶

Para visualizar mejor el modo en que la alteridad toma lugar, resulta conveniente recurrir a un concepto desarrollado por Félix Guattari, importante filósofo y psicoanalista francés. Quien, para explicarlo, parte por mencionar que en las sociedades arcaicas las expresiones artísticas como la danza, la música, la elaboración de formas plásticas y signos hechos sobre los objetos, el suelo o el cuerpo mismo, estaban integradas de manera inherente a las actividades rituales y representaciones mágico-religiosas propias de estas sociedades. Además, los mismos rituales que tenían funciones de relaciones sociales, intercambios económicos y matrimoniales, tampoco se lograban distinguir de la vida cotidiana en su conjunto; relación a la que se denomina "agenciamientos territoriales de enunciación." Estos agenciamientos "mediante diversos modos de semiotización, sistemas de representación y prácticas multirreferenciales sociales, lograban cristalizar segmentos complementarios de subjetividad, producían una alteridad social conjugando la filiación y la alianza, inducían una ontogénesis personal;"⁷⁷ según señala Guattari.

De este modo, los individuos en las culturas arcaicas se hallaban inmersos en un ambiente tanto físico, como social y psíquico. Constituido por una red intersubjetiva que los influenciaba al abrirse y entrar en contacto directo con su sociedad y mundo exterior, mediante los diversos símbolos de su entorno. En resumen, se podría decir, de un modo general y simplificado, que los agenciamientos representan la forma natural en que el ser humano se apropia de su entorno, lo modifica y le imprime su propia estructura. Mientras que, por el otro lado, la alteridad se podría señalar como el proceso contrario en el que el entorno es el que se apropia del ser humano, alterándolo y acoplándolo a sus diversas condicionantes. Sin embargo, ambos procesos pueden ser entendidos como complementarios e interdependientes dentro de la relación ser-entorno; en el sentido de que en última instancia una lleva a la otra. Lo que consecuentemente le permite al ser humano establecer uniones y relaciones de significado con su entorno, en su más amplio sentido, dotando a su existencia de un equilibrio íntegro.



A pesar de que, en las mal llamadas "culturas arcaicas," la función del símbolo pueda apreciarse de modo más evidente (las cuales, cabe señalar, no necesariamente están muertas o pertenecen al pasado ya que aún hoy día persisten en esa forma); de igual manera, en las culturas más "avanzadas y modernas" se puede ver presente esta misma situación. Para el renombrado antropólogo y etnólogo francés Claude Lévi-Strauss, "toda cultura, puede considerarse como un conjunto de sistemas simbólicos donde se sitúa en primer rango el lenguaje, las reglas

matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia, la religión."⁷⁸ Lo anterior, en el contexto moderno más reciente, ha sido ampliamente estudiado bajo el concepto del contrato social en la teoría marxista y en otros enfoques sociológicos. Respecto a esto, es necesario mencionar que

todas estas cuestiones relacionadas al simbolismo se abordarán a mayor detalle en los capítulos subsecuentes; sin embargo, la intención de momento es reconocer de modo hipotético, el papel que la arquitectura puede estar desempeñando en la condición posmoderna.

ARQUITECTURA Y EXISTENCIA

Desde esta perspectiva, se puede entrever que, de entre los muy diversos sistemas simbólicos que componen los entornos culturales, la arquitectura ineludiblemente forma parte integral de esta red intersubjetiva tejida por los diferentes procesos de semiotización sociocultural. Así, en su aspecto artístico y simbólico, ésta también cumple la función de conservar y comunicar los significados existenciales experimentados por el colectivo. Por esta razón, como ya se analizó en las páginas anteriores, se puede reconocer que la arquitectura tiene la capacidad para influir directa e inconscientemente, en los individuos que se desenvuelven dentro del entorno consolidado mediante ésta misma. Lo que de momento puede constatarse de un modo muy somero y fácil de comprobar, mediante la afirmación de Norberg-Schulz, con la cual sostiene que "el ambiente nos afecta y determina nuestro estado de ánimo, y también que la arquitectura es una parte de ese ambiente."⁷⁹

Al basarse en la amplitud de perspectiva que el análisis histórico provee, según el enfoque de este mismo teórico, es un hecho que la arquitectura, como fenómeno sociocultural, consiste sobre todo en satisfacer significados existenciales más que sólo en funciones prácticas. En palabras del autor:

El sistema simbólico arquitectónico le permite al hombre experimentar un entorno significativo en cualquier parte de la tierra, y de este modo lo ayuda a conquistar un "equilibrio existencial". Este es el verdadero objetivo de la arquitectura: contribuir a hacer significativa la existencia humana; todas las demás funciones, como la atención de necesidades meramente físicas, pueden satisfacerse sin arquitectura.⁸⁰

Así se puede entender que la arquitectura, desde la relación directa del objeto arquitectónico con el individuo, hasta la complejidad en la relación de la ciudad con sus muy diversas esferas sociales, brinda la posibilidad de generar tal equilibrio. El cual, implícitamente conlleva procesos de agenciamiento y alteridad.

Al adentrarse en esta cuestión, se puede partir de lo evidente dando por sentado que, mediante el acto mismo de construir, la arquitectura conlleva un cierto proceso de agenciamiento. Donde lo complicado estaría en identificar el modo en que la alteridad acontece. Para esto, siguiendo con la línea de pensamiento Pallasmaa, se puede tomar en cuenta lo siguiente:

La ciudad, más aún que la casa, es un instrumento con función metafísica, un intrincado instrumento que estructura la acción y el poder, la movilidad y el intercambio, organizaciones sociales y estructuras culturales, identidad y memoria. Sin duda el más significativo y complejo artefacto humano, la ciudad controla y alienta, simboliza y representa, expresa y oculta (...) La ciudad contiene más de lo que puede ser descrito.⁸¹

Con base en esto, él mismo señala que la experiencia de la ciudad sucede mediante una doble función desempeñada a través de la percepción, en la que, por un lado, ésta nos influye a la par que nosotros también la influimos a ella. Concepción concordante a la relación complementaria e intrínseca al mencionado equilibrio existencial.

Así, Pallasmaa detalla que "cuando entramos en una ciudad nueva, de inmediato empezamos a acomodarnos a sus estructuras y cavidades, y la ciudad empieza a habitarnos. Todas las ciudades que visitamos se vuelven parte de nuestra identidad y nuestra conciencia." Así, la ciudad, como cualquier otra forma de arquitectura, comienza a ejercer su alteridad sobre los individuos mediante

los estímulos sensoriales que las sensaciones espaciales nos desencadenan. Éstos últimos, cabe señalar, no sólo son visuales, sino que también pueden ocurrir por medio de los demás sentidos. Dicho de forma general, esta influencia no sólo se limita a las impresiones sensoriales, puesto que, de forma indirecta, también ocurre, sobre todo, en nuestro aparato perceptivo. Éste, hay que recalcar, no puede entenderse únicamente como la suma de estas impresiones, ya que de modo simultáneo involucra al resto de nuestros sentidos; así como otras cuestiones metafísicas como pudieran ser la imaginación o la memoria.⁸²

Dentro de esta relación entre arquitectura y percepción, y tratando de acercarse al análisis de la situación en que esta influye existencialmente al ser humano, Andrew Benjamin, filósofo australiano especializado en el estudio de la arquitectura como lenguaje filosófico, propone introducir la noción del tiempo como un producto perceptual. Mismo que, a la vez, puede permitir entrever la posibilidad y presencia de la alteridad en la arquitectura. Para ello, comienza señalando la necesidad de un abordaje diferente al acostumbrado, que explica por medio del concepto de "intersticio;" originalmente empleado por el arquitecto Peter Eisenman. En esencia, éste hace alusión a algo que se sitúa entre dos elementos claramente definidos e incluso entendidos como antitéticos; constituyendo, así, el lugar intermedio o de la diferencia. Con base en esto, la alteridad arquitectónica debe entenderse como un proceso vinculado a la "relación tiempo-espacio;" de la que, por su parte, la arquitectura jamás puede desprenderse.

Mientras que el espacio puede resultar algo relativamente fácil de observar dentro de lo arquitectónico, la cuestión del tiempo requiere de un análisis más minucioso. Esto se debe a que el tiempo, a diferencia del primero, no puede tratarse como un objeto tangible y de existencia corpórea, puesto que alude más a una experiencia interna subjetiva que a una realidad física exterior. Por esta razón, debe entenderse como una experiencia relativa y no absoluta, lo que abre la posibilidad de múltiples y diversas experiencias de tiempo. Así, aparte de que éste siempre ocurre en el objeto arquitectónico e interviene para su localización en un momento histórico específico, Andrew Benjamin propone entender a la arquitectura además que, como espacio construido, como "tiempo construido." Dicho de otra forma, como un objeto que envuelve determinaciones temporales, al permitir o negar la repetición de actividades y funciones. Para entender mejor esto, es importante reconocer algunos aspectos fundamentales del fenómeno.



[1.25] Hogar – Cinta Vidal

En primer lugar, hay que identificar la particularidad de lo arquitectónico como aquello que permite diferenciarlo de otras áreas, como el arte conceptual o la escultura. Lo anterior, significa básicamente que la "arquitectura está inevitablemente interarticulada con la función o con consideraciones programáticas." Por otra parte, hay que tomar en cuenta que tales determinaciones funcionales ya han sido establecidas de antemano; por mencionar algunos ejemplos, mediante la estructura de lo doméstico o lo pedagógico. Lo que conlleva a identificar, además, que la "arquitectura trabaja para permitir la repetición de lo ya dado." Es así, entre estas dos afirmaciones, que se puede vislumbrar que la "arquitectura asienta la repetición de la actividad humana debido a que las formas habitadas que ocasionan tal repetición son parte del mismo territorio de la arquitectura."⁸³ Dicho de otro modo, la repetición y el establecimiento de funciones está inherentemente ligado a la arquitectura, a la vez que esta está condicionada por la estructura de dichas funciones. Por lo que una complementa a la otra en el asentamiento de ambas.

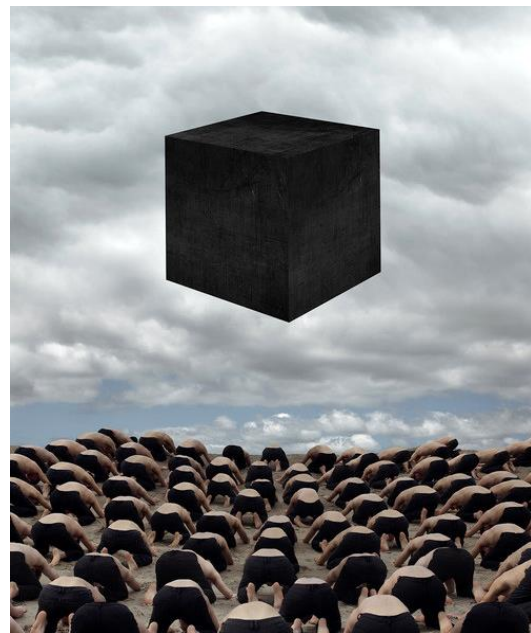
Además de esto, otro aspecto importante que Andrew Benjamin enfatiza en el estado actual de la arquitectura, es su ubicuidad; con lo que se refiere a su presencia casi omnipresente dentro del contexto urbano contemporáneo. Con todo esto, llega a afirmar que

la presencia y la actividad de los edificios son imposibles de resistir. El contexto urbano determina el movimiento dentro de la ciudad. La arquitectura y lo urbano hacen más que adherirse al tejido de la existencia. Estructuran la actividad proporcionando los lugares donde las actividades se realizan. Como educador o estudiante, como pareja, amante, pariente, como doctor o como paciente, como gerente o como trabajador, las determinaciones específicas de que estas posiciones ya estén dadas, son mantenidas en su lugar y reforzadas así por la arquitectura. La arquitectura trabaja, por ejemplo, para mantener la oposición entre educador y estudiante. Las estructuras de la pedagogía ya están articuladas dentro del entorno arquitectónico que habitan.⁸⁴

De este modo, la arquitectura determina las rutinas y la misma vida cotidiana de los individuos inmersos en ella. Así sucede hasta el grado de llegar a lo que Peter Eisenman afirma, que los "cambios en la organización espacial afectan nuestro entendimiento del tiempo y el espacio."⁸⁵ Lo anterior genera dentro de una sociedad específica una experiencia de tiempo-espacio, singular y compartida, misma que lleva a su consecuente unificación.

Sin embargo, la alteridad, por su misma definición, no implica sólo una modificación de la percepción para acoplar a lo ya dado, sino que, asimismo, genera la posibilidad de un movimiento de crítica y trascendencia de esta misma condición. En este sentido, Pallasmaa agrega que "la ciudad estructura y preserva el tiempo del mismo modo que las obras literarias o artísticas. Los edificios y las plazas nos permiten regresar al pasado, experimentar el lento tiempo curativo de la historia. Los más grandes monumentos arquitectónicos detienen y suspenden el tiempo por la eternidad."⁸⁶ En concordancia, Andrew Benjamin apunta que en la interconexión, surgida entre ubicuidad, repetición y función (esta última, como la que viene a repetir las determinaciones particulares de tiempo), es la que "además señala tanto el lugar como la posibilidad de formas específicas de interrupción."⁸⁷ Por lo tanto, es entre la repetición e interrupción de funciones ya establecidas en el habitar, que la alteridad se hace posible en la arquitectura.

Respecto a la función unificadora, lograda a través del establecimiento de determinantes funcionales compartidas, se puede entender que la arquitectura guarde una muy estrecha relación con las sociedades y las culturas, al fungir como medio que permite y articula su desarrollo. Tal como Pallasmaa afirma, "las ciudades son excavaciones habitadas para la arqueología de la cultura, exponiendo el denso tejido de la vida social."⁸⁸ En síntesis, esta relación inicia desde la experiencia generada en el individuo; le permite identificarse con los otros y adaptarse al entorno social, al compartir una forma de vida común. Esto, sin llegar a homogenizar, los despoja de su individualidad; los unifica para la organización y el desarrollo colectivo. A su vez, este mismo tipo de organización particular, moldeará las diversas formas sociales como la economía, la política, la religión, el arte, entre otros. De ahí que la arquitectura se torne una manifestación concreta de los valores, ideales y creencias específicas del grupo.



[126] Idolatría - Sean Mundy

Es en este factor en particular, que radica la importancia de tener en cuenta la consideración de concebir a la arquitectura como un fenómeno cultural. En alusión a esto, retomando el estudio histórico del valor simbólico y de significado de la arquitectura, Norberg-Schulz afirma que

la historia de la arquitectura describe el desarrollo y el uso de los sistemas de símbolos arquitectónicos y, por consiguiente, forma parte de la historia de la cultura. En líneas generales puede decirse que la historia de la cultura es la historia de formas significativas o simbólicas y, por lo tanto, es la historia de las posibilidades existenciales.⁸⁹

Con lo anterior, resume de manera concisa el sentido de que la arquitectura, a la par que se vuelve la expresión de una cierta forma de existencia, propia de una específica sociedad o cultura, también condiciona y determina las posibilidades existenciales que sus individuos pueden adoptar. Entre lo cual sucede el equilibrio existencial.

Sin embargo, como el mismo Norberg-Schulz lo menciona, este equilibrio no lo logra la arquitectura por sí sola, puesto que ineludiblemente se requiere de la intervención del ser humano dentro del proceso. Esto inicia desde la identificación inicial con el símbolo arquitectónico, la cual a su vez lleva al acto de orientación existencial; lo que "implica que cada significado es sentido como parte de un orden espacio-temporal comprensivo." Esta condición, media la identificación y unificación de los individuos dentro de un cierto grupo. Por tal razón, el equilibrio debe ser buscado de modo conjunto, de manera que es necesario que la arquitectura, por su parte, desarrolle la facultad perceptiva de los individuos. Lo que asegura que éstos puedan reconocer el símbolo arquitectónico y acceder a los significados existenciales implicados en él. Asimismo, para asegurar que una percepción social resulte válida, debe procurar manifestar sus significados de modo claro ante los mismos individuos. Es sólo de esta manera que el mencionado objetivo de lograr un equilibrio existencial, a través de la arquitectura, puede ser concretado.⁹⁰

TECNIFICACIÓN DE LA EXISTENCIA

Al compaginar todas estas cuestiones del símbolo arquitectónico, con su estado actual dentro del contexto pluricultural posmoderno, de entrada, se puede llegar a ver en relación a la investigación de Ortín, que la ininteligibilidad del objeto arquitectónico es el primer gran problema para buscar un equilibrio existencial en el ser contemporáneo. Resultado de la enajenación que producen las herramientas tecnológicas y digitales en su producción. Lo que, a su vez, dentro del sistema socioeconómico poscapitalista, en el cual todo gira alrededor de solo producir y consumir, hace que la arquitectura deje poco lugar para la adopción de otras alternativas existenciales. Funciendo como uno de los medios más efectivos para el acoplamiento de los individuos a sus dinámicas tan herméticas. Mientras que, al contemplar su conexión con el estado del arte contemporáneo, que también tiende a lo económico y el distanciamiento social, relativamente toda posibilidad de alteridad se vuelve nula en este contexto.

En consecuencia, entendiendo que la arquitectura siempre estará en función del sistema global que es la cultura, la imposibilidad de lograr un adecuado equilibrio que dote de sentido a la existencia del ser contemporáneo en relación a su entorno, se vuelve una condición prácticamente inevitable. Según Vattimo, en

la sociedad de consumo, la renovación continua (de la vestimenta, de los utensilios, de los edificios), está fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema; la novedad nada tiene de 'revolucionario,' ni de perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera.⁹¹

Este sistema, como se analizó anteriormente, está fundamentado en criterios y estamentos en los que el ser humano no está contemplado íntegramente de inicio. Todo lo cual desemboca en la

situación presente, en la que el ser ha resultado desplazado dentro de la ecuación global que es el sistema posmoderno. Primando aparentemente más lo económico que otras cuestiones igual de importantes en su vida.

Al seguir con la lectura que propone Vattimo de la cultura posmoderna, en relación a esta crisis del humanismo, él señala que, de entre todos los fundamentos que componen este esquema cultura, el principal problema es lo técnico. Entendido este, como el representante central de una cultura fundada solo en el aspecto físico y biológico del ser humano. Pues según aclara, esta cuestión

se manifiesta como la causa de un proceso general de deshumanización que comprende ora el eclipse de los ideales humanistas de cultura en favor de una formación del hombre centrada en la ciencia y en las facultades productivas racionalmente dirigidas, ora, en el plano de la organización social y política, un proceso de acentuada racionalización que deja entrever los rasgos de la sociedad de la organización total.⁹²

Con base en esto, se puede constatar que los procesos de agenciamiento propios de la cultura posmoderna, en su plano global, han terminado por impregnar también en el sistema simbólico arquitectónico. En este sentido, se llega a la conclusión que la deshumanización en la arquitectura contemporánea, así como las experiencias de alienación derivadas de ella, se desprenden directamente de este gran fundamento central.

A partir de esto, se deriva lo que puede entenderse como una "alteridad negativa" en la arquitectura o una "desterritorialización," en el sentido de constituir la antítesis del agenciamiento. Es decir, el efecto que ésta produce sobre el ser humano causando un desbalance en su existencia, dentro de la relación específica alteridad-agenciamiento y en la relación general ser-entorno. Esto se explica por el exagerado énfasis puesto en el establecimiento de lo ya dado. Lo que se debe principalmente al enfascamiento que supone la supervivencia de un sistema, que ya se ha demostrado a sí mismo como insostenible a largo plazo. Llegando a cerrar, en gran medida, las posibilidades de una alteridad "positiva" dentro de la arquitectura. En otras palabras, lo que se trata de argumentar es que este sistema deja muy poco lugar para la adopción de una nueva conciencia social, al igual que una nueva forma de habitar y existir propia del ser contemporáneo. Terminando, por consiguiente, en un desplazamiento de los agenciamientos en función del ser; situación que se manifiesta en las experiencias de alienación posmoderna.



[127] Sin título - Chunlong Sun

Al estructurar todo el intrincado sistema cultural para perseguir ciegamente el ideal técnico, el ser humano actual ha quedado subordinado ante los diversos sistemas que componen la cultura: económicos, políticos, artísticos, ideológicos, entre otros. Mismos que, a pesar de haber sido creados y desarrollados por él mismo, hoy día parecen haber cobrado vida propia al consolidarse en enormes cuerpos de estructuración sistémica, que parecen dominar la vida humana y la misma realidad dentro del plano global; tal como lo describieran Mujica o Habermas. Sistemas tan fuertemente consolidados y arraigados, que en cierta medida ya no dependen más del ser humano para su funcionamiento. De manera que funcionando conjuntamente parecen tener vida propia. Como en la metáfora del Leviatán, con que el filósofo inglés Thomas Hobbes describe este tipo de

sistemas sociales de configuración absoluta; que, pese a ser contruidos por las propias personas, terminan imponiéndose sobre ellas torturando su existencia.

De este modo se puede explicar el que la jerarquización de los diversos sistemas simbólicos, en función de lo técnico y económico, haya ganado ya tal relevancia, que el símbolo en sí actualmente se encuentra desplazado o velado ante el individuo común y ordinario. Pues si bien, es cierto que el símbolo sigue presente en la realidad material, junto con todos esos procesos culturales que simultáneamente tienden a desplazar al ser humano, éste termina por presentársele de forma velada dentro de su constitución individual. Esto coloca dicha condición en una relativa contradicción; pues como se señaló antes, la existencia del símbolo no radica solo en un objeto físico de existencia independiente al ser. De modo que en esta época el símbolo mismo, en su sentido social, vive en un estado latente de crisis, debido a la deconstrucción del referente moderno a la que daría inicio la Posmodernidad como su contrarreforma cultural. Por lo tanto, el símbolo se presente actualmente en un estado de fragmentación.

Para comprender mejor esto, cabe mencionar algunas conclusiones señaladas por Eugenio Garbuno, filósofo mexicano especializado en historia del arte, con respecto a su investigación centrada en el estudio estético del vacío dentro del arte contemporáneo. Según este filósofo, la

desaparición del símbolo da lugar a una serie de operaciones complejas de significación, cuyas relaciones entre significantes no llegan a reconstituir al símbolo, sino que opera una deconstrucción similar a una entropía del lenguaje y el significado; éste nunca se constituye y siempre está en estado etéreo y cambiante.⁹³

Con base en esto, es que se puede entender dicho estado de inestabilidad debido a la fragmentación del referente moderno; llámese también, la estructura simbólica del sistema cultural del que depende. La cual, como ya se mencionó, es completamente necesaria para que un símbolo cualquiera pueda significar algo y cumplir su función.

En consecuencia, por más que se trate de fijar un significado dado a un símbolo determinado, esto no podrá trascender tal momento y lugar. Ya que, al carecer de una estructura estable que ordene dicho símbolo y lo conecte con otros, su significado jamás podrá ser conservado ni transmitido fuera de esta situación. Así, dentro del contexto y el plano social, no se puede llegar a hacer ninguna lectura a profundidad, puesto que "la deconstrucción hace proliferar la interpretación de manera infinita al deambular entre las superficies de la intertextualidad y las incesantes rupturas de las cadenas de significantes que se interrumpen como en la esquizofrenia." Desde esta perspectiva, la Posmodernidad puede ser entendida como una "cultura cuya profusión de imágenes crea un entorno de ilusión onírica que no cesa de aparecer y transformarse, apuntando en su proliferación hacia el caos y el vacío, un vacío de significado." De ahí la actual crisis de significado, pues "si el símbolo desaparece, queda el signo como significante sin significado (el índice), o como fragmentos de representación, alegorías;"⁹⁴ según señala Garbuno.

OCASO DEL HUMANISMO

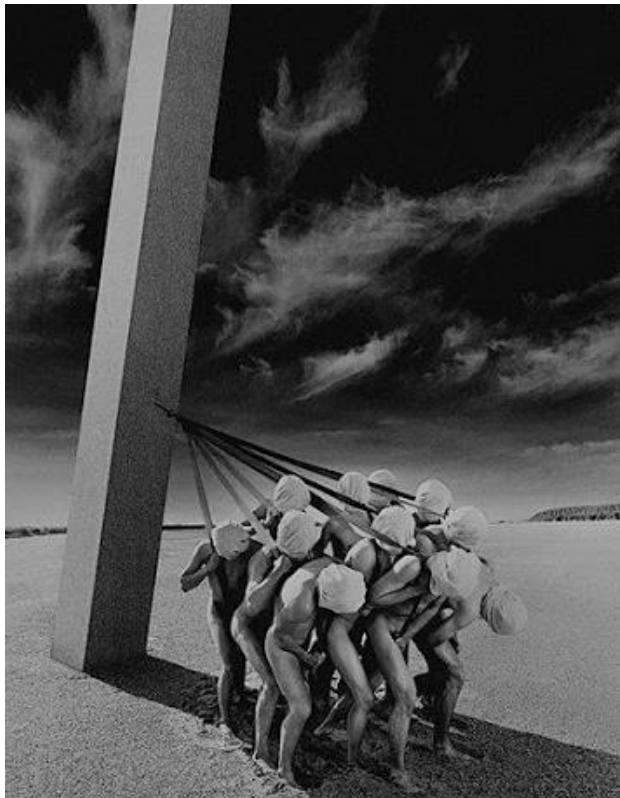
Respecto a esta condición Jean Chevalier, importante filósofo y teólogo francés, considera que la alteridad del símbolo, además de consolidar la función social del arte, es vital para la sociedad misma puesto que es lo que configura su formación asegurando su supervivencia. Al respecto, Chevalier afirma que el símbolo "pone en comunicación profunda con el medio social. Cada grupo, cada época tiene sus símbolos; vibrar con esos símbolos es participar con ese grupo y esa época. Época muerta, época sin símbolos; sociedad desnudada de símbolos, sociedad muerta. Una civilización que ya no tiene símbolos muere y sólo pertenece a la historia."⁹⁵ A pesar de lo fatalistas que podrían parecer estas ideas, sirven para constatar el origen profundo de la disgregación social y las diversas experiencias de alienación que se viven en la sociedad contemporánea. Esto, puede

deberse a que la función simbólica de nuestros objetos pasa desapercibida, como resultado de nuestra propia visión del mundo.

De esta forma es como, en nuestras sociedades, el símbolo vive en crisis; puesto que, aunque presente, hemos dejado de ser conscientes de su efecto e importancia. Al respecto, Jean Baudrillard, renombrado sociólogo y analista cultural francés, afirma que en la contemporaneidad "ya no hay intercambio simbólico a nivel de las formaciones sociales modernas, no como organizadora. Desde luego, lo simbólico las obsede como su propia muerte."⁹⁶ Con lo que sugiere que la cultura posmoderna, sobre su actual forma de cultura de masas, ha perdido todo contenido simbólico al igual que como ocurre con el arte contemporáneo, que ha perdido todo valor simbólico para volverse una simple y llana producción de valores estéticos y mercantiles. Baudrillard afirma que "la mayoría de las imágenes contemporáneas, video, pintura, artes plásticas, audiovisual, imágenes de síntesis, son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver, imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencia. Lo máximo que se presiente es que detrás de cada una de ellas ha desaparecido algo. Y sólo son eso: la huella de algo que ha desaparecido."⁹⁷

De esta manera, hoy día se puede ver concretado lo que algunos de los más grandes filósofos de la era moderna profetizaban con el advenimiento de la Posmodernidad. De forma tal que, con la actual crisis de deshumanización, la alienación, la muerte del arte y la decadencia del simbolismo, se puede constatar lo que el historiador británico de la Modernidad Paul Johnson, explica con lo siguiente:

dios muere, es decir el espíritu, el sentido y el significado, dejando un gran vacío en su lugar; y la historia de los tiempos modernos es, en gran parte, la historia del modo en que se colmó ese vacío. Nietzsche percibió acertadamente que el candidato más probable sería lo que él denominaba la voluntad de poder, que ofrecía una explicación más integral y en definitiva más plausible de la conducta humana.⁹⁸



[1.28] Nueva multitud - Misha Gordin

Por consiguiente, todas las problemáticas relacionadas con la deshumanización, intrínseca a la cultura posmoderna, pueden ser englobadas dentro de lo que en concepciones filosóficas como la de Nietzsche, Heidegger o Hegel, se coincidía en llamar la "época del fin de la metafísica." Lo que alude al declive en la expresión ontológica de este esquema cultural y su producción, al no brindar más una guía para que sus individuos definan y encuentren un sentido de su existencia; sino sólo para reiterar y mantener fijo el orden previamente establecido.

Según Vattimo, esta época que vivimos se sitúa en una encrucijada entre dos lecturas opuestas y complementarias: el triunfo de la civilización técnica, por un lado, y la crisis del humanismo, por el otro. En este sentido y coincidiendo con la noción de metafísica desarrollada por Nicol, Vattimo afirma que "la metafísica se encuentra ya en su ocaso y con ella, como lo comprobamos hoy, declina también el humanismo. Por eso la muerte de

Dios –momento culminante y final de la metafísica– es también de manera inseparable la crisis del humanismo.”⁹⁹ Todo lo cual remite a la Modernidad desde su determinación cultural técnica y productiva. Por lo tanto, ésta se entiende como el origen de esta deshumanización generalizada, además de ser el sistema cultural dentro de la cual se enmarca. Dado que la Posmodernidad no representaría la superación de este paradigma cultural, sino su radicalización.

Concretar “el fin de la Modernidad” como posible solución a esta crisis, según la propuesta de Vattimo, implicaría la construcción de una nueva ontología fuera de sus encasillamientos, fijando el rumbo para un nuevo orden cultural. Algo que incluso los grandes filósofos de la Posmodernidad propondrían, al atribuirle un papel determinante a la producción creativa y su potencial de exaltar el espíritu humano; lo que Heidegger aludía al respecto de “lo poético” o Nietzsche al remitirse a la conformación de “la obra de arte total.” No obstante, esto requeriría, antes que nada, que dichos medios creativos logren sustraerse de la lógica de la Modernidad, implicando identificarla a profundidad. Con respecto a la arquitectura contemporánea, como heredera de la moderna, “esta catástrofe nietzscheana ataca, en nuestro caso, aquellos habitar y construir que fueron sólidos durante milenios en la arquitectura. (...) reduce hoy la arquitectura en los extremos dominantes del sistema (...) a un mero juego de ‘marketing’ y de nombres prestigiosos, famosos por sus audacias de temporada y ya no más por el servicio a sus semejantes.”¹⁰⁰

CONCLUSIÓN I

Para concluir este capítulo, se puede afirmar que la problemática de deshumanización en la arquitectura contemporánea forma parte de un proceso general desatado por el desmedido progreso técnico y material de la Modernidad. Este proceso subyace a las distintas formas, a veces contrarias, con las que esta problemática se presenta, por lo cual trasciende a la disciplina arquitectónica. Si bien la Posmodernidad, en la que actualmente nos encontramos, vendría a reconocer el fracaso de la razón única, absoluta y universal, poniéndola en duda y librándonos de algunas de sus ataduras, también daría pie a su radicalización y autoafirmación imperialista. Puesto que no llegaría a constituir una alternativa de fondo con la cual reemplazar a su predecesora. Por lo tanto, la Posmodernidad no representa un nuevo paradigma cultural, sino sólo el síntoma de la obsolescencia y decadencia de la Modernidad en la actualidad, a la vez que de su prevalencia bajo nuevas condiciones y formas híbridas.

Ante la ausencia de un nuevo orden cultural y como parte de esta radicalización, el modelo capitalista ha llegado a imponerse sobre cada uno de los aspectos de la existencia. El problema con esto radica en que sus mecanismos de organización abstracta y cuantificable, derivados de sus relaciones económicas, se impondrían sobre “el mundo de la vida,” dando lugar así a la proliferación de los subsistemas poscapitalistas. Éstos operan mediante estamentos funcionales independientes de los individuos o grupos sociales, actuando directamente mediante el aparato cultural; mismo que incluye a la arquitectura y la ciudad. Al funcionar en abstracto, estos subsistemas tienden a establecer relaciones intrínsecamente deshumanizadas, hasta el grado de tratar al propio ser humano como una simple máquina biológica, cuya existencia sólo está destinada a la supervivencia artificial de este engranaje cultural. De este modo, es despojado de otros aspectos fundamentales para su vida, dejándolo con un profundo vacío existencial.

Esta manipulación cultural se define como alienación al integrar forzosamente a las personas a los esquemas de productividad, consumo y progreso modernos. Aunque esta alienación se atribuye a la enajenación que las tecnologías y medios de comunicación actuales generan, la arquitectura también contribuye a esta situación al ser uno de los medios más concretos con que estos modelos, ya obsoletos e insostenibles, aún imperan en la realidad. Por una parte, mediante su dimensión instrumental que incide directamente en las rutinas de la vida cotidiana y social; y, por la otra parte, mediante su dimensión estética que actúa como la manifestación concreta de valores e ideales. Dentro de este aspecto, favorece la organización del consenso social y cultural, dándole así

preponderancia y atención mediática a los ideales de la Modernidad. De esta manera, incide a su vez en la formación ontológica del ser, al estructurar la realidad dentro de la que se desenvuelve y encausar su sentido de existencia. En su conjunto, la arquitectura actual constituye una forma de diseño impositivo, que dictamina el modo de vida correcto a adoptar.

Más que el resultado de una postura desinteresada o incluso maquiavélica por parte del arquitecto, esto deviene de la propia idiosincrasia moderna que se ha volcado sobre sí misma. Cuestión que puede constatarse en el reflejo de esta tendencia dentro del arte contemporáneo, en que predomina la contradicción, la autorreferencialidad y la ausencia de principios rectores. La postura del "arte por el arte", es una manifestación de esta ideología que desprecia las implicaciones profundas de la producción cultural y tecnológica, al considerarla la simple suma de objetos aislados. Esto genera una compleja paradoja, en la que sus repercusiones sobre el ser humano pasan desapercibidas, dando lugar a una autoalienación por parte del propio humano que la produce y consume. En este sentido, apunta a una concepción muy específica de la arquitectura que subyace a su condición deshumanizada y que, además, genera una "desterritorialización" y "alteridad negativa," como enajenación de su habitante, entorno y realidad particular.

En su dimensión simbólica, la arquitectura contemporánea forma parte de todo un proceso cultural enmarcado dentro de la organización racional, abstracta y total del ser humano, resultado de la radicalización de la Modernidad. Por un lado, esto representaría el triunfo de la técnica y, por el otro lado, el ocaso del humanismo, pues da lugar a este "olvido del ser" enfocado en la llana supervivencia del sistema cultural del que forma parte y al que se mantiene supeditado. Por lo tanto, referirse a esta situación como la alienación en la arquitectura contemporánea, es describir su consolidación como un sistema poscapitalista, a la par que remitir a la discrepancia del orden cultural que aún sostiene. En este sentido, su autorreferencialidad se entiende como un sesgo ontológico en el que la arquitectura ya no brinda un sentido de existencia con el cual se identifique el ser contemporáneo. Impidiéndole mantener un equilibrio armónico con su entorno, a través de sus procesos de alteridad y agenciamiento intrínsecos.

Reconocer la interrelación existente entre arquitectura y cultura, implica reconocer la responsabilidad de la arquitectura contemporánea dentro de toda esta intrincada problemática cultural. De ahí que, si se adopta el hipotético cambio civilizatorio al que podría dar pie la crisis de la Posmodernidad, la pertinencia de superar su actual condición deshumanizada, no sólo responde al deseo de una mejor arquitectura o una mejor forma de vida, sino también al de un nuevo orden cultural. En principio, esto conlleva comprender a profundidad el modo en que el paradigma de la Modernidad tomó forma en la arquitectura y, en segundo lugar, identificar el mecanismo general de esta interrelación con la pretensión de aplicarlo al desarrollo de un nuevo paradigma cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CAPÍTULO I

- ¹ Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Madrid: Ediciones Akal, 2009, p. 161.
- ² Pani, Mario. "Prefacio" a *Eupalinos o el arquitecto*. Paul Valery. Traducción de Mario Pani. México: UNAM, Facultad de Arquitectura, 2007, p. 11.
- ³ Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016, p. 9, 15.
- ⁴ Davies, Colin. *Reflexiones sobre Arquitectura. Introducción a la Teoría Arquitectónica*. Barcelona: Editorial Reverté, 2011, p. 36.
- ⁵ Norberg-Schulz, Christian. *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998, p. 10-12.
- ⁶ Gaja I Díaz, Fernando. *Revolución Informacional, Crisis Ecológica y Urbanismo. Principios hacia la sostenibilidad urbanística*. Casablanca, 2002, p. 2
- ⁷ Ibid., p. 5
- ⁸ Biondi, Stefania. *Una Visión Hermenéutica de la Teoría de la Arquitectura en México*. México: Limusa, 2007, p. 50-66, 146.
- ⁹ Revista Escala. Formación del Arquitecto. "La arquitectura en la era posmoderna" en *Posmodernidad*. No.6, 2003, p. 3-4, 7.
- ¹⁰ Jencks, Charles. *El Lenguajes de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1984, p. 9.
- ¹¹ Jameson, Frederic. "Posmodernismo y Sociedad de Consumo". En *La Posmodernidad*. Foster, Hal. Barcelona: Kairós, 2002, p. 165, 166, 185.
- ¹² González, Luis Armando. "Modernidad y Postmodernidad: reflexiones desde America Latina" en revista *Realidad. Revista de ciencias sociales y humanidades*. No. 44 (marzo-abril de 1995), p. 385, 386, 393.
- ¹³ Ibid., p. 392.
- ¹⁴ Biondi, Stefania. Op. cit., p. 51.
- ¹⁵ Dieterich, Petras, Ianni. Citado en Biondi. Ibid., p. 60.
- ¹⁶ Petras, James. Citado en Biondi. Ibid., p. 60.
- ¹⁷ Biondi, Stefania. Ibid., p. 60-61.
- ¹⁸ Ianni, Octavio. Citado en Biondi. Ibid., p. 61.
- ¹⁹ Kumar, Krishan. Citado en Biondi. Ibid., p. 61.
- ²⁰ Balbo, Marcello. Citado en Biondi. Ibid., p. 61.
- ²¹ Dieterich, Heinz, Citado en Biondi. Ibid., p. 61.
- ²² Mujica, José; presidente de la República Oriental del Uruguay. *Discurso pronunciado en cumbre Río+20*, Conferencia de las Naciones Unidas por el desarrollo sostenible, 20 de junio de 2012.
- ²³ Jürgen, Habermas. *El discurso filosófico de la Modernidad*. Traducción Manuel J. Redondo. Madrid: Ed. Taurus, 1993, p. 413-414.
- ²⁴ Revista Escala. Formación del Arquitecto. "La arquitectura en la Era Posmoderna." Op. cit., p. 3.
- ²⁵ Jürgen, Habermas. Op. cit., p. 414.
- ²⁶ Marx, Carl. *El Capital. Crítica de la Economía Política. Libro primero. El proceso de producción del capital. Volumen I*. Traducción, y notas de Pedro Scaron. Madrid: Siglo XXI de España editores, S.A., 2010, p. 138, XIX.
- ²⁷ Frankl, Viktor. *El Hombre en Busca de Sentido*. Barcelona: Editorial Herder, 2004, p. 128-130, 124.
- ²⁸ Pallasmaa, Juhani. "El homo faber y el vacío existencial." En *Habitar*. Op. cit., p. 13-14.
- ²⁹ Jameson, Frederic. Op. cit., p. 186.
- ³⁰ Revista Escala. Formación del Arquitecto. "La arquitectura en la Era Posmoderna." Op. cit., p. 4.
- ³¹ Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2000, p. 19, 23-24.
- ³² Frankl, Viktor. Op. cit., p. 149.
- ³³ González, Luis Armando. "La crisis de la Modernidad y el 'debate Post-moderno'." en revista *Realidad. Revista de ciencias sociales y humanidades*. No. 25 (enero-febrero de 1992), p. 69.
- ³⁴ McLuhan, Marshall; Fiore, Quentin. *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Coordinado por Jerome Agel. Traducción de León Mirlas. Barcelona: Ed. Paidós, 1997, p. 45.
- ³⁵ Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2006, p. 18.
- ³⁶ Vattimo, Gianni. Op. cit., p. 14.
- ³⁷ Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la Arquitectura*. Barcelona: Editorial G. Gili, 2014, p. 17.
- ³⁸ Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel*. Op. cit., p. 13.
- ³⁹ Norberg-Schulz, Christian. *Intenciones en Arquitectura*. Op. cit., p. 15.
- ⁴⁰ Ando, Tadao. Citado en *Arquitectura Milagrosa. Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*. Moix, Llätzer. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010, p. 11.
- ⁴¹ Moix, Llätzer. Ibid., p. 21.

-
- 42 Grimaldi, Vincent. Citado en "Los arquitectos como marca de consumo." García Barba, Federico. Revista *DAR FADU-UPSA* No. 3, enero-marzo de 2014, p. 58.
- 43 García Barba, Federico. *Ibid.*, p. 58.
- 44 García Barba, Federico. *Ibid.*, p. 60, 59.
- 45 Moix, Llàtzer. *Op. cit.*, p. 252.
- 46 Capella, Juli. Citado por Moix, Llàtzer. *Ibid.*, p. 251.
- 47 J. Curtis, William. Citado por Moix, Llàtzer. *Ibid.*, p. 254.
- 48 Ortín Jiménez, Laura. "Dos nuevas tipologías por la inmersión de lo digital y la pérdida de lo analógico: arquitectura diagrama y arquitectura fenómeno" en revista *DAR FADU-UPSA* No. 4 (abril-junio 2014), p. 6.
- 49 Fischer, Hervé. Citado en *Ibid.*
- 50 Negro Ponte, Nicholas. Citado en *Ibid.*
- 51 Ortín Jiménez, Laura. *Ibid.*, p. 6.
- 52 Benjamín, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989, p. 23.
- 53 Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert, introducción de Bolívar Echeverría. México: Editorial Itaca, 2003, p. 48-54, 63.
- 54 Rodríguez Ortiz, Roxana. "Estética: Tendencias" en *Seminario de Arte y Filosofía*. México: UACM, agosto-noviembre de 2015.
- 55 Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Andrés E. Weikert. *Op. cit.*, p. 93.
- 56 *Ibid.*
- 57 Benjamín, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I*. *Op. cit.*, p. 57.
- 58 Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Andrés E. Weikert. *Op. cit.*, p. 82.
- 59 Garbuno Aviña, Eugenio. *Estética del vacío: La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Posgrado en Historia del Arte, 2009, p. 9, 8.
- 60 Lewis, Ben (director). *La gran burbuja del arte contemporáneo*. Video documental. Reino Unido: BBC Four, 2009, 60 min.
- 61 Suárez, Eduardo (corresponsal). "Damien Hirst supera su propio récord y subasta la vaca en formol por 13 millones." En *elmundo.es Cultura y ocio*. Web, 15 de septiembre de 2008; recuperado el 3 de julio de 2016 (<http://www.elmundo.es>).
- 62 Vattimo, Gianni. *Op. cit.*, p. 50-55.
- 63 Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Editorial Paidós, 1ª. Edición, 1995, p. 250.
- 64 Vattimo, Gianni. *Op. cit.*, p. 57.
- 65 Benjamín, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*. *Op. cit.*, p. 26.
- 66 Hegel, Friedrich. *De lo bello y sus formas (Estética)*. México: Austral, trad. Manuel Granell, 6ª ed., 1984, p. 148-149.
- 67 Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. México: Biblioteca Era, 1979, p. 404.
- 68 Read, Herbert. *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México: FCE, colección Breviarios, 1955, p. 13.
- 69 Read, Herbert. "La desintegración de la forma en el arte moderno" en *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Ed. Proyección, 1976, p. 182.
- 70 Garbuno Aviña, Eugenio. *Op. cit.*, p. 14.
- 71 Norberg-Schulz, Christian. *Arquitectura Occidental: La Arquitectura como Historia de Formas Significativas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999, p. 223-224.
- 72 Nicol, Eduardo. Citado en "Metafísica de la expresión. Reseñas bibliográficas" en revista *Diánoia*, vol. 4, no. 4, 1958, p. 308.
- 73 Nicol, Eduardo. *Metafísica de la expresión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 220, 204, 203, 72.
- 74 Norberg-Schulz, Christian. *Arquitectura Occidental*. *Op. cit.*, p. 225.
- 75 Bárcenas, Víctor Manuel. Apuntes de clase *Análisis Crítico de Paradigmas Arquitectónicos*. México: Facultad de Arquitectura. UNAM, Ciudad Universitaria, 11 de septiembre de 2015.
- 76 Quesada Talavera, Balbino A. "Aproximación al concepto de 'alteridad' en Lévinas. Propedéutico de una nueva ética como filosofía primera" en *Investigaciones Fenomenológicas, serie monográfica vol. 3: Fenomenología y política*. España: SEFE, Sociedad española de fenomenología, 2011, p. 394-396.

-
- ⁷⁷ Guattari, Félix. "El nuevo paradigma estético" en *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad*. Schnitman, Dora Fried. México: Editorial Paidós, 1994, p. 185.
- ⁷⁸ Lévi-Strauss, Claude. Citado en *El diccionario de los Símbolos*. Chevalier, Jean. Barcelona: Ed. Herder, 1986, p. 21.
- ⁷⁹ Norberg-Schulz, Christian. *Intenciones en Arquitectura*. Op. cit., p. 16.
- ⁸⁰ Norberg-Schulz, Christian. *Arquitectura Occidental: La Arquitectura como Historia de Formas Significativas*. Op. cit., p. 228.
- ⁸¹ Pallasmaa, Juhani. "La sensación de la ciudad. La ciudad en tanto percibida, recordada e imaginada" en *Habla Ciudad*. Hernández, Gálvez A. Ciudad de México: Arquine, 2014, p. 39.
- ⁸² *Ibid.*, p. 41.
- ⁸³ Benjamin, Andrew. *Architectural philosophy: repetition, function, alterity*. Traducción propia. Nueva Jersey: Athlone, 2000, p. 5-7, 9-10.
- ⁸⁴ *Ibid.*, p. 9.
- ⁸⁵ Eisenman, Peter. Citado en *Ibid.*, p. 5.
- ⁸⁶ Pallasmaa, Juhani. "La sensación de la ciudad. La ciudad en tanto percibida, recordada e imaginada." Op. cit., p. 43.
- ⁸⁷ Benjamin, Andrew. Op. cit., p. 10.
- ⁸⁸ Pallasmaa, Juhani. "La sensación de la ciudad. La ciudad en tanto percibida, recordada e imaginada." Op. cit., p. 39.
- ⁸⁹ Norberg-Schulz, Christian. *Arquitectura Occidental: La Arquitectura como Historia de Formas Significativas*. Op. cit., p. 228.
- ⁹⁰ *Ibid.*, p. 224-225.
- ⁹¹ Vattimo, Gianni. Op. cit., p. 14.
- ⁹² *Ibid.*, p. 35.
- ⁹³ Garbuno Aviña, Eugenio. Op. cit., p. 10.
- ⁹⁴ *Ibid.*
- ⁹⁵ Chevalier, Jean. *El diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Ed. Herder, 1986, p. 28.
- ⁹⁶ Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993, p. 5.
- ⁹⁷ Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 1990, p. 23.
- ⁹⁸ Johnson, Paul. Citado en "Posmodernidad. La arquitectura en la era posmoderna." Op. cit., p. 32.
- ⁹⁹ Vattimo, Gianni. Op. cit., p. 50, 35, 34.
- ¹⁰⁰ A. Naselli, César. "El paisaje, nuevamente finisecular" en *Posmodernidad. La arquitectura en la era posmoderna. Revista Escala. Formación del Arquitecto*. Op. cit., p. 9.



II. LA MODERNIDAD EN ARQUITECTURA

*La sociedad desea violentamente
algo que obtendrá o que no obtendrá.
Todo reside en eso, todo depende del esfuerzo
que se haga y de la atención que se conceda
a estos síntomas alarmantes.
Arquitectura o revolución.¹*

*La arquitectura es el punto de partida
del que quiera llevar a la humanidad
hacia un porvenir mejor.²*

Le Corbusier

Antes de abordar este capítulo, es necesario aclarar que, cuando se habla de Modernidad y Posmodernidad, no se está haciendo alusión a cuestiones exclusivas de la arquitectura, como estilos o aspectos formales. Ni siquiera se hace referencia a cuestiones exclusivamente ideológicas; al menos aquí. Se trata, sobre todo, de conceptos que aluden a esquemas y periodos culturales, los cuales agrupan diversas tendencias y características que permiten diferenciarlos entre ellos y entre otros esquemas, hasta cierto grado. La pertinencia de esta aclaración radica en que, dentro del canon disciplinar de la arquitectura actual, estos conceptos comúnmente se asocian sólo a los movimientos arquitectónicos y sus respectivos códigos internos, desligándolos así tanto de su contexto histórico como de su carga cultural. Por lo tanto, lo que se busca a partir de aquí, es comprender estas formas arquitectónicas como manifestaciones culturales, estrechamente interrelacionadas con sus respectivos esquemas.

Una vez dicho esto y retomando la crisis del humanismo en la Posmodernidad, con lo que se concluyó el capítulo anterior, es consecuente afirmar que esta es una problemática que no sólo ha consternado a filósofos e intelectuales, sino también a gran cantidad de artistas y arquitectos. Incluso desde la Modernidad, varios de ellos han externando esta misma preocupación mediante sus diversos escritos y su propia obra arquitectónica. Un ejemplo de esto es el japonés Tadao Ando, anteriormente mencionado, quien, desde el inicio de su carrera, ha expresado un claro interés por tratar de rescatar al ser humano de este escenario de crisis. La obra construida de este arquitecto destaca por haber logrado plasmar y conservar varios elementos de la tradición japonesa, tanto estéticos como filosóficos, pero adaptados al modo de vida de las sociedades modernas. Según Ando, el origen de la actual deshumanización en la arquitectura es resultado directo de lo que él denomina la "mentalidad moderna más radical."

Esta mentalidad, en su característico afán de universalidad, convirtió los problemas del mundo real en valores numéricos mensurables, distribuidos de manera lógica en las diversas disciplinas y áreas de conocimiento.³ Situación que eventualmente ocasionó que tales valores invadieran el mundo real, reduciendo así su riqueza a una uniformidad plana. Dentro de ésta el propio ser humano, junto con toda su complejidad, también resultó desplazado. Es siguiendo esta lógica, que la arquitectura moderna llegaría hasta el punto de priorizar los productos de la sociedad industrial, de la que surgió, antes incluso que a su creador. De este modo, tal como afirma Ando: "El problema de la modernidad más radical es que celebraba los frutos de la sociedad industrial. Festejaba los logros del hombre, olvidando, paradójicamente, al hombre que los había conseguido."⁴ En consecuencia, perdurando y siendo desarrollada aún hoy día, es esta lógica la que ha desencadenado la actual problemática de deshumanización.

Antes que Ando e incluso más cercano a nuestro contexto cultural, en la obra del arquitecto mexicano Luis Barragán también se puede vislumbrar una fuerte crítica, hacia esta perspectiva promulgada por la Modernidad más radical. De una manera muy similar al primero, la importancia de su obra radica en no despreciar el valor de la tradición y su trasfondo pese al vasto avance de la Modernidad. Sin por ello, negar también esta otra realidad. Aunque Barragán no llegaría a profundizar en la teoría, varias de sus intenciones arquitectónicas se pueden ver resumidas y enunciadas en su discurso de aceptación del Pritzker. En éste, básicamente denuncia el hecho de que la esencia metafísica, relativa a la arquitectura, comenzara a resultar desplazada por la racionalidad instrumental propia de la arquitectura moderna. De este modo, es que señala que palabras y cuestiones como la belleza, la magia, la inspiración y el encantamiento, entre otras, comenzaran a desaparecer del léxico arquitectónico.

Estas cuestiones, de carácter sumamente subjetivo y que comúnmente, podrían resultar banales e, incluso, absurdas para la mentalidad racional moderna, para Barragán eran de suma importancia en la arquitectura. Puesto que, como declara, son las que legitiman y dotan de sentido al quehacer arquitectónico y artístico en general.

¿Cómo comprender el arte y la gloria de su historia sin la espiritualidad religiosa y sin el trasfondo mítico que nos lleva hasta las raíces mismas del fenómeno artístico? Sin lo uno y lo otro no habría pirámides de Egipto y las nuestras mexicanas; no habría templos griegos ni catedrales góticas ni los asombros que nos dejó el renacimiento y la edad barroca; no las danzas rituales de los mal llamados pueblos primitivos ni el inagotable tesoro artístico de la sensibilidad popular de todas las naciones de la Tierra. Sin el afán de Dios nuestro planeta sería un yermo de fealdad. En el arte de todos los tiempos y de todos los pueblos impera la lógica irracional del mito.⁵

De este modo, Barragán exhortaba al arquitecto moderno a sobreponerse al análisis puramente racional, escuchando sobre todo el mandato de sus experiencias internas para permitirle salir de las limitaciones funcionales. De ser así, según afirmaba, la arquitectura podría contribuir a dignificar la vida humana superando la “deshumanización y vulgaridad” que ya vislumbraba presente en sus días.

Afín y allegado a Barragán, el artista alemán Mathias Goeritz, compartía también estas mismas preocupaciones que, por su parte, llegó a teorizar y difundir. Sin limitar su quehacer al estricto terreno del arte y al llegar a incursionar en la arquitectura, éste demostró una postura más radical al afirmar en oposición al racionalismo moderno, que la principal función de la arquitectura es la emoción. Así, en su manifiesto de *La Arquitectura Emocional* sostiene que el ser humano en general, además de requerir de aspectos funcionales y estéticos para su buen habitar, requiere asimismo de aspectos psíquicos y espirituales. Provistos, mediante los estímulos y emociones que la arquitectura genera en él. Respecto a lo cual, menciona que el ser moderno “pide –o tendrá que pedir un día– de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho: una emoción como se la dio en su tiempo la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la de la catedral románica o gótica.”

Así, con sus obras arquitectónicas tales como el museo del Eco o el espacio escultórico, que él mismo consideraba experimentos; buscaba demostrar que los medios modernos por sí solos no contradicen los aspectos subjetivos del ser. Pues lo que realmente identificaba como problema de fondo, era la mentalidad del sujeto creador.

El arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces –quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad- al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo XX se siente

aplastado por tanto "funcionalismo," por tanta lógica y utilidad dentro de la arquitectura moderna.⁶

En este sentido, Goeritz sugiere que tal deshumanización recae en gran parte sobre el papel del arquitecto. Tanto es así, que señala que, incluso, dentro de la arquitectura moderna y sin negar del todo sus valores funcionalistas y racionalistas, se podría llegar a expresar una "concepción espiritual moderna." Esto, por medio de religar nuevamente la dimensión psíquica y espiritual del ser humano con la arquitectura.

EL PROYECTO DE LA MODERNIDAD

En sintonía con todo lo que estos importantes personajes apuntalan, el teórico Fernando Gaja sugiere que, para entender mejor la mentalidad moderna, es necesario remontarse a sus orígenes en el seno de la sociedad industrial. Aprovechando para esto la perspectiva de pensamiento que ha traído la Posmodernidad. En lo que parte por contemplar que el desarrollo de tales sociedades fue posible gracias a la Revolución Industrial del siglo XVIII, mediante la lógica del trabajo centralizado, que estableció a la ciudad moderna como el nuevo hábitat de la vida civilizada. Aunque lo importante a identificar aquí, es que dicha revolución requirió a su vez del racionalismo como el fundamento filosófico e ideológico que permitió su desarrollo. No obstante que éste emergió desde el Renacimiento, ya que su verdadera eclosión se da en paralelo a esta revolución, de modo que al converger las dos, se considera propiamente iniciada la era moderna como aquella en que la razón se vuelve el pilar fundamental de la cultura.



Ill. 11 La libertad guiando al pueblo - Delacroix

En contraste, este nuevo paradigma ideológico y filosófico deja ver al anterior como mágico, religioso e incluso irracional. Lo que implicó un convulso período de transición, en que destaca la persecución de la ciencia y la razón por parte de la iglesia. Conflicto que puede entenderse por la resistencia de la última a perder sus poderes políticos y sociales frente a la nueva ideología, con una creciente inclinación liberal sustentada por el conocimiento científico y técnico. Así, la Revolución Industrial trajo consigo un profundo cambio indisociable a ella, con repercusiones que van desde lo político, religioso, económico y social, hasta lo artístico y arquitectónico. Resultando equiparable, así, al cambio que la agricultura supuso en su momento.⁷ En toda esta transformación, lo ideológico desempeñó un papel esencial, al permitir dejar de ver al mundo como dependiente de una voluntad divina. Dando fin al antiguo régimen de las monarquías absolutas y la iglesia, permitiéndole al ser humano reapropiarse del mundo.

Este complejo cambio de paradigma lo ilustra de modo bastante sencillo, el sociólogo y filósofo polaco Zygmunt Bauman mediante su concepto de *la Modernidad Líquida*. Cabe mencionar, que él destaca por ser uno de los más importantes analistas de la actual condición social y humana, derivada de la Modernidad. Respecto a lo que señala que, antes de su surgimiento,

la gente pensaba hasta entonces que Dios lo había creado todo, que había creado la naturaleza y había puesto leyes. Pero de repente ve que la naturaleza es ciega, indiferente, hostil a los humanos. No puedes confiar en ella. Hay que poner el mundo bajo la administración humana. Reemplazar lo que hay por lo que puedes diseñar.⁸

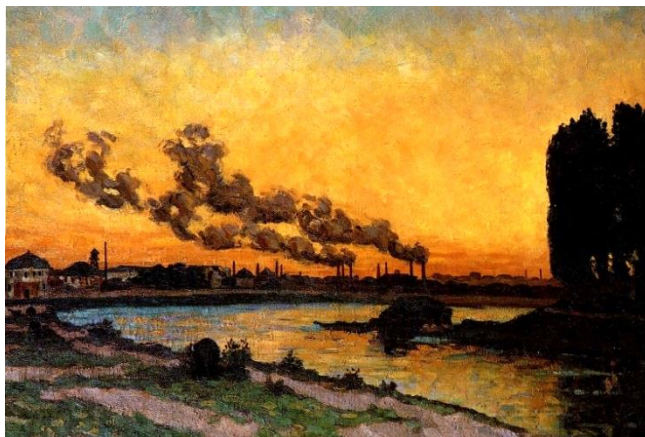
De este modo es que los sistemas antiguos o premodernos, basados en esos principios sagrados, así como todo el orden imperante constituido a partir de los mismos, comenzó a ser percibido como demasiado inestable y volátil. Para lo cual, se buscó sustituirlo por completo mediante construir un nuevo orden.

Al hacer análoga metafóricamente la ideología premoderna con las propiedades de un sólido, en función de su condición imperante, Bauman explica que para que tal cambio fuera posible era necesario, antes que nada, el derretimiento de esos antiguos sólidos. Mismos que se encontraban demasiado oxidados, estancados y resistentes al cambio, según el nuevo ideal moderno.

Esa intención requería la “profanación de lo sagrado”: la desautorización y la negación del pasado, y primordialmente de la “tradicición” –es decir, el sedimento y el residuo del pasado en el presente–. Por lo tanto, requería asimismo la destrucción de la armadura protectora forjada por las convicciones y lealtades que permitían a los sólidos resistirse a la “licuefacción.”⁹

Sin embargo, es importante señalar que, diferente a la imagen que comúnmente se pueda tener hoy en día, tal intención no surgió debido al descrédito o repudio de lo sólido en sí mismo. Sino más bien, a que se creía que el antiguo régimen no era de hecho lo suficientemente sólido.

Así es como los modernos “querían construir algo resistente para siempre que sustituyera lo oxidado. Era el tiempo de la modernidad sólida. El tiempo de las grandes fábricas empleando a miles de trabajadores en enormes edificios de ladrillo, fortalezas que iban a durar tanto como las catedrales góticas;”¹⁰ según afirma Bauman. Aunque los viejos sólidos no imperaban tan solo en la realidad física mediante sus antiguos edificios, estorbando el paso a los nuevos; sino, incluso de modo más predominante, en la misma mentalidad de las personas. Por lo tanto, para crear esos nuevos y mejores sólidos, ahora perfectos e inalterables, se debía fundir a los antiguos y rehacerlos en el nuevo molde de la racionalidad. Para ello, mediante los nuevos enfoques filosóficos e intelectuales de la época, se buscó hacer ver al mundo como predecible y controlable, esperando generar confianza en la construcción del nuevo orden.



[11.2] Puesta de sol en Ivry - Armand G.

Derretir los viejos sólidos implicaba en este sentido, que las primeras pautas sagradas a profanar eran las anteriores lealtades y obligaciones sociales. Éstas eran consideradas en función de su objetivo, como irrelevantes y sólo un obstáculo en el camino de las herramientas racionales modernas. De modo tal que, según menciona Bauman, los modernos se propusieron que, para “encarar seriamente la tarea de construir un nuevo orden (¡verdaderamente sólido!), era necesario deshacerse del lastre que el viejo orden imponía a los constructores.”¹¹ Sin embargo, para que semejante tarea pudiera llevarse a cabo, se requirió la conjunción de múltiples y variados factores, más allá de lo meramente intelectual. Éstos, replicando, apropiándose, o bien, sólo acoplándose a las nuevas herramientas intelectuales y racionales brindadas por la revolución industrial, redireccionarían todo el rumbo del desarrollo cultural en Occidente. Es en alusión a esta profunda transición y cambio que el término Modernidad, es comúnmente utilizado en la actualidad, para referirse de un modo general al paso de lo viejo a lo nuevo.

No obstante, una definición más acotada, y que sirve para comenzar a entender el modo en que la arquitectura contribuyó para su implantación, la da Fernando Gaja, quien se refiere a ésta como el "Proyecto de la Modernidad." La cual describe como el "proceso de innovación tecnológica y cambio social que acompaña a la Revolución Industrial, y que en Europa Occidental y en Angloamérica, y después, de forma asimétrica, en el resto del planeta, se articula en torno a la consolidación y expansión del modelo de producción capitalista."¹² Esto coincide con la propuesta de diversos filósofos que buscan salir de la mentalidad progresista, que ve a la Modernidad como el paso natural en la escala evolutiva de toda cultura. En cambio, proponen verla como un proyecto cultural de la Europa del siglo XIX que, emancipada de la imposición divina, tomó la posibilidad de construir su propio mundo como un acto racional mediado por el intelecto humano. Con lo que a su vez pretendió "civilizar" al resto del mundo. De ahí que se la llame también "proyecto del mundo," "tendencia civilizatoria" o "mega relato," entre otros.

AMANECER DEL MOVIMIENTO MODERNO

Dentro de este proyecto cultural, la arquitectura desempeñó varios roles de suma importancia que contribuyeron a su establecimiento, desarrollo y expansión. Quizá, el primero y más tangible: el de la reestructuración urbana para acoplar las sociedades al nuevo modelo de producción industrial. Esto se logró mediante transformar la antigua organización espacial de la ciudad generando nuevas formas de espacio urbanizado y consolidando, así, el prototipo de la hoy denominada "ciudad protoindustrial." Sin embargo, más allá de lo tangible, las repercusiones ideológicas también se hicieron patentes en lo arquitectónico. Según explica Leland M. Roth, historiador y teórico en arquitectura estadounidense, con el surgimiento de las filosofías laicas como el empirismo, el mecanicismo, el utilitarismo, el racionalismo y el positivismo y su recepción cultural entre los siglos XVIII y XIX, la arquitectura "perdió su significación cosmológica vital y se convirtió en un vehículo simbólico para transmitir tradiciones históricas y un práctico receptáculo para dar acomodo a la actividad funcional." Es decir, fue vaciada de su cosmovisión previa.

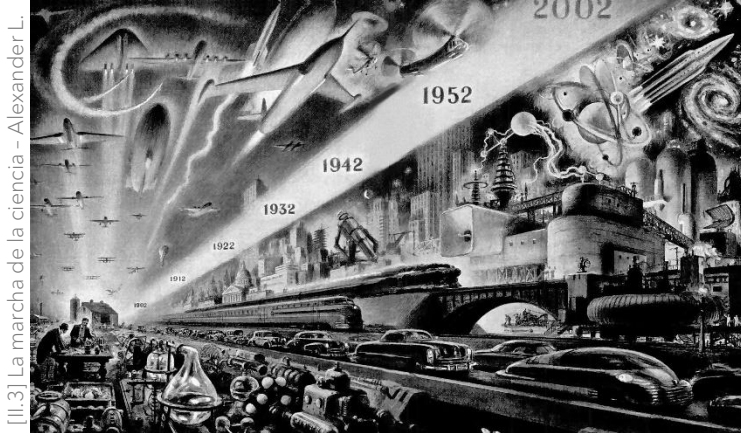
Antes de esto y desde que se tienen registros, a la vez que la arquitectura proporcionaba abrigo utilitario, servía asimismo como expresión física de la imagen que el ser humano tenía de sí mismo y su relación con el entorno, el universo, el cosmos o sus dioses, entre otros. Esto conformó gran parte de la naturaleza simbólica y religiosa de la tradición constructiva. Sin embargo, llegó a estructurar sistemas tan herméticos y estáticos, que dejaron de atender las cuestiones más básicas del habitar humano y la vida cotidiana, lo cual, con la Modernidad, fue visto como un impedimento del que la arquitectura debía desprenderse para corresponder plenamente con su nueva época. "El siglo que alboreaba debía ser el de la máquina, la velocidad y la movilidad, y la arquitectura de la época habría de proclamar sin ambages esta mecanización,"¹³ señala M. Roth. De este modo, más que ser una simple expresión, la arquitectura pretendió impulsar la ruptura con la misma tradición cultural. Ser un medio de difusión de la nueva ideología y la materialización del orden realmente sólido que pretendía ser la Modernidad.

Al perseguir esta intención, surgió el Movimiento Moderno Arquitectónico como una de las apuestas más audaces y destacadas, por parte de la arquitectura, para integrarse y contribuir en la gestación del proyecto de la Modernidad. De modo que, al entrar en contacto y apropiación de sus herramientas, tendientes a la racionalidad y la objetividad, la arquitectura halló el fundamento que le permitió, por su parte, pretender resolver las cuestiones fundamentales de la disciplina, de una vez por todas. Así fue como llegó a generar posturas de corte absolutista y universalista, con las que intentó definir de modo determinante lo que en arquitectura es lo útil y lo funcional, lo constructivo y lo tectónico, lo formal y lo bello, e incluso el entorno y el espacio mismo. Sin embargo, pese a la imagen que comúnmente hoy día se tiene del Movimiento, tachado de reduccionista, positivista y materialista a ultranza, es importante identificar que el ideal motivacional de sus fundadores era muy diferente de inicio.

Respecto a esto, el trabajo de la arquitecta y teórica colombiana Valentina Mejía Amézquita, especializada en el área de la crítica y filosofía del arte y la arquitectura, hace énfasis en reconocer que, en sus orígenes, el Movimiento Moderno perseguía ideales sumamente humanistas para la época. Según menciona ella:

la modernidad en arquitectura entrañaba como nueva forma cultural un sentido beligerante que pretendía, ante todo, construir una nueva realidad emancipada, independiente y absoluta como mundo creado. La época concebida a mediados del siglo XIX por una Europa que deseaba renovarse, parecía encontrar en la modernidad arquitectónica del siglo XX, el escenario posible para un nuevo mundo humanizado bajo la legitimación de una sociedad técnico-científica.¹⁴

Por otro lado, sin olvidar que a cada época le corresponden diversas respuestas mediante sus productos humanos, como el resultado de condiciones culturales muy particulares, esta misma teórica aclara que aquel humanismo estaba fuertemente influenciado por el ideal de progreso, formulado por la propia sociedad moderna.



[Il.3] La marcha de la ciencia - Alexander L.

Este otro ideal, fue lo que permitió al proyecto moderno sobreponerse en la confrontación ideológica con el antiguo régimen cultural, asociando el progreso con una necesaria modernización de la vida cotidiana. Pues se respaldó en los nuevos descubrimientos tecnológicos y científicos, que en aquel período ya comenzaban a facilitar el desarrollo y el bienestar social. Con lo que este ideal buscó probar la superioridad de la Modernidad, generando una visión progresista de la historia, de

orden jerárquico ascendente, con la que buscó justificar la requerida superación del pasado y la tradición.¹⁵ De este modo, la idea general de progreso comenzó a identificarse con el triunfo de la razón, la ciencia y la técnica como medios para asegurar el desarrollo de cualquier cultura, además de la equidad social y el bienestar general. Para comprender mejor este trasfondo del Movimiento Moderno, que hoy pareciera haber quedado velado tras sus formas depuradas y minimalistas, Amézquita propone un enfoque al que denomina "aproximación a una filosofía de la arquitectura moderna." El cual se vale del distanciamiento ideológico que se tiene en la actualidad o, dicho de otro modo, de la "otredad" de la Posmodernidad, como ella misma reconoce.

Este enfoque filosófico parte por contemplar el contexto cultural del que parte, anteriormente mencionado. Es decir, el de la emancipación de los regímenes monárquicos, religiosos y de la voluntad divina, que daría lugar a la posibilidad de construir un mejor mundo humano. De ahí se analiza el modo en que este proyecto se manifestó en dicho contexto y tomó forma en la arquitectura. Para este punto hay que comenzar por señalar al *ethos* revolucionario de la Vanguardias, como la manifestación cultural que presidió y alentó el nacimiento del movimiento. Este puede identificarse, por un lado, en la intención "a-histórica" y liberal de los movimientos artísticos de inicios del siglo XX, que se sublevaron a los sistemas clausurados, en los que se ignoraban las cuestiones básicas de la vida humana. Por el otro lado, este mismo *ethos* se presenta de forma más



[Il.4] ЛЕНГИЗ - Rodchenko

directa, en el compromiso social y postura política asumida por quienes defendían un mundo equitativo e igualitario, que buscaba dar a la gente común lo que antes solo soñaban. Es resultado directo de estas dos manifestaciones que la arquitectura moderna surgiría.¹⁶

Buscando ser la cristalización y materialización de este *ethos* revolucionario, la arquitectura vio en la industria, la máquina o la técnica, la expresión directa del progreso y el medio para llevar a la vida cotidiana esta utopía liberadora del ser humano.¹⁷ Esta apuesta surgió en la Alemania de inicios del siglo XX, propiciada por el creciente poder económico, político e industrial del país. En conjunción con los líderes industriales, el gobierno alemán fomentó la construcción agilizada de nuevas instalaciones y la creación de una nueva arquitectura, como expresión de las aspiraciones del mundo industrial. Esto originó el surgimiento de diversas propuestas, dentro de las que destaca la del arquitecto Peter Behrens, quien resultaría crucial en la formación del Movimiento Moderno. Comenzando como artista y diseñador, sería la figura central del movimiento artístico de vanguardia en Múnich, aunque las inquietudes de la época lo llevarían a centrarse en la arquitectura. Puesto que veía en la imagen del arquitecto, al líder de la élite cultural que podría proporcionar la forma adecuada para la consolidación del nuevo orden.

EL DESARROLLO ALEMÁN

La aportación de Behrens a este objetivo, fue la construcción de fábricas determinadas principalmente por sus funciones mecánicas básicas y requerimientos estructurales internos, reflejados claramente en la forma exterior del edificio. De esta manera buscó ofrecer la imagen de una arquitectura para la máquina, que elevara la categoría del edificio fabril al reino de la arquitectura.¹⁸ La importancia de esto radicó en que, para la época, la industria aún generaba una imagen poco agradable ante los ojos de la sociedad en general, pese a que sus beneficios ya eran más que patentes. Este personaje sería a su vez maestro del diseñador y arquitecto Walter Gropius, quien, junto con sus colaboradores y otros destacados artistas de la época, ampliaría el desarrollo de esta propuesta con la fundación de la Bauhaus en 1919. Surgida de la fusión de la Escuela de Artes y Oficios y el Instituto Superior de Bellas Artes de Weimar, esta escuela se constituyó como un instituto de diseño que pretendía dignificar la utopía civilizatoria de la Modernidad, a través de un arte extendido a la vida cotidiana y ordinaria del ser humano.

[[Il.5]] Bauhaus Collage - Danai Gkoni



Para eso, buscó abarcar una formación integral de todos sus estudiantes en las diversas áreas del diseño y las artes; así como la apropiación de los métodos industriales para la distribución económica e igualitaria de los productos. De esta manera pretendió conciliar las divergencias entre arte y técnica, artesanía e industria, e incluso humano y máquina. Intención expresada decisivamente en sus manifiestos, publicaciones y el mismo programa de la escuela. En este último, definiendo su postura programática, Gropius escribió: "La Bauhaus ve en la máquina nuestro moderno medio de diseño e intenta ponerse de acuerdo con ella."¹⁹ Sin embargo, en aquel momento la escuela era muy consciente del valor y efecto de la carga cultural en cualquier arte. Motivo por el cual trató de poner énfasis en la producción artesanal y manual para la creación de objetos únicos, recalcando su carga cultural y simbólica. Esto, mediante una *praxis* entendida como un "crear mientras se hace" y un "aprender mientras se hace." De este modo, trató de comunicar la esperanza y confianza en la construcción de un mejor mundo humano.

Al pasar casi a segundo término, la industrialización se contemplaba sólo como el medio para generar su significación social y accesibilidad igualitaria. De forma tal, que este tipo de producción se concibió como un proceso absoluto e indivisible, en el que no se distinguía el proceso creativo del constructivo. Esto tenía la intención de evitar caer en la fragmentación típica de la producción industrial, en la que el proceso es divisible, analítico y subsecuente; y donde los que diseñan y proyectan, comúnmente son entes diferentes e independientes de los que construyen y materializan el diseño. Por lo tanto, la Bauhaus asentó su posición inicial en "reivindicar el carácter técnico de los productos culturales sin restar el carácter espiritual de las creaciones humanas."²⁰ Respecto a esto, cabe aclarar que aún no consideraba un abandono pleno del valor simbólico, en sí mismo, dentro de la arquitectura y el arte en general. Puesto que, lo que se buscaba en realidad, era destronar la hegemonía de los antiguos valores tradicionales, con el fin de dar lugar a un nuevo lenguaje que valorizara el proyecto cultural de la Modernidad.

Con dicho propósito, se asumía y explicitaba la problemática primordial de las vanguardias artísticas; es decir, la superación de la tradición y la construcción de un nuevo orden cultural mediante el arte. Lo que se entendía como el agente de conceso social que permitiría la aceptación de tal intención al facilitar consecuentemente la labor de edificación colectiva. Este objetivo se incorporó en la Bauhaus mediante el concepto del *Vorkurs*, desarrollado por el pintor suizo Johannes Itten, que buscaba erradicar de la mente del estudiante todo conocimiento previo, prejuicio o preconcepción que pudiera interponerse en el acto creativo y artístico. Hoy día, esto se identifica como la *tabula rasa moderna*. Así se buscaba crear nuevos productos originales y ejemplares que, siguiendo la idea kantiana del *genio creador*, darían una nueva *regla al arte*. Misma que posteriormente sería "re-creada" dentro de las diversas artes mediante la praxis artesanal, evitando desligarse de su carga simbólica. Finalmente, mediante todos los productos de las diversas artes, se conformaría de un modo teleológico "la cristalización de una nueva fe."

Este fin se expresó en la idea del "edificio total," con la que la Bauhaus distinguía a la arquitectura como el gran arte integrador que serviría de símbolo unificado para la nueva sociedad reivindicada, redimida y libre. Un edificio que, mediante la participación colectiva, sería para todos. En la "Proclama de la Bauhaus," Gropius anunció:

El objetivo último de las artes visuales es el edificio total. (...) Arquitectos, pintores y escultores, todos debemos volver hacia la artesanía (...) Vamos a concebir, a considerar y a crear juntos el nuevo edificio del futuro que reunirá en una sola creación integrada: arquitectura, pintura y escultura elevándose al cielo, saliendo de las manos de un millón de artesanos, símbolo cristalino de la nueva fe del futuro.²¹

Ilustrando esta idea, el manifiesto incorpora en su portada la "Catedral del Socialismo" de Lyonel Feininger, que alude al mismo modo con que la catedral gótica fue el símbolo unificado de su tiempo. Esto, gracias al esfuerzo conjunto de cientos de artesanos medievales que consumaron el anhelo y la voluntad general del pueblo. De la misma manera, se esperaba que este nuevo edificio fuera la consumación de las intenciones del pueblo moderno.

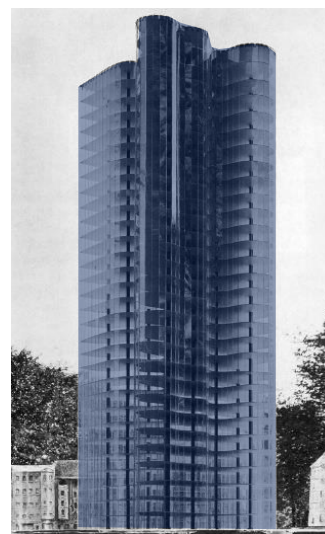
Por otra parte, el trabajo inicial del arquitecto alemán Mies Van der Rohe, destacó al centrarse en los aspectos simbólicos de la nueva arquitectura. Paralelo al trabajo de Gropius y la Bauhaus, él trabajaría por su parte lo aprendido de su también maestro Behrens. Quien le inculcaría la idea hegeliana del arte que da voz al espíritu de su época y la de la arquitectura como expresión material de su desarrollo tecnológico. Al respecto afirmaría:

La arquitectura es la voluntad de una época trasladada al espacio. Mientras no se reconozca esta verdad tan sencilla, la arquitectura permanecerá insegura y vacilante. Hasta entonces, seguirá siendo un caos de fuerzas sin dirección definida. La cuestión de la naturaleza de la arquitectura tiene una importancia decisiva. Es preciso entender que toda arquitectura está

vinculada a su tiempo, que es un arte objetivo que solamente puede regirse por el espíritu de su época. Nunca jamás ha sido de otra manera.²²

Al perseguir estas ideas, Mies inició también su búsqueda de la industrialización de la arquitectura como un medio para mejorar las condiciones básicas del habitar humano. Pero además de ello, entendió que el factor de lo tecnológico, como algo intrínseco al fenómeno arquitectónico, sería lo que permitiría a la vez, que el ideal de progreso moderno se posicionara en un buen lugar dentro de la incipiente sociedad.

En la imagen del Rascacielos halló el símbolo de la “nueva arquitectura” que daría voz al espíritu de la época, manifestando y enaltecendo la apuesta tecnológica del proyecto moderno. Esta propuesta la presentaría mediante dos proyectos que no llegarían a construirse, pero que serían sumamente revolucionarios para aquel entonces: el *Rascacielos de Cristal* para el concurso de la estación de Friedrichstrasse en 1919 y el *Glass Skycraper Project* en 1921, sin ubicación específica. La forma de estos edificios resultó novedosa, al implementar de manera clara y evidente los últimos avances tecnológicos e industriales en el terreno de la construcción. Mismos que le permitieron desarrollar una planta libre y ganar gran altura, a la vez que ligereza al estar completamente revestido de vidrio. Sin embargo, con esta verticalidad se retomaba sobre todo el elemento arquetípico de las catedrales, que representó el esfuerzo humano colectivo elevado a los cielos. Al mismo tiempo que su minimalismo, enfatizaba la intención redimida de este nuevo esfuerzo, como expresión contundente del abandono de los antiguos valores.

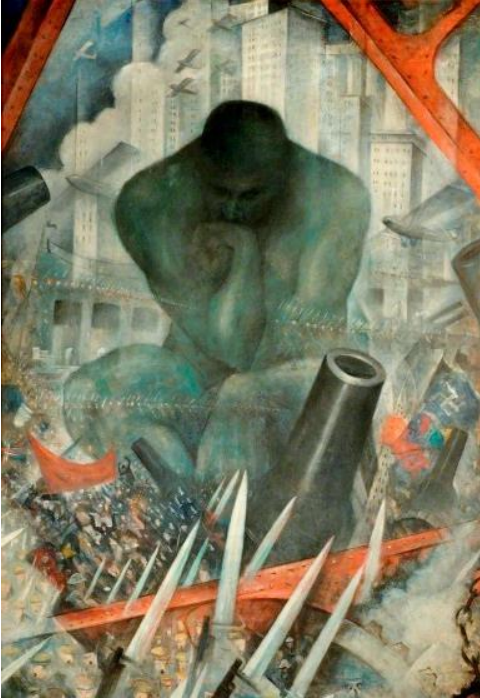


[Il.6] Rascacielos de Cristal - Mies van der Rohe

De este modo, con el Rascacielos, Mies reivindicaría la *catedral expresionista* de Feininger y daría expresión formal a la idea del *edificio del futuro* de Gropius, y otras tantas más que giraban en torno al ideal de progreso; como la *casa futurista* de los italianos Marinetti y Sant Elia, descrita como un edificio “semejante a una máquina gigantesca.”²³ De este modo, se concretaría el símbolo de la fe moderna que marcaría la dirección para el desarrollo de la nueva arquitectura. Esto lo declararía Mies en la *Revista G*, dedicada a la creación de una “nueva arquitectura,” fundada junto a un grupo de otros idealistas como él, autodenominados el *Novembergruppe*. Con esto, al igual que Gropius y la Bauhaus, Mies también dejaría constancia de entender la importancia del valor simbólico e influencia que la arquitectura ejercería en el desarrollo de las nuevas sociedades. Sin embargo, todo el impulso generado desde la revolución industrial, en pro de construir un mejor mundo humano, se vería interrumpido por los estragos de la segunda guerra mundial. Situación que frustraría sus intentos de llevar tales propuestas a la realidad.

GIRO AL FUNCIONALISMO

Parte de lo que inspiró el surgimiento del Movimiento Moderno, fue la maltrecha economía de Alemania tras la primera guerra mundial y su obligación establecida por el tratado de Versalles a pagar los daños causados; lo que afectó la calidad y eficiencia de la construcción en el país. No obstante, la situación parecía exacerbarse más con los problemas que se avecinaban, por lo que “en lugar de cumplirse el sueño de Behrens de elevar la fábrica al nivel de la arquitectura, fue esta la que tuvo que descender al nivel de aquella.”²⁴ Esto cambiaría la visión de los fundadores del Movimiento, así como todo su rumbo y desarrollo subsecuente. De ahí que aquellos implicados en éste, encabezados por Mies y Gropius, entendieran cada quien, desde su postura muy particular, que la guerra había acelerado el paso de resolver las cuestiones simbolistas y expresionistas, a centrarse solamente en lo más básico y apremiante para el momento: una arquitectura que permitiera la rápida recuperación de la economía y el crecimiento acelerado de la sociedad.



En respuesta a la situación planteada por la guerra, decidieron llevar a la arquitectura a los niveles más radicales y puros del ethos vanguardista, al que con sus propias palabras denominaron *elementarismo*, o *purismo* según Le Corbusier. Esta postura, de un modo muy apresurado, tomó lugar como la nueva regla del arte para todos los desarrollos arquitectónicos posteriores. En esencia, consistía en un desplazamiento de lo simbólico para dar lugar primordial a lo eminentemente funcional; pasando así del trabajo artesanal al mecanizado y poniendo énfasis ahora en la estandarización de los productos. Los cuales, sin embargo, continuaron siendo defendidos como cargados de gran valor y significación cultural.²⁵ Por tal razón, la Bauhaus se reinventaría en 1926, consolidando lo que hoy se identifica como la "Segunda Bauhaus." Marcaría una notable diferencia con sus anteriores ideales, cuasi espirituales, al centrarse en una visión más pragmática y realista del arte y la arquitectura. Lo que se articularía en el pensamiento de la escuela, al adoptar el enfoque filosófico racionalista y mecanicista como postura programática dentro del proceso pedagógico.

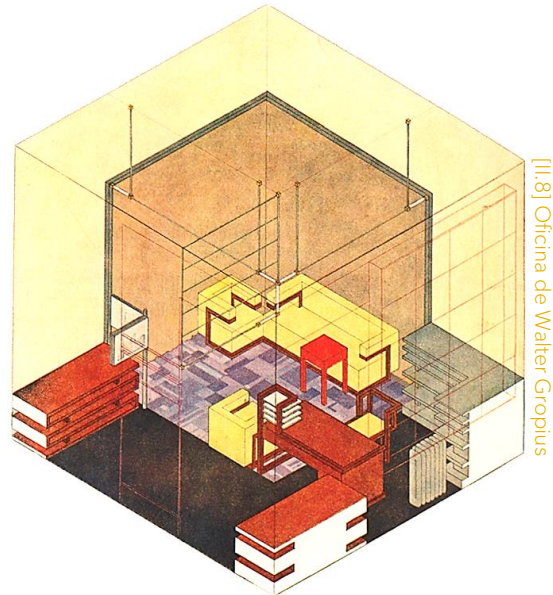
De esta manera, comenzaría por asentar su nueva postura, al redefinir su noción del arte, y apropiarse del concepto kantiano que lo define como aquel que es una "producción por libertad, es decir, a través de una voluntad que pone la razón a la base de sus acciones."²⁶ Es decir, el germen del "arte por el arte." Confiando ciegamente que por sí solo comunicaría su intención de renovación cultural. Consecuentemente, el proceso proyectual-constructivo también se redefiniría en pro de la productividad, aceptando ahora plenamente la tipificación de la producción industrial. En este sentido, se distinguiría "el crear" del construir, al procurar la especialización y la división del trabajo, independizando rigurosamente las prácticas que se dedican a proyectar de las que se enfocan en construir. Al afirmar esto, Gropius profetizó en la nueva proclama de la Bauhaus: "El artesano del pasado ha sufrido hondas transformaciones; el artesano del futuro quedará absorbido en una nueva unidad de trabajo productivo, en la que se le confiará la búsqueda y la experimentación que han de preceder a la producción industrial."²⁷

Así es como la segunda Bauhaus comenzaría a embeber a las artes, en general, dentro del mundo industrial y sus valores fundamentalmente tecnocráticos. De ahí que se alejara de sus posturas iniciales, casi místicas, introducidas y defendidas previamente por otros maestros de la escuela como el arquitecto Bruno Taut, el fotógrafo Lázlo Moholy-Nagy y el pintor Wassily Kandinsky. Este último, fuertemente influenciado por la teosofía como doctrina mística vinculada a la labor del arte. Posturas con que inicialmente se pretendía vincular la nueva actividad creativa del siglo XX, con la labor espiritual del artesano medieval. De modo que ahora, en esta segunda etapa, la actividad giraba en torno al racionalismo y el desarrollo de una Modernidad industrializada y masificada. En ésta se identificaba el *zeitgeist* o "espíritu de la época," con base en el cual Gropius llegaría a señalar: "El espíritu dominante de nuestra época ya es reconocible, aunque sus formas no estén claramente definidas." De manera que, así, la Bauhaus daría por terminada su labor de encontrar la regla del nuevo arte, para centrarse ahora en darle expresión formal.

Al aceptar el racionalismo como el espíritu dominante de la época, y con este, a su universalismo y absolutismo inherentes, Gropius llegaría a plantear que la preocupación fundamental de la arquitectura para el momento, era la de ser una expresión "clara de una lógica interior radiante y desnuda, libre de revestimientos engañosos y de triquiñuelas [...] una arquitectura adaptada a

nuestro mundo de máquinas, receptores de radio y automóviles rápidos." Optando consecuentemente por la "figuración orgánica de los objetos basada en su propia ley vinculada al presente, sin embellecimientos románticos ni extravagancias. Formas y colores fundamentales típicos, comprensibles para todos." Dicho de otro modo, el empleo de las formas más simplificadas y abstraídas correspondientes con las leyes del mundo físico y natural, reconocido como la realidad absoluta. Formas que a su vez serían identificadas por la geometría. Todo esto, bajo el argumento central de que así serían reconocidas universalmente.

De esta manera, lo *formal* quedaba "superado" por la apremiante necesidad de resolver el problema de lo *funcional* en los edificios al acercarse a éste desde un enfoque, ahora, más pragmático, al resolver el problema de lo *útil* en sí, como determinado por la propia naturaleza del objeto. De esta manera, la estandarización y normalización de la producción dentro del mundo industrial, se tomaría como la máxima expresión de utilidad. Lo anterior, Gropius lo defendería afirmando que, al hacer buen uso de ella, se ahorraría "la mercancía más preciosa: el esfuerzo del pueblo."²⁸ Así, todas estas nuevas ideas se esbozarían en la construcción de la nueva sede para la propia escuela, en Dessau. Proyectada y concebida por Gropius en 1926, como "el modelo de lo que debía ser la nueva arquitectura."²⁹ Proyecto al que le siguió la construcción del *Großsiedlung Siemensstadt housing*, en Berlín; planteado como una propuesta para racionalizar la vivienda colectiva y solucionar la necesidad de alojamiento. Diseñado por Gropius en colaboración con los arquitectos Hans Sharoun, Hugo Häring, Otto Rudolf Salvisberg y Otto Bartning.



[11.8] Oficina de Walter Gropius

Al desarrollo de este enfoque, se uniría Mies con el proyecto de la *Weissenhofsiedlung*, construido a las afueras de Stuttgart en 1927. Él se encargaría de la organización, planificación y dirección del proyecto tras dejar su etapa expresionista y simbólica también, para centrarse en lo funcional. Con el que pretendía dar un modelo de urbanización para la nueva vivienda de tipo obrera. Mismo, que a su vez presentaría una serie de soluciones al problema de vivienda masiva, ensayando múltiples alternativas de viviendas blancas y funcionalistas. Proyectadas cada una por los más sobresalientes arquitectos de la vanguardia europea. Tales como el mismo Mies y Gropius, junto con los alemanes Bruno Taut y Hans Scharoun, el franco-suizo Le Corbusier, incluido el maestro de varios de ellos Peter Behrens, entre otros. Así, el proyecto resultaría una demostración del mejor diseño residencial moderno en que, a modo de subasta artística, las viviendas se venderían al término.

Al retiro de Gropius de la Bauhaus y la llegada de Hannes Meyer a su dirección en 1928, la escuela emplearía por completo este enfoque funcionalista para toda su producción. De tal modo que lo *funcional* se vincularía, así, con el problema de lo *bello* de manera determinante, al establecer que dicha naturaleza recaía en que el objeto resultara útil. Esto, derivado de la idea kantiana de la *belleza adherente* o *esencial*, que presupone el que un objeto que persigue un fin particular será bello siempre que logre concretar tal fin. Así, dentro de este enfoque académico, lo *funcional* se correspondería como finalidad en sí mismo, en tanto que lo *bello* se refería a su aspecto artístico y lo *útil* a la naturaleza cotidiana del objeto. Postura que se ampliaría ulteriormente y tomaría lugar dentro de lo arquitectónico propiamente, a manos de Mies; quien también lideraría la Bauhaus en su momento. En efecto, su propuesta para aplicar estos nuevos enfoques funcionalistas a la arquitectura, llegaría a considerarse como la verdadera y genuina apuesta de la Modernidad arquitectónica alemana.³⁰

Este lenguaje sería definido por algunos críticos, de un modo bastante acotado, como el “estilo rectilíneo abstracto.” Descrito como una exaltación formal del rigor geométrico en las edificaciones, aludiendo a la morfología típica de las fábricas. Integrando esto al exacerbado empleo de los materiales en su estado natural, sin recubrimientos ni acabados, buscando destacar su pureza tectónica. Así, similar a como lo hiciera Gropius, Mies fundamentaría este cambio de postura hacia lo funcional, también con base en la industria; afirmado que “la industrialización es el problema central en la construcción de nuestra época. Si logramos llevar adelante con éxito la industrialización, se resolverán fácilmente los problemas sociales, económicos, técnicos, y también los artísticos.”³¹ Para eso, sostuvo el empleo de este nuevo lenguaje en lo arquitectónico como un medio y no como un fin, procurando enaltecer con la apuesta tecnológica moderna. Lo que implicó una estetización del factor técnico, dirigida a su industrialización.

Apegándose estrictamente a la racionalidad, identificada por Gropius como el *zeitgeist* al que debía apuntar todo el arte, Mies lograría “superar” las preocupaciones simbólicas y expresivas en las que varios de sus colegas modernos se enfrascarían. Pues consideraba que el verdadero valor simbólico del edificio se valía de la relación con su tiempo y no por sí mismo. De modo tal, afirmararía:

los templos griegos, las basílicas romanas y las catedrales medievales tienen importancia para nosotros como creaciones de toda una época, no como obras de arquitectos individuales (...) son expresiones puras de su tiempo. Su verdadero significado reside en que son símbolo de su época, (de manera que) nuestros edificios utilitarios sólo podrán llegar a ser dignos del nombre de arquitectura si interpretan verdaderamente su época mediante una expresión funcional perfecta.³²

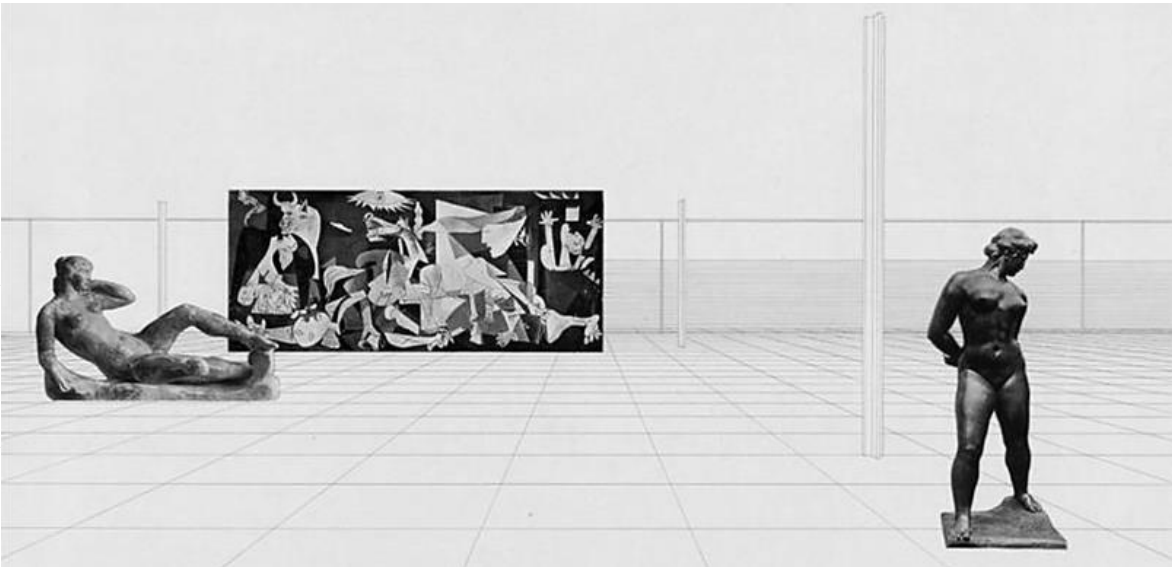
Por consiguiente, al buscar esta expresión, es qué destacaría lo funcional. En lo que pretendía, sin embargo, no dejar de lado que el fenómeno arquitectónico consiste en una concreción indisoluble entre forma, función y construcción, unificada en el habitar. Así exaltaría que lo útil determina la forma del edificio, al ser una consecuencia de la clara definición de su uso en correspondencia con su naturaleza tectónica y constructiva.

De esta manera, se enfocaría plenamente en la tecnificación de los productos industriales relativos a la construcción, buscando elevarlos hasta la categoría de arte. Lo que perseguía, aun, la ideología, de que la arquitectura es la expresión objetivada de una tecnología en su plenitud. Con esto, evitó que la labor arquitectónica se enfocara solamente en cuestiones estéticas o, por otro lado, en una simple conjunción de factores estéticos y técnicos. Mies creía firmemente que la tarea, encomendada al arquitecto por su tiempo moderno, era la de elevar la técnica a su máxima plenitud; para que así, esta adquiriera el valor de “símbolo trascendental de obra de arte” dentro de la cultura.³³ Resolviendo para ello el dilema de lo bello y lo útil, o bien lo formal y lo funcional; asumiendo, así, que la belleza es consecuencia de que un edificio logre ser perfectamente funcional. De la misma forma, reconoce, incluso, a la arquitectura como un arte social y colaborativo. Pues pretendía que ésta redimiera el orden cultural, al ser la materialización de un mejor mundo por medio de los propios avances humanos de la era industrial.

El fundamento para la estetización y valorización de estos ideales, a través la simplificación y abstracción de las formas arquitectónicas, la encontraría en la desnudez de la arquitectura helénica clásica; en la composición del arte moderno abstracto, como en las pinturas de Mondrian y El Lissitzky, incluso de Picasso; y en la claridad y austeridad de las edificaciones de Berlage y Schinkel. Con base en esto, oscilaría en el esbozo de diversos proyectos arquitectónicos de composición simétrica, axial y criptoclásica; al adoptar, en ellos, como método de configuración espacial, el esquema matemático-geométrico del punto de fuga renacentista. Sintetizando todo esto a través de formas minimalistas subordinadas a los problemas técnico-constructivos, con lo que lograría

reinventar los conceptos formales de la arquitectura adaptándolos a la nueva época. De este modo se fundaría todo un nuevo lenguaje que, a la postre, resultaría identificado, aprehendido y encapsulado en la canónica fórmula "la forma sigue a la función."

[Il.9] Museo para una ciudad pequeña – Mies van der Rohe



En nombre de la arquitectura moderna, Mies fundamentaría esta postura radical del modo siguiente: "Rechazamos: toda especulación estética, toda doctrina y todo formalismo (...) La forma no es el objetivo de nuestro trabajo, sino sólo el resultado. La forma, por si misma, no existe. La forma como objetivo es formalismo y lo rechazamos. Nuestra tarea, en esencia, es liberar a la práctica constructiva del control de los especuladores estéticos y restituirla a aquello que debiera ser exclusivamente construcción."³⁴ La consolidación de esta nueva postura la experimentaría años atrás, en la construcción de unas cuantas casas de campo para un grupo de intelectuales de la alta burguesía alemana, que compartían sus ideales. Puesto que la maltrecha economía de la posguerra dificultó la intención social original de esta nueva arquitectura. Después de esto y gracias al éxito de la *Weissenhofsiedlung*, Mies sería puesto al frente del grupo representante de Alemania en la Exposición Universal de Barcelona de 1929.

De esta forma, sería en la construcción de este pabellón donde hoy se considera que su "estilo" rectilíneo abstracto se consolidaría plenamente, alcanzando el punto más álgido en la carrera de Mies. Este proyecto fue concebido bajo la idea de que, en lugar de resolver los nuevos problemas con las formas establecidas, había que desarrollar nuevas formas a partir de la naturaleza real de los problemas.³⁵ Para esto pretendió que la forma resultará decididamente innovadora. En esencia, este consiste de un solo gran espacio de planta libre, logrado por el empleo de nuevas tecnologías constructivas que permitieron al edificio resistir grandes cargas. Fraccionado, a su vez, en ambientes subsidiarios, mediante simples delimitaciones espaciales por planos verticales. Mientras que sus planos horizontales, siguiendo el mismo rigor geométrico de su planta, se centrifugan hasta parecer diluirse en el infinito. En ausencia de todo ornamento, se emplearon los mejores materiales en su estado natural para valorizar la calidad de la construcción; tales como ónice verde y dorado, mármol travertino, ébano, vidrio ahumado y acero.

Sin embargo, a pesar de la presencia de los elementos prefabricados y ser concebido como una demostración de los más altos ideales tecnológicos de la Alemania industrial, resulta irónico que el pabellón de Barcelona requirió de una cuidadosa labor artesanal en su ensamblaje ejecución y construcción. Esto se debe a que en el fondo no buscaba ser una muestra ingenieril de las nuevas tecnologías constructivas, sino más bien una estetización que, mediante su "aparente simplicidad mecánica," hiciera ver bien a la industria.³⁶ En consecuencia, se esperaba, sobre todo, que el edificio

fuera un símbolo de la Alemania renacida de las cenizas de la primera guerra mundial. Así, brindaría la imagen de un “nuevo pueblo” y una “nueva civilización” ante sus vecinos, quienes también deseaban renovarse. En este sentido, el edificio puede entenderse como un objeto retórico, que llegó a materializar un “mostrar” o un “hacer evidente” la apuesta civilizatoria de la Modernidad alemana, al resto de Europa Occidental.

De esta forma, el pabellón de Mies representaría un aforismo lacónico que, mediante una estructura lingüística bastante simple, lograría comunicar un contenido complejo. Por consiguiente, logró consolidar todo un metalenguaje arquitectónico al que Mies se referiría con su famoso eslogan del *menos, es más*. Así resultó ser “la demostración de una nueva forma de percibir el mundo y la vida.” Respecto a esto, la teórica Mejía Amézquita menciona que la



[11.10] Mies: falta de materialidad

aprehensión arquitectónica del pabellón, concebida a consciencia como una experiencia ordenada de su espacialidad, logró expresar fehacientemente su trasfondo ideológico y cultural. Así, mediante la sencillez y horizontalidad de sus planos arquitectónicos, superó los anhelos estáticos y la experiencia mística en la verticalidad de la arquitectura de culto; como se hacía presente en la catedral gótica, que buscaba elevarse hasta los cielos. En su lugar, concretizó una alusión a la proporción perfecta de la arquitectura clásica griega, en su intento de acercar lo celestial a lo terrenal y humano. Así, se acercó aún más a este último, reduciendo la arquitectura a sus proporciones más inmediatas.

Desde esta perspectiva, según afirma Amézquita, “el Pabellón de Barcelona fue la más sentida expresión del *Zeitgeist* puro y absoluto de la modernidad, en tanto, el verdadero arte de la construcción es siempre objetivo, y es la expresión de la estructura interna de la época de la que ha nacido.”³⁷ Así, este pabellón englobaría todo el desarrollo arquitectónico alemán liderado por Gropius y Mies, difundiéndolo a otras regiones. Como en Francia, donde tendría ecos sustanciales al compaginarse con el trabajo de Le Corbusier; quien llegaría a ser crucial en la profundización y ampliación de esta propuesta en torno a la industrialización, estetización y humanización de la nueva arquitectura. Pues llegaría a consolidarse como el estandarte del Movimiento, al ser su representante más prolífero y multifacético. Desempeñándose como arquitecto, ingeniero y urbanista; pintor, decorador y diseñador mecánico; escritor, filósofo, teórico, esteta y divulgador; congresista, político, empresario e industrial, entre otras más. Retos que asumió siempre desde el mismo ideal humanista que sus colegas alemanes: construir un mejor mundo humano.

LA REVOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA

Aunque entraría en contacto directo con Mies y Gropius hasta la década de 1920, Le Corbusier también habría estado trabajando por su parte en el desarrollo de una nueva arquitectura, varios años antes de la primera guerra. Tocaré, en esto, puntos muy en común con el desarrollo alemán. Éste iniciaría su carrera estudiando Bellas Artes en su natal La Chaux-de-Fonds, Suiza; donde se vería fuertemente influenciado por la tradición relojera del lugar, aprendiendo de esta la importancia del vínculo entre las artes y la industria, así como las virtudes del diseño geométrico. A pesar de que en la escuela pretendía enfocarse en el arte de grabador y cincelador, para seguir con la tradición familiar, el pintor y maestro suyo, Charles L’Éplattenier, le llevaría a inclinarse finalmente por la arquitectura. Inculcándole ideales como el de la responsabilidad social en el artista, derivado del movimiento *Arts & Crafts* de Ruskin, así como el del papel simbólico de la arquitectura que entendía como un arte social.³⁸

Con esto en mente, se mudaría a París en 1908 para trabajar con el arquitecto Auguste Perret, de quien aprendería las posibilidades constructivas del concreto armado (el material constructivo más novedoso en aquellos días). Luego, en 1910, se trasladará a Berlín para trabajar con Behrens, de quien también aprendería su comprometida ideología. Paralelo a ello, entre 1907 y 1912 viajaría por diversas partes de Europa y el mundo, visitando básicamente tres tipos de lugares: los centros de la cultura, de la industria y del folclore.³⁹ Dentro de esta última, Grecia sería sumamente significativa; encontrando en todo este período, los elementos para conformar su futuro propio lenguaje. Al final de estos viajes, regresaría a su ciudad natal para aplicar lo aprendido; dedicándose al diseño de interiores y a la construcción de villas neoclásicas para algunos allegados. En las que ensayaría el uso del concreto armado. Además de lo cual, investigaría las aplicaciones de las técnicas industriales en la vivienda colectiva, donde veía un instrumento de reforma social, mediante generar un vínculo común entre la vivienda del rico y la del pobre.

Esta experiencia le llevaría a desarrollar en 1914 el sistema Dom-ino, propuesto como un sistema constructivo económico, rápido y normalizado para la reconstrucción agilizada de las regiones afectadas por los primeros estragos de la guerra. El sistema se componía básicamente de tres losas rectangulares, sostenidas por seis esbeltas columnas de sección cuadrangular donde la losa inferior se apoyaba directamente sobre las zapatas de cimentación, mientras que una escalera de dos tramos comunicaba a las otras losas restantes. Todas estas completamente planas, sin vigas ni capiteles, forjadas con armaduras de acero y bloques cerámicos apoyados en encofrados sustentados por viguetas.⁴⁰ Así este principio estructural, compuesto esencialmente por elementos estandarizados y prefabricados, permitía la independización de los muros, fachadas y la libre organización interna. Forma que además ofrecería innumerables posibilidades de diseño, configuración y ensamblaje, tal como las fichas de dominó.⁴¹

Como una herencia directa de la ideología de su maestro Behrens, Le Corbusier creía fielmente en que de las cenizas del conflicto armado debía surgir un nuevo orden, en el que la arquitectura no podía estar ausente, sino que, en efecto, debía servirle de sustento. Con base en este ideal, su sistema lo había concebido como un medio para lograr la industrialización del proceso constructivo, persiguiendo la intención primordial de revolucionar toda la tradición.⁴² En esto difería radicalmente de su maestro Perret, quien aceptaba plenamente los principios constructivos consagrados en la academia; considerando al concreto como una nueva clase de piedra que modificaba ligeramente la tradición, pero no la invalidaba. En contraste, como resultado directo de las nuevas posibilidades del material, su alumno planteaba este esquema estructural como un medio para liberar la forma artística de su tradicional dependencia tectónica y constructiva; proponiéndolo así, como un nuevo producto de la era industrial.⁴³

En este sentido, la propuesta del sistema resultaría ser una forma elemental, idea esencial e icono industrial surgido completamente desde premisas técnicas. Aunque, por un lado, hay que reconocerlo, el sistema Dom-ino surgió de la apremiante necesidad de resolver un problema práctico mediante un procedimiento técnico-constructivo, en correspondencia con las leyes científicas. Por el otro lado, el esqueleto estructural que componía al mismo, habría sido también el resultado de sublimar esta problemática a una forma pura y un ideal. En consecuencia, como el mismo Le Corbusier lo defendió, este procedimiento podría aportar "certezas arquitectónicas" a los pueblos con él reconstruidos, debido a su enfoque científico y racional. Generando a su vez "una unidad fundamental." al ser planeado como una aplicación técnica para la producción en masa. Es en esto último, recaía la creencia de que "la técnica permite manifestar un sentimiento nuevo de la estética arquitectónica." Con esto se esperaba de fondo que, mediante su aceptación y difusión social, el sistema diera pie a una nueva "arquitectura internacional."⁴⁴

Así es como el sistema Dom-ino plantearía cuestiones determinantes para el resto de su obra posterior, y daría forma a la mayoría de sus proyectos reconocidos. Pero más allá de eso, este mismo constituiría el embrión de una verdadera revolución arquitectónica al ser el germen de un



procedimiento constructivo normalizado y modular, como sistema estandarizado compuesto por un número reducido de elementos. Mismo que, mediante la industrialización del proceso, se volvía adaptable, reutilizable y económico, liberando, así, la autonomía creativa del arquitecto. Pues una vez resueltas estas necesidades, el arquitecto era absolutamente libre para enfocarse en las cuestiones estéticas y funcionales. Lo que permitiría finalmente el desarrollo de una nueva concepción espacial y formal.⁴⁵ De modo tal que hoy día, el sistema puede ser considerado como todo un símbolo de la arquitectura moderna, al permitir su independencia de la tradición, el desarrollo de su forma y posicionar al concreto como su material por excelencia.⁴⁶

Pese a los grandes beneficios que podía representar el sistema, el mismo Le Corbusier ya podía intuir en los mismos días de presentar su propuesta, una gran problemática en esta independencia de lo constructivo. Lo anterior es debido a que esta situación implicaba también que, al librarse de los problemas prácticos, la labor del arquitecto podía quedar asimismo relegada a las cuestiones exclusivamente estéticas. De este modo, las técnicas industriales podrían terminar imponiéndose, dejándolo al margen e incluso sometiéndolo. En respuesta a ello, Le Corbusier abogaría al mismo tiempo tomar una clara consciencia de este hecho reclamando el liderazgo del arquitecto en la construcción, siempre en colaboración con las ingenierías y disciplinas afines. En consecuencia, esto lo llevó a sumergirse en el mundo de la industria, asumiendo el papel de autodenominado "industrial." Esto, en pro de una alianza entre este mundo y el de las artes, en la que el arquitecto no terminara alienando dentro de su labor.

De esta manera, se embarcaría en un período colaborativo en la búsqueda de una nueva técnica y estética acordes al espíritu de la época. Así, inicia su inmersión en la industria al asociarse y relacionarse con diversos ingenieros, empresarios, banqueros, investigadores científicos, instituciones públicas e incluso políticos y gobernantes. Llegó a proyectar unas cuantas fábricas y edificios industriales, y participó en la fundación de diversas empresas enfocadas en la construcción. En estas últimas invertiría gran capital, llegando a ocupar el puesto de director en algunas de ellas. Estas empresas se dedicaban a la fabricación de concreto y materiales constructivos, a la implementación de procedimientos industriales y maquinaria en la construcción, y al desarrollo de patentes, entre otros. De entre todo esto, para Le Corbusier serían apremiantes sus aplicaciones en la edificación masiva y económica, por medio de la creación de elementos tipificados. Mismos que, a través de su patente y posterior comercialización, podrían introducir este nuevo tipo de edificación en las sociedades, produciendo la renovación que la época reclamaba.

Para él, la patente suponía trasladar un principio absoluto a la práctica, reuniendo el mundo empírico con el ideal y significando así una aplicación económica, técnica y social de las nuevas ideas. Creyendo así que este único procedimiento, podría llevar la iniciativa de un mejor mundo humano dentro de la producción arquitectónica; superponiéndose incluso a la tradicional dependencia del arquitecto respecto al cliente. Puesto que desde su enfoque ilustrado e idealista seguía viendo en la industria, sobre todas sus demás implicaciones, el signo del progreso y el destino último del ser humano.⁴⁷ Sin embargo, pese al gran esfuerzo puesto en ello, las dificultades económicas causadas por la guerra y las diversas trabas del mundo empresarial terminarían frustrando sus intentos. De modo tal que ni el sistema Dom-ino, ni sus otras soluciones técnicas para la vivienda masificada resultarían muy populares por aquellos días. De lo cual Le Corbusier entendería el gran requerimiento de fundamentar su visión, esclareciendo sus intenciones ante la sociedad y dejando entre sus manos el destino último de su propia industrialización.

EL PURISMO

Con este fin en mente, volvería al arte como un medio de incidir directamente sobre el inconsciente colectivo de las sociedades, asentándose casi al término de la guerra en París, ciudad que por aquel entonces era considerada la capital mundial del arte. Ahí publicaría *Después del Cubismo* en 1918, junto al escritor y pintor Amédée Ozenfant, con quien pretendía conformar una ideología de la pintura moderna y una nueva mentalidad en la sociedad. Esto, mediante una estética particular a la que denominaron *purismo*. Con este manifiesto, al mismo tiempo darían respuesta al ambiente artístico francés que, tras el caos dejado por la guerra, reaccionaría en contra del anarquismo incontrolado de las vanguardias de preguerra. Por lo que, ahora, lo añorado era retomar algún tipo de orden. Para algunos, significaba volver al conservadurismo, rechazando toda la Modernidad; mientras que para otros implicaba adoptar plenamente los imperativos de la tecnología moderna. Ambos, recurrían al espíritu del clasicismo y la geometría.⁴⁸

Pese a las pérdidas y frustraciones de su período como pequeño industrial, esta experiencia le permitiría a Le Corbusier entender la estructura más profunda de este mundo, antípoda al artístico; el de la tecnología moderna. Gracias a ello, aportó los argumentos necesarios para que la última postura ganara peso dentro de la sociedad y la esfera artística francesa de entreguerras. Así, en su etapa empresarial aprendería la lógica de las finanzas, la gestión y organización de la producción industrial, según los principios del *taylorismo*. Éste básicamente consiste en una distribución del trabajo; que en arquitectura se hará presente en la distribución de funciones autónomas, entre las que se establecen flujos, circulaciones y encadenamientos muy similares a los de una fábrica. Del que aprendería, sobre todo su lógica funcionalista, que Le Corbusier siempre fundamentará con base en su idealismo. De este modo, una vez librado de la complejidad de los procesos industriales y las máquinas reales, comenzaría a convertirlos en símbolos del nuevo orden y el progreso, e iconos de la futura arquitectura moderna.⁴⁹



III.12] Artístict: Picasso/Le Corbusier - Federico Babina

De ahí que, en *Después del Cubismo*, hiciera una evocación a las formas del mundo industrial aludiendo al valor que, según él, debieran tener a nivel cultural. A las que, con sus propias palabras, alaba como las "construcciones de una nueva mente [...] embriones de una arquitectura venidera, donde ya reina una armonía cuyos elementos proceden de un cierto rigor, el respeto y el acatamiento de leyes."⁵⁰ De este modo, los autodenominados *puristas* establecen que el objetivo de este escrito era definir el espíritu moderno desde la perspectiva artística; para con ello, abordar subsecuentemente la problemática en la relación entre arte e industria, identificando el cubismo como el vehículo estético que servirá de base para su resolución. Del cual alabarían la abolición de la narración mediante sus formas simplificadas y abstractas, su comprensión de la profundidad mediante el solapamiento de planos y su método de selección de objetos cotidianos, que los destacaban como verdaderos emblemas de la vida moderna.

Sin embargo, también condenarían su fragmentación y deformación objetual a las que tacharon de "decorativas," negando, por lo tanto, la visión relativista y sublevada de la realidad que esto perseguía de fondo.⁵¹ De la misma manera, recriminarían a los artistas cubistas el no haber "cesado de actuar como ornamentalistas tradicionales," ofreciendo simplemente "sensaciones brutas" al carecer de precisión. En este sentido, Le Corbusier y Ozenfant demandaban un "arte superior" del

que había llegado el mismo cubismo; al cual exigían una organización de estas sensaciones brutas, así como leyes, formas invariantes, geometría y primacía de la concepción. Con esto, esperaban hacer del arte un hecho intelectual que generará a su vez, una mirada conformadora e intelectual en el sujeto que lo percibiera. De manera que del cubismo sólo terminarían tomando su desarrollo estético, negando su sustrato ideológico al alegar su ausencia. Extrayendo, así, su predominancia de lo plástico sobre lo descriptivo y su desinterés por la imitación y la representación de la realidad, centrándose solo en la calidad de sus efectos.⁵²

Con estos ingredientes, agregando el de la precisión que habrían identificado como faltante e indispensable; es que pretendían dar con una nueva forma de arte que pudiera expresar plenamente el espíritu de la nueva época. Así, en esta búsqueda se cuestionaría:

¿Por dónde va la vida moderna? El siglo XIX nos dio la máquina. (...) Gracias al programa riguroso de la fábrica moderna, los productos fabricados son de tal perfección que dan orgullo colectivo a los equipos de obreros. (...) Este orgullo colectivo sustituye el antiguo espíritu artesano, elevándolo a ideas más generales. Esta transformación nos parece un progreso, es uno de los factores importantes de la vida moderna.⁵³

Con base en esta idea de progreso, se establecería el referente para el nuevo arte y la nueva arquitectura que, según su perspectiva, ansiaba ser definida como moderna. Así, la máquina y la industria eran vistas como ejemplos del esfuerzo humano colectivo y de una perfección lograda; misma que pretendían trasladar al arte. Para lo cual, antes era indispensable identificar la lógica que los había producido; es decir, su esencia invariable.

Al perseguir dicha esencia comenzaría describiendo su referente de progreso en relación a la *taylorización*; entendida como un procedimiento de explotación práctica y racional del conocimiento científico. Propuesta originalmente por el ingeniero americano Frederick Winslow Taylor, como un modelo de organización del trabajo industrial fundado en una investigación científica sobre eficiencia y rendimiento. A partir de esto, Le Corbusier definiría el medio en que este progreso se podría manifestar en la arquitectura, señalando al concreto y definiéndolo así: "el hormigón armado, última técnica constructiva, permite por primera vez la realización rigurosa del cálculo; el 'Número', que es la base de cualquier belleza, puede encontrar de ahora en adelante su expresión." En esto último, establecería que dicha esencia radicaba en el *Número*, considerado un *a priori* antecesor incluso de la belleza. Asumiendo así la categoría de *belleza esencial*, similar a como lo hiciera la Bauhaus, afirmando que "cuando una cosa responde a una necesidad es bella."⁵⁴ Hallando de esta forma, el elemento de precisión que permitiría al arte superior manifestarse.

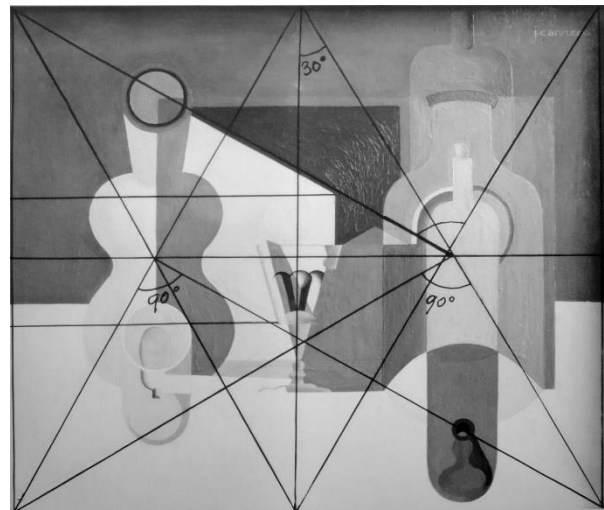
De este modo, introduciría al racionalismo y al positivismo como fundamentos filosóficos para este nuevo arte. Entendido el primero desde una perspectiva gnoseológica y epistemológica, como la postura según la cual la razón es el único órgano apropiado para el conocimiento, previa e independientemente de la experiencia sensible; y al segundo, como la postura que toma a la ciencia como fin y razón de todo progreso humano, al poner a la experiencia como el medio de su realización. Ambas, englobadas en la postura propia de Le Corbusier y Ozenfant que ponía al *Número* como objetivo de la técnica, exigiéndole la precisión que debía regir el ideal de este mismo. Así estarían asumiendo la postura de belleza en cuanto fin, para fundamentar que la belleza en las máquinas provenía de su racionalidad; de modo tal, que las verían como una fiel proyección de las leyes naturales. Con lo cual, estarían exigiendo una nueva sensibilidad a las personas, capaz de percibir este hecho.⁵⁵

En este sentido, el manifiesto unificaría un fundamento racionalista, una necesidad empírica y un referencial a las leyes naturales como regidoras de la belleza; todo en pro de materializar un "ideal de perfección" basado en la máquina. Pues según Le Corbusier, esta podía hacer "realidad los sueños." En primer lugar, al remplazar y superar el esfuerzo humano mediante productos

impecables, eficientes y puros, tendientes a la perfección. Pero más allá del pragmatismo funcional, el mismo cálculo que la había creado, surgido de leyes universales, podía llevar asimismo al ser humano a un nuevo sistema perfecto que revolucionara toda la cultura. Esto tenía su origen en que Le Corbusier era consciente de que la máquina había sido un suceso capital en la historia de la humanidad; de modo que creía que, una vez conformado un nuevo espíritu mediante el arte y la sociedad, en torno al maquinismo de la época, el mismo espíritu podía trasladarse a la arquitectura. La cual cumpliría de este modo el papel de ser "un sistema constructivo" para la civilización moderna, con el número "imponiendo sus consecuencias y forzando nuestro espíritu hacia un cierto sistema de pureza."

Para hacer esta traslación del número a un ámbito diferente, se recurría a la geometría como instrumento y lenguaje inherente al mismo. La cual permitiría volver a los principios elementales antes negados por el academicismo y ahora develados por la máquina. A la vez que, con esta misma como una creación netamente humana, se reafirmaba el fundamento antropológico para la conformación de un nuevo orden humano en oposición al tradicional. Así, Le Corbusier afirmaría: "La expresión gráfica del cálculo está establecida por la geometría; medio que es *nuestro*, que nos es querido [...] la máquina es toda geometría. La geometría es nuestra gran creación y nos encanta." Con lo que, a su vez, declara que este lenguaje permitiría generar en la sociedad "un deseo nuevo: una estética de pureza, de exactitud, de relaciones emocionantes, poniendo a trabajar los engranajes matemáticos de nuestro espíritu: espectáculo y economía." De modo, que terminaría identificando al espíritu de la época y al sentimiento moderno como un "espíritu de geometría, un espíritu de construcción y de síntesis. La exactitud y el orden son su condición."⁵⁶

Con la geometría como regla de precisión para el nuevo arte, se esperaba que este dejara de ser accidental, impresionista, pintoresco y excepcional, volviéndose por el contrario general, estático y expresivo de lo invariante. De este modo, el purismo establecía sus coordenadas en la búsqueda de las invariantes y las estructuras geométricas subyacentes en la naturaleza; pretendiendo generar con éstas una "visión invariable." Esto a la manera de los planos ingenieriles que, mediante la conjunción de las vistas en alzado y planta o las axonométricas, brindan una cierta noción de objetividad de lo observado. De igual manera, la obra de arte primaría la forma sobre el color, eligiendo sus temas con base en este criterio y tomando *la proporción* como cuestión fundamental, al vincular la pintura con el número. Afirmando así que, "un cuadro es una ecuación." En este sentido, se esperaba que la geometría primara, ante todo, "la concepción" como un acto racional; persiguiendo el fin último de provocar sensaciones transmisibles y universales que, por medio de la mirada intelectual del espectador, satisficiera sus sentidos y espíritu.⁵⁷



[Il. 13] La botella de vino naranja - Le Corbusier

A partir de esto Le Corbusier y Ozenfant desarrollarían la idea del *objeto-tipo*, que aludía a objetos constituidos mediante la abstracción de sus leyes generales, al representar, así, más que objetos, valores inmutables.⁵⁸ De modo que estos, subrayarían los elementos formales invariantes en alusión a las formas platónicas más elementales, recurriendo a los objetos más comunes de la vida cotidiana moderna. Un ejemplo son los volúmenes curvilíneos de las jarras, vasos de bar, platos amontonados, guitarras o pipas, en diálogo con libros de forma rectangular y dados cúbicos. Con ellos componían verdaderos retratos de familia de la era mecánica, en representación de la economía y el orden ansiado por aquellos días. De esta forma, evocaban, a la vez, el espíritu clásico,

mediante una gama cromática extraída directamente de la antigua Grecia.⁵⁹ Así, esbozarían esta idea en diversos óleos pintados desde el establecimiento de Le Corbusier en París, con la guía de Ozenfant. Obras como *La Cheminée* de 1918; *El tazón blanco*, *El tazón rojo*, *Naturaleza muerta con huevo* de 1919; *Estudio de botellas* y *Guitarra vertical* de 1920.

El procedimiento para fijar las invariantes en estas obras, requería de un trabajo paciente y reiterativo. Con este, primero, se buscaba tomar objetos comunes que pudieran servir para *necesidades-tipo*, los cuales, eran redibujados una y otra vez, como análisis previo a la realización de la obra plástica. De este modo, una vez aprehendida la estructura subyacente a la invariante, se procedía a fijar las reglas compositivas, dictaminadas por la concepción del cuadrado en que se plasmaría la obra, así como por las líneas reguladoras de ordenación, trazadas sobre el mismo lienzo. Para Le Corbusier, éstas serían indispensables al considerarlas como un útil instrumento de objetividad, necesario para toda obra creativa; sea plástica o arquitectónica. Por un lado, funcionarían como instrumento de conocimiento que permite reconocer y descubrir el orden de una composición u ordenación no premeditada; como la catedral de Notre-Dame de París. Mientras que, por otro lado, también las consideraba un acto creativo en sí mismo, al contener la ley geométrica que permitía el ejercicio de intelección ya desde el acto compositivo.

Esta concepción del trazado regulador sería fundamental para la realización del arte que, según el purismo, no podía ser sin una emoción de orden intelectual. De modo que "la razón en el arte, como en la ciencia y la industria, domina y ordena la obra. La sensibilidad, que es un subconsciente incontrolable vinculado a la personalidad, determina la emoción de la obra. El esfuerzo simultáneo de la razón y de la sensibilidad realiza la *concepción*." Así, se sostenía que el arte moderno debía obedecer exclusivamente a criterios de construcción formal, aportando la sistematización y claridad teórica que le faltaba al cubismo; adaptándolo de este modo al mundo de la era de la máquina, en consonancia con su atmósfera científica y técnica. Al respecto, concluirían: "EL PURISMO quiere concebir claramente, ejecutar lealmente, sin pérdidas; abandonar las concepciones confusas, las ejecuciones someras, imprecisas. [...] El arte está ante todo en la concepción. La técnica no es más que una herramienta, modestamente al servicio de la concepción." Con esto, el trazado sería la técnica de precisión que llevaría el *Número* a la realidad.

De entre las obras plásticas con las que Le Corbusier ensayaría esta técnica, *La Cheminée*, su primer óleo, se volvería sumamente trascendental al ser una afirmación del nuevo universo que el purismo demandaba. Literalmente, éste consiste en un simple cubo blanco sobre una estantería, reflejándose en su superficie y destacando frente a otros dos libros rectangulares. Pese a su aparente simplicidad, Le Corbusier aludiría a todo un enigma con este cubo, llegando a describir la pintura años después, como: "Espacio, luz, intensidad de la composición. A decir verdad, detrás de todo está la Acrópolis." De este modo, revelaría que aquel cubo fue pintado pensando en el Partenón, señalando de éste: "El Partenón, máquina terrible, tritura y domina (...). Desde tan lejos, entroniza su cubo frente al mar." En este sentido, fue que lo tomó como un paradigma que abordaría en el resto de sus escritos subsecuentes, al ver en él un símbolo de dominio, precisión y control estético. De esta manera, lo ligó al nuevo mundo de las máquinas, prefigurando metáforas a su geometría platónica en varias de sus construcciones futuras.



[11.14] La chimenea - Le Corbusier

EL ESPÍRITU NUEVO

Respecto a esto último, incluso desde *Después del Cubismo*, reconocería que la esencia de la geometría y el mismo número, tenía su origen en el espíritu del mundo clásico. Pues buscaba darle vigencia, en relación a la Modernidad, al defender que los nuevos avances tecnológicos y científicos de los nuevos días, habían alcanzado ya tal grado de perfección que permitían materializar lo que los griegos solo soñaron. Así, mencionaría que "todo esto está en camino de realizarse tal como lo griegos, tan comprensivos de ese espíritu, habían soñado sin poder nunca realizarse, a falta de métodos y medios comparables a los de la industria moderna." De este modo, pretendía que el purismo fuera un continuador del "ideal de perfección" surgido en aquel tiempo clásico. Donde el Partenón y la edificación utilitaria romana serían sus modelos y referentes para el rumbo que debía tomarse, "hacia una arquitectura" que fuera realmente moderna. Integrándola así a la historia cultural humana para representar su nueva etapa evolutiva.

Esta idea, era parte de una formación común como buen ilustrado europeo para la época, que consideraba a la historia y cultura del territorio occidental europeo, como la única para toda la humanidad. Misma que era vista desde una perspectiva progresista, marcando un aumento ascendente de desarrollo siempre de carácter positivo. De modo tal, que dentro de esta evolución Le Corbusier identificaría tres fases básicas. La primera, la del "animal humano;" que es la de un equilibrio primario inferior, en que el humano actúa al compás de la ley natural, impulsado por el sentimiento y la intuición en su estado puro. Posteriormente, la segunda fase sería la de "camino a la cultura;" en la que el conocimiento y la razón denuncian sus lagunas e ignorancia en el estadio anterior. Así, hasta dar lugar a la tercera y última fase, la de "logro del equilibrio"; en la que se alcanza un balance entre el sentimiento de la primera fase y la razón de la segunda, de modo que el ser se construye desde la serenidad y la proporción.



[III. 15] El Modulor - Le Corbusier

Así, la etapa a la que la nueva arquitectura moderna daría forma, sería a la última. Ya que, según Le Corbusier, marcaría una tendencia a "satisfacciones desinteresadas, por el espíritu matemático que nos anima hasta elevarnos por encima del desorden y, gracias a ello, ofrecemos el espectáculo del equilibrio."⁶⁰ Lo que coincidiría con el ambiente generalizado de la sociedad europea tras la guerra; que buscaba una refundación del pensamiento para regenerar la cultural, evitando repetir semejante catástrofe. Esto incitó a algunos movimientos de vanguardia positivos que, mediante la catarsis artística, tratarían de reconstruir esta nueva idea de realidad frente al desasosiego social. De este modo, el purismo resultaría ser bien acogido al proveer un punto sólido de partida hacia el progreso, mediante una organización científica y racional de la sociedad. Posicionándose junto al neoplasticismo y el suprematismo, como los pilares de las *vanguardias constructivas*. Sin embargo, las acciones requeridas para semejante regeneración no se lograrían solo mediante la plástica, además de que el impacto del purismo no sería inmediato.

En 1920, Le Corbusier y Ozenfant fundarían junto con el poeta Paul Dermée, la revista *El Espíritu Nuevo* (titulada así, en alusión a un poema de Guillaume Apollinaire). Con ésta buscarían darle difusión a su ideal del purismo, retomando todo su desarrollo hecho hasta el momento, aterrizado dentro de la arquitectura, y extendiendo su objetivo de definir el nuevo espíritu moderno a las demás artes. Esperaban configurar, así, una nueva legalidad de éste, al mismo tiempo que le daban difusión internacional. Con este objetivo, la autodenominada "revista internacional e ilustrada de la

actividad contemporánea," publicaría un total de 28 números hasta 1925. Convocando a diversos artistas que aportarían nutridas perspectivas para su desarrollo, sirviéndoles de tribuna para exponer sus teorías y críticas en torno a la actualidad social, política, artística, tecnológica y científica.⁶¹ En lo que Le Corbusier abordaría diversas temáticas, escribiendo bajo diferentes seudónimos. Momento en que dejaría su nombre natal, adoptando el alter ego que lo haría mundialmente famoso. Una probable derivación de "el cuervo" en su francés original.

En general, esta revista retoma la problemática relación entre el arte académico y la industria moderna, abordada anteriormente en el manifiesto purista. En esta ocasión, pretendió resolverla de raíz al hermanar el arte y la ciencia mismas, mediante una nueva estética resultado directo de las dos. Considerando que la afinidad entre ellas radicaba en su búsqueda común de una situación de estatismo, armonía e invariabilidad.⁶² De ese modo, con el *Número* como representante de lo invariable, se establecía el vínculo entre la sensibilidad y la razón. Lo anterior, por medio de las máquinas y los métodos modernos de precisión extrema, podría permitir crear un nuevo arte de una belleza igualmente precisa. Así, en su primer número se afirmará: "Nadie puede negar hoy la estética que se desprende de las construcciones de la industria moderna. Cada vez más, las construcciones industriales, las máquinas, se establecen con proporciones, juegos de volúmenes y materias tales que muchas de ellas son verdaderas obras de arte, puesto que encarnan el 'Número,' es decir, el orden." Así, se establecieron las nuevas coordenadas para el arte.

De este modo, *El Espíritu Nuevo* invitaba a todas las artes en general a participar en la construcción de esta nueva estética. Para esto, afirmaba que "el avión y la limusina son creaciones puras que caracterizan netamente el espíritu, el estilo de nuestra época. Las Artes contemporáneas deben proceder igual." Esto, a su vez, se refuerza mediante una constante yuxtaposición de lo viejo y lo nuevo en sus diversas publicaciones; buscando, de forma continua, hacer una analogía mecánica. En lo que compaginarían obras de los maestros clásicos del arte, con artículos sobre los nuevos descubrimientos científicos, destacando el que ambos cumplían con el imperativo del arte de la precisión. Lo que se englobaría en el eslogan más reconocido de la revista: "El cuadro es, pues 'una máquina de emocionar.'" Así, Le Corbusier daría origen a uno de sus aforismos más parafraseados: "la casa es una máquina de habitar." Con el que, más que referirse a que en esta se realizan funciones como procesos mecánicos, alude sobre todo a la precisión de su diseño, análogo a la perfección inherente a la máquina.⁶³

Con base en estas ideas, Le Corbusier comenzaría el llamado general al nuevo arte, al poner el ejemplo con el diseño de prototipos en que éste se expresaría formalmente en la arquitectura. En referencia a esto, buscaría que, asimismo, sirvieran de modelo para el empleo de las nuevas tecnologías constructivas, así como para la producción industrial y masiva de vivienda barata. Esto lo llevó a investigar la problemática de las *necesidades-tipo* en lo arquitectónico y a la definición de un habitante ideal, como requerimientos indispensables para la producción en serie. En respuesta, adoptaría una postura similar a Mies en cuanto a lo formal en arquitectura, al considerar que este aspecto se desprendía directamente de la definición de la necesidad. Así Le Corbusier afirmaría que, "cuando se haya hecho esto, como en el caso del automóvil, la forma apropiada brotará espontáneamente."⁶⁴ Con lo cual estacaría que el problema central, residía en los requerimientos funcionales de la arquitectura moderna.

Por consiguiente, respecto a la definición del requerimiento técnico, identificaría a "la recta" como una "estética especial" desprendida directamente del procedimiento constructivo del concreto armado. Misma que señala como la "gran adquisición de la arquitectura moderna, es un bien." Paralelamente, respecto a la definición de las necesidades y el habitante tipo, destacaría al volumen cúbico como un elemento invariable y "todo un mecanismo arquitectónico" capaz de corresponder a la organización de habitabilidad de toda persona. Al que se referiría como "una verdadera caja que puede ser útilmente una casa."⁶⁵ En conjunción de estos factores y tras dos años de desarrollo, finalmente plasmaría sus conclusiones en la Casa Citröhan como propuesta estética para la nueva

arquitectura moderna. Expuesta en el Salón de Otoño de París en 1922, juntos a las propuestas de otros colegas franceses quienes pretendían dar a conocer públicamente el nuevo estilo arquitectónico "cúbico." Misma que al ser construida, años después, resultaría elogiada por el consagrado pintor ruso Kasimir Malevich, dándole atención mediática.⁶⁶

Su propuesta consistía básicamente de un simple prisma abstracto, compuesto por muros de concreto armado, pintados en blanco que, en conjunción con sus ventanas, formaban superficies completamente planas y uniformes. Esta homogenización permitía al edificio perder su memoria tectónica, de un modo análogo a la abolición de la memoria narrativa en la simplicidad formal en la pintura cubista. De esta forma, la arquitectura también dejaba de reiterar la tradición volviéndose autorreflexiva. Mientras que, en cuanto a lo estructural, emplearía directamente su sistema *Dominio* antes desarrollado. Sólo que ahora, sucedería dejando el esqueleto oculto tras el único volumen puro e indicándolo sutilmente mediante una serie de recursos formales. Como el extender los huecos de las ventanas hasta los pilares en esquina, dejando tan solo su grosor como separación entre estas y el espacio circundante. Además de lo cual, su planta libre evidenciaba las columnas, dando a intuir toda la constitución del sistema.

Por otra parte, estos mismos recursos daban una gran sensación de ligereza al edificio debido a que todo su peso descansaba directamente sobre unos esbeltos pilares, espaciosamente separados. Lo que quedaba acentuado por la posición adelantada de los ventanales, casi al ras de muro, de modo que estos parecían unos delgados diafragmas como si todo el volumen estuviera formado por hojas de papel. Esto puede interpretarse de modo simbólico, como su desprendimiento del peso de la tradición. Pues, además, al ocultarlos dentro del prisma, refuerza los recursos tecnológicos que permitían al edificio ser eficazmente funcional. Esto es resultado de la contraposición de Le Corbusier con el resto de la arquitectura de sus días, a la que consideraba demasiado complicada dando "la impresión de ser hombres con las vísceras fuera." En su lugar, optaba por dejarlas dentro, presentando solo "una masa límpida." En la que toda ornamentación quedaba remplazada estéticamente por una forma escultórica, de modo que la casa era en sí misma el motivo decorativo. Identificando, así, la labor del arquitecto y la del escultor.⁶⁷

En efecto, al igual que como sucedía con el coche, como un objeto-tipo de funciones complejas, la tecnología de la casa quedaba asimismo contenida en una membrana platónica, misma que le aportaba su *belleza adherente*. Así, Le Corbusier concretaba su idea de "la casa es una máquina de habitar," evidenciándola al público en general con el propio nombre del proyecto. Que era un juego de palabras en alusión a la marca de vehículos Citroën; primera en introducir a Europa, la producción en serie de automóviles con su modelo 10 HP Citroën. De este modo, la propuesta se planteaba como un modelo de vivienda estandarizada de una "estética muy atrayente", capaz de ser construido en cualquier parte del país. Al mismo tiempo que destacaba por la estandarización de sus diversos elementos constructivos como su estructura, ventanas, muros, carpinterías y escaleras, entre otros. Agregando su capacidad para adoptar distintas configuraciones, sólo con un ligero ajuste geométrico, espacial y técnico.

Así, en esta propuesta de 1922, se empiezan a vislumbrar los que serán los futuros cinco puntos para la nueva arquitectura. Mismos que considerarán a ésta, en general, como una máquina de habitar y un útil. Esto, al apelar a los nuevos descubrimientos técnicos e intelectuales de la ciencia e industria, que se esperaba permitieran la edificación sencilla y barata; tal como un objeto utilitario cualquiera, siendo igualmente accesible a todo el mundo.⁶⁸ De este modo, según afirmaría el propio Le Corbusier, "se trata de tener una máquina práctica como una máquina de escribir." A partir de esto, en el resto de sus proyectos y de la misma arquitectura moderna, exigiría reiteradamente "una estética franca y una actitud moral." Con base en lo cual buscaría en el objeto arquitectónico, la reiterada confluencia del mundo empírico y racional o de la *belleza arbitraria* y la *belleza cierta*. Esto, según los preceptos de la filosofía dualista del siglo XVIII, ahora visualmente unificados en la propuesta Citrohan.⁶⁹

HACIA UNA ARQUITECTURA

Gracias al éxito que obtuvo con la exposición y a la difusión mundial que *El Espíritu Nuevo* había alcanzado, Le Corbusier aprovechó para publicar en 1923, *Hacia una Arquitectura*. Un compendio traducido a diversos idiomas de lo más destacable de la revista, así como de sus ideas expuestas ya en *Después del Cubismo*. Todo, apuntando a la consolidación de la arquitectura moderna como un movimiento sociocultural. Con este propósito, expandirá todas estas ideas a un campo de reflexión más amplio, fuera de los exclusivos círculos artísticos. Por lo que haría un esfuerzo de concientización con el objetivo de abrir “los ojos que no ven” y sensibilizar a la población en general, ante las bondades de los nuevos recursos tecnológicos modernos. Al mismo tiempo que apuntaba al lugar al que se podía llegar como civilización. Así, realizaría toda una labor de divulgador mediante la simple sobreposición de imágenes que, tal como cualquier podía entender, eran igualmente provocadoras. Con lo que vinculó el universo de la máquina y el arte, basándose en referencias populares y fácilmente reconocibles por la sociedad del momento.⁷⁰

De esta manera, iniciará su nuevo manifiesto con un capítulo titulado “Estética del ingeniero, Arquitectura.” En éste, brinda su interpretación particular de la pertinencia de la industria como una expresión directa del progreso y una herramienta para la liberación de las antiguas imposiciones. Lo que supuestamente permitiría abrir el camino hacia la construcción de un mejor mundo, al afirmar que “la herramienta es la expresión directa, inmediata, del progreso; la herramienta es la colaboradora obligada; también es la liberadora.” Con esta postura buscaba generar confianza en la máquina, defendiéndola como resultado directo de los nuevos avances técnicos y científicos; mismos que por otras vías, ya se veían como sinónimo de bienestar y desarrollo social. De modo tal que, si había de progresar hacia una nueva arquitectura, como medio de llevar este progreso a verdadera escala social y cultural, la arquitectura también debía admitir plenamente a la industria y la máquina, como las nuevas herramientas de la época.

De la misma manera, identificará por otro lado la abstracción geométrica como el medio de volver a los fundamentos básicos de la existencia humana y sus principios más elementales, no contaminados por la sociedad tradicional. Abstracción que centra, en cuanto a lo constructivo, en relación a la ingeniería, señalando que “los ingenieros hacen arquitectura porque emplean el cálculo surgido de las leyes de la naturaleza, y sus obras nos hacen sentir la Armonía.” Con base en esto, alabará las formas de las fábricas, silos, aviones, barcos y autos como creaciones de un mundo exacto y racional. Formas resultantes directamente del cálculo, y como elementos plásticos capaces de impresionar los sentidos, a la vez, de crear relaciones en el intelecto humano: “Formas que nuestros ojos ven claramente y que nuestro espíritu mide,” dirá Le Corbusier. Con lo que alude a los principios del purismo que toman al cálculo como vehículo para satisfacer las emociones humanas, pero desde un orden intelectual.

De esta manera, afirmará de modo tajante la distancia entre la ingeniería y la arquitectura al mencionar: “Por fin podemos hablar de Arquitectura, después de tantos silos, fábricas, máquinas y rascacielos. La Arquitectura es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y más allá de los problemas de la construcción. La Construcción tiene por misión afirmar algo; la Arquitectura se propone Emocionar.” En este sentido, enfatizará que la arquitectura va más allá de las cuestiones meramente utilitarias, fundamentando su elogio a la perfección de las máquinas en cuanto a su



[Il. 16] Mi Egipto - Charles Demuth

belleza adherente. Tomándolas como expresiones de suprema belleza, en relación a su respuesta absoluta a las necesidades funcionales que satisfacen, y no tanto a la función en sí.⁷¹ Esto lo aclara en el capítulo siguiente, titulado "Advertencias a los señores arquitectos." Donde señala que, si se pretende que éstos puedan alcanzar la labor de emocionar al espíritu moderno, deben apelar al sentimiento y la razón simultáneamente.

Para ello, advierte al arquitecto dejar de seguir las ideas arquitectónicas preconcebidas y obsoletas; guiándose en su lugar simplemente por los efectos del cálculo, tomando de ejemplo así al ingeniero. En este sentido, ensalza su labor, al declararlo como la figura del progreso y el protagonista mismo de la nueva sociedad; que de ahora en adelante debía regirse bajo las pautas de la ciencia. En alusión a esto, afirmarí­a:

los ingenieros emplean los elementos primarios y los coordinan según las reglas, provocando en nosotros emociones arquitectónicas, haciendo de este modo que resuene la obra humana al compás del orden universal. He aquí los silos y las fábricas norteamericanas, magníficas primicias del tiempo nuevo. Los ingenieros americanos aplastan con sus cálculos la arquitectura agonizante.⁷²

De esta manera destacará su empleo de las formas geométricas primarias y elementales, como aquellas de valor absoluto y universal con las que sintomáticamente concuerdan "el niño, el salvaje y el metafísico." Las que al mismo tiempo permitirían revolucionar toda la concepción de la arquitectura, según lo entendía Le Corbusier.

De ahí que reitere que la labor del arquitecto no deba quedarse solo ahí, sino que deba buscar llevar estas mismas formas a nivel más elevados. Lo cual desarrollará en su advertencia respecto al *volumen*, en la que expone su famosa definición de la arquitectura del modo siguiente:

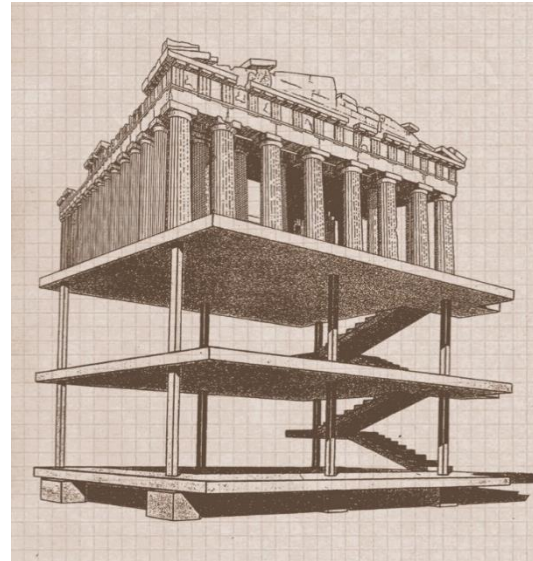
La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y los claros revelan las formas. Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ella es clara y tangible, sin ambigüedades. Por esta razón son formas bellas, las más bellas.⁷³

A partir de esto, según su perspectiva, para que el arquitecto pueda llegar a este grado de "grandeza platónica, orden matemático, especulación, percepción de la armonía mediante las relaciones conmovedoras" debe normar su juego mediante los trazados reguladores. En torno a los cuales desarrollara el capítulo siguiente, afirmando que solo mediante el establecimiento de normas se puede llevar la perfección a la arquitectura.

Después, seguirán tres apartados destinados a los "ojos que no ven". Éstos se dirigen de nuevo a la sociedad en general y retoman la defensa del mundo industrial mediante tres iconos de la perfección mecánica: los barcos, los aviones y los automóviles. En el caso del último, compaginará su imagen con la de templos griegos para denotar que ambos son el resultado de un proceso de perfeccionamiento, ejercido por una "ley de selección" mecánica y por las necesidades sociales y económicas. Así, buscará destacar su valor asociando un vehículo *Delage* de 1921 con el Partenón, y el *Humbert* de 1907 con el templo de Paestum. Deduciendo de ello que tanto la arquitectura como las máquinas, se encuentran en el mismo plano conceptual. Con base en lo cual, considerará al barco de vapor o paquebote, como un símbolo de comunidad social y modelo de vida organizada en correspondencia con el espíritu nuevo. Símbolo que toma como imagen de lo que denominará la *unidad de habitación* en arquitectura.

De la misma manera, en los capítulos siguientes que se titulan "La lección de Roma," "Ilusión de los planes" y "Arquitectura, pura creación del espíritu" ratificará la mirada con que la arquitectura debía

ver a la industria. De lo que concluye que el objetivo a perseguir por la nueva arquitectura, es el de la consecución de una sinergia entre la máquina y la belleza esencial. Esto no radica en una transcripción directa de la técnica o en el hacer una copia literal de las máquinas; sino en la expresión del mensaje ideológico y universal que dio origen en primer lugar a éstas. Pues señala que, si las ingenierías se limitan a satisfacer una necesidad útil, la arquitectura debe expresar lo absoluto, conmoviendo así al espíritu moderno y proporcionando el mismo estado de grandeza platónica y orden matemático, que inicialmente sólo era percibido en la precisión del mundo industrial y técnico. De esta manera, Le Corbusier afirmará que, si la arquitectura es la "la máquina de habitar," el Partenón es por lo tanto "la máquina de conmover." Destacando, en ambas, la precisión como el elemento imperativo y constante.



[Il. 17] Casa-Partenón - ArchHackers

Finalmente, concluirá su manifiesto con dos capítulos titulados "Casas en Serie" y "Arquitectura o Revolución." En los que hará una sutil alusión y promoción a su modelo Citrohan; al declarar que, debido al desasosiego causado por la guerra, había llegado el momento en que la industria debía ocuparse de la edificación y la estandarización de los elementos constructivos. Con lo que exigía la sustitución de los materiales tradicionales y naturales por los artificiales, al defender su fiabilidad gracias a su comprobación científica en ensayos de laboratorio. Mismos que, como afirmará Le Corbusier, sobre todo "son puras manifestaciones del cálculo, que emplean la materia total y con precisión."⁷⁴ De forma que, sintetizando todo esto, hará un llamado enfático a revolucionar todo el concepto de arquitectura en sí mismo, mencionando: "Si uno se coloca de cara al pasado, constata que la vieja codificación de la arquitectura, recargada de artículo y de reglamentos durante cuarenta siglos, deja de interesarnos y ya no nos concierne. Ha habido una revisión de valores, ha habido una revolución en el concepto de arquitectura."⁷⁵

Además, para que este llamado a remodelar totalmente la arquitectura no fuese infravalorado, agregará de modo retórico este ultimátum: "La raíz del desasosiego social actual está en una cuestión de construcción: arquitectura o revolución."⁷⁶ Con esto, volvía a abogar por el cobijo del mundo industrial. En referencia al taylorismo, aclara que este, además de surgir como modelo de organización para asegurar la eficiencia y rendimiento en la producción, contemplaba asimismo el factor humano. Lo que, mediante diversas estrategias, como la subida salarial en función de la productividad, buscaba evitar los conflictos obreros y las consecuencias sociales derivadas de un mal trato. Refiriéndose a una aplicación de la racionalidad también sobre lo humano. Así, Le Corbusier defendería la ejecución de sus prototipos de la *máquina de habitar*, diseñados con base en este principio. Pero, sobre todo, como aquellos en que el hombre moderno podría sentirse cómodo, seguro y realizado; evitando así y solo así, la revolución.⁷⁷

En suma, *Hacia una Arquitectura* planteó una reconstitución total del concepto de arquitectura, con base en una síntesis entre la mecanización y unos valores formales universales. Esto, por parte de la arquitectura; pero de igual manera se exigía de la sociedad y la cultura misma, un nuevo estado mental en sintonía con los imperativos de la industria. Así, reafirmaría lo que anteriormente ya había expuesto en *Después del cubismo*:

Una vez acabada la Guerra, todo se organiza, todo se clarifica y se depura: se alzan las fábricas, nada es ya lo que era antes de la Guerra; la gran Competencia lo ha dejado todo malparado, ha acabado con los métodos seniles y ha impuesto en su lugar los que la lucha

ha demostrado mejores. [...] El orden, la pureza iluminan y orientan la vida; esta orientación hará de la vida de mañana una vida profundamente diferente a la de ayer. [...] La evolución actual del trabajo conduce, por utilidad, a la síntesis y al orden. Se ha definido el 'taylorismo' con un sentido peyorativo. A decir verdad, no se trataba sino de explotar inteligentemente los descubrimientos científicos. El instinto, el tantear, el empirismo, son sustituidos por los principios científicos del análisis, por la organización y la clasificación.⁷⁸

Así con este nuevo manifiesto, dirigido a la sociedad en general, se esperaba generar una catarsis colectiva, que llevara a plasmar la racionalidad en todos los aspectos de la sociedad y la vida cotidiana. Lo que en el fondo significaba la materialización del ideal de perfección, para que, con éste, la Europa de aquellos días se sobrepusiera al caos y la incertidumbre imperante dejada tras la guerra.

DEL IDEAL A LA REALIDAD

En este sentido, lo que buscaba la nueva arquitectura mediante la construcción en serie, era sustentar este proceso con el establecimiento de los *elementos-tipo*. Éstos aportarían la unidad del detalle como condición indispensable en cuanto a la belleza arquitectónica y como criterio estético dentro de lo social. Así, "gracias a la máquina, gracias al tipo, gracias a la selección, gracias al estándar, un estilo se afirmará (...) El trabajo en serie conduce a la perfección," afirmará Le Corbusier. De este modo todo su esfuerzo teórico e intelectual realizado hasta el momento, finalmente tendría frutos, ya que le daría popularidad y le permitiría llevar su máquina de habitar a la realidad. Así, realizará una serie de construcciones que cubren su denominado periodo de las *Villas Puristas*, finalizadas entre 1923 y 1931. Inaugurado con la construcción de la casa *La Roche-Jeanneret* a las afueras de París, para un par de clientes adinerados simpatizantes con los enfoques de vanguardia. Con la que iniciará su sugerente ruptura con los lenguajes formales establecidos por la tradición y fijados en torno al estereotipo de la casa.

Para su diseño, tomará de base al modelo Citrohan respecto a sus principios formales racionales y puristas. Esto sucede a pesar de su aparente irregularidad, causada por una rampa curva que rompe con la uniformidad plana en uno de sus volúmenes. Lo que justificará con el empleo de los *trazados reguladores*, como elemento generador dentro de la composición deductiva y como principio formal que relacionará sus diversos elementos; moderando así esta irregularidad. De modo tal que los trazados terminaran determinando las proporciones de los volúmenes y sus aperturas, así como las medidas y el emplazamiento de cada elemento en el edificio. Luego de esta construcción, tendrá la oportunidad de ensayar estos mismos principios a mayor escala, en todo un conjunto habitacional con la ciudad-jardín de los *Barrios modernos Frugès*, iniciado en 1924 en Pessac, Francia. Que diseñará bajo el encargo de un acaudalado empresario, con moral social. Éste último, como mecenas, le permitiría a Le Corbusier aplicar por vez primera todos sus desarrollos para la construcción de vivienda económica, sobre una necesidad social.

Dicho conjunto habitacional consistió de un total de 35 viviendas, en las que empleó su modelo Citrohan en diferentes combinaciones de volúmenes, vanos y macizos, gracias a la libertad otorgada por la estructura *Dom-ino*. Con una gama cromática de colores ocre, celeste y verdemar extraída de la paleta purista; proporcionándoles así calidad plástica y categoría de objetos-tipo reunidos.⁷⁹ Para lo cual también emplearía el trazado regulador, emplazando racionalmente las viviendas dentro del conjunto. Con esta obra, sobre todo buscó la aplicación de las técnicas de estandarización e industrialización para la edificación masiva y económica. Para lo que recurrió a la técnica de cemento bombeado, con la intención de demostrar los beneficios de los nuevos métodos constructivos. Sin embargo, esto sólo dificultó el proceso, a lo que habría que sumarle errores de gestión y trabas en la tramitación de los permisos urbanísticos que elevaron el tiempo y costo de lo obra. Lo que Le Corbusier justificó, al declarar que la práctica constructiva no estaba preparada aún para la eficiencia industrial de las nuevas herramientas.⁸⁰

En contraposición a la escala del conjunto en Pessac, un año después, tendría la oportunidad de trabajar estas mismas ideas en cuanto a vivienda, ahora dentro de la menor escala posible; en los mismos objetos y mobiliario de la casa. Construye, así, el *Pabellón de El Espíritu Nuevo*, para la Exposición de las Artes Decorativas de París. En éste, ofrecía al público, en general, una versión concentrada y aplicada de sus ideas, haciendo una obvia propaganda a su revista del mismo nombre; de modo que los objetos eran una síntesis de todo ello. De igual manera, el mismo edificio del pabellón incorporaba en su fachada la forma de la casa Citrohan, siendo así una especie de manifiesto arquitectónico a escala real. Rematado por una escultura de Jacques Lipchitz, en representación del arte purista. Así, el edificio contenía en su interior un jardín-terracea con vista directa a la escultura, rodeado por una habitación tipo en forma de "L," cuyos muros estaban pintados con colores alusivos a su obra purista. Reforzando esta intención al colgar en los mismos, obras de los pintores Ozenfant y Juan Gris.⁸¹

No obstante, más allá de esto, lo más sobresaliente de la habitación era su diseño de interior y amueblado, realizado con objetos completamente minimalistas, desprovistos de toda ornamentación. Mismos que "resultaban inmediatamente legibles y reconocibles, evitando así la pérdida de atención provocada por las cosas peculiares que no se entienden bien",⁸² como expresaría Le Corbusier. De este modo, el cuarto parecía ser el de un "hombre sin atributos", viviendo en una economía de posguerra dominada por la producción en serie y el consumo masivo. Un cuidadoso montaje de *objetos-tipo* dispersos en apariencia aleatoria dentro de un espacio racionalmente ordenado. Lo que era una derivación de las ideas de Adolf Loos, en cuanto al mobiliario fijo y móvil, presentadas en *Ornamento y Delito* antes de la guerra. Sin embargo, Le Corbusier pretendía llevar esto más lejos, planteando la abolición del arte decorativo como tal; sustituyendo la tradición artesanal por la industrialización de los componentes de vivienda.

Su postura iconoclasta la defendía la sostener que el arte decorativo debía estar implícito en los mismos objetos, de manera que fuera una prolongación de los *objetos-miembros humanos*. Unidad que radicaba en la correspondencia de necesidades-tipo y funciones-tipo, con objetos-tipo y muebles-tipo. Así, la noción de la casa mecanizada de Le Corbusier, se materializaba en la posibilidad de las distintas combinaciones de los elementos industrializados. De esta forma, el arquitecto podía proveer diversas configuraciones de habitabilidad, al disponer de una serie de componentes estandarizados dispuestos con total libertad, en base a su propio sistema de leyes autoimpuesto y no en los códigos obsoletos de la tradición. Tal como era la concepción original del trazado regulador, con el que hace una analogía a la pintura purista en que el artista trabaja con un número reducido de objetos-tipo, plasmados en el lienzo según su propio sistema de leyes autónomas, dictado por su propia concepción. Con lo cual, buscaba demostrar que la nueva tecnología no impedía la total libertad del artista, sino que de hecho la fomentaba.⁸³

En efecto, lo que buscaba de fondo era desplazar toda la tradición, tal como en esencia, lo hacía con su idea del espíritu nuevo. De esta forma, perseguía la expresión estéticamente unificada de la era industrial como una nueva modalidad de *obra de arte total*; similar a como lo proclamará la Bauhaus en su primer momento. Cubriendo con ella desde la menor, hasta la mayor escala. Respecto a esto, el mismo pabellón incorporaría en su parte trasera, una sala oscura en que se presentaban dioramas de diversos planes urbanísticos, en que estas mismas ideas se plasmaban formalmente a gran escala. Clasificados básicamente en dos categorías: primero, los proyectos teóricos e hipotéticos sin sitio de emplazamiento específico y, después, los desarrollados con base en una situación y sitio concreto. En la primera categoría destaca la *Ciudad contemporánea para tres millones de habitantes*, que presentaba una visión utópica e idealista de la ciudad moderna, en concordancia con los imperativos de la industria. Partiendo de la idea de que la ciudad es valiosa a priori, al considerarla un nodo de la cultura y la productividad.⁸⁴

El diseño de esta ciudad, se componía por una estructura "ordenada" con la que pretendía resolver la problemática de circulación e higiene, en oposición a las tradicionales ciudades "caóticas." De

modo que, para mejorar su eficacia, buscaba contrarrestar la creciente congestión de las ciudades de aquel momento y su consecuente desplazamiento de habitantes a las periferias, incrementando así su densidad y reduciendo su superficie ocupada. Para esto, recurre al desarrollado tecnológico alemán del rascacielos de cristal, con el que emplaza al sector empresarial y laboral en su núcleo central, rodeado por la estación de trenes y el aeropuerto como símbolo de movilidad. Atravesado a su vez por una red de autopistas distribuida a los alrededores. En donde se emplazaban superbloques residenciales de mediana altura, formando salientes dentadas en torno al centro. De modo tal que en el espacio restante quedaban los parques y demás zonas de esparcimiento, ordenados por una red rectilínea de calles.

Por el otro lado está el *Plan Voisin*, con el que alude a los aviones al parecer diseñado desde el cielo. Éste busca poner en práctica los mismos principios, pero ahora sobre el centro mismo de París. De modo que el proyecto consiste básicamente en sustituir todo el casco antiguo del centro, habitacional y social, por rascacielos de oficinas. Nuevamente al centro, el núcleo financiero, atravesado, al igual, por una gran red de autopistas. Con lo que se pretendía sustituir el antiguo y sinuoso camino de herradura, característico de la ciudad medieval, proponiendo en su lugar los sistemas respiratorios y circulatorios como nuevo paradigma de la ciudad moderna. De ahí que la propuesta en general se proponga contrariar el tejido tradicional de la ciudad, buscando reconstruirlo por completo. Conservando sólo algunos de sus monumentos simbólicos como Notre-Dame, el Arco del Triunfo o la Torre Eiffel, en que el espíritu parisino se condensa. Con los que los rascacielos mantendrían un diálogo simbólico.

De este modo, el proyecto adquirió un fuerte tono político siendo una crítica directa al "París popular" que, según Le Corbusier, era un "peligroso magma de personas hacinadas, precipitadas y mezcladas, un campamento secular de gitanos de todos los grandes caminos del mundo." Al lo que el *plan Voisin* pretendía "poner orden."⁸⁵ Lo que generó una fuerte polémica y escándalo sin precedentes dentro de la sociedad parisina, siendo calificado por la prensa como una "americanización" de París. Aunque paradójicamente, esto extendería la popularidad de Le Corbusier más allá de los círculos meramente artísticos. Sirviéndole para descubrir toda una estrategia de impacto sobre la opinión pública y para convencer a los dirigentes políticos. Misma que utilizará a conciencia en diversas oportunidades futuras. De entrada, aprovechara esta polémica popularidad, para publicar *A propósito del urbanismo* en 1925, donde manifiesta sus intenciones respecto a estos proyectos y da forma concreta a sus ideas con respecto a la renovación cultural. Defendiendo sus posturas urbanísticas inspiradas en un principio de economía y orden.⁸⁶

Respecto a esto último, por mencionar un ejemplo, buscará la erradicación de la *calle pasillo* como célula tipológica de la estructura urbana tradicional; rechazando el enfoque común de los urbanistas europeos, que proponían el enfoque de *medicina* como solución sutil a los *males* de la gran urbe. En su lugar, Le Corbusier propondrá una *cirugía* radical, mediante el establecimiento del orden con los trazados reguladores como herramienta. De esta manera, su postura urbanística, en general, girara en torno a la aplicación de este principio como elemento de planeación y funcionalización, en pro de la productividad. Con todo esto, da lugar a una de las principales herramientas, tanto de urbanistas como de arquitectos modernos: la zonificación o separación absoluta de las distintas actividades funcionales.⁸⁷ Despertando con esta tendencia hacia lo económico en el planeamiento urbano, el interés de algunos cuantos inversionistas acaudalados que lo contratarían para realizar varios proyectos de esta índole sobre terrenos reales. Que, aunque serían a menor escala, materializarían plenamente estos principios.

Rápidamente, Le Corbusier pasaría de ser un simple arquitecto provocador a todo un urbanista iconoclasta. Llevándolo a impartir conferencias por diferentes partes de Europa y el mundo, siendo particularmente importante su gira realizada por América Latina en 1929. En esta región descubriría nuevas ciudades, ya no desde el nivel de suelo, sino desde el aire al arribar en avión; dibujando desde esta perspectiva, planes generales para varias de éstas, como Buenos Aires,

Montevideo, São Pablo y Río de Janeiro. Aunque no llegarían a materializarse, servirían como difusor de sus ideas respecto a lo que debía ser la ciudad moderna, en términos universales. De ahí que, en 1930, las autoridades soviéticas lo consultarán para descentralizar los centros de ocio en Moscú, diseñando así la *Ville Radieuse*. Planeada para dar lugar a la industria, que hasta ese entonces quedaba ausente en sus planes urbanísticos. Además de lo cual buscaría mejor su eficiencia productiva al librar la circulación, levantando los bloques de edificios sobre *pilotes* y aboliendo la distinción del espacio urbano entre público y privado, volviéndolo ahora isótropo.

A partir de ese momento, se relacionaría con los círculos empresariales y tecnocráticos, convirtiendo su admiración por la máquina, en un interés por el orden y la racionalización de la sociedad según los principios de éstos. Así se vinculará con las autoridades y gobiernos en la toma de medidas radicales para la expropiación del suelo, en pro de realizar grandes proyectos urbanos.⁸⁸ En términos generales su postura urbanística, en cuanto a su visión de la ciudad moderna, se basará en una persecución del ideal de progreso caracterizado por la yuxtaposición de dos valores absolutos: naturaleza y tecnología. El lugar del trabajo y la vida doméstica queda definido en los edificios de altura, y el del ocio y el deporte al nivel de suelo. Disyunción con la que deroga el elemento de cambio en la experiencia urbana y crea una imagen de ésta, en que la tecnología y la naturaleza quedan absolutamente separadas. Esto es análogo a la división del trabajo, inherente y propia de la industrialización. Es, por lo tanto, una interpretación de la filosofía cartesiana en cuanto a la distinción cuerpo y mente, llevada a la cotidianeidad misma.⁸⁹

Por otro lado, paralelo al inicio de su carrera como urbanista, Le Corbusier seguiría con sus desarrollos de vivienda masiva y materialización de su máquina de habitar, a través de sus *villas puristas*. Conjuntando ambos enfoques con su participación en la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart, iniciada en 1926. Oportunidad en que entablaría contacto directo con Gropius y Mies en la edificación de un proyecto en concreto. De este modo confrontaría sus ideas con las de ellos, así como con las de otros colegas europeos. Lo que retroalimentaría sus posturas personales, dando pie a la consolidación de la arquitectura moderna como un verdadero movimiento de revolución arquitectónica, y no un simple estilo. Así, su participación consistiría en un par de casas, una doble y otra individual. Siendo la última en la que se considera que su modelo Citröhan alcanzaría su mayor expresión, al ser hoy día una referencia directa del modelo. De ahí que, en el plazo de más de una década, consiguiera al fin transformar el concepto mismo de la casa, desarrollado desde creación de su sistema Dom-ino.⁹⁰ Tanto al interior del edificio como al exterior de su escala urbana.

[Il. 18] Pabellón del Espíritu Nuevo / Casa Weissenhof / Plan Voisin



De esta manera, la casa Citrohan de Stuttgart se colocaría como el símbolo de la *siedlung*. Para lo cual, Le Corbusier escribiría un nuevo manifiesto a manera de presentación del proyecto conjunto, titulado "Los Cinco Puntos de una Arquitectura Nueva." Con éste, básicamente dictaminaba las reglas de un nuevo sistema arquitectónico integral, alternativo al tradicional y como una descodificación del mismo. Comprendiendo como tal, lo constructivo, lo funcional, lo espacial, lo estético y su relación con el entorno. Todo ello, fundamentado esencialmente en el uso del concreto armado como pináculo para su liberación, aboliendo así las plantas paralizadas y fachadas macizas de las antiguas casas de piedra, multiplicando sus superficies útiles en múltiples sentidos. Lo que generaría nuevos elementos, como los pilotes, la planta y fachada libre, la ventana corrida y la cubierta ajardinada. Con base en los cuales se consolidaba cada uno de los cinco puntos, contradiciendo un elemento específico de la tradición y presentando toda una parcela de libertad lograda gracias al empleo directo de la tecnología moderna.

Este nuevo manifiesto no sólo sería una consideración personal de Le Corbusier, sino que sería la compilación y síntesis de las ideas y posturas de varios arquitectos modernos, congregados en aquel proyecto. Sin embargo, esta declaración de independencia unificada, representaría una sustitución dentro de un conjunto más amplio de posturas. Puesto que implicaría una cierta selección y desplazamiento de otras tendencias de vanguardia, en torno al desarrollo de lo que sería la arquitectura moderna: como el enfoque aún más revolucionario del constructivismo ruso liderado por Tatlin, el expresionismo representado por Taut o el utopismo místico concebido por Van Doesburg.⁹¹ De esta manera, "los cinco puntos" fijarían una postura muy particular en cuanto a lo que debía ser la nueva arquitectura moderna, en términos absolutos. Lo cual prepararía el terreno para la consagración de una de las obras más importantes de Le Corbusier y del Movimiento Moderno, al ser considerada hoy día su símbolo y estandarte.

ESTÉTICA Y RETÓRICA DE LA VILLA SAVOYE

Construida entre 1928 y 1931 en la Rue de Villiers, a las afueras de París, La *Villa Savoye* surgió como un encargo de un acaudalado cliente con una gran pasión por el arte de vanguardia, en sintonía con lo cual deseaba una residencia de retiro y fines de semana. Para esto, dispuso de un presupuesto muy holgado que le brindó a Le Corbusier la oportunidad perfecta para materializar a libertad todos y cada uno de sus cinco puntos. Además de permitirle plasmar a profundidad todas sus ideas previas, siendo considerada, de hecho, como la mejor de todas sus villas puristas. Básicamente, ésta consiste de un prisma cuadrangular elevado sobre el suelo, emplazado en un amplio terreno rodeado de árboles y con solo césped a su interior, desde donde se alza la vista hacia el río Sena. En contraste, el edificio destaca por la pureza de su prisma completamente blanco que pareciera flotar sobre unos muy esbeltos pilotes, que soportan toda su carga gracias al empleo estructural del concreto armado en su interior.⁹² Concretando así el símbolo de dominio, precisión y control que había esbozado con su óleo *La Cheminée*.

Mediante la pureza geométrica y cromática de su cerramiento, logra generar una configuración espacial y una sensación muy particular de separación absoluta entre el exterior y el interior. Lograda mediante una muy fina membrana que, sin embargo, ofrece diversas vistas enmarcadas del paisaje bucólico a través de sus aperturas horizontales y delgados diafragmas de cristal. Mientras que, al interior, goza de una disposición espacial libre y asimétrica que obedece a su propia lógica funcional interna. En este sentido, la rampa del centro da coherencia y cohesión a estas experiencias tan dispares, puesto que mientras que la escalera separa la rampa una. De manera tal que, con esta última, se crea un recorrido extendido desde la entrada, pasando por el apartamento de la primera planta, hasta desembocar en el jardín de la cubierta que enmarca su vista al cielo. Generando un efecto en que primero el prisma se afirma al exterior, imponiéndose sobre el terreno, para luego abrirse a su interior.⁹³



sus imperativos funcionales y medidas mínimas. De esta manera, la villa Savoye puede entenderse como una síntesis en la que, según Le Corbusier, "se afirma una voluntad arquitectónica en el exterior y se atienden todas las necesidades funcionales en el interior."⁹⁴ De ahí que la bautizará como *Las horas claras*, al referir la consumación de todas sus investigaciones técnicas y estéticas previas, consolidadas ahora en este nuevo paradigma de la casa.⁹⁵

En este sentido, al anteponer y enfatizar su dimensión técnica, el edificio ofrece una imagen perceptual de carácter mecánico como metáfora de la precisión purista. No en cuanto a su solvencia de problemas funcionales, sino sobre todo al sugerir la perfección y exactitud matemática. De forma que, si se analiza la obra con un riguroso enfoque funcionalista, basándose sólo en lo técnico, constructivo y económico, se puede ver que su diseño no corresponde plenamente a estos criterios. Empezando por el mismo proceso de diseño, ya que, en el primer boceto completado de la villa, fechado en 1928, se puede vislumbrar que su estructura formal quedó definida desde el inicio. En éste, aparecen sus elementos más característicos: como el prisma horizontal levantado sobre pilotes, su geometría cuadrada, la curvatura del muro en planta baja, la rampa central y la terraza jardín. De modo que todo el proceso de diseño subsecuente, hasta llegar al proyecto definitivo, consistió fundamental en la consecución técnica y funcional de esta forma ideal. Resultando estos principios de orden conceptual, rectores para todo el proyecto.

En efecto, no obstante que su diseño se fundamentaba en la implementación de sistemas industrializados y técnicas para la producción masiva y ágil de vivienda económica, resulta paradójico el tiempo que tomó para su construcción, comparado al de las otras villas. A lo que podría sumarse el alto costo con que, de entrada, se pretendió convencer al cliente de su factibilidad financiera, llegando a duplicarse casi por completo al final, causando disputas entre éste y el arquitecto. Sin embargo, este relativo fracaso puede justificarse reconociendo el hecho de que, contrario a su intención inicial, el desarrollo de todas las villas se rigió por quedar destinadas a clientelas acaudaladas. Llegando a su punto más álgido con esta obra, en que su lujo contrasta claramente con la estética de la vivienda mínima. A lo que se suma el factor antes argumentado en Pessac, de que aún no existía un dominio real sobre las nuevas técnicas industriales. Exacerbado en este caso particular, al encomendar el empleo de estos sistemas a constructores locales, cuando su justificación radicaba en la producción en serie e implementación mecánica.

Aunque, por otra parte, pese al empleo de estos elementos y su elevado costo de edificación, la vivienda adoleció a la postre de varios problemas de durabilidad. Esto, a pesar de resultar poco habitada por su propietario original. De ahí que requirió de varias remodelaciones, una vez que fue catalogada como patrimonio histórico en la década de 1960, funcionando así, más bien, como exhibición de su manifiesto arquitectónico. Todo esto se debió a que sus elementos constructivos

no fueron empleados con el fin último y único de cumplir la función que les es natural y original, sino una función estética. De manera que, tras estas cuestiones de índole técnica, terminó por englobar toda una voluntad ideal. El mejor ejemplo de esto es la búsqueda absoluta de continuidad en su revestimiento, configurado de forma que pareciera la superficie tersa de un sólido platónico, perfecto y elemental, independiente de los elementos que lo materializaron. Lo que generó una inadecuación entre su geometría y su construcción, en pro de la subordinación a un planteamiento ideal, ocasionando un detrimento en su coherencia constructiva.



[120] Abandono de la villa

De la misma manera, otros elementos derivados de la producción masiva también resultarían empleados en la persecución de una función estética central. Lo que quedaría manifiesto hasta en sus detalles más mínimos, como es en el empleo de componentes industrializados en mobiliario, carpinterías y ventanas. Por ejemplo, la ventana horizontal se implementó en representación de todo un suceso simbólico, desprendido de que Le Corbusier creía en que el uso adecuado del concreto armado exigía por igual una "revolución" en la historia de la ventana. A la cual consideraba un objeto mecánico que, dentro de la máquina de habitar, debía de ser por lo tanto un "elemento mecánico-tipo de la casa."⁹⁶ De esta forma, mediante este nuevo mecanismo de hojas deslizantes horizontales, lograba una función hermética, ágil y regulada en el uso de la ventana, funcionando como los botones y mecanismos de una máquina, en alusión a su precisión y perfección. Lo cual ensayaría antes mediante diversas patentes durante su período de industrial, permitiéndole, ahora, enfatizar la metáfora mecánica en todo el edificio.

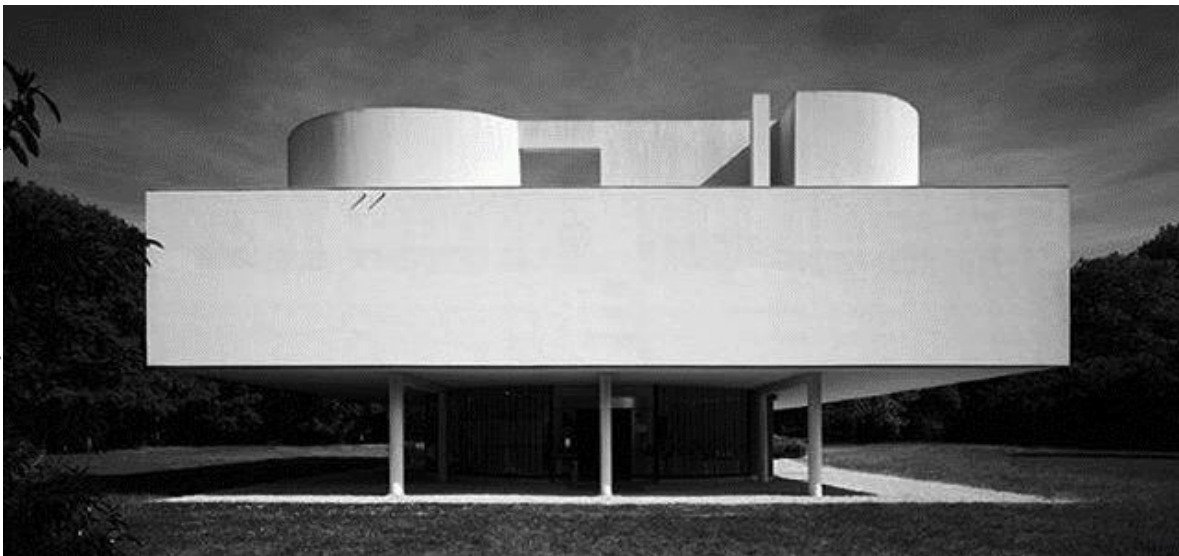
Ya desde el modelo Citrohan y las primeras villas puristas, el empleo mismo del sistema Dom-ino, paulatinamente habría adquirido el valor de un principio estético más que constructivo. Volviéndose independiente del cerramiento y sus particiones estructurales, al establecer un ritmo de composición reticular con el que se pretendía suprimir las vigas. Lo cual buscaba que éstas no interfirieran en la libre organización espacial interna. De modo que el sistema terminaría constituyendo un principio de estructura isótropa, en el que el esqueleto estructural se vuelve independiente. Pues al disponerlo casi por completo al interior, no interfiere ni siquiera con la lectura del volumen externo al prefigurar sólo un orden implícito, no directamente aprehensible y aliado con la total libertad creativa del arquitecto; tal como se concreta en la Savoye. Así, al disponer de esta libertad, ésta buscaba ofrecer una imagen de perfección por medio de sus fachadas completamente libres y tersas como una tela estirada. Evocando, a la vez, la ligereza e ingravidez como expresión contraria al peso y masificación de la construcción tradicional.

En suma, Le Corbusier perseguía la intención de ofrecer una imagen radicalmente nueva, incluso, contraria a la de otros de sus contemporáneos. Quienes, al usar inclusive las mismas tecnologías constructivas, sólo ofrecerían una imagen "modernizada" de la misma tradición académica. De ahí que varias obras de Le Corbusier parezcan remitir a las planchas de acero de autos, barcos, ferrocarriles o a las superficies de los aviones. De hecho, en la promoción de algunas de sus villas hace explícita esta metonimia mecánica, anteponiendo a ellas la imagen de un automóvil; como sucede en la Villa Stein o en la casa doble de Stuttgart. Así, llevaría esta misma fascinación por lo mecánico, también al interior del edificio mediante radiadores e instalaciones aparentes, mecanismos deslizantes y lámparas desnudas, mobiliario industrial, entre otros. Búsqueda expresiva que culminaría con este objeto bastante peculiar que es la Villa Savoye. La que, notoriamente, alude a la nueva necesidad moderna del uso particular del auto y al mismo tiempo evoca las cubiertas y estructuras de un trasatlántico, sin llegar a ser una figuración literal.

La razón de todo esto es similar a la tomada por Mies en el pabellón de Barcelona: la de convertir al edificio en un objeto retórico. Con esto, Le Corbusier, de forma particular, intentará, mediante la concepción de tomar a la máquina como modelo, hacer de la arquitectura la expresión estética y material de un mundo artificial, pensado y creado por el ser humano. Mundo cuya legalidad radica en la precisión del cálculo, la medida y la selección como medios para llegar al estándar y el objeto-tipo. Lo que buscaba excluir lo superfluo y particular, tal como sucede con las máquinas, dando solamente con lo esencial e invariable que, según el ideal purista, era el punto en común entre toda ciencia y arte. Para eso, dentro de su investigación, Le Corbusier también se dedicaría al estudio exclusivo de estas máquinas, llegando a publicar artículos completamente destinados al avión y el paquebote, y diseñando incluso algunos automóviles. Los cuales, por cierto, consideraba un signo de la Modernidad mecánica y un reflejo directo de su forma de vida; de su velocidad y del lujo anhelado por jóvenes, artistas e intelectuales de la época.

De esta manera su proceder icónico, iniciado con la simple sobreposición de imágenes de templos antiguos y máquinas, le llevaría finalmente a sugerir cuestiones arquitectónicas realmente novedosas, yendo más allá de la simple imitación. En este sentido, logró extraer del mundo de la ciencia y la máquina su estructura más profunda, identificada con la matemática y la geometría. La cual sería interpretada y traducida a la arquitectura, mediante la precisión del trazado y el cálculo proyectual, y la perfección de las formas y volúmenes puros. De ahí su desprecio a otras posturas similares, como la retórica mecánica del Constructivismo o la del grupo De Stijl, que, a su parecer, solo mostraban anécdotas y figuraciones literales. Así, para trascender la mera imitación, su propuesta buscaba corresponder el carácter estético de la arquitectura, mediante su técnica, con la ciencia, la geometría y el número; considerados procesos humanos, pero sobre todo intelectuales y racionales. Los que eventualmente permitirían remitir a la arquitectura a un orden profundo, inmutable y universal, análogo al *mundo de las ideas* platónico.

[Il.21] La Villa Savoye como un volumen puro - Ana N.



De ahí derivan las incongruencias entre los procedimientos industriales y la imagen mecánica que presenta la Villa Savoye. En que las formas geométricas ideales terminan sobreponiéndose a las necesidades prácticas, de forma que la legalidad purista no resultará contradicha por la realidad empírica. A causa de esto, el purismo debía imponerse incluso sobre la cotidianidad misma, mediante la racionalidad y precisión mecánica del acto proyectual. Es por esta razón que, desde la actualidad, Le Corbusier sea tachado de positivista a ultranza, al pretender afirmar una relación biunívoca entre forma y función. Aferrándose a las soluciones formales de los primeros bocetos y argumentando, además, que las razones funcionales conducían directamente a resultados conclusos en sí. Lo cual, generaría una gran contradicción en toda su obra, en la que la solución de

algunos proyectos puede verse contraria a su comprobación empírica. Situación que puede entenderse, al comprender el pensamiento idealista que la originó.

En este sentido es que el carácter mecánico de la Villa Savoye fue concebido a conciencia como un medio expresivo o metáfora de la precisión, cuya intención principal, era generar aceptación del ideal perseguido por el purismo. Ya que lo que realmente haría este edificio, sólo fue proponer el escenario de una técnica afín al espíritu de su época sin menoscabar los valores ideales de aquel contexto histórico y sociocultural, cuya predilección y honda raíz se identificaban en el mundo clásico. De este modo, al recurrir a las formas que lo evocaran, se buscaba expresar un "hacer ver bien" de lo mecánico, así como su estetización. Esto, mediante generar un convencimiento o sugestión en la sociedad europea, de que la perfección y exactitud matemática, aunada a las nuevas tecnologías, podrían permitir superar la catastrófica y caótica situación dejada por la guerra. Puesto que, según creía Le Corbusier, esto sólo se lograría mediante la técnica y misma precisión con que se fabricaban los relojes en su ciudad natal.

Esta expresión arquitectónica, apelaba de esta manera asimismo a las ansias artísticas e intelectuales de renovación cultural y progreso, en la añoranza de un orden plenamente humano, como nuevo período histórico-cultural, perfecto e inalterable. Lo que la ciencia y filosofía de inicios del siglo XX, de un modo más que reconocido, aseveraban se podía alcanzar mediante la búsqueda de un "absoluto." Revelado a través de un nuevo conjunto de leyes alternativas a las divinas; es decir, el número, la unidad y la armonía. Con base en esto, Le Corbusier argumentaría que, para alcanzar semejante orden, era fundamental la colaboración entre la ciencia y el arte. Lo que exigía que este último aceptará las nuevas leyes científicas dentro de su mundo, manifestándolas a través de formas abstractas y universales. Pues creía fielmente en que estos valores, que inicialmente podrían debilitar el sentimiento en lo artístico, terminarían al final fortaleciéndolo. De esta forma, las fuerzas materiales y espirituales podrían concretarse en la realidad cotidiana mediante la arquitectura, como una manifestación de este esfuerzo conjunto.

En este sentido, la Villa Savoye se presentaba como la culminación de la búsqueda de lo invariable, absoluto y universal en arquitectura. Representando la nueva arquitectura que debía ser, de igual manera, el resultado de nuevas leyes arquitectónicas, reveladas mediante descubrir la configuración geométrica de la realidad. Así, la simbiosis concretada entre ciencia, máquina y arte, será el gran argumento central en toda la revolución lecorbuseriana. En efecto, los cinco puntos de la nueva arquitectura serían concebidos como certezas a priori y valores absolutos que debían ser conservados como tal y con completa autonomía de la tradición. De modo tal que, con este nuevo lenguaje arquitectónico, de una estética formal pura, blanca y platónica, con que a la postre se le identificaría; conformaría un verdadero metalenguaje, en el que quedaría englobado todo este trasfondo cultural e ideológico. Consolidando así el paradigma, más que solo de la casa, de toda la arquitectura moderna.⁹⁷ Con el que también revolucionaría la concepción de la arquitectura en sí misma, volviéndola un fenómeno cuantificable y objetivable.

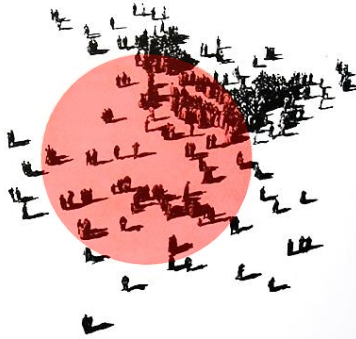
De esta manera, en concordancia con lo que ambicionaban Mies y Gropius, la Villa Savoye establecería todo un nuevo credo para la fe moderna y un símbolo de su arquitectura. Dándole a esta última, una constitución completa de reglas a seguir para todo su desarrollo ulterior. De modo que: "como nadie antes que él, Le Corbusier tuvo la habilidad de hacer resonar el esqueleto de hormigón armado con que nos había obsequiado la ciencia;"⁹⁸ según afirmaría años después Sigfried Giedion, importante historiador del arte y teórico, refiriéndose a la Villa Savoye. Así, esta obra se ganaría la aceptación de un selecto grupo de arquitectos, de diversas nacionalidades y gran renombre por ese entonces, que contribuirían de forma significativa a su recepción. Pues en su momento, la Savoye causaría una gran polémica y conmoción dentro de la sociedad parisina, lo que ya era normal en la labor de Le Corbusier. De modo que finalmente sería bien recibido por la gran sociedad europea de entreguerras, gracias a la difusión y valor que le otorgarían estos otros arquitectos. Quienes terminarían por consagrarlo e idolatrarlo.

CONSOLIDACIÓN DEL MOVIMIENTO

Así es como Le Corbusier pasaría, de ser considerado por la sociedad parisina como el “loco” y el “bruto del hormigón brutal,” a reconocérsele en otros países incluso como la “figura del nuevo hombre.” Con lo que llegará a volverse un personaje incontestable dentro del mundo arquitectónico. De esta manera aprovecharía su incipiente fama y reconocimiento sociopolítico, del que ya gozaba tan solo un año de iniciada la villa, para fundar los *Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna*. Éstos iniciarían en el castillo de la Sarraz, Lausana, repitiéndose anualmente de 1928 hasta 1959. Los mismos congregaría a gran cantidad de arquitectos de las más diversas nacionalidades y posturas; incluyendo a Mies y Gropius, quienes también intervendrían activamente. Propiciando así la labor y reflexión colectiva en torno al desarrollo de la vivienda mínima, la ciudad funcional y, sobre todo, a lo que debía ser la arquitectura moderna en general. Lo que desembocaría en intensas contradicciones por momentos.

[[1.22] El corazón de la ciudad - CIAM

CIAM



En estas confrontaciones internas, Le Corbusier siempre sobresaldría gracias a sus posturas sumamente fundamentadas y de carácter absolutista, determinista y universal; al ser, así, su principal fuerza impulsora. Con lo cual difundiría sus ideas radicales en esta tribuna internacional, llevándolas a repercutir más allá de su obra particular y del mismo círculo de arquitectos. Llegando a impactar, incluso, sobre las clases dirigentes y la élite mundial.⁹⁹ De este modo, su trabajo teórico previo le serviría además como

fundamento para la integración y consolidación del Movimiento Moderno Arquitectónico, como un grupo social, político y cultural. Mismo del que se consolidaría como su figura central, definiendo el carácter de lo que hoy se identifica como la Modernidad de la década de 1920. Instituida en los CIAM y caracterizada por su visión realista y pragmática de la arquitectura, manifiesta en su carácter funcionalista, racionalista e industrial, desprendido del simbolismo tradicional. Cuyo giro y rumbo radical lo marcaría el metalenguaje consolidado por la Villa Savoye y todo su trasfondo teórico.

Según explica Jorge Torres Cueco, investigador y teórico en arquitectura español, especializado en los escritos de Le Corbusier; este rumbo del Movimiento Moderno se marcaría de modo análogo al reflejado a una menor escala, dentro de la obra construida del parisino. Este último, pasaría de sus primeros proyectos de La Chaux-de-Fonds, en que pervive el espíritu del artesano-artista medieval, para volcarse plenamente en los imperativos de la mecanización de la vida humana y el mundo tecnócrata moderno. Esto, a la escala social del Movimiento, se puede ver reflejado en la trayectoria iniciada por la Bauhaus, al pasar por el pabellón de Barcelona y culminar con la Villa Savoye. En lo que terminará prevaleciendo la consideración hacia el mundo industrial, alterando los procesos del trabajo proyectual y su materialización misma, mediante los procedimientos y materiales constructivos industriales. De modo tal que la visión y destino último de esta mecanización en la arquitectura, se verían sustancialmente modificados.

Resultará significativo que todas las villas puristas surgieron de encargos para la burguesía intelectual y las clases económicas altas. Al igual que como sucedió con Mies y Gropius, quienes responderían a la clase institucional. Con lo que la metáfora mecánica se empaparía de los intereses promulgados por estas élites, derivando de ello nuevos valores arquitectónicos que se distanciarían del ideal fundacional. Tales como “la eficacia,” que buscaba producir al mínimo costo, máximo aprovechamiento y mayor celeridad, fundamentado en el taylorismo; “la economía,” como medio en la consecución de los objetivos; “la optimización,” como resolución de necesidades diversas bajo una misma medida; y “la verificación empírica,” como parte del proceso científico en

la resolución absoluta de estas medidas; entre otros. Valores que demandaban del arquitecto una conciencia analítica y racional, para resolver íntegramente estos nuevos requerimientos productivos. Sin olvidar que el objeto arquitectónico debía coincidir con las formas platónicas ideales para no descartar su valor estético, según lo dictaminaban las nuevas reglas.

Así, la Modernidad de la década de 1920 se volcaría hacia el progreso, destacando lo económicos y tecnológico para corresponder con la naciente cultura moderna del periodo de entreguerras europeo. Sin embargo, esta postura se seguirá justificando y defendiendo, sobre todo por Le Corbusier, con base en su pensamiento idealista. Con el que se ensalzaba una "visión mítica" de la industria, identificada con la razón y el progreso.

Podríamos pensar que Le Corbusier pertenece a la tradición didáctica racional francesa (...), que desde la Ilustración introduce en la vanguardia arquitectónica del período de entreguerras una conjunción de imperativos morales, sugerencias formales y espíritu clásico. Todos sus textos están escritos con una clara intención moralizante y justificativa. Tratan de presentar la arquitectura como una disciplina autónoma, regida por una legalidad intrínseca, y que debía ser concretada con la producción industrial.¹⁰⁰

Además de lo anterior, Cueco señala una particular hibridación en su pensamiento, en la que dos importantes corrientes del siglo XVIII se entremezclan. La primera es la herencia del pensamiento clasicista francés, según el cual la arquitectura debía residir en principios eternos y leyes inmutables. La segunda, será el historicismo idealista alemán, que consideraba al valor arquitectónico como relativo y dependiente de su momento histórico y la experiencia social acumulada (ejemplificado por Hegel e inculcado por su maestro, el arquitecto Peter Behrens).

Estos extremos son los que tratarán de ser conciliados por Le Corbusier mediante su construcción teórica. Con ésta, buscaba preservar ciertos principios eternos e inmutables, recogidos por la historia de la arquitectura. Lo anterior, se manifiesta, a su vez, en la nueva arquitectura, a través de los sistemas y materiales brindados por la innovación industrial producto del mismo progreso histórico. Un ejemplo de esto será la aplicación directa de elementos prefabricados en la construcción, concebidos como parte de un sistema de disposición racional proyectual. Con el que se buscaba hacer presentes y prevalentes los nuevos valores arquitectónicos a priori. Aunque, a la vez, seguirá promulgando la preeminencia del papel del arquitecto ante la dicotomía con el ingeniero, para no resultar desplazado. Así, defiende su labor como la del sujeto creativo que va más allá del simple empirismo positivista y que es capaz de transformar la tecnología en arte y viceversa, exigiendo un compromiso moral con la técnica.

IMPLANTACIÓN

En este sentido, es que su obra arquitectónica de aquel período terminaría siendo marcadamente racionalista, al girar en torno a esta retórica teórica como una declaración de su razón de ser. Según agrega Jean-Louis Cohen, historiador y teórico en arquitectura francés especialista en la obra de su compatriota; su labor "resulta en cierto modo logocéntrica, ya que su arquitectura se enuncia y revela en sus escritos, que aclaran sus intenciones. Le Corbusier es un reconocido innovador por su capacidad para teorizar." Con base en esto, las ambigüedades y contradicciones internas de su arquitectura, cobran sentido. Lo que lo llevó a sostener, además, "la ilusión de poder convencer de la veracidad y necesidad de sus tesis a quienes toman las decisiones más variopintas, ante todo porque tiene la legítima conciencia de que la arquitectura aporta soluciones a los problemas de la ciudad;"¹⁰¹ agrega Cohen. Así es como su teoría también resultaría fundamental en la expansión y exportación del Movimiento.

Según sostiene Torres Cueco, todo su programa, esclarecido en la disciplina desde *Hacia una Arquitectura*, es presentado como un precepto moral en su afán de rigor, orden y precisión. Será

planteado de esta manera para superar la precaria situación vivida por aquel momento, englobada enfáticamente en su dichosa frase: "Arquitectura o Revolución." Así esbozaría como absolutamente "necesario alcanzar ese 'estado moral nuevo,' 'la moral de lo bien hecho, de la exactitud, de lo preciso, de lo justo,' que se corresponde con una nueva época representada por la industria y la máquina, gobernadas por el 'Número' como imagen del progreso científico y social",¹⁰² afirma Cueco. Con base en esto, el ideal motivacional del Movimiento se seguiría sosteniendo bajo el precepto ético y moral, que con su arquitectura se podría alcanzar el fin último de construir un mejor mundo humano, equitativo e igualitario. Lo cual correspondería plenamente al desprendimiento y desasosiego de una gran parte de la sociedad europea, que habría sufrido los estragos de la guerra y ahora tenía que lidiar con las necesidades más esenciales.

Dentro de esta situación, no importaba que la nueva arquitectura se viera "bien," según el gusto aún dominante establecido por la tradición académica. Con lo que se volvió una realidad que su peso y cánones era algo que debía ser abandonado, de momento, para dar adecuado sustento a esta necesidad social. Respecto a lo anterior y al giro tomado por el Movimiento Moderno de la década de 1920, Mejía Amezcua declara lo siguiente:

Mies, Le Corbusier y Gropius, como militantes de las vanguardias que fueron, aceptaron la necesidad de desprenderse de los elementos narrativos y simbólicos que alguna vez habían cargado de significado el quehacer arquitectónico, esto de suyo no significó que la arquitectura intentara justificarse en sí misma de la manera que, diríamos, hicieron las artes como la pintura y la misma escultura; de hecho a diferencia de lo que pudo estar sucediendo con ellas, la arquitectura se justificaba en la medida que era comprendida y aceptada por la sociedad que la recibía.¹⁰³

Respecto a esto, hay que reiterar que lo que realmente estaría haciendo el Movimiento Moderno, como manifestación sociocultural de aquel momento histórico; tan sólo era revelar o evidenciar el escenario y prueba de verdad para la nueva época. Mismo que, a fin de cuentas, solo sería comprobada y tomada como tal, por la misma sociedad que decidiera acogerla.



[11.23] En torno a la modernidad - UNIBE, María C. Cantisano

Además, hay que aclarar que contrario a la noción que actualmente se tiene del Movimiento y de su postura ante el simbolismo, como un abandono total, es necesario mencionar que este

abandono sólo se dio en cuanto a los significados de la tradición. Ya que lo que realmente se ambicionaba con su arquitectura, era crear un simbolismo radicalmente nuevo y propio de la época, precipitada a inicios del siglo XX. Para esto, la técnica se entendía como el elemento pretendiente y adecuado, con que dicho significado se alcanzaría dentro de las nacientes sociedades modernas; pues sería el que les permitiría su superación y desarrollo. De modo tal que la labor del arquitecto consistía en hacer de esta un arte, llevándola a su expresión máxima. Consigna que, mediante la arquitectura y para la época, se entendía cómo hacer de la técnica un nuevo símbolo cultural que adquiriera el mismo valor trascendental que la obra de arte. Tal como Mies lo concebiría con el pabellón de Barcelona.

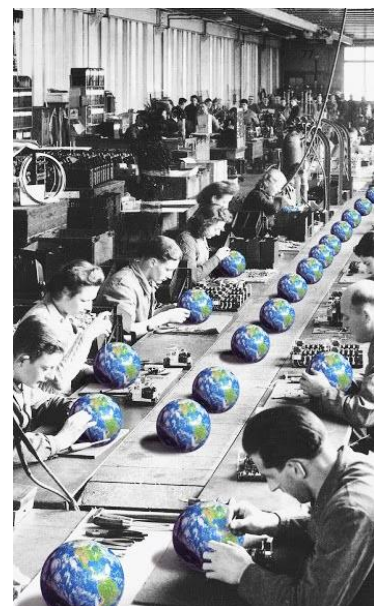
Así, similar a como este lo hiciera en su momento, revelando el hipotético nuevo escenario del progreso de Alemania al resto de Europa; Le Corbusier lo lograría con la Villa Savoye, ahora fuera del continente. Para esto, su teoría, fundada en criterios de carácter universal, le permitiría traspasar las barreras culturales y convencer a las más variadas sociedades. Lo que hoy día en el argot de la disciplina se reconoce como el "venderle al cliente la idea." A su vez, al conjugar la propuesta estética, convencería por la vía inconsciente de que lo que se ofrecía era lo que se buscaba. De modo que, como Cueco menciona, su gran labor radicó en generar un "nuevo estado mental que debía ser colmado por la arquitectura;" valiéndose para ello de los valores de la incipiente cultura industrial. De modo que, más que solo lograr una revolución arquitectónica, lo primero que logró fue una "revolución mental." Esto, mediante lo que de hecho él autodenominó en el número 21 de *El Espíritu Nuevo*, la "Formación de la Óptica Moderna." Iniciada ahí a través de metonimias de imágenes mentales, mezclando simples ilustraciones con palabras.¹⁰⁴

De esta forma el Proyecto de la Modernidad Europea del siglo XIX resultaría traducido, contenido y materializado en la arquitectura mediante los diversos manifiestos y escritos de Gropius, Mies y especialmente de Le Corbusier. Permitiendo con ello su plena implantación dentro del continente a inicio del XX, gracias al gran recibimiento que la sociedad europea de entreguerras le daría. Así, según afirma Amézquita,

la modernidad que quedó instalada en Europa tras la intervención en el medio arquitectónico de estos personajes, fue la modernidad que puso de manifiesto la necesidad de superar la noción sacralizada del mundo y aproximarle al hombre y a su 'capacidad de entendimiento.'¹⁰⁵

De este modo, el llamado a revolución proclamado por el Movimiento Moderno lecorbuseriano, sería un reclamo a reinstaurar la razón, la cordura y la sensatez, dentro del escenario de una Europa derrumbada. La que finalmente se levantaría ante la mirada conmocionada del mundo entero, que la vería consumirse a sí misma en el lapso de tan solo medio siglo, entre las dos más grandes guerras experimentadas por la humanidad.

Para esto, el hombre nuevo levantado de las cenizas, el hombre moderno, se propondría "refundar el mundo" a través de establecer lo que hoy día se puede entender cómo una "naturaleza artificial." Todo esto, siempre bajo la premisa y en la persecución última de la utopía de construir un nuevo universo cultural, mediante el que la existencia humana se resignificara. De esta forma, la propuesta de Le Corbusier apostaría por el llamado "Racionalismo Arquitectónico."¹⁰⁶ Lo que daría lugar a una nueva concepción de la arquitectura y del habitar, fundamentado en la visión desacralizada del mundo. Así, según declara Amézquita, "la apuesta civilizatoria que acompañó al Movimiento Moderno de la



[11.24] Utopía - Annette von Stahl

Arquitectura legitimó claramente el proyecto de entregar a los hombres el destino de su existencia, las decisiones racionales sobre la construcción de su mundo y la voluntad de elegir una nueva forma de habitarlo." Esto, eventualmente llevaría a la misma vida cotidiana la noción de entender y percibir el mundo, ahora como un proyecto que podía ser construido por el propio ser humano, sin estar más limitado a fuerzas sobrehumanas.

De esta manera, la noción del mundo europeo se revolucionaría plenamente, en contraste con la premoderna. Ahora, entendido como el producto de una civilización que, por lo tanto, se iba generando a sí mismo mediante su quehacer cotidiano y como consecuencia directa de su libre albedrío y actuar consciente. De ahí que la apuesta modernizante de su arquitectura, no podía ser el resultado del azar o la irracionalidad. Este hecho se correspondería plenamente con los grandes manifiestos de carácter racionalista del Movimiento que explicitaban el pretender otorgar al ser humano, común y corriente, "una herramienta para enfrentar su entorno." Misma que de forma directamente interrelacionada, según sostiene Amézquita, era "producto de una cultura revelada gracias al impacto de dicha revolución y siendo a su vez, una consecuencia de ella."¹⁰⁷ En este sentido, es que se puede entender la brillante labor de Le Corbusier, como la de un Prometeo Moderno. Quien, a través de la arquitectura, robaría el fuego sagrado de los dioses para entregárselo al ordinario ser humano, junto con la promesa de un mejor mundo.

EXPORTACIÓN

Esto resultaría muy atractivo para otras regiones del planeta que, aunque no sufrirían de los mismos problemas que sus congéneres europeos, también les invadía las ansias de libertad y progreso, como el que evidenciarían tras las guerras. Para esto la arquitectura moderna contribuiría cuantiosamente, permitiendo la rápida reconstrucción de sus ciudades y agilizando el restablecimiento de su economía. Resulta, así, muy significativa su recepción en Norteamérica, Latinoamérica y, con motivo de esta tesis, en México. Este último, por su parte, adolecía además de una fuerte orientación eurocentrista derivada de su intensa historia de colonialismos. Gracias a esto, su exportación se iniciaría de un modo benévolo apenas la década siguiente de consolidado el Movimiento. Perspectiva desde la cual, este se ha de identificar como el "completo conjunto de ideas e ideales, de propuestas y de realizaciones" arquitectónicas, englobadas en la Modernidad de la década de 1920, también llamada el "período heroico."

Con base en esto, y pese a sus aparentes contradicciones y contrastes, su fuerte ideología puede ser tomada como la constante y el punto en común al que todo el Movimiento Moderno apuntaba.¹⁰⁸ Misma que iniciaría el proceso de diseminación, casi a la par de inaugurada la Villa Savoye, difundiendo fuera de Europa las diversas construcciones e ideas del Movimiento bajo la premisa de construir un mejor mundo. Mismas que serán acompañadas por el éxodo de algunos de sus más grandes maestros, como el icónico caso de Mies, quien emigraría definitivamente a Estados Unidos en 1937, por la imposibilidad de trabajar adecuadamente en la hostilidad del régimen nazi.¹⁰⁹ Para esto, la gira por Latinoamérica de Le Corbusier, en 1929, colocaría el estandarte del Movimiento dentro del continente.¹¹⁰ El que no obstante su hospitalidad, difería profundamente del europeo en cuanto a sus situaciones socio-políticas, sus concepciones de Modernidad y democracia, y sus tradiciones. Éstas serán referidas, en este caso, al urbanismo, la arquitectura y la construcción. Condición que tergiversaría y transmutaría la postura ideológica del Movimiento y sus propuestas arquitectónicas.



[11.25] América cambió al hombre que cambió la (...)

Para entender mejor la situación, hay que comenzar por delinear la condición general del continente en aquel momento. Habría que empezar por Estados Unidos, donde se generaría el mayor impacto al ser una cultura con un innato carácter pragmático y democrático. Debido a esto, su proceso de modernización se afianzaría a la población sin gran sobresalto, pues, al haber permanecido ajena a la guerra y sus traumáticas secuelas por casi un siglo, desde terminada la Guerra Civil, éste se tomaría más bien como algo práctico y un aventajamiento, en lugar de una obligación moral. Para eso, la adecuación de la sociedad a sus modelos de producción resultaría muy bien recibida, aunado a que, a diferencia de la europea, esta no tendría una gran carga de tradiciones que se interpusiera, evitando así discusiones filosóficas en torno al tema. Mientras que la cuestión de la industrialización frente a lo artesanal, básicamente ya habría sido resuelta al ser un país de pioneros cuyo sistema productivo ya estaba encaminado a esta. Pues escaseaban artesanos y tiempo, en contraste con los materiales y medios mecánicos.

Respecto a lo anterior, otro factor de gran importancia sería la escala del territorio. Mismo que contaba con grandes extensiones desocupadas o apenas urbanizadas, permitiendo la libre expansión de sus ciudades; adquiriendo de este modo también gran escala. Así, difería de la situación geográfica centroeuropea, en donde no abundaban estos recursos, permitiendo que las utopías y teorías urbanísticas del Movimiento pudieran ser llevadas a la realidad, pero con un sentido bastante diferido. De esta manera, coincidiría con la división original del territorio, realizada reticularmente y tendiendo a partir de ahí, a la separación de áreas industriales y residenciales en la práctica urbanística del momento. En consecuencia, existía un relativo equilibrio en su concepción de la ciudad, respecto a las divergencias entre los valores de la vida urbana y la rural. Esto se manifiesta en la práctica e ideal de la suburbanización, que tendía a ocupar las periferias de las ciudades vinculándolas al campo. Semejante a la estructura de la *Ville Radieuse* lecorbuseriana. Dándose, en suma, gran coincidencia de ideas entre europeos y norteamericanos.

Por el contrario, en América Latina la situación socioeconómica difería radicalmente a la de Estados Unidos. Respecto a esto, resulta conveniente agrupar de momento a los países que la conforman en uno, pese a sus grandes diferencias internas. En este sentido, esta región en general se componía por sociedades de un marcado carácter tradicionalista y en las que el antiguo orden clasista apenas resultaba desplazado en los países con gran inmigración, mediante la conformación primigenia de las clases económicas capitalistas, como la obrera. Debido a que su economía aún se encontraba centrada en la producción primaria, con intentos de industrialización muy someros. De esta forma, las élites gubernamentales, más aún que las intelectuales, eran las principales interesadas en alentar el anhelo de modernidad, como una medida de productividad económica mucho antes que cultural. Lo que se buscó al acercar los esquemas de desarrollo europeos a la población, y los norteamericanos tras la segunda guerra.

Esto, por una parte, resultaría bien recibido en cuanto a lo económico, pues, al igual que en Estados Unidos, esta región también permanecería exenta a los estragos de la guerra y, en algunos casos, incluso desembocaría en situaciones económicamente favorables. Mientras que, por la parte de lo tradicional e ideológico, la adecuación de los procesos modernizantes desataría grandes y diversos conflictos sociales, agudos en las sociedades de carácter más conservador. De modo tal que, en términos generales, la adecuación a los sistemas productivos industriales no llegaría a modificar profundamente la estructura social y económica de estos países, implantándose sólo de un modo relativamente superficial. Lo que, no obstante, generaría una gran contradicción manifiesta en sus procesos de urbanización. Puesto que, pese a que este territorio también contaba con una gran escala geográfica y relativa ausencia de límites para su ocupación, aquí estos procesos sí llegarían a marcar una notable diferencia entre la ciudad y el campo. Generada por la exacerbada divergencia entre los valores de vida rurales y los urbanos.

De este modo, se concentrarían grandes segmentos de la población conformando centros económicos-administrativos en sus nuevas ciudades, emplazadas sobre grandes extensiones

vacías; como sucedió en Brasil. Mientras que, en otros casos, como en México o Cuzco, estas se sobrepondrían a los espacios urbanos precolombinos que, asimismo, contaban con grandiosos espacios públicos. Lo que, en ambos casos por igual, replicaba la traza urbana reticular extraída de los modelos europeos anteriores al siglo XIX, superpuesta sólo parcialmente como elemento de diseño formal y, por lo tanto, desprendida de sus bases ideológicas y su sentido como estructuradora de la ciudad. De modo que los grupos que asentían con la vida urbana exigían su modernización, equipamiento y densificación, antes que su descentralización. Como era la intención primordial del urbanismo lecorbuseriano a través de su orden racionalista. Aunado a que la tradición constructiva permanecía aún en estado artesanal, ya que aquí los medios mecánicos escaseaban, contrario a su mano de obra. Diferente en ello tanto de Norteamérica como de Europa.

De este modo, en líneas generales, la situación del continente exigía la adecuación y el replanteamiento de las posturas del Movimiento, lo cual, chocaría con su carácter universalista que, en lugar de abrirse, se cerraría aún más al inicio de este proceso de exportación. De este modo, la primera y más significativa agresión, realizada directamente a su núcleo ideológico, resultaría de su recepción a Estados Unidos con la proclamación del Movimiento Moderno como el *Estilo Internacional* en 1932, por el arquitecto estadounidense Philip Johnson. Esta categorización implicaría su introducción al país mediante una forma domesticada y selectiva, despojada de su carácter subversivo, su urbanismo radical y su propósito social; pero, sobre todo, de su pasión racionalista como la fuerza emocional que sustentaba al Movimiento Moderno en su totalidad. De modo que, en su lugar, este se comercializaría y vincularía directamente al mercado, impregnándolo de un tono capitalista desligado de su actitud ante el mundo y la vida. Catapultándolo así a su vez al resto del mundo, gracias al gran poder mediático de este país.

Esto se reforzaría y coincidiría con que, en 1933, se realizaría en Atenas lo que hoy se identifica como "la eutanasia del Movimiento Moderno," resultado de que, en el cuarto CIAM, se institucionalizarían definitivamente sus principios como universales, ante la inminencia de la segunda guerra. Este hecho esterilizaría toda su dialéctica interna, permitiendo paradójicamente su eventual tergiversación externa,¹¹¹ ensordeciendo, incluso, a sus voces fundadoras que repudiarían esto. Como Gropius, quien decretará en vano que "no existe algo como el Estilo Internacional."¹¹² Esta situación será reforzada por el carácter determinista de la teoría de Le Corbusier, quien en 1943 publicaría *Principios de Urbanismo: La Carta de Atenas*, como divulgación de las conclusiones de aquel congreso. En el que además abordaría el tema de la ciudad funcional, combinándolo con conclusiones propias de su gira latinoamericana; publicadas en 1930 en *Precisiones: respecto a un estado actual de la Arquitectura y del Urbanismo*. En suma, esto presentaría al mundo un nuevo conjunto de reglas urbanísticas, como un práctico manual para su modernización.

Con base en esto, y buscando generar coherencia con su obra arquitectónica anterior en relación al vínculo indisoluble entre arquitectura y ciudad, Le Corbusier diseñará el *Modulor* a la par de publicada la carta. Éste fue creado como un sistema de proporciones universales, fundamentadas en el número áureo de la arquitectura griega y las medidas del cuerpo humano. Con lo que haría explícito el argumento antropológico que le sirvió de sustento para toda su revolución arquitectónica. Debido a esto, publicaría en 1948 un libro completamente enfocado en su explicación y divulgación, exponiendo al mundo entero toda su teoría subyacente.¹¹³ De modo tal que estos nuevos desarrollos teóricos, para la mecanización y modernización de la vida humana mediante la ciudad, se conjuntarían y concretarían con la *Unidad Habitacional* de Marsella, Francia; iniciada en 1946 y finalizada en el 52. La cual se establecería como el nuevo paradigma para la vivienda colectiva y la célula esencial de la ciudad moderna.

Sin embargo, incluso antes que estos nuevos desarrollos con un claro enfoque para la difusión global, sería la constante publicación de las ideas y manifiestos de Le Corbusier, desarrollados

desde el inicio de su carrera, lo que permitiría la trascendencia internacional del Movimiento Moderno; tal como años atrás lo haría con su consolidación. Estos escritos, destacan al ser los que manifestarían como posible y realizable el ideal de construir un mejor mundo. Lo que serviría como fundamento filosófico para sostener y articular la difusión de los otros desarrollos teóricos y prácticos del resto de integrantes del Movimiento. El fundamento de esto son las diversas obras y proyectos construidos que servirían como modelos y un ejemplo de eso. De modo que todo este cuerpo documental, al ser consolidado como un conocimiento universal, sería tomado casi como una enseñanza directa por los más distantes y diversos arquitectos; repercutiendo incluso en generaciones futuras. Siendo estos las semillas que, con más obras y menos reflexión, harían florecer la Modernidad arquitectónica por el mundo entero.¹¹⁴

TERGIVERSACIONES

De este modo, el proceso de transculturación material del Movimiento tendría sus primeras concreciones significativas durante la década de 1940 e inicios de 1950, una vez terminada la segunda guerra. Resultan muy significativas en este proceso, las torres de viviendas *Lake Shore Drive* de Chicago, finalizadas en 1951 y proyectadas directamente por Mies. Obra en la que éste tuvo la oportunidad de disponer de la producción industrializada americana, permitiéndole construir finalmente su soñada torre de cristal, nublada atrás en su Alemania natal. En este sentido, se conjunta al hecho de que, en ciudades como Nueva York, Portland y el mismo Chicago, ya existía una cierta concepción de la densificación mediante la construcción de altura, pensada para vivienda y oficinas. En lo que, por su parte, el diseño americano ya había dado con el concepto de rascacielos, pero con diferencias importantes. Se desarrolla, más bien, mediante la conformación de prototipos, de estricta funcionalidad financiera y tecnológica, ante su sobrada escala territorial. Lo cual, sería determinante al cambiar las intenciones y el modo de proyectar.

En comparación a la europea, esta escala le resultaría desconcertante a Mies, dificultándole comprender lo que él mismo llamaba "la naturaleza real del problema," que ahora escaparía del todo a su visión. Así, pasar de un paisaje urbano estrictamente ordenado y relativamente armonioso, a otro abierto y marcadamente caótico, le llevaría a manifestar un remanso de orden que creería ausente. Para esto, se valdría del peso que, reconocería, tenía aquí la tecnología industrial, remarcándola. De este modo, en sus primeros años, las torres causarían de hecho esta impresión. Así, abandonará sus anteriores ansias de libertad, surgidas del ordenado y viejo mundo en el que le resultaba necesaria una arquitectura de *oposición*. Mientras que aquí, el espíritu de vanguardia y su inherente carácter sublevado parecían no tener sentido, resultando más bien necesaria una arquitectura de afirmación. Lo que también haría en el *Crown Hall* de 1956, controlando rígidamente su interior mediante su caja externa y remarcando su orden con una estructura fuertemente exaltada. Contrario a su análogo Pabellón de Barcelona, de un notorio orden abierto, en el que su interior se libera al desmaterializar su estructura y difuminar sus límites externos.

De este modo, la intención de su *Rascacielos de Cristal* de 1919 sería modificada radicalmente por su mismo creador. Ya que inicialmente buscaba explorar los efectos de la luz mediante las formas libres, centrándose en la experiencia, tomando para esto, la estructura y la técnica, sólo como el soporte o medio de realización. Lo que lo ligaba directamente a la carga simbólica que la luz tenía en su contexto cultural original. Por el contrario, en las torres de *Lake Shore Drive*, el rascacielos se vuelve afirmativo en vez de exploratorio, al proponerlo para el establecimiento de un prototipo. En éste la estructura resulta determinante en su lenguaje, eliminando la transparencia y dando predominio al volumen, proclamando, así, el valor y la fuerza de la tecnología industrial. Lo que marcaría el actuar general europeo en Norteamérica, tomada como un área de pruebas para las hipótesis de vanguardia, en que se terminaría por destacar la innovación tecnológica, ignorando lo lingüístico. De modo que los complejos volúmenes escalonados y de coronación simbólica del desarrollo local, se sustituirían con simples paralelepípedos.¹¹⁵



Al establecer la nueva forma del prototipo para la construcción vertical con su rascacielos, y desconocer del todo el contexto que lo demandaba, este terminaría empleándose para los usos más genéricos. Con lo que la fuerte ideología de Mies, que afirmaba que "la arquitectura era, ante todo, un símbolo de fe, terminó empobrecida a una fórmula trivial de edificio en altura al servicio de la burocracia dentro de una serie de alternativas del extenso catálogo del *International Style*."¹¹⁶ Modelo que sería tomado casi de inmediato en otras ciudades del país, por arquitectos y firmas locales. Además, de que esta nueva tipología de la torre de cristal se difundiría como el sello

de la modernización y la renovación urbana, según la concepción norteamericana, llevada, a partir de ahí, otros países. Con lo que él mismo Mies, tendría la oportunidad de ver hasta el hartazgo y su muerte, todo tipo de variaciones y deformaciones de su rascacielos, esparcidas por el mundo.¹¹⁷ Ejemplo que ilustra claramente, el modo en que todo el Movimiento sería despojado de su ideología y transformado en un útil instrumento de la Modernidad, según las exigencias del nuevo medio. Comenzando, así, por adquirir tintes sumamente económicos y políticos.

De igual manera, esto pasaría con las propuestas urbanas que serían llevadas materializadas, enfrentando su carácter utópico. Pese a que, al ser adaptadas a las exigencias del país, estas resultarían ser bastante distantes a sus intenciones y concepciones originales. Como sucedería con las diversas adaptaciones de la *Ville Radieuse*, realizadas por promotores y agentes inmobiliarios. Mismos quienes sólo tomarían ciertos fragmentos de esta para edificar suburbios en diferentes ciudades, bajo la misma forma, al responder solamente a su criterio de eficiencia económica. En este sentido, se abandona el efecto de las torres lecorbuseriana y su intención social, adaptándola a toda clase de funciones habitacionales y resultando así, completamente deformada. Igual que el concepto del terreno-jardín, que buscaba conservar un cierto equilibrio en la yuxtaposición entre naturaleza y tecnología. Convertido aquí, donde existía una muy desarrollada cultura del automóvil particular, en playas de estacionamientos. De este modo, pasaría de funcionar como un parque, a ser un simple *parking* que solo mantiene su efecto visual.¹¹⁸

Lo mismo sucedería con la *Ciudad Contemporánea para tres millones de habitantes*. En la que originalmente se establecía una clara distinción funcional entre los rascacielos de oficinas y los residenciales. Éstos últimos, con una altura más baja y emplazados en bloques lineales, pudiendo ser todos iguales para este uso funcional específico. Por el contrario, en la interpretación estadounidense, los rascacielos de oficinas se emplearían para la vivienda; pues así se podía elevar la densidad poblacional a un menor costo. Siendo el mejor ejemplo de ello el conjunto Pruitt-Igoe de San Luis, Misuri, proyectado en 1952 por Minoru Yamasaki con base en este modelo de urbanización y la tipología de la Unidad de Marsella. Lo que sería permitido por las nuevas políticas de ocupación del país, que fomentarían la separación de la ciudad en áreas funcionales, según los principios de la carta de Atenas. A pesar de que originalmente la separación entre residencia e industria, había sido concebida debido a la insalubridad y peligros de la fábrica. Separados ahora de todo tipo de actividad laboral, volviéndola muy impráctica.¹¹⁹

Por su parte, las mismas propuestas tendrían interpretaciones muy diferentes en Latinoamérica. Además de que la gran mayoría de éstas se realizarían con base en las estadounidenses. En principio, diferían de las originales, pues ninguno de los grandes maestros se asentaría definitivamente aquí. A excepción de los repetidos viajes de Le Corbusier por la región; en lo que quizá destaca más el que éste recibiera en su estudio a algunos de los que serían afamados

arquitectos en sus respectivos países. De este modo, darían gran difusión a las propuestas modernas, sumándose a la indiscriminada dispersión que les darían otros medios como las revistas de arquitectura que, en suma, propiciarían lecturas muy tergiversadas. Esto en Argentina, por ejemplo, desataría una gran polémica entre quienes defendían la nueva arquitectura respecto a su moral funcionalista, sus nuevos materiales y técnicas; y los de corte académico y nacionalista, que la interpretaban como materialista y anti artística. Lo cual, pese a la intervención de Le Corbusier, no generaría gran impacto en esta sociedad apegada a su tradición académica.

Situación muy diferente a la de Brasil, que por aquel momento pasaba por un cierto período de inestabilidad política y social. En relación a este hecho, se daría una gran coincidencia de intereses entre los arquitectos seguidores de la nueva arquitectura, con una preocupación social real, y las élites gubernamentales, que la verían como una útil herramienta para la organización política y económica. En el primero, se destaca un selecto grupo de arquitectos brasileños, conformado a partir de la presencia e intervención de Le Corbusier en el país. Encabezado por Lucio Costa y Oscar Niemeyer, quienes colaborarían directamente con el parisino como consejero, siguiendo sus lineamientos en el diseño del Ministerio de Educación de Río, finalizado en 1946.¹²⁰ A su vez, ellos harían su propia interpretación del lenguaje de vanguardia con rasgos propios de la identidad brasileña, adoptando la composición ordenada y el proyectar racionalista, pero sintetizado con una particular caracterización formal. Con lo que lograrán expresar lo universal dentro de lo nacional y, sobre todo, la recepción social de las posturas modernizantes.

Estas propuestas, sin embargo, serían introducidas en representación de un poder político de ideología nacionalista y predominarán, incluso, sobre las necesidades y problemáticas sociales reales. De modo tal que esta imagen del poder político, asociada a la arquitectura moderna brasileña, tendría su máxima expresión y culminación en Brasilia. Una ciudad construida completamente desde cero, inaugurada en 1960 como sede para la nueva capital del país. En la cual, el proyecto urbano sería proyectado por Costa y el arquitectónico por Niemeyer, buscando concretar los ideales del Movimiento, pero sumamente volcados hacia el monumentalismo. Esto, al buscar satisfacer también la intención primordial de las élites dirigentes, que buscaban emplearlo como un instrumento de dominación y poder político. No obstante, que seguirá siendo argumentado como un medio para superar el rezago económico y social en el país, en referencia al esquema de desarrollo eurocentrista. Situación que, en general, coincidirá con la recepción del Movimiento dentro de México; a excepción de sus propias variantes ideológicas y sociales.¹²¹



[11:27] Brasilia - Reuben Wu

LA MODERNIDAD EN MÉXICO

A inicios de la década de 1930, nuestro país aún experimentaba las consecuencias de la devastadora Revolución Mexicana. Misma que desencadenó una gran inestabilidad política, económica y social. Ese acontecimiento, a su vez, provocó el surgimiento de un nacionalismo intransigente e intolerante a los esquemas extranjeros. Ideario que fue traducido a arquitectura en los años siguientes de finalizada formalmente la revolución, mediante la construcción de diversas escuelas, hospitales y centros de atención social en general. Buscando con estos edificios enaltecer la tradición prehispánica, ajustándose al mismo tiempo a la arquitectura colonial previa. Sin

embargo, esto no daría abasto ante explosión demográfica que experimentaría la Capital debido a la intensa migración interna causada por el conflicto armado. Asimismo, duplicará su población tan sólo entre 1919 y 1920, generando una gran demanda de vivienda que entroncaría con la inminencia de la Modernidad en la década siguiente. Ante lo cual, la Sociedad de Arquitectos Mexicanos se organizaría en 1933, en torno al papel que la arquitectura desempeñaría en la situación.

Por consiguiente, esta se enfocaría en conciliar los extremos que apuntaban o bien al progreso o a la identidad. Para lo cual José Villagrán se posicionaría como su líder teórico, reivindicando la importancia social de la nueva arquitectura y disolviendo la contraposición entre el nacionalismo y la modernización. Se valdrá del fuerte carácter moralista de la teoría lecorbuseriana y, además, de la bandera porfirista que decretaba: "hacia una arquitectura moderna nacional," que promulgaba una nueva ética profesional mexicana. Con lo que Villagrán estipularía ante sus colegas, la doctrina de que sólo podían crear "ante este caos, la arquitectura más moderna, seria y avanzada, valiéndose de los materiales de hoy y los elementos constructivos que el progreso ha puesto en nuestras manos."¹²² De esta forma, consolidaría con su teoría los nuevos valores que la arquitectura debía seguir: ser social, útil, lógica y estética. Englobando en el último, sus aspectos de carácter subjetivo definidos como "sentimentales" y "espirituales."

Para Juan O'Gorman, alumno de Villagrán, estos aspectos subjetivos resultaban descartables, al premiar sobre todo la objetividad y eficiencia. Con lo que definiría las características de la nueva arquitectura en México, al ser considerado su primer arquitecto moderno radical. Para ello, introduciría las posturas del Movimiento mediante la construcción de la casa-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo, finalizada en 1932; antes incluso de que la sociedad de arquitectos definiera una postura adecuada a adoptar. Obra en la que haría una figuración literal del taller diseñado por Le Corbusier para su colaborador y amigo Ozenfant, una década antes. Aunque combina su forma radicalmente funcionalista, con elementos de carácter nacional

como el uso intenso del color y el cercado de órganos, como rasgo típico de la ruralidad mexicana. Aunado a una cierta figuración simbólica, en la representación formal de los dos edificios con sus respectivos habitantes artistas. Valiéndose así, de su relevancia pública para dar atención central a la validez del funcionalismo en el país, ofreciendo un modelo entre lo nacional y lo moderno.



[Il. 28] Casa-estudio Rivera-Kahlo / Ozenfant

Gracias al reconocimiento y aceptación que le valdría esta obra, O'Gorman iniciaría su propio movimiento hacia el funcionalismo siguiendo los lineamientos establecidos por Le Corbusier. Todo esto sucederá, a pesar de que el franco-suizo nunca visitó México, haciéndolo más bien mediante una traducción al español de *Hacia una Arquitectura*, que le llegaría apenas tres años después de su publicación. Ideas que interpretaría e identificaría con las políticas socialistas, con base en su militancia de izquierda, introduciéndolas efectivamente mediante la retórica revolucionaria, como el principal discurso cultural por aquellos días. Mismas que materializará en una serie de escuelas y viviendas populares en que llevaría a su máxima austeridad al racionalismo, valiéndole el epíteto de "pobrisimo arquitectónico." Lo que defendería con base en la preocupación social del ideal lecorbuseriano, asociando así el racionalismo y funcionalismo del lenguaje moderno con el mejoramiento de las condiciones sociales, económicas y de habitabilidad en general.

De esta forma, O’Gorman asentaría su posición materialista radical, confrontada con lo que él denominaba “la necia elevación del arte,” al atacar los valores sentimentales y espirituales de la arquitectura, como caprichos y necesidades. En contraposición, manifestará que sus necesidades funcionales eran valores conocidos, exactos, precisos e iguales para todos al afirmar que la verdadera regla fundamental de este arte es no hacer nada sin razón. Así, mostraría su arquitectura a la sociedad, bajo el lema: “Proceder por cualquier medio que no sea éste de máxima eficiencia por el mínimo esfuerzo, es no proceder racionalmente.”¹²³ Lo anterior impactaría fuertemente en aquel contexto, que voltearía a ver al Estilo Internacional como una opción conveniente para todos. Pues aparentaba adaptarse a las exigencias de las clases altas, con su imagen de progreso y Modernidad, mientras que por su eficiencia económica asimismo se adaptaba a las bajas. De este modo, O’Gorman conformaría un nutrido sequito de arquitectos modernistas que irrumpirían en México con su obra a partir de 1930. Unificando sus posturas en torno al lenguaje moderno, que de forma colateral terminarían degradando a un simple estilo durante las décadas siguientes.

Según afirma Miquel Adrià, arquitecto español radicado en México y estudioso de la estirpe lecorbuseriana en nuestro país: “Figuras como Juan O’Gorman, Mario Pani o Augusto Álvarez, por sólo citar algunos, eran apóstoles del funcionalismo internacional. No faltaba conexión entre ellos

[III.29] Valle de México - Lola Álvarez Bravo



ni con arquitectos europeos y estadounidenses, fueron propagadores de la nueva fe, desde sus revistas y sus cátedras.”¹²⁴ Respecto a esto, Augusto Álvarez llegaría a afirmar: “si lo que hago pertenece al Estilo Internacional se debe a que vivimos en un mundo donde las distancias se acortan cada vez más [...]. No creo tener el derecho a renunciar a la gestación de una nueva cultura y de un nuevo sentido de vida universal, en el que se van diluyendo los rasgos de las naciones.”¹²⁵ De ahí que este mismo introdujera de manera significativa el Estilo Internacional al país, mediante la construcción de la *Torre Latinoamericana* en 1948. En la cual emplearía el modelo del rascacielos estadounidense, que haría que dicha postura trascendiera a escala urbana y nacional generando una gran onda expansiva de reconocimiento y difusión.

De ahí que el tinte social de la Modernidad emprendida por O’Gorman se desvanecería, dándole un fuerte carácter económico y capitalista. Ante lo cual, éste abandonaría la carrera indignado por la proliferación de tal distorsión. Mismo que, por otro lado, haría que las clases dirigentes del país comenzarán a mostrar un gran interés por esta arquitectura, empleándola en el desarrollo de megaproyectos dentro y fuera de la Ciudad de México. Un resultado sumamente importante en esta línea, es la construcción de la *Ciudad Universitaria* iniciada en 1952. Cuyo plan maestro emplearía los principios del urbanismo moderno, bajo la concepción de Enrique del Moral y Mario Pani, incluyendo en el desarrollo arquitectónico del conjunto a otros destacados arquitectos que, según sostiene Adrià, también pertenecen al grupo de acólitos lecorbuseriano: el mencionado Augusto Álvarez, José Villagrán, Pedro Ramírez Vázquez, Teodoro González de León y el reivindicado O’Gorman. Este último, al tratar de redireccionar el rumbo de la Modernidad, desencadenada por él mismo, con su participación en proyecto de la *Biblioteca Central*.

Al retomar su carácter identitario, la Ciudad Universitaria realmente llegaría a anteponerse a la postura del Estilo Internacional. El resultado será un parteaguas en la historia de la arquitectura mexicana, ya que logró incorporar directamente algunos de los axiomas postulados por Le Corbusier, combinándolos con elementos de un profundo arraigo en la tradición cultural. Como

reminiscencias del pasado prehispánico en elementos urbanos, en la masividad formal y en los detalles ornamentales. Estos últimos, se destacan con la implementación de la plástica y el muralismo mexicano; en lo que intervendrían artistas como David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y Carlos Mérida. Con lo cual superaría la ortodoxia funcionalista radical, a través de su predominante presencia del color y los juegos de texturas y volúmenes. Así rescata, sobre todo, la narrativa y el simbolismo tradicional de la arquitectura que la destacaría nuevamente como conducto en representación y transmisión de un mensaje cultural; semejante a como sucedía en la sociedad prehispánica. Ahora, desempeñando una importante función social dentro de su contexto moderno.

Intención que le valdría el rechazo de algunos políticos y, sobre todo, del canónico Estilo Internacional al adoptar los rasgos esenciales de la arquitectura tradicional que pretendía superar. Incluso será criticada directamente por el importante teórico e historiador italiano Bruno Zevi, como el "*grotesco messicano*." Lo que haría cambiar nuevamente el rumbo del modernismo mexicano, ahora a manos de Mario Pani, quien aprovecharía sus buenas relaciones con la élite política y empresarial, para llevar a la realidad varios de los grandes planteamientos utópicos de la tipología y el urbanismo lecorbuseriano. Lo que lograría al introducir nuevos esquemas arquitectónicos, por vez primera en México, como el primer hotel internacional, el primer multifamiliar, el primer condominio, la primera supermanzana y la primera ciudad satélite. Sin embargo, además de esto incorporara también los modelos del Estilo Internacional, como el del suburbio, acarreando así varios de sus intereses. Lo que quizá pasaría desapercibido para Pani, pues adolecía del mismo espíritu crítico de sus colegas "socialistas," haciéndolo inofensivo ante las clases dirigentes, que simplemente lo usarían como una ficha dentro de un tablero mucho más grande.

Debido a esta situación, algunos de sus nuevos desarrollos terminarían imponiendo en el país "un nuevo estilo de vida bajo la influencia sociourbanística estadounidense, basándose en la fe en el progreso y la cultura del automóvil." Puesto que "su convencida y acrítica militancia moderna le hacía confiar ciegamente en la idea del progreso lineal y en el implícito crecimiento constante hacía un mundo mejor;"¹²⁶ según señala Adrià. De este modo, Pani tomaría directamente los postulados del Movimiento y el Estilo, como verdades absolutas que solo había que replicar. Lo que iniciaría la construcción del *Centro Urbano Presidente Alemán*, al emplear las tergiversaciones de la *Ville Radieuse* y la *Ciudad Contemporánea* como modelos para la densificación acelerada y económica de la capital. Iniciado tan solo dos años después que la *Unidad de Marsella*. Modelo que, asimismo, emplearía indiscriminadamente, superándolo en finalización e incluso en escala, al albergar mil viviendas más que el original.

Sin embargo, la unidad lecorbusiana llegaría a ser muy controversial en su momento y su oriunda Francia, debido a un informe de expertos que pronosticaban el aumento de enfermedades mentales en sus habitantes, señalando el hacinamiento y la monotonía espacial como sus principales causas, además de otros factores salubres. A causa de esto sería apodada "la casa del loco."¹²⁷ Esto, a pesar de que el esquema de vivienda colectiva vertical tenía un cierto arraigo en Europa e, incluso, en algunas regiones latinas como Brasil y Argentina. Situación muy diferente a la de México, en donde resultaba una opción de habitabilidad completamente ajena. Negada incluso por las políticas de ocupación en que, resultado de la revolución, prevalecía la relación directa con la tierra. Aunque, aprovechando el auge de estos nuevos esquemas en la modernización de Brasil, el mismo Pani emprendería toda una campaña para modificar las normativas que impedían su construcción. Valiéndose de sus relaciones para modificar estas leyes y facilitar a los círculos financieros, fórmulas jurídicas y financieras para créditos hipotecarios.

De este modo, los problemas de habitabilidad que los esquemas extranjeros podrían acarrear en México, resultarían desplazados por las autoridades e inversionistas, incluyendo a Pani y sus colaboradores, quienes buscarían aplicar ciertas medidas similares a las de la ciudad universitaria, para disimularlos y permitir su aceptación. Este hecho lo distanciará de sus otros colegas

modernos, quienes auguraban en este proyecto un instrumento para la transformación y el control de la sociedad. Efectivamente, en su momento inaugural, recibiría críticas muy negativas comparando su paisaje artificial con "un campo de concentración." Sin embargo, una fuerte campaña publicitaria y mediática promovida por el gobierno le ayudaría para que terminara siendo todo un éxito y un hito en la modernización de México. Convirtiendo incluso sus esquemas habitacionales en un negocio rentable para empresarios y banqueros, supuestos defensores del desarrollo económico. Con lo que el mismo gobierno propondría superar su éxito, emprendiendo en 1950 el proyecto del *Centro Urbano Presidente Juárez* de mayor presupuesto y extensión.

Este último, sería llevado al éxito de igual manera, abriendo el camino para la edificación de un proyecto aún mayor; la *Unidad Nonoalco-Tlatelolco*, una década después. El que sería el sueño realizado del *Plan Voisin* de Le Corbusier, con el que pretendía hacer *tabula rasa* en París como solución radical a su sobrepoblación. De manera tal que, con esta unidad, Pani realizaría una cirugía radical a una considerable parte de la Ciudad de México. Esto formaba parte de la receta moderna contra el hacinamiento urbano, que consistía en crear ciudades "dentro" y "fuera" de la ciudad preexistente; según su propia interpretación del postulado lecorbuseriano. Dentro del que replicaría también el dialogo simbólico entre monumentos, preservando en un extremo del conjunto la Plaza de las Tres Culturas, de origen prehispánico; contrapuesto en el otro extremo con un nuevo rascacielos basado en el modelo internacional, pero combinado con el platonismo formal del purismo. Con lo que a este edificio (la *Torre Banobras*) se le daría una forma de triángulo isósceles en su sección, similar a una flecha o "pirámide."

Este nuevo proyecto, al igual que sus antecesores, también desataría polémica y críticas muy ambivalentes. Pues, por una parte, será repudiado por la sociedad y diversos arquitectos y críticos especializados, que lo señalarían como el "crimen de la Modernidad" y el símbolo de "la decadencia de los buenos principios asumidos para el diseño urbano y habitacional." Mientras que para otros marcaría, de ahí en adelante, el destino de la arquitectura moderna mexicana. Tomada, así, como una vía segura para catapultar al país dentro del selecto grupo del primer mundo



Il. 301 Hipotecados - Rodrigo Moya

al ayudarlo a superar su rezago económico, social y cultural, según este esquema de desarrollo. Para lo cual, la ciega y acrítica militancia moderna de Pani, se volvería un ejemplo a seguir para varios arquitectos locales, incluyendo a algunas generaciones futuras. Mismas que, también, tomarían los preceptos del Movimiento y el Estilo al pie de la letra, aunque despreciando el radicalismo subversivo de sus pioneros. En su lugar, se volcarán hacia la reproducción repetitiva, homogénea y racional de sus modelos, consagrados plenamente como universales.

Es en la persecución de este ideal de progreso, que la arquitectura mexicana llegaría a manifestar un monumentalismo de control y poder, similar al de la Modernidad brasileña. La cual sería desarrollado a la par de Pani, por Pedro Ramírez Vázquez y Teodoro González de León, quienes, también, aprovecharían sus relaciones con las élites dirigentes para concretar el giro a esta escala. El primero, conformando varios de los grandes iconos de la Capital, como el *Museo Nacional de Antropología*, la *Torre de la Secretaría de Relaciones Exteriores*, la *Basílica de Guadalupe* y el *Estadio Azteca*, entre otros. Cuya aceptación social, lograría al retomar elementos de la monumentalidad prehispánica y algunos rasgos identitarios, buscando, además, reinterpretar el ideario de la

revolución mexicana y su nacionalismo. Con lo que domesticaría el lenguaje moderno en su vía al progreso, mediante lo que denominó una "revolución social." Este proceso consistía en suministrar de infraestructura y de dotaciones culturales, deportivas y de planeación, culminando con los Olímpicos del 68, que buscaban mostrar al mundo un México desarrollado y moderno.¹²⁸

Por el otro lado, en la obra de González de León, también se puede identificar un sincretismo entre los elementos prehispánicos y el racionalismo, pero destacando más el último. En este sentido, resulta importante señalar que éste fue el único mexicano en trabajar en el estudio Le Corbusier; siendo de hecho, residente de obra en la construcción de su Unidad de Marsella. Experiencia que le serviría para entender a profundidad el lenguaje arquitectónico moderno y llevarlo más allá de sus límites, apropiándose de sus elementos expresivos más característicos: como el purismo formal y cromático, así como el brutalismo del concreto aparente presente en la obra mencionada. Todo lo cual extrapolaría de la reducida escala habitacional, a la monumental de la obra pública. Dentro de la que destacaría satisfacer las exigencias económicas de las élites y, en imagen, las ansias de Modernidad de la sociedad en general. En lo que quizá resulte un ejemplo muy claro de esto, la figuración literal de la Villa Savoye que realiza en la fachada oriente del MUAC al evocar su rectángulo blanco, su ventana horizontal y su planta libre con pilotes.

Estos son sólo unos cuantos casos del modo en que la monumentalidad moderna se volcaría a asociarse directamente con el poder y el control social reflejando la entronización del nuevo sistema político en México, durante la segunda mitad del siglo XX. Valores que se volcaran a la arquitectura moderna en general, al tornarse un instrumento de control socio-político y económico; tal como en un extremo sucedería en Brasil y en el otro en Estados Unidos. A pesar de esto, seguirá siendo argumentada en sus diferentes países, por igual, como el medio para modernizarlos y, con ello, mejorar sus condiciones de vida. De modo que, en síntesis, el caso de la Modernidad arquitectónica en México, es sólo un ejemplo más detallado del proceso en que la ideología del Movimiento resultaría sumamente tergiversada, en múltiples sentidos. Pues a pesar de que en algunos casos las propuestas lograrán adecuarse bien a los requerimientos del nuevo entorno, mediante el sincretismo con lo local, en la mayoría, esto mismo terminará empleándose con fines meramente políticos y económicos, distantes de su ideal original.

LA CRISIS

En alusión a esta profunda tergiversación, Leland M. Roth menciona que, tras haber cumplido su función en el contexto europeo de entreguerras y "pasados esos primeros años, se diría que lo que la nueva arquitectura pretendía era imponer un castigo a sus usuarios. Algo estaba fallando en la lógica pura y la preocupación social que habían dado origen a la llamada arquitectura moderna."¹²⁹ De este modo, la utopía de proveer un mejor mundo humano e igualitario, mediante la construcción masiva industrializada y su estética, desembocaría en toda una distopía. Lo que llevaría a la reconocida declaración de la *Crisis del Movimiento Moderno*, que en el fondo se refiere a este proceso de exportación. Siendo el resultado de abandonar el terreno de los valores ideales, abstractos y "universales," confrontándose con los valores y disvalores existenciales del mundo real. Lo que a la postre demostraría que la pluralidad de las culturas y sus historias particulares, exigía la definición de valores específicos y sus correspondientes manifestaciones. Adecuando su universalidad a estas diferencias, propias de la pluralidad cultural.¹³⁰

De ahí que la crisis devino, entonces, en cuanto al universalismo de su ideología arquitectónica, demostrándola a sí misma como una construcción inviable. Esto puede ser analizado incluso desde su propia perspectiva funcionalista, en la que su universalismo se tornó problemático, al insistir demasiado en el uso indiscriminado de sus formas y técnicas constructivas, independientemente de la región. Lo que, por ejemplo, sucedería con los partidarios del estilo internacional que emplearían por igual el modelo del rascacielos de cristal en las regiones más dispares del planeta; como en los desiertos del Medio Oriente, en donde la incidencia directa de los rayos solares sobre

el vidrio los hace un verdadero horno humano. De manera similar sucede en el caso contrario de las regiones nórdicas con frío extremo, en donde el mismo uso del cristal genera grandes pérdidas de calor haciéndolos un congelador. En ambos casos, solucionado con la instalación de costosos y complejos sistemas de enfriamiento y calefacción. Lo que incluye a algunas zonas de Latinoamérica, donde el verano y el invierno son extremos.

[Il.31] Modernidad inundada - Asmund H.



Estos problemas derivan de tomar literalmente la postura absolutista de Le Corbusier, quien promulgaba "un edificio para todas las naciones y todos los climas."¹³¹ Lo que es correlativo a su desprecio radical hacia el ornamento histórico y la forma tradicional, estableciendo en su lugar, sus características formas puras y diáfanas como universales. En éstas, por ejemplo, el uso de la

azotea plana en condiciones climáticas con nieve o lluvia abundante, se vuelve contraproducente, pues dificulta un sellado adecuado y ocasiona diversos problemas constructivos y de habitabilidad. En cambio, la forma típica a dos aguas e incluso algunos ornamentos tradicionales, brindaban medios estéticos y prácticos para conducir el agua, ayudando a la durabilidad del edificio y favoreciendo su envejecimiento. Lo que contrasta con el deterioro que sufrió la Villa Savoye, tan sólo pocas décadas después de construida. Al igual que otras importantes obras modernas, víctimas de los agentes atmosféricos. Lo que revela que la Modernidad generó una arquitectura realmente frágil, paradójicamente contraria a su supuesta funcionalidad perfecta y absoluta.

En efecto, estos son sólo algunos indicios tangibles de la gran soberbia que su universalidad y racionalidad demostró, al pretender sobreponerse del todo al conocimiento empírico acumulado por generaciones, depositado en la tradición. Con lo que la función en arquitectura se veía como algo sencillo y analizable, con la misma precisión que un proceso lineal de fabricación industrial, descartando, así, por irrelevantes, otros factores de suma complejidad y ambigüedad como la función social y su diferencia intrínseca. Con base en esto, el Movimiento defendía la relación biunívoca entre forma y función, como Gropius al afirmar que "en líneas generales, las necesidades de la vida son las mismas casi para todo el mundo."¹³² Lo que, si bien, pudo ser cierto para los obreros y personas sin hogar del período de entreguerras, no sería igual para el resto de las personas, ni por siempre. Eso fue demostrado tan sólo unas décadas después, cuando varias de sus obras fueron transformadas para nuevos usos por sus propios habitantes. Acomodándose irónicamente mejor al edificio, que las funciones tomadas expresamente en su diseño.

Asimismo, con esta racionalidad se profesaba un cierto darwinismo social invertido con el que se creía que, al modificar radicalmente el entorno, ciertos problemas sociales como la pobreza y la delincuencia se solucionarían definitivamente. Para lo cual se demolería los barrios congestionados de la típica ciudad medieval y sus estrechas calles, sustituidas por grandes bloques de vivienda, distribuidos racionalmente mediante su traza ortogonal vial, con la que se previa una plena organización de la sociedad. Quizá, el mejor ejemplo de este equívoco es la temprana demolición del conjunto Pruitt-Igoe, construido con esta intención solo dos décadas antes. El cual fracasó debido a la inseguridad que generaría, al desestimar en su diseño las costumbres y la clase social de sus habitantes que llegarían a vandalizar el lugar en respuesta. Llevándolo así a su consecuente abandono y rechazo de nuevo inquilinos. Lo que demuestra la incompatibilidad de este esquema como absoluto y la falacia de su intención universal.¹³³

Es dentro de este mismo enfoque racionalista, que también se abordaría el abandono del simbolismo tradicional, considerado un estorbo en la construcción del mejor mundo, concretado por el ser humano solo desde su directa capacidad intelectual. Con esto la cuestión formal y estética, resultaba sublevada ante el funcionalismo racional que lo dictaminaba. Igual que Mies decretó en función de este mismo ideal y a nombre de todo el Movimiento al rechazar “toda especulación estética, toda doctrina y todo formalismo.” Intención con la cual pretendían que sus formas, supuestamente generadas por métodos científicos y universales, y depuradas de toda carga simbólica y tradicional, resultarían adecuadas para cualquier cultura y sociedad. Cuando, de hecho, este es uno de los elementos principales que propician y permiten su arraigo. De modo que, al darlo por sentado, es por este mismo conducto que su sustrato ideológico resultaría tergiversado, vulnerando la cohesión interna de todo el Movimiento.

OCASO DEL MOVIMIENTO MODERNO

En este sentido, se ha llegado a afirmar que el Movimiento Moderno adolecía de una falla estructural en su núcleo ideológico. Pues su universalismo, que en principio lo unificaría, sería el mismo que también lo fragmentaría fuera de su territorio, permitiendo que cada contexto, fuera del original, la tomara sin preámbulo alguno apropiándose de las partes más convenientes y aplicándolas a su propia consideración. De manera que los desarrollos arquitectónicos terminarían empleándose con los fines más dispares, distanciándose de su ideal humanista central. Mismos que alimentarían el desarrollo histórico particular de las más diversas culturas, llevándolas, en algunos casos, a desarrollar su propia y arraigada versión de Modernidad, y generando en otros solo una ilusión. Por lo que el ideal primordial de construir una Modernidad, única y universal, fracasaría, demostrando que, fuera de su supuesta universalidad, este proyecto tan sólo era un producto histórico-cultural, cuya condición lo volvía intransferible en su totalidad.

En función de esta circunstancia, el Movimiento demostraría sus propios límites temporales y espaciales, haciéndolos visibles y tangibles una vez que los traspasó. Condición que lo llevaría a su abierto reconocimiento como un fracaso y a su plena disolución durante el último cuarto del siglo XX, una vez que su ideal se hizo patente como irrealizable. Para entender mejor este complejo proceso, resulta bastante esclarecedor el enfoque propuesto por Marina Waisman, arquitecta argentina especializada en la teoría crítica, quien sostiene que la cohesión de todo el Movimiento consistía en la persecución de este ideal. Con base en esto, afirma que la problemática central se originó en el modo en que la ideología arquitectónica moderna fue trasladada de un medio cultural a otro. Siendo presentada y a su vez recibida como un sistema cerrado de esquemas conceptuales de valor universal y definitivo. Sustituyendo así el arraigo y la conformación natural de este tipo de ideologías, como el resultado de amplios debates sociales; manifestando un carácter dinámico en el encuentro entre ideas, circunstancias, tradiciones y realizaciones.

Situación que también afectó a su misma ideología original que, al ser desprendida de su contexto cultural, perdió su carácter de *etapa de un proceso*. La cual se hizo explícita, en este caso en específico, por medio de la teoría que, como tal, no debía desprenderse del todo del proceso teoría/praxis/crítica/reformulación, como ciclo en constante reproducción y retroalimentación. De modo que, según señala Waisman:

Al interrumpirse el proceso, al extraer de él uno solo de sus componentes –como es el de la praxis– se le condena al inmovilismo, a la esterilidad, y en definitiva a su transmutación en dogma. En ese carácter, la teoría pierde la posibilidad de mantener en dinámica armonía todos los elementos que colaboran para formarla, y se produce una extrema simplificación, en la que quedan desechados aquellos elementos más inasibles, menos fácilmente aprehensibles por un receptor ajeno al medio cultural original.¹³⁴

Esto lleva a mencionar que, para la adecuada trasplatación de un nuevo producto cultural, sea técnico, ideológico o artístico, es fundamental un cierto estado en la cultura receptora. Puesto que, al no darse esta adecuación, el receptor fragmentará el cuerpo teórico quedándose sólo con lo que mejor se adecue a su naturaleza. Así, se desecha lo restante, modificando sus partes e imposibilitando el acceso al núcleo de la idea original.

De este modo, se explica que el Movimiento Moderno resultara despojado de su carga ideológica y su ideal motivacional de construir un mejor mundo, unificado, igualitario y humanista. Transformando su arquitectura en un útil instrumento, con el que los avances de la industria y la ciencia serían puestos al servicio del capitalismo y otros intereses tecnócratas. Siendo empleada asimismo como una herramienta de imposición social y poderío político. Que, en ambos casos, ha demostrado en la actualidad muy poca importancia hacia el humanismo. Incluso, Le Corbusier manifestaría una cierta desconfianza en la industrialización de la arquitectura, derivada de su primer viaje a Norteamérica en 1935. De ahí que, en su libro *Cuando las catedrales eran blancas: viaje al país de los tímidos*, "condena el capitalismo y el consumismo inhumano ligado al nacimiento de las técnicas modernas de producción."¹³⁵ De manera similar a O'Gorman, esto le llevaría a emprender diversas medidas correctivas, manifestando a partir de la década de 1950 un giro bastante radical en su propio lenguaje formal, con el que diera voz al Movimiento Moderno.



[Il. 32] Presentación - Hugh Kretschmer

Pese a esto, sus nuevos esfuerzos pasarían desapercibidos ante la escala global y autonomía que la arquitectura moderna habría alcanzado por aquellos días, despojando así a Le Corbusier de su previa autoridad e ignorándolo. Un ejemplo, es la construcción de la sede para las Naciones Unidas en Nueva York, basada en sus ideas, pero ejecutada por otros. Ante esto Le Corbusier manifestaría indignado, sentirse "despojado como en un bosque de todos sus derechos." Reacción similar a la causada por las modificaciones realizadas a sus casas de Pessac en las que, tras la segunda guerra, sus habitantes cerraron las terrazas, inclinaron las cubiertas y tapiaron las ventanas horizontales haciéndolas cuadradas, contradiciendo prácticamente cada uno de sus *cinco puntos*. Con todo esto, expresaría desilusionado que "la vida tiene razón y el arquitecto se equivoca."¹³⁶ Sin embargo, esto resultaría insignificante, comparado a la gran tergiversación realizada por las diversas culturas del mundo.

Esta gran tergiversación de la arquitectura moderna y sus ideales iniciales, sucedería de un modo análogo con el ideal lecorbuseriano de perfección, empleado en los fines más distintos al original. Por mencionar un ejemplo, la cultura norteamericana tomaría su famoso concepto de la *máquina de habitar*, quedándose sólo con lo que se refería a la eficiencia en el trabajo y la comodidad. Lo cual traduciría a consumismo y productividad financiera, en función de su carácter cultural pragmático y productivista. Sin embargo, otras partes que serían de igual o mayor importancia para Le Corbusier resultarían prácticamente ignoradas. Como aquella en la que más adelante se refiere a esta misma máquina como un "lugar útil para la meditación, y finalmente el lugar donde la belleza existe y aporta al espíritu la calma indispensable."¹³⁷ Tal como sucedería, por otra parte, con su concepto del *espacio indecible* que no llegaría a resultar muy relevante en el panorama general de la arquitectura moderna y su tecnificación.

En su contra, hay que recalcar el papel político que Le Corbusier también asumió. Intervino, en algunos casos, en la toma de medidas impositivas por parte de diversos gobiernos, para la ejecución de sus proyectos urbanos. También, desempeñó el papel de convencer a los dirigentes y llegó a pujar, incluso, a favor de sus propios intereses. Respecto a lo esto, también hay que mencionar la fama y el éxito global del que gozó en vida; en gran medida gracias a la difusión del Estilo Internacional. Muy a pesar del descrédito público que en ocasiones él mismo manifestó en su contra. Pero, sobre todo, fue el carácter universalista que profesó en la institucionalización del Movimiento Moderno, el que haría que este terminara convirtiéndose en lo que sus fundadores tanto repudiaban, un dogma. El que inclusive se volvería totalitario dentro del círculo disciplinar de la arquitectura, marcado así por un creciente descontento. En su ocaso, se le llamaría despectivamente "la camisa de fuerza del estilo moderno."¹³⁸

De este modo, frente a sus posturas de corte determinista y absolutista, otras tantas posturas y arquitectos surgirían en su contra durante su mismo auge. Éstos oportunamente llegarían a señalar la crisis de la Modernidad como "un proyecto inhumano y decadente,"¹³⁹ muy contrario a su profesado humanismo. Para eso, ofrecerían además diversas alternativas, intenciones y rumbos diferentes, lo que también se daría por parte de los mismos seguidores del Movimiento que figuraban dentro de sus filas. Siendo un caso muy destacado la conformación del *Team X*, por arquitectos que en su momento fueron parte activa de los CIAM.¹⁴⁰ En los que de hecho manifestarían su descontento y actitud radical en contra de lo institucionalizado ahí mismo. Ambivalencias y contradicciones que marcarían profundamente el arraigo y desarrollo de la Modernidad dentro de la arquitectura, generando una contradicción no resuelta dentro de su propio núcleo filosófico, que finalmente la llevaría a su inevitable fracaso.

Semejante condición ambivalente, también llegaría a ser pronunciada por el mismo Le Corbusier, al reconocer su papel como mente maestra detrás del Movimiento Moderno. Refiriéndola, además, a la dualidad y complejidad de su propia personalidad. Quizá, en un intento de retractarse o enmendar el daño ocasionado. De este modo, revelaría lo siguiente:

Le Corbusier es un seudónimo. Le Corbusier hace arquitectura, exclusivamente. Persigue ideas desinteresadas... Es una entidad desprendida de la realidad de carne y hueso. No debe decaer nunca (¿pero lo conseguirá?). Charles Édouard Jeanneret es el hombre de carne y hueso que ha experimentado todas las aventuras felices y desesperantes de una vida bastante agitada. Jeanneret practica la pintura porque, al no ser pintor, siempre le ha apasionado y siempre ha pintado.¹⁴¹

Así es como el Prometeo Moderno intentará hacer una apología a su propia labor. No obstante, el rumbo de la arquitectura moderna ya estaba fijado y, realmente, quedaba ya muy poco que él solo pudiera hacer para redireccionar su rumbo, o contrarrestar el impulso que por sí sola había adquirido fuera de su contexto original.

A pesar de todo esto, el ferviente idealismo de Le Corbusier, que propulsó el nacimiento, desarrollo y expansión de la arquitectura moderna, seguirá presente hasta en sus últimos escritos. Con lo cual demostró un compromiso genuino con el ideal de construir un mejor mundo a través de la arquitectura, al estar dispuesto a llevarlo hasta sus últimas consecuencias. Mismo ideal con el que lograría convencer a sus contemporáneos, de un modo brillante, que la Modernidad con la que soñaban podía ser construida. Esto marcaría el carácter y espíritu de la que sería la arquitectura más relevante de todo el siglo XX, alimentando la ilusión de su validez universal, aún fuera de su contexto cultural y temporal.¹⁴² De este modo, la arquitectura moderna extendería su influencia hasta la actualidad y los últimos rincones del planeta, aún bajo el riesgo de replicar y pasar por alto sus equívocos.

CONCLUSIÓN II

Este capítulo se puede concluir afirmando que la Modernidad, como esquema cultural, surgió en Europa mediante el impulso revolucionario del Renacimiento y la Ilustración, en oposición al antiguo régimen de la religión y las monarquías absolutas. El racionalismo, como su fundamento ideológico, sería crucial en esta transformación cultural, al permitir ver al mundo como independiente de una voluntad divina y como un objeto predecible y controlable, brindándole al ser humano la posibilidad para su reapropiación. Al entroncar esta ideología con los desarrollos tecnológicos de la Revolución Industrial, se conformaría el ideal de progreso que vislumbraba la factibilidad de construir un nuevo orden, administrado plenamente por el ser humano. Como expresión de este ideal surgirían las vanguardias artísticas, que fomentaban el rechazo al pasado y la tradición, al elegir este futuro que prometía un mejor mundo.

Este contexto cultural inspiró el surgimiento de la arquitectura moderna, cuyo objetivo primordial era ser un medio que permitiera, no sólo expresar, sino sobre todo materializar y concretar el proyecto de la Modernidad. Por lo que, en sintonía con éste, adoptó su fundamento racionalista para gestar su propia concepción de la arquitectura, adecuada al nuevo orden cultural que pretendía cimentar y albergar. Este fundamento se plasmó dentro de los límites de la disciplina, de manera metodológica, por medio de su enfoque analítico y pragmático centrado en la materialidad y funcionalidad del objeto arquitectónico. De este modo, se implementó el método científico e industrial en el ejercicio proyectual, al dar lugar a la preponderancia de valores tales como la estandarización, la optimización y la cuantificación. No obstante, esta postura se radicalizaría durante el período de entreguerras, como consecuencia de sus estragos. La labor de Gropius con la Bauhaus y su postura funcionalista, es un claro ejemplo de esto.

Por otra parte, este mismo fundamento también fue plasmado dentro de la dimensión formal de la arquitectura, a través de su intención ahistórica. De esta manera, se logró desprender de los cánones constructivos y estéticos tradicionales, al corresponder ahora al ideal de progreso basado en la ciencia y la técnica. De ahí, que esta última, mediante la metáfora de la máquina, constituyera el rasgo distintivo de su lenguaje, caracterizado por sus formas puras y abstractas, subordinadas a los requerimientos funcionales y constructivos. Esto pretendió hacer de la técnica, en sí misma, un símbolo que enalteciera la apuesta civilizatoria de la Modernidad; tal como exaltó la obra y los escritos de Mies. Mediante esta estetización de la técnica, la arquitectura moderna se tornaría un medio retórico, cuyo fin era cristalizar y fomentar una nueva forma de percibir el mundo y la vida. Para esto, los manifiestos desempeñaron un papel sumamente relevante, al redefinir el orden simbólico de la arquitectura fuera de los límites disciplinares.

El trabajo de Le Corbusier destacó en este aspecto, al hacer explícitas las intenciones de esta nueva arquitectura ante la sociedad en general. Primero, incidiendo directamente en su inconsciente colectivo por medio del arte, al definir una ideología de los desarrollos estéticos de vanguardia. De este modo, el purismo se postuló como un método para develar las formas perfectas e invariantes que, por igual, generarían emociones universales. Esto respondía al entendimiento de que la racionalización de la sociedad y el individuo, promulgada por la Modernidad, no podría ser acometida sólo por la vía intelectual, sino que también debía apelar a sus sentimientos. Con base en esto, el espíritu nuevo representó un llamado a las artes en general para sensibilizar y concientizar la formación de un nuevo ser, racional y universal. Además de reclamar un sentido ético y moral que respondiera a la adversidad del momento. Dentro de este llamado se incluye la propuesta de una nueva arquitectura que, más que una noción espacial o formal diferente, ofrecía una nueva forma de habitar adecuada a este ser moderno.

De ahí que no bastara con que esta concepción del fenómeno arquitectónico fuera adoptada por el arquitecto, sino que también debía ser entendida y aceptada por su habitante. En paralelo a los manifiestos, esta concepción fue desarrollada asimismo sobre las formas, tejiendo así un vínculo

semántico entre la ideología de la Modernidad y la arquitectura. En suma, en lugar de ser sólo una copia literal de la máquina, la arquitectura moderna captaría, traduciría y reproduciría la estructura de la filosofía moderna y su tecnociencia. De este modo, se consolidaría como una herramienta tangible del progreso en la construcción del mejor mundo humano que auguraba. Esta concepción se institucionalizó mediante los CIAM, en la forma que hoy se identifica como funcionalista o racionalista, permitiendo su implantación y exportación al resto del mundo. A través de esta forma, el Movimiento Moderno, como grupo social, desarrolló y predicó un nuevo credo de fe, ensalzando una visión mítica y prometeico de su arquitectura.

De esta manera, la arquitectura moderna legitimó efectivamente los anhelos de toda una época, concretando así el proyecto de la Modernidad y revolucionando por completo su propia concepción. De ahí que se pueda afirmar que, a nivel cultural, simbolizaría la entronización del ser humano sobre el mundo, al convertirlo en un objeto que podía ser modificado y construido a su conveniencia, materializando así su desacralización. Esto, consolidaría un nuevo modo de vida que resignificaría la existencia humana, contribuyendo a formar la idiosincrasia y cosmovisión de la Modernidad, plasmada en la construcción de toda una nueva realidad. Por lo tanto, se la debe entender como un medio de realización de este esquema cultural, a la par que como una expresión interdependiente. Lo que evidencia las diversas tergiversaciones que sufrió tras sus primeros años de esplendor. Pues, por un lado, llegó a contradecir su ideal humanista fundacional, hasta llevar al Movimiento Moderno a su disolución; mientras que, por el otro lado, permitió el desarrollo y expansión de la Modernidad, junto con sus nuevos valores e intereses.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CAPÍTULO II

- ¹ Jeanneret-Gris, Charles-Édouard (Le Corbusier). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998, p. 243.
- ² Jeanneret-Gris, Charles-Édouard (Le Corbusier). "Le Corbusier, el hombre que dio forma a la arquitectura moderna." Alejandro I. López. En *Architectural Digest Magazine*. Web, 17 de marzo de 2020; recuperado de 5 abril de 2020. (www.admagazine.com).
- ³ Machado Rivas, Ma. Teresa. "Del hypsos del espíritu y el hypsos de la forma". En *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura* No. 2 1999, p. 157, 159.
- ⁴ Ando, Tadao. *Tadao Ando. Arquitectura y Espíritu*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998, p. 62.
- ⁵ Barragán, Luis. Discurso de aceptación del Premio Pritzker, Estados Unidos, 1980.
- ⁶ Morais, Federico. *Mathias Goeritz*. México: Dirección General de Publicaciones, UNAM, 1982, p. 32.
- ⁷ Gaja I Díaz, Fernando. Op. cit., p. 15-16.
- ⁸ Bauman, Zygmunt. "Pero, ¿qué es la modernidad líquida? Las ideas de Zygmunt Bauman explicadas con sus propias palabras." En *La Vanguardia*, entrevista por Barranco, Justo. Web, 9 de enero de 2017.
- ⁹ Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Argentina: FCE, tercera reimpression 2004, p. 9.
- ¹⁰ Bauman, Zygmunt. "Pero, ¿qué es la modernidad líquida?" Op. cit.
- ¹¹ Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Op. cit., p. 9.
- ¹² Gaja I Díaz, Fernando. Op. cit., p. 17.
- ¹³ M. Roth, Leland. *Entender la Arquitectura: Sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1999, p. 501.
- ¹⁴ Mejía Amézquita, Valentina. "El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megarrelato?" En *Revista de Arquitectura*, vol. 3. Bogotá: Editorial Universidad Católica de Colombia, 2008, p. 143-144.
- ¹⁵ Ibid. p. 143.
- ¹⁶ Mejía Amézquita, Valentina. "'Le Corbusier: La arquitectura como proyecto de mundo.' Aproximación a una filosofía de la Arquitectura Moderna." En *Revista de Arquitectura*, vol. 13. Bogotá: Editorial Universidad Católica de Colombia, 2011, p. 66-72.
- ¹⁷ Torres Cueco, Jorge. "El ideal del progreso: Arquitectura e Industria" en *Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos*. Barcelona: Ed. Fundación caja de arquitectos, 2004, p. 57.
- ¹⁸ M. Roth, Leland. Op. cit., 507-509.
- ¹⁹ Gropius, Walter. Citado en Leland M. Roth. Op. cit., 510.
- ²⁰ Mejía Amézquita, Valentina. "El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megarrelato?" Op. cit., p. 145.
- ²¹ Gropius, Walter. Citado en Valentina Mejía Amézquita. Ibid. p. 144.
- ²² Mies van der Rohe, Ludwig. Citado en Leland M. Roth. Op. cit., p. 501.
- ²³ Mejía Amézquita, Valentina. "El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megarrelato?" Op. cit., p. 148.
- ²⁴ M. Roth, Leland. Op. cit., p. 512.
- ²⁵ Mejía Amézquita, Valentina. "El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megarrelato?" Op. cit., p. 148.
- ²⁶ Kant, Immanuel. Citado en Valentina Mejía Amézquita. Ibid. p. 145.
- ²⁷ Gropius, Walter. Citado en Ibid.
- ²⁸ Gropius, Walter. Citado en Ibid. p. 146-147.
- ²⁹ M. Roth, Leland. Op. cit., p. 510.
- ³⁰ Mejía Amézquita, Valentina. "El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megarrelato?" Op. cit., p. 147-148.
- ³¹ Mies van der Rohe, Ludwig. Citado en Leland M. Roth. Op. cit., p. 512.
- ³² Mies van der Rohe, Ludwig. Citado en Valentina Mejía Amézquita. "El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megarrelato?" Op. cit., p. 149.
- ³³ Mejía Amézquita, Valentina. Ibid.
- ³⁴ Mies van der Rohe, Ludwig. Citado en Valentina Mejía Amézquita. Ibid.
- ³⁵ Mejía Amézquita, Valentina. Ibid. p. 150.
- ³⁶ M. Roth, Leland. Op. cit., p. 514.
- ³⁷ Mejía Amézquita, Valentina. "El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megarrelato?" Op. cit., p. 150.
- ³⁸ M. Roth, Leland. Op. cit., p. 515.
- ³⁹ Cohen, Jean-Louis. *Le Corbusier 1887-1965. El lirismo de la arquitectura en la era mecánica*. Alemania: Taschen, 2006, p. 7.
- ⁴⁰ Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 73, 75.
- ⁴¹ Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 8.
- ⁴² Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 71.
- ⁴³ Colquhoun, Alan. "Retorno al orden: Le Corbusier y la arquitectura moderna en Francia, 1920-1935" en *La Arquitectura Moderna: una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 142-144.

-
- 44 Le Corbusier. Citado en Jorge Torres Cueco. Op. cit., p. 75.
- 45 Torres Cueco, Jorge. Ibid.
- 46 Colquhoun, Alan. Op. cit., p. 142.
- 47 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 77-81.
- 48 Colquhoun, Alan. Op. cit., p. 137.
- 49 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 83.
- 50 Le Corbusier; Ozenfant, Amédée. Citados en Jean-Louis Cohen. Op. cit., p. 9.
- 51 Colquhoun, Alan. Op. cit., p. 140-141.
- 52 Torres Cueco, Jorge. "El ideal de la máquina: Arquitectura y purismo." Op. cit., p. 101.
- 53 Le Corbusier; Ozenfant, Amédée. Citados en Ibid. p. 101, 63.
- 54 Le Corbusier; Ozenfant, Amédée. Citados en Ibid. p. 102-103.
- 55 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 102.
- 56 Le Corbusier. Citado en Ibid. p. 102-103.
- 57 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 103-109.
- 58 Colquhoun, Alan. Op. cit., p. 140-141.
- 59 Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 10.
- 60 Le Corbusier. Citado en Jorge Torres Cueco. Op. cit., p. 109, 107, 103.
- 61 Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 9.
- 62 Le Corbusier; Ozenfant, Amédée. Citados en Alan Colquhoun. Op. cit., p. 139.
- 63 Le Corbusier; Ozenfant, Amédée; Dermée, Paul. Citados en Jorge Torres Cueco. Op. cit., p. 111.
- 64 Le Corbusier. Citado en Leland M. Roth. Op. cit., p. 516.
- 65 Le Corbusier. Citado en Jorge Torres Cueco. Op. cit., p. 83-87.
- 66 Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 35.
- 67 Colquhoun, Alan. Op. cit., p. 142-146.
- 68 M. Roth, Leland. Op. cit., p. 517.
- 69 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 88-89.
- 70 Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 10.
- 71 M. Roth, Leland. Op. cit., p. 516.
- 72 Le Corbusier. Citado en Jorge Torres Cueco. Op. cit., p. 61.
- 73 Le Corbusier. Citado en Valentina Mejía Amézquita. "Le Corbusier: La arquitectura como proyecto de mundo" Aproximación a una filosofía de la Arquitectura Moderna." Op. cit., p. 66-72.
- 74 Le Corbusier. Citado en Jorge Torres Cueco. Op. cit., p. 65.
- 75 Le Corbusier. Citado en Valentina Mejía Amézquita. "Le Corbusier: La arquitectura como proyecto de mundo" Op. cit., p. 66-72.
- 76 Le Corbusier. Citado en Leland M. Roth. Op. cit., p. 517.
- 77 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 57-66.
- 78 Le Corbusier. Citado en Jorge Torres Cueco. Op. cit., p. 68-69.
- 79 Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 23-29.
- 80 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 89-91.
- 81 Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 31-32.
- 82 Le Corbusier. Citado en Alan Colquhoun. Op. cit., p. 141-142.
- 83 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 93.
- 84 Colquhoun, Alan. Op. cit., p. 142, 149.
- 85 Le Corbusier. Citado en Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 33.
- 86 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 102.
- 87 M. Roth, Leland. Op. cit., p. 517.
- 88 Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 10-11.
- 89 Colquhoun, Alan. Op. cit., p. 149-152.
- 90 Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 35.
- 91 Colquhoun, Alan. Op. cit., p. 146.
- 92 Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 43.
- 93 Colquhoun, Alan. Op. cit., p. 148.
- 94 Le Corbusier. Citado en Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 43, 47.
- 95 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 115.
- 96 Le Corbusier. Citado en Jorge Torres Cueco. Op. cit., p. 93.
- 97 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 113-125.
- 98 Giedion, Sigfried. Citado en Colquhoun, Alan. Op. cit., p. 149.
- 99 Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 14, 36, 13.
- 100 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 98.

-
- 101 Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 15.
- 102 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 98.
- 103 Mejía Amézquita, Valentina. *El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megaretrato?* Op. cit., p. 150
- 104 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 65,67 y 97.
- 105 Mejía Amézquita, Valentina. *El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megaretrato?* Op. cit., p. 151.
- 106 Mejía Amézquita, Valentina. "Le Corbusier: La arquitectura como proyecto de mundo.' Aproximación a una filosofía de la Arquitectura Moderna." Op. cit., p. p. 66-72.
- 107 Mejía Amézquita, Valentina. *El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megaretrato?* Op. cit., p. 151.
- 108 Waisman, Marina. "Aventuras del Modernismo en las Américas." En Revista Escala. Formación del Arquitecto. *Modernidad*. No. 6, 2003, p. 13
- 109 M. Roth, Leland. Op. cit., p. 514
- 110 Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 92.
- 111 Waisman, Marina. Op. cit., p. 16-17.
- 112 Gropius, Walter. Citado en *La sombra del Cuervo: arquitectos mexicanos tras la senda de Le Corbusier*. Adrià, Miquel. Ciudad de México: Arquine, 2016, p. 23.
- 113 Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 11.
- 114 Adrià, Miquel. Op. cit., p. 237-238.
- 115 Waisman, Marina. Op. cit., p. 14, 17.
- 116 Mejía Amézquita, Valentina. *El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megaretrato?* Op. cit., p. 148.
- 117 M. Roth, Leland. Op. cit., p. 515.
- 118 Waisman, Marina. Op. cit., p. 19, 13, 17.
- 119 M. Roth, Leland. Op. cit., p. 517.
- 120 Adrià, Miquel. Op. cit., p. 18.
- 121 Waisman, Marina. Op. cit., p. 17.
- 122 Villagrán, José. Citado en Miquel Adrià. Op. cit., p. 20.
- 123 O' Gorman, Juan. Citado en Miquel Adrià. Op. cit., p. 47.
- 124 Adrià, Miquel. Op. cit., p. 19.
- 125 H. Álvarez, Augusto. Citado en Miquel Adrià. Op. cit., p. 23.
- 126 Adrià, Miquel. Op. cit., p. 23, 83.
- 127 Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 57.
- 128 Adrià, Miquel. Op. cit., p. 83-113, 177.
- 129 M. Roth, Leland. Op. cit., p. 521.
- 130 Waisman, Marina. Op. cit., p. 21.
- 131 Le Corbusier. Citado en Leland M. Roth. Op. cit., p. 524.
- 132 Gropius, Walter. Citado en Ibid.
- 133 M. Roth, Leland. Op. cit., p. 522-524.
- 134 Waisman, Marina. Op. cit., p. 16
- 135 Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 97.
- 136 Le Corbusier. Citado en Jean-Louis Cohen. Op. cit., p. 11, 29.
- 137 Le Corbusier. *El Espíritu Nuevo en la Arquitectura*. Murcia, España: Librería Yerba, 1993, p. 25.
- 138 M. Roth, Leland. Op. cit., p. 522.
- 139 Mejía Amézquita, Valentina. "El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megaretrato?" Op. cit., p. 143.
- 140 Adrià, Miquel. Op. cit., p. 107.
- 141 Le Corbusier. Citado en Jean-Louis Cohen. Op. cit., p. 13.
- 142 Waisman, Marina. Op. cit., p. 21.



III. LO MODERNO COMO PARADIGMA IMPERANTE

*Una vez más, estoy peleando con mi única amiga,
ella está tapizando los paneles de las ventanas,
ella les está poniendo una sonrisa.
Viviendo en una casa de cristal.
Una vez más, empaquetados como
comida congelada y gallinas en batería.¹*

Thom Yorke.

Pese al actual reconocimiento del fracaso de la arquitectura moderna, dentro de la disciplina, es justo afirmar que ésta también logró éxitos sumamente significativos, más allá de lo puramente arquitectónico. Al contemplar el contexto del que partió, quizá el más trascendental sea el de haber concretado la noción de Modernidad en la realidad física; y aún más, en la misma vida cotidiana. Poniendo al alcance del humano, común y ordinario, el percibir al mundo como un proyecto que podía ser construido por él mismo, sin estar subordinado por fuerzas sobrehumanas. De esta forma, el ideal de progreso, identificado con la razón, la ciencia y la técnica, se volvería una herramienta tangible en la superación de la tradición y el mejoramiento de la sociedad. Así, la arquitectura moderna contribuiría a construir la noción de que el ser humano podía definir el destino de su propia existencia, al permitirle decidir conscientemente sobre la construcción de su mundo y la forma de habitarlo.

A partir de esto, se desarrollaría una nueva forma de habitar en representación del proyecto de la Modernidad. Lo que le brindaría una base sólida para fundamentar su situación política e ideológica, sirviéndole a la vez de escenario para influenciar los diversos procesos sociales en la sustitución del antiguo orden cultural, hasta llegar a consolidarse como el nuevo. Mismo que, dentro de la arquitectura, se cimentaría con base en los principios establecidos por el Movimiento Moderno, orientados hacia el desarrollo tecnológico y económico, por medio del proceder analítico y racional, y la representación estética purista y abstracta. Ésta, repercutiría notablemente en el panorama cultural europeo de entreguerras, expandiéndose de ahí al resto del mundo. Situación que, aunque proyectada y buscada por sus creadores, tergiversaría profundamente sus propuestas. Las cuales, finalmente serían el vehículo que llevaría el proyecto de la Modernidad a escala global, con consecuencias muy distintas a su visión idealista original.

Por consiguiente, como indicios del establecimiento del proyecto de la Modernidad, diversos teóricos e intelectuales concuerdan en señalar a la consolidación del capitalismo, con su "liberalismo" y del socialismo, como la "alternativa" complementaria. Los que en su conjunto y sumados al profundo cambio político, económico, social e ideológico que conllevaron, darían fin definitivo al antiguo régimen de las monarquías y la iglesia.² Con esto, se superaría también la noción sacralizada del mundo y de la sociedad que lo sustentaba, en relación a lo cual, otro importante indicio de su auge es la relación de dominio que sostiene con la naturaleza. Resultado del afán por lograr un control absoluto del mundo, por medio de un desarrollo tecnológico y científico constante, bajo la consigna última de dejarlo definido y administrado por el propio ser humano. Noción dentro de la cual, la naturaleza entraría a formar parte, sólo bajo la condición de quedar subordinada ante éste y su nuevo orden artificial.³

Dicha situación deriva de que los cambios profundos en la estructura de una cultura, no sólo implican alteraciones en su estructura y organización interna, sino también en las relaciones que

ésta sostiene con su entorno. Este cambio es descrito por el teórico en arquitectura Fernando Gaja, del modo siguiente:

Frente a la relación casi reverencial de la antigüedad, consecuencia del temor, de la impotencia, de sentirse desbordado, a merced de sus fuerzas, el pensamiento “moderno” establece sus vínculos con la naturaleza desde una posición de dominio. Un dominio que se traduce, en forma eufórica, y siempre optimista, en la fe en el avance científico, en la capacidad de la racionalidad, de la ciencia y la tecnología para resolver todos los problemas, devenida así una especie de panacea, de salvoconducto al futuro.⁴

Con base en esto hay que agregar que el entorno, al estar en relación a una cultura específica, además de referirse al medio físico y natural, asimismo engloba todo lo demás que rodea y conforma a la cultura en cuestión. En consecuencia, esta nueva relación de dominio, al igual que se sobrepondría radicalmente a la tradición social y a la propia naturaleza, eventualmente también repercutiría sobre sí misma.

LA MODERNIDAD FUNCIONALISTA

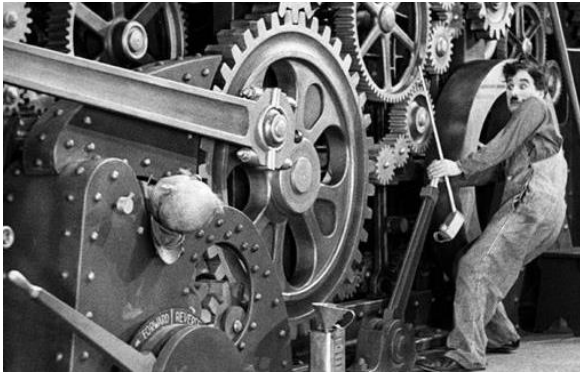
Retomando el análisis sobre los inicios y la construcción de la Modernidad, Bauman señala que tras quedar disueltos los grilletes éticos y morales de los antiguos sólidos, con ellos también resultarían desplazados los vínculos que condicionaban la mutua responsabilidad y reciprocidad humana. Puesto que, para la mentalidad moderna, todos éstos eran tomados de igual manera como obstáculos en el “cálculo racional de los efectos,” limitando el libre elegir y actuar que su intención requería. Para esto, buscaría conservar sólo el “nexo del dinero,” en correspondencia con su afán de objetividad y cuantificación. Creyendo que al ser éste un medio imparcial, podría permitir edificar un orden realmente sólido, inmune a los embates de la irracionalidad y cualquier otra acción fuera de lo calculable. Sin embargo, al ser tan radical y abrupta esta ruptura, la complejidad de la trama social quedaría desprotegida y a merced de las reglas del comercio, que terminaría por moldear y definir sus criterios de racionalidad.

De este modo, durante la expansión de la Modernidad, la economía se volvería el rol determinante en la sociedad y el principal criterio para su reestructuración. Dando libre paso a la invasión de la “racionalidad instrumental,” que emplearía su fundamento filosófico en función de la producción y el desarrollo económico, llegando así a “dominar la totalidad de la vida humana.” Lo que según, aclara Bauman, se da, no como resultado de posturas dictatoriales, sino de la misma sociedad moderna en su conjunto. Ya que, al quedar definida bajo estos criterios, volvería irrelevante cualquier otro aspecto de la vida que no contribuya a la incesante reproducción del modelo. Esto, como una prolongación e intensificación de su intención de licuefacción de los antiguos sólidos, ahora aplicada sobre cualquier otro sistema alternativo y diferente al suyo. Contrario a su ideal de liberar de toda limitante para construir un mundo mejor, esto llevaría al nuevo orden social a perder los frenos y buscar su llana implementación.

Por consiguiente, la licuefacción moderna se extendería de ser una simple intención cultural, a impregnar desde los sistemas sociales más complejos hasta los más simples. Repercutiendo así directamente sobre el individuo por medio de los diversos esquemas de cohabitación social y



[III.1] Zebra y paracaídas - Christopher Wood



estableciendo sus nuevas “políticas de vida,” como pautas en apariencia autoimpuestas. De forma tal que, como menciona Bauman, “la gente fue liberada de sus viejas celdas sólo para ser censurada y reprendida si no lograba situarse –por medio de un esfuerzo dedicado, continuo y de por vida– en los nichos confeccionados por el nuevo orden.” Con esto, el impulso de la Modernidad recaería directamente sobre el individuo, quien haría de la disolución de los sólidos su rasgo característico y permanente, dándole su aparente carácter libertario, aunque siendo sumamente rígida en su estructura interna. A lo que Bauman cataloga como una “versión privatizada de modernidad,” que terminaría por imponer nuevas ataduras.⁵

Con esto, se explica en líneas generales el modo en que la racionalidad y la economía se fundirían en el nuevo molde de la Modernidad, volviéndose los nuevos valores “sagrados” que, al igual que como sucede con la naturaleza, terminarían imponiéndose sobre el propio ser humano. Esto daría lugar a que el antiguo régimen finalmente resultara sustituido por otro nuevo, tan rígido e inflexible como el anterior. En función de este orden, la arquitectura moderna, como uno de sus principales agentes de desenvolvimiento y expansión, también terminaría sublevada al servicio de sus intereses. De este modo, sus desarrollos y concepciones serían empleadas con fines radicalmente opuestos a los que en un principio buscaba. El caso más representativo y evidente es el de su funcionalismo, desarrollado originalmente con base al ideal humanista de resolver la necesidad de vivienda, causada por la guerra. Para esto, buscó hacer de la arquitectura una expresión económica, eficiente e igualitaria que, al mismo tiempo, permitiera el mejoramiento de las condiciones de vida y la conformación de una mejor sociedad y cultura.

Sin embargo, esta concepción rápidamente se distanciaría de su ideal original al volcarse hacia otros intereses que la llevarían, incluso, a tornarse indiferente hacia el ser humano. Esto sería señalado y denunciado desde diversos enfoques teóricos e intelectuales durante su momento de mayor expansión, al término de la segunda guerra mundial. Dentro de los que cabe mencionar la crítica del filósofo alemán Ernst Bloch quien, sin ahondar demasiado en las cuestiones ideológicas y políticas, se enfocaría directamente en analizar la situación del funcionalismo arquitectónico. Pues, pese a su exilio en Norteamérica, comprendía muy bien el contexto y la situación que lo había originado. De modo que, en aquel momento, Bloch ya lograba identificar que esta nueva concepción, respondía más a los intereses comerciales y tecnócratas que a las problemáticas esencialmente humanas. Motivo por el cual la tachaba de capitalista y como la expresión del “gélido mundo de autómatas que es la sociedad de consumo.”

La crítica de Bloch, se centraría en la pérdida del valor simbólico en esta nueva arquitectura, sustituido en función de su supuesta eficiencia técnica y radical novedad estética. De ahí que la caracterizara como “siempre lista, falta de alma y falso centelleo de luces,” refiriéndose de esta misma manera a sus edificios como:

muebles de acero, cubos de hormigón y techos planos carentes de toda identidad, extremadamente modernos y monótonos, aparentemente osados y en verdad triviales, llenos de odio contra la presunta retórica de todo ornamento pero de hecho más sujetos a un esquema que cualquier copia estilística durante el repudiado siglo XIX.⁶

Por consiguiente, Bloch proponía superar el funcionalismo mediante el desarrollo de una nueva ornamentación. Ésta, sin ser extraída de modelos históricos u otro tipo de esquema fijo, sino más bien como el resultado de las condiciones presentes de la sociedad. Así se daría con un *ornamento*

orgánico que, según él, permitiría el desarrollo de una nueva definición de arquitectura, al representar un "intento de producción de un hogar humano."

Por otra parte, desde una perspectiva más adentrada en la arquitectura y anterior a la de Bloch, resulta significativa la crítica que el arquitecto finlandés Alvar Aalto realizaría, también en contra del funcionalismo. Paradójicamente, él fue integrante de los CIAM y del Movimiento Moderno, hasta el grado de ser considerado "maestro" de su segunda generación, al mismo nivel que Le Corbusier, Mies y Gropius en su momento. Sin embargo, dos décadas después de consolidado el Movimiento, Aalto propondría un cambio de dirección que publicaría en *La Humanización de la Arquitectura*. Donde acusa directamente a la arquitectura moderna de ser deshumanizada, debido a su enfrascamiento en lo técnico y lo económico. Los cuales, pese a ser aspectos desde siempre importantes en la construcción y quizá más aún por la precariedad del momento, comenzaban a volverse totalitarios. Ante esto, Aalto haría hincapié en que el verdadero funcionalismo debe ir más allá de estos simples aspectos. Señalando que a la técnica como una herramienta y no un fenómeno independiente, por el que la arquitectura deba ser completamente definida.

Respecto a esto, Aalto alude a la definición general de la palabra "función," en sí misma, entendida como el uso característico, tarea o acción de un objeto cualquiera. A lo que agrega que ésta también se refiere a la relación o dependencia de un objeto con otros, variando en función de sus mismas relaciones internas. De modo tal que un objeto puede ser funcional desde un aspecto y no serlo en otro. Con esto, afirmaba que ciertamente el funcionalismo es una cualidad intrínseca al fenómeno arquitectónico, aunque enfatizando que "la arquitectura no sólo cubre todos los campos de actividad humana, tiene incluso que desarrollarse en todos esos campos al mismo tiempo. Si no ocurre así, obtenemos solamente resultados unilaterales y superficiales." De esta forma Alvar Aalto buscaba hacer ver a la arquitectura como un fenómeno sintético y dinámico, logrado mediante integrar todos sus aspectos, resultando funcional, finalmente, sobre todo desde el punto de vista humano de su habitante particular.

Al profundizar en esta cuestión, Aalto agrega que a la par del funcionalismo, el racionalismo también se ha asociado íntimamente a la arquitectura moderna, permitiéndole la separación, objetivación y cuantificación de sus diversas funciones y requerimientos constructivos. Gracias a lo cual, lograría el desarrollo de su eficiencia técnica. Sin embargo, al centrar su enfoque plenamente en la consecución de este objetivo, el racionalismo llegaría a desplazar otras necesidades humanas, un tanto subjetivas e incuantificables, pero igualmente importantes; como las necesidades psicológicas del habitante. Lo cual, según Aalto, tampoco es motivo para descartar del todo al racionalismo, ya que, al igual que el funcionalismo, son herramientas que pueden ser empleadas muy bien en diversos aspectos. De modo tal que, buscando una suficiente profundidad y ampliación, se puede llegar a emplearlas, incluso en estas necesidades intangibles, dando lugar a lo que Aalto se refiere como un "funcionalismo psicológico."

No obstante, es fundamental enfatizar la importancia de no esperar llevar tales métodos al nivel de convertir la arquitectura en una ciencia exacta. En este sentido señala que, ante todo, "una solución arquitectónica debe tener siempre una motivación humana." Lo que ocasionará que, en su desarrollo, siempre aparezcan circunstancias más allá de análisis puramente racional y objetivo. Por lo tanto, Aalto propone un enfoque que evite caer en radicalizaciones o absolutos, en los que, por un lado, los matices y complejidades de la esencia humana resulten desplazados, y por el otro, se dé mayor importancia a los avances de la ciencia y la técnica. Para ello, sugiere tomarlos como métodos con limitantes que, en efecto, pueden ser combinados con otros métodos, por más incompatibles que parezcan. Refiriéndose, con esto, a que en las cuestiones más inasibles y subjetivas del fenómeno arquitectónico siempre será más efectiva la lógica irracional del arte. De modo que, ante el predominio de la técnica, Aalto hace hincapié en rescatar el valor artístico e instintivo de la arquitectura.

En resumen, su propuesta buscaba rescatar los desarrollos de la arquitectura moderna, pero anteponiéndolos a su condición deshumanizada. Esto, por un lado, mediante una redefinición del funcionalismo que le permitiera salir de su encasillamiento en la técnica y retomar su objetivo primordial. Afirmando al respecto lo siguiente:

Su propósito sigue consistiendo en armonizar el mundo material con la vida humana. Hacer más humana la arquitectura significa hacer mejor arquitectura y conseguir un funcionalismo mucho más amplio que el puramente técnico. Sólo puede conseguirse esta meta por medio de métodos arquitectónicos –por medio de la creación y combinación de diferentes técnicas, de modo que proporcionen al ser humano una vida más armónica.

De igual modo, también propone cambiar el enfoque radical de su racionalismo en las separaciones absolutas entre lo psicológico y lo físico, y su ensimismamiento en el último. Pues señala que éstos nunca deben ser tomados por separados, debido a que “la tarea del arquitecto consiste en proporcionar a la vida una estructura más sensible.” Por lo que, para humanizar la arquitectura, afirma que es requisito incluir el campo de lo “psicofísico.”⁷

REACCIÓN AL FUNCIONALISMO

[III.3] Multitud y sombras del sueño – Misha Gordin



Aunque Aalto no profundizaría más en la teoría, al dejar sólo ideas someras sobre su concepción de la arquitectura, su crítica haría un llamado a replantear su propósito primordial, postulando al ser humano como finalidad central. Lo que, por otra parte, llegaría a plasmar notoriamente en su obra construida, congruente con su ideología al no abandonar los logros de la Modernidad, pero marcando una tendencia diferente hacia el organicismo y un cierto racionalismo empírico, que seguirían otros arquitectos. Pese a esto, la Modernidad funcionalista se extendería aún más, siendo impulsada por Estados Unidos gracias a las ventajas y atención mundial que le traería el declararse victorioso en la segunda guerra mundial. De modo que, como campo de acción de las teorías y concepciones europeas, terminaría determinando la imagen de la arquitectura moderna. Por consiguiente, la tecnología y la economía se impondrían a ésta, impregnándola del carácter capitalista denunciado por Bloch. Puesto que a final de cuentas “la historia la escriben los ganadores.”

Ante esta situación, surgirían varias tendencias en muy diversas partes del mundo que, de manera similar a Aalto, buscarían su propio camino para contrarrestar la monopolización del funcionalismo, aunque sin renunciar del todo a la Modernidad. Dentro de lo que destaca la postura del holandés Aldo Van Eyck, quien marcaría una fuerte tendencia crítica en contra del enfoque sistémico institucionalizado por los CIAM. Conformando el Team X junto a Alison y Peter Smithson, postulado a favor del empirismo y el promover una nueva relación de la arquitectura con su contexto natural y sociocultural. Lo que Van Eyck plasmaría en su obra construida, por medio de las interacciones entre interior y exterior que permitirían una articulación espacial de gran riqueza formal y cromática, pese a trabajar aún dentro de las categorías del cubismo y el purismo. Otro ejemplo de esto es la obra de sus compatriotas J.H. Van den Broek y Jaap B. Bakema, quienes destacarían a la naturaleza mediante una arquitectura referida al paisaje, en la que su forma estética cobra mayor relevancia, alejándola así del mero funcionalismo técnico.

Por otra parte, el italiano Paolo Soleri también tomaría a la naturaleza de base, ligándola a la arquitectura mediante su concepto de *arcology* (arquitectura y ecología), enfocado en mejorar la

interacción del humano con la naturaleza y sus congéneres, pero con la tecnología como herramienta. Esto, sin anteponerla a su expresión estética y espiritualista, afirmando en contra de la fórmula funcionalista que *la función sigue a la forma*. Lo que también sería desarrollado por el alemán Frei Otto con su concepto de la *búsqueda de la forma*, quien, además de consideraciones ecológicas, se remitía a la construcción biológica y natural al buscar identificar principios que permitieran la *construcción ligera*. La cual logró mediante la innovación tecnológica, pero enfatizando estéticamente su estructura por sobre lo meramente constructivo. Lo que también enfatizaría el ingeniero Pier Luigi Nervi, quien demostraría la insuficiencia del planteamiento matemático racional para un pleno funcionalismo, al señalar que éste debía surgir desde el planteamiento formal del proyecto, mediante la representación de fuerzas y funciones estructurales.

Respecto a esto, cabe mencionar, asimismo, el expresionismo formal del alemán Hans Scharoun, también militante del Movimiento Moderno. Éste negaba cualquier *a priori* o tipología fija, enfocándose en la particularidad de la experiencia demandado por el proyecto. Similar a como lo hicieran los estadounidenses Eero Saarinen, aún dentro de la estética abstracta y mediante la expresividad de los materiales modernos; o, de modo más radical, Bruce Goff. Él desarrollaría soluciones de carácter casi onírico, volcadas hacia el organicismo y el empleo de materiales tradicionales como la roca en estado bruto. Esto también lo haría Juan O' Gorman en la construcción de su propia casa, al alejarse del funcionalismo. Mientras que, por otra parte, el japonés Kenzo Tange rescataría el uso de la madera y sus técnicas constructivas, sintetizando la arquitectura moderna con la tradicional japonesa. Lo que a la inversa realizaría el italiano Carlo Scarpa, expresando en sus obras elementos tradicionales por medio de las técnicas y materiales modernos. Mismas que buscaban a la vez un dialogo armónico con su contexto histórico.⁸

Dentro de todas estas tendencias, y otras tantas más que surgirían en reacción a la imagen funcionalista, merece especial atención el giro radical que el mismo Le Corbusier manifestaría ante su propia creación. Tras evidenciar personalmente en Estados Unidos, a finales de la década de 1930, que la arquitectura moderna comenzaba a ligarse al consumismo y el capitalismo. Demostrando su descontento al afiliarse a un grupo político "neosindicalista," de postura antiliberal y antimarxista. Éste reclamaba crear un gobierno para las élites técnicas y abolir la democracia parlamentaria, con lo cual retornar hacia el "hombre real" y su anterior sentido comunitario, propio de las sociedades preindustriales. Esto, como una medida para paliar la "alienación de la vida social moderna" que, incluso dentro del sistema socialista, se daba ya con su ideal del hombre abstracto. Sin embargo, dicho grupo no sobresaldría.

Reconociendo su papel como fundador y portavoz del Movimiento Moderno, Le Corbusier buscaría reformular su postura arquitectónica esperando que éste otro grupo hiciera frente a la situación. Lo que a su vez le llevaría a reconocer la consumada condición global de su arquitectura y los nuevos problemas surgidos de ello. Dentro de lo cual, similar a lo que identificara Aalto, también vislumbraría que varios de estos problemas residían en la radicalidad de su profesado universalismo. Por lo cual, el mismo Le Corbusier trató de modificar dicho modelo, por medio de una postura más dinámica con la que buscó rescatar elementos que habían resultado desplazados por su anterior filosofía purista; como el desorden, las formas orgánicas, la experiencia directa y la intuición.⁹ Así esperaba que, incluyendo estos otros aspectos, la arquitectura moderna fuera más versátil y se enraizara mejor en los diversos contextos socioculturales, contrarrestando su imagen meramente utilitaria y técnica.

Mientras que el problema al que se enfrentó antes, era el choque entre los valores culturales eternos de Europa y la nueva tecnología; solucionado al vincularla con la estética clásica y la racionalidad. El nuevo problema ahora, al ser un producto exportado, era conciliar su lograda tecnología universal con las diferencias del resto del mundo. Ante lo cual, Le Corbusier declararía lo siguiente:

La arquitectura es el resultado de la situación del espíritu de una época. Estamos frente a un (...) acontecimiento internacional (...); las técnicas, los problemas planteados, al igual que los medios científicos de realización son universales. Sin embargo, las regiones no se confundirán, ya que las condiciones climáticas, geográficas, topográficas, las corrientes de razas (...) guiarán siempre la solución hacia unas formas condicionadas.¹⁰

Por consiguiente, propondría como solución dar énfasis a la intuición. Con lo cual manifestaría un incipiente interés hacia las formas y materiales vernáculos, expresado en su libro *Una mansión, un palacio*. En éste, reverencia la forma primitiva de la cabaña y su logrado equilibrio entre razón e intuición, partiendo de la última.

Dichas reflexiones le llevarían a construir una serie de pequeñas casas rurales, en las que retomaría elementos de la cabaña, pero reinterpretados dentro de la estética y la funcionalidad moderna.¹¹ Ésta culminará con *El Cabanon*, una pequeña cabaña de retiro diseñada in situ específicamente para él, finalizada en 1952, con la que buscaba concretar su retorno al hombre real y desnudo, simbolizado en la sencillez y rusticidad del edificio. Sin embargo, esta nueva serie no tendría gran relevancia, lográndolo sólo hasta 1955 con la *Capilla Notre-Dame-du-Haut*, de Ronchamp. Esto provocaría la conmoción de sus colegas, discípulos y quienes lo encasillaron en la geometría platónica de estética pura y blanca, con que originalmente consolidaría la postura del Movimiento.¹² En cambio, la capilla destaca por sus preponderantes formas curvas y orgánicas, y por el empleo del concreto armado con un acabado tosco y grueso de apariencia vernácula. Además de su relación armónica con el entorno, al que, en lugar de imponerse, toma de referencia surgiendo como una respuesta escultórica al paisaje.¹³

Con esta obra, cuya expresividad plástica evoca diversas formas, llegando incluso a manifestar cuestiones simbólicas, Le Corbusier retomaría sobre todo el mismo valor simbólico que anteriormente se había enfocado en erradicar. Esto marcaría un giro bastante revelador en su obra arquitectónica, al prácticamente volver su mirada hacia el paradigma premoderno, con su introducción en la arquitectura sacra que tanto lo simbolizaba. De esta forma, continua con este mismo dialogo más adelante mediante el convento de la Tourette y la iglesia de Firminy (finalizada póstumamente). Lo que lo llevaría de ahí a interesarse por el valor tradicional y simbólico depositado en la arquitectura de otras culturas. Adoptando, ya casi al término de su carrera, una nueva perspectiva global con la que integraría diversos sistemas constructivos y elementos propios de la región, con los preceptos de la arquitectura moderna. Siendo un caso ejemplar de ello su proyecto urbano y arquitectónico construido en Chandigarh, India.¹⁴



III.4] Le Corbusier por sí mismo

En resumen, las tendencias surgidas en la posguerra y durante la década siguiente, a grandes rasgos, buscarían retribuir valor a la forma ante el predominio de la función, rescatar elementos de la tradición constructiva, equilibrar su posición ante el entorno y dar crédito al empirismo. Sin embargo, al manifestarse mediante la obra construida, ninguna de estas posturas indagaría demasiado en desarrollar un fundamento teórico unitario, lo suficientemente sólido como para desarrollar una nueva definición de arquitectura. Proponiendo análisis, más o menos críticos de la situación, que de fondo sólo parecían buscar legitimar la obra propia. A lo que se sumó que el debate teórico, que dio paso a la modernidad en Alemania, se paralizó desde el establecimiento del nazismo. Mientras que, tras la segunda guerra, toda Europa estaba tan ocupada en reconstruir que las premisas del funcionalismo resultaron suficientes. Similar a América y el resto del mundo, que les bastaban para facilitar su camino hacia el progreso.

Fuera del círculo disciplinar de la arquitectura, estas tendencias no tendrían gran relevancia ni repercusión dentro de la sociedad en general. Con lo que el funcionalismo técnico, junto con su condición deshumanizada, continuaría reproduciéndose y siendo predominante durante más tiempo. A causa de esto, éste sería el que mejor se adaptaría a las demandas de las nacientes sociedades modernas, que comenzaban a tener auge en distintas regiones del mundo. Así fueron moldeadas y definidas por los criterios del proyecto civilizatorio moderno, que las enfrascaría en lograr un crecimiento científico, tecnológico y económico, acelerado e ininterrumpido. Persiguiendo de este modo el ideal de progreso que prometía mejores condiciones de vida, mejores sociedades y en suma un mejor mundo. Situación que realmente llevaría a la arquitectura moderna a su decadencia, ya que, como señaló Aalto, "existe un factor que es la antítesis de la buena calidad y que consiste en la necesidad de construir apresuradamente." Por lo que, más que sólo contrarrestar el funcionalismo, antes que nada, era necesario "reemplazar la máquina de vivir."¹⁵

LA ARQUITECTURA HACIA LA POSMODERNIDAD

Sólo hasta comienzos de la década de 1960, varias de las promesas de la Modernidad comenzarían a hacerse evidentes como irrealizables. En un principio, por problemas en el sector económico y político, originados en gran medida por los efectos de las guerras y los procesos que les siguieron. Esto generaría diversas preocupaciones y críticas provenientes del ámbito intelectual y social, enfocadas en cuestionar directamente al sistema cultural del Occidente Moderno. Lo que resonará sobre todo en los llamados países del Tercer Mundo, que comenzarían a tomar conciencia del menoscabo sufrido ante el modelo eurocentrista. Pues llegarían a ver que su estado *subdesarrollado*, manejado como transitorio, era parte intrínseca del supuesto progreso perpetuado y sostenido por el modelo capitalista,¹⁶ que lejos de buscar sociedades más equitativas y justas, sólo marcaba más las diferencias; incluso, dentro de los países dominantes. Sumándose al descontento por los desastres ecológicos y el deterioro de la vida cotidiana, producto del mismo desarrollo tecnológico y científico que prometía un bienestar general.

[III.5] Sacrilegio – Xavier Delory



Esta situación generaría un marcado declive en la fe puesta en el proyecto Moderno, desencadenando en varias partes del mundo una serie de diversos movimientos sociales y manifestaciones populares en contra de su retórica progresista. Con lo que surgirán diversas culturas y subculturas, anteriormente subordinadas al esquema occidental, aún dentro de la

misma Europa y los Estados Unidos. Éstas cuestionarían fuertemente sus herramientas de producción y pensamiento, al igual que las expresiones culturales y artísticas desarrolladas de modo paralelo a sus ideales.¹⁷ Los lenguajes y modelos estéticos comenzarían a ser cuestionados dentro del propio ámbito del arte moderno; como el ordenamiento racional de las formas y el abstraccionismo, entre otros tantos, más enfocados en la universalización de las expresiones y la apropiación de los métodos modernos. En función de todo esto, la arquitectura moderna llegaría a ser identificada como el punto convergente de las críticas contra la Modernidad.

Fuera de los herméticos círculos artísticos e intelectuales, la arquitectura moderna sería asociada como una prueba tangible del progreso dentro del entorno popular. En Latinoamérica, por

ejemplo, la Modernidad fue introducida mediante un rápido proceso de industrialización, agilizado gracias a los desarrollos del Movimiento Moderno. Así,

una ola de modernización se extendió a lo largo de la región entre finales de los años cuarenta y mediados de los sesenta, caracterizada por una intensiva industrialización, desarrollo urbano, y el éxodo de las poblaciones rurales a los centros urbanos. Metrópolis como la Ciudad de México, Caracas, Bogotá, São Paulo, Río de Janeiro, Buenos Aires y Santiago de Chile crecieron exponencialmente. Una radiante y nueva ciudad, Brasilia, nació en la meseta central de Brasil, construida por un gobierno desarrollista que prometía un progreso de "cincuenta años en cinco". La arquitectura y la planificación urbana se convirtieron en los emblemas visuales y concretos de este camino hacia la modernidad. (...) Sin embargo, las políticas económicas y sociales que sostendrían esta empresa nunca se materializaron del todo.¹⁸

De ahí que su arquitectura también se volviera un emblema de su falsedad y despotismo. Cuya imposición sólo había sido tolerada a favor del prometedor futuro que la acompañaba. Con esto, la sociedad comenzaría a tomar conciencia de aquel estado decadente y deshumanizado, antes mencionado por algunas de las nuevas generaciones de arquitectos. Lo cual desembocaría en el término de los CIAM y la plena disolución del Movimiento Moderno.

Tras este proceso de desconfianza, descredito e intentos de librarse del esquema moderno, seguirían momentos de gran confusión y desorden. Por lo que la postura de los que aún lo defendían también se radicalizaría en respuesta, refugiándose en las instituciones y la autoridad, que en varios países giraría en torno al conservadurismo, en cuanto al pensamiento y al establecimiento de políticas y gobiernos abiertamente tecnócratas. Algunos de los cuales buscarían preservar la noción de orden y progreso, tomando ciertas medidas impositivas. Como sucedió en México, donde el descontento popular sería reprimido en 1968 con "la matanza de Tlatelolco," que daría término al movimiento estudiantil. Quizá por casualidad, esto sucedería en la moderna unidad lecorbuseriana diseñada por Pani, cargándola de un nuevo significado como la expresión material de las defunciones de la Modernidad y de su despotismo. De ahí que se tornaría el "paradigma de la modernidad acrítica," al igual que otras tantas edificaciones más, dispersas por el mundo.¹⁹ Sin embargo, estas medidas no detendrían la inconformidad y la crítica, sino que las exacerbarían.



[III.6] La matanza de Tlatelolco

De este modo, se daría paso a la plena eclosión de la cultura posmoderna que, ante la imposición, buscaría dar reconocimiento a la otredad y lo marginal mediante la vía de la producción cultural, rescatando así los saberes locales y las expresiones populares y anónimas. De modo que, en lo relativo a la arquitectura, esto se manifestaría en el interés suscitado por la exposición "Arquitectura sin arquitectos," organizada en 1964 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que, al estar en la nueva capital mundial del arte, sería la catapulta de las nuevas tendencias. Así, la arquitectura vernácula y la sabiduría instintiva del "primitivo" se posicionará a al mismo nivel que el conocimiento especializado del arquitecto profesional. De este modo la arquitectura popular urbana también comenzaría a ganar reconocimiento, ante la insuficiencia de la arquitectura planificada. Situación que haría un llamado general a replantear los principios fundamentales de la arquitectura moderna, despertando nuevamente el interés hacia la explicación teórica, con miras a desarrollar una nueva concepción de la arquitectura.

De este modo, algunos de los nuevos desarrollos teóricos iniciarían su intento por superar la Modernidad, buscando recuperar la relación perdida entre la arquitectura moderna y la gente. Esto será resultado de su enfoque positivista que despreciaba las consideraciones del habitante sobre la construcción de su propio hábitat. Incluyendo sus preferencias estéticas que eran tachadas de "mal gusto" y relegadas por debajo de su idealizado progreso. En consecuencia, terminaría siendo desplazado por las decisiones de políticos, empresarios y los mismos arquitectos.²⁰ Al aludir a esto, se pretendía reentablar el dialogo con el usuario, mediante contenidos que le resultaran familiares. Siendo éste el pretexto para sobreponerse al anatema moderno contra la expresión simbólica, con el que surgirían algunos de los planteamientos más relevantes en occidente; como los de Robert Venturi y Aldo Rossi. Unos de los principales teóricos y tratadistas de aquel momento, que darían pie al posmodernismo en arquitectura tras la crisis del Movimiento Moderno.

El primero de ellos destacaría con *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, publicado en 1966. En donde postularía su autodenominado enfoque antirracionalista y antifuncionalista, argumentado en relación a la insuficiencia de reducir todo el fenómeno arquitectónico, a un sólo sistema lógico y estético. Con esto buscaba rescatar su complejidad, al reconocer que el racionalismo había surgido como una respuesta a un entorno que demandaba la simplicidad y el orden. El cual, ante el período de agitación presente, resultaba inadecuado, demandando, por lo tanto, el polo opuesto al antes destacado. De modo tal que, según Venturi, tal equilibrio solo podría lograrse por medio de la tensión entre contradicción e incertidumbre. Para esto, invocaría un espíritu de ironía que permitiera confrontar al hombre con su nueva realidad, en la que nada es lo que parece y donde las causas invariables solo llevan a resultados inesperados. Así, defendía una sensibilidad paradójica que dejara atrás la visión simple y ordenada, permitiendo unir factores contrarios, para que de su incongruencia surgieran nuevas verdades.²¹

Con este enfoque, Venturi pretendía restituir el valor simbólico esencial de la arquitectura al tomar a la historia como referente. Con base en lo anterior, atacaría directamente la fórmula miesiana del *menos es más*, que defendía el valor estético intrínseco al funcionalismo. En su contra, argumentaría que *más no es menos*, e incluso que *menos es tedioso*. Lo que justificará con base en diversos ejemplos históricos que, sin embargo, sólo emplearía para enfocar dicho valor simbólico en el mundo cotidiano y de consumo. Para esto, se apropiará de las fórmulas del lenguaje propagandístico y del pop-art que, según Venturi, representaban signos ópticos de una significación análoga a la de la arquitectura histórica. Sólo que en estos propios de la ciudad moderna. La cual, al ser estructurada con base en el automóvil y en función del comercio y el entretenimiento, respondía directamente a dichas fórmulas. De modo que, al ser llevadas a la arquitectura, está podría lograr nuevamente su cometido de significar en tal contexto.

A partir de esto, haría un análisis sistémico sobre el andador comercial de las típicas ciudades norteamericanas. Plasmado en su libro de 1972, *Aprendiendo de la Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Donde afirma que "la calle revela el valor del simbolismo y de la alusión en una arquitectura de grandes espacios y velocidad, y demuestra que la gente, incluso los arquitectos, disfrutan con una arquitectura que les recuerde algo diferente." De este modo, Venturi pretendía dar con una nueva simbología arquitectónica, basada en la afirmación y sublimación estética de ese mundo cotidiano. De esta forma, pondrá sus signos banales y publicitarios al mismo nivel que el complejo simbolismo de la arquitectura histórica. Con esto, elogiaba el uso indiscriminado de formas en los edificios icónicos de las Vegas, señalando lo siguiente: "La alusión y el comentario del pasado o del presente o de nuestros grandes lugares comunes o de viejos clichés, y la inclusión de lo cotidiano en el ambiente de lo sagrado o de lo profano –esto es lo que falta en la arquitectura moderna de nuestros días."²²

De ahí, su crítica contra la austeridad del funcionalismo se enfocaría en recobrar el uso del ornamento, pero volcado hacia el eclecticismo formal e histórico, independiente de su contenido. Señalando que, aunque el ornamento es *feo y trivial*, no deja de ser estéticamente coherente y

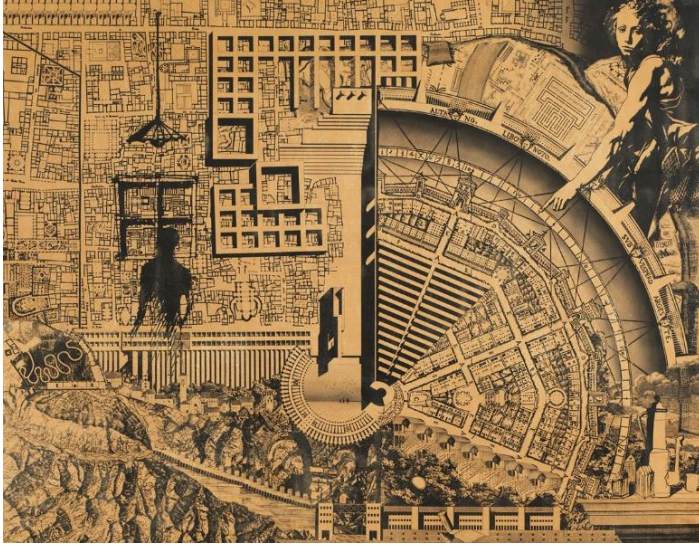
necesario. Para lo que decretaría que la arquitectura debía ser una *edificación decorada*. Adquiriendo así un tono irónico y humorístico, a pesar de la seriedad con la que plantea sus argumentos. Con éstos conformaría un cuerpo teórico de ideas y formulaciones bien consolidadas que, a la vez, mediante su parodia, lograría desacreditar la seriedad, solemnidad y severidad moral de la Modernidad. En suma, su postura contribuiría sustancialmente a desestabilizar la autoridad del purismo y la validez de su estética universal.²³ Franqueando el paso a una arquitectura que ya no se limitaría más a sus principios. Por lo cual, la teoría de Venturi es considerada el manifiesto fundacional de la denominada arquitectura posmoderna.

Por el otro lado, están los desarrollos teóricos del italiano Aldo Rossi, quien de igual manera establecerían el punto de partida para el surgimiento de un movimiento contrario al moderno. Sólo que, en este caso, dentro del propio territorio europeo. En este sentido, está relacionado con su colega estadounidense en cuanto al valor simbólico que ambos atribuyen a la arquitectura, fundamentados en el recurso histórico. Con la diferencia de que el enfoque *neorracionalista* de Rossi no niega al racionalismo, sino que sólo pretende hacer una revisión fundacional de este. Agregando referencias históricas para darle una apariencia contextual y tradicional, con la intención primordial de dar con un nuevo significado social inteligible, alejado del esotérico simbolismo asociado con la arquitectura histórica. Esto lo comenzará a desarrollar en *La arquitectura de la ciudad*, publicado a la par que el escrito de Venturi de 1966, cuya idea plantea interpretar a la ciudad y la arquitectura como un complejo fenómeno humano, cultural, económico y geográfico, que no puede ser manejado como una cuestión cuantitativa a secas.

Con base en esta idea, Rossi fundamenta su crítica contra la Modernidad, a la que se refiere como el *funcionalismo ingenuo*. Contrariando el axioma de *la forma sigue a la función*, al negar que esta última pueda ser la legitimadora absoluta de todo el discurso arquitectónico y espacial. Puesto que, para él, la forma es predominante dentro de la práctica, potenciando incluso los cambios de uso. De un modo tal, que más bien la función es la que termina siguiendo a la forma. Con ello, Rossi no desprecia la estética formal del purismo, más cambia su fundamentación. Ahora no como manifestación directa de la función, sino con un fin eminentemente simbólico que emula la composición y estructura de los modelos históricos. Pretende, así, que la arquitectura cumpla con su cometido simbólico, radicado en la configuración espacial que en sí misma adquiere valor.²⁴ De ahí que la precisión formal se emplee para captar la esencia del signo óptico, presente en las obras históricas.

Lo anterior, lo llevaría a presentar en 1973 su manifiesto por una *Nueva Arquitectura Racional*, al que se sumarían otros arquitectos de las más de distintas nacionalidades. Cuyo foco en la significación visual, llevaría a varias de sus propuestas a manifestarse primordialmente por medio del dibujo y la ilustración, más que por medio de la obra construida. Con esto, pretendían utilizar este medio como compensación a una realidad que acusaban como insuficiente, tomándose así libertades creativas y formales que podrían perderse en la realización de la obra. Como resultado, pese a las incongruencias e ironía de su concepción, Rossi llegaría a conformar un cuerpo teórico bastante robusto, al ser un escritor tan prolífico como lo fuera Le Corbusier. Con eso, plasmará un intenso estudio teórico e histórico, en contra de la concepción funcionalista de la Modernidad. Lo que constituiría otro golpe significativo en la desestabilización de su fundamento, llegando así a vincularse con el posmodernismo de Venturi.²⁵

De este modo, al emular el lenguaje apodíctico y absolutista de los grandes manifiestos que permitieran la consolidación del Movimiento Moderno, Rossi y Venturi llegarían de igual manera a decretar su propia muerte. Con lo que, a modo de epitafio, este último declararía: "La arquitectura moderna más reciente ha accedido al formalismo rechazando la forma, ha generado expresionismo ignorando el ornamento, ha endiosado el espacio rechazando los símbolos."²⁶ Por consiguiente, retomando estos elementos relegados es que la apuesta posmoderna pretendía ocupar su lugar, postulándose, además, a favor de la ambigüedad significativa y la pluralidad



funcional, al pretender responder a las demandas socioculturales de aquel momento. En respuesta, declararían abiertamente haber superado a la Modernidad. De modo tal que, a lo largo de la década de 1970, este cambio de dirección comenzaría a evidenciarse en una crítica más consciente hacia el funcionalismo y en diversas obras construidas que impactarían en la sociedad.

POSMODERNIDAD Y MODERNIDAD

Además de Venturi y Rossi, otros arquitectos destacarían en llevar la postura posmoderna a la realidad arquitectónica. Algunos ejemplos son Charles Moore, Ricardo Bofill, Michael Graves, Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Richard Meier, Frank Gehry y Philip Johnson. Este último, al supuestamente haber abandonado su primer formalismo propio del Estilo Internacional y volcarse hacia esta nueva tendencia; al igual que más adelante hicieran Eisenman, Tschumi y Gehry al pasar al deconstructivismo. Con todo esto se desarrollaría un supuesto nuevo lenguaje arquitectónico, osado y ecléctico, aunque con frecuencia cayendo en amaneramientos, extravagancias e incluso en lo grotesco.²⁷ Mismo que el arquitecto y teórico estadounidense Charles Jencks haría oficial en 1977, con su libro *El Lenguaje de la Arquitectura Post-Moderna*. Donde plantearía al posmodernismo como un nuevo concepto de estilo que anunciaba el fin del funcionalismo y la recuperación del simbolismo. Transformándolo a su vez en una fórmula vacía, aplicable a toda expresión arquitectónica que se postula a sí misma en contra y superior a la Modernidad.²⁸

Con la forma que fuera, la arquitectura se había propuesto difundir que la Modernidad misma, como período cultural, había quedado en el pasado. Con lo que, dentro de la disciplina, ésta comenzaría a ser vista como un simple estilo producto del mero progreso histórico que, al quedar obsoleto, debía ser mejorado y superado para reflejar el espíritu de la supuesta nueva época. Esta idea se extendería hasta la actualidad, al considerar a la posmodernidad como una contrarreforma que erradicaría del todo a la Modernidad. No obstante, desde otros enfoques, ésta última se considera aún muy presente en nuestra realidad. En este sentido, es importante recalcar que la década de 1960, con sus diversas rebeliones y sublevaciones, sólo implicaría un período de transición, siendo la década siguiente, en la que las diversas formas culturales de la posmodernidad se posicionarían y donde la fe moderna caería en crisis. Esto generará una gran desorientación y repudio hacia su mismo libertinaje, con el que cada una de las nuevas subculturas sólo tomaría los fragmentos de la Modernidad que mejor le permitieran sostenerse.²⁹

En esto ha ahondado Frederic Jameson, quien señala que la pervivencia de la Modernidad se debe al modo en que esta otra manifestación cultural realizaría su oposición. Lo cual, para ejemplificar y esclarecer mejor, refiere con base en diferentes formas de expresión; acotadas aquí dentro de la arquitectura:

La reacción contra la arquitectura moderna y en particular contra los monumentales edificios del Estilo Internacional, los edificios pop y los cobertizos decorados y celebrados por Robert Venturi en su manifiesto, *Learning from Las Vegas* (...) se cuentan también entre las variedades de lo que puede llamarse posmodernismo. (...) Aparecen como reacciones específicas contra las formas establecidas del modernismo superior, contra este o aquel modernismo superior dominante (...): el Estilo Internacional, Le Corbusier, Frank Lloyd

Wright, Mies (...) Para la generación que llega a las puertas de los años sesenta constituyen lo establecido, el enemigo; muertos, asfixiantes, canónicos, reificados monumentos que uno ha de destruir para hacer algo nuevo. Esto significa que habrá tantas formas diferentes de posmodernismo como hubieron [sic] modernismos superiores.

Por lo tanto, al realizar su reacción de modo específico y local en contra de las formas, y no hacia el esquema que las sostenía, es que la posmodernidad sólo generaría formas diferentes, aunque con mismo contenido. De esta manera, dará lugar a la fragmentación y dispersión de su intención original, la cual, no llegaría a manifestarse de manera conjunta ni a conformar un todo coherente. Tornándose irreflexiva en algunos casos, como una moda.

De esta manera, según afirma Jameson, "la unidad de este nuevo impulso –si es que la tiene– no se da en sí misma, sino en el modernismo al que trata de desplazar." Debido a que, realmente, nunca llegaría al grado de crear y consolidar un nuevo fundamento, el cual le permitiera revolucionar de fondo su esquema, como en sus inicios lo hiciera el mismo proyecto de la Modernidad. Así, éste continuaría reproduciéndose intrínsecamente en las formas posmodernistas, puesto que "las rupturas radicales entre períodos no suelen conllevar cambios completos de contenidos, sino más bien la reestructuración de cierto número de elementos ya dados: rasgos que en un período o sistema anterior estaban subordinados, se vuelven ahora dominantes, y rasgos que habían sido dominantes se hacen de nuevo secundarios."³⁰ Por esta razón, Jameson concluye que todo cuanto es descrito sobre la posmodernidad, en esencia, puede encontrarse dentro de la misma Modernidad. Cuestionando con ello la tendencia generalizada a creer que este concepto se refiere a una nueva época, superior e incluso mejor.



[111] 81 Edificios-Cartelera - NORM

En esto coincide con otros especialistas en el tema, como el sociólogo David Lyon, quien señala que este concepto se refiere, sobre todo, a un debate sobre la Modernidad. De esta forma, aparecen en éste diversos calificativos según el enfoque a discutir. Así, por ejemplo, "modernidad 'alta' sugiere que ésta ha alcanzado una fase madura; 'tardía,' que sus días quizá estén contados; 'hiper,' que ciertas características de la modernidad pueden verse exageradas hoy; 'meta,' que algunas condiciones modernas acaso hayan sido trascendidas; o 'reflexiva,' que la modernidad es consciente de sí misma más sistemáticamente que nunca."³¹ Enfoques que, pese a sus diferencias, indican la persistencia ineludible de la Modernidad. Muy similar a lo que señala Bauman, al referirse a la Posmodernidad como un momento posterior a su surgimiento y consolidación, pero en el que esta no ha sido trascendida, sino que más bien ha vuelto sobre sí misma. En este sentido, es que se refiere a ella con otros términos como el de *segunda modernidad*, *sobremodernidad* o *modernización de la modernidad*, entre otros.

De este modo, Bauman trata de recalcar que en la posmodernidad continúan prevaleciendo los principios básicos modernos. Destaca principalmente lo que denomina la "disolución de los sólidos," correspondiente al ideal de progreso que, en primer lugar, permitiera anteponerse a la tradición sociocultural y librarse del esquema del antiguo orden. Sólo que ahora, el establecimiento de esta misma intención radical, generaría un efecto de inercia manifiesto en un rechazo generalizado hacia lo sólido en sí mismo. Con lo cual la Modernidad terminaría atacándose a sí misma, destruyendo su propia construcción. Dando lugar a lo que Bauman llama la "Modernidad Líquida." Concepto central de toda su teoría y con el que busca describir la condición sociocultural

de la era actual. En la que toda fuerza y cohesión necesaria para la estabilización cualquier nuevo orden o sistema social, se desvanece como producto de su perpetua modernización. Condición que contradictoriamente imposibilitaría la estructuración de un orden realmente sólido y permanente, como el que originalmente pretendía ser la Modernidad.³²

En sintonía con esto, otro revelador enfoque lo aporta el sociólogo, filósofo y antropólogo francés Bruno Latour. Para quien la posmodernidad constituye una especie de enfermedad o síndrome de la Modernidad, derivado de la radicalización de sus propias tendencias críticas en contra del pasado. En sus propias palabras:

El posmodernismo es un síntoma, y no una solución fresca. Vive bajo la Constitución moderna pero no cree ya en las garantías que ofrece. Siente que algo no funciona bien en la crítica, pero no sabe hacer otra cosa que prolongar la crítica, sin por ello creer en sus fundamentos. (...) Racionalistas decepcionados, sus adeptos se sienten a las claras que el modernismo ha terminado, pero siguen aceptando su manera de repartir el tiempo (...) Siente que llegaron "después" de los modernos, pero con el desagradable sentimiento de que no hay más después. *No future*, tal es su eslogan, que se añade al de los modernos, *No past*.³³

Esto quiere decir, que el individuo posmoderno sigue bajo los preceptos de la Modernidad, más sin la conformidad y optimismo de su momento de apogeo. Lo cual, bajo la promesa de un mejor mañana, le permitía desprenderse del pasado y trabajar en la consecución del proyecto Moderno. En su lugar, ahora ha dejado de creer además en el futuro que éste prometía, colocándose a sí mismo en una compleja paradoja.

En este sentido, Jameson señala que las formas posmodernas, pese a manifestarse como una crítica en contra de la Modernidad, continuarían respondiendo a su mismo sistema social, expresando aún la lógica más profunda de su esquema cultural. De ahí que afirme que la posmodernidad se encuentre íntimamente ligada al capitalismo y la sociedad de consumo. Dentro de los cuales, la posmodernidad arquitectónica puede entenderse sólo como una "manifestación más de una tendencia general de la cultura de los países centrales, una reacción frente al surgimiento de las fuerzas que amenazaban el *statu quo*."³⁴ Es, así, una especie de medida de la misma Modernidad para preservarse ante la agitación del momento. Algo evidente en la postura de Venturi con su alabanza a la estructura comercial. Pero más allá de ello, Jameson coincide con Bauman al señalar un factor primordial al que todas sus expresiones continúan apuntando y al que él llama "la desaparición de un sentido de la historia."³⁵

Dicho factor se refiere a la interpretación del pasado histórico, pero a través del propio esquema moderno y sus estereotipos sobre éste, erradicando así su contenido y valor original. Lo que ejemplifica la supuesta recuperación de la tradición y el simbolismo por parte de la arquitectura posmoderna, al emplear las formas históricas despreciando su contexto social e ideológico, y considerarlas por sí solas la antítesis a las modernas. Pues en su afán por contrariar la concepción funcionalista, sólo se interesaría por el resultado estético y formal. Con lo que indirectamente seguiría respondiendo al esquema cimentado por el Movimiento Moderno, operando aún dentro de sus parámetros de la forma y la función al sólo invertir su fórmula. Lo que la llevaría a cometer el error conceptual de tomar al simbolismo como una cuestión meramente formal y visual. Utiliza, así, los modelos históricos como signos ópticos desprovistos de todo contenido y contexto, dentro de entornos predominantemente modernos. Por lo que su resultado sería una arquitectura ecléctica e irónica, que continúa revistiendo un núcleo funcional.

De este modo, su supuesta intención histórica terminaría siendo solamente superficial y ligera. Lo que más adelante, con mayor perspectiva temporal, representaría una de las objeciones fundamentales en su contra al sólo poner en duda las ideas básicas de la Modernidad, pero sin

llegar a formular una alternativa real de fondo. Siendo así únicamente una mera reacción a ésta. Algo que, por mencionar algunos ejemplos, declararía tan sólo unos años después el teórico alemán e historiador en arquitectura Hanno-Walter Kruft. Quien afirmó que: “Originalmente el postmodernismo significaba un abandono de lo moderno –lo cual en el lenguaje actual ya no es cierto– y concluyó en la fórmula ‘todo está permitido.’”³⁶ En concordancia con esto, Tadao Ando declararía, también en su contra, que “la arquitectura posmoderna simplemente ha pretendido cubrir la realidad con un barniz de nostalgia y con imágenes placenteras que están al servicio de los intereses comerciales. La labor del posmodernismo ha consistido en la transformación de la tediosa realidad del movimiento moderno en una ficción colorista.”³⁷



[111.9] Arquitectura extraña

Esta mera reacción, puede verse presente incluso en los mismos manifiestos posmodernos que, al imitar el estilo y lenguaje de escritura de los fundadores del Movimiento Moderno, identificarían a este medio como un indicativo de autoridad, una expresión objetivada de su postura y el criterio de subordinación de otras posturas. Ahora empleado para cuestionar la acepción canonizada y erudita de la Modernidad, con la intención principal de destronarla. Así, el manifiesto se transformaría en un medio para burlarse o parodiar esta postura, y no ya en una respuesta directa a una realidad circundante. Esto es lo que Jameson denomina *pastiche*, como uno de los rasgos característicos del posmodernismo que sólo representa una ironía inexpresiva y que no es más que afirmar lo contrario, a lo que de antemano se ya ha establecido. Razón por la cual estos textos sólo tendrían relevancia dentro de la disciplina, sin generar una justificación social con el peso que la arquitectura moderna tuviera en su momento y contexto original.

EL FUNDAMENTO FILOSÓFICO

Por otra parte, pese a las diversas críticas y el desplome de la fe en el progreso, el esquema cultural moderno no resultaría erradicado, sino que, de hecho, sería entronizado aún más. Pues como parte de las medidas para preservar el orden ante el estallido libertario de la década de 1960 y la ausencia de un modelo de orientación estable, éste sería instaurado como el orden oficial dentro de las diversas instituciones sociales. Con lo que sus formas de expresión representarían el canon ahora dentro de los museos, galerías, fundaciones, medios de comunicación, administraciones públicas, universidad, etc. Para lo cual hay que recordar que, originalmente, éstas entablaban un diálogo muy distinto con la vida social, al tener un carácter subversivo intrínseco que, más allá de su contenido ideológico explícito, desafiaban el buen gusto y sentido común. Esto es así porque nacieron como una crítica de fondo a los principios, normas y convenciones reinantes en la sociedad europea de inicios del siglo XX.

Con esta entronización, las formas modernas se volverían ahora lo establecido y pasarían al centro de la producción cultural, dejando de parecer repulsivas y escandalosas, al ser ahora fácilmente aceptadas por las nuevas sociedades que las acogerían como los nuevos clásicos. Sobre todo, generarían un gran éxito comercial, al quedar estrechamente ligadas al sistema capitalista. Lo que puede verse claramente en el manejo de la publicidad sobre las distintas formas del arte moderno. De modo que, en lo subsecuente, éste comenzaría a ser percibido como lo normal por la sociedad y lo académico por los artistas, despojándolo de su antiguo poder subversivo y, lo que es peor, de su razón de ser. Momento en que Jameson señala que la Modernidad se reafirma como cultura dominante, aunque ya esté muerta.³⁸ Lo que por su parte Bauman identifica como “instituciones

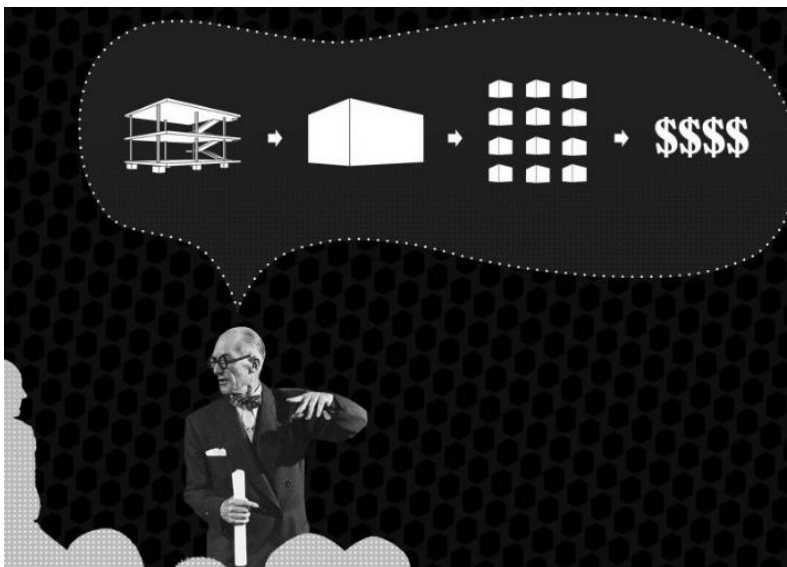
zombis” que, muertas y vivas a la vez, permitirían “una redistribución y una reasignación de los ‘poderes de disolución’ de la modernidad.”³⁹

En otras palabras, este proceso implicaría un desvío de la atención pública buscando la supervivencia de su sistema sociocultural. El cual, ante el incumplimiento de sus objetivos originales de un mejor mundo humano, y como medida para evitar la disidencia, enmarcaría su discurso hacia el simple y llano crecimiento económico, encubierto así dentro de su llamado *Pensamiento Único*. Su argumentación central era integrar a todas las naciones en la construcción de un mercado mundial, para asegurar el bienestar general siguiendo los principios del capitalismo. De ahí que “el credo del Pensamiento Único son los indicadores macro-económicos, sus sacerdotes son los economistas y sus valores exclusivamente monetarios.” Credo que requería ser fincado igual en cada nación, siguiendo con su principio de unificación, puesto que “esta nueva ideología imperante se basa en el antiguo paradigma de la razón y la ciencia positivista que se caracteriza por reducir la realidad a fenómenos mecánicos y cerrados.”⁴⁰

A su vez, esta ideología daría lugar a nuevos subsistemas políticos y económicos derivados, como el neoliberalismo; también llamado en este sentido poscapitalismo, capitalismo tardío o multinacional. Mismo que alcanzaría uno de sus puntos culminantes al término de la Guerra Fría y la disolución del bloque Socialista, con lo que se remarcaría el triunfo rotundo del sistema capitalista neoliberal, forjado principalmente por los Estados Unidos. De esta forma, sobresalieron y se expandieron, aún más, las llamadas sociedades de consumo, de los medios de comunicación o posindustriales. Dentro de éstas, el que la economía sea el rol determinante de la vida social, ha dejado de ser alarmante, puesto que, el control sistémico ya no se ejerce directamente entre las distintas clases sociales, sino mediante todas sus instituciones y otros aparatos abstractos en función de los estamentos tecnócratas. Condición que propiciaría el florecimiento de nuevas formas de expresión, primordialmente destinadas al consumismo.⁴¹

En el caso de la arquitectura, esta entronización institucional tendría mayor repercusión a través de las escuelas y la formación académica, dentro de lo cual, la postura consolidada por la Modernidad funcionalista pasaría a ser la respuesta consagrada. Por un lado, replicando sus propuestas y difundiéndolas entre las nuevas generaciones de arquitectos, aún bajo la impronta de su supuesto valor universal, pero, sobre todo, reproduciendo sus concepciones, metodologías e ideas, consolidadas ahora como dogmas. Esto influenciaría profundamente la manera de proyectar y percibir la arquitectura en lo subsecuente. Así, daría lugar a lo que hoy se identifica como la “institucionalización de la profesión,” que, en primera instancia, puede verse en las plantas

[III.10] Le Corbusier prevalece – Zhivko Beremski



ordenadas y los volúmenes completamente depurados de toda imperfección. No ya como expresión directa de los ideales del purismo y el elementarismo, sino de sus técnicas. Con las cuales, ha quedado de fondo un proceder en abstracto que va más allá de simples resultados formales.

Bajo esta institucionalización, la arquitectura sería enseñada a partir de parámetros abstractos, derivados del énfasis racional y programático marcado por el

Movimiento Moderno; como planos, gráficos, diagramas, conceptos especializados, códigos, especificaciones escritas y otros más. Esto distanciaría al arquitecto de la experiencia corporal y sensorial con su objeto de estudio, reforzado con la creciente especialización y división del trabajo destinada a incrementar la productividad económica dentro de las sociedades poscapitalistas. De este modo, la edificación en general también sería regulada mediante diversos mecanismos financieros, legales y contractuales, enfocados en priorizar la construcción rápida, masiva y barata, condicionando el ejercicio proyectual a una simple implementación de fórmulas. Misma situación que se manifestaría en la esfera profesional, con el auge de las grandes firmas de arquitectos y despachos de estructura empresarial. Lo que, en suma, propiciaría la desconexión entre idea y materia, o pensar y hacer, reduciendo así el fenómeno arquitectónico a un mero objeto abstracto.⁴²

Al analizar esta cuestión, Juhani Pallasmaa afirma que semejante desconexión es una herencia directa de la ruptura con la tradición, originada por el proyecto moderno. Esto es debido a que, hasta el Renacimiento, la arquitectura era concebida como una labor artesanal cercana a la idea del oficio. En cuanto a su relación directa con la producción y la enseñanza. Depositando así la tradición constructiva en herméticos gremios de artesanos y artistas, cuasi esotéricos, consolidados desde la Edad Media a través de una relación indisoluble entre maestro, aprendiz y trabajo. Dependencia que comenzaría a sesgarse con la implementación del dibujo, como medio para concebir la arquitectura. A lo que se sumaría el desarrollo de bases teóricas y conocimientos abstractos, como las matemáticas y la geometría, que permitirían un mayor distanciamiento de la labor empírica. Alcanzando su plena emancipación tras la segunda guerra, al concretarse la apropiación de los nuevos métodos técnicos y científicos de la Modernidad.

Por consiguiente, según afirma Pallasmaa, "en la actualidad, el arquitecto normalmente trabaja desde la distancia del estudio de arquitectura, mediante dibujos y especificaciones escritas, de un modo muy similar a como trabaja un abogado, en lugar de estar inmerso directamente en el material y los procesos físicos de producción."⁴³ Distancia que se ha incrementado aún más con las nuevas tecnologías y herramientas digitales actuales, al ser empleadas como el único medio de contacto con la realidad arquitectónica. Por una parte, se sustituye el contacto directo con el sitio y la problemática real, por la información en internet y otros medios digitales como la fotografía satelital. Mientras que, por la otra parte, en el ejercicio proyectual el dibujo a mano ha llegado a ser sustituido por la representación digital, y la experimentación con maquetas con el modelado digital. Llegando al grado de desarrollar proyectos completos partiendo exclusivamente de estas tecnologías, sin salir del estudio. Más que ser el resultado directo de estas nuevas herramientas tecnológicas, esto deviene, sobre todo, de una postura ideológica.

Esto puede entenderse como parte del ideal de progreso fundamentado en la técnica, uno de los pilares centrales de la arquitectura moderna. Mismo que, con su entronización institucional, consolidaría los cimientos de gran parte de la arquitectura contemporánea. Respecto a esto, Josep Montaner, unos de los teóricos en arquitectura más destacados en la actualidad, afirma lo siguiente:

A pesar de las diversas crisis, algunas de las características del movimiento moderno – como la confianza en la tecnología y en el progreso que procede de la agenda definida por la Ilustración y la Revolución Industrial– siguen vigentes. Ello se expresa tanto en la pervivencia de la arquitectura *high-tech* y en la eclosión y continuidad del minimalismo en la década de 1990 como en la vitalidad de la teoría de los soportes (...) La tradición del racionalismo se ha revisado, ajustado y puesto al día en su capacidad de análisis sistemático de la realidad y de hacer propuestas según las capacidades tecnológicas.

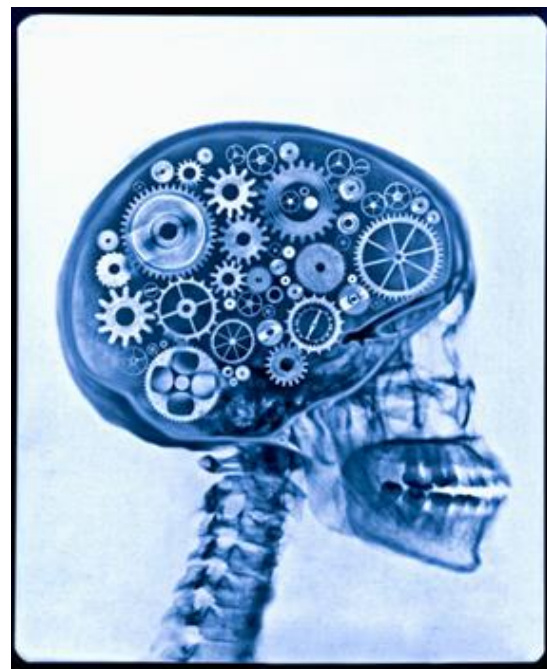
Por lo tanto, como señala Montaner, con la pervivencia de estas características también el racionalismo continuaría presente, imponiendo así su concepción de la arquitectura en la actualidad. Muy a pesar de las diversas críticas y alternativas surgidas en su contra. Esta situación

puede ser complicada de vislumbrar desde la perspectiva de la disciplina arquitectónica, para lo cual, puede ayudar referirse a su acepción dentro de la filosofía.

En primera instancia, es importante aclarar que, aunque la filosofía se entiende comúnmente como una actividad de pensamiento, dedicada a la reflexión analítica y racional que busca generar conocimiento abstracto o teórico, la filosofía en sí misma se presenta en muy diferentes formas. Para esto, hay que distinguir entre dos órdenes básicos. Por un lado, la filosofía de *primer orden*, como aquella que se ejerce directamente sobre la realidad, a través de cualquier modalidad de expresión o mediante la existencia misma, con hechos o acciones. Lo cual, se refiere así a un particular modo de existir, actuar, pensar o percibir la realidad, tanto de un simple individuo, como de un grupo social o cultural. De ahí, que la filosofía de *segundo orden* se entienda como aquella que se dedica exclusivamente a evaluar, dilucidar o interpretar a la primera, en sus distintas formas. Esto, comúnmente se realiza por medio del análisis y la crítica de sus presupuestos, conceptos, métodos, resultados y objetivos, entre otros.

Por consiguiente, la manera en que Montaner se refiere a la persistencia del racionalismo en la actualidad, es como una filosofía de primer orden. Esto, es uno de los aportes que brindaría el posmodernismo a la disciplina, gracias al debate suscitado por su polémico lenguaje formal que llevaría a diferenciar entre un posmodernismo estético y otro filosófico. Aunque interrelacionados, el primero señala a algo más coyuntural y efímero, relacionado con cuestiones estilísticas y un tanto superficiales. Mientras que el segundo se refiere a asuntos morales, sociales e ideológicos, tratándose de una crítica humanista y pluralista en contra del absolutismo y universalismo, predicado por la Modernidad como tendencia civilizatoria. Cuestión vigente hasta nuestros días.⁴⁴ Dicho debate, permitiría vislumbrar que el racionalismo no se trata de un simple estilo o una cuestión meramente formal, como irónicamente lo planteó el posmodernismo, sino de una cuestión mucho más profunda. Con este propósito, Montaner hace alusión al trabajo de diversos filósofos que, mediante la filosofía de *segundo orden*, permiten distinguir mejor esta situación.

Entre ellos señala las ideas de Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Jean-François Lyotard y Jacques Derrida, entre otros. Con base en éstas el racionalismo puede entenderse, a grandes rasgos, como un sistema de pensamiento y construcción del conocimiento, asentado casi exclusivamente en la capacidad de raciocinio humano. El cual permite simplificar las cualidades y complejidades de cualquier fenómeno, brindando ciertos criterios de objetividad mediante la unificación y cuantificación de sus características. A su vez, esto termina condicionando la percepción que se tiene sobre él. Este método, principalmente, es aplicado al análisis e interpretación de la realidad, y de ahí, a todos los demás fenómenos y elementos que la componen; incluyendo desde el propio ser humano, hasta fenómenos derivados de él, como la arquitectura. Y aunque sí bien, esta visión puede ser muy útil en ciertos contextos y situaciones, no deja de ser una mera abstracción con límites.



[III.11] Tecnocracia - Autor desconocido

En este sentido, es importante recordar que este fundamento filosófico permitiría el surgimiento y desarrollo del proyecto de la Modernidad. Aunque, según afirma Montaner, "si desde el renacimiento hasta inicios del siglo XX ha constituido motor para la desacralización y humanización

del mundo, en la segunda mitad del siglo, se ha convertido en un freno, un obstáculo, un límite, una simplificación de la complejidad." En este sentido, como ya se mencionó, sus modelos no encajarían del todo con las situaciones y diferencias del resto del mundo. Además de su monopolización capitalista, que lo limitaría todo a la mera utilidad y determinación económica. De ahí, que la Modernidad y el racionalismo sean considerados actualmente "mecanismos empobrecedores de las complejidades y cualidades de la realidad." De este modo, se ha llegado a afirmar, incluso, que "todo racionalismo es un absolutismo que pretende la perfección, haciendo encajar la cambiante y compleja realidad en los esquemas de la razón."⁴⁵

DE(CON)STRUCCIÓN

Al reconocer la situación de este trasfondo filosófico, así como la ineficacia del posmodernismo para consolidar una alternativa de fondo al problema de la arquitectura moderna; surgirían nuevas propuestas aún más radicales. Las cuales buscarían desarrollar una nueva concepción arquitectónica, partiendo ahora de un fundamento filosófico completamente diferente. De modo que, a principios de la década de 1980, Peter Eisenman y Bernard Tschumi, antiguos partidarios del posmodernismo, adoptarían las investigaciones del filósofo francés Jacques Derrida, quien acuñaría el concepto de la *deconstrucción* para hacer una revisión de fondo a la visión absolutista y universal de la realidad fundamentada en el racionalismo. En torno a este concepto, desarrollarían una nueva teoría arquitectónica llamada *Deconstructivismo*. Por una parte, en alusión a la filosofía de Derrida, a quien de hecho involucrarían directamente en su proyecto; y, por la otra parte, en referencia al Constructivismo ruso. Corriente de vanguardia que fuera uno de las principales contendientes del Movimiento Moderno en su momento.

Esta nueva postura se daría a conocer en 1988 nuevamente a través del MoMA, con su exposición titulada "Arquitectura Deconstructivista." Ésta incluía proyectos, en su mayoría sin construir, de Eisenman y Tschumi y otros arquitectos más de gran fama actual como Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas y Zaha Hadid, que, pese a su disparidad, guardaban similitud en el ensamblaje, distorsión y yuxtaposición de elementos arquitectónicos, en apariencia aleatoria. Así, estos siguen la premisa única de que estos fragmentos no conformaran un sistema coherente, sino que colisionaran y se combinaran de formas no preestablecidas e impredecibles. Tal como declara Tschumi: "mi placer nunca se ha manifestado al mirar los edificios; sino más bien al desmantelarlos." De este modo, se establecería una nueva metodología y proceder proyectual que, mediante la superposición de los propios trazados reguladores del purismo, destruiría su coherencia rectilínea tanto en planta como en alzado. Dando asimismo con una nueva experimentación formal, como resultado directo de los nuevos medios de representación digital.

Al año siguiente, surgiría una de las primeras obras deconstructivistas en la escena: El Centro Wexner de la Universidad de Ohio, Columbus; proyectado por Eisenman. Su organización interna yuxtapone la retícula del campus con la de la ciudad, generando una alineación deliberadamente incómoda. Lo que se suma al manejo formal que rompe con la noción de un cerramiento continuo y preciso, mediante su apariencia inconclusa; como si el edificio hubiera quedado a medio construir. Lo que puede verse en sus circulaciones y la recreación de una antigua armería con forma de castillo, antes situada en el mismo sitio. Recurso también empleado por Tschumi en su parque de la Villete en París, de 1990. Este último, además de su trama urbana arbitraria, destacaría por sus *follies*, una serie de pequeños edificios diseñados en colaboración con Eisenman, los cuales, contradicen la relación causal del funcionalismo entre programa y arquitectura, al negar toda alusión a una función preestablecida fija. La que también resultaría ser aleatoria, al ser adaptada por cada uno de sus nuevos usuarios o habitantes.

A partir de ahí, esta postura marcaría toda una nueva tendencia arquitectónica vigente hasta la actualidad e identificada como la *Nueva Vanguardia*. Término que, por un lado, alude al haber dejado atrás, por fin, a la Modernidad, aunque, por el otro, se refiere a que en ésta continúan

prevaleciendo los rasgos principales de la primera vanguardia. En este sentido, cabe mencionar que pese a su trasfondo filósofo sumamente diferente y radical novedad, tanto estética como funcional, esta supuesta nueva tendencia seguiría respondiendo al mismo esquema sociocultural cimentado por la arquitectura moderna. Dentro de lo cual, haría una proclama incluso aún más enfática y literal hacia su mismo desarrollo tecnológico y económico, incluyendo su ideal de progreso que simplemente sería actualizado. Esto, desembocaría en reducir a la arquitectura a un fenómeno comercial, destinado a satisfacer las demandas de la sociedad de consumo y su llana producción económica. Tal como se analizó en el primer capítulo.

[III. 12] Daniel Libeskind - Futuros contemporáneos



Quienes defienden este punto de vista, sostienen que esto se debe a que el Deconstructivismo no implementaría un fundamento filosófico realmente diferente, como afirmaban sus precursores. Uno de estos detractores es Colin Davies, teórico e historiador en arquitectura inglés, quien sostiene que la "Deconstrucción y el Deconstructivismo tal vez fuesen movimientos paralelos o equivalentes, pero no estaban directamente relacionados entre sí como la teoría y la práctica." En este sentido, afirma que "sería un error ver la Deconstrucción como algo anterior al Deconstructivismo; no fue ésta la base filosófica del estilo." Su primer punto para argumentar esto, es que la supuesta adopción de esta filosofía fue resultado de la institucionalización de la novedad dentro de la arquitectura. Esto establecería como objetivo el inventar formas nuevas, siguiendo la premisa de que problemas nuevos requieren ideas radicalmente nuevas. Lo que desencadenó una competencia por apropiarse de las ideas más recientes, sin preocuparse por su efecto en la realidad, caducando teorías antes de aplicarlas y distanciando a los no especialistas.

Este distanciamiento es el que impediría ver a los arquitectos deconstructivistas que la deconstrucción no se trataba de un sistema filosófico integral, como lo es el racionalismo, el cual, gracias a su enfoque y construcción sistémica, permite desarrollar modelos aplicables a la descripción de la realidad, incluyendo así sus muy diversos aspectos. Mientras que la deconstrucción, en su lugar, se trata más bien de una modalidad de investigación filosófica que de hecho se ve a sí misma sólo como una actividad o proceso por medio del cual tomar conciencia de los límites del lenguaje y del pensamiento. Forma, así, parte de la tradición *estructuralista* y *semiótica* fundada en la lingüística un siglo atrás, según la cual el ser humano sólo puede comprender la realidad mediante el lenguaje y otros sistemas de signos. Mismos que al existir de manera abstracta e independiente de quien se expresa, sólo permiten que los significados sean aproximaciones siempre provisionales. De modo que un signo siempre significará otros signos en una cadena infinita, sin jamás poder alcanzar un conocimiento completo y absoluto de la realidad.

En esto es que el *posestructuralismo* de Derrida fundamenta su crítica al racionalismo e, incluso, al estructuralismo, al negar la existencia de una realidad permanente y absoluta a la cual referirse. Por tal motivo, esta filosofía sólo puede ser tomada como una crítica que no busca consolidar un modelo aplicable a la explicación de la realidad. De ahí, que tampoco pueda ser tomada como sustituto o solución al problema del fundamento filosófico en el que se basó la arquitectura moderna. Algo que quizá pasarían por alto los deconstructivistas, al caer en el equívoco de considerar estos modelos filosóficos como ideologías que pueden ser fácilmente cambiadas, como si se tratasen de simple posturas políticas. Esto, incluso, lo aclararía Mark Wigley, co-curador de la exposición del MoMa, al afirmar que “la deconstrucción nunca será simplemente estética.”⁴⁶ Además de que, según afirma Davies: “No todos estos arquitectos compartían el entusiasmo por la filosofía de Derrida –algunos ni siquiera lo conocían–; lo que sí compartían era el deseo de destruir la coherencia formal de la arquitectura convencional, ya fuese tradicional o moderna.”⁴⁷ Intención en la que varios de ellos habrían estado trabajando, años antes de saber de Derrida.

Por ejemplo, Gehry y Koolhaas, como principales exponentes de las neovanguardias en cuanto obra construida, llevaban experimentando con geometrías disruptivas desde la década de 1970, como parte del afán posmoderno por superar la noción racionalista. Incluso, el mismo Eisenman había estado trabajando de antemano en ello, con su teoría del *Posfuncionalismo* de 1976. En ésta, afirma que el funcionalismo se trata sólo de una variante del positivismo, como fase tardía del humanismo. De modo que, siguiendo paradójicamente con la intención ahistórica de la Modernidad, Eisenman sugiere que la arquitectura debía alejarse por completo de las reglas del humanismo y del significado acumulado por la historia para llegar a ser realmente abstracta, como hicieran en sus artes Arnold Schönberg, Guillaume Apollinaire, James Joyce, Piet Mondrian o Casimir Malévich.⁴⁸ A esto, Tschumi agregaría por su parte que “las circunstancias culturales de hoy sugieren la necesidad de descartar categorías establecidas de significado e historias contextuales (...) para estimular el conflicto más que la síntesis, la fragmentación más que la unidad, la locura y el juego más que el manejo cuidadoso (...) aspirando a una arquitectura que *no significa nada*.”⁴⁹

En relación a ello, puede comprenderse que esta supuesta nueva postura seguía concibiendo aún a la arquitectura como un fenómeno aislado y abstracto que, más allá de no tener relación simbólica con su lugar y tiempo, tampoco debía relacionarse ya con la actividad o la forma humana. De esta forma, ahora establece como su principal función, producir una desorientación y dislocación del sentido. Esto, en vez de conformar una alternativa y solución real al problema de la arquitectura moderna, sólo consolidaría su prolongación y radicalización en la ciega obsesión por superarla, pues como dice la frase: “no es mejorando la vela que se ha inventado la bombilla eléctrica.” Siendo así parte del mismo síndrome de la Modernidad. De modo que, como señala M. Roth, con su misma intención ahistórica con que la arquitectura moderna pretendía anteponerse a los dogmas de su pasado, ésta terminaría imponiendo el nuevo dogma de la novedad. Encerrándose así en el círculo vicioso del sin sentido.⁵⁰ Del cual, ni el deconstructivismo ni las diversas neovanguardias lograrían salir, formando así parte de la modernización de la Modernidad.

Esto es algo que, desde un contexto más cercano al nuestro, ha estudiado el teórico en arquitectura e investigador de la UNAM Ramón Vargas Salguero. Al analizar la relación de la arquitectura con la situación de nuestro momento histórico, tanto en el ámbito sociocultural como de la vida cotidiana, señala la presencia de un denominador común al que refiere como un “espíritu destructivo.” Éste, pese a su aparente disparidad y heterogeneidad de hechos, se ha manifestado primero en la desestimación del pasado en general, luego en su arrumbamiento y por último en su destrucción. Variantes de ese mismo espíritu que no sólo ha marcado la tendencia dominante de la arquitectura contemporánea en México, sino también de su urbanismo. Medios por los cuales, como representantes y depositarios del patrimonio sociocultural, actualmente se encuentra destruyendo a la misma Modernidad que lo originó. A la que Salguero recalca que es necesario entender, desde de la arquitectura, no como un simple estilo sino como “el conjunto de creencias, convicciones, ideas y, muy importante, modos de valorar la vida misma.”⁵¹



Es en este punto que la arquitectura se volvería sumamente ensimismada, olvidándose casi por completo del ser humano al que se suponía debía servir y albergar. Esto es resultado de la misma concepción de la arquitectura desarrollada por el Movimiento Moderno, que la pensaba como un objeto o "artefacto artístico desprovisto de vida." De modo que, como afirma Pallasmaa, "cuando comparamos los proyectos de la primera modernidad con los de la vanguardia actual podemos percibir inmediatamente una pérdida de empatía hacia el

habitante. En lugar de estar motivada por la visión social del arquitecto o por una concepción empática de la vida, la arquitectura se ha vuelto autorreferencial y autista."⁵² Concepción que como puede verse con el deconstructivismo, ha trascendido sus barreras temporales repercutiendo incluso más allá del círculo disciplinar. Lo que, en este sentido, puede verse presente en la ciudad, como fenómeno que no depende de arquitectos y urbanistas, sino de la sociedad en su conjunto.

EL NO LUGAR

En primera instancia, esta destrucción del vínculo con el pasado histórico y el propio ser humano dentro de la ciudad contemporánea, puede entenderse como parte de la planificación urbana con fines políticos y económicos. Esto se iría consolidando desde inicios del siglo XVIII, cuando la configuración del espacio urbano comenzó a emplearse como medio para disciplinar las voluntades y comportamientos de sus habitantes. Dirigido, así, por los intereses del naciente estado moderno que, como entidad abstracta, materializaría su orden social estableciendo al trabajo, la fábrica, y después la empresa, como nuevo centro social. Primero, al reticular las ciudades para parcelar y dirigir su actividad, siguiendo con el modelo industrial y su división del trabajo. Con lo que se establecerían distintas zonas como la habitacional, comercial, industrial, recreativa, etc. Lo que consecuentemente dividiría también los espacios arquitectónicos a su interior, junto con la actividad cotidiana e íntima. Terminando con esto por separar al individuo dentro de grupos específicos e instituyéndole un rol determinado a desempeñar.⁵³

Esta situación la ha estudiado a profundidad el filósofo francés Michel Foucault, quien comprende a la arquitectura y la ciudad como ámbitos de acción materializada de las distintas formas de relación humana y de poder. En este sentido afirma que "podría escribirse toda una 'historia de los espacios' –que sería al mismo tiempo una 'historia de los poderes'– que comprendería desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones económico-políticas."⁵⁴ Para esto, señala como ejemplo icónico el de la casa que, hasta la Revolución Industrial, era un espacio indiferenciado en el que poco importaba la repartición de actividades. Poco a poco, ésta se transformó en un espacio funcional dividido en zonas para cocinar, asearse, dormir, etc.; diferenciado a su vez en los espacios del hombre y la mujer, de los padres y los hijos, etc. Con esto, se prescribiría un cierto tipo de moralidad fijando el esquema de las nuevas instituciones sociales; como el de la familia obrera, por ejemplo.

Durante todo el desarrollo de las sociedades modernas, esto se iría sofisticando mediante el espacio urbano y arquitectónico, según los intereses particulares del estado o la economía establecida. Hasta el grado de volverse mecanismos represores, al pretender mantener fija la situación instaurada ante la inconformidad social. Sin embargo, paradójicamente esto fragmentaría

cada vez más las estructuras sociales, de modo que, a finales del siglo XX, estas se alejarían tanto de un centro social fijo que en varios casos ha llegado a desaparecer casi por completo. Como evidencia está el auge del rascacielos como tipología desligada de una función particular. Lo que de la misma manera comenzaría a generar espacios urbanos deslindados de todo centro, conformando ciudades genéricas dispersas sin distinción por el mundo entero. Estos han llegado a funcionar como simples almacenes de mercancía, dinero y gente, al generar, de esta forma, una tipología del habitante, anónimo por igual. Situación en la que se han centrado los estudios del antropólogo y etnólogo francés Marc Augé, quien acuñó el concepto del *no lugar*.

Si se comienza primero por el *lugar*, Augé lo define como aquel que representa un espacio de identidad, relacional e histórico, construido mediante las interacciones de sus individuos, las cuales, configuran de cierto modo un centro social o punto fijo, desde el cual se definen la orientación y direcciones a seguir. Mismo desde el que, tanto el territorio como las construcciones a su alrededor, forjan la identidad del grupo al permitir su unión, a la vez que alimenta y renueva la relación de cada individuo con su propia psique e identidad.⁵⁵ Sin embargo, para no confundir con un simple objeto o referencia física a un sitio, hay que aclarar que este lugar “se trata precisamente de un espacio cargado de sentido por grupos humanos, en otras palabras, se trata de un espacio simbolizado. Esta simbolización, que es lo propio de todas las sociedades humanas, apunta a hacer legible a todos aquellos que frecuentan el mismo espacio, cierta cantidad de esquemas organizadores, de puntos de referencias ideológicos e intelectuales, que ordenan lo social.”⁵⁶ Es de este modo que convergen la historia, la identidad y la relación social.

De ahí, el *no lugar* puede entenderse como todo lo contrario al ser “un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico.” Esto, ciertamente es producto de la ruptura histórica de la Modernidad y su desestimación hacia el simbolismo del espacio, al centrarse más en la organización productiva. Sin embargo, en este período aún se daba la posibilidad para generar identidad social e integrar los lugares tradicionales. Mientras que, en la Posmodernidad, en que actualmente nos encontramos, –o *sobremodernidad* como la llama Augé– la aparición y proliferación de los no lugares resulta directamente ligada al modo de vida. Destacando la aceleración de los hechos históricos y la condensación en el presente como rasgos que la distingue de la Modernidad. Esto es resultado de que en las ciudades contemporáneas predominan el consumo, el espectáculo, la saturación de imágenes, los medios de comunicación y de transporte masivo, entre otros.

Con base en esto, los aeropuertos, carreteras, gasolineras, hoteles, supermercados, centros comerciales, terminales y espacios de circulación en general, pueden ser claros ejemplos de *no lugares*. Mismos que, aunque aparentemente comuniquen, no propician vínculos sociales duraderos, más que encuentros fortuitos sin una interacción verdadera. De modo que representan espacios anónimos, neutrales e indiferenciados donde cualquiera puede andar libremente desconectado de todo centro. No obstante, están integrado dentro de una inmensa masa o red sin pies ni cabeza, como de hecho hoy sucede con el internet y los celulares. De este modo, un aspecto importante del no lugar es que termina aislando al individuo, generando una comunicación de cierto modo pobre, en que éste sólo entra en contacto con otras imágenes de sí mismo. Con esto se le despoja de su sentido de pertenencia e identidad, y se anula toda alteridad al ser, así, un espacio prometido a la individualidad solitaria, lo transitorio y efímero.

Por otra parte, la naturaleza del no lugar no sólo reside en estos espacios, sino que se extiende a otras situaciones. En este sentido, Augé ilustra en referencia a la experiencia del turista o del viajar, en la que se genera una visión idealizada, parcial o superficial entre el sujeto y el lugar visitado. De forma tal que nunca se obtiene un conocimiento directo y pleno del último, por el simple hecho de no vivir en él. Lo que el turista puede tratar de compensar con la información del folleto turístico, que sólo le ofrece una abstracción o representación. Sin embargo, ésta termina por anteponerse generando toda una imagen ficticia en el turista y haciendo del lugar un mero espectáculo. A lo

que Augé identifica como el arquetipo del no lugar. Por lo tanto, éste también puede ser interpretado como “una especie de cualidad negativa del lugar, de una ausencia de lugar en sí mismo que le impone el nombre que se le da.” Es decir, una definición o imagen dada de antemano que destruye el lugar y lo transmuta en un no lugar.

Esta aparición y transmutación del no lugar, puede entenderse como el efecto de una codificación cultural generada por la Modernidad, antes enfocada en la superación del pasado y ahora en el consumo. Esto, al incentivar el cambio, la movilidad y aceleración, impide la acumulación de sentido requerida en la simbolización del espacio. Factores tomados por Augé como “signos de una crisis de sentido,”⁵⁷ que de igual manera conllevan a una crisis de alteridad, ya que dicha situación impide la renovación constante de los esquemas socioculturales, generando el “endurecimiento de las categorías.” Mismas que de modo similar a las formas estereotipadas del turismo que hacen del lugar una mera escenificación y ficción, crean también una imagen anticipada de sus individuos. Imponiéndoles una identidad compartida e imposibilitándoles el concebir al otro como tal, al no ser más que un reflejo de esa misma identidad. Por lo tanto, éstos terminan alienados de su lugar, su pasado, sus congéneres y su propio ser. Situación identificada como “el predominio de la lógica de la identidad sobre la lógica de la alteridad.”⁵⁸



[III. 14] El no lugar - Dan Waisman

Al profundizar en este efecto de mediación cultural, Augé hace alusión al mecanismo del lenguaje en relación al denominado “peso de las palabras;” es decir, las evocaciones, impresiones, sensaciones e imágenes que una simple palabra puede generar en su receptor. Por ejemplo, el simple nombre de una ciudad famosa trae a la mente abundantes referencias, aunque nunca se haya estado en ella. Lo que de igual manera permite evocar lugares, objetos o situaciones completamente irreales que sólo existen en las palabras. Forma en la que, de modo un tanto literal, algunos de los ejemplos del no lugar mencionados atrás funcionan. Esto, al emplear diversas señaléticas que indican de modo prescriptivo –ya sea sutil o explícito– la actividad a realizar o no realizar, las formas de uso y la información requerida, entre otros. Para lo cual emplean iconos, ideogramas y códigos, llegando a incluir letreros o palabras, que, por igual, terminan siendo la única interacción entre el individuo y el no lugar.⁵⁹

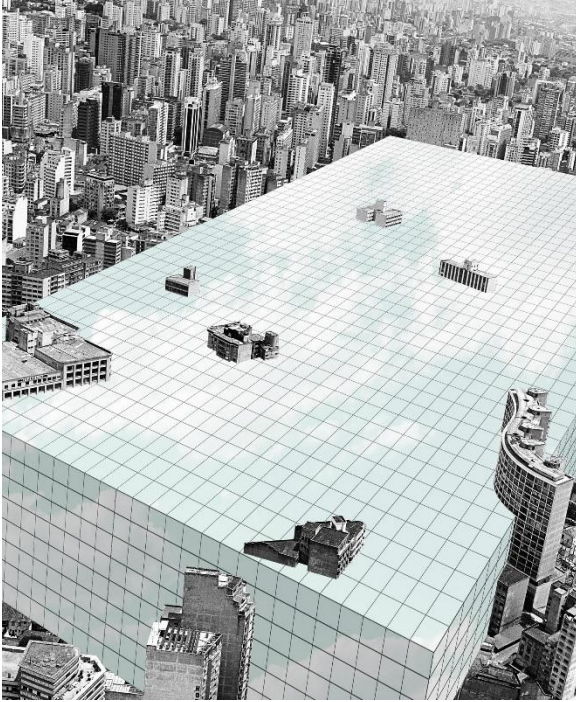
De forma similar funciona el entorno contemporáneo por medio de sus innumerable soportes y mensajes que forman parte integral de él, como los carteles, pantallas, vialidades, edificios y demás estructuras urbanas. Con los que la codificación cultural de la sobremodernidad actúa creando "sobre-realidades," que hacen de la realidad misma una mera ficción. Lo que Augé contrasta al señalar que: "hubo un tiempo en que lo real se distinguía claramente de la ficción, (...) un tiempo en el que iba uno a lugares especiales y bien delimitados (parques de atracciones, ferias, teatros, cinematógrafos) en los que la ficción copiaba a la realidad. En nuestros días, insensiblemente, se está produciendo lo inverso: lo real copia a la ficción;" poniendo como ejemplo a *Disneyland*. Mismo modo en que la sobremodernidad se recluye sobre lo abstracto, creando meras ilusiones que imponen sus categorías y "cuadriculan la tierra."⁶⁰ En este aspecto, la configuración del espacio desempeña un papel sumamente relevante.

Para explicar esto, Augé señala tres elementos característicos de la sobremodernidad y generadores del no lugar: la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias. El primero, correlativo a la aceleración de la historia producto de la caducidad de hechos y saturación de información; y el último, en relación a la imposición identitaria que vuelve al individuo un portador del no lugar. Mientras que el elemento restante, funciona como una especie de punto de articulación de los otros dos tratándose de una organización específica del espacio, determinada por la concepción temporal que los medios de comunicación y de transporte generan. Con la que se da un cierto "achicamiento del planeta," correspondiente a la tendencia general de movilidad y aceleración. Esta concepción conduce a modificaciones físicas y espaciales considerables –incluyendo lo urbano y arquitectónico–, que funcionan como medios de reconocimiento para los individuos que las reciben dadas de antemano, como una herencia, transmitiéndoles, así, todo un universo simbólico o cosmogonía a adoptar.⁶¹

De este modo, los espacios físicos de la sobremodernidad crean la experiencia del turista en el individuo, o el arquetipo mismo del no lugar. Éste empieza como una simple imagen recibida por la vista, pero que se extiende a todos los demás órganos sensitivos afectando así la percepción global.⁶² Con lo que Augé menciona que "esta superabundancia espacial funciona como un engaño, pero un engaño cuyo manipulador sería muy difícil de identificar (no hay nadie detrás del espejismo)." Y aunque sí bien la resolución de un lugar o un no lugar, queda definida en última instancia por las personas que en él habitan o deambulan; es un hecho que el entorno contemporáneo fomenta la prevalencia de estos últimos, a través de la omnipresencia de sus espacios pensables y exactos. Que terminan por decretar el cómo comportarse, las actividades y rutinas a ejercer, e incluso, quien debe ser uno mismo. De forma tal que Augé concluye que "los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable."⁶³

DESHUMANIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA

Respecto a esto último, lo cuantificable ha sido de hecho uno de los aspectos centrales en los que la crítica hacia la deshumanización ha girado por bastantes años. Con esto, la arquitectura llegaría a tratar a las personas como simples números y valores cuantificables. En primera instancia, al centrar su atención en la funcionalidad y utilidad del objeto arquitectónico, siendo guiada así por los intereses políticos, productivos y económicos de la Modernidad. Para lo cual, la cuantificación y objetivación del fenómeno arquitectónico serviría de una base sólida y confiable que permitiría acometer sus fines, convirtiéndolo en una herramienta e instrumento eficaz al servicio del progreso. De modo tal que, siguiendo parámetros abstractos y racionales, ciudades completas llegarían a ser construidas priorizando a éstos sobre sus propios habitantes. Lo que ya se ha abordado anteriormente con las tergiversaciones de la arquitectura moderna, la instrumentalización del racionalismo y la concepción humanista de Aalto.



Un ejemplo de lo anterior, es el denominado “síndrome Brasilia.” En éste se acusa a esta ciudad de pasar por alto a su habitante, es decir, el propio ser humano, al ser diseñada siguiendo rígidos parámetros abstractos como la proyección en planta o la noción del orden. Con lo que resultó ser muy funcional en cuanto a su organización productiva, económica y política, e incluso agradable a la vista desde el cielo; pero hostil en la cotidianeidad de sus habitantes.⁶⁴ Este hecho también lo denunciaría la periodista y socióloga estadounidense Jane Jacobs, al analizar la calidad de vida en varias ciudades de su país, lo que publicaría en *Muerte y vida de las grandes ciudades americanas* de 1961. Ahí critica la fórmula urbanista de la Carta de Atenas y la racionalización y organización capitalista de la ciudad. Enfatizando el deterioro de vida de sus ciudadanos, del tejido social y del entorno natural. Por lo que defendía la organización típica de los viejos vecindarios, de una mejor calidad urbana a su juicio.⁶⁵

Por otra parte, de forma paralela, esta misma instrumentalización de la arquitectura, más que sólo ignorar al ser humano, también se extendería y aplicaría a él. Lo que sería impulsado con la gran expansión de la arquitectura moderna en la década de 1950, llevando consigo su propia concepción del ser humano. Puesto que, como menciona Montaner:

Los arquitectos alemanes de la “Nueva Objetividad,” la versátil arquitectura de Le Corbusier, los monumentos tecnológicos de Mies van der Rohe, la nueva ciudad de Brasilia, todo ello estaba pensado para un hombre ideal, funcionalmente perfecto, éticamente puro, dispuesto a sacrificar toda ornamentación y a vivir en casas mecánicamente perfectas. Un hombre ideal también en sintonía con el hombre totalmente pautado y perfectamente productivo de Frederick W. Taylor y Henry Ford.⁶⁶

Esta imagen sería impuesta como un principio universal en muy diversas regiones del mundo, buscando la simple utilidad y productividad de las personas. Así, se intentaría unificar el esfuerzo de todos los individuos de la mano de la razón, la ciencia y la técnica moderna, hacia un supuesto nuevo mundo. En el cual predominara el orden y el bienestar general. Algo que se puede ver claramente plasmado en el Modulor de Le Corbusier.

Creado como fundamento en la industrialización y estandarización de la arquitectura para su internacionalización, el Modulor pretendía además ser un sistema de medidas superior al métrico-decimal e inglés, permitiendo al mundo moderno superar las barreras que esta diferencia suponía, al conjuntar las ventajas de ambos. En el primero, la facilidad de operación al ser un sistema basado en el 10; aunque con el inconveniente de su incompatibilidad con el cuerpo humano, ya que se trataba de una abstracción directa de los conceptos abstractos y racionales de las matemáticas y el mundo científico. Esto se volvería un acierto del sistema inglés al estar basado en medidas antropométricas, aunque resultando impráctico al operar debido a su estructura en función del número 12. De ahí que el Modulor se postulara como una abstracción racionalizada del cuerpo humano, conformada por elementos considerados por Le Corbusier como básicos e inherentes a la estructura del universo y del ser humano. Como el ángulo recto, el doble cuadrado, la proporción aurea, la serie de Fibonacci y las medidas del cuerpo.⁶⁷

Sin embargo, dicha abstracción aludía al cuerpo de un hombre caucásico de 1.83 metros de altura, atlético, perfecto y, por su puesto, de sexo masculino.⁶⁸ Mismo que representaba a un porcentaje mínimo de la población mundial y, no obstante, sería tomado como medida para su modernización, formando así parte de todo un proceso cultural de descualificación, con el que el propio ser humano resultaría cuantificado y objetivado dentro de su constitución física y biológica. A partir de esto, es que llegaría a ser considerado y tratado como un simple objeto y una herramienta más a merced del progreso, convirtiéndolo, así, prácticamente en una máquina biológica. En contra de esta instrumentalización surgiría la noción del "humanismo," primero de una forma marginal en la misma Europa de la posguerra, ganando reconocimiento sólo hasta el último cuarto del siglo. De ahí, tomaría diferentes vertientes al basarse en la premisa de diversidad y búsqueda de caminos singulares, propios de cada contexto cultural.

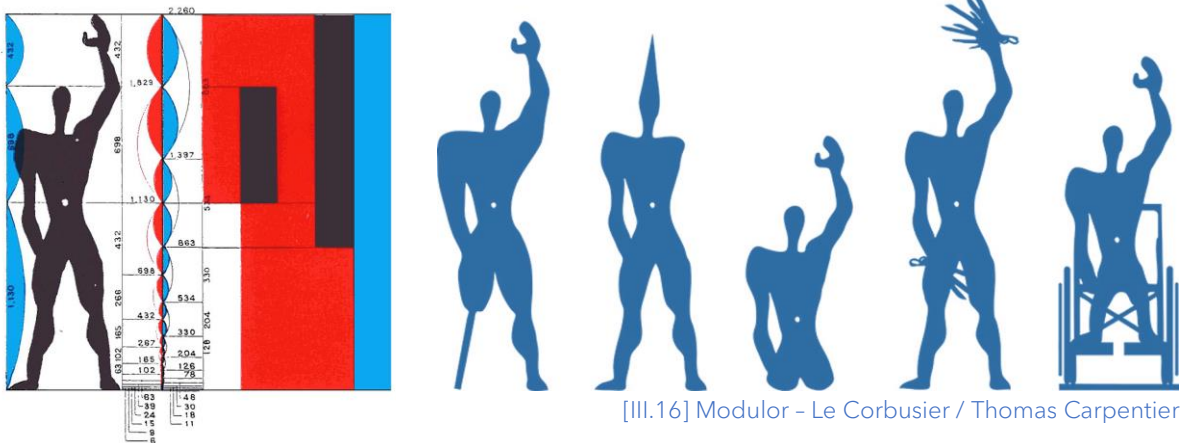
Esta noción puede verse de forma primigenia, e incluso más explícita, en el existencialismo encabezado y fundado por el filósofo francés Jean-Paul Sartre en 1946. Año en el que dictaría su conferencia titulada *El existencialismo es un humanismo*, considerada el manifiesto inaugural de este movimiento, que buscaba primar a la existencia sobre toda idea o dogma preconcebido. Principalmente, sobre aquel que considera al ser humano determinado apriorística y universalmente, basándose sólo en su constitución fisiológica y encasillándolo así dentro del materialismo. Doctrina que, en palabras del filósofo: "tiene por efecto tratar a todos los hombres, incluido uno mismo, como objetos, es decir, como un conjunto de reacciones determinadas, que en nada se distingue del conjunto de cualidades y fenómenos que constituyen una mesa o una silla o una piedra." Por este motivo, proponía una revisión de fondo a los cimientos del materialismo y el racionalismo mismo, englobados en el axioma cartesiano del *pienso, luego existo*.

En la opinión de Sartre, el problema con este enfoque radica en su tendencia a objetivar el pensamiento y caer en lo que llama "esencialismo," que termina por anteponerse a la existencia real de las cosas. Dentro de lo que señala que, en el caso del ser humano, se trata de "un ser en el que la existencia precede a la esencia, un ser que existe antes de poder ser definido por ningún concepto." De modo tal que "empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define." Con esto, propone una concepción del ser humano como un continuo hacerse, no determinado de antemano, ni de forma innata o por simple naturaleza. Lo que implica que no todo lo concerniente al *homo sapiens sapiens* es humano en sí mismo; siendo esto algo más cercano a una idea o valor que, por igual, no puede ser eterno e inmutable, al ser definido y redefinido constantemente por medio de los diversos sistemas sociales en los que se desenvuelve el individuo. Como las tradiciones, el arte e incluso el lenguaje cotidiano. Éstos, más que imponer una definición, le proveen de un referente o contraste para él mismo definirse.

Esto lo explica al mencionar que, para que el individuo pueda acceder a su propia subjetividad, en el proceso de autodefinirse, requiere del contraste con la subjetividad de otros individuos; sin llegar a ser algo, como, por ejemplo, una buena o mala persona, más que siendo reconocido por los otros como tal. De este modo, según esta perspectiva, "para obtener una verdad cualquiera sobre mí, es necesario que pase por otro. El otro es indispensable a mi existencia tanto como el conocimiento que tengo de mí mismo."⁶⁹ A esto Sartre denomina *intersubjetividad*, como la dimensión en la que el individuo se define y toma consciencia también de lo que los otros son. Evitando con ello caer en los extremos de un determinismo sociológico del medio o psicológico del sujeto, al enfatizar la interrelación existente entre sociedad e individuo. Ya que este último, como ser humano que es, lo es gracias a la colectividad de la que forma parte, al tiempo que contribuye a construirla y definirla. Con esto, Sartre abogaba por rescatar el valor comunitario en cualquier expresión y el compromiso del individuo para con la humanidad entera.

Por otra parte, este humanismo también se manifestaría en el arte, no como una influencia directa del existencialismo, sino como otra respuesta a la misma situación de deshumanización. Destaca el surrealismo, como corriente que atacaría directamente esta racionalización de la sociedad y el

ser humano, mediante liberar de modo enfático su lado más irracional. Como detallan algunos de los escritos y manifiestos de los surrealistas André Breton, George Bataille o Antonin Artaud. Quienes, desde la dimensión subjetiva, buscarían destacar la multidimensionalidad y complejidad del ser humano.⁷⁰ Al igual que otras corrientes artísticas de la posguerra que, en su lugar, tenderían hacia el realismo social mostrando personajes deformes, necesitados, marginados o rebeldes. Dando atención al individuo concreto o común, e invirtiendo los planteamientos del hombre ideal moderno. Al que también defendería un reducido grupo de arquitectos, que a la par comenzarían a proyectar para “un hombre real, con una cultura concreta, con ansias de identidad, con necesidades y deficiencias, con gustos no refinados, pero con imaginación.”



[III.16] Modulor - Le Corbusier / Thomas Carpentier

Dentro de este grupo se puede enmarcar a los ya mencionados Alvar Aalto, Aldo van Eyck y el Team X. que, con su empirismo, sembrarían los precedentes para una arquitectura comprometida con su particular medio paisajístico, urbano y sociocultural. Pero sobre todo con su habitante específico. A partir de lo cual se desarrollarían muy diversas tendencias arquitectónicas que, como señala el teórico Ignasi de Solá-Morales al respecto de la crisis del Movimiento Moderno, se manifestarían como la expresión de “un nuevo y difuso humanismo.” Dentro del que merece especial mención la línea desarrolla por el español José Antonio Coderch, el mexicano Luis Barragán y el portugués Alvaro Siza Viera, entre otros. Éstos, con su obra, marcarían un notable énfasis en la arquitectura vernácula y popular, rescatando su valor mediante un puente entre tradición y Modernidad. Al que propondrían como vehículo y nuevo referente en la búsqueda de la tan ansiada y necesaria renovación de la arquitectura moderna.⁷¹

EL REFERENTE

Posteriormente, esta postura sería teorizada por el arquitecto inglés Kenneth Frampton mediante su concepto del *Regionalismo Crítico*. Éste se define como una actitud de resistencia de las culturas y arquitecturas marginadas, ante la internacionalización de la Modernidad y su desconexión del contexto y su gente. No obstante, desde la perspectiva más actualizada de Josep Montaner, esta conceptualización implicaría una adopción dentro del mismo positivismo y determinismo del que surgiría la arquitectura moderna. Transformándola de este modo en una fórmula funcional y productiva, dentro del mismo sistema al que estas expresiones originalmente criticaban. A lo que Montaner califica de un paternalismo, afirmando que una “de las grandes contradicciones de Kenneth Frampton es la llamada a la resistencia desde la cúspide del imperialismo mediático.”⁷² Lo que también sucedería con otras formas de resistencia ante la homogenización e instrumentalización de la arquitectura, y con ella del ser humano.

En consecuencia, actualmente la imagen del hombre moderno puede ser encontrada en cualquier rincón del planeta: en la televisión, películas, revistas y diversos medios de comunicación. Esto, puede servir como indicio para constatar que los mismos medios de producción, que en principio

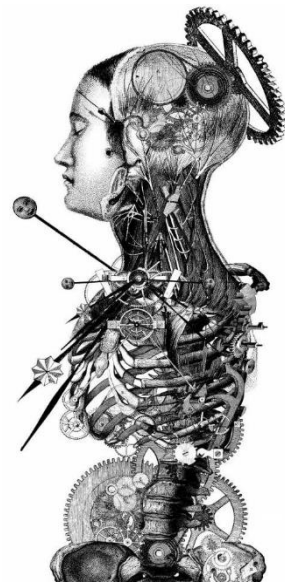
posicionarían a la arquitectura como un marco para los objetos de deseo o un objeto de consumo,⁷³ también, acabarían transformando al ser humano en un simple objeto. De esta forma, hemos llegado a un punto en el que, en efecto, el hombre real ha copiado al hombre ficticio. Lo cual, con respecto a la deshumanización de la arquitectura, se tiende a pasar por alto al abordar esta problemática como una conspiración en la que los gobiernos e instituciones, se han adueñado de los medios de producción para manipular e instrumentalizar a las personas. En este sentido, también se acusa al arquitecto de ser “un manipulador sin escrúpulos de ‘identidades’ humanas al servicio de una desestabilización de la propia identidad.”⁷⁴

Sin embargo, el problema es más complejo que esto, pues como bien señala Augé, realmente no hay nadie detrás de tal manipulación. Esto puede constatarse, al recordar el giro radical que el mismo Le Corbusier manifestaría en contra de la deshumanización de su propia arquitectura moderna. Sirviendo también como ejemplo de la aparente paradoja en la que ésta, cuyo fin se suponía era el ser humano, terminaría volviéndose indiferente hacia él. Paradoja que esclarece el importante crítico italiano e historiador en arquitectura, Manfredo Tafuri quien, de entrada, hace énfasis en la responsabilidad de todo arte en la transformación de la sociedad, y con ello la de la arquitectura, a la que además identifica como un “instrumento de las ideologías.” A partir de esto, en pleno debate sobre la crisis del Movimiento Moderno, Tafuri propondría un abordaje muy diferente al meramente funcional mediante una revisión de su historia. Pero tratando de abordar sus hechos, con el sentido y fragancia de su momento original.⁷⁵

[Ill.17] Tiempo masculino / femenino – Paula B.



De esta forma, Tafuri insertaría a la arquitectura moderna dentro de la historia de la cultura y enfatizaría sus cimientos fuertemente anclados en el Renacimiento. Época, en la que se ubica la fundación del antropocentrismo occidental, en respuesta a la imposición de los sistemas tradicionales; como los monárquicos y religiosos. De los cuales, el ser humano se emanciparía gracias al pensamiento racional, como aquel pensar radical desligado de cualquier dependencia cualitativa y por lo tanto autosuficiente, mensurable e indudable. A partir esto, desarrollaría un conocimiento descualificado de su mundo y, de esta manera, autónomo de sus tradicionales dependencias. Lo que le otorgaría a su vez la confianza necesaria para ponerlo ante sí y para sí. Medida que



requeriría aplicar este mismo pensamiento a sí mismo, fundando de esta forma su centralidad y convirtiéndose en lo subsecuente en el referente jerárquico.⁷⁶

En relación al fundamento filosófico de la Modernidad, las implicaciones ontológicas en esto pueden comenzar a escudriñarse con el *mecanicismo* y *racionalismo* de René Descartes; principal arquitecto de la visión del mundo moderno. Con su sistema de pensamiento, desarrolló un método para distinguir lo verdadero de lo falso y establecer la verdad indudable, hoy comúnmente identificado como el Método Científico. Basado en separar en partes o piezas fáciles de analizar y entender, para posteriormente juntarlas y entender el todo, llegando así a considerar al mundo una simple máquina, al igual que un reloj. Sin embargo, para llegar a esto, antes redefiniría la filosofía clásica desde sus cimientos, remontándose a la metafísica aristotélica a través de su metafísica de la subjetividad o de la razón pura. En ésta, establece una división radical entre sujeto y objeto, dentro de lo cual define a su vez el pensamiento como la característica distintiva del sujeto.

Por consiguiente, dicho sujeto resultaría dividido además en cuerpo y mente, dándole prioridad a esta última, por medio de su axioma del "pienso, luego existo." Con esta división cartesiana, se interpreta a la subjetividad, como dependiente del "pensar pensante" radicalmente entendido; es decir, descualificado, mensurable, exacto e indudable. Esto seguía la intención primordial de llevar el pensar racional a la reducción numérica o *mathesis universalis*, lo que expresaría con estas palabras: "Pensaré que el cielo, el aire, la tierra, los colores, las figuras, los sonidos y todas las cosas exteriores que vemos no son sino ilusiones y engaños [...] Me consideraré a mí mismo como carente de manos, de ojos, de carne y de sangre, como falto de todos los sentidos [...] Yo soy una cosa que piensa, esto es, una mente [...] Una razón."⁷⁷ De esta manera, Descartes esclarecería un nuevo referente ontológico, que habría sido manifestado antes desde el Renacimiento por la vía del arte; como ejemplifica el dibujo en perspectiva, expresión de esta nueva centralidad. Lo que repercutiría en todos los sistemas socioculturales, desde la política, la religión y la ciencia.



[III.18] Mundos corporales - Gunther von H.

De este modo, la razón se establecería como nuevo paradigma del saber, junto con toda una teoría del conocimiento basada en leyes absolutas y universales que abriría las puertas al dominio del mundo. Dicha teoría sería aplicada a la naturaleza, principalmente por Isaac Newton, mediante la formulación de ecuaciones matemáticas, precisas y plenamente comprobables, poniéndolo así a disposición del ser humano y llevando la visión mecanicista de Descartes a la realidad. De este modo se tornaría una *res extensa* de movimientos mecánicos calculables, tal como decretó el sistema cartesiano, que generaría la certeza filosófica que serviría de fundamento a la tecnociencia moderna y su ideal de construir un mundo mejor. Pues, "según los vaticinios del filósofo, los hombres pueden alcanzar un bienestar individual y social sin precedentes siempre y cuando guíen sus acciones con el auxilio del saber indudable, la ciencia y la técnica modernas. Proyecto de dominio de la naturaleza y de mejora de la sociedad que requiere que todos los individuos, a escala mundial, unifiquen sus esfuerzos en torno al saber universal recién descubierto."⁷⁸

Según la propuesta de Tafuri, es con base en este mismo referente ontológico desde del que hay que entender el surgimiento y la crisis de la arquitectura moderna. La que, tras siglos de desarrollo y gracias a la convergencia de la ciencia y la técnica moderna, sería el medio que finalmente concretaría esta nueva visión del ser humano y su universo en la realidad cotidiana. Por lo que más que tomarla como un fracaso, Tafuri la entendía como un éxito que efectivamente representaría el triunfo del Renacimiento o en sus propios términos: "el cumplimiento del referente." No obstante, este triunfo demostraría que las promesas de un mejor mundo humano, acumuladas desde la Ilustración, no encajarían del todo con la realidad, igual que su abstracta visión del ser humano. Lo que implicaría el desmoronamiento de los cimientos a priori de referencialidad y con ellos la garantía de centralidad humana. En lo que radica la tendencia del categórico de crisis, vista de un modo negativo o casi fatalista, a la que en su lugar Tafuri opta por llamar "angustia."

Esto, siguiendo la connotación atribuida por el existencialismo, entendida de forma positiva en el sentido de una toma de responsabilidades que en vez de caer en el quietismo tiende hacia la acción.⁷⁹ Asimismo, concuerda con la línea de otros teóricos en arquitectura, que defendían la crisis, este sentido, como antecesora a la necesaria renovación de la arquitectura moderna. Como su compatriota Ernesto Nathan Rogers, quien al respecto afirmaría que "estar vivos significa, sobre todo, aceptar la fatiga de la cotidiana renovación rechazando las posiciones adquiridas, en el ansia hasta la angustia en la perpetuación del combate, en el ensanchamiento del campo de la humana

simpatía.”⁸⁰ En este sentido, Tafuri señalaría que el problema de fondo radicaba en la autorreferencialidad, extendida a todos los campos de acción por la postura antropocéntrica del Renacimiento, cuyo conocimiento descualificado e independiente, produciría categorías inmóviles, fragmentadas e inconexas entre sí.

De este modo, Tafuri afirmaría que, incluso antes del Movimiento Moderno, “el afán teórico del siglo XIX expresa ya una especie de angustia frente a una arquitectura cada vez más autorreferencial.” Diagnosticando que el problema de la arquitectura moderna y contemporánea, subyace en una “cultura de la arquitectura que reflexiona sobre sí misma” y que, por lo tanto, ignora su conexión con la cultura como un todo. De esta forma, la ruptura histórica del Movimiento Moderno sería una manifestación, que establecería como su nuevo referente a la ruptura en sí con lo establecido, ante la incompatibilidad de su anterior ideal “humanista.” Lo que representaría un desplazamiento de referencialidad más que una pérdida, permitiendo a la arquitectura subsecuente continuar con el proyecto moderno. Como se puede ver en el posmoderno –o *hipermoderno* según Tafuri–, el cual “reproduce la conocida compulsión a cambiar radicalmente el orden dominante,” al repercutir, así, en el significado de la arquitectura, rompiendo su continuidad y generando una “fragmentación del lenguaje,” aún más explícita en el deconstructivismo.

Todo esto, para Tafuri eran sólo síntomas de lo que consideraba el problema de fondo al que denominaba el “eclipse” de la totalidad o plenitud representada por la historia. Este, en sintonía con el existencialismo o el concepto del aura de Walter Benjamin, consideraba de suma importancia para el desarrollo de la cultura y la humanidad misma. Pues lo consideraba el vínculo que permitía la continuidad y renovación de los mitos o valores, por medio de los cuales la condición humana se despliega. De modo que lo que estaría evidenciando la crisis de la Modernidad, sobre todo, sería una crisis de valores inherente a la consagración de la razón como nueva fuerza dominante. Con lo que el interés teórico de Tafuri, más que centrarse en la arquitectura, buscaría develar las cuestiones ideológicas intrínsecas a ella como parte de las estrategias de dominio y producción modernas. Para esto pretendía reinstaurar el sentido de la tradición en la disciplina, contrarrestando así su “mito del Orden” o “mito contra la historia.”⁸¹

LENGUAJE Y EXPERIENCIA

No obstante, desde la reflexión contemporánea, Josep Montaner ha llegado a afirmar que “uno de los elementos característicos de la arquitectura actual es la nostalgia de la autenticidad, la conciencia de pérdida irremisible de contacto con fuentes reales de legitimización. Tanto el ‘high tech,’ como el neovernáculo, como los clasicismos, como las ‘neovanguardias’ no pueden producirse ya más que como artificiales repeticiones vacías de autenticidad”.⁸² Esto puede interpretarse como producto de la autorreferencialidad y el afán por cambiar de orden radicalmente, al pretender ahora anteponerse a la Modernidad misma. Aunque por el lado opuesto, como también identificaría Hanno-Walter Kruft, “la alternativa al funcionalismo no podrá encontrarse en una vuelta formal a estilos nacionales intimistas ni en neoclasicismos formalistas ni en otras formas del eclecticismo histórico.” Puesto que, como este mismo teórico señala, la tabula rasa de la Modernidad “cortó de hecho en nuestra conciencia algunos de los hilos de verdadera tradición histórica y éstos no pueden ser retomados como si se tratara de un juguete.”⁸³

Al respecto, Frederic Jameson hace hincapié en que la producción cultural tiene efectos que influyen profundamente en las personas. Desde algo que pudiera parecer tan banal como una simple película, hasta algo tan complejo como un tratado de filosofía, incluyendo a la arquitectura. De forma que la ruptura que llevó a cabo la Modernidad, tomada en su conjunto como movimiento cultural, hoy nos ha vuelto incapaces como sociedad para enfrentarnos a la historia. Puesto que, según Jameson, “parecemos condenados a buscar el pasado histórico a través de nuestras propias imágenes pop y estereotipos acerca del pasado, el cual permanece para siempre fuera de nuestro

alcance." Lo que a su vez nos ha vuelto incapaces para relacionarnos con el tiempo mismo, afectando por igual nuestra experiencia actual y nuestro futuro. A través de lo cual, la Modernidad ha llegado a tal grado de imponer su visión de la realidad sobre cada uno de sus individuos, condicionando así su cotidianeidad y percepción.

Semejante efecto es explicado por Jameson, de modo metafórico, con base en los estudios sobre la esquizofrenia del psicoanalista francés Jacques Lacan, quien la entiende, más que como una simple enfermedad, como un desorden del lenguaje caracterizado por "la quiebra de la relación entre significantes.". Esto ocasiona la típica experiencia esquizofrénica en la que los significados suceden de forma aislada y discontinua, sin formar una secuencia coherente. Por lo que el paciente no puede acceder a nuestra experiencia de la continuidad temporal, viviendo en una especie de presente perpetuo sin conexión con un pasado y sin un futuro al cual proyectarse. Lo que le impide tener una identidad personal, como comúnmente se entiende, ya que su construcción depende de la permanencia de un "yo" a lo largo del tiempo. Para Lacan, esto también es un efecto del lenguaje, si se entiende no como el simple nombrar a las cosas en una relación directa y lineal, sino como un fenómeno más complejo.

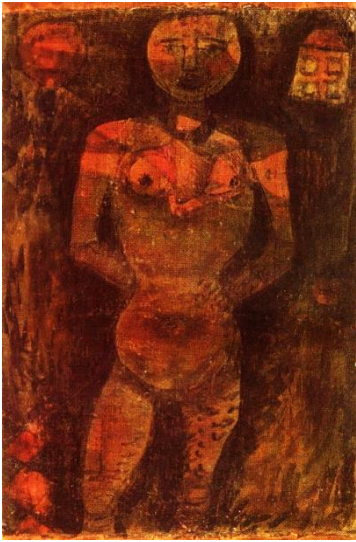
Con base en el modelo estructuralista, el lenguaje puede explicarse por medio de la interrelación de tres componentes elementales. Primero, un significante, como puede ser un objeto material, un texto o el sonido de una palabra; en segunda instancia, un significado, como el sentido de esas palabras u objetos; y, por último, un referente, como el objeto real en el mundo real al que se refiere el significante. Como el gato de carne y hueso al que se refiere la palabra "gato." De modo que en la interrelación de estos tres elementos se compone el lenguaje en general, o el *significado-efecto*. El cual sucede, por ejemplo, cuando en una frase se entiende el significado global de la cláusula entera sin tener que traducir el significado de cada una de sus palabras, sino más bien interrelacionándolas. Así, la frase adquiere la referencia a un antes y después, produciendo a nivel inconsciente la experiencia del tiempo vivido, que del mismo modo produce la sensación existencial de la identidad, construida a lo largo de meses o años.

Por consiguiente y dado que el esquizofrénico no puede articular el lenguaje del modo descrito, "no sólo no es 'nadie' en el sentido de 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. El esquizofrénico queda así abandonado a una visión indiferenciada del mundo."⁸⁴ Con base en todo esto, la experiencia "esquizofrénica" de la Posmodernidad puede entenderse como producto de la quiebra en la continuidad histórica, causada por los lenguajes modernos. Los cuales negarían y desplazarían el referente total de la tradición histórica, al pretender instaurar su visión abstracta e ideal de la realidad, posicionándola como El Nuevo Referente. Sin embargo, al demostrarse éste como irrealizable e incompatible, el referente como tal comenzaría a ser percibido como un tipo de mito al no ser reconocido más como algo real, según la definición estructuralista. Ocasionando una fragmentación del lenguaje, a nivel global, que permitía articular y comunicar los diversos sistemas sociales en la estructura total de la cultura.

De este modo, la interrelación de los componentes básicos del lenguaje se dislocaría, dejando que los conceptos abstractos modernos aplicaran su significado, sin depender ya de un referente a nivel cultural al cual apuntar. Con lo que terminarían imponiéndose sobre la visión y el contacto con la realidad misma. Jameson alude a esto último al afirmar que "la producción cultural ha sido confinada al interior de la mente, dentro del sujeto monádico: ya no puede mirar directamente a través de sus ojos al mundo real en busca del referente, sino que, como en la caverna de Platón, ha de trazar sus imágenes mentales del mundo en las paredes que la confinan." De ahí que la producción cultural de la Modernidad no sólo influiría en la percepción de los individuos sobre su mundo, sino también en la imagen de sí mismos, condicionando directamente su experiencia. Situación denunciada en su momento por Walter Benjamin, quien identifica esta ruptura radical del

referente en el período de las guerras mundiales. Momento en el que la gente volvía muda del campo de batalla y sin más experiencias enriquecedoras para comunicar.

[III.19] Desnudo femenino - Paul Klee



Dicha situación desembocaría en una fuerte negación de la experiencia en sí misma, entendida como la transmisión de persona en persona y el conocimiento empírico así acumulado. Su lugar sería sustituido por el conocimiento racional y su garantía de imparcialidad ante la conmoción del momento, al buscar, con esta postura tan radical, empezar desde cero y construir algo nuevo y mejor. Tal como hiciera siglos antes Descartes, al tomar la única certeza del "pienso, luego existo" para la construcción de toda su filosofía. Lo que asimismo harían los artistas de la Modernidad, quienes como ingenieros se atenderían a los números y el simple construir. Como ilustra Benjamin con el contraste entre el intrincado pintor Paul Klee y el programático arquitecto Adolf Loos, quienes tenían como referente en común el que "ambos rechazan la imagen tradicional, solemne, noble del hombre, imagen adornada con todas las ofrendas del pasado, para volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época."

Esta concepción, sería un reflejo de la añoranza por librarse del todo de las experiencias del pasado y vivir en un nuevo mundo entorno en el que su precariedad pudiera volverse decorosa. Pese a su gran desarrollo técnico, para Benjamin, esta concepción representaría en paralelo un perfil existencial del individuo de gran pobreza, en cuanto a experiencia se refiere. Comparada así a la de un mendigo en la Edad Media. Con lo que veía iniciada una nueva etapa de barbarie, al afirmar que la intención de este nuevo lenguaje no era sólo describir su realidad, sino transformarla. Este es el motivo por el que señala que "no se trata de una renovación técnica del lenguaje, sino de su movilización al servicio de la lucha o del trabajo; en cualquier caso al servicio de la modificación de la realidad". En este sentido, hace especial énfasis en el caso de la arquitectura moderna, señalando concretamente a la arquitectura de vidrio de Loos, la Bauhaus y Le Corbusier que, según él, buscaba borrar toda huella del pasado.

Para esto realiza una metáfora del vidrio, describiéndolo como "un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen *aura*. El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es el enemigo de la posesión." De ahí que a esta arquitectura la describe como espacios que, más que sólo negar el pasado, le dificultan a su habitante dejar incluso su propia huella, al obligarlo a adoptar costumbres que corresponden más a estos espacios antes que a él mismo, determinando su experiencia cotidiana. Lo anterior, según pronosticaba Benjamin, acabaría transformando por completo a la humanidad, creando personas "fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios." Así, devendría un cansancio general del individuo, con desinterés en cualquier plan fuera de su persona y con desilusión sobre su época y su mundo. De modo tal que: "En sus edificaciones, en sus imágenes y en sus historias la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso, a la cultura."⁸⁵

LA EXPRESIÓN ONTOLÓGICA

Con estas reflexiones, Benjamin sería de los primeros teóricos en buscar integrar al arte dentro de las nociones del marxismo, evidenciando su papel central en las estructuras sociales del capitalismo y en la transformación de sus individuos. En función de lo cual, señalaría que uno de los orígenes profundos de la cosificación y alienación de las personas, radicaba en la dificultad impuesta a éstas para expresar su estar en el mundo; como puede ser su historia, identidad, ideales, valores y, en

general, todo aquello que distingue al ser humano de un simple objeto o una máquina. Respecto esto, consideraba al arte como uno de los principales medios de expresión, tanto para receptores como emisores. Función que al integrarse al capitalismo tendería a dejar de lado, dictando en su lugar esquemas y roles muy específicos a adoptar. Lo que resultaría encubierto por la concepción moderna del *arte por el arte*, obscureciendo asimismo el entendimiento de esta forma de expresión y su potencial transformador.

Para entender mejor la concepción propuesta por Benjamin, resulta útil recurrir a los estudios sobre la ontología del arte,⁸⁶ tomando en cuenta aquí la otra acepción de la ontología, como la rama de la filosofía enfocada en las cuestiones o determinaciones generales del ser. En este sentido, se refiere tanto a objetos concretos como a fenómenos abstractos, abarcando así desde el ser humano hasta la realidad misma. En el caso del arte, la ontología ha entroncado con los estudios que abordan su ser, dentro de dos vertientes principales: por un lado, la enfocada en las obras de arte y, por el otro, en su efecto. En el primer caso, se atribuye a las obras características especiales, diferentes a las de cualquier objeto o suceso cotidiano, con base en las cuales se determina el que algo sea o no arte. Mientras que, en el segundo enfoque, se parte de que se produzca una cierta influencia o resonancia especial en los sujetos, identificada como la experiencia estética, la cual constituye esta otra definición del arte.

Pese a su aparente disparidad, ambas posturas han llevado a concebir el arte como un objeto, en su sentido más amplio posible. Ya sea material o inmaterial y abarcando eventos complejos o efímeros, pero de una forma aislada. Mismo que puede o no desencadenar efectos en las personas y que en última instancia se determina a sí mismo. Así es concebido desde una particular objetividad, que genera limitantes al abordar su carácter subjetivo y valor polisémico. Para lo que ha ayudado el enfoque traído a la ontología por el filósofo alemán Martin Heidegger, quien, de entrada, ha replanteado su perspectiva tradicional centrada en el carácter formal y objetual de los fenómenos, vistos como entes aislados. Para en cambio, analizarlos desde el existir en concreto, abordando su relación con el mundo. Con lo que se entiende que un objeto no es tal solamente por sus propiedades inherentes, sino por ser tomado como tal.⁸⁷ En otras palabras, por el uso o significado que le es dado y efectuado. Lo que sirve para captar el contexto en que el arte es lo que es y la diversidad de significados atribuidos a las obras por el sujeto.

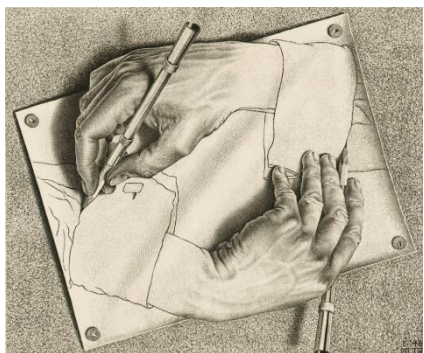
Con base en esto, Heidegger se opone a la idea de aclarar lo que es el arte partiendo de considerar a las obras objetos establecidos. Pues señala que su peculiaridad, más allá de cualquier característica objetual, radica en que éstas hacen referencia a los objetos a su alrededor dejando ver su ser verdadero. Es decir, mostrando una esencia que, aunque presente en los objetos mismos, se mantiene oculta. A lo que refiere como un acontecer de la verdad o una "apertura de lo existente,"⁸⁸ que establece un nuevo fundamento en la comprensión de nuestra relación con los objetos y el mundo propio, transformando consecuentemente la idea que tenemos de nosotros mismos. De ahí, que Heidegger conciba el arte como una práctica social transformadora. Con lo que se puede abordar el típico carácter revolucionario de varias obras, las cuales cuestionan nuestras ideas consolidadas acerca de algún tema al mostrarnos otra faceta del mismo. Así, pueden, incluso, articular y cambiar nuestra postura ante la vida.



[III.20] Automata - Edward Hopper

No obstante, esta transformación no sólo sucede por la vía del desafío, sino también por la de la confirmación, reafirmando las ideas preestablecidas en el sujeto. Lo que asimismo ocurre como una intervención, puesto que sólo puede producirse si aquello que confirma es, de cierto modo, ajeno a la persona. En esta línea de ideas, se puede afirmar que el arte posee en general un carácter transformador, que no hay que confundir con una manipulación o alguna otra influencia, sino más bien como una especie de reflejo o espejeo que permite al sujeto convertirse en lo que es. Proceso en el que sucede una relación mucho más compleja que una simple reacción de los sujetos a los objetos, como sostiene el concepto de la experiencia estética. El que tiende a interpretar estas experiencias dentro de un subjetivismo insostenible, complicado de estudiar. Lo que por su parte ha esclarecido el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, discípulo de Heidegger, mediante su concepto del círculo hermenéutico.

[III.21] Manos dibujando-Escher



Con este concepto, Gadamer rompe con la idea de una relación directa y lineal entre sujeto y objeto como la base de toda experiencia. A la que considera una concepción reduccionista e histórica. Optando por entenderla como una interrelación, siempre situada en el contexto de una práctica mayor que la suma de objetos y sujetos individuales. Lo que conforma estructuras complejas, por medio de las cuales un sujeto no lo es para sí por sí sólo, sino en relación a los otros sujetos y objetos a su alrededor. Igual que estos últimos lo son en función de los sujetos. Con base en esto, Gadamer afirma que "la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentra un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario, la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que lo experimenta."⁸⁹ Por lo tanto, el arte puede entenderse como una intervención específica dentro de la estructura general de interrelación, que, en última instancia, es la que conduce a los sujetos a transformarse. Mientras que el valor de arte, le es atribuido, una vez que esta práctica es concretada.

Para que esta transformación suceda, las obras también disponen de sus propias estructuras para orientar tanto a receptores como a productores, siendo configuradas mediante las relaciones propias de sus elementos internos; como las palabras, colores o armonías en combinaciones particulares. Las que también son determinadas en relación a otras obras y a constelaciones establecidas por grupos de obras que han dado continuidad a configuraciones previas. En su conjunto, éstas conforman el marco del mundo del arte, que asimismo influye en elementos fuera de él, como las palabras del lenguaje cotidiano en un poema. Así, los elementos de un contexto extra artístico pueden acceder a nuevos significados al igual que las nuevas obras. Las cuales no quedan supeditadas a estas estructuras, pues pueden servirse de ellas para realizar sus propias configuraciones, al interpretarlas a su manera e incluso contrariarlas. Reafirmando así que, pese a su construcción autorreferencial, las obras no se determinan ni conciben desde sí mismas. Pues siempre alcanzarán su determinación, de un modo u otro, en el marco del arte.

La importancia de este marco sería abordada por Benjamin dentro de su concepto del aura como el vínculo entre la obra de arte, el contexto general de prácticas y el sujeto. Sin embargo, enfatiza el papel de este último, para quien el arte debía representar un "objeto de devoción." Lo que también podía suceder de un modo inconsciente gracias a la tradición, que conformaba el aura de las obras de arte. Así, señala que en general, al igual que el productor, el receptor debe comprometerse con las estructuras del arte para desplegar su potencial transformador. Por un lado, de modo directo mediante su confrontación con las obras y sus prácticas interpretativas derivadas de ello; y por el otro de forma indirecta, mediante su interpelación en las demás prácticas cotidianas. Relación articulada y conceptualizada por el colega de Benjamin, el filósofo alemán Theodor W. Adorno, con su concepto de mímesis. Resaltando por su parte que las estructuras de estos objetos, guían inherentemente las prácticas del sujeto.

De entrada, para acceder a cualquier tipo de obra se requiere de prácticas muy básicas como ver, oír, moverse o algún otro tipo de reacción. Con lo que el objeto exige una forma específica de pasividad, realizada por parte del sujeto en forma de una actividad concreta. Lo que puede entenderse como una pasividad activa o una dependencia dentro de la independencia; pues cuando se desea acceder a una pintura, por ejemplo, el receptor debe distanciarse de su forma habitual de mirar y hacerlo como ésta lo requiere. Desde esta perspectiva, lo anterior es una actividad interpretativa mimética, según lo define Adorno, que incluye desde un simple comentario sobre un texto literario, hasta los movimientos alrededor de una escultura. Actividades que implican un involucramiento con la configuración de la obra y una cierta adopción de sus estructuras. De modo tal que una pintura puede enseñar a mirar de una nueva forma, una instalación sonora a distinguir sonidos antes imperceptibles y una novela a sentir como otra persona; por mencionar algunos. Lo que desencadena nuevos modelos y definiciones aplicables a otras prácticas.

Esto sucede, ya que las actividades interpretativas derivadas de una obra conducen a cuestionar y renegociar las prácticas cotidianas asociadas a ella. Con lo que se extienden más allá de la esfera de lo puramente artístico, ocasionando la reflexión, cuestionamiento, exhortación o resignificación de las prácticas cotidianas, transformando, en suma, la vida cotidiana de las personas. Algo visto radicalmente en las propuestas arquitectónicas de vanguardia, que rompen con los esquemas típicos de habitabilidad. No obstante, esto no debe confundirse con una manipulación o influencia directa y determinante, pues cabe recalcar que la interacción generada entre el arte y las personas siempre será una situación abierta. De modo que toda obra, por más manipuladora e impositiva que pretenda ser, siempre podrá ser recibida de forma crítica por sus receptores, quienes influyen sustancialmente en su definición al interpretar y confrontar los efectos que emanan de ella, aunque los considere o no valiosos en sus vidas.



[III.22] Directora ejecutiva - Hugh Kretschmer

A esta otra práctica puede denominarse "crítica del arte," en un sentido amplio que abarca, más que sólo estudios especializados, toda reacción resultante en la confrontación con las obras; desde solo dejar de leer una novela por desinterés, hasta una breve discusión sobre una película. Aunque sin ocuparse de la composición de la obra, sino de definir sus efectos mediante decidir a qué impulsos responder; incluso, de manera inconsciente. Así, puede permitir concretar o no su potencial transformador y determinar consecuentemente su valor artístico, ya que, al no ser independiente ni externa, la crítica permite efectivamente modificar su objeto de enfoque. Este proceso, más que sólo girar en torno a las obras, incluye al sujeto. Pues se basa en la imagen y proyección que éste tiene de sí y para sí, con lo que los impulsos de la obra resultan contrastados. A lo que Gadamer refiere como la *autognosis*, con lo cual afirma que "el ser del arte está en transformarnos en lo que somos para nosotros mismos."⁹⁰

No obstante que las obras de arte se dirigen a cada persona, con lo que varía su significado de un individuo a otro, estas siempre apreciarán su valoración en contraste con la de los demás. Similar a la intersubjetividad descrita por Sartre. De modo que la renegociación de las prácticas cotidianas

se vuelve un hecho colectivo, en el que intervienen diversos debates y confrontaciones entre diferentes productores y receptores sobre una misma obra. Con lo que su potencial transformador es constantemente explorado y redefinido; a la vez que el marco del mundo del arte también fluctuará, debido a la gran influencia de la recepción y la crítica sobre la producción del arte. De ahí que éste no pueda basarse en reglas generales o recetas, ni sus límites ser definidos de una vez por todas, distinguiéndolo de la vida cotidiana. Por lo que la ontología, desde el enfoque mencionado, solo proporciona criterios para entender su papel en el marco de otras prácticas, dentro de una forma de vida concreta. Por lo tanto, el arte es concebido como un medio que proporciona al sujeto impulsos para entenderse y dar forma a su mundo, al mismo tiempo que le permite desarrollar una indeterminación dentro de la cual volver a construir nuevas definiciones.

Todo esto lleva a concluir que el arte no debe entenderse como un objeto pasivo e inocuo, sino como una praxis reflexiva en la que las obras, las actividades interpretativas, la crítica y las actividades cotidianas se interrelacionan y retroalimentan mutuamente. Situada a su vez en un contexto integral de prácticas generales, en el que diversos sujetos se confrontan para definir, mediante ella, sus propias prácticas, a ellos mismos y a su mundo. Por esta razón, Heidegger la concibe como una práctica social transformadora. Lo que, de cierta manera, puede ejemplificar muy bien la arquitectura y su naturaleza social, al siempre involucrar a más de una persona, debido a sus múltiples requerimientos constructivos. Sin por ello dejar de ser un arte, al ser de hecho "el arte inevitable;" como afirma M. Roth. Apelativo con el que este teórico en arquitectura, recalca su presencia directa y continua en nuestro cotidiano, al ser, más que sólo un agente utilitario, "una forma de arte en la que habitamos." Misma que condiciona y configura nuestra conducta de un modo mucho más profundo e inconsciente, influyéndonos en múltiples sentidos.

El trabajo de este teórico se ha enfocado en contrarrestar lo que denomina analfabetismo ambiental, producto del enfoque racionalista del occidente moderno y su desestimación hacia el significado e impacto del entorno construido. Mismo que no obstante transmite múltiples mensajes, actuando física y psicológicamente sobre nosotros. Respecto a esto, M. Roth interpreta a la arquitectura como una forma de comunicación no verbal, mediante la que el ser humano expresa valores, aspiraciones, creencias y diversas cuestiones más allá de las palabras. Así, se convierte en una "crónica muda de la cultura que la produjo;" es decir, un objeto simbólico.⁹¹ Línea, originalmente teorizada por el arquitecto noruego Christian Norberg-Schulz, quien buscaría rescatar esta dimensión simbólica y persuasiva del fenómeno arquitectónico durante la crisis del Movimiento Moderno. Para lo que recurriría a metodologías muy sólidas y diversas, originarias de la psicología, sociología, antropología y semiótica, incluidas las ideas de Heidegger.⁹²

Desde esta perspectiva, Norberg-Schulz reconoce que la arquitectura es una respuesta a su ambiente, el cual aclara que no sólo abarca factores físicos o materiales, sino también psicológicos y sociales, como las tradiciones culturales. Sobre todo, incluyendo a seres humanos distintos entre sí y que asimismo perciben de formas diferentes. Esto lo explica al describir el proceso mismo de la percepción, no como un instrumento pasivo y fidedigno en cuanto a su contacto con la "realidad." De lo que se desprenden los esquemas perceptuales y sus variantes, como productos de las diversas experiencias, aprendizajes y procesos de socialización del individuo. Por lo que cuando los esquemas son comunes entre individuos diferentes, el mundo parece o resulta común, de modo que estos terminan por dar forma al mundo percibido. Proceso a partir del cual los objetos simbólicos transmiten tales esquemas, al representar un cierto estado o percepción de las cosas mediante una similitud estructural que permite su contacto semántico.

Con esta explicación, Norberg-Schulz trata de dar a entender que todo objeto producido siempre estará determinado por las esquematizaciones de su productor. Mismas que el receptor debe adoptar y reproducir a nivel perceptual, para que el objeto le resulte útil o comprensible. Esto, como ya se mencionó, sucede de un modo ejemplar cuando se logra aprehender el contenido de una obra de arte, generando una experiencia de participación, identificación u orientación en el

sujeto, descrita por Norberg-Schulz como una resonancia física y psicológica, desencadenada por la estructura de la obra; como cuando determinadas configuraciones de formas y colores corresponden con estados de ánimo específicos. De igual manera, se pueden generar nuevas combinaciones de elementos ya conocidos que demanden al receptor nuevas formas de percibir. Por lo tanto, el arte puede llevar a aprehender nuevos esquemas perceptuales, con lo que se concluye que "la obra de arte puede cambiar al hombre y a su mundo."⁹³

[III.23] Tierra madre - Lilya Chavaga



Por consiguiente, la arquitectura, como producto artístico y humano, constituye una expresión y reflejo de los múltiples factores siempre variables del ser humano y su ambiente, ya que a la par produce un "efecto retroactivo" en él. Concepción que actualmente retomaría y reformularía en términos más accesibles Juhani Pallasmaa, señalando a modo de conclusión, que "la tarea de la arquitectura es crear metáforas existenciales corporizadas que estructuren la existencia del hombre sobre la tierra. (...) Los edificios y las ciudades nos permiten estructurar, entender y recordar el flujo informe de la realidad y nos permiten reconocer y recordar quién somos."⁹⁴ Ideas que, además de la teoría, también tendrían su manifestación en la obra construida. Como demuestra la del reconocido arquitecto estadounidense Louis Kahn, quien pese a ser considerado de los últimos maestros de la Modernidad, haría frente a su concepción funcionalista al interpretar "la edificación como manera de ser del hombre en la tierra."⁹⁵

En sintonía con el pensamiento de Heidegger y la teoría de Norberg-Schulz, Kahn lograría reconquistar el valor simbólico, expresivo y ontológico de la arquitectura, dentro de los estrechos límites de la Modernidad. Dejando de lado la búsqueda de la forma ideal y la deconstrucción sin sentido, para retomar lo que llamaba "los inicios." Es decir, los orígenes mismos del fenómeno arquitectónico o, lo que es lo mismo, su *ser-en-el-mundo*. Remitiéndose a ello a través de una sencilla pregunta: "¿Qué quiere ser el edificio?"⁹⁶ Esto lo llevaría a considerar, sobre todo, que su propósito radica en construir el lugar donde el humano expresa su ser y esencia. Destacando de este modo su valoración del ser humano por encima de la arquitectura misma. Pues "para Kahn, el individuo ante todo es un *ser que expresa*, y que por tanto su entorno ha de ser reflejo de esto."⁹⁷ Con lo que llegaría a afirmar rotundamente que: "el deseo de ser-expresar es la auténtica motivación de la vida. No creo que haya otras."⁹⁸

LA EXPRESIÓN ALIENANTE

Ahora bien, siguiendo con la idea de Kahn de que la razón de ser del humano es expresarse, y éste mismo se viera inmerso en el entorno vislumbrado por Benjamin, que a toda costa le dificulta expresar su estar en el mundo, lo más probable es que el sujeto en cuestión entraría en un profundo estado de crisis. Este entorno es constatado, desde un enfoque más reciente, por Frederic Jameson al afirmar que en la actualidad –del capitalismo hegemónico, del hombre organizativo, de la explosión demográfica y de la cultura de masas– el individuo ciertamente ha dejado de existir. Lo cual, según señala, es el resultado de la retórica cultural de la Modernidad, que buscaba persuadir a las personas de tener una identidad particular e independiente. Tal como haría la estética moderna en sus distintas formas, basada en la creación de estilos personales, únicos e inconfundibles. Puesto que, contradictoriamente, su intención de fondo era construir "una sola

personalidad e individualidad, de la que puede esperarse que genere su visión única del mundo."⁹⁹ Así, crearía todo un mito en la persecución de su referente absoluto y universal.

En la arquitectura, esto se manifestaría con el Movimiento Moderno y principalmente con Le Corbusier y su *Máquina de Habitar*. Esto, cabe recalcar, no implicaría una simple y directa manipulación, pues, como aclara Amezcua, la arquitectura moderna ejercería su impacto en la medida en que fue entendida, aceptada y recibida por las personas. En lo cual sus manifiestos serían de suma importancia al fungir como medios retóricos. Así como los mitos en las sociedades arcaicas al unificar a sus diversos individuos y sumar sus esfuerzos en la consecución de un objetivo común. Mismos que en el contexto posmoderno, Amezcua enmarca dentro del concepto de *metarrelatos* del filósofo francés J.F. Lyotard, describiéndolos como: "formulaciones discursivas, cuya finalidad era extender los métodos de la revolución científica de la época cartesiana a la explicación del mundo social, como un segmento de la labor mesiánica del hombre por obtener un control absoluto del mundo, inmerso en constante progreso y desarrollo."¹⁰⁰ Lo que en lugar de decretar una verdad, sería un llamado o un "hacer evidente" de una posibilidad a tomar.

En el contexto de la Europa de entreguerras, la proclama del Movimiento Moderno lecorbuseriano representaría un llamado a la Revolución, buscando instaurar el orden, el progreso y la razón mediante un entorno que permitiera refundar el mundo y resignificar la existencia humana. Esto, en pro de un hipotético mejor mundo humano. Con lo que Le Corbusier, además de exponer sus intenciones a la sociedad en general, promulgaría una nueva sensibilidad por parte del individuo. Establecería una "interrelación de las expresiones físicas de la arquitectura y las que están fuera de dicha expresión material ubicándose en el nivel de lo esencial." Nivel en el que postularía dicho ideal. De forma, que el Movimiento Moderno llegaría a redefinir por completo el orden simbólico de la arquitectura, legitimando y haciendo visible en la materialidad del edificio el anhelo consensuado de un nuevo mundo.¹⁰¹ Relación cristalizada asimismo en el sujeto, mediante la experiencia estética; entendida, según lo hace Benjamín, como la organizadora del consenso social. Lo cual, también puede ser entendido desde la semiótica, como una *resemantización*.

Según describe Umberto Eco, renombrado escritor y filósofo italiano especializado en la semiótica, por medio de la resemantización, un objeto convencional puede dirigirse a la persecución de toda una perspectiva ideológica diferente. Esto lo explica en relación a la arquitectura, señalando de entrada que en sí mismo "el discurso arquitectónico es *psicológicamente persuasivo*," pues fomenta e induce ciertas funciones, realizadas de manera inconsciente u oculta, al formar parte integral de la vida cotidiana. Debido a que, a diferencia de otras formas de arte, la atención no se centra en su valor comunicativo sino utilitario. Para esto, Eco distingue entre denotación y connotación, refiriéndose la primera a sus funciones primarias o utilitarias y la segunda a sus funciones secundarias o simbólicas, dependiendo ambas de sus respectivos códigos. En el primer caso, del sistema de expectativas y hábitos establecidos, y en el segundo, de las convenciones culturales y perspectivas ideológicas particulares del grupo sociocultural. Es mediante este último, que Le Corbusier introdujo nuevos contenidos a la arquitectura, connotando una nueva ideología.

A esto, Eco le denomina "estilar," refiriéndose no a simples connotaciones superficiales, sino al "desarrollo de nuevas formas retóricas." Proceso que consiste en introducir nuevas funciones secundarias mediante una ligera desviación de las funciones primarias. Tratándose así de una "artimaña retórica," que consecuentemente genera un "cambio básico en el modo de percibir el objeto dentro del sistema general de objetos, y dentro del sistema general de los valores mantenidos por los objetos en su relación mutua y en su relación con los actos de la vida cotidiana." En suma, esto implica una recodificación global del objeto arquitectónico y sus funciones, requiriendo la introducción de "códigos externos" a la arquitectura. Por su parte, identificados mediante un examen de aparentes necesidades sociales nuevas o un cierto "desiderátum existencial." A partir del cual, el arquitecto elaborará sus nuevos mensajes y vehículos sígnicos, interrelacionándolo con un sistema de funciones (denotativas y connotativas) y un sistema de

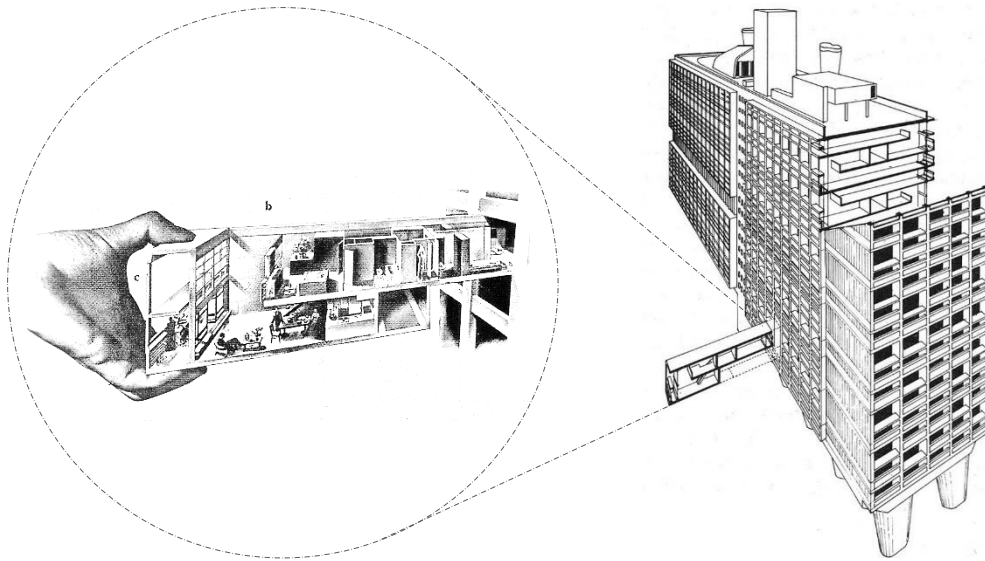
formas arquitectónicas. Generando de esta manera un nuevo código semántico dentro de la arquitectura.

El nuevo código semántico, funge como una especie de instructivo de uso, al marcar ciertas directrices para el entendimiento del nuevo objeto, pues, "sin la base de un código, del tipo que sea, no habría comunicación efectiva." De modo que su expresividad surge como "una dialéctica entre las formas significativas y los códigos de interpretación." Esto implica que el nuevo objeto arquitectónico y su código semántico implícito, necesariamente fue modelado en referencia a un código preexistente conocido por su receptor, ya sea confirmado o contrariado, pero sobre una progresiva transformación. Lo que sucede con la inteligibilidad de toda "nueva *máquina de habitar* que espera ser interpretada y aceptada y que quizá tiende a connotar alguna ideología nueva sobre la vivienda." De modo que aún con su "actitud de subversión vanguardista," según afirma Eco: "para producir la nueva arquitectura, antes de pensar como arquitecto, Le Corbusier se vio obligado a pensar como sociólogo, como antropólogo, como psicólogo, como ideólogo, etc." Labor que le permitiría captar el *espíritu de la época* y trascender barreras.¹⁰²

Con este trasfondo teórico, se puede entender mejor el proceso con el que la arquitectura moderna se transformó en un lenguaje que llegaría a hablar por sí solo. Así, las múltiples referencias y analogías realizadas a las máquinas por Le Corbusier, se pueden entender como parte de las mencionadas "artimañas retóricas" en la construcción del "estilo moderno." Pues, como se analizó en el capítulo anterior, no se buscaba que la arquitectura fuera una copia literal de éstas, sino que mediante sus funciones secundarias fuera más bien una metáfora. Que, como sucede en la poesía, remite a "niveles más profundos de significados secundarios."¹⁰³ En este caso, esto buscaba connotar la precisión matemática y perfección del mundo de la ciencia y la industria, sintonizando con el desiderátum de la época. Respecto al cual, "la máquina aparece como el modelo de un mundo artificial, pensado y realizado por el hombre,"¹⁰⁴ y, sobre todo, como el símbolo del progreso. Misma que le permitiría a Le Corbusier contextualizar a la arquitectura moderna dentro de una nueva época, predominantemente técnica y racionalista.

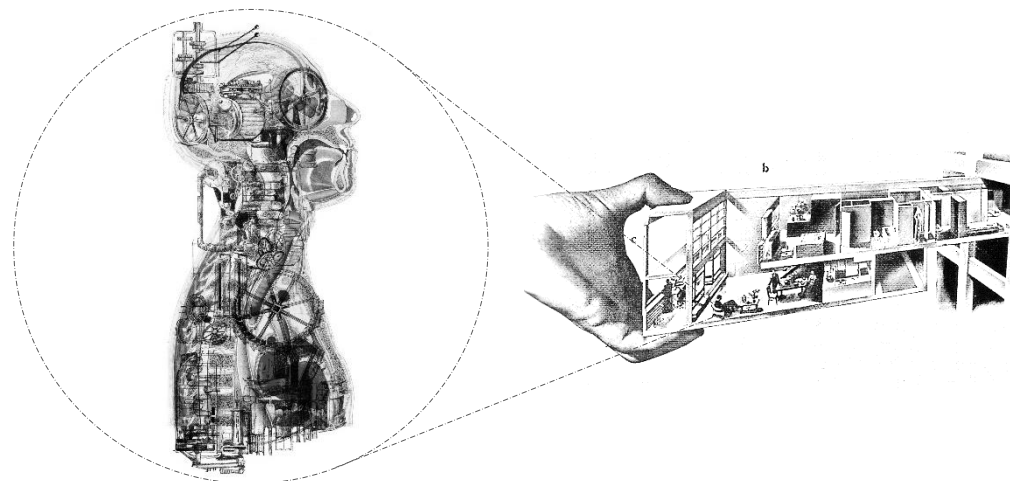
Por lo tanto, la máquina sería tan solo un medio, cuya intención principal era captar la estructura profunda de ese mundo artificial y traducirla a formas arquitectónicas. Estructura identificada en sus procesos lineales de producción y funcionamiento, en donde cada pieza o mecanismo puede ser sustituido para continuar su ejecución infinitamente. De lo cual se extraerían conceptos como cantidad, repetitividad, serialización y tipificación, aplicados en la búsqueda de la industrialización de la construcción. Mismos que "sirvieron de base a los planteamientos teóricos de inicios del Movimiento Moderno," que finalmente divulgaría y catapultaría globalmente la idea de una nueva arquitectura, revolucionando por completo su concepción. De este modo, con su famoso axioma de *la Máquina de Habitar*, Le Corbusier estaría "poniendo de manifiesto la expresión más representativa de la concepción mecanicista del mundo, aplicada al medio ambiente construido y particularmente, a la arquitectura."¹⁰⁵

Esto lleva a abordar que Le Corbusier también vería reflejado en la máquina, el anhelo de una "forma de vivir moderna."¹⁰⁶ Por lo que, más que expresarla sólo en la forma arquitectónica, también lo haría en su misma esencia por medio de la noción del habitar, al articular el concepto de *modus vivendi* con el de *órdenes arquitectónicos*. Así concretaría "la caracterización de una nueva forma de vida representada y materializada en la arquitectura."¹⁰⁷ De entrada, esto repercutiría en el urbanismo con la definición de lo que debía ser la ciudad moderna, compuesta por las funciones básicas de trabajar, recrear, circular y descansar; según decretarían los CIAM y la Carta de Atenas. Lo que a la par se reflejaría en la casa, considerada la célula de esta estructura urbana cuyo cambio buscaba adecuarse a las bases sociales y económicas del mundo industrial. Esto daría pie a la consolidación de la vivienda social masiva, donde claramente se ven aplicados los conceptos mecanicistas, como un perfecto engranaje en el que cada una de sus piezas y mecanismos pueden ser fácilmente remplazados; incluyendo a su propio habitante.



[III.24]

Respecto a esto, puede verse cómo el “edificio de vivienda es el reflejo maquínico de un nuevo mundo.” Surgiendo como “respuesta ordenada frente a la necesidad básica del habitar” y materializando la concepción de la *casa-herramienta* “como extensión artificial de la existencia humana.”¹⁰⁸ De este modo comenzaría a vislumbrarse un habitar moderno en forma, producto del pensamiento mecanicista y definido por su concentración en la técnica y materialidad del edificio, la restricción de las actividades cotidianas y sus espacios al mínimo, y la tecnificación de las labores domésticas. Por consiguiente, terminaría respondiendo más a las necesidades de la máquina que del habitante particular. Para lo cual, Le Corbusier desarrollaría la noción del “Aprender a habitar,” afirmando que “saber habitar es toda una técnica y saber habitar en las viviendas de espíritu nuevo –que son las únicas que pueden producirse en serie en la gran industria– exige una educación.”¹⁰⁹ En consecuencia, surgirían “escuelas domésticas” que, tanto en Europa como Latinoamérica, buscarían adiestrar e instruir racionalmente a la población en general en este habitar mecánico.



[III.24]

De esta forma se conformaría el código semántico moderno que propugnaría una forma de vida, nueva por completo, demandando desaprender los esquemas tradicionales mediante sus nuevas prácticas, hábitos y costumbres, y dando por sentado que todos estaban dispuestos a esto. En lo cual, el Movimiento Moderno ejercería una influencia social, política e ideológica contundente, mediante sus múltiples intervenciones internacionales.¹¹⁰ Pues, “aspiraba a reconocer un mundo bajo un plan presupuesto, bajo la noción de formulaciones de leyes que habrían de tener ciertos efectos esperados como consecuencia de los impulsos causales, bajo la idea espiritualizada de un

dios arquitecto que ha determinado la forma del universo y lo mantiene inalterado y bajo el supuesto absoluto de universalidad relatado en una única historia universal y verdadera historia de la humanidad.”¹¹¹ En referencia a esto, el llamado al habitar moderno estaría preparando explícitamente a una nueva masa social y, con ella, a un individuo nuevo. Pues como exclamaría Le Corbusier: “la arquitectura y el urbanismo esperan hombres nuevos para estos tiempos nuevos.”¹¹²

De entrada, esto se puede ver reflejado también en la vivienda social masiva que, como se explicó, estaba pensada para “un hombre masa abstracto y desconocido.” Pues por su industrialización, todas debían ser iguales o similares, siendo implantadas así en cualquier contexto y para cualquier persona.¹¹³ Lo que ciertamente respondía más a la constitución física y biológica del habitante. Aunque también es cierto, que Le Corbusier manifestaría afinidades por la subjetividad de la arquitectura, al abordar cuestiones fuera de su corporalidad y señalar que “si consideramos el tema del habitar (...) llevamos el problema hacia al hombre, es decir a una cuestión biológica, con su componente de orden sentimental.”¹¹⁴ No obstante, este componente lo abordaría asimismo desde el pensamiento mecanicista, ya que su noción del ser humano estaba moldeada por el referente de la Modernidad, con el que tales sentimientos se veían como efectos universales, producto de impulsos causales. De este modo, se delinearía una concepción mecanicista completa e integral del ser humano, que finalmente llevaría a considerarlo una simple máquina biológica.



[III. 25] Una ciudad futura del pasado / Pérdida

Dicha concepción, seguía el “propósito de que el hombre mismo fuera la meta de todo proceso modernizante por encima de su condición cultural, social y económica particular.”¹¹⁵ Esto tendría mayor impacto en la obra de Le Corbusier, pues mientras que Mies y Gropius se centrarían en la arquitectura social e institucional, el parisino lo haría directamente en la casa. La cual sería el objeto arquitectónico de mayor correspondencia con el proyecto de la Modernidad, al ser el medio idóneo por el que su nueva concepción del mundo y el ser humano incidiría más profundamente, ya que, además de ser el espacio en el que significativamente se nace, crece y muere, es el lugar “donde el ser humano ‘se hace’, donde fundamentalmente ‘es’.” Siendo así un reflejo totalizante de su ser y, quizá, el objeto ontológico por excelencia. Entendiendo lo ontológico ahora aquí, más que como una disciplina filosófica, como cualquier imagen o producto a través del cual el ser humano define su realidad, entorno, existencia y a sí mismo. Que más que ser una simple representación, produce simultáneamente un efecto retroactivo.

Este proceso puede verse en su concepción de la “Casa en Serie,” con la que abordaría el tema de la vivienda particular en relación a su industrialización. Esto, según consideraba, brindaría un habitar digno para cualquier persona, al buscar “rendirle tributo a la existencia mundana.” Definiendo para esto los requerimientos básicos del habitar propio del hombre biológico, mediante su *existenzminimum*; sin dejar de lado su “componente sentimental” que resolvería con base en su definición de lo bello, siguiendo la idea de *belleza adherente* que lo vinculaba a lo útil. Pero, además, entendiendo la belleza “como afirmación sensible de los argumentos contenidos en un proyecto;” es decir, “no como la simple expresión formal que recubre el edificio, sino como la manifestación externa del carácter esencial que subyace en el mismo materializando su

profundidad *óptica*.”¹¹⁶ Con lo cual, a través de su percepción estética haría sensible al sujeto ante la esencia de la era moderna, identificada en el mecanicismo.



III.261 Sin título - Chunlong Sun

En efecto, según afirma por otro lado el teórico en arquitectura colombiano José Cuervo Calle, “la casa en serie, fue concebida como la respuesta que captura esta esencia del hombre moderno.” Misma que, como “núcleo inicial de la experiencia humana: protege su crecimiento, alberga las alegrías y dolores de su vida cotidiana. Es un espacio convertido en empresa.”¹¹⁷ En éste, el humano resultaría íntimamente compenetrado con la máquina, terminando por ser una máquina más al servicio del proyecto de la Modernidad. Así se concretaría, el diseño lecorbuseriano de materializar “la nueva noción del mundo que sustentó y por la que luchó en nombre del hombre universal.”¹¹⁸ De esta forma desempeñaría una importante función simbólica, a pesar de su pronunciamiento en contra de ésta por medio de sus analogías al supuesto mundo objetivo e imparcial de la razón, la ciencia y la técnica. Referente de este nuevo lenguaje arquitectónico, bien correspondido en aquel momento histórico de la humanidad.

LA CRISIS POSMODERNA

En resumen, el Movimiento Moderno y sobre todo Le Corbusier, lograrían establecer un vínculo semántico entre la Modernidad como tendencia cultural y su llamada arquitectura moderna, que llegaría a englobar lo que resultaba común para el contexto y sus diversos contenidos, más allá de lo conceptualizable. No sólo explícitamente con sus manifiestos, sino directamente con la arquitectura que por sí misma se tornaría un manifiesto. Esto, al fungir como un *metalenguaje estético* que transmitiría dichos mensajes a la sociedad en su conjunto y al individuo ordinario, haciéndolos accesibles y aprehensibles en su dimensión sensorial, e incluso así, más directos. Por este motivo, hoy se puede hablar de una Modernidad plenamente establecida a nivel global, como demuestra la apropiación del esquema *Dom-ino* lecorbuseriano en la autoconstrucción, edificado hoy casi en cualquier rincón del planeta. Lenguaje que, sin embargo, terminaría generando diversos efectos adversos fuera de su contexto cultural y temporal.

Al profundizar en esta cuestión de la arquitectura como un lenguaje, ya se dijo que la dificultad al identificar tal naturaleza en la arquitectura moderna, y en especial en su forma funcionalista, radica

en que sus fundadores se manifestaron en contra del simbolismo al pretender enfocarse en la función. Aunque Colin Davies agrega que lo que en verdad harían, sería contrariar la relación del significado establecida por la tradición ortodoxa, acuñando incluso nuevas palabras, referentes al argot científico, para referirse de un modo diferente al edificio. Así destacarían sus funciones primarias por sobre las secundarias, haciendo de la denotación su connotación. Con lo que se puede afirmar que la función simbólica de la arquitectura moderna radicaría en su dimensión técnica. Pues como menciona Davies: “el lenguaje siempre está presente, sea bienvenido o no,” además de que “el significado arquitectónico es, inevitablemente, algo compartido y tradicional.” De modo que, como sucede en cualquier otro lenguaje, se trata de un proceso bidireccional en el que tanto los receptores como los emisores participan configurando el significado.

Respecto a la arquitectura, esto quiere decir que “un edificio significa no lo que el arquitecto pretende que signifique, sino lo que todos los usuarios del lenguaje de la arquitectura le permiten significar;” pues el lenguaje en general nunca es algo fijo y absoluto, como si una ley divina lo estableciera y a partir de ahí los humanos lo emplearan. Por el contrario, cada persona contribuye a su definición, conformándolo como una enorme sintaxis en la que cada uno es libre de agregar lo que le es propio. Lo mismo sucede con el contexto en que el lenguaje sucede, como indica Davies al mencionar que “una frase escrita hace cien años no significa ahora lo que significaba entonces. Las definiciones de las palabras en el diccionario pueden ser las mismas, pero sus connotaciones habrán cambiado. Su contexto –que incluye todo lo que se ha hablado o escrito desde entonces– es diferente, por lo que su significado es diferente.”¹¹⁹ Esto explica que el significado y efecto de la arquitectura moderna cambiara radicalmente.

Uno de los efectos adversos más evidentes de esta concepción de la arquitectura, es su relación con el entorno, específicamente, con el medio natural, pues con su énfasis en la tecno-ciencia, generaría un gran desentendimiento y actitud de superioridad sobre éste. A lo que Gaja refiere como un “optimismo, que hoy acongojados por la crisis ecológica planetaria, parece ingenuo, pero que en una forma menos evidente todavía se perpetua cuando se piensa (o se confía en) que la tecnología sigue teniendo solución para todos los problemas.”¹²⁰ Lo que por otra parte reafirma

[III.27] Sin título – Chunlong Sun



Dania González Couret, investigadora, teórica y arquitecta cubana, al afirmar que “el modelo desarrollista, productivista, mecanicista y (o) tayloriano (como se le quiera llamar) condujo al mundo a la crisis ecológica de finales del siglo XX.” Mismo que daría forma a la concepción mecanicista de la arquitectura, llevada al extremo al considerarla un objeto de consumo desechable y reemplazable, con su manejo desmedido de recursos y tecnologías.¹²¹

En consecuencia, como explica M. Roth, esto se puede ver incluso en sus procedimientos constructivos, los cuales generan un gran derroche de materiales al atender sobre todo a ampliar el mercado de la industria en función del capitalismo. Esto sucede, sin preocuparse realmente por el contexto ambiental y su verdadera eficiencia constructiva y de habitabilidad, despreciando así otras alternativas que pudieran ser más eficientes, como las provenientes de la arquitectura vernácula o popular, al considerarlas atrasadas. Pues como este mismo teórico afirma, su

fundamento filosófico, "el racionalismo se basa en una fe absoluta en la diosa razón, (...) fe que ha empezado a tambalearse peligrosamente en el tercer cuarto del siglo XX. Lo que la ciencia había proclamado como fuente de la suprema verdad ha resultado ser la fuente de la amenaza suprema."¹²² Situación que, como señala Montaner por su parte, sólo ha ocasionado que esta postura se radicalice aún más, al aportar "instrumentos más perfeccionados de dominación del individuo y de explotación de la naturaleza." De los cuales, la arquitectura forma parte.¹²³

En cuanto a la arquitectura en sí misma, la retórica de la máquina suscitaría otras analogías al mundo mecánico, como la intención consciente de seriación visual, análoga al *story-board* cinematográfico, con la que el diseño parte de las visiones en movimiento, dentro y fuera del edificio proyectado. Esto generaría toda una nueva experiencia espacial y narrativa arquitectónica, en la que el objeto sería diseñado deliberadamente para ser aprehendido por el ojo, generando imágenes, secuencias y planos, montadas en la mente del espectador.¹²⁴ Así se correspondería la recepción visual con el diseño racional, realizado con planos, gráficos y cualquier otro medio visual. Llevándonos hasta nuestros días, en donde la intención del diseño se ha centrado en la imagen del objeto arquitectónico y ya no tanto en la experiencia del habitante. Cuestión que ha denunciado en años recientes Pallasmaa, al señalar que gran parte de las problemáticas en la arquitectura actual, derivan de concebirla como una simple imagen visual.

Pallasmaa coincide con Augé, al mencionar que "la ciudad visual nos deja fuera como extranjeros, espectadores voyeuristas y visitantes momentáneos, incapaces de participar." Sosteniendo que esta alienación visual es el producto de que "la ciudad contemporánea es la ciudad del ojo." Fenómeno que explica con base en la invención de la fotografía y la imagen impresa, que contribuyeron a configurar nuestra visión del mundo, al instaurar una relación en la que el significado de todos sus eventos resultaría aplanado, hasta el grado de parecernos un álbum fotográfico compuesto por imágenes preseleccionadas. De igual manera, la realidad misma ha comenzado a parecernos sólo lo que puede mostrarse a través una cámara, y así, como ésta es el instrumento del turista para hacer del lugar un espectáculo, asimismo funcionan la arquitectura y la ciudad actual. En este sentido, se ha vuelto un mecanismo experimentado como un montaje acelerado e infinito de impresiones, mediante las cuales, mientras "el tiempo pierde su duración y el eco del pasado arcaico, el hombre pierde su sentido del yo y su ser histórico."¹²⁵

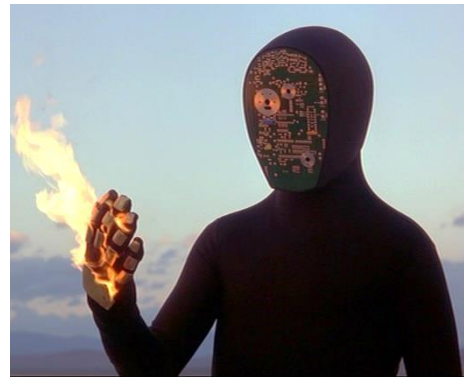
Respecto a las repercusiones de esta concepción de la arquitectura sobre el habitante, un aspecto importante lo señala el teórico y arquitecto mexicano Antonio Aldrette-Hass, al afirmar que, con ésta, el llamado "usuario de la arquitectura se ha visto como un sujeto en abstracto, pasivo, sin sentimientos, cuyas necesidades de trabajo, recreación y transporte deben satisfacerse eficientemente."¹²⁶ Lo que ha llevado a convertir al sujeto real, de carne y hueso, en ese sujeto abstracto, como resultado de la correspondencia bidireccional entre arquitectura y habitante. En un contexto más recientemente, esto ha sido retomado por Marijke van Rosmalen, maestra en arquitectura e historia de la UNAM, al mencionar lo siguiente: "Aquello que la arquitectura contemporánea produce, en general, es una enorme costra de concreto que cubre el planeta con espacios indiferenciados, ahistóricos, genéricos, y en los que discurre gente igualmente indiferenciada, ahistórica y genérica, además de particularmente dispersa y sin centro."

Con esto, Marijke no deja de lado que como sociedad tenemos también una gran responsabilidad en la pérdida de identidad, consumismo y fragmentación característica de nuestra cultura contemporánea, tan proclive a la irreverencia. Mencionando con ello el fomento a la falsa novedad en varias de las tendencias actuales, que sólo ofrecen espacios copiados y maquillados mediante sus llamativas fachadas, como meros espectáculos y distractores que nos alejan como sociedad de lo que en verdad debería preocuparnos hoy. Ante lo cual formula las siguientes preguntas, desde la perspectiva del arquitecto que pretende actuar propositivamente en dicho contexto: "¿Cómo interpretar el espacio desde la indiferenciación, desde el continuo, desde el no-lugar, desde el espacio chatarra? Si eso construimos es porque eso somos. Pero, ¿quiénes somos hoy día?" De

este modo destaca el valor hermenéutico en el fenómeno arquitectónico, con el que la imagen que tenemos de nosotros mismos repercute en nuestra arquitectura, y viceversa. Por lo que busca mostrar que la labor del arquitecto "conlleva un gran compromiso, cuidado y responsabilidad."¹²⁷

Lo anterior contrasta, por otra parte, con la conclusión de Amezquita, para quien la visión actual y valores de la arquitectura dentro de la Posmodernidad "están próximos a confundirse con un conformismo disoluto y un libertinaje total donde, simplemente, 'todo vale'."¹²⁸ En suma, estas reflexiones abordan desde la perspectiva de la arquitectura el problema del ser humano, como punto medular de la crisis posmoderna. Pues como identifica David Lyon, con ésta, se ha comenzado a evidenciar que "las propias tecnologías de la información y las comunicaciones permiten introducir características de las máquinas en la experiencia humana y en los cuerpos humanos hasta el punto de que se están cuestionando los límites convencionales y características del cuerpo." A tal grado que la "anatomía moderna, que encierra en la piel estructuras de huesos, tejidos y carne, quizá tenga que ser sustituida por una nueva concepción de la corporeidad." Lo que ha llevado a cuestionar la naturaleza humana por completo.

Cuestionamientos tan complejos, Lyon los engloba de una forma bastante sencilla mediante su análisis de *Blade Runner*. Película de Ridley Scott (basada en una novela de ciencia ficción de Phillip K. Dick) que, como metáfora de la Posmodernidad, retrata un paisaje de desintegración social, decadencia urbana y una caótica mezcla de estilos que reflejan las ruinas del progreso. Dentro de este escenario se sitúan sus "replicantes," máquinas que "son casi humanos porque se han introducido en su constitución tantas características 'humanas' que resulta aventurado establecer la diferencia." En torno a esta situación, es que Lyon identifica el tema central de la película: examinar y reevaluar lo que significa ser humano en un contexto predominantemente tecnológico. Lo que de hecho ha tomado lugar hoy con el debate sobre la omnipresente imagen del hombre universal moderno, pues, tras su implantación a escala global, el ser humano se ha convertido en aquello que antes era sólo un ideal. De modo que "somos lo que consumimos;" o como afirma Lyon aludiendo a Augé: "Disneyland resulta ser más real de lo que pensamos."¹²⁹



[III:28] Electroma - Daft Punk

El origen fundamental de esta crisis radica en que dicha imagen se consolidaría como un valor inamovible, definido así por su referente absoluto y universal. Lo que impactaría con la diversidad cultural del resto del mundo y, sobre todo, con el hecho de que el mundo mismo cambia; incluido así su contexto original. A esto se sumaría el desplome de la fe moderna, que generaría un fuerte repudio hacia la misma. No obstante, y aún entre estos debates, seguimos viviendo en su realidad marcada "al compás de las urgencias de las máquinas, con su utilitarismo y su eficacia, con sus ciudades industriales que enferman, con sus cultos a la salud y la belleza, con sus supermercados frenéticos y sus numerosos espectáculos." Delineando así un perfil del ser posmoderno, desvinculado y descomprometido con todo a su alrededor; sin un pasado a contemplarse y sin referencias o certidumbres ante las inevitables interrogantes de la existencia; sin un futuro a proyectarse, desprovisto de fines y aspiraciones. Con lo que es un hecho que el individuo ha sido "rebajado a la categoría de un objeto, de una mera cosa (...) un sujeto alienado, enajenado."¹³⁰

EL PROBLEMA DE PERCEPCIÓN

Al llegar a abarcar de este modo al propio ser humano, pilar fundamental de toda la cultura, la crisis posmoderna ha llegado a cuestionar asimismo todo el mundo construido por la Modernidad. Así, como afirma, desde la perspectiva latinoamericana, el sociólogo salvadoreño Luis Armando González:

Nos encontramos ante una profunda crisis moral-espiritual en la que los mismos cimientos del mundo moderno están siendo cuestionados. Es decir, nos encontramos ante una crisis que corroe los cimientos mismos de la cultura moderna: la religión, el arte y la filosofía. Estamos ante la crisis de la modernidad. Dar solución a esta crisis es uno de los grandes desafíos de la modernidad y, como algunos sostienen, de la posmodernidad.¹³¹

Esta crisis ha llegado a cuestionar de fondo la noción misma de la realidad, como uno de los principales cimientos a los que se refiere Gonzalez. Pues una forma sintetizada de comprender a la Posmodernidad, como explica por su parte Lyon, es verla como "un debate sobre la realidad. El mundo de sólidos datos científicos y una historia con finalidad que nos legó la Ilustración europea, ¿es meramente un anhelo?"¹³²

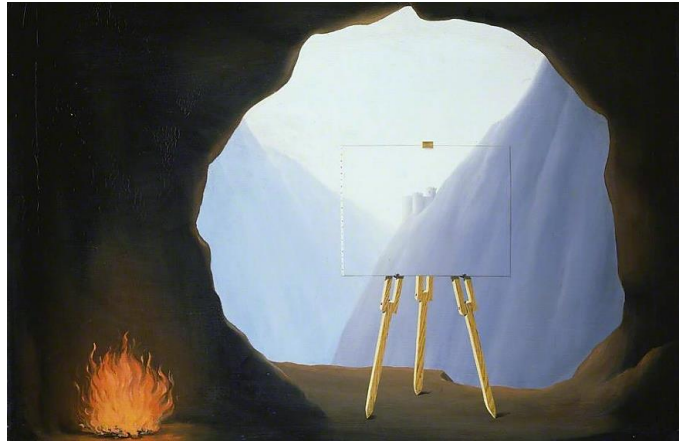
Para adentrarse en esta cuestión, es indispensable dejar de lado la noción de la realidad como un hecho objetivo y universal y entenderla en su lugar como un *constructo social*. Esto lo aborda, de un modo muy accesible, el sociólogo austriaco Peter Berger y el alemán Thomas Luckman, al situarse en un punto medio entre la comprensión teórica del filósofo y la empírica de la persona común de calle. Desarrollando así su tesis fundamental de que "la realidad se construye socialmente," que describen como una *internalización* sociológica del conocimiento. Para lo que parten de definir la *realidad* como "una cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra propia volición;" y el *conocimiento* "como la certidumbre de que los fenómenos son reales y de que poseen características específicas." Proceso que no obstante su funcionamiento general, sucede en contextos sociales específicos que dan lugar a su relatividad social o a la existencia de múltiples y diversas realidades. De modo que "lo que es 'real' para un monje del Tíbet puede no ser 'real' para un hombre de negocios norteamericano."

Además de esta relatividad, Berger y Luckman reconocen la existencia de múltiples niveles dentro de una misma realidad. Por ejemplo, la simple distinción entre una realidad subjetiva interior y otra física exterior. No obstante, todos los niveles apuntan a "la realidad de la vida cotidiana," como la de mayor importancia al tener el carácter de facticidad intersubjetiva, pues se construye por las objetivaciones de procesos y significados subjetivos. De esta forma, "el mundo de la vida cotidiana no solo se da por establecido como realidad por los miembros ordinarios de la sociedad en el comportamiento subjetivamente significativo de sus vidas. Es un mundo que se origina en sus pensamientos y acciones, y que está sustentado como real por éstos." Mismo que a su vez tiene una facticidad evidente que obliga a no dudar de él, presentándose, así, como un mundo común en que el los significados de un individuo se corresponden continuamente con los de los otros, sin tener que ser necesariamente idénticos.

En la construcción de esta realidad, la interacción social desempeña un papel esencial identificado en la interrelación "cara a cara," que permite acceder mediante diversos mecanismos a la subjetividad de los otros, e incluso a la propia. Es así porque, mientras el otro se presenta masiva y directamente real, la imagen de uno mismo requiere reflexión, requiriendo de la imagen del otro como una especie de espejo que permite verse reflejado. Lo que sucede con otros objetos o situaciones que generan conceptos o imágenes denominadas "esquemas tipificadores," que pautan e influyen de antemano en toda interacción del sujeto con su entorno en general. Aunque dentro de la interacción social, éstos se encuentren siempre en una continua negociación, que en ambos casos sucede mediante el lenguaje. Por un lado, al proporcionar las objetivaciones preestablecidas dentro del orden o esquema en el que adquieren sentido, hasta el grado de instaurar por completo la realidad de la vida cotidiana como una forma ya objetivada, presentando sus fenómenos en el orden designado antes de que uno apareciera en escena. No obstante, por el otro lado, también permite generar nuevas objetivaciones que pueden incluso modificar esta misma realidad.

Esto sucede, principalmente, mediante lo que los autores llaman sistemas de signos de segundo grado que, en relación al lenguaje hablado, puede ejemplificarse con la escritura, pero que, en sí, se refiere a todo producto de la actividad humana, como objetivaciones concretas de una cierta intención subjetiva. Por lo que todos los objetos "son susceptibles de usarse como signos, aun cuando no se hubieran producido con tal intención originariamente." De esta forma, permiten objetivar la subjetividad propia, haciéndola accesible a uno mismo y a los demás. Con lo que los objetos cotidianos transmiten múltiples contenidos, significados y experiencias más allá de las abarcables en la interacción cara a cara.

De este modo, los objetos cotidianos funcionan como índices duraderos, que marcan las coordenadas de la vida cotidiana haciendo posible su realidad. Pues permiten estabilizarla y cristalizarla con su proclama y establecimiento de rutinas. Lo cual produce un efecto coercitivo en sus individuos, al corresponder su subjetividad personal con una realidad objetiva socialmente definida, internalizando así la estructura de su realidad para que resulte común.



[III.29] La condición humana - Magritte

Esto es particularmente notorio en la temporalidad, como propiedad intrínseca de la subjetividad, pues cada individuo tiene un fluir interno del tiempo distinto, propio de los ritmos psicológicos de su organismo. Así, mediante diversos objetos o mecanismos, como un simple calendario o reloj, ésta se amolda a la dimensión temporal de la vida cotidiana y su hora oficial. De este modo, "toda mi existencia en este mundo está ordenada continuamente por su tiempo, está verdaderamente envuelta en él. Mi propia vida es un episodio en el curso externamente artificial del tiempo. Existía antes de que yo naciera y seguirá existiendo después que yo muera." Por lo tanto, las rutinas sumergen a los individuos en campos semánticos que estructuran su existencia y percepción, estableciendo su realidad de una forma específica. Misma que "se estructura tanto en el espacio como en el tiempo," y así de forma omnipresente e inconsciente al girar en torno al aquí y ahora. En lo cual, la arquitectura puede considerarse uno de estos mecanismos estructurantes, tal como lo hace Andrew Benjamin al considerarla espacio-tiempo construido.

Según Berger y Luckman, la realidad se internaliza y mantiene por procesos sociales tanto intangibles como concretos, que ejemplifican con el ordinario viaje en metro de cualquier gran ciudad. En donde tanto el tren, como los anuncios publicitarios y los demás pasajeros, por más que no se repare o dialogue con ellos, "sacan al individuo de la tenue realidad de su adormecimiento matinal y le proclaman en términos decididos que el mundo se compone de hombres serios que van al trabajo, de responsabilidades y horarios." En esto, además se identifica la esencia de la institucionalización, al funcionar estas mismas rutinas como confirmación continua e implícita de la identidad. Lo que lleva a abordar otros componentes del ambiente de este mismo habitante suburbano, como su vecindario trabajo o casa, que en conjunto generan una masividad denominada "fuerza íntegra del orden institucional." Ésta internaliza en cada individuo la noción de una realidad objetiva, a la par que produce identidades socialmente pre-definidas y perfiladas, de forma que "todos en gran medida son lo que se supone que sean."

Por el lado contrario, este mismo lenguaje que internaliza la cotidianidad en el sujeto, posee otra propiedad llamada "separatividad" que le permite alejarse de su aquí y ahora e interrumpir sus rutinas, al permitir desafiar y trascender su imposición, incorporando nuevos conocimientos, experiencias y rutinas. Pues, con su facultad para abstraer y objetivar, puede referirse a otras realidades y presentar objetos temporal, espacial y socialmente ausentes, pertenecientes a las

denominadas "zonas limitadas de significado." Las cuales poseen significados propios inaccesibles al individuo por sí sólo en su cotidiano, por lo que requieren de transiciones complejas entre realidades que se ejemplifican con las experiencias estéticas y religiosas. De forma que "cualquier tema significativo que de esta manera cruce de una esfera de realidad a otra puede definirse como un símbolo y el modo lingüístico por el cual se alcanza esta trascendencia puede denominarse lenguaje simbólico." En lo que la religión, la filosofía, el arte y la ciencia aparecen recurrentemente como los sistemas simbólicos de mayor importancia en diversas sociedades.

A pesar de su aparente desconexión con la cotidianeidad, estos símbolos pueden llegar a tener un papel protagónico en su realidad, de manera tal que "el lenguaje construye entonces enormes edificios de representación simbólica que parecen dominar la realidad de la vida cotidiana como gigantescas presencias de otro mundo." Lo que no solo implica un conflicto u otra forma de imposición, sino un enriquecimiento. Pues permiten hacer coincidir diferentes campos semánticos del conocimiento en su visión de la realidad, cambiando a profundidad su estructura. Dado que "el simbolismo y el lenguaje simbólico llegan a ser constituyentes esenciales de la realidad de la vida cotidiana y de la aprehensión que tiene de esta realidad el sentido común. Vive todos los días en un mundo de signos y símbolos."¹³³ Con esto, Berger y Luckman concluyen que la realidad es un fenómeno relativo y dinámico, establecido por el lenguaje sólo hasta nuevo aviso. Lo que cabe mencionar, no es una idea exclusiva de estos sociólogos, ya que de hecho pertenece a toda una línea de investigación filosófica conocida como *el giro lingüístico*.

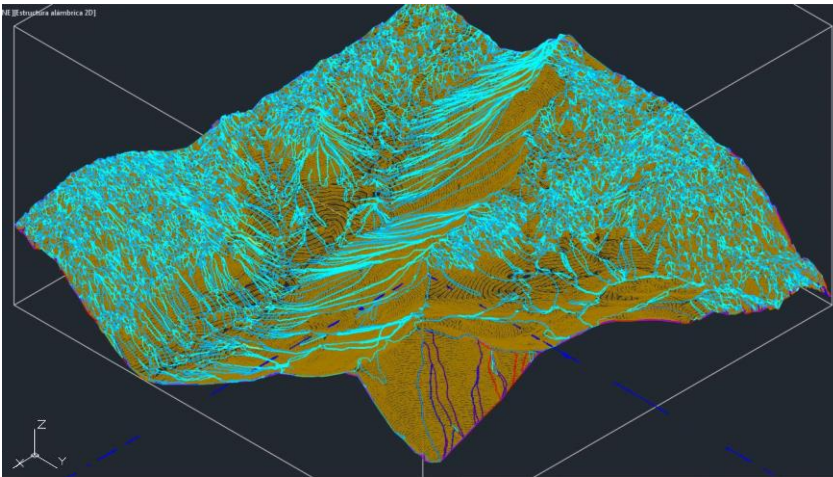
Algunos de los principales constructores de esta idea son el ya mencionado Heidegger, pero, sobre todo, el filósofo británico Bertrand Russell y el austríaco Ludwig Wittgenstein. Ellos marcarían un cambio radical en la filosofía, al afirmar que su quehacer no sólo consiste en la búsqueda de la verdad sino también del lenguaje. Puesto que en sí mismo, éste lleva ya una fuerte carga filosófica. Lo que omitiría el pensamiento occidental y su visión absolutista de la realidad, en la que el lenguaje se ve como simples etiquetas de objetos existentes por sí solos. En oposición a esto, el giro lingüístico sostiene que todo objeto es un cierto conjunto de características, definido en una forma específica a su vez dentro de un sistema –que es el lenguaje– que permite contrastarlo con otras formas. Por lo que lo que entendemos como un objeto no puede existir independiente de su concepto o definición. Lo que lleva a la noción, de que la realidad misma es una convención social mediada por el lenguaje, que por lo tanto es un agente estructural de nuestra percepción y experiencia, siendo así no un intermediario transparente y pasivo.¹³⁴

De manera radical, esta filosofía invierte la fórmula del realismo filosófico que sostiene que el ser hace al lenguaje, para afirmar en su lugar que el lenguaje hace al ser. Esto influiría en el surgimiento del posestructuralismo y teorías como la percepción consensual y el relativismo lingüístico, dentro de disciplinas como la lingüística, antropología, sociología y psicología. De esta manera se equilibra la balanza, al vislumbrar la existencia de una relación más bien interdependiente. El lingüista y psicólogo polaco-estadounidense Alfred Korzybski, explica esto al sostener que, si la realidad se tratara de un fenómeno externo e independiente, aun así, no podríamos percibirla ni experimentarla de modo directo e ímpoluto, tal cual es. Debido a que todo proceso perceptivo implica un filtro y evaluación consciente e inconsciente de los estímulos externos, a través de los niveles no verbales del sistema nervioso y los verbales del lenguaje. Relacionándose continuamente en un proceso circular e inseparable que permite darle forma a nuestras impresiones sensoriales, siempre vagas e inciertas. Por lo que "aquello que vemos, escuchamos, sentimos, decimos o inferimos, no es nunca eso, sino únicamente nuestras abstracciones humanas sobre 'eso'."

Con base en esto, Korzybski describe el lenguaje como una estructura formada por un complejo de diversos elementos, que interrelaciona y ordena entre sí para dotarlos de sentido. De modo tal que "las relaciones, al ser los factores de la estructura, representan el contenido absoluto de todo el conocimiento humano," ya que cristalizan nuestros procesos de clasificación y objetivación que,

basados en las constantes de nuestra experiencia sensorial, reflejan un foco de percepción específico. Como sucede con un mismo nombre dentro de lenguajes diferentes, aún con estructuras similares; como el término para la luna, que en latín y griego expresan una intensión o concepto diferente, a pesar de referirse al mismo objeto. De esta forma, al entender el lenguaje como una estructura en términos de relaciones, se pueden identificar asimismo otros lenguajes además del verbal escrito u oral, como puede ser una casa o incluso una máquina. Por lo tanto, "cada lenguaje posee una estructura de cierto tipo, reflejando, además, en su propia estructura la del mundo, tal y como asumen aquellos que desarrollaron el lenguaje."

[III.30] Topografía digital en 3D - Autocad



De forma recíproca, esta misma estructura no sólo se refiere a la experiencia acumulada, sino que también moldea nuestra percepción, influyendo así en nuestra experiencia actual. En este sentido, "proyectamos sobre el mundo, casi siempre inconscientemente, la estructura del lenguaje que empleamos." Misma que a su vez ha sido determinada por el

contexto sociocultural en el que se desarrolla, englobando toda la cosmogonía e ideología que le es intrínseca. Lo que comúnmente tiende a pasar desapercibido, además del hecho de que ninguna estructura puede determinar de una vez por todas el conocimiento de la realidad siempre cambiante. Por lo que se puede llegar a confundir una situación u objeto en sí mismo, con su abstracción y representación, generando así un problema de percepción. Pues cuando la estructura no encaja con el fenómeno que pretende captar o analizar, sus diferencias son descartadas resultándonos imperceptibles, hasta el grado de llegar a confundir modelos completos con la realidad misma.¹³⁵

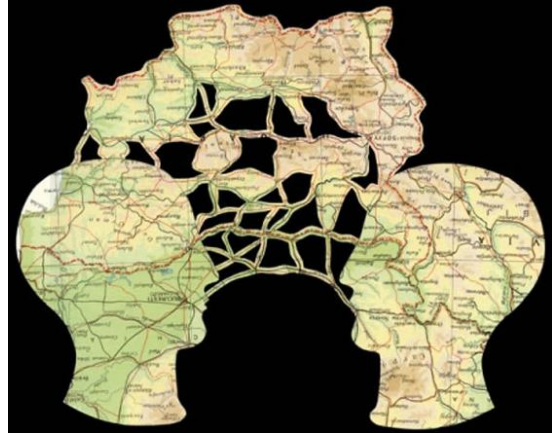
Este tipo de problemas son englobados por Korzybski en su famosa premisa "el mapa no es el territorio." Esto significa que un mapa, como metáfora de cualquier abstracción perceptual, es sólo una representación parcial del territorio que pretende describir. Pues, por una parte, se basa en las impresiones perceptuales relativas del cartógrafo, mismas que consecuentemente su lector filtrará, generando en su mente mapas de mapas. De modo que el mapa en sí mismo, no basa su utilidad en una verdad literal presentada íntegramente, sino en generar una estructura análoga que sirva de canal o guía hacia esa verdad. Lo que sucede por ejemplo con los conceptos abstractos del arte, los apotegmas de la religión y las teorías analíticas de la ciencia, abarcando de un modo obvio los diagramas, planos y demás representaciones empleadas en la arquitectura actual. Korzybski pretendía esclarecer esta situación mediante su teoría de la Semántica General, generando una "conciencia de abstracción" que evitara caer en fórmulas reduccionistas y hábitos de percepción inamovibles, característicos de la actual y hegemónica cultura moderna.¹³⁶

LO MODERNO

El concepto de la relación mapa-territorio de Korzybski puede ser aplicado para explicar la crisis Posmoderna, si se la entiende como una incompatibilidad entre el modelo de la realidad de la Modernidad, plenamente instaurado, y la situación de la realidad contemporánea. Por lo que, para entender mejor esta crisis de percepción, es necesario ahondar en lo que subyace a las distintas formas y demás expresiones de la Modernidad, identificando su estructura perceptual. Esto se

puede iniciar a partir del referente ontológico del Renacimiento europeo, previamente descrito, y de la filosofía racionalista, mecanicista o positivista de René Descartes. No obstante, esta filosofía es identificada por los especialistas en el tema como una Modernidad ideal o esencial, fácilmente definible, pero que no corresponde plenamente con la realidad que actualmente vivimos y experimentamos. Lo que da lugar a centrarse en la presencia de una Modernidad real o en acción.

Esta Modernidad en acción, se define como un conjunto de comportamientos en la vida social y el entendimiento común, en torno a la tendencia civilizatoria de un principio único, como estructura de la sociedad y de la lógica racional. Se manifiesta en tres aspectos básicos, el primero, la tecnificación científica que comprende la confianza en la dimensión puramente física o mundana del humano, incluyendo su noción profana de la naturaleza junto con el descreimiento de cualquier instancia metafísica. Su segundo aspecto, se trata de la secularización de lo político como primacía de lo económico sobre cualquier otro ámbito. El tercero, de su individualismo, considera al sujeto absoluto cartesiano como independiente de cualquier estructura tradicional y como célula de su igualitarismo. Que, en este caso, no se refiere al individuo singular y único, sino al conjunto de individuos todos iguales, cuya intención apunta a suprimir sus particularidades y diferencias.



[III.31] Mapa de anatomía humana

Lo importante aquí, es entender estos indicios como aspectos que dominan, pero no sustituyen; de modo tal que la Modernidad en acción se entienden como un proyecto inacabado o intento que nunca llega, pues se sostiene en la existencia de algo que la imposibilita ser lo que pretende, por lo que busca coexistir con otros esquemas. De ahí su carácter ambiguo y ambivalente que, por un lado, culmina en la abundancia del capitalismo, como acumulación de riquezas y logros progresistas mediados por la tecnociencia; pero que, por el otro, decae en la alienación con la que "el ser humano se enajena como valor mercantil capitalista y se esclaviza bajo esta metamorfosis sustitutiva de sí mismo en la que se ha autoendiosado como sujeto absoluto y cuya voluntad incuestionable obedece religiosamente."¹³⁷ Condición que consecuentemente involucra otros medios fuera de los estrictamente racionales, atendiendo a la típica distinción entre ciencia y arte. Pues pese a su aparente carácter científico y racional, esta Modernidad también se ha instaurado mediante el arte, manifestando asimismo su carácter ambivalente.

Para entender mejor esta compleja y paradójica relación, es necesario comenzar por diluir dicha distinción. A lo que ha contribuido el modelo desarrollado por el físico y filósofo de la ciencia Thomas Kuhn, al evidenciar que la ciencia misma responde a un cierto esquema estético. Puesto que, en lugar de estar estructurada por la demostración de una verdad y su consecuente aceptación, como sostiene su discurso oficial, se inclina más a ser un modelo de persuasión. De modo que sus procedimientos de valoración dependen de un particular paradigma o forma de vida social, no de modo correlativo sino circular, guardando así gran afinidad con una revolución artística en cuanto a la difusión, articulación y establecimiento de su canon. De ahí que, aunque se quisiera imponer un paradigma a la fuerza, como en una invasión, ni así se podría prescindir del modelo estético marcado por la continuidad histórica. Por lo que en ambos casos se requiere de complejos sistemas de persuasión, participación, interpretación y respuesta para articular los nuevos paradigmas, suponiendo simulaciones del tipo retóricas o hermenéuticas.

En el caso del arte, esta semejanza es señalada por Gianni Vattimo, siguiendo el modelo kuhniano para refutar su discurso oficial que presume no depender de ningún referente para medir su progreso, tan claro e indiscutido como el supuesto de la ciencia. Lo que ilustra con el concepto

kantiano de "hacer época," en el que se describe un juego de fuerzas contrarias entre lo que llama cabezas mecánicas y el genio. Las primeras, relativas a la ciencia y la técnica, como encargadas de la continuidad y el desarrollo mediante articular paradigmas ya existentes; mientras que el segundo, de abrir nuevos horizontes y caminos gracias a su extravagancia y originalidad magistral, propia del arte. Aunque esto no sucede tal cual, pues la figura del genio también responde a un cierto modelo acumulativo y continuo, que se puede conceptualizar como progresivo o histórico, al seguir casos ejemplares que generan nuevos genios de naturaleza afín. Además de seguir también un cierto gusto y capacidad técnica para producir su obra magistral, a la vez que de reglas técnicas y estéticas que igualan su labor a la de las cabezas mecánicas.¹³⁸

Según Vattimo, esta aclaración se ha vuelto más obvia en la Posmodernidad, debido a que la típica distinción entre arte y ciencia ha entrado también en crisis, no obstante que ambos siempre han respondido a un mismo modelo. A éste Vattimo denomina *modelo estético de la historicidad*, o Kuhn *matriz interdisciplinaria*,¹³⁹ entendido en ambos casos como el complejo sistema de persuasión que, más allá de estas dos disciplinas, articula los nuevos paradigmas entre épocas completas. Este modelo general también ha sido definido por Umberto Eco como *la estructura ausente*, compuesta por lo que él denomina, de un lado, *sistema semiótico* como "un sistema 'cerrado,' rigurosamente estructurado y visto en un corte sincrónico" y, por el otro, de un *modelo comunicativo*, constituido como "un proceso 'abierto,' en el que el mensaje varía según los códigos, los códigos entran en acción según las ideologías y las circunstancias." En este caso, ambos se interrelacionan en el sujeto que, como ente semiótico o participante de la *semiosis in progress*, conforma una unidad indisoluble que deviene en su visión del mundo e idiosincrasia.

El apelativo de "estructura" corresponde a su composición por estos dos elementos, conformadores del modelo de mundo; que su vez es "ausente," en cuanto que no se hace explícita ni resulta estable, debido a su contraposición de fuerzas que la mantiene en una transformación perpetua. De modo tal que, según concluye Eco, "en realidad, los dos aspectos no se oponen [...] sino que el uno implica al otro y lo instituye en su propia validez."¹⁴⁰ Lo que conforma esta matriz originaria que subyace a todo lenguaje y al ser mismo, construyendo asimismo la estructura de cualquier cultura o época como un todo de signos y códigos siempre interrelacionados. Por otra parte, al tratar de analizar la presencia de este matriz en la arquitectura, como realiza el teórico inglés Mark Wigley también con base en el modelo kuhniano, se puede llegar a vislumbrar una interrelación aún más directa que la del arte o la ciencia por separado. De modo que, además de hacerse presentes los paradigmas culturales en ésta, la arquitectura funciona en sí como un paradigma; es decir, una forma particular de comprender y describir el mundo.

Wigley explica esto, al ilustrar la interrelación entre casa y familia, señalando que "la comprensión de la familia –tanto explícitamente en su análisis profesional como implícitamente en la retórica empleada– está vinculada a una cierta comprensión de la arquitectura." Este autor detalla, así, que "la familia como institución no está simplemente alojada en un espacio, sino que ella misma es un espacio." Esto se puede visualizar mejor, mediante la típica relación entre continente y contenido, en la que la primera sería una suerte de figura central alrededor de la cual un sistema de interpretación se organiza, y la segunda, el sistema de interpretación en sí mismo. Aunque al entender que dentro de la vida cotidiana y demás estructuras sociales, la arquitectura "opera como un paradigma no examinado, capaz de organizar estas estructuras, es decir de sostener el sentido con que ellas están estructuradas," dicha relación se desvanece al tratarse de un objeto de persuasión que refleja y a la vez promueve, y cuyo discurso actúa como una especie de tótem o "figura para la mediación entre las ideas y lo material." De ahí, que Wigley concluye que "la arquitectura puede actuar como garantía cultural de una serie de cualidades y valores."¹⁴¹

En el caso de la Modernidad, todo esto lleva a reconocer la responsabilidad de su dimensión artística en lo estético. No como disciplina filosófica, sino como aclara Vattimo: "lo estético como esfera de la experiencia, como dimensión de existencia que asume así un valor representativo, de

modelo." En relación a esto, afirma que el arte moderno ha ocupado de hecho un papel central, primero en el Renacimiento con la promoción social del artista, al dotarlo de un carácter excepcional y funciones sacerdotales y civiles. Y, por último, en las sociedades ya modernas mediante los medios de comunicación de masas, con su imposición de modelos de comportamiento e imagen y su organización directa del consenso social. De este modo cumple la función de "órgano de la filosofía" que, una vez entendido su fundamento filosófico cartesiano, se afirma en "la voluntad de poder." Ésta se refiere a una forma decadente de ontología, con la que el ser moderno expresa su estar en el mundo, imponiendo su imagen sobre otras formas de voluntad. Misma que se concreta culturalmente en el despliegue de la organización técnica del mundo actual.

De esta manera, por un lado, el arte moderno se distinguiría en sus distintas formas por dar importancia central a la técnica, mientras que, por el otro, por su retórica en contra del pasado y su consecuente secularización del valor de la novedad o lo nuevo en sí; estableciendo incluso nexos con la dinámica de las modas. En este sentido, desempeñaría una función de prelude, anticipación y modelo; es decir, su sentido ontológico. Así ocuparía una posición de símbolo representativo que, mediante su *pathos*, permitiría la articulación o conexión operativa con los demás segmentos de la estructura social, llevando estos valores a su *rutinización*. Los cuales se concretan en la organización productiva, mercantil, tecnológica y móvil de la sociedad y el individuo actual, puesto que el arte moderno se consolidaría como el lugar en el que se da a conocer y realiza en pequeño la voluntad de poderío como nueva esencia del mundo.¹⁴² Lo que por su parte reafirma Guattari, con lo que él denomina el *poder estético de sentir* y su "posición privilegiada dentro de los agenciamientos colectivos de enunciación de nuestra época."

Este mismo fenómeno es analizado por Guattari, pero centrándose en la formación del ser a nivel subjetivo. Cuyo origen, identifica en el valor trascendente o referente que "se postula como inamovible, siempre allí, y debiendo permanecer para siempre allí." Lo que generaría una parcelación y bipolarización de sus universos de valor, como ciencia y arte, religión y filosofía, etc.; y sus respectivas valorizaciones como son "los dualismos en *impasse*, como las oposiciones entre lo sensible y lo inteligible, el pensamiento y la materia extensa, lo real y lo imaginario." Dentro de todo esto, "los paradigmas de la tecnociencia colocan el acento en un mundo objetual de relaciones y funciones, poniendo sistemáticamente entre paréntesis los afectos subjetivos, de modo tal que lo finito, lo delimitado por coordenadas, viene allí siempre a primar sobre lo infinito." De este modo, se da una fragmentación y recorte de la indeterminación del ser, que sigue la división cartesiana hasta concretar "una individuación de la subjetividad, que se encuentra ella misma parcelada, fragmentada en facultades modulares como la Razón, la Voluntad, la Afectividad."

Por consiguiente, se puede afirmar que "la subjetividad se ha estandarizado mediante una comunicación que elimina al máximo las composiciones enunciativas transemióticas [...] en beneficio de un lenguaje sujeto rigurosamente a las máquinas escriturales y sus avatares *mass-mediáticos*." Lenguaje de una estructura análoga al empleado por cualquier máquina con su denominado código binario. Lo que recíprocamente corresponde a la bipolarización de las distintas materias de agenciamiento, sobre todo, el espacio-tiempo como el principal receptáculo al que se refiere Guattari.¹⁴³ Al igual que lo señala Bauman, para quien "la modernidad empieza cuando el espacio y el tiempo se separan de la práctica vital y entre sí, [...] cuando dejan de ser – como solían serlo en los siglos premodernos– aspectos entrelazados y apenas discernibles de la experiencia viva." Con esta separación, el espacio representaría lo sólido e inerte del pasado y el obstáculo para el tiempo moderno, dinámico y veloz, que finalmente vencería con su rutinización dentro de la cotidianeidad. Aunque para esto, los dos de hecho entrarían en juego. Por lo que Bauman hace incluso una alusión a la arquitectura, con el panóptico como "archimetáfora del poder moderno."¹⁴⁴

Este poder, queda definido así por generar bandos contrarios, siguiendo la consigna de “separar y vencer” que se manifestaría principalmente en el arte. Para ejemplificar esto, la psicoanalista suiza Aniela Jaffé, colaboradora del afamado psicólogo Carl Jung, ofrece un análisis de la pintura moderna como símbolo en sí, partiendo por entenderla como un fenómeno cultural de nuestra era, fuera sus diferentes valoraciones artísticas y estilísticas. Lo que, en base a los escritos y manifiestos de diversos artistas como Kandinsky, Malevich y Duchamp, identifica como marcado por su radical separación entre dos polos opuestos: realismo y abstracción. Ambos concretan la meta de dar fin a su completamiento, siempre presente en el arte previo, con lo que se concluye que, “desde el punto de vista psicológico, las dos actitudes hacia el objeto desnudo (materia) y el no-objeto (espíritu) señalan una colectiva fisura psíquica [...] de modo tal que se abrió una brecha entre la naturaleza y la mente, entre el inconsciente y la consciencia. Estos opuestos caracterizan la situación psíquica que busca expresión en el arte moderno.”¹⁴⁵

En resumen, estas distintas bipolarizaciones pueden entenderse como interdependientes de la estructura ambivalente que subyace a la Modernidad misma, pues, como sostiene Latour, ésta implica “un combate en el que hay vencedores y vencidos.” Ser moderno representa designar, de un modo u otro, “dos conjuntos de prácticas totalmente diferentes que, para seguir siendo eficaces, deben permanecer distintas.”¹⁴⁶ Esto permite identificar que, paralela a su estructura dual, deviene una forma de percepción que puede denominarse “lo moderno,” refiriéndose así a su esencia más profunda desnudada de formas, estilos, ideologías o esquemas socioculturales. Se trata pues, de un *dualismo dicotómico* que, como metáfora u oxímoron, alude a esta compleja paradoja de percibir dos facetas complementarias de un mismo elemento, que no obstante se tienden a independizar y primar la una sobre la otra; como sucede entre cuerpo y mente, humano y naturaleza, espacio y tiempo, etc. Sobre todo, este fenómeno se hace patente en la experiencia de la realidad cotidiana, percibida como tiempo lineal unidireccional, por un lado, y espacio de dimensión física por el otro. En donde este último tiende a ponderar, al atribuirle su carácter de “realidad objetiva.”

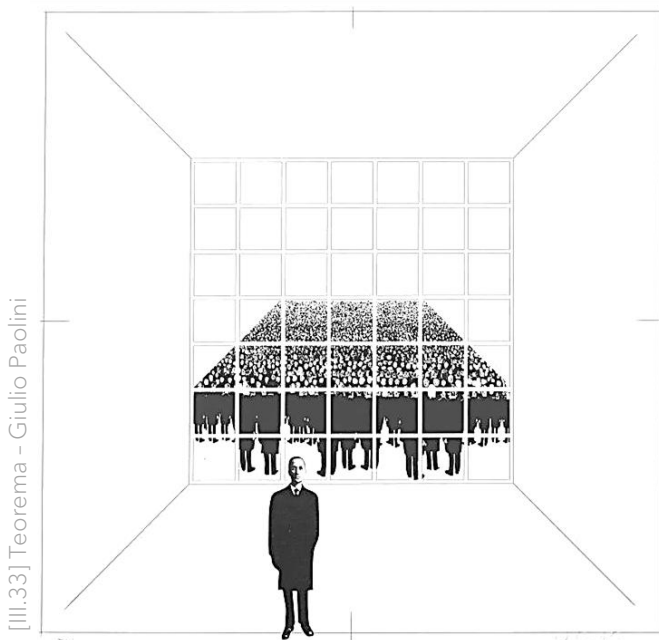


Respecto al giro lingüístico, esta forma de percepción puede ser constatada en relación a una cierta estructura del lenguaje, para lo cual, Korzybski ofrece una descripción de lo que denomina “la estructura aristotélica del lenguaje;” correspondiente a nuestra actual cultura occidental y denominada así, por su excesivo énfasis puesto en la lógica de Aristóteles durante el medievo. Esto la desviaría y condenaría a la inmovilidad, particularmente en lo concerniente a su concepto de *primera sustancia*, enfocado en discernir las propiedades inalterables de la naturaleza, pero aquí, sin tomar en cuenta el rol e intervención de la subjetividad humana. Lo que se plasmaría en sus relaciones del tipo sujeto-predicado que tienden a dividir todo en dos partes: principalmente en sujetos y objetos, o actores y acciones. De este modo, se da lugar a una lógica formal en que las cosas existen por sí mismas, expresada en su connotación del verbo *ser* como principio de identidad fija y de igualdad en todos los sentidos. Tornándose conflictiva, por el hecho de que “la identidad nunca se puede encontrar de forma empírica en este mundo de procesos cambiantes.”

Según Korzybski, el principal problema con esta estructura radica en lo que denomina *elementalismo*, referido a la “doble valoración” que, prácticamente en cualquier forma de percepción, tiende a orientaciones de: esto o lo otro. Muy evidente en los elementos naturales, el

día y la noche, la vida y la muerte, etc., producto de que “la ‘percepción’ no existe sin interpolación e interpretación. No podemos evitarlo.” Sin embargo, el problema subyace en llevar esta valoración al extremo y aplicarla en referencia a la sustancia de todo, tendiendo así a “separar verbalmente lo que no se puede empíricamente.” Pues, a diferencia de la naturaleza, “la problemática humana no está tan claramente delimitada; por tanto, podemos afirmar que un sistema que defiende una diferencia tan tajante, del tipo ‘esto o lo otro,’ que le permite objetivar la ‘clase’ (‘propiedades,’ ‘cualidades,’ etc.) está demasiado distorsionado y limitado.” Esto, repercute directamente en nuestra percepción y visión del mundo, generando bloqueos limitadores. De modo que, como afirma Korzybski, “la vieja estructura elementalista del lenguaje nos construyó un mundo ficticio.”¹⁴⁷

Dicha estructura perceptual, asimismo, involucra la propia formación del ser humano, pues como señala Korzybski esta visión depende, “no sólo de lo que el hombre es, sino, en igual medida, de lo que los humanos *pensamos* que es el hombre.” De esta forma, se ha transformado a sí mismo en un objeto fragmentado en su constitución psicológica, por un lado, y biológica por el otro. Esto, sin tomar en cuenta sus entornos socio-culturales, en los que intervienen neuro-lingüísticos y neuro-semánticos. Por lo tanto, todo esto tiende a considerar a los humanos, en general, como “organismos únicamente biológicos, al mismo nivel que los animales, más que como organismos psico-biológicos más complejos, productores de sus propios entornos socio-culturales.”¹⁴⁸ Desde la arquitectura, esto lo constata Pallasmaa, al referirse a la concepción del denominado usuario, que aún opera en la práctica actual y en la que “cuerpo y mente se entienden como entidades no relacionadas que no constituyen una unidad integrada.”¹⁴⁹



Dentro de la disciplina arquitectónica, lo moderno se puede identificar en las distintas divisiones establecidas en su institucionalización: como su relación entre estructura y ornamento, útil y bello, práctica y teoría, forma y función, fuera y dentro, edificio y usuario, entre otras. Siendo central su división entre tiempo y espacio, al establecer a este último como su supuesta materia prima; aunque sólo desde su dimensión matemática, geométrica y física, definiéndose de tal forma como el “arte del espacio.” Lo que se puede ver claramente ejemplificado con la teoría del italiano Bruno Zevi, e incluso del suizo Sigfried Giedion, que serviría de puntal a la concepción moderna de la arquitectura.¹⁵⁰ De este modo, ésta se volcaría hacia la materialidad del edificio y sus imperativos tecnológicos. Concepción que como ya se

analizó, ha acarreado múltiples problemáticas, enfatizando, al respecto del habitar actual, su relación con el tiempo y su consecuente alteridad. Según indica Andrew Benjamin, de esta forma la arquitectura ha llegado, en su ubicación contemporánea, a estructurar la totalidad de la vida cotidiana y, en suma, de la existencia.¹⁵¹ De este modo, como afirma Bauman, se ha abierto “un abismo cada vez más infranqueable, y sin ningún puente a la vista.”¹⁵²

LA POSMODERNIDAD COMO PUENTE

A pesar de que lo moderno pareciera algo ya superado, proveniente del siglo pasado e, incluso antes, es un hecho que sigue presente en nuestra realidad actual. No sólo a través de la

arquitectura, sino también en las demás disciplinas y actividades humanas, pues como señala Jameson, "desde la emergencia de los grandes estilos modernos la misma sociedad ha empezado a fragmentarse de esa manera, cada grupo ha llegado a hablar un curioso lenguaje privado, cada profesión ha desarrollado su propio código de ideología o modo de hablar particular."¹⁵³ Lo que, en suma, dificulta el abordaje de este problema de percepción y sus derivados. No obstante, con el acontecer de la Posmodernidad estas barreras también han comenzado a diluirse, remarcando el fracaso de la razón y la necesaria trascendencia del paradigma moderno. Esto, enfatiza la necesidad de no rehuir a la Posmodernidad y su aparente situación fatalista, al buscar, por el contrario, las nuevas posibilidades que también ha traído consigo.

Para retomar el discurso de Vattimo, una de las principales oportunidades que ha traído la Posmodernidad es el crecimiento de la conciencia hacia la importancia social del arte o las llamadas "ciencias del espíritu," como un indicio de la transformación misma de la concepción de verdad. En otras palabras, se refiere a la correspondencia del conocimiento con la realidad o su demostración por medio del método científico-positivista. Lo que ha develado que, en la Modernidad, el arte ha sustituido a la religión fungiendo como una "nueva mitología o religión racional."¹⁵⁴ Representando así, de cierta forma, el destronamiento de su supuesto conocimiento imparcial y la imposición de sus estructuras absolutas sobre el pensamiento y la existencia. Que, en este sentido, mediante una afirmación activa del nihilismo, puede llevar a tomar "la condición posmoderna como posibilidad y *chance* positiva." Es decir, "que la reconozca como campo de posibilidades y no la conciba sólo como el infierno de la negación de lo humano."¹⁵⁵

Para esto, es indispensable reconocer al arte como experiencia estética y retórica o como lugar de identificación social, además que de experiencia plural y diferenciada. Llevándolo así a discernir y elegir entre las alternativas que ofrece la Posmodernidad. Puesto que la emancipación de lo moderno, sólo podrá concretarse si se logra recomponer un significado unitario de su experiencia fragmentaria y, por consiguiente, caótica. Lo que, según Vattimo, debe provenir de "alguna noción de ser, a través de alguna ontología,"¹⁵⁶ que se proponga superar su dualismo dicotómico al reconstruir una nueva unidad de verdad fuera de sus jerarquías de conocimiento. Para esto, recurre a la metáfora del habitar, entendiéndolo como una *pertenencia interpretativa* que implica ser parte de un lugar, grupo social y tradición cultural; más no de una forma pasiva e irreflexiva, recibiendo la ciega imposición de su sistema de valores, sino más bien aceptándola críticamente junto con la posibilidad de su cambio. Así, esto conlleva "heredar activamente el pasado en cuanto posibilidad abierta y no como rígido esquema determinado y determinante."

Por consiguiente, esta nueva unidad deberá reconocer por igual "el vínculo de la verdad con el monumento, la estipulación, la 'sustancialidad' de la transmisión histórico." Es decir, el valor simbólico en toda expresión cultural, pero referido a la búsqueda de una nueva actitud fundadora. Pues, como señala Vattimo, "reconocer en la experiencia estética el modelo de la experiencia de la verdad significa también aceptar que ésta tiene que ver con algo más que con el simple sentido común."¹⁵⁷ En breve, con la definición de la realidad, la relación con el entorno y la concepción de uno mismo. No ya como ente racional por un lado y sensible por el otro, sino como ser simbólico integral. Lo que conlleva liberar los encuadramientos forzosos y limitantes de la Modernidad, reuniendo sus polos opuestos para llevarlos a la reconversión de su paradigma por medio de un nuevo pathos. El cual permita abrir la percepción a este nuevo mundo, aplicándolo así a la síntesis interpretativa para la reivindicación de la cultura contemporánea. Es decir, expresar y afirmar lo que nos es propio y común, como colectivo humano particular.

En segunda instancia, esta misma actitud conlleva la construcción de un nuevo y propio paradigma, ya que, como explica Kuhn, "las medidas emprendidas sin un paradigma rara vez llevan a conclusión alguna."¹⁵⁸ Esto representa confrontar el libertinaje y autismo del arte contemporáneo que, siguiendo la idea del "arte por el arte," correlativa a su supuesta muerte, ha sido vaciado de toda ideología y actitud crítica; quedando, así, como un lenguaje castrado e inocuo. Esto se

ejemplifica con el minimalismo actual, que renunció a la fuerza subversiva e idealismo de las vanguardias que lo desarrollaron. Situación que aborda el importante crítico y teórico del arte norteamericano, Hal Foster, quien afirma que “el arte existe hoy día en un estado de pluralismo: ningún estilo, o siquiera modo de arte, es dominante y ninguna posición crítica es ortodoxa.” No obstante, esto se trata de una coartada, puesto que “la idea de pluralismo en el arte es fundida a menudo con la idea del pluralismo en la sociedad.” Idea que desmiente al indicar que en realidad este pluralismo es un problema, debido a que se trata de un nuevo totalitarismo.

Foster argumenta esto mediante el dogma de la novedad o la llamada “tradicón de lo nuevo” que se basa en el reflejo de transgredir la conformidad o la convencionalidad, pese a no dejar de ser convencional. Pues sigue un modelo dialéctico que exige una innovación formalista y materialista radical, en la que todo vale y de fondo nada cambia. Siguiendo la consigna de lo ya asimilado, pero especulando con el deseo de recibir un ligero shock revestido superficialmente como lo nuevo. Lo que es un signo de la “muerte del arte,” al aniquilar su espíritu subversivo que ya no amenaza más el statu quo; siendo, de hecho, una forma de legitimarlo. Así, con su falsa idea de liberación, genera una “desublimación represiva” que replica el igualitarismo moderno en el que, conforme a la moda, todos deben ser diferentes, pero de igual manera. Algunas de sus formas más representativas son el posmodernismo y el arte pop que, en el primer caso, se opone en apariencia a la agenda moderna como “alienados de la alienación moderna,” y en el segundo, se volcándose plenamente hacia la cultura de masas y su imperativo comercial.

Esto último, lleva a abordar consecutivamente el supuesto “regreso a la historia” que sigue siendo ahistórico, pues toma sus formas despreciando su contexto e ideología original, produciendo así un *pastiche*. Por lo que, como declara Foster, “no tener conciencia de los límites históricos o sociales no es estar libre de ellos; se está tanto más sometido a ellos.” Lo que evidencia muy bien la arquitectura posmoderna, que sigue con la consigna de desacralizar la tradición, resultando así sólo “instrumental: especula con respuestas que ya están programadas. En efecto, los signos arquitectónicos devienen mercancías que han de ser consumidas.” De este modo argumenta la adecuación universal de sus símbolos y estilos, sin tomar en cuenta que estos son fijados por la clase, la educación y el mismo gusto dominante que ésta profesa. De ahí que, tanto el posmodernismo como el modernismo, acentúen las diferencias sociales que supuestamente pretenden deshacer, pues estratifica cuando yuxtapone y condesciende cuando complace. En ambos casos, sosteniendo la estructura social e idiosincrasia cultural que subyace a sus formas.

Según afirma Foster, “las imágenes históricas, como las de la cultura de masa, distan de estar libres de asociaciones,” ya que llevan a replicar el esquema sociocultural de la Modernidad, aún hegemónico mediante estas formas. De esta manera, aunque hay que aclarar que sí existen otras formas del arte actual que representan una oposición real a esta hegemonía, es en sí esta concepción hipócrita del arte, como un objeto inocuo o simple mercancía, la que termina opacándolas. Por lo que “el pluralismo es precisamente este estado de otros entre otros, y conduce no a una conciencia aguzada de la diferencia (social, sexual, artística, etc.), sino a una condición estancada de ausencia de distinción –no a la resistencia, sino al atrincheramiento.” Con esto, Foster concluye que una “polémica contra el pluralismo no es un alegato a favor de viejas verdades. Más bien es un alegato para que se inventen nuevas verdades.” Puesto que es esta concepción institucionalizada del arte contemporáneo, la que impide en suma “ver lo nuevo en lo viejo.”¹⁵⁹ Lo que para Kuhn es imperativo en una verdadera revolución de paradigmas.

Este análisis sirve para reafirmar también, que la Posmodernidad no es en sí un paradigma nuevo, sino un atolladero. Siendo neutrales, una transición, un puente; siendo positivos, un nuevo rumbo. No obstante, este puente aún tiene que ser construido poniendo en acción una nueva actitud fundadora. Y aunque pareciera que semejante peso recae sólo en el arte, este paradigma ya ha comenzado a vislumbrarse de hecho en la ciencia. En lo que destaca la física, como la que originalmente asentó el fundamento racionalista y dio pie al positivismo en la ciencia y a su

concepción mecanicista Respecto a la cual, según explica Fritjof Capra, reconocido físico teórico austriaco, los descubrimientos contemporáneos de la física plantearon todo un desafío. Por una parte, con la física atómica al observar, al nivel del microuniverso, que el comportamiento de partículas subatómicas no corresponde con su concepción clásica de objetos materiales y leyes naturales. Lo que replanteó que, a este nivel, los objetos se diluyen en patrones de probabilidades, presentándose más bien como interconexiones variables, en las que, incluso, el observador influye.

Por otra parte, al nivel del macrouniverso, la teoría de la relatividad replanteó asimismo la concepción tridimensional del espacio que, según la geometría euclidiana, constituía una entidad separada e independiente del tiempo. El que, por su parte, se vio asimismo que no fluye según el modelo newtoniano. Teoría que, con la reciente demostración de la existencia de los hoyos negros, puede llegar a ser plenamente aceptada fuera de la ciencia. Mientras tanto, dentro de la física, estos descubrimientos han replanteado en su conjunto la visión objetiva y mecanicista de la realidad, con la que todo podía ser plenamente comprendido al descomponerse en unidades más pequeñas e independientes. Esto ha llegado a las raíces mismas de su fundamento filosófico, principalmente a la idea de un observador imparcial desligado de su objeto de estudio. Según afirma Capra, "la separación cartesiana entre yo y el mundo, entre el observador y lo observado, no puede hacerse cuando se trata con la materia atómica. En la física atómica, nunca podemos hablar de la naturaleza sin, al mismo tiempo, hablar sobre nosotros mismos."¹⁶⁰

En suma, esto ha comenzado a generar un replanteamiento del paradigma general de la ciencia, mediante nuevos conocimientos que llevan poco más de un siglo desarrollándose y consolidándose, junto con los que, asimismo, se están cuestionando sus límites convencionales. En este sentido, Capra propone, incluso, una convergencia entre la ciencia occidental moderna y el misticismo oriental tradicional, antes considerados opuestos y excluyentes. Lo que denomina el *tao de la física*, citando al físico Werner Heisenberg, quien afirmó: "los más fructíferos descubrimientos tienen lugar en aquellos puntos en los que se encuentran dos líneas de pensamiento distintas. Estas líneas pueden tener sus raíces en sectores muy diferentes de la cultura humana, en diferentes épocas, en diferentes entornos culturales o en diferentes tradiciones religiosas."¹⁶¹ Lo cual encaja con la propuesta de Kuhn, al sostener que "la alternativa no es alguna hipotética visión fija, sino la visión a través de otro paradigma."¹⁶²

Capra delinea cinco axiomas básicos para la construcción de este nuevo paradigma científico: el análisis partiendo del todo o conjunto; el entender en términos de procesos en lugar de estructuras y mecanismos; hacer explícita la epistemología en la construcción del conocimiento, sustituyendo así al decreto objetivo; cambiar la idea de leyes y principios fundamentales por la red como metáfora del conocimiento, deshaciendo así sus separaciones y jerarquías; y, por último, replantear la idea cartesiana de verdad absoluta, por la noción de descripciones siempre aproximadas y limitadas. Así, se destrona, en conjunto, el monopolio de la ciencia sobre el conocimiento de la realidad.¹⁶³ Estos cambios, según explica Korzybski, se desprenden de una leve corrección en la estructura del lenguaje, realizada por el matemático alemán Hermann Minkowski que, con un simple guion gramatical, unió el espacio y el tiempo como entidades independientes, dando así con el espacio-tiempo o la noción del espacio cuatridimensional que llevaría a desarrollar la geometría no-euclidiana. Concepción que devino en una visión más integral del mundo.¹⁶⁴

Esta nueva visión, ha tenido múltiples repercusiones en otras disciplinas de la ciencia además de la física, como en la biología, en lo que es de destacar el trabajo de los chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela, que revolucionaron su concepción de los organismos vivos y la vida en sí misma. De esta forma, acometieron directamente su clásica concepción mecanicista, partiendo de una redefinición de la máquina en sí misma, ya que, "en general, las máquinas se consideran artefactos hechos por el hombre, con propiedades determinísticas que las hacen perfectamente predecibles, al menos conceptualmente." En cambio, estos investigadores lo conceptualizaron no de una manera fija, a partir de sus componentes, sino en términos de procesos y relaciones. De forma tal

que para referirse a "una máquina específica concreta, es necesario tomar en cuenta las propiedades de los componentes reales que en sus interacciones nos permiten inducir las relaciones definitorias de la organización de la máquina."

De este modo, Maturana y Varela sostienen que "en una máquina hecha por el hombre, como un automóvil, hay una organización dada en términos de procesos. Sin embargo, éstos no son procesos de una producción de componentes que especifiquen al automóvil como una unidad, ya que aquellos son producidos por otros procesos que no participan en la definición de la organización del automóvil." Esto, de cierta manera, lo hace un sistema fijo que se relaciona al exterior sólo con la entrada y salida de productos, denominan así "sistemas dinámicos no autopoieticos." En contraste con esto, en su definición de los sistemas vivos, que si bien mantienen un enfoque mecanicista en cuanto se refieren a un universo físico, no se centran más en las propiedades fijas de sus componentes, sino en sus procesos y relaciones fluctuantes. En este sentido, esta definición se entiende como un intento de equilibrar y mejorar la relación entre la noción mecanicista y el organismo vivo en concreto.

Por consiguiente, se entiende que "una máquina autopoietica es una máquina organizada como sistema de procesos de producción de componentes concatenados de tal manera que producen componentes que: i) generan los procesos (relaciones) de producción que los producen a través de sus continuas interacciones y transformaciones, y ii) constituyen a la máquina como una unidad en el espacio físico." Esto implica que se trata de un sistema homeostático que no genera una entrada y salida de productos, ya que él mismo es su propio producto, quedando así interrelacionado al exterior. Es resumen, se trata de un sistema cerrado que continuamente se repara, mantiene y modifica y que, por lo tanto, se crea a sí mismo, a la vez que se relaciona interdependientemente con otros sistemas de su entorno. De esta manera, un organismo vivo es un sistema abierto que teje una red de procesos con el medio, pero que simultáneamente es cerrado en su interior al mantener su identidad como sistema autónomo.

Maturana y Varela establecen una diferencia decisiva entre lo vivo y la máquina, aclarando que "el que podamos dividir las máquinas autopoieticas en partes, no revela la naturaleza del campo de interacciones determinado por ellas en su calidad de entidades concretas operantes en el universo físico." Esto lo precisan al afirmar que "la noción de autopoiesis es necesaria y suficiente para caracterizar la organización de los sistemas vivos,"¹⁶⁵ por lo que éstos no pueden ser descritos de forma determinante, ya que la autopoiesis en sí implica cambio continuo y transformación. Por lo tanto, "los seres vivos somos sistemas autopoieticos moleculares, o sea, sistemas moleculares que nos producimos a nosotros mismos." De ahí que Maturana afirme, en general, que "no es la vida como una entelequia, sino que es la vida o el vivir como un proceso." Mismo que abarca al ambiente, no sólo como un espacio físico sino también psíquico, incluyendo al lenguaje en el caso de los seres humanos.¹⁶⁶

Todo esto lleva a entender la concepción de Maturana y Varela fuera del estricto canon de la ciencia objetiva, al relacionarse con la psicología, la filosofía y la cultura, etc., influyendo a su vez en otras áreas como la sociología, la computación y la literatura. Lo que, en suma, habla de la gestación de una visión más integral entre las distintas disciplinas, y de la realidad misma que, por el momento, ha demostrado ser más compatible con las problemáticas naturales y medio ambientales de la actualidad. Sintonizando en su interpenetración del ser humano y la naturaleza, con los diversos movimientos ecologistas, que han ido desarrollándose desde el último cuarto de siglo pasado. De modo que, al diluir nuestras barreras con la naturaleza, esta misma visión pareciera también adecuarse mejor a la condición pluricultural y de gran complejidad social que ha traído consigo la Posmodernidad. Siendo de esta forma, un posible medio para construir el puente que lleve a solucionar la crisis existencial del ser contemporáneo y su profundo sentimiento de desconexión.

Respecto a la construcción de un nuevo paradigma cultural que permita trascender a la Modernidad, Guattari brinda un esbozo de cómo pudiera generarse lo que él refiere como un nuevo paradigma estético, situado entre la ciencia y el arte, como "la entrada en una era no posmoderna." Éste comprende un arte desmonopolizado de su institución, llevado y emanado de la vida misma y, de igual forma, una ciencia fuera del yugo de la verdad absoluta. Por lo que Guattari se refiere más al proceso que a su estructura; que, en sí, forma la esencia de este paradigma que no requiere más referenciarse a una ley o enunciación absoluta y determinante, como proveniente de un dios único. Por lo tanto, acepta la posibilidad de extenderse a coordenadas desconocidas, impensadas e inexperimentadas antes, para que así éste pueda ajustarse naturalmente a la condición fluctuante de nuestra época. Permitiéndole modificar sus dispositivos, procedimientos y referentes; y, en suma, renovarse continuamente, levantando así "la cortina de hierro ontológica" y engendrando una nueva subjetividad fuera de todo modelo adaptativo previo.

Para trascender el dualismo dicotómico de lo moderno, Guattari sugiere referir ambos polos a un mismo plano de inmanencia entitaria, en el que estos se envuelvan mutuamente, pues "lo que funda el nuevo paradigma estético es una tensión por apresar la potencialidad creativa que se encuentra en la raíz de la finitud sensible, 'antes' de que ella se aplique a las obras, a los conceptos filosóficos, a las funciones científicas, a los objetos mentales y sociales." En este sentido, es imperativo sumergirse en el caos posmoderno, desligándose de toda referencia para reemerger revestido de nuevas complejidades. De forma paralela, esto requiere dar una consistencia relativa a estos nuevos contenidos, ubicándolos con respecto a ejes de ordenación y referencia propios, concretándolos a su vez en una cierta memoria del ser. Esto tiene el propósito de permitir desplegarlos en su exterioridad y generar una alteridad, que Guattari refiere como la *caosmosis*, en alusión a este proceso caótico y homeostático a la vez. Implicando así una doble articulación en el manejo de estos términos contradictorios, mediante algún tipo de agenciamiento.

A esto, Guattari denomina *agenciamiento procesual*. que, no obstante, no se da por sí sólo, ya que se trata de un intersticio. Por lo tanto, requiere de los "agenciamientos territoriales" como propios de las sociedades premodernas, así como de los "agenciamientos no territorializados" característicos de las modernas. Pues, debido a la condición posmoderna, uno "no puede negar la segunda fase, no puede volver a la primera fase y, por tanto, quiere encontrar nuevamente una potencia de emergencia." De forma tal que, en su conjunto, los tres funcionen generando una organización arborescente, rizomática o de red. Como en una encrucijada o polifonía que se retrae y expande en remolinos sobre un punto de fuga infinito. Lo que eventualmente dará a la tendencia posmoderna hacia la nada, una consistencia corpórea al insertarla en relaciones de alteridad, denominada así "agenciamientos de enunciación mutantes". No obstante, es importante señalar que todos éstos tienen que tener presente un factor decisivo: el ser.

Esto conlleva una conciencia del efecto de los agenciamientos sobre el sujeto y, principalmente, una autoconciencia en la que "el ser es desde el comienzo autoconsistencia, autoafirmación, existencia para sí desplegando relaciones particulares de alteridad." En este sentido, esto representa poner énfasis en la manera de ser o el proceso en que el humano se construye a sí mismo, dejando de lado la idea de una imagen fija y universal, ya que, en lo cotidiano, él es la única entidad que puede habitar a la vez los dos dominios en que el mundo moderno se ha fragmentado: el espíritu y la materia. Anteponiéndose así a su mecanicismo y tomando el inmenso ensamblaje de máquinas del mundo actual, empleándolo en "autofundar su puesta en ser." En otras palabras, dominar como humano lo que el mismo humano creó. De esta forma: "El ser no precede a la esencia maquina; el proceso precede a la heterogénesis del ser," de modo tal que "la caosmosis no oscila mecánicamente entre el cero y el infinito, entre el ser y la nada, el orden y el desorden: ella bascula y emerge de los estados de cosas, los cuerpos, los focos autopoieticos."

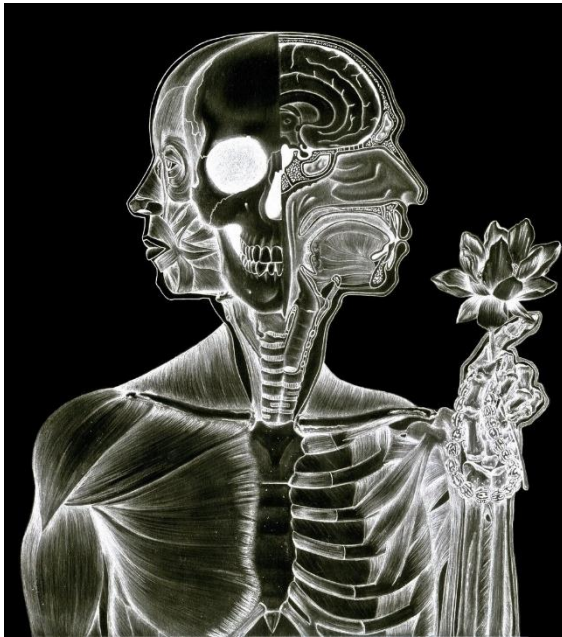
De entrada, la construcción de este paradigma precisa romper los consensos y dogmas establecidos, respecto a la definición del ser. Pues como afirma Guattari, aludiendo a Maturana y Varela: "El umbral decisivo de constitución de este nuevo paradigma estético reside en la aptitud de esos procesos de creación para autoafirmarse como foco existencial, como máquina autopoietica."¹⁶⁷ Poniendo así en equilibrio al ser y la máquina. Lo que por ejemplo dentro del arte actual, Jaffé alcanza a visualizar en lo que denomina "la unión de opuestos" que, fuera de estilos, refiere a un instinto básico como "la representación de la realidad concreta, que surge de la primera necesidad humana de cazar al vuelo el momento fugaz." Lo que, según menciona, una nueva línea de artista, situados más allá del abstraccionismo y el realismo, "encontraron en lo que tenían más cerca, pero que se había perdido: en la naturaleza y el hombre." Puesto que, fuera de prejuicios y esquemas, simplemente se plantearon expresar su propia experiencia emotiva del mundo, plasmando así su realidad exterior e interior englobada dentro de su ser particular.

No hay que confundir esto con una nueva expresión individualista más, ya que, en lugar de referenciarse sólo a la imagen única y especial del artista, sobre todo está referida conscientemente a que otros encuentren en ella "su propia imagen sin forma en el mundo." Lo que Jaffé entiende como una forma de expresión más humana e integral, que denomina un "arte de comunión." Así, concluye que "lo que, de hecho, tienen hoy día los artistas en el corazón es una reunión consciente de su propia realidad interior con la realidad del mundo o de la naturaleza; o, en último caso, una nueva reunión de cuerpo y alma, materia y espíritu. Ése es su camino para la *reconquista de su peso como seres humanos*."¹⁶⁸ No obstante, hay que reiterar que este camino no se refiere exclusivamente al arte, sino al terreno mucho más amplio de la cultura en su conjunto. Proceso que tampoco se trata de establecer una nueva *tabula rasa*, cayendo en la misma actitud radical y extremista de la Modernidad, y, en efecto, de la Posmodernidad; sino de un cambio de percepción dentro del propio ser, visto como cimiento y pináculo de la cultura.

Esto último es algo en lo que profundiza Latour, refiriéndose a la "gran división" de la Modernidad o su batalla entre antiguos y modernos, estipulada en su organización del tiempo y su dualismo dicotómico, al que él llama "la constitución moderna." Perspectiva desde la que la única alternativa posible parece ser lo moderno. No obstante, como propone Latour, "cuando las vemos 'en red,' las innovaciones de los occidentales son reconocible e importantes, pero no hay ya con qué construir toda una historia, una historia de ruptura radical, de destino fatal." Lo que deja ver que el "pasado" sigue estando aquí, puesto que "jamás abandonamos realmente la vieja matriz antropológica." Sin embargo, para llegar a esto, es necesario antes haber pasado por el escepticismo posmoderno y, mediante desplegar una actitud retrospectiva, dejar de ser moderno. Es decir, abrazar a la vez sus dos polos contrarios por medio de un tercero y, de este modo, dejar de considerarlos por separado. Con lo cual "otro terreno, mucho más vasto, mucho menos polémico, se abrió a nosotros, el de los mundos no modernos. Es el Impero del Medio."

Por consiguiente, según Latour, "es no moderno aquel que considera a la vez la constitución de los modernos y los asentamientos de híbridos que ella niega." Esto genera un efecto perceptual peculiar, en el que pareciera que realmente "la modernidad nunca comenzó. Nunca hubo un mundo moderno."¹⁶⁹ Con esto, denota que el puente para reunir sus dominios opuestos, antes que nada, fue mental, ya que siempre estuvieron entrelazados. Así, Latour menciona, aludiendo al no moderno: "ha entrado en un mundo diferente o, mejor dicho, ha dejado de creer que está usted en un mundo distinto al del resto de la humanidad."¹⁷⁰ Lo que, desde el enfoque de Kuhn, puede explicarse como un reaprender a ver las cosas al que denomina cambio *gestáltico* y que, en sí, es ya un cambio de paradigma. Pues, por simple que parezca, influye en las creencias habituales, expectativas, reacciones y percepción del individuo; determinando su experiencia inmediata. Hasta el grado de causar la impresión de estar experimentando un nuevo mundo, de modo tal que "cuando cambian los paradigmas, el propio mundo cambia con ellos".¹⁷¹

Para Latour, este cambio de paradigma significa el destronamiento del antropocentrismo y la oportunidad de religarse con la naturaleza. No obstante, esto no implica alejarse de la tecnociencia, sino, más bien, integrar todo en general de una mejor manera, mediante trascender el dualismo dicotómico e interconectar nuevamente todas las cosas dentro de una red. A lo que él llama "el parlamento de las cosas," en el que cada uno de sus componentes actúa y está al mismo nivel que el otro. De este modo, se sustituye el papel de la asamblea de hechos racionales, que afirmaba el decreto antropocéntrico como una ley divina. Ahora, "no tenemos que crear ese Parlamento de pies a cabeza, apelando a una revolución más. Basta con que ratifiquemos lo que hacemos todos desde siempre (...). A nosotros nos corresponde modificar nuestra manera de cambiar."¹⁷² Esto se enfoca en contrarrestar la dicotomía humano y naturaleza, al entender que ésta última no es un objeto exterior, sino un concepto que definía al mundo y de este modo lo que debía ser la cultura. Pues englobaba así las distintas jerarquías para relacionarnos con el mundo y entre nosotros.



[III.34] Brahma - Parabo1a

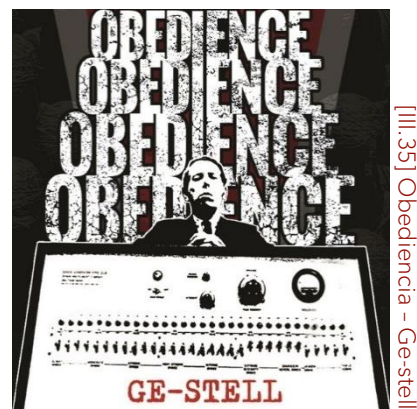
Esta integración no hay que confundirla con deshumanización, al sentir que el humano se desvaloriza. Por el contrario, pues "lo humano, ahora lo comprendemos, no puede ser captado y salvado sin que le devuelvan esa otra mitad de sí mismo, la parte que corresponde a las cosas." Con esto se acomete a la distinción elementalista entre sujeto y objeto. De modo que, refiriéndose a esta supuesta deshumanización, Latour menciona lo siguiente: "¿Habrà que evitar la cuestión haciendo de lo humano algo trascendental que nos alejaría para siempre de la simple naturaleza? Sería volver a caer sólo sobre uno de los polos de la Constitución moderna." Lo que lleva a la cuestión de acoger una nueva concepción, en lugar de redefinirlo, afirmando que "sí, en vez de relacionarlo con uno y otro de los polos de la Constitución, lo acercamos al medio, se convierte en el mediador y en el mismo intercambiador. Lo humano no es uno de los polos de la Constitución que se opondrían a los no humanos."¹⁷³ De este modo, en lo subsecuente, se lo entiende como un *actor-red* en el que no hay ya más distinción entre uno u otro.

¿Cómo referirse entonces a lo humano? es la pregunta a la que todo esto apunta. A la que Latour responde: "¿Por qué no lo 'terrenal,' lo 'mortal,' lo 'antropológico,' lo 'ordinario'? Sí, 'ordinario,' mi palabra preferida. Al dejar de ser modernos, nos volvemos humanos ordinarios de nuevo."¹⁷⁴ Así, el ser ha quedado abierto para una nueva concepción, según vaya resultando apropiado en la propia existencia. Es decir, no mediante un decreto, sino al ir formándola en la práctica. Cuestión que, para entender mejor, es necesario remontarse a lo profundo de la filosofía de Heidegger, que es el problema de la naturaleza del ser, en relación con la metafísica occidental y la tecnociencia moderna. Para esto, primero, Heidegger aclara que el ser es un enigma que no puede ser determinado en términos absolutos. Pues con base en su ontología, antes analizada, señala que éste no puede ser tomado a priori como un ente, partiendo de sus características intrínsecas, sino de sus procesos y relaciones: su *ser-en-el-mundo*. Que explica con el concepto del *dasein*, que puede traducirse como un "ser aquí." Refiriéndose al existir propio, en una situación particular, con todas sus dimensiones constitutivas; como un lugar y momento, o espacio-tiempo específico.¹⁷⁵

De ahí, que la naturaleza del ser sea el cambio, referido a la evidente transformación del tiempo. Con lo que afirma que "el Dasein se comprende siempre así mismo desde su existencia, (...) La cuestión de la existencia ha de ser resuelta tan sólo por medio del existir mismo. A la comprensión

de sí mismo que *entonces* sirve de guía la llamamos comprensión *existential*." Guía que se entiende como una búsqueda de sentido que, debido a que "siempre vivamos en una comprensión del ser y que, al mismo tiempo, el sentido del ser esté envuelto en oscuridad, demuestra la principal necesidad de repetir la pregunta por el sentido del ser."¹⁷⁶ Situación que se volvería conflictiva dentro de la cultura occidental y sus postulados universales y absolutos derivados de su teología de la razón pura. Con lo que, según Heidegger, "la interpretación del ser, llegó a constituirse un dogma" que finalmente desencadenaría el "olvido del ser."¹⁷⁷ Este es generado o emplazado, a su vez, mediante lo que Heidegger denomina *ge-stell* como la estructura o engranaje de la suma de sus condiciones instrumentales y metafísico-cognoscitivas.

Es importante aclarar que la *ge-stell* no se refiere la maquinaria cultural en sí misma, pues se trata, más bien, de un destino histórico o, básicamente, del metarrelato de la Modernidad. Lo que también se ha mencionado con otros nombres, como matriz interdisciplinar o estructura ausente. Es en función de este mito, que la tecnociencia conduciría a la "extrema organización abstracta del hombre," con la que el supuesto dominador resultaría dominado, haciendo del ser humano una simple "bestia de trabajo" desarraigada de su ser. Esto, tampoco es motivo para rehuir a la metafísica ni a la tecnociencia, pues sólo comprendiéndolas y reencausándolas se podría llegar a confrontarlas. Así, se llega nuevamente al requerimiento de construir un nuevo fundamento mediante lo que Heidegger propone como un retrotraerse al origen. Lo cual no debe entenderse como una nostalgia por el pasado o el ser premoderno, mal llamado primitivo; sino más bien, como un acceder a lo primigenio, eterno e inefable, más allá de todo concepto. Es decir, al propio ser en sí mismo como "aquello de donde y por lo cual una cosa es lo que es."¹⁷⁸



HACIA "OTRA" CONCEPCIÓN

De este modo, una vez resuelto el problema del ser, simultáneamente queda resuelto el problema de lo moderno a modo de un cambio gestáltico. Puesto que, conjugando la propuesta de Heidegger con la de Latour, "nadie puede olvidar al Ser porque jamás hubo un mundo moderno, y, por consiguiente, una metafísica."¹⁷⁹ De modo que, al tomar consciencia de esto, como señala Latour citando a Heidegger: "El pensamiento volverá a descender en la pobreza de su esencia provisional. Reunirá al lenguaje con miras al decir sencillo. Así, el lenguaje será el lenguaje del Ser, así como las nubes son las nubes del cielo."¹⁸⁰ Esto lleva a abordar el problema de este nuevo fundamento dentro de la arquitectura que, de hecho, para Heidegger era un medio fundamental para concretar el destronamiento de la *ge-stell*, como "el construir en aquella región a la que pertenece todo aquello que es." Pues solo recuperando lo que originalmente la produjo, se podría llegar a cambiar el orden discursivo de la tecnociencia moderna y su destino.

Heidegger inicia este abordaje, al aclarar que no se refiere al construir al que estamos habituados como occidentales, incluso dentro de la disciplina arquitectónica. No a ese construir que domina, sino a la esencia misma del construir desde su fundamento filosófico y antropológico. Así, busca la respuesta al problema central de la naturaleza ontológica del ser o el *dasein*, centrándose más que nada en la experiencia humana del *habitar*. Aquella forma con la que el ser humano concreta y hace significativo su *ser-en-el-mundo*, considerada así la esencia de todo construir. No en una relación separada entre fin y medio, sino de manera mucho más compleja. Puesto que "el construir ya es, en sí mismo, *habitar*," al igual que "el hombre es en la medida en que *habita*." Pero esto no se refiere a cualquier *habitar*, sino uno muy particular que es descrito por Heidegger como un cuidar, velar o custodiar aquellas cosas junto a las cuales el ser humano reside. El cual, sólo acaece "cuando propiamente *realbergamos* algo en su esencia."¹⁸¹

Lo más importante de este habitar, se describe mediante la *Cuaternidad*, que, aún formada por cuatro elementos: tierra y cielo, mortales y divinos; se trata de una unidad en la que toda dicotomía se rompe a través de su doble dualidad. Esta esencia del habitar, la ilustra de un modo más claro con su metáfora del puente: un viejo puente de piedra que casi pasando desapercibido coliga sus dos orillas, pero no las opone, dejándolas así discurrir como tales. Al igual que la corriente del río que fluye por debajo, tan tranquilo o salvaje como pudiera ser. Garantizando a su vez el paso de los mortales que, más que conducirlos, los acompaña y deja ir de un lugar a otro, reuniéndolos con sus congéneres y guiándolos a la divinidad, incluso si ellos lo ignoran. Como todo símbolo que, por ser también un objeto no deja de funcionar como tal. Así es como este habitar acontece, en el espacio intermedio entre cielo, tierra, divinos y mortales, que no es determinado ni clausurado, sino que le da espacio para construir su lugar.

Por otra parte, a este mismo habitar lo refiere como poético, no en el sentido del género literario o algo que pudiera parecer irreal e inútil, como un simple adorno de la vida. Sino más bien, íntimamente relacionado al ser humano como una de sus dimensiones más esenciales. Esto es así, ya que "el poetizar, antes que nada pone al hombre sobre la tierra, lo lleva a ella, lo lleva al habitar." En este sentido, lo poético tiene que ver con aquella cualidad del lenguaje de construir significados, que nos conectan y entrelazan con las cosas mediante el pensamiento. De forma tal que "el lenguaje es lo primero, y también lo último, que, con una seña dirigida a nosotros, nos lleva a la esencia de una cosa." Esto, siguiendo la explicación que ya se abordó antes al respecto del giro lingüístico, y no como un mero etiquetado de cosas. Sobre lo que Heidegger declara que "el hombre se comporta como si fuera el forjador y el dueño del lenguaje, cuando es éste, y lo ha sido siempre, el que es señor del hombre."¹⁸²

Dicho proceso de poetizar implica un cierto tipo de medición con la cual se distingue una cosa de la otra; o un construir inaugural del lugar "a partir de donde algo *comienza a ser* lo que es (comienza su esencia)."¹⁸³ De esta manera es cómo el construir se torna poético. Pues es a través de esta medida que el humano construye la esencia de su ser, de manera tal que el habitar poético se concibe como la concreción de un sentido para su existencia.¹⁸⁴ A su vez, esta misma genera una preconcepción de su mundo y de sí como ser, que será empleada como medida por los demás. De ahí, que "el medir de la dimensión es el elemento en el que el hombre tiene su garantía, una garantía desde la cual él mora y perdura. Esta medición es lo poético del habitar." Horizonte desde el cual todo humano se interpreta y toma sus alternativas de ser, concretadas y construidas en el lenguaje. Por lo que, además, "si bien el hombre puede cerrar esta medición, acortarla o deformarla, no puede sustraerse a ella."¹⁸⁵

Por consiguiente, hay que recalcar que lo poético no es exclusivo del arte de la palabra, abarcando otras formas del lenguaje. Incluso, la toma de medida del ser es de origen completamente experiencial y pre-verbal;¹⁸⁶ es decir, que es concebido por medio del existir mismo. Lo que lleva a abordar la cuestión del espacio como la dimensión propia de la existencia. Puesto que éste "no es un enfrente del hombre, no es ni un objeto exterior ni una vivencia interior. No hay los hombres y además *espacio*."¹⁸⁷ Por lo tanto, a éste lo distingue del simple e inerte espacio geométrico, con la noción del lugar como aquel en el que las cosas adquieren su esencia. De este modo, según sea la medida que tome de sí, tomará forma su particular ordenamiento rural o urbano y sus distintas edificaciones. En lo que la arquitectura juega un papel destacado al ser una forma relativamente estable de estructurar el espacio y conformar la temporalidad, a través de los cuales la memoria e imagen del ser es conservada y transmitida.¹⁸⁸

No obstante, esta medida del ser siempre cambiara con el tiempo, pues debe resultar apropiada en su cotidianidad. Por lo que "el poetizar propio no acaece en todas las épocas," llegando a resultar impropio. Al respecto, Heidegger da una idea de lo que considera un adecuado construir, que corresponda plenamente al ser con su esencia. Antes que nada, fundamentado en una conciencia del lenguaje, con la que éste no "siga sirviendo únicamente como un medio para

expresarnos." En cambio, que sirva para escuchar lo que el lenguaje tiene que decir. De ahí, que el correcto poetizar sea entendido en el sentido de, "cuanto más poético es un poeta, tanto más libre, es decir, más abierto y más dispuesto a lo insospechado."¹⁸⁹ Conciencia que subyace en comprender la *cuaternidad* del poetizar: el construir, el pensar y el habitar en el que descansa el sentido del *ser-en-el-mundo*. De forma tal que el adecuado construir se concretará, en cuanto los mortales "construyan desde el habitar y piensen para el habitar."¹⁹⁰

En contraposición, Heidegger también da la idea de un construir impropio que comienza por pretender sobreponerse al lenguaje, pues "cuando esta relación de señorío se invierte, el hombre cae en extrañas maquinaciones. El lenguaje se convierte en medio de expresión. En tanto que expresión, el lenguaje puede descender a mero medio de presión."¹⁹¹ Esto lleva a entender la *cuaternidad* por separado y tomar el construir solo desde su planificación, negocio e industria. De esta forma, el espacio es tomado por separado como una simple abstracción matemática y geométrica, desligada de todo lugar.¹⁹² En efecto, esto repercute directamente en el habitar que es, así, "azuzado por el trabajo –inestable debido a la caza de ventajas y éxitos–, apresado por el sortilegio de la empresa del placer y del ocio." Por lo tanto, este habitar se vuelve "absolutamente impoético" al basarse en una métrica que no corresponde al ser y replicar, en cambio, "la extraña sobremedida de un furioso medir y calcular."¹⁹³

Heidegger refería este construir impropio a la arquitectura moderna, al lanzar su denuncia en la década de 1950 durante su expansión mundial. De ahí que se preguntara "¿qué pasa con el habitar en ese tiempo nuestro que tanto da para pensar?"¹⁹⁴ Habitar en la actualidad se concreta aún dentro de los límites de lo moderno, extendiéndose así a la arquitectura contemporánea al ser la heredera del proyecto de la Modernidad. No obstante, desde hace algunas unas décadas se han ido consolidando diversas alternativas, que han tomado con la requerida profundidad el reto de adoptar un nuevo fundamento filosófico dentro de la arquitectura. Siguiendo la línea de pensamiento de Heidegger, destaca la teoría de Norberg-Schulz enfocada en generar una nueva concepción de la arquitectura. Diferente a la moderna, en cuanto que deja de comprenderla como un objeto físico e inerte, para entenderla más bien como un proceso interrelacionado al ser humano. Por lo tanto, éste último también ha dejado de ser visto como un ente abstracto, estático y pasivo, incluyéndolo así en la dinámica experiencia del habitar.

En sus orígenes, esta concepción retomaría los cimientos del pensamiento de Heidegger, tomando como fundamento filosófico y teórico-metodológico a la *Fenomenología Trascendental*, fundada a inicios del siglo XX por su maestro, el filósofo alemán Edmund Husserl. Esta filosofía nace como resultado de una "crisis de la humanidad" en la Europa de aquellos días, causada por el "exceso de racionalidad" y la poca crítica hacia ésta dentro del occidente moderno. Motivo por el cual buscaba una reivindicación de la subjetividad cartesiana, a través de captar la estructura de la experiencia en sí misma, como aquello que precede a toda conceptualización y conocimiento. Curiosamente, uno de sus mayores desarrollos sucedería durante la gestación de la arquitectura moderna y en la misma Francia de Le Corbusier, aunque con un desfase de siglos dentro del mundo de la filosofía. En lo que contribuirían otros destacados filósofos, como los franceses Paul Ricoeur, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty y Sartre.

Dentro de esta filosofía, el concepto del *fenómeno* se refiere al aspecto que los objetos y sucesos ofrecen ante nuestros sentidos, como el primer contacto que tenemos con ellos y que denominamos *experiencia*. Aunque Husserl tratara de ir más allá de los fenómenos al establecer que las cosas, tal y como aparecen ante nuestros sentidos, son apariencias antepuestas a la verdad de fondo. Por lo que el concepto del *fenómeno* pretende ser un puente para trascender las expectativas y esquemas creados por todo conocimiento y experiencia previa, acercándose, en efecto, a la "experiencia directa" o verdad propia que no requiere comprobación. A su vez, esto implica un complejo proceso denominado *epojé*, que se trata de una reducción de la experiencia para librarla de prejuicios y alcanzar así la conciencia de lo primigenio. De esta forma, el mundo

deja de parecer un hecho que pura y simplemente existe como tal, presentándose en su lugar como un sentido de conciencia propio y compartido.

Con esto, Husserl enfatizaba que la experiencia es una actividad intencional y dirigida, aunque no siempre consciente. Por lo tanto, define la "intención" como aquella acción perceptual, incluso inconsciente, que ejercemos en el entorno y que determina como resultado lo que percibimos y experimentamos. Sin embargo, esto no implica que el humano sea quien crea la realidad, sino que se interrelacionan, siendo los fenómenos el vínculo entre la realidad nouménica y la humana. A partir de esto, se pretende reposicionar la percepción como principal instrumento de observación y constitución de la realidad, antes desplazada por la noción de una realidad a priori, objetiva y universal. Esto busca superar las limitantes de su fundamentación casi exclusivamente física, que termina por descartar una amplia gama de fenómenos de otra clase. Para esto, propone a todo objeto como un constructo social que puede o no depender de una base de existencia física, englobando así objetos más complejos, de dimensión psíquica o cultural.¹⁹⁵

En síntesis, Husserl buscaba trascender el dualismo dicotómico de lo moderno y renovar su fundamento filosófico, al reivindicar el saber intuitivo, con la percepción como instrumento central en la fundación de "una ciencia objetiva de lo subjetivo." Teniendo como premisa el hecho de que el ser humano se mueve por la intencionalidad. Esto lo desarrollaría a profundidad el filósofo Maurice Merleau-Ponty, argumentando que "la novedad de la fenomenología no estriba en negar la unidad de la experiencia, sino en fundamentarla diferentemente de como lo hace el racionalismo clásico." Con esto establecería como punto de partida la constitución, tanto física como psíquica del cuerpo humano, considerado la base de toda experiencia espacio-tiempo y de la construcción de la realidad. Así se demolería la barrera cartesiana entre cuerpo y mente, al devolver al ser a su unidad, puesto que "nuestro cuerpo no es un objeto para un yo pienso, sino un conjunto de significados que van hacia el propio equilibrio."

A partir de esto, Merleau-Ponty emplea diversos axiomas; por ejemplo, que "el ser humano está en el mundo y es en el mundo que él se conoce (...) el mundo es lo que nosotros percibimos (...) el mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo (...) todo lo que sé del mundo, aunque sea a través de la ciencia, lo sé a partir de una visión mía o de una experiencia del mundo sin la cual los símbolos de la ciencia no nos dirían nada." De esta forma, el cuerpo se considera una especie de instrumento de la percepción, que es tanto la apertura al mundo como la construcción del mismo, puesto que "incluso si hay una percepción de lo deseado por el deseo, amado por el amor, odiado por el odio, esta se forma siempre alrededor de un núcleo sensible, por exiguo que sea, y es en lo sensible que encuentra su verificación y su plenitud." Esto hace de la percepción algo mutable y tan dinámico, como el cuerpo, permitiendo vislumbrar mejor el carácter existencial del espacio establecido por Heidegger.

Por su parte, Merleau-Ponty afirma al respecto: "Dijimos que el espacio es existencial; igualmente podríamos haber dicho que la existencia es espacial, eso es, que, por una necesidad interior, se abre a un *exterior*, hasta el punto de que se puede hablar de un espacio mental y de un *mundo de las significaciones y de los objetos de pensamiento que en ellas se constituyen*." De este modo se entiende al espacio como la estructura a través de la cual el ser humano se define, desarrolla y construye, tanto física como mentalmente, mediante su existencia misma. Lo que a la inversa repercute simultáneamente en él, por lo que se puede establecer que el espacio expresa, a la vez que estructura nuestro *estar-en-el-mundo*. Esto incluye tangible y concretamente a la arquitectura, puesto que, como señala Merleau-Ponty, "los espacios antropológicos se ofrecen ellos mismos como contruidos en el espacio natural, los *actos no objetivantes* (...) en los *actos objetivantes*."¹⁹⁶ De esta forma, en general, la fenomenología se aproxima a una descripción del espacio más completa e integral, que incluye al propio ser humano que lo habita.

Con todo esto, se puede afirmar que la fenomenología constituye un sistema filosófico integral, que efectivamente puede servir de sustituto al racionalismo. Pues, pese a no considerarse radicalmente opuesto a éste, sí plantea premisas alternativas y sumamente diferentes a su estructura dicotómica y elementalista. Asimismo, se trata de un método o modelo de construcción sistémica integral, aplicable, por lo tanto, a la conceptualización de la realidad, del entorno, del ser humano y, por supuesto, de la arquitectura. Incluso Vattimo, considera a esta filosofía como una posible alternativa para concretar, desde sus cimientos, “el fin de la Modernidad.”¹⁹⁷ Además de que responde a la cuestión de no adoptar un fundamento en extremo contrario, que representaría caer en sus propios términos y en una nueva *tabula rasa* con la cual enfrascarse más en la percepción moderna. Razón por la cual, el verdadero cambio sólo podría venir de una ligera desviación de la norma que, eventualmente, remita a algo diferente.

Entendiendo la complejidad de este fundamento filosófico, Norberg-Schulz lo lleva a la arquitectura y lo enfoca en desarrollar una nueva concepción, como solución de raíz a la crisis de la Modernidad. Pues comprende que ésta no puede provenir de sí misma, sino de un contexto específico en el que una cierta concepción del entorno, del ser humano y de la arquitectura se interrelacionen; como demostró el surgimiento y consolidación de la arquitectura moderna. En general, lo esencial en esta nueva concepción de la arquitectura es su definición del espacio, no sólo de una dimensión física correlativa a los aspectos biológicos, productivos y racionales de la construcción; sino incluyendo sus aspectos simbólicos y su condición existencial. De este modo, integra su aspecto concreto y abstracto e incluye la tríada fenomenológica del espacio-ser-lugar dentro de la arquitectura. Así, se enfatiza su dimensión psicológica, simbólica y persuasiva, al igual que su integridad dentro de un sistema cultural específico.¹⁹⁸

A partir de esto, Norberg-Schulz define el espacio existencial como: “un sistema relativamente estable de esquemas perceptivos o ‘imágenes’ del ambiente circundante. Siendo una generalización abstraída de las similitudes de muchos fenómenos, ese espacio existencial tiene ‘carácter objetivo.’” En función de esto, el objeto arquitectónico se entiende como un sistema de imágenes perceptivas estructuradas a través del espacio, y cuya meta atiende a estabilizar los esquemas perceptuales del ser humano. De este modo, se pueden identificar semejanzas estructurales o *isomorfismos* entre los esquemas perceptuales del espacio y las diversas formas arquitectónicas, conformando un todo integrado o *campo* que se define como “los aspectos espaciales de un sistema de fuerzas de acción recíproca.” Esto interrelaciona al ser humano dentro de un contexto psicológico, entendiendo por lo tanto que “un campo arquitectónico consta, pues, de fuerzas que deben ser equilibradas en un estado de equilibrio dinámico.”

Al hablar de *intenciones*, en el sentido atribuido por Husserl, Norberg-Schulz se refiere a que “tanto las necesidades (ambientales) como las formas (arquitectónicas) que las satisfacen son el resultado de opiniones significativas (conscientes o inconscientes). Esto es válido tanto para la percepción como para la producción.” Lo que quiere decir que tanto la función como el significado de la arquitectura, viene dado por su habitante. Situación en la que se fundamenta su concepción como un fenómeno simbólico. De este modo “las formas son expresivas porque encajan, porque significan algo para nosotros. Podríamos también hablar de ‘formas simbólicas,’ donde el ‘símbolo’ significa algo completamente diferente de una ingenua representación.” Esto implica que, en la interrelación entre ser humano y arquitectura, ésta última también influye sobre el primero al impartir orden y estructurar su existencia. De ahí que “el símbolo-función es básico para todo comportamiento humano.” En resumen, “la creación de espacio arquitectónico, por lo tanto, significa la integración de una forma intencionada de vida en el ambiente.”

Con esta concepción existencial y simbólica de la arquitectura, Norberg-Schulz respondía a la crisis de la Modernidad que entendía como una crisis en el sistema colectivo de valores, producto de la incompatibilidad de su visión racionalista. Pues pese a su supuesta condición “pluralista,” esta visión ocasionaría un choque e interferencia entre distintos sistemas de valor, como evidenciaría su

exportación mundial. En lugar del libertinaje absoluto, esto requiere de un nuevo sistema de valores global, que se adapte mejor a las diferencias propias de cada sistema cultural, ya que éstos “influyen en nuestra elección de alternativas y hacen que nuestras acciones sean *intencionadas*.” Por lo tanto, “es esencial que la percepción se base en un sistema de valores que dé al estímulo una intención adecuada, es decir, una suficiente profundidad de intención.” De esta forma, mediante rescatar el simbolismo de la arquitectura y su rol estructurador de la sociedad, Norberg-Schulz proponía contribuir a la construcción de un nuevo paradigma cultural. Por un lado, al adoptar un nuevo fundamento filosófico, pero por el otro lado, al mismo tiempo fomentarlo.

De ahí, la necesidad de cambiar la concepción moderna de la arquitectura y su reducción a “una mera actividad racionalista.” Pues como concluye Norberg-Schulz: “nuestro análisis del espacio existencial, sin embargo, nos dice que tal reducción haría del hombre un ‘ser sin hogar’ en el más amplio sentido de la palabra.”¹⁹⁹ Lo que hoy día se puede constatar con la alienación que fomenta la arquitectura contemporánea. Sin embargo, su propuesta no niega del todo los desarrollos del Movimiento Moderno, afirmando así que “deberíamos tomar en serio ambos puntos de vista. Esperemos que la arquitectura moderna haya contribuido a resolver problemas humanos esenciales. Sin embargo, la situación actual nos hace comprender que las soluciones son todavía bastante defectuosas, sin que la omisión de los factores simbólicos y ambientales fundamentales sea una causa a despreciar. Debemos darnos cuenta de que la principal responsabilidad de este estado de cosas recae sobre el propio arquitecto.”²⁰⁰ Lo que, sobre todo, requiere de un cambio de intención respecto a la percepción que se tiene del fenómeno arquitectónico.

En este sentido, su propuesta apunta a la construcción de lo que denomina “La Nueva Tradición” que, por una parte, invierte el círculo vicioso de “la tradición de lo nuevo,” pero por el otro, atiende al hecho de que “la arquitectura sólo puede adquirir *significado* a través de una nueva relación con la temporalidad de la vida humana.” Esto se refiere a una apropiación de la misma arquitectura moderna, pero dejando de replicar su intención ahistórica, al hacerla a ésta misma histórica a la manera de una resemantización semiótica. Para llegar a esto, Norberg-Schulz describe el desarrollo de la Modernidad en tres fases: *Dstrucción*, como la abolición del simbolismo tradicional o ancestral; *Construcción*, al establecer una base sólida a través del cambio; y *Movimiento*, como el construir un acuerdo con el mundo. Aspectos que no deben entenderse seriadados, sino de forma simultánea como parte de un proceso total que nació con la pretensión original de ser un proyecto humanista del mundo, pero se estancó.

La razón de esto, no fueron los movimientos de subversión a inicios de la Posmodernidad, sino el resultado de una “debilidad interior” originada en esencia por el propio dualismo dicotómico de lo moderno. En otras palabras, la “escisión entre pensamiento y sentimiento” o la “actitud atomística” que Norberg-Schulz identifica, así, como “la razón más profunda de la crisis de la Arquitectura moderna.” Lo que degeneró en que la “contradicción entre permanencia y cambio nunca se resolvió,” haciéndola caer en el círculo vicioso del sin sentido debido a que “la destrucción es necesaria para el crecimiento de la Nueva Tradición, pero sólo como condición para la *construcción* que aspira a establecer una nueva base.” No obstante, según sostiene Norberg-Schulz, este dilema puede trascenderse al dejar de lado la idea de absolutos y reconquistar “las cosas más primitivas” dentro de la arquitectura o, lo que es lo mismo, al Ser. De este modo, afirma que “la solución la ofrece el pensamiento de Martin Heidegger.”

Replantear la pregunta por el ser, puede ser el primer paso para llegar a construir una nueva base para el mundo, pluralista y complejo de la actualidad, a la vez que dar continuidad al proyecto humanista del continuo hacerse. Aunque no obstante e independiente del nombre que reciba, esta tradición debe continuar ahora fuera de la estricta definición ontológico del humano como una dicotomía, desligado así de su entorno y su ser. De ahí, que con los términos contradictorios de “nueva” y “tradición,” Norberg-Schulz también trata de dar a entender algo más, a la manera de un oxímoron, señalando de esta forma que el “que el movimiento pueda continuar depende de

nuestra habilidad para adoptar una actitud fenomenológica." En este sentido, retomar el movimiento implicaría la construcción de una nueva y propia concepción de la arquitectura, adecuada a lo que el ser contemporáneo es o aspira a ser. Esto no conlleva la demolición de la arquitectura moderna, plenamente instaurada en el entorno actual, sino más bien su resignificación en función de esta "otra" concepción, sin pretender ser lo nuevo de lo nuevo. Puesto que requiere de la tradición, para dar continuidad a un proceso que demanda tiempo y trabajo colectivo para concretarse.

A finales del siglo pasado, Norberg-Schulz vislumbraría diversos aportes para la consolidación de esta nueva tradición, al señalar la obra de Louis Kahn que, según él, "reconquistó el modo fenomenológico de entender la arquitectura."²⁰¹ En este sentido, su obra es un importante nexo que permite ver cómo se ha ido materializando e hilvanando esta filosofía en la práctica arquitectónica. Precediéndolo, se puede señalar la obra de Luis Barragán con su "Revolución Callada" quien, sin nunca haber hecho una referencia directa a la fenomenología, haría "patente la importancia de ir más allá de la visión tradicional racional-instrumentalista de la arquitectura y adentrarse en el proceso mismo de nuestra percepción."²⁰² Posterior a Kahn, se puede mencionar al suizo Peter Zumthor con su concepto de las "atmósferas," como una definición fenomenológica de la arquitectura que busca difuminar su enfoque materialista. Éste último, por su parte, haría explícita su afinidad por Heidegger al declarar: "llego a percibir aquello que él estaba buscando: su nostalgia por lo originario, por el estar cobijado y protegido, por el habitar una morada acogedora."²⁰³

Estos son sólo unos ejemplos que permiten visualizar, en general, el seguimiento de esta práctica que destaca por integrar los aportes técnicos y estéticos del Movimiento Moderno, pero dejando de lado su enfoque absolutista y universalista, para centrarse en cambio en lo relativo y singular del fenómeno arquitectónico. De esta forma, se ha comenzado a rescatar su complejidad e integridad, en relación a un entorno natural, una tradición sociocultural y un habitante en particular. Dándole especial atención a este último, al poner su subjetividad, percepción y experiencia, por encima de la dimensión material y técnica del edificio. Así, se deja su imagen fija, abstracta e ideal para darle lugar al ser real y existente. De igual manera, ha sustituido su anterior afán de control absoluto por una postura más flexible que puede adaptarse mejor a los requerimientos de la compleja realidad actual. En este sentido es que Norberg-Schulz afirmó, a inicios de nuestro siglo, que "las nuevas tendencias en arquitectura indican que se está formando una nueva concepción del mundo, una concepción que los arquitectos están contribuyendo a configurar."²⁰⁴

Desde que Norberg-Schulz hiciera explícita la introducción de la fenomenología en la arquitectura, a inicios de la década de 1970, ésta seguiría siendo desarrollada y consolidada desde entonces. En la actualidad, destaca la teoría de Juhani Pallasmaa con su interpretación de la arquitectura desde los sentidos, como describe en *Los ojos de la piel*. Otro ejemplo de esto en nuestro país, es la teoría de Antonio Aldrete-Haas con su definición de *Lo invisible en Arquitectura*,²⁰⁵ con lo que alude a la revaloración de su dimensión intangible. Así, esta filosofía tomaría diversas vertientes, que ofrecen diferentes interpretaciones de la arquitectura, fuera de su facticidad técnica y constructiva. En años recientes, ha ganado relevancia la hermenéutica en la línea desarrollada por Gadamer (alumno de Heidegger), que explora a mayor profundidad la interrelación entre la arquitectura y el ser humano. Asimismo, también se puede mencionar a la Semiótica, que parte por interpretar a la arquitectura desde sus procesos de significación. En lo que destaca la labor de Umberto Eco quien, además, retomaría y enfatizaría su fundamentación fenomenológica.

Por su parte, dentro de la condición pluricultural y acelerada que los medios digitales han traído a la actualidad, Eco identifica una rápida sucesión de códigos y trasfondos ideológicos, así como la ausencia de un código global estable. El cual, al igual que Norberg-Schulz, reconoce de suma importancia en tal situación, al producir lo que él denomina *fisión semántica*. Que, derivada de la gran información que se dispone hoy, permite una "recuperación de formas" de contextos

culturales e históricos muy distantes. Aunque generando una abstracción de su signo fuera de su contexto original, al introducirlo en otro nuevo. Lo que puede hacer que la forma adquiera nuevos significados, como sucede en el *ready and made* del arte contemporáneo. Pero que en la condición posmoderna sólo produce un *consumo de formas*, como reflejo del mismo consumismo capitalista. De modo tal, que se aceptan formas de otras culturas o periodos históricos, pero sin la repercusión ideológica que éstas conllevan en su sentido original. Lo que independiente de la cuestión de su valor, constituye una verdadera "pérdida del significado."

Esto es lo que él identifica como la "enfermedad histórica" del mundo moderno. En la que se da un exceso de consciencia que sólo actúa como narcótico, al impedir toda acción manifiesta de renovación. Misma que Eco sugiere emplear a favor, para así "significar renovación y cambios en las perspectivas ideológicas modernas." Ya sea como consecuencia de tal renovación o como algo que la fomenta. Así, podría consolidar nuevos significados dentro de la arquitectura, no ya a través de la innovación e invención de formas nunca antes vistas o vanguardistas; sino "a través de formas ya producidas." Presentes en diversos contextos y renovadas constantemente durante todo el transcurso de la cultura e historia humana, como formas arquetípicas de significados inagotables, presentes en la naturaleza misma de la psique humana. A través de estas mismas, existe la posibilidad de que las sociedades actuales puedan redescubrir lo más esencial de su psique, antes relegada, recobrando su humanidad perdida y constituyendo un nuevo *metalenguaje*, que comunique y consolide lo que es propio y común en nuestros días.

En función de esto, la propuesta de Eco para el arquitecto contemporáneo, es producir objetos destinados a funciones primarias "variables" y funciones secundarias "abiertas." En un acto consciente de los actuales procesos de disociación entre la forma y el contenido, entendiendo que los vehículos sígnicos construidos experimentarían un flujo impredecible de significados. Por consiguiente, estos nuevos objetos podrían dejar de fomentar pasivamente la obsolescencia y el desgaste continuo de formas, actuando por el contrario como un estímulo continuo que comunique la posibilidad de múltiples funciones. Las cuales, resultarían así definidas por su mismo habitante, permitiendo a su vez una mejor adaptación del objeto arquitectónico, a toda nueva situación que se presente en el transcurso de su ciclo de vida. Ante todo, se recalca que estas funciones, así dispuestas, deben resultar de decisiones conscientes por parte del arquitecto. Producto de una intención perceptual claramente enfocada en presentar una alternativa a la percepción moderna, manifiesta aún en las funciones rígidas y absolutamente definidas de la arquitectura.

Por lo tanto, esta intención de diseño tendría que basarse en un análisis comparativo de las formas con sus configuraciones optativas. A partir de esto, se podría tomar elementos para concretar las nuevas formas, del mismo modo que, también, se tendría que realizar una comparación de éstas con sus correspondientes perspectivas ideológicas. Aprehendiendo así esquemas perceptuales que podrían venir de contextos culturales muy distantes, geográfica y temporalmente. Lo que en última instancia constituiría su fundamentación ideológica. Algo similar al análisis de arquetipos, propuesto por Norberg-Schulz. En consecuencia, de lograrse la creación de estos objetos arquitectónicos de funcionalidad "abierta," tanto en su connotación como en su denotación, estos comenzarían a ser la manifestación de un nuevo orden, como nuevo modo de pensar y percibir. Resultado de los cambios generados en la manera de ser y en el mismo aparato retórico constituido por ésta. Evocando significados propios y concretando su carácter "primitivo," en el sentido de estar diseñados para acceder a lo primigenio de la experiencia humana.

Con esta misma intención perceptual, Eco plantea que incluso mediante rescatar fragmentos de la ciudad existente, que aún contengan códigos retóricos anticuados y trasfondos ideológicos olvidados, se puede llegar a que el sujeto moderno reestructure sus códigos más básicos. Presentándole con estas formas un código alternativo al suyo, que busque conscientemente alterar su comportamiento habitual. Mostrándole opciones para decidir el partido o perspectiva

ideológica a tomar. De modo tal que el uso de estas formas históricas, dentro de su propia retórica, sostienen la posibilidad de cambio, si es que el redescubrimiento de ellas no implica sólo reinsertarlas en el contexto acostumbrado, despojándolas de su contenido ideológico. Por el contrario, al integrarlo, se daría lugar a la reestructuración de la perspectiva ideológica instaurada, generando así nuevos significados para las mismas formas anticuadas, que ahora estarían dispuestas para la transformación que el mismo sujeto dictamine.

De este modo, la arquitectura podría dar lugar a la "reestructuración del aparato ideológico," concretando eventualmente un nuevo paradigma cultural, como alternativa de fondo a la Modernidad. De este modo, la actividad de redescubrir constantemente el significado de las cosas, ya no representaría una fisión semántica. Al contrario, significaría la invención y reestructuración del nuevo código global. Con lo que, como menciona Eco, sucedería que "el salto hacia atrás es compensado por el salto hacia adelante. El abandonarse a las curiosidades de la historia da paso a una clase de *diseño del futuro*."²⁰⁶ Así se podría solucionar el problema del significado, derivado de la crisis del Movimiento. Alternativa que, desde la perspectiva actual, no resulta tan ingenua o idealista. Puesto que, incluso, puede tener mayor factibilidad y fundamento, al considerarla como parte del proyecto de renovación cultural que viene gestándose, desde hace ya varias décadas, en otras disciplinas, en un intento de una renovación ante la actual crisis de la Posmodernidad. Principalmente desde la ciencia, el arte y la filosofía, como se analizó antes.

Por otra parte, y desde una perspectiva más adentrada en la arquitectura, Josep Montaner examina el impacto de esta "otra" concepción de la arquitectura, en torno al concepto de "la experiencia." Con base en esto, afirma que "introducir la experiencia en la arquitectura es clave para incluir lo subjetivo, lo perceptivo, lo sensorial y lo corporal, al tiempo que se refuerza el fenómeno de la arquitectura contemporánea como construcción social." Esto, pretende combatir el racionalismo que subyace a la concepción moderna de la arquitectura, o como él lo describe: "deconstruir la vieja dicotomía irreconciliable entre objetividad y subjetividad." De este modo, es cómo hoy día, según afirma Montaner, se está desarrollando una nueva arquitectura que "se piensa para las personas, en un entorno físico y social concreto, en un presente en el que se superan las limitaciones de las dualidades subjetivo/objetivo o sujeto/objeto; una arquitectura que sea adecuada a un nuevo pensamiento de lo subjetivo, que lleve a sistemas objetivables capaces de transmitir la diversidad de los comportamientos humanos."

Montaner reconoce que, en la actualidad, se está llevando a cabo un "proceso de revisión conceptual" en el que identifica la creación de "ámbitos abiertos en sus funciones, de oportunidades y de espacios ambientales que no vienen determinados por aprioris formalistas."²⁰⁷ Tal como la propuesta semiótica realizada hacia la arquitectura por Umberto Eco. Lo que, por su parte y dentro de nuestro país, confirma Aldrette-Haas, al afirmar que la fenomenología "dio lugar a métodos flexibles de diseño y a edificaciones de planta libre, es decir, sólo 'soportes' que serían apropiados y personalizados por el usuario."²⁰⁸ En síntesis, este enfoque se distingue por ser la arquitectura la que se adapta al ser humano, y no al revés. En otros términos, Tadao Ando se refiere a esta misma concepción como "espacios primitivos en los que el individuo puede desarrollarse independientemente de la estandarización y la homogeneización que rodea a la gente en la sociedad postindustrial. La espiritualidad de la arquitectura es la humanidad de los edificios. La capacidad de los inmuebles para responder, acoger y nutrir al ser humano."²⁰⁹

Con todo esto, se puede afirmar que "otra" concepción de la arquitectura ya empieza a tomar forma, al verse más claramente en el horizonte. De momento, ésta puede considerarse, en términos generales, como el concebir a la arquitectura como lenguaje. No como "un" lenguaje, no como "el" lenguaje "de," sino como lenguaje en sí mismo. Es decir, no refiriéndose a algo externo o de una existencia separada, y tampoco como imágenes proyectadas de una realidad interna, empleada de esta manera como un medio de expresión, sino mediante su existencia misma, sin pretender parecer, reflejar o ser algo que no es. Un lenguaje entendido de la forma que ha aclarado el giro

lingüístico y Heidegger: un constructor de la realidad y del propio ser. Usando incluso la connotación de la palabra, de algo inmaterial, intangible o etéreo, libre y flexible, en cuanto permite al ser expresar lo que le resulte necesario, propio y significativo. Concepción que, para ser concretada de esta forma, se requiere, además de la intención consciente del arquitecto, resultar consciente también a la sociedad en general y al propio habitante ordinario.



[III. 36] Sombras del sueño - Misha Gordin

Esto es algo en lo que profundiza el reconocido arquitecto y teórico mexicano, Alberto Pérez Gómez, quien, de entrada, sostiene que "la arquitectura posee su propio 'universo de discurso' y durante los siglos ha sido capaz de ofrecer a la humanidad mucho más que una solución técnica a las necesidades pragmáticas." De este modo, él mismo parte de la premisa de que "la arquitectura comunica la posibilidad de reconocernos como completos para poder meditar poéticamente sobre la tierra y, por tanto, ser completamente humanos." Con esto, explica que la arquitectura, como lenguaje, expresa y concreta la experiencia en sí misma y no sólo su representación, incidiendo así directamente en la vida humana. Lo que Pérez Gómez pretende esclarecer, persiguiendo la intención de apropiarse dicho lenguaje, "para modular nuestras acciones como arquitectos, pero sin pretender 'reducir' o 'controlar' su significado. La cuestión es nombrar un discurso que nos pueda ayudar a articular mejor el rol que nuestro diseño del medio ambiente construido puede tener en nuestra sociedad tecnológica, en el umbral del nuevo milenio."

Para generar tal discurso, Pérez Gómez sugiere la línea trazada por la fenomenología y la semiótica, llegando hasta la hermenéutica en la tradición de Gadamer; alumno de Heidegger. Con base en esto, afirma que "en cuanto al movimiento entre el lenguaje no instrumental (poético o meditativo) y la creación, la apuesta fenomenológica es que la continuidad entre el ser pensador y sus actos y hechos se puede llegar a comprender y cultivar." De ahí, la importancia de que la consciencia de este lenguaje no recaiga sólo en el arquitecto, proponiendo la conformación de una teoría de la arquitectura como hermenéutica, referida así no al ente aislado, sino a su realidad circundante. De esta manera, se pretende construir nuevamente el puente ontológico entre el ser humano y la arquitectura que, como él identifica, sería demolido al reducir su concepción a la pura

instrumentalidad y corresponder su discurso con la ciencia moderna. Pero, sobre todo, por la disyunción entre forma y contenido, o presencia y representación, concretada desde el siglo XVII, no solo mediante la ciencia, sino principalmente a través del propio arte.

Según reconoce Pérez Gómez, esto es el reflejo de nuestra cultura occidental y su conciencia de la historia que, en sí misma, es también una creación moderna resultado del ideal de progreso tecnocientífico. Misma que, no obstante, puede ser empleada para salir del atolladero, puesto que "aunque la historia como gran narrativa del progreso y de la vanguardia puede que haya acabado, tenemos que aceptar nuestra historicidad. Nunca podremos superar la modernidad simplemente y dejarla atrás: más bien podemos convalecer, curarnos del resentimiento y reconciliar nuestro presente con nuestro pasado." Ahí es donde entra la teoría, al generar una nueva narrativa que permita resignificar este pasado y guiar a un nuevo futuro, ya que el *a priori teológico* ha dejado de servir como guía y *marco de creación*, dejando abierto el reto de reconstruir uno propio. Ya que, tampoco, "podemos tan sólo pretender continuar el proyecto de la modernidad." Por lo tanto, es requisito articular un nuevo acuerdo entre nosotros y el mundo, mediante el lenguaje que nos es común a todos: el verbal, escrito u oral.

Esta es la teoría que Pérez Gómez propone, dentro del marco de un discurso mítico-poético en nuestro presente, entendido "como los medios humanos primarios para plantear las cuestiones que nacieron con la humanidad y son cruciales para asentar nuestra experiencia mortal." Al respecto, señala que "hay algo que compartimos con nuestros ancestros paleolíticos, aunque sea 'sólo' la capacidad de un lenguaje mítico-poético, nuestra conciencia de la mortalidad y del espacio humano como lugar del deseo sin fin." Así propone abandonar la actitud progresista, determinista y absolutista de la Modernidad, recurriendo en cambio a nuestra propia confianza perceptual. A partir de la cual, debemos construir también un discurso sólido, de forma que "el arquitecto tiene que ser capaz de olvidar y recordar al mismo tiempo." Es decir, resolver la compleja paradoja entre cambio y permanencia. Para esto, el arquitecto debe poder acercar el lenguaje de la arquitectura al sujeto ordinario, mediante el lenguaje común de la palabra. De este modo, se debe tejer un nuevo nexo con la verdad y hacer otra vez "terrenal la arquitectura."

En conclusión, Pérez Gómez reafirma la necesidad de reunir los contrarios dentro de la arquitectura, al proponer a la hermenéutica con su dinámica del distanciamiento y la simultánea apropiación. De manera tal que "permitiendo una reconciliación de la discontinuidad y la continuidad, las historias se convierten en teoría arquitectónica, un metadiscurso para la arquitectura." Lo anterior, incluye en la ecuación el conocerse a uno mismo, puesto que, en la ausencia de todo orden vigente, debemos "empezar por nuestra experiencia vivida y sus raíces históricas para construir una teoría," por lo que "la primera responsabilidad del arquitecto es ser capaz de expresar dónde está él/ella, aquí y ahora."²¹⁰ De este modo, el arquitecto, como sujeto interdependiente de una realidad circundante, puede llegar a entenderla a cierta profundidad, al formar parte integral de la misma, teniendo por igual la capacidad de incidir materialmente en ella. Muy a la manera de cómo lo expresaría en términos más simples, el renombrado arquitecto mexicano-español Chema Buendía: "Busquen quienes son y a partir de eso, hagan arquitectura."²¹¹

Esta búsqueda es similar a la que en su momento y lugar concretaría Le Corbusier, al manifestar el ideal a la que la gente de su época aspiraba, así como lo que su propia realidad demandaba. Esto, remarca la necesidad de reinterpretar y replantear las lecciones de nuestros antecesores, no como si se trataran de decretos incuestionables, sino tomando en cuenta lo que resulta adecuado para nuestro contexto y para uno mismo. Lo cual, representa un esfuerzo por expresar y concretar lo común, buscando así que sea entendido y adoptado por los demás. Pallasmaa explica esta compleja relación, del modo siguiente: "los edificios y las ciudades proporcionan el horizonte para entender y confrontar la condición humana existencial. En lugar de crear simples objetos de seducción visual, la arquitectura relaciona, media y proyecta significados. El significado primordial

de un edificio cualquiera está más allá de la arquitectura; vuelve nuestra conciencia hacia el mundo y hacia nuestro propio sentido del yo y del ser."

Esta cuestión, como aclara Pallasmaa, en realidad no es tan compleja como pareciera, puesto que, como él ilustra al citar a Wittgenstein: "trabajar en filosofía –como en muchos sentidos en arquitectura– no es más que trabajar sobre uno mismo, sobre la propia interpretación de uno mismo, sobre cómo uno ve las cosas."²¹² Con esto, por una parte, trata de dar énfasis a la reflexión filosófica, como medio para buscar acceder a nuestra propia imagen, mientras que, por la otra parte, hace referencia a dicho filósofo, aludiendo a la interpretación del giro lingüístico dentro de la arquitectura. De hecho, Wittgenstein lograría esto a la inversa, al él mismo dejar la filosofía y hacer arquitectura con el diseño de la casa de su propia hermana. Además de ser un objeto arquitectónico, ésta fue concebida como una estructura conceptual, que expresa todo aquello que no se puede decir con las palabras, sino sólo mediante el acto artístico en sí mismo. De este modo, Wittgenstein entendía a la arquitectura como un puente entre lo decible y lo inefable, o casi como un acto místico más allá de todo entendimiento y conceptualización.²¹³

En la búsqueda de esta "otra" concepción de la arquitectura, es indispensable tener bien presente la interrelación entre el ser humano, la arquitectura y el mundo. En donde éste último, remarca la premura de dicha búsqueda. Desde una perspectiva más reciente, esto lo constata el filósofo venezolano Nelson Tepedino en relación a la arquitectura contemporánea. Respecto a ésta, él concluye que lo que le demanda su situación actual es:

la "escucha del Ser," de una actitud y opción fundamentales de signo opuesto a los que hasta ahora han regido el proyecto del Occidente y su modernidad. ¿Es posible repensar la arquitectura desde estas coordenadas? (...) Esa es la interrogación que hace Heidegger a la cultura contemporánea y, dentro de ella, a la arquitectura, que tiene en sus manos la responsabilidad de crear el espacio que cobija y da cuerpo al sentido de nuestra existencia (...). Una interrogación crítica cuyo núcleo es, entonces, la búsqueda de una *espiritualidad* en la arquitectura.²¹⁴

Esto, más que nada, es una incitación a la reflexión y a replantear nuestra relación con el mundo, al igual que entre nosotros mismos como cultura, como sociedad y como individuo. Cuestionamientos que llevan a tomar conciencia de nuestra forma de habitar hoy en día y que, innegablemente, reafirman el replanteamiento de esta relación. En este sentido, es que se vuelve imperante redefinir lo que consideramos una adecuada arquitectura.

CONCLUSIÓN III

Para concluir este capítulo, se puede afirmar que la materialización del proyecto de la Modernidad, a la que contribuiría la arquitectura moderna, resultaría ser muy distinta a la visión idealista de sus fundadores. Esto se debe a que llegaría a consolidar un nuevo régimen, casi distópico, no sólo por el sometimiento de la naturaleza a sus intereses políticos y económicos, sino también por el del propio ser humano. En oposición a esto surgirían diversas tendencias formales dentro de la arquitectura, destacando la del propio Le Corbusier. No obstante, ninguna llegaría a consolidar una justificación teórica y social que permitiera frenar el avance de la Modernidad. Es hasta que su ideal de progreso comenzó a evidenciarse como irrealizable, que la sociedad comenzaría a rechazar su retórica, incluida su arquitectura. De este modo, se volvió necesario reconsiderar sus fundamentos. En lo que sobresalió el llamado del posmodernismo arquitectónico, que declararía la superación de la arquitectura moderna y la muerte del Movimiento Moderno.

Sin embargo, esta contrarreforma solo representó la fragmentación del proyecto moderno, más no su erradicación, ya que, por el contrario, éste se institucionalizaría como el orden oficial dentro de la sociedad y la cultura. De modo tal que su manifestación arquitectónica no llegó a consolidar un

verdadero cambio de contenido, sino únicamente la recombinación de sus mismas formas. Esta situación, evidenció que la Modernidad no es un simple estilo, pues dentro de la arquitectura engloba métodos, principios estéticos, ideales y, sobre todo, un sistema de pensamiento, que terminaría arraigándose aún más debido a la institucionalización de la profesión. En respuesta a esto, surgió el deconstructivismo arquitectónico que adoptaría una nueva filosofía. No obstante, ésta no representaba un sistema filosófico integral alternativo al racionalismo de la concepción moderna, por lo que tampoco llegó a suplantar su esquema sociocultural. De ahí, que esta otra postura también forme parte de la "modernización de la Modernidad," continuando el círculo vicioso de la novedad que llevaría a la arquitectura actual a su autorreferencialidad.

Fuera del círculo profesional, la prevalencia de esta concepción arquitectónica también se hace presente en la ciudad contemporánea, cuya organización aún responde a los parámetros productivos e institucionales modernos. Ésta fue materializada al implantar su noción abstracta del espacio sobre la del lugar, imponiéndose así sobre su habitante particular y decretando el comportamiento, la forma de vida y la identidad que debía adoptar. La aparente contradicción en esto, que contrasta con el ideal humanista fundacional del Movimiento Moderno, se explica con la noción del ser humano que subyace a esta concepción. Misma que se basa en la cuantificación y objetivación de su habitante dentro de su dimensión fisiológica, en correlación a su ideología universal y el referente de su contexto cultural; tal como ilustra *el Modulor* de Le Corbusier. De ahí, que su deshumanización se debe al esencialismo en el que degeneraría, al instaurarse globalmente mediante la tendencia civilizatoria de la Modernidad. De este modo, llegaría a volverse discordante en diversas regiones del mundo, y obsoleta tras decaer la fe en el progreso.

Esta noción universal del ser humano, es la misma que permitió a la arquitectura moderna desprenderse de sus anteriores esquemas tradicionales y corresponder al ideal de dar forma a un nuevo ser, como pináculo de su orden cultural. El vínculo entre esta intención y el individuo concreto y real, sería establecido a través de la dimensión ontológica de la arquitectura. Dentro de esta dimensión, se entiende a la arquitectura como un medio por el que el ser humano define su realidad y su identidad colectiva e individual, en una relación más compleja que la biunívoca receptor y emisor. Se trata de una interrelación entre sujeto y objeto, en la que ambos se complementan y definen mutuamente. Desde esta perspectiva, la arquitectura no es un objeto pasivo e inocuo, sino un entorno que estructura la existencia humana, puesto que incide en nuestra percepción, actos y experiencia. En esta condición, es que se considera que reside la problemática general de deshumanización y de alienación en la arquitectura contemporánea.

Lo moderno se identifica como la raíz de todo este intrincado problema cultural, entendiéndolo como una manera de percibir y experimentar que subyace a las distintas formas, disciplinas, ideologías y culturas, correlativa a la visión racionalista, mecanicista o materialista de la realidad. Su estructura se describe como un dualismo dicotómico, respecto a su elementalismo en el que, en principio, la realidad cotidiana es experimentada como espacio objetivo y físico, por un lado, y, por el otro, como experiencia de tiempo subjetiva y progresiva. Esto niega la interrelación sujeto-objeto, previamente mencionada, y ocasiona que sus repercusiones perceptuales y sobre la existencia misma pasen desapercibidas. Con base en esto, la concepción moderna de la arquitectura se identifica como percibir y experimentar el fenómeno en cuestión, a nivel sociocultural, como un objeto inerte y abstracto desligado de otro tipo de repercusiones. Misma que sería explicitada por el concepto lecorbuseriano de "la máquina de habitar."

Por consiguiente, dada la interrelación bidireccional de su función ontológica, a través de esta concepción, la arquitectura llegaría a mecanizar el problema del habitar y el existir humano. Convierte asimismo al ser en un ente abstracto y estático, o una máquina más dentro de este mecanismo. De este modo, concretaría una noción absoluta e inamovible de la realidad que, como constructo social, terminaría desvirtuándose al imponerse sobre la existencia relativa y dinámica del ser humano, así como de su entorno siempre cambiante. De ahí, que esta problemática general

se considere un problema de percepción, debido a la actual incompatibilidad de su esquema que, como un mapa, se ha impuesto sobre el territorio. En función de esto, la Posmodernidad se entiende como el rechazo hacia la imagen universal de la concepción moderna y, a su vez, como la crisis ante su ausencia. Lo anterior, incluye el derrumbamiento de la noción objetiva y absoluta del mundo, en que se fundamentó el proyecto civilizatorio de la Modernidad.

La propuesta general, como posible solución a toda esta problemática, consiste en la adopción de la Posmodernidad como una oportunidad de cambio, con respecto a nuestra visión del mundo. Comienza así por replantear nuestra noción del ser, en el sentido de construir una nueva ontología que responda mejor a la situación contemporánea. La arquitectura puede contribuir a esta intención cultural, primero, comprendiendo la función intermediadora que sostiene entre el entorno y el ser humano, al consolidar la noción de su propia imagen y su realidad. En segundo lugar, se propone la adopción de la fenomenología trascendental dentro de la disciplina arquitectónica, como fundamento filosófico alternativo al racionalismo e integral, en cuanto propone una forma diferente de comprender la realidad y demás fenómenos que la componen. Sin recurrir ya a una nueva *tabula rasa*, que significaría encerrarse más en la lógica de "lo moderno." Esto, implica conciliar los desarrollos de la arquitectura moderna en la actualidad, resemantizándola y haciéndola parte en la construcción de una "nueva tradición" arquitectónica.

Con base en este planteamiento, se vislumbra la posibilidad de dar forma a "otra" concepción de la arquitectura, dentro de la cultura y la sociedad en general; no fundada, por consiguiente, en la materialidad del edificio ni en la progresiva superación de sus propios códigos internos, sino en las relaciones que estructura y concreta con el mundo, como un producto humano con límites. Esto, en el contexto de un nuevo proyecto cultural, en el que no necesariamente el ser humano tenga que seguir siendo el dominador de todo, incluido él mismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CAPÍTULO III

- ¹ Yorke, Thomas. "Living in a glass house." Canción en *Radiohead: Amnesiac*. Inglaterra: EMI Parlophone Capitol, 2001.
- ² Gaja I. Díaz, Fernando. Op. cit., p. 16.
- ³ Mejía Amézquita, Valentina. "El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megaretrato?" Op. cit., p. 151.
- ⁴ Gaja I. Díaz, Fernando. Op. cit., p. 16.
- ⁵ Bauman, Zygmunt. Op. cit., p. 9-13.
- ⁶ Bloch, Ernst. Citado en *Historia de la Teoría de la Arquitectura*. Kruft, Hanno-Walter. Madrid: Editorial Alianza Forma, 1990, p. 741.
- ⁷ Aalto, Alvar. *La Humanización de la Arquitectura*. Barcelona: Tusquets, 2ª edición, 1982, p. 27, 35, 29, 55.
- ⁸ Kruft, Hanno-Walter. "Las tendencias a partir de 1945" en *Historia de la Teoría de la Arquitectura*. Madrid: Editorial Alianza Forma, 1990, p. 734-748.
- ⁹ Colquhoun, Alan. Op. cit., p. 156.
- ¹⁰ Le Corbusier. Citado en *Ibid.*
- ¹¹ Colquhoun, Alan. *Ibid.* p. 153-156.
- ¹² Cohen, Jean-Louis. Op. cit., p. 12, 63, 65.
- ¹³ M. Roth, Leland. Op. cit., p. 536-540.
- ¹⁴ Colquhoun, Alan. Op. cit., p. 157.
- ¹⁵ Aalto, Alvar. Op. cit., p. 21, 24.
- ¹⁶ Gonzalez, Julieta; Kanjo, Kathryn. *Memorias del Subdesarrollo. El giro descolonial en el arte de América Latina, 1960-1985*. Estados Unidos: Editorial Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, 2018.
- ¹⁷ Revista Escala. Formación del Arquitecto. "La arquitectura en la era posmoderna" en *Posmodernidad*. No.6, 2003, p. 3-4.
- ¹⁸ Gonzalez, Julieta; Kanjo, Kathryn. "El doble espejismo: desarrollo y modernidad" En Op. cit.
- ¹⁹ Adrià, Miquel. Op. cit., p. 26.
- ²⁰ Revista Escala. Formación del Arquitecto. *Posmodernidad*. Op. cit., p. 7.
- ²¹ Montaner, Josep Maria. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: G. Gili, 1997, p. 77, 79.
- ²² Venturi, Robert. Citado en Kruft, Hanno-Walter. Op. cit., p. 743.
- ²³ Revista Escala. Formación del Arquitecto. *Posmodernidad*. Op. cit., p. 7.
- ²⁴ Montaner, Josep Maria. *La modernidad superada*. Op. cit., p. 28.
- ²⁵ Kruft, Hanno-Walter. Op. cit., p. 749.
- ²⁶ Venturi, Robert. Citado en *Ibid.* p. 743.
- ²⁷ M. Roth, Leland. Op. cit., p. 552, 556.
- ²⁸ Kruft, Hanno-Walter. Op. cit., p. 746.
- ²⁹ Revista Escala. Formación del Arquitecto. *Posmodernidad*. Op. cit.
- ³⁰ Jameson, Frederic. Op. cit., p. 165-166, 183.
- ³¹ Lyon, David. *Posmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, segunda edición 1999, p. 17.
- ³² Bauman, Zygmunt. Op. cit., p. 11-12, 16.
- ³³ Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 1ra edición 2007, traducción de: Víctor Goldstein, p. 76-77.
- ³⁴ Revista Escala. Formación del Arquitecto. *Posmodernidad*. Op. cit.
- ³⁵ Jameson, Frederic. Op. cit., p. 185.
- ³⁶ Kruft, Hanno-Walter. Op. cit., p. 739, 745, 746.
- ³⁷ Ando, Tadao. Citado en Machado Rivas, Ma. Teresa., Op. cit., p. 159-160.
- ³⁸ Jameson, Frederic. Op. cit., p. 170, 183-185
- ³⁹ Bauman, Zygmunt. Op. cit., p. 12.
- ⁴⁰ Weil Parodi, Andrés. "El nuevo paradigma. Implicaciones y alcances en arquitectura." En *Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile*. Web, 2004, acceso 18 de abril 2016. (www.u-cursos.cl)
- ⁴¹ Jameson, Frederic. Op. cit., p. 185.
- ⁴² Van den Bergh, Wim. *Lo invisible en arquitectura*. José Antonio Aldrete Haas. México: Edición Privada, 2005, p. 45-47.
- ⁴³ Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la Arquitectura*. Op. cit., p. 72-75.
- ⁴⁴ Montaner, Josep Maria. *La condición contemporánea de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015, p. 12, 7.
- ⁴⁵ Montaner, Josep Maria. "Los límites del racionalismo" en *La Modernidad superada*. Op. cit., p. 75, 74, 81.
- ⁴⁶ Wigley, Mark. "La deconstrucción del espacio." Dora Fried Schnitman. En Op. cit., p. 245.

-
- 47 Davies, Colin. Op. cit., p. 38, 40, 6-10, 37-38
- 48 Montaner, Josep Maria. *La Modernidad superada*. Op. cit., p. 80.
- 49 Tschumi, Bernard. Citado en "La Nueva Tradición." Norberg-Schulz, Christian. *Revista Escala. Formación del Arquitecto. Modernidad*. No. 6, 2003, p. 8.
- 50 M. Roth, Leland. Op. cit., p. 564, 529.
- 51 Vargas Salguero, Ramón. "El neoliberalismo, la pérdida de memoria y la negación de la historia" en *Los arquitectos en una encrucijada*. México: FA UNAM, 2014, p. 42-44.
- 52 Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. Op. cit., p. 15.
- 53 Rosmalen Farías, Marijke van. "La hermenéutica y la invención del espacio urbano arquitectónico en occidente. De Hermes y Hestia al espacio chatarra y los no-lugares." En *Bitácora Arquitectura* No. 33 (julio-noviembre 2018), p. 107-109.
- 54 Foucault, Michael. Citado en *Ibid.* p. 109.
- 55 Korstanje, Maximiliano Emanuel. "La seguridad en Virilio y Augé: de la tesis de los no lugares a la ciudad-pánico." En *Revista DAR FADU-UPSA*. No. 3 Op. cit., p. 61-62.
- 56 Augé, Marc. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998, p. 15.
- 57 Augé, Marc. *Los no lugares, Espacios del Anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa. 1993, p. 83, 90-91, 37.
- 58 Augé, Marc. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Op. cit., p. 87.
- 59 Augé, Marc. *Los no lugares, Espacios del Anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Op. cit., p. 98-100.
- 60 Augé, Marc. *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998, p. 31, 57-58, 16.
- 61 Augé, Marc. *Los no lugares, Espacios del Anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Op. cit., p. 34-40.
- 62 Korstanje, Maximiliano Emanuel. Op. cit., p. 63
- 63 Augé, Marc. *Los no lugares, Espacios del Anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Op. cit., p. 39, 84.
- 64 Valencia, Nicolás. "Jan Gehl: El movimiento moderno supuso el adiós a la escala humana." En *archdaily*. Web, 30 de junio de 2017; recuperado el 7 de febrero de 2018 (www.archdaily.mx)
- 65 Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica. 2ª edición revisada y ampliada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p. 67-68.
- 66 Montaner, Josep Maria. "Existencialismo en la arquitectura y el arte." En *Revista Escala. Formación del Arquitecto. Modernidad*. No. 6, 2003, p. 31.
- 67 Franco Taboada, Juan Manuel. *El Modulor de Le Corbusier (1943-54)*. Barcelona: Publicación Privada, 1996, p. 21, 30.
- 68 Montaner, Josep Maria. "Existencialismo en la arquitectura y el arte." Op. cit.
- 69 Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. México: Editores Mexicanos Unidos, S.A., 2014, p. 40, 20, 41.
- 70 Montaner, Josep Maria. "Los límites del racionalismo." Op. cit., p. 74-75
- 71 Montaner, Josep Maria. "Existencialismo en la arquitectura y el arte." Op. cit., p. 30-31
- 72 Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*. Op. cit., p. 99-100.
- 73 Arellano, Mónica. "Sobre la dislocación del cuerpo en la arquitectura: El Modulor de Le Corbusier." En *archdaily*. Web, 18 de septiembre de 2018; recuperado el 14 de noviembre de 2018 (www.archdaily.mx)
- 74 Vidler, Anthony. "Movimiento Moderno Renacentista: Manfredo Tafuri." En *Historias del presente inmediato. La invención del Movimiento Moderno Arquitectónico*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2011, p. 199.
- 75 Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica. 2ª edición revisada y ampliada*. Op. cit., p. 81-83.
- 76 Juanes, Jorge. *Heidegger. Metafísica moderna, antropocentrismo y tecnociencia*. Cuadernos del Seminario Modernidad: versiones y dimensiones; 5. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial UNAM, 2011, p. 18-22.
- 77 Descartes, René. Citado en *Ibid.*, p. 22.
- 78 Juanes, Jorge. *Ibid.*, p. 25.
- 79 Sartre, Jean Paul Op. cit., p. 23-26.
- 80 Nathan Rogers, Ernesto. Citado en "Existencialismo en la arquitectura y el arte." Op. cit., p. 31.
- 81 Tafuri, Manfredo. Citado en *Movimiento Moderno Renacentista: Manfredo Tafuri*. Anthony Vidler. Op. cit., p. 192-197.
- 82 Montaner, Josep Maria. "Existencialismos en la arquitectura y el arte." En *Modernidad*. Op. cit., p. 50.
- 83 Krufft, Hanno-Walter. Op. cit., p. 751.
- 84 Jameson, Frederic. Op. cit., p. 178.

-
- ⁸⁵ Benjamín, Walter. "Experiencia y Pobreza" en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Op. cit., p. 170-173.
- ⁸⁶ Bertram, Georg W. "¿Qué es el arte? Esbozo de una ontología del arte." En Revista *Estudios filosóficos* Vol. 67 No. 195 (mayo-agosto 2018), p. 263-281.
- ⁸⁷ Heidegger, Martin. *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 18-20.
- ⁸⁸ Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte" en *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 27.
- ⁸⁹ Gadamer, Hans-Georg. Citado en "¿Qué es el arte? Esbozo de una ontología del arte." Op. cit., p. 276.
- ⁹⁰ Bertram, Georg W. Op. cit., p. 276.
- ⁹¹ M. Roth, Leland. Op. cit., p. 1-5.
- ⁹² Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*. Op. cit., p. 63-65.
- ⁹³ Norberg-Schulz, Christian. *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998, p. 15, 16, 29-33, 47, 49.
- ⁹⁴ Pallasmaa, Juhani. "La geometría de las sensaciones". En Revista *DAR FADU-UPSA*. No. 3 Op. cit., p. 26.
- ⁹⁵ Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*. Op. cit., p. 65.
- ⁹⁶ Kahn, Louis. Citado en "La Nueva Tradición." Op. cit., p. 11.
- ⁹⁷ Machado Rivas, María Teresa. "Del hypsos del espíritu y el hypsos de la forma." En *DC Revista de crítica arquitectónica* No. 2, 1999, Barcelona, p. 153.
- ⁹⁸ Kahn, Louis. "Amo los Inicios" Extracto de la clase *Las instituciones del hombre*. EE. UU, Aspen, 1973, p. 15.
- ⁹⁹ Jameson, Frederic. Op. cit., p. 170.
- ¹⁰⁰ Mejía Amézquita, Valentina. *El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megaretrato?* Op. cit., p. 151.
- ¹⁰¹ Mejía Amézquita, Valentina. "Le Corbusier: La arquitectura como proyecto del mundo. Aproximación a una filosofía de la arquitectura." Op. cit. p. 67-69.
- ¹⁰² Eco, Umberto. En *El lenguaje de la Arquitectura. Un análisis semiótico*. Broadbente, Geoffrey; Bunt, Richard; Jencks, Charles. México: Editorial LIMUSA, 1984, p. 28-56.
- ¹⁰³ Davies, Colin. "El Lenguaje" en Op. cit., p. 24,27.
- ¹⁰⁴ Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 119.
- ¹⁰⁵ González Couret, Dania. "La Casa no es una Máquina de Habitar." En *Revista Científica de arquitectura y urbanismo* Vol. 28, No. 1 (2007) p. 55.
- ¹⁰⁶ Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 121.
- ¹⁰⁷ Cuervo Calle, Juan José. "Le Corbusier y la noción de habitar en la arquitectura moderna." En *arqu.urb Revista electrónica de arquitectura y urbanismo de la USJT*. No. 18 (enero-abril 2017), p. 86.
- ¹⁰⁸ Mejía Amézquita, Valentina. Op. cit., p. 69-70
- ¹⁰⁹ Le Corbusier. Citado en Juan José Cuervo Calle. Op. cit., p. 97.
- ¹¹⁰ Cuervo Calle, Juan José. Op. cit., p. 86.
- ¹¹¹ Mejía Amézquita, Valentina. *El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megaretrato?* Op. cit.
- ¹¹² Le Corbusier. Citado en Cuervo Calle, Juan José. Op. cit., p. 99.
- ¹¹³ González Couret, Dania. Op. cit.
- ¹¹⁴ Le Corbusier. Citado en Cuervo Calle, Juan José. Op. cit., p. 93.
- ¹¹⁵ Mejía Amézquita, Valentina. Op. cit.
- ¹¹⁶ Mejía Amézquita, Valentina. "Le Corbusier: La arquitectura como proyecto del mundo. Aproximación a una filosofía de la arquitectura" Op. cit., p. 68-69.
- ¹¹⁷ Cuervo Calle, Juan José. Op. cit., p. 92-93.
- ¹¹⁸ Mejía Amézquita, Valentina. *El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megaretrato?* Op. cit., p. 152.
- ¹¹⁹ Davies, Colin. Op. cit., p. 34-35, 25.
- ¹²⁰ Gaja I. Díaz, Fernando. Op. cit.
- ¹²¹ González Couret, Dania. Op. cit., p. 55-56.
- ¹²² M. Roth, Leland. Op. cit., p. 525.
- ¹²³ Montaner, Josep Maria. "Los límites del racionalismo." Op. cit., p. 74.
- ¹²⁴ Torres Cueco, Jorge. Op. cit., p. 119.
- ¹²⁵ Pallasmaa, Juhani. "La sensación de la ciudad. La ciudad en tanto percibida, recordada e imaginada" en *Habla Ciudad*. Op. cit., p. 39, 40, 43.
- ¹²⁶ Aldrette-Hass, José Antonio. *Arquitectura y Percepción*. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 3.
- ¹²⁷ Rosmalen Farías, Marijke van. Op. cit., p. 110.
- ¹²⁸ Mejía Amézquita, Valentina. "Le Corbusier: La arquitectura como proyecto del mundo. Aproximación a una filosofía de la arquitectura" Op. cit., p. 66.
- ¹²⁹ Lyon, David. Op. cit., p. 16, 19-20.
- ¹³⁰ Montecinos, Hernán. "El hombre posmoderno". En *hernanmontecinos*. Web, 5 de abril de 2008; recuperado el 26 de agosto de 2018 (<https://hernanmontecinos.com>)

-
- ¹³¹ González, Luis Armando. "La crisis de la Modernidad y el 'debate Post-moderno'." Op. cit., p. 72.
- ¹³² Lyon, David. Op. cit., p. 16.
- ¹³³ Berger, Peter L.; Luckman, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Argentina: Amorrortu editores, 2001, p. 13-15, 37, 54, 45, 44, 188, 205, 41-43, 59.
- ¹³⁴ Latour, Bruno. "Los giros semióticos" En Op. cit., p. 96-99.
- ¹³⁵ Korzybski, Alfred. *El papel del lenguaje en los procesos perceptivos*. Isabel Caro (trad). España: Universidad de Valencia, 1951.
- ¹³⁶ Korzybski, Alfred. *La semántica general. Hacia un nuevo sistema general de evaluación y de predictibilidad para resolver los problemas humanos*. Ramiro J. Alvarez Fernandez (trad). España: Sociedad Europea de Semántica General, 1950.
- ¹³⁷ Echeverría, Bolívar. *¿Qué es la modernidad? Cuadernos del Seminario Modernidad: versiones y dimensiones; 1*. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial UNAM, 2013, p. 29.
- ¹³⁸ Vattimo, Gianni. "La estructura de las revoluciones artísticas" En Op. cit., p. 83-86.
- ¹³⁹ Kuhn, Thomas. *La Estructura De Las Revoluciones Científicas*. México: Fondo De Cultura Económica, 2012, p. 16, 51.
- ¹⁴⁰ Eco, Umberto. *La estructura ausente*. Traducción de Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Editorial Lumen, 3ª Ed. 1986, p. 374.
- ¹⁴¹ Wigley, Mark. "La deconstrucción del espacio." Op. cit., p. 236-241.
- ¹⁴² Vattimo, Gianni. Op. cit., p. 87-84.
- ¹⁴³ Guattari, Félix. Op. cit., p. 189-191.
- ¹⁴⁴ Bauman, Zygmunt. Op. cit., p. 14-15.
- ¹⁴⁵ Jaffé, Aniela. "La pintura moderna como símbolo." En Carl Gustav Jung. Op. cit., p. 255.
- ¹⁴⁶ Latour, Bruno. "¿Qué es un moderno? En Op. cit., p. 27-28.
- ¹⁴⁷ Korzybski, Alfred. "La estructura aristotélica del lenguaje." En *El papel del lenguaje en los procesos perceptivos*. Op. cit.
- ¹⁴⁸ Korzybski, Alfred. *La semántica general*. Op. cit.
- ¹⁴⁹ Pallasmaa, Juhani. *La Mano que Piensa. Sabiduría Existencial y Corporal en la Arquitectura*. Op. cit., p. 7.
- ¹⁵⁰ Norberg-Schulz, Christian. *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume, 1975, p. 13.
- ¹⁵¹ Benjamin, Andrew. Op. cit., p. 9-10.
- ¹⁵² Bauman, Zygmunt. Op. cit., p. 11.
- ¹⁵³ Jameson, Frederic. Op. cit., p. 169.
- ¹⁵⁴ Vattimo, Gianni. Citado en Stefania Biondi. Op. cit., p. 41.
- ¹⁵⁵ Vattimo, Gianni. *El fin de la Modernidad*. Op. cit., p. 18-19.
- ¹⁵⁶ Vattimo, Gianni. Citado en Stefania Biondi. Op. cit., p. 40, 41.
- ¹⁵⁷ Vattimo, Gianni. *El fin de la Modernidad*. Op. cit., p. 20.
- ¹⁵⁸ Kuhn, Thomas. Op. cit., p. 245.
- ¹⁵⁹ Foster, Hal. "Contra el pluralismo." En Revista *DAR FADU-UPSA*. No. 3 Op. cit., p. 79-85.
- ¹⁶⁰ Capra, Fritjof. *El Tao de la Física*. Barcelona: Editorial Sirio, 3ª ed. 2000, p. 29
- ¹⁶¹ Heisenberg, Werner. Citado en *El Tao de la Física*. Fritjof Capra. Op. cit., p. 3
- ¹⁶² Kuhn, Thomas. Op. cit., p. 236.
- ¹⁶³ Capra, Fritjof. Citado en Weil Parodi, Andrés. Op. cit., p. 8-9.
- ¹⁶⁴ Korzybski, Alfred. *El Papel del Lenguaje*. Op. cit.
- ¹⁶⁵ Maturana Romesín, Humberto; Varela García, Francisco J. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 5ª ed. 1998, p. 68-73.
- ¹⁶⁶ Maturana, Humberto. "La autopoiesis de Humberto Maturana, la definición de vida del biólogo chileno que hizo reflexionar hasta al dalái lama." En *BBC. Web*, 23 de enero de 2019; recuperado el 13 de marzo de 2019 (www.bbc.com)
- ¹⁶⁷ Guattari, Félix. Op. cit., p. 193-203, 210-212.
- ¹⁶⁸ Jaffé, Aniela. "Unión de opuestos." Op. cit., p. 275-278.
- ¹⁶⁹ Latour, Bruno. "Nunca fuimos modernos." Op. cit., p. 77-79.
- ¹⁷⁰ Latour, Bruno. "Atmosphère, Atmosphère." En *De lo mecánico a lo termodinámico. Por una definición energética de la arquitectura y del territorio*. Javier García-Germán (ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010, p. 100.
- ¹⁷¹ Kuhn, Thomas. Op. cit., p. 212.
- ¹⁷² Latour, Bruno. "El Parlamento de las cosas." En *Nunca fuimos modernos*. Op. cit., p. 210-211.
- ¹⁷³ Latour, Bruno. "El humanismo redistribuido." En *Nunca fuimos modernos*. Op. cit., p. 199-200.
- ¹⁷⁴ Latour, Bruno. "Atmosphère, Atmosphère." Op. cit., p. 101.

-
- 175 Aspiunza Elquezabal, Jaime (trad.). *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Martin Heidegger. Madrid: Alianza Editorial, 2008, p. 19-20.
- 176 Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Jorge Eduardo Rivera (trad). Chile: Editorial Universitaria, 2018, p. 23, 15.
- 177 Heidegger, Martin. *Metafísica moderna, antropocentrismo y tecnociencia*. Op. cit., p. 13.
- 178 Heidegger, Martin. Citado en *Heidegger. Metafísica moderna, antropocentrismo y tecnociencia*. Op. cit., p. 31-33, 35, 39.
- 179 Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos*. Op. cit., p. 101.
- 180 Heidegger, Martin. Citado en *Nunca fuimos modernos*. Bruno Latour. Op. cit., p. 99.
- 181 Heidegger, Martin. "Construir, habitar, pensar." En *Conferencias y artículos*. Eustaquio Barjau (trad.) Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p. 139, 141, 129, 131.
- 182 Heidegger, Martin. "...Poéticamente habita el hombre..." En *Conferencias y artículos*. Op. cit., p. 165-167.
- 183 Heidegger, Martin. "Construir, habitar, pensar." En *Conferencias y artículos*. Op. cit., p. 136.
- 184 Tepedino, Nelson. "El habitar poético: Heidegger y la espiritualidad de la arquitectura." En *Revista Estética*. Colombia: Universidad de los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, No. 1 (noviembre 2002).
- 185 Heidegger, Martin. "...Poéticamente habita el hombre..." En *Conferencias y artículos*. Op. cit., p. 170.
- 186 Tepedino, Nelson. Op. cit.
- 187 Heidegger, Martin. "Construir, habitar, pensar." En *Conferencias y artículos*. Op. cit., p. 137.
- 188 Biondi, Stefania. Op. cit. p. 38.
- 189 Heidegger, Martin. "...Poéticamente habita el hombre..." En *Conferencias y artículos*. Op. cit., p. 166.
- 190 Heidegger, Martin. "Construir, habitar, pensar." En *Conferencias y artículos*. Op. cit., p. 142.
- 191 Heidegger, Martin. "...Poéticamente habita el hombre..." En *Conferencias y artículos*. Op. cit., p. 165.
- 192 Heidegger, Martin. "Construir, habitar, pensar." En *Conferencias y artículos*. Op. cit., p. 137.
- 193 Heidegger, Martin. "...Poéticamente habita el hombre..." En *Conferencias y artículos*. Op. cit., p. 163, 177.
- 194 Heidegger, Martin. "Construir, habitar, pensar." En *Conferencias y artículos*. Op. cit., p. 142.
- 195 Husserl, Edmund. *Invitación a la Fenomenología*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ed. Paidós, 1992, p. 22-23, 42-43.
- 196 Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Planeta Agostini, 1994, p. 364, 308, 8, 9, 13, 308.
- 197 Vattimo, Gianni. *El fin de la Modernidad*. Op. cit., p. 36.
- 198 Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*. Op. cit., p. 65.
- 199 Norberg-Schulz, Christian. *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, Espacio y Arquitectura*. Op. cit., p. 19, 114-118, 74, 48-49.
- 200 Norberg-Schulz, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Op. cit., p. 14-15.
- 201 Norberg-Schulz, Christian. "La Nueva Tradición." Op. cit., p. 3-5, 7-8, 11.
- 202 Aldrete-Haas, José Antonio. *Arquitectura y Percepción*. Op. cit., p. 97-98.
- 203 Zumthor, Peter. Citado en "El habitar poético: Heidegger y la espiritualidad de la Arquitectura." Op. cit.
- 204 Norberg-Schulz, Christian. Citado en *La Arquitectura como medio para el Desarrollo Emocional y Espiritual del Hombre*. Carlos Alberto Romero. Tesis de Doctorado en Arquitectura. UNAM, 2006, p. 37.
- 205 Aldrete-Haas, José Antonio. *Lo invisible en arquitectura*. Op. cit., p. 8-9.
- 206 Eco, Umberto. *El lenguaje de la Arquitectura. Un análisis semiótico*. Op. Cit., p. 38-42.
- 207 Montaner, Josep Maria. *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014, p. 13, 76, 78, 16.
- 208 Aldrete-Haas, José Antonio. *Arquitectura y Percepción*. Op. cit., p. 4.
- 209 Ando, Tadao. Citado en "El habitar poético: Heidegger y la espiritualidad de la Arquitectura." Op. cit.
- 210 Pérez Gómez, Alberto. "La hermenéutica como un discurso arquitectónico." En *Teorías de la Arquitectura. Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Josep Maria Montaner, Fabián Gabriel Pérez (eds.) Barcelona: Ediciones UPC, 2003, p. 187, 188, 191-193.
- 211 Cruz, Daniela. "Fallece el arquitecto mexicano José María Buendía." En *Archdaily*. Web, 28 de septiembre de 2016; recuperado el 23 de mayo de 2018 (www.archdaily.mx)
- 212 Wittgenstein, Ludwig. Citado en *Los ojos de la piel. La Arquitectura y los sentidos*. Pallasmaa, Juhani. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, pág. 11-12.
- 213 Aguilar Reyes, Pablo Emiliano. "Arquitectura. Lenguaje y silencio." En *Arquine*. Web, 7 de mayo de 2019; recuperado el 28 de julio de 2019 (www.arquine.com)
- 214 Tepedino, Nelson. Op. cit.

CONCLUSIÓN FINAL

*Cuando cambian los paradigmas,
el propio mundo cambia con ellos.¹*

Thomas Kuhn

*Los arquitectos no inventan nada,
transforman la realidad.²*

Álvaro Siza

Es cierto que hemos entrado ya en el advenimiento de una nueva época, en la cual se vislumbra un mejor panorama. El modelo general de vida con el que gran parte de la humanidad nos hemos conducido en las últimas décadas y hasta el momento, está siendo cuestionado gracias a un discurso cada vez más presente en la sociedad y la cotidianidad misma. De modo tal que nuestra relación con la naturaleza, al igual que entre nosotros mismos, ya está cambiando. Esquemas antes negados, sólo apenas comienzan a tomar lugar, medio siglo después de iniciada la dichosa Posmodernidad. Desde los grandes grupos culturales hasta las instituciones sociales más básicas, como la familia, hoy día se están diversificando notablemente, repercutiendo en nuestra identidad colectiva e individual. Todo esto, es un indicio de que nuestra visión de la vida y el mundo se está transformando.

No obstante, aún sigue prevaleciendo el mismo paradigma cultural que nos ha llevado hasta la actual depredación de la naturaleza, la autoexplotación del propio ser humano y un profundo estado de crisis global. Puesto que la Posmodernidad, en la que seguimos inmersos, no constituye por sí sola un nuevo paradigma, es el síndrome de la Modernidad. Vivimos entre las ciudades y edificios en ruinas de la utopía del ayer, que ha devenido en una verdadera distopía. Por lo tanto, todos estos nuevos cambios no van a dejar de ser simples cambios transitorios hasta que sean hechos una realidad, hasta que sean definidos, materializados y concretados en arquitectura.

Recapitulando la primera parte de esta tesis, se ha visto que la arquitectura contemporánea está íntimamente relacionada con el esquema de productividad, consumo y progreso moderno, al actuar como un mecanismo de control físico y simbólico. Al margen de su canónica concepción materialista, esto se puede vislumbrar al considerar a la arquitectura, más que sólo espacio, simultáneamente tiempo construido. Por medio de esto, se develan sus procesos de agenciamiento y alteridad intrínsecos, con los que estructura las rutinas y cotidianidad de sus habitantes, incidiendo asimismo en su percepción e ideología. A través de estos procesos, la arquitectura contemporánea tiende, en su conjunto, a homogenizar y enajenar al individuo, al explotarlo y volverlo una simple máquina más, dentro de su engranaje cultural de progreso. En consecuencia, su deshumanización se entiende como el resultado de considerar al humano una simple fuerza laboral, materia prima, estadística u objeto, sin valor por sí mismo.

Esta condición, ha llegado al grado de considerarse una patología, incluso desde una perspectiva psicológica, debido a las condiciones nocivas a las que su modo de vida tiende a orillar. Esto ha desembocado en una enajenación de la propia persona, al reducir su sentido de existencia a una exclusiva función social, desconectada de cualquier otro aspecto. Correspondiente así a los parámetros de productividad, trabajo y utilidad. Cabe recalcar, que esto no sólo concierne a la arquitectura, sino que domina todo el aparato cultural. Esto, deriva de la alienación propia del sistema capitalista, extendida ahora sobre cualquier otro sistema sociocultural referido en este sentido como poscapitalista. De esta manera, el manejo de la demanda y el deseo se ha

sobrepuesto a la totalidad de la cultura, subordinándola a las más diversas dinámicas de producir y consumir. Por lo tanto, esta deshumanización se entiende como un síntoma de la sociedad de masas y del espectáculo, burocrática, impersonal e indiferente al humano.

En suma, la arquitectura ha contribuido a crear un entorno artificial que ha dejado de ser un hogar, y en el cual radica la sensación de vacuidad y desarraigo, distintiva de la crisis posmoderna. En conjunción con la actual crisis ecológica, esta condición declara la obsolescencia e insostenibilidad del paradigma cultural de la Modernidad y su forma de vida. Para tratar de cambiar este esquema, primero habría que comprender sus orígenes y la forma en que tomó lugar. Esto es en lo que consistió el segundo capítulo, al rastrear la conformación de este proyecto cultural en el espíritu revolucionario e intelectual del Renacimiento y la Ilustración europea. Desarrollado y consolidado a lo largo de cinco siglos a través de diversos procesos socioculturales y, sobre todo, de los desarrollos tecnológicos de la Revolución Industrial y los estéticos de las Vanguardias Artísticas. Éstos, se integrarían en la propuesta arquitectónica del Movimiento Moderno, que, en última instancia, permitiría albergar, desarrollar y expandir una nueva forma de vida, materializando así esta intención cultural y su idiosincrasia en la misma vida cotidiana.

El principal aporte del Movimiento Moderno, al fin de construir el mejor mundo profetizado por la Modernidad, sería revolucionar la concepción del fenómeno arquitectónico en sí mismo, dentro de la sociedad en general. Con este objetivo, adoptaría su noción abstracta de ver al mundo, generando así una percepción cuantificable y objetivable de la arquitectura, centrada en su dimensión técnica. De esta manera, la arquitectura moderna se posicionó como un símbolo de la fe en el progreso y una herramienta tangible para la construcción de un nuevo entorno tecnocientífico, absolutamente controlado por el ser humano. Con este entorno, además de dar forma al mundo, se pretendió racionalizar y universalizar por igual a la sociedad, cambiando su mentalidad y manera de ser. Para esto, se concibió una nueva imagen del humano, desnudo de sus anteriores ataduras morales y reverencias tradicionales, dispuesto así a adoptar un nuevo credo de valores guiados por la razón y el perfeccionamiento. De este modo, la arquitectura moderna encausó su existencia al compás de la máquina que, hasta ese momento, prometía una utopía.

Esta dominación del mundo efectivamente fue lograda, pero al costo de que el presunto dominador también resultó dominado. Su universo de números y objetos abstractos terminó imponiéndose, manifestándose así en los intereses del poscapitalismo y la tecnocracia. De modo que el ideal de la Modernidad se volcó sobre sí misma, monopolizándola y desencadenando la actual crisis posmoderna. Por consiguiente, surgirían un sinnúmero de respuestas contraculturales en oposición a este nuevo régimen, incluidas las arquitectónicas. Sin embargo, ninguna ha llegado a consolidar una alternativa de fondo para reemplazarlo, desembocando en un conformismo y libertinaje casi pleno. De ahí, que la concepción moderna de la arquitectura aún prevalezca sobre las distintas formas y contenidos actuales. En este sentido, se entiende que continúa siendo desarrollada y replicada hasta el momento, dentro de un círculo vicioso con repercusiones muy diversas. Esto es lo que se analizó a profundidad en el último capítulo, develando que lo que subyace a esta concepción es una forma integral de percibir y experimentar la realidad cotidiana.

Se parte por señalar que la concepción moderna de la arquitectura rebasa los límites, no sólo del "estilo" moderno, sino de la profesión, al estar inscrita en la sociedad y el individuo mismo. A partir de esto, esta concepción es descrita como percibir y experimentar al fenómeno arquitectónico como un objeto abstracto, desligado de su habitante y entorno particular, correlativa así a su fundamento filosófico racionalista. Pero esto, no debe entenderse como una simple relación de causa y efecto, puesto que esta misma concepción arquitectónica contribuiría a conformar la percepción moderna de la realidad cotidiana. Por lo tanto, deben comprenderse interrelacionadas. De modo tal que "lo moderno," como este sistema, no sólo de percibir sino también de experimentar, es descrito como un dualismo dicotómico que tiende a separar cualquier fenómeno en dos extremos, independizándolos y sobreponiendo uno al otro. Lo anterior, se vuelve

problemático al caer en su elementalismo, en que el esquema perceptual mismo se sobrepone a la existencia real del fenómeno. De esta forma, llegaría a fragmentar y escindir al propio humano, convirtiéndolo al igual en un objeto abstracto.

Entre esta intrincada relación, radica la noción del ser humano y el mundo que hoy día se ha vuelto sumamente conflictiva, con respecto a la cual, la deshumanización de la arquitectura contemporánea es sólo un síntoma. No obstante, esta misma situación fatalista puede ser reconvertida en una oportunidad positiva de cambio, sí se logra leer entrelíneas los signos de la transición que puede significar la Posmodernidad. Incluso la ciencia, en décadas recientes, ya ha contribuido a liberar los soberanos sistemas de conocimiento de validez absoluta y universal, que afianzaron el ideal del Renacimiento y la Ilustración. No solo al mostrarse incapaz ante la gran complejidad de la existencia, sino al tomar consciencia de sus propios límites y de los de un particular tipo de razón. De este modo, se ha comenzado a dar mérito y atención a lo antes excluido por esta lógica. Mostrando sus primeras repercusiones ontológicas, en una forma diferente de percibir, no sólo la realidad, sino primordialmente al ser humano.

La hegemonía casi total de la Modernidad, no se ejerció únicamente mediante su tecnociencia, sino también y quizá de forma más honda, a través del arte. Pues con éste, decretaría una única subjetividad y manera de sentir, consolidando, al igual que la ciencia, una visión elitista de la estética y el arte. Desmonopolizar esta concepción, es el gran mérito de algunas de las tendencias del arte contemporáneo, que han dispuesto su forma de expresión al alcance del individuo común y ordinario, pero asumiendo una intención social y política, al reconocer la gran relevancia del que antes catalogara de un mero espectador. Con esto, se ha vuelto más evidente que el ser humano no es sólo un ente intelectual por un lado y sensible por el otro, sino un ser simbólico integral. En relación a esto, también se puede señalar la ambigua espiritualidad que actualmente florece. Entendida, en lugar de una simple resistencia al totalitarismo moderno, como una respuesta natural de la condición humana del definirse y relacionarse al entorno. Pues en sí, no implica un retroceso al esquema religioso o una nostalgia por la tradición, sino que más bien se acerca a la idea nietzscheana del "super hombre," al asumir él mismo la responsabilidad de religarse al cosmos.

Al replantear el propio ser, todo el universo fraccionado por la Modernidad podría reintegrarse, ya que el ser constituye el lugar en el que todos los opuestos descansan y emanan, donde cuerpo y mente son uno, el pináculo y cimiento de la cultura simultáneamente. Cabe discernir, que esto no corresponde a adoptar un enfoque individualista, pues por el contrario se trata de una perspectiva colectiva, incluso como especie, desde donde se plantea lo que el humano es o aspira a ser, en un sentido filosófico y existencial. De este modo, se abarca asimismo lo que es único, propio y común a la vez, tanto al individuo como al colectivo. Por consiguiente, este cuestionarse por el ser, puede llevarnos a adoptar una posición diferente al antropocentrismo, más adecuada a nuestro particular lugar y tiempo. De esta forma, al cambiar uno mismo, se podría trazar un rumbo cultural diferente al moderno y su vorágine de progreso, guiándonos a una mejor relación con el mundo, con la vida y entre nosotros mismos.

Para construir esta nueva ontología se requiere de nuevos discursos y narrativas, imprescindibles, dado que, como colectividad humana, requerimos de referencias o guías que nos permitan unificar esfuerzos y concretar objetivos en común. Son los medios para conformar y definir un nuevo acuerdo, primero entre nosotros. A partir de éstos, se puede establecer una reivindicación colectiva y una nueva actitud fundadora, al escudriñar nuevos horizontes, alternativas e ideales que abran la percepción a otra realidad posible, crear sentido ante la crisis posmoderna de sentido, alentando a un nuevo porvenir. No hay que radicalizar y creer que esto conlleva imponer otro régimen, pues este nuevo acuerdo justamente puede ser ahora no determinante. Como una intuición que sólo ayude a escuchar lo que nuestro entorno y el propio ser tienen que decir, de modo tal que su definición recaiga sobre la colectividad en su conjunto. De este modo, se podría conformar una

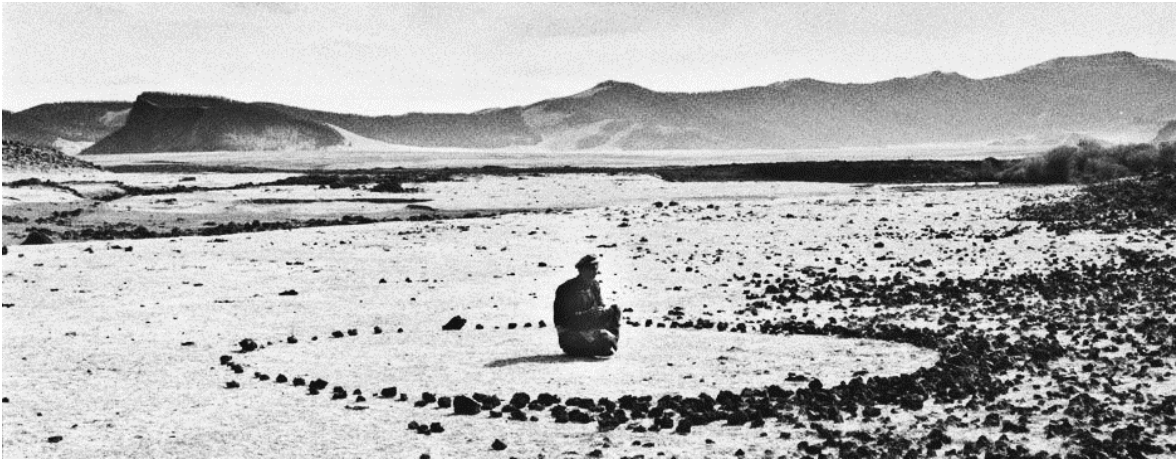
sociedad nuevamente unificada, incluso globalmente, aunque manteniéndose diversa a la vez, sin renunciar a las particularidades de su propia localidad e individualidad.

Hay que reiterar también, que la idea de definir y delimitar clara y tajantemente cualquier cosa, como si se tratara de una ortogonalidad perfecta, sólo corresponde a una particular noción de orden; tal como ha ilustrado la metáfora del deconstructivismo arquitectónico. De forma que, aunque los encuadres forzados de la Modernidad ya han comenzado a desdibujarse, sigue siendo necesario definir una nueva noción de orden para concretar un verdadero cambio. Reformar el paradigma, no necesariamente implica hacer tabula rasa o esperar una nueva guerra mundial o pandemia para cortar con todo, ya que, en esencia, lo que requiere es reaprender a ver lo viejo con ojos nuevos. Al cambiar nuestra manera de ver el mundo, éste mismo cambia con nosotros. Para esto, el arte, con su valor ontológico, es un gran conducto para explicitar y dar forma a nuestra particular concepción de las cosas, estableciendo una cierta regulación con la cual consolidar nuevos valores. En su alteridad y ontogénesis, están las herramientas para construir un nuevo mundo y, en principio, una nueva forma de vida y de existir.

Dentro de este nuevo lenguaje, que exprese lo particular y propio de nuestro actual ser, se puede incluir la propuesta de una concepción de la arquitectura, diferente a la racionalista, con la cual ofrecer un soporte, un escenario o una orientación dentro de la vida cotidiana para concretar esta nueva forma de ser y existir. Puesto que la realidad no se resolverá simplemente con palabras o decretos, sino sobre la vida misma. En este sentido, la arquitectura tiene la capacidad de incidir en la vida cotidiana, en la existencia y el espacio-tiempo que todos podemos experimentar y adecuar como un lugar común. La arquitectura puede ser la expresión material y simbólica de un nuevo acuerdo entre nosotros y el mundo. Esto, no implica que nuevamente deba ser sometida a un único espíritu hegemónico, como llegó a tergiversarse con el Movimiento Moderno. Debemos de dejar de concebir la labor del arquitecto como la de un Prometeo o demiurgo omnipotente, que con sus heroicas obras salvará a la humanidad. Aunque sí puede volver a inspirarla.

La arquitectura es el sustrato en el que las plantas de la cultura pueden prosperar y florecer. No debemos seguir pensándola como una herramienta para domesticar la naturaleza o una estructura rígida para someter la vida. La institucionalización de la profesión nos ha enseñado esto, pero no es una verdad absoluta. Es el producto de la monopolización de la Modernidad y de la instrumentalización de su racionalidad. Con esto, se ha estandarizado y homogenizado el habitar y el existir, respondiendo más a fines económicos y políticos, que a necesidades humanas reales. La arquitectura aún sigue concibiéndose así, como una escultura inamovible que no incluye al tiempo ni a su habitante, un objeto estático separado del sujeto, en cuya desconexión se niega toda interrelación y alteridad. Hoy, tenemos que liberar nuestros prejuicios respecto al fenómeno, no sólo como arquitectos sino como humanos comunes y ordinarios. De este modo, podríamos conformar una nueva concepción para producir otra arquitectura, más adecuada a la experiencia de nuestro entorno actual, ayudándonos a cambiar nuestro modo de vida y hábitos cotidianos.

Hay que partir por admitir la interrelación entre el ser humano y la arquitectura, reconociendo sus efectos sobre la vida y, en simultáneo, lo impredecible, frágil y volátil de ésta. La arquitectura se vuelve así una forma de explicar y entender la complejidad de nuestro entorno, permitiéndonos adaptarlo o adaptarnos a él, al mismo tiempo que contribuye a conformar nuestra noción de la realidad. De este modo, ejerce una función simbólica, además de la instrumental, que la vuelve, no un objeto pasivo, sino un proceso vivo, evolutivo y abierto. El cómo debe ejercer esta función, dependerá ahora de una reflexión colaborativa, profunda e íntegra, con respecto a la producción y reproducción del nuevo habitar humano. En esta tarea, no debemos prescindir de la razón y de otros aparatos teóricos para consolidar este pensamiento y su conocimiento, ya que serán los intermediarios para configurar, conformar, difundir, esclarecer y establecer el contacto con la sociedad en general y el individuo común y ordinario, en la fundación de un posible nuevo mundo.



Es bastante revelador leer los manifiestos del Movimiento Moderno y, principalmente, de Le Corbusier, pues dejan ver que lo que antes era un ideal, un simple sueño, hoy es una realidad. Esto constata que la arquitectura efectivamente puede cambiar el mundo. No obstante, es necesario descanonizar su obra y considerarlos como los sujetos ordinarios que fueron, pues cada quien es hijo de su época. Así, en lugar de centrarnos en su obra, quizá podamos aprender algo de su persona, de su actitud filosófica y existencial, de su gran pasión hacia la arquitectura que, más que un fin en sí misma, consideraban un medio encaminado a un fin. Una herramienta para contribuir a mejorar su época y su realidad. En este sentido, también es indispensable retomar su ideal, estudiarlos, revisarlos, reconocer sus errores y reformular sus enseñanzas, con la intención de identificar lo que pueda servir en nuestro contexto. Sólo comprendiendo estas formas obsoletas y no luchando obstinadamente contra ellas, se puede llegar a transformarlas e, incluso, crear nuevas formas significativas. Tampoco hay que caer en extremos y negar sus aciertos.

En relación a todo esto, es que se propone la adopción de la fenomenología trascendental dentro de la arquitectura, entendiéndola como un fundamento filosófico que, antes que resultados formales o instrumentales, propone una forma diferente de entender la realidad y al ser humano, y, en función de esto, al fenómeno arquitectónico. Por consiguiente, brinda un enfoque más centrado en la experiencia derivada de estas interrelaciones, que en esquemas preestablecidos o en el objeto en sí mismo. Así, da lugar a una variedad infinita de mundos y a una relatividad de esquemas perceptuales, más compatible con la rapidez y complejidad contemporánea. Aunque esta filosofía no es novedosa, propone una transición más franqueable en relación al racionalismo aún imperante en la arquitectura y al protagonismo de su dimensión material, volviéndose así un fundamento que puede llevar a reconceptualizarla y resignificarla más fácilmente en un contexto sociocultural. De igual modo, puede constituir un puente hacia otras filosofías más en boga en la disciplina, como el posestructuralismo, el deconstructivismo, la hermenéutica o el giro lingüístico.

La fenomenología ha tenido sus primeras repercusiones en la arquitectura desde hace algunas décadas, tanto teóricas como en la obra construida, lo cual es importante recalcar, pues la intención no es inventar formas nuevas o apropiarse de las ideas más recientes, sino responder mejor a su particular habitante, su lugar y su tiempo. En este sentido, también se cree que esta filosofía puede ayudar a revertir el círculo vicioso de la tradición de lo nuevo, para dar lugar a la construcción de una nueva tradición. Esto significa, recuperar la dinámica de la tradición como en la convicción de los antiguos constructores de las pirámides, al reconocer que la colosal tarea de reformar el paradigma de la Modernidad, nunca lo logrará un solo individuo. Sin, por esta razón, negar que la Modernidad también forma parte de nuestra historia reciente. Se necesita tejer una nueva filosofía profesional que, mediante el papel de la arquitectura en la sociedad y la cultura, nos permita ejercer un papel propositivo en la situación actual y no solo mantenerse subordinado a ésta. Es necesario cambiar nuestra concepción de la arquitectura, antes que tratar de demolerla.

Damos forma a nuestra arquitectura a la vez que ella nos forma. Este hogar es el lugar en el que más profundamente se realiza el ser humano, donde significativamente nace, se desarrolla y muere. Quizá, sea el único hogar en donde podamos ser humanos plenamente. Por lo tanto, está inherentemente ligada a quienes somos. Cambiándonos, simultáneamente cambiamos nuestra arquitectura. Es un hecho que tenemos que cambiar, nuestro mundo mismo tiene que cambiar, él mismo no lo está diciendo ya. Entre el creer y crear, desaprender y reaprender, transformarse y transformar puede encontrarse la labor que todos debemos desempeñar hoy. Por nuestro propio bien, estamos obligados a imaginar lo irreal y hacerlo real. Los posibles aspectos positivos de toda esta crisis sólo dependerán de nosotros. Debemos poder actuar desde nuestro particular sitio y reconocer sus respectivos límites y alcances, sin desatender el panorama general. Tenemos que comprometernos con nuestro paso por este mundo y con heredar la construcción de una mejor realidad a los que nos siguen. Quizá tome otros quinientos años, pero valdrá la pena.

¡Materialicemos esta revolución en arquitectura!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CONCLUSIÓN FINAL

¹ Kuhn, Thomas. *La Estructura De Las Revoluciones Científicas*. México: Fondo de cultura económica. 2012, p. 212.

² Siza, Álvaro. Citado en *Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design*. Frampton, Kenneth. Londres: Phaidon Press, 2002, pág. 18.

BIBLIOGRAFÍA

- Aalto, Alvar. *La Humanización de la Arquitectura*. Barcelona: Tusquets, 2º edición, 1982.
- Adrià, Miquel. *La sombra del Cuervo: arquitectos mexicanos tras la senda de Le Corbusier*. Ciudad de México: Arquine, 2016.
- Aguilar Reyes, Pablo Emiliano. "Arquitectura. Lenguaje y silencio." En *Arquine*. Web, 7 de mayo de 2019; recuperado el 28 de julio de 2019 (www.arquine.com).
- Aldrete Haas, José Antonio. *Arquitectura y Percepción*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- _____. *Lo invisible en arquitectura*. México: Edición Privada, 2005.
- Ando, Tadao. *Tadao Ando. Arquitectura y Espíritu*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998.
- Arellano, Mónica. "Sobre la dislocación del cuerpo en la arquitectura: El Modulor de Le Corbusier." En *Archdaily*. Web, 18 de septiembre de 2018; recuperado el 14 de noviembre de 2018 (www.archdaily.mx).
- Augé, Marc. *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- _____. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- _____. *Los no lugares, Espacios del Anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa. 1993.
- Bárcenas, Víctor Manuel. Apuntes de clase *Análisis Crítico de Paradigmas Arquitectónicos*. México: Facultad de Arquitectura. UNAM, Ciudad Universitaria, 11 de septiembre de 2015.
- Barragán, Luis. Discurso de aceptación del Premio Pritzker, Estados Unidos, 1980.
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- _____. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.
- Bauman, Zygmunt. "Pero, ¿qué es la modernidad líquida? Las ideas de Zygmunt Bauman explicadas con sus propias palabras." En *La Vanguardia*, entrevista por Barranco, Justo. Web, 9 de enero de 2017.
- _____. *Modernidad Líquida*. Argentina: FCE, tercera reimpresión, 2004.
- Benjamin, Andrew. *Architectural philosophy: repetition, function, alterity*. Nueva Jersey: Athlone, 2000.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Jesús Aguirre (trad.). Buenos Aires: Taurus, 1989.
- _____. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Andrés E. Weikert (trad.). México: Editorial Itaca, 2003.
- Bertram, Georg W. "¿Qué es el arte? Esbozo de una ontología del arte." En *Revista Estudios filosóficos* Vol. 67 No. 195 (mayo-agosto 2018).
- Biondi, Stefania. *Una Visión Hermenéutica de la Teoría de la Arquitectura en México*. México: Limusa, 2007.
- Broadbent, Geoffrey; Bunt, Richard; Jencks, Charles. *El lenguaje de la Arquitectura. Un análisis semiótico*. México: Editorial LIMUSA, 1984.
- Capra, Fritjof. *El Tao de la Física*. Barcelona: Editorial Sirio, 3ª ed. 2000.
- Chevalier, Jean. *El diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Ed. Herder, 1986.
- Cohen, Jean-Louis. *Le Corbusier 1887-1965. El lirismo de la arquitectura en la era mecánica*. Alemania: Taschen, 2006.
- Colquhoun, Alan. *La Arquitectura Moderna: una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Cruz, Daniela. "Fallece el arquitecto mexicano José María Buendía." En *Archdaily*. Web, 28 de septiembre de 2016; recuperado el 23 de mayo de 2018 (www.archdaily.mx).

- Cuervo Calle, Juan José. "Le Corbusier y la noción de habitar en la arquitectura moderna." En *arq.urb Revista electrónica de arquitectura y urbanismo de la USJT*. No. 18 (enero-abril 2017).
- Davies, Colin. *Reflexiones sobre Arquitectura. Introducción a la Teoría Arquitectónica*. Barcelona: Editorial Reverté, 2011.
- Echeverría, Bolívar. *¿Qué es la modernidad?* Cuadernos del Seminario Modernidad: versiones y dimensiones; 1. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial UNAM, 2013.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. México: Gedisa, 8va. edición, 2017.
- _____. *La estructura ausente*. Francisco Serra Cantarell (trad.). Barcelona: Editorial Lumen, 3ª Ed. 1986.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. México: Biblioteca Era, 1979.
- Franco Taboada, Juan Manuel. *El Modulor de Le Corbusier (1943-54)*. Barcelona: Publicación Privada, 1996.
- Frankl, Viktor. *El Hombre en Busca de Sentido*. Barcelona: Editorial Herder, 2004
- Gaja I Díaz, Fernando. *Revolución Informacional, Crisis Ecológica y Urbanismo. Principios hacia la sostenibilidad urbanística*. Casablanca, 2002.
- Garbuno Aviña, Eugenio. *Estética del vacío: La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Posgrado en Historia del Arte, 2009.
- García Barba, Federico. "Los arquitectos como marca de consumo." *Revista DAR FADU-UPSA* No. 3, enero-marzo de 2014.
- González Couret, Dania. "La Casa no es una Máquina de Habitar." En *Revista Científica de arquitectura y urbanismo* Vol. 28, No. 1 (2007).
- Gonzalez, Julieta; Kanjo, Kathryn. *Memorias del Subdesarrollo. El giro descolonial en el arte de América Latina, 1960-1985*. Estados Unidos: Editorial Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, 2018.
- González, Luis Armando. "La crisis de la Modernidad y el 'debate Post-moderno'." en revista *Realidad. Revista de ciencias sociales y humanidades*. No. 25 (enero-febrero de 1992).
- _____. "Modernidad y Postmodernidad: reflexiones desde America Latina" en revista *Realidad. Revista de ciencias sociales y humanidades*. No. 44 (marzo-abril de 1995).
- Guattari, Félix. "El nuevo paradigma estético" en *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad*. Schnitman, Dora Fried. México: Editorial Paidós, 1994.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la Modernidad*. Manuel J. Redondo (trad.). Madrid: Ed. Taurus, 1993.
- Hegel, Friedrich. *De lo bello y sus formas. Estética*. Manuel Granell (trad.), México: Austral, 1984.
- Heidegger, Martin. *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- _____. *Conferencias y artículos*. Eustaquio Barjau (trad.) Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- _____. *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Jaime Aspiunza Elquezabal (trad.) Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- _____. *Ser y Tiempo*. Jorge Eduardo Rivera (trad.). Chile: Editorial Universitaria, 2018.
- Husserl, Edmund. *Invitación a la Fenomenología*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ed. Paidós, 1992.
- Jameson, Frederic. "Posmodernismo y Sociedad de Consumo". En *La Posmodernidad*. Foster, Hal. Barcelona: Kairós, 2002.
- Jeanneret-Gris, Charles-Édouard (Le Corbusier). "Le Corbusier, el hombre que dio forma a la arquitectura moderna." Alejandro I. López. En *Architectural Digest Magazine*. Web, 17 de marzo de 2020; recuperado de 5 abril de 2020. (www.admagazine.com).
- _____. *El Espíritu Nuevo en la Arquitectura*. Murcia, España: Librería Yerba, 1993.
- _____. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1998.
- Jencks, Charles. *El Lenguajes de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Editorial G. Gili, 1984.

- Juanes, Jorge. *Heidegger. Metafísica moderna, antropocentrismo y tecnociencia*. Cuadernos del Seminario Modernidad: versiones y dimensiones; 5. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial UNAM, 2011.
- Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Editorial Paidós, 1ª. Edición, 1995.
- Kahn, Louis. *Las instituciones del hombre*. EE. UU, Aspen, 1973.
- Korzybski, Alfred. *El papel del lenguaje en los procesos perceptivos*. Isabel Caro (trad.). España: Universidad de Valencia, 1951.
- _____. *La semántica general. Hacia un nuevo sistema general de evaluación y de predictibilidad para resolver los problemas humanos*. Ramiro J. Álvarez Fernández (trad.). España: Sociedad Europea de Semántica General, 1950.
- Kruft, Hanno-Walter. *Historia de la Teoría de la Arquitectura*. Madrid: Editorial Alianza Forma, 1990.
- Kuhn, Thomas. *La Estructura De Las Revoluciones Científicas*. México: Fondo De Cultura Económica, 2012.
- Latour, Bruno. "Atmosphère, Atmosphère." En *De lo mecánico a lo termodinámico. Por una definición energética de la arquitectura y del territorio*. Javier García-Germán (ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- _____. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Víctor Goldstein (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 1ra edición 2007.
- Lewis, Ben (director). *La gran burbuja del arte contemporáneo*. Video documental. Reino Unido: BBC Four, 2009.
- Ludwig Berger, Peter; Luckman, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Argentina: Amorrortu editores, 2001.
- Lyon, David. *Posmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, segunda edición 1999.
- M. Roth, Leland. *Entender la Arquitectura: Sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1999.
- Machado Rivas, María Teresa. "Del hypsos del espíritu y el hypsos de la forma." En *DC Revista de crítica arquitectónica* No. 2, Barcelona, 1999.
- Marx, Carl. *El Capital. Crítica de la Economía Política. Libro primero. El proceso de producción del capital. Volumen I*. Pedro Scaron (trad.). Madrid: Siglo XXI de España editores, S.A., 2010.
- Maturana Romesín, Humberto. "La autopoiesis de Humberto Maturana, la definición de vida del biólogo chileno que hizo reflexionar hasta al dalái lama." En *BBC. Web*, 23 de enero de 2019; recuperado el 13 de marzo de 2019 (www.bbc.com).
- Maturana Romesín, Humberto. Varela García, Francisco J. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 5ª ed. 1998.
- McLuhan, Marshall; Fiore, Quentin. *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Coordinado por Jerome Agel. León Mirlas (trad.). Barcelona: Ed. Paidós, 1997.
- Mejía Amézquita, Valentina. "El Movimiento Moderno ¿Proyecto civilizatorio o megarrelato?" En *Revista de Arquitectura*, vol. 3. Bogotá: Editorial Universidad Católica de Colombia, 2008.
- _____. "'Le Corbusier: La arquitectura como proyecto de mundo.' Aproximación a una filosofía de la Arquitectura Moderna." En *Revista de Arquitectura*, vol. 13. Bogotá: Editorial Universidad Católica de Colombia, 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Planeta Agostini, 1994.
- Moix, Llàtzer. *Arquitectura Milagrosa. Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- Montaner, Josep Maria. "Existencialismo en la arquitectura y el arte." En *Revista Escala. Formación del Arquitecto. Modernidad*. No. 6, 2003.
- _____. *Arquitectura y crítica. 2ª edición revisada y ampliada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- _____. *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

- _____. *La condición contemporánea de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.
- _____. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- Montecinos, Hernán. "El hombre posmoderno". En *hernanmontecinos*. Web, 5 de abril de 2008; recuperado el 26 de agosto de 2018 (<https://hernanmontecinos.com>).
- Morais, Federico. *Mathias Goeritz*. México: Dirección General de Publicaciones, UNAM, 1982.
- Mujica, José; presidente de la República Oriental del Uruguay. *Discurso pronunciado en cumbre Río+20*, Conferencia de las Naciones Unidas por el desarrollo sostenible, 20 de junio de 2012.
- Nicol, Eduardo. "Metafísica de la expresión. Reseñas bibliográficas" en revista *Diánoia*, vol. 4, no. 4, 1958.
- _____. *Metafísica de la expresión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Norberg-Schulz, Christian. "La Nueva Tradición." Revista Escala. Formación del Arquitecto. *Modernidad*. No. 6, 2003.
- _____. *Arquitectura Occidental: La Arquitectura como Historia de Formas Significativas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.
- _____. *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998.
- _____. *Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume, 1975.
- Ortín Jiménez, Laura. "Dos nuevas tipologías por la inmersión de lo digital y la pérdida de lo analógico: arquitectura diagrama y arquitectura fenómeno" en revista *DAR FADU-UPSA* No. 4 (abril-junio 2014).
- Pallasmaa, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.
- _____. "La sensación de la ciudad. La ciudad en tanto percibida, recordada e imaginada" en *Habla Ciudad*. Gálvez A Hernández. Ciudad de México: Arquine, 2014.
- _____. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.
- _____. *Los ojos de la piel. La Arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- Pérez Gómez, Alberto. "La hermenéutica como un discurso arquitectónico." En *Teorías de la Arquitectura. Memorial Ignasi de Solà-Morales*. Josep Maria Montaner, Fabián Gabriel Pérez (eds.) Barcelona: Ediciones UPC, 2003.
- Quesada Talavera, Balbino A. "Aproximación al concepto de 'alteridad' en Lévinas. Propedéutico de una nueva ética como filosofía primera" en *Investigaciones Fenomenológicas, serie monográfica vol. 3: Fenomenología y política*. España: SEFE, Sociedad española de fenomenología, 2011.
- Read, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Ed. Proyección, 1976.
- _____. *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México: FCE, colección Breviarios, 1955.
- Revista Escala. Formación del Arquitecto. *Modernidad*. No.6, 2003.
- Revista Escala. Formación del Arquitecto. *Posmodernidad*. No.6, 2003.
- Rodríguez Ortiz, Roxana. "Estética: Tendencias" en *Seminario de Arte y Filosofía*. México: UACM, agosto-noviembre de 2015.
- Romero, Carlos Alberto. *La Arquitectura como medio para el Desarrollo Emocional y Espiritual del Hombre*. Tesis de Doctorado en Arquitectura. UNAM, 2006.
- Rosmalen Farías, Marijke van. "La hermenéutica y la invención del espacio urbano arquitectónico en occidente. De Hermes y Hestia al espacio chatarra y los no-lugares." En *Bitácora Arquitectura* No. 33 (julio-noviembre 2018).
- Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. México: Editores Mexicanos Unidos, S.A., 2014.

- Suárez, Eduardo (corresponsal). "Damien Hirst supera su propio récord y subasta la vaca en formol por 13 millones." En *elmundo.es Cultura y ocio*. Web, 15 de septiembre de 2008; recuperado el 3 de julio de 2016 (<http://www.elmundo.es>).
- Tepedino, Nelson. "El habitar poético: Heidegger y la espiritualidad de la arquitectura." En *Revista Estética*. Colombia: Universidad de los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, No. 1 (noviembre 2002).
- Torres Cueco, Jorge. *Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos*. Barcelona: Ed. Fundación caja de arquitectos, 2004.
- Valencia, Nicolás. "Jan Gehl: El movimiento moderno supuso el adiós a la escala humana." En *Archdaily*. Web, 30 de junio de 2017; recuperado el 7 de febrero de 2018 (www.archdaily.mx).
- Valery, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. Traducción de Mario Pani. México: UNAM, Facultad de Arquitectura, 2007.
- Vargas Salguero, Ramón. *Los arquitectos en una encrucijada*. México: FA UNAM, 2014.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Vidler, Anthony. "Movimiento Moderno Renacentista: Manfredo Tafuri." En *Historias del presente inmediato. La invención del Movimiento Moderno Arquitectónico*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2011.
- Waisman, Marina. "Aventuras del Modernismo en las Américas." En *Revista Escala. Formación del Arquitecto. Modernidad*. No. 6, 2003.
- Weil Parodi, Andrés. "El nuevo paradigma. Implicaciones y alcances en arquitectura." En *Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile*. Web, 2004, acceso 18 de abril 2016. (www.u-cursos.cl).
- Zaid, Gabriel. "Heurística." En *Letras Libres*. Web, 7 de marzo de 2013; recuperado el 5 de agosto de 2016 (www.letraslibres.com).

REFERENCIAS DE IMÁGENES

PORTADA PRINCIPAL

[P.P] *El Hombre Máquina* (2019). Collage digital de Alberto Robles y Víctor Sánchez con base en La Villa Savoye, obra arquitectónica de Le Corbusier.

INTRODUCCIÓN

[0.1] *Alta Densidad* (2018). Fotografía de Jorge Taboada – p. II.
En: <https://jorgetaboada.wixsite.com/jorgetaboada/alta-densidad>

CAPÍTULO I

- [1.P] *Disney Concert Hall*, Los Ángeles, California (2003). Obra del arquitecto Frank Gehry. – p. 1.
En: <http://vaumm.com/la-arquitectura-clasica-de-frank-gehry/>
- [1.1] *Sede CCTV*, Beijing, China (2012). Obra arquitectónica de Rem Koolhaas vista desde un barrio obrero de la era comunista – p. 3.
En: <https://www.guillermotella.com/articulos/boom-de-ciudades-asiaticas-hacia-economias-de-mercado/>
- [1.2] *Fabrica en China*. Fotografía de Kevin Fraser – p. 4.
En: <https://pousta.com/esta-galeria-fotografica-fabricas-chinas-te-hara-sentir-apocalipsis-esta-cerca/>
- [1.3] *Periferias de la Ciudad de México*. Fotografía de Pablo López – p.5.
En: <https://mxcity.mx/2020/07/el-hombre-que-rodeo-todo-el-valle-de-mexico-caminando-durante-51-dias/>
- [1.4] *¿Crisis? ¿Qué crisis? | Crisis? What crisis?* Portada de album de la banda musical Supertramp – p.7.
En: https://www.amazon.co.uk/Crisis-What-Rmst-Supertramp/dp/B000068FXR/ref=ntt_mus_ep_dpi_5
- [1.5] *McDonald's* en provincia de China. Fotografía de autor desconocido – p. 9.
En: https://www.prensa.com/mundo/Firmas-afectadas-China-revelar-proveedores_0_4001599847.html
- [1.6] *De la aldea global a la sociedad digital*. Ilustración digital por Ciro Villate – p. 11.
En: <https://www.tynmagazine.com/de-la-aldea-global-a-la-sociedad-digital/>
- [1.7] *Globalización*. Ilustración digital de iStock, autor desconocido – p. 12.
En: <https://expansion.mx/economia/2019/05/20/pobreza-y-descontento-social-los-retos-de-la-globalizacion>
- [1.8] *Puente de Waterloo, Londres | Waterloo Bridge, London* (2018). Pintura de Carl Randall – p. 13.
En: <https://www.carlrandsall.com/london-portraits/waterloo-bridge-thames-river-london-painting>
- [1.9] *Multitud | Crowd*. Fotografía editada digitalmente de Misha Gordin – p. 15.
En: <http://bsimple.com/Crowd62.htm>
- [1.10] *Ganado Humano | Human Cattle*. Fotografía editada digitalmente de autor desconocido – p.16.
En: <https://promptuarium.wordpress.com/2015/04/13/human-cattle/>

- [1.11] *Quince millones de méritos* | *Fifteen million merits* (2011). Escena del capítulo 2 temporada 1 de la serie "Black Mirror" dirigida por Euros Lyn – p. 17.
En: https://es.qwe.wiki/wiki/Fifteen_Million_Merits
- [1.12] *El Excusado* (2017). Escultura de Yoshua Okón y Santiago Sierra – p. 19.
En: <http://www.yoshuaokon.com/esp/el-excusado.html>
- [1.13] *Espectáculo nocturno* de luces sobre la ciudad de Hong Kong. Fotografía de autor desconocido – p. 20.
En: <https://www.criptotendencias.com/actualidad/regulador-de-hong-kong-establece-nuevos-parametros-para-la-industria-de-las-criptomonedas/>
- [1.14] *El Nuevo Aeropuerto de la Ciudad de México*. Presentación del diseño de los arquitectos Norman Foster y Fernando Romero ante el presidente Enrique Peña Nieto – p. 21.
En: https://elpais.com/internacional/2014/09/03/actualidad/1409773572_835348.html
- [1.15] *SUR-FAKE* (2015). Fotografía editada digitalmente de Antoine Geiger – p. 22.
En: <https://antoinegeiger.com/SUR-FAKE>
- [1.16] *Darrow*. Fotografía editada digitalmente de J.R. Eyerman – p. 23.
En: <https://www.wsj.com/articles/virtual-reality-movies-get-ready-for-the-vr-revolution-1457030357>
- [1.17] *OMA + Caspar David Friedrich* (2919). Collage digital por Nicolás Valencia con base en *El caminante sobre el mar de nubes* (1818), Original de Caspar David Friedrich – p. 25.
En: <https://www.archdaily.mx/mx/792681/9-lecciones-para-enfrentar-la-arquitectura-tras-salir-de-la-universidad>
- [1.18] *Por el amor de dios* | *For the love of god* (2007). Escultura de Damien Hirst – p. 26.
En: <https://3minutosdearte.com/historias/damien-hirst-por-el-amor-de-dios/>
- [1.19] *El becerro de oro* | *Golden calf* (2008). Escultura de Damien Hirst – p. 27.
En: <http://www.damienhirst.com/the-golden-calf>
- [1.20] *Mierda de artista* | *Merda d'artista* (1961). Escultura de Piero Manzoni – p. 28.
En: <https://historia-arte.com/obras/mierda-de-artista-de-manzoni>
- [1.21] *Pintura rupestre de caza*. Cueva Leang Bulu' Sipong 4, Indonesia. Fotografía del archivo gráfico de Agencia EFE – p. 29.
En: <https://www.practicaespanol.com/descubren-la-pintura-rupestre-de-caza-mas-antigua-del-mundo-en-indonesia/>
- [1.22] *Ritual de Gunung Kawi, Bali*. Escena del documental "Baraka" (1992) de Ron Fricke – p. 30.
En: <https://film-grab.com/2016/05/18/baraka/>
- [1.23] *Cueva de las manos*. Patagonia, Argentina. Fotografía de Javier Etcheverry – p. 31.
En: <https://www.alamy.com/stock-photo/cueva-de-las-manos.html>
- [1.24] *Pintura rupestre de Peckham* | *Peckham Rock Painting* (2005). Escultura de Banksy – p.33.
En: <https://www.arteiconografia.com/2015/>
- [1.25] *Hogar* | *Home* (2018). Pintura de Cinta Vidal – p. 35.
En: <https://cintavidal.com/es/portfolio/home/>
- [1.26] *Idolatría* | *Idolatry*. Fotografía editada digitalmente de Sean Mundy – p. 36.
En: <https://revistabifrontal.com/sean-mundy-la-grieta-salvaje/>
- [1.27] *Sin título* | *Untitled*. Imagen digital de Chunlong Sun en alusión a la obra pictórica de Tetsuya Ishida – p. 38.
En: <https://www.behance.net/gallery/32124327/untitled>
- [1.28] *Nueva Multitud* | *New Crowd*. Fotografía editada digitalmente de Misha Gordin – p. 40.
En: <http://bsimple.com/home.htm>

CAPÍTULO II

- [II.P] *Congresso Nacional*. Plaza de los Tres Poderes Brasilia, Brasil (1958). Fotografía de Haruo Mikami de la obra arquitectónica de Oscar Niemeyer – p. 46.

- En: <https://www.archdaily.mx/mx/778842/oscar-niemeyer-detras-del-lente-de-haruo-mikami>
- [II.1] *La libertad guiando al pueblo* | *La liberté guidant le peuple* (1830). Pintura de Eugène Delacroix – p. 49.
En: <https://historia-arte.com/obras/libertad-guiando-al-pueblo>
- [II.2] *Puesta de sol en Ivry* | *Soleil couchant à Ivry* (1873). Pintura de Armand Guillaumin – p. 50.
En: <https://es.wahooart.com/@/8DP2HY-Jean-Baptiste-Armand-Guillaumin-Puesta-de-sol-en-Ivry>
- [II.3] *La marcha de la ciencia* | *Science on the March* (1952). Pintura de Alexander Leydenfrost – p. 52.
En: https://www.reddit.com/r/RetroFuturism/comments/4ckalg/science_on_the_march_-_alexander_leydenfrost_1952/
- [II.4] *¡LIBROS!* | *КНИГИ* (1925). Ilustración collage de Alexander Rodchenko – p. 52.
En: <https://historia-arte.com/obras/la-propaganda-de-rodchenko>
- [II.5] *Bauhaus Collage* (2015). Collage digital de Danai Gkoni – p. 53.
En: https://www.behance.net/Danai_Gkoni
- [II.6] *Rascacielos de Cristal* (1922). Maqueta original del proyecto de Mies van der Rohe – p. 55.
En: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/rascacielos-de-vidrio/>
- [II.7] *Siglo Veinte* | *Twentieth Century* (1935). Pintura de C.R.W Nevinson – p. 56.
En: <https://www.meisterdrucke.es/artista/Christopher-Richard-Wynne-Nevinson.html>
- [II.8] *Oficina de Walter Gropius en la Bauhaus de Weimar* (1923). Dibujo en isométrico de Herbert Bayer – p. 57.
En: <https://thecharnelhouse.org/2014/04/01/object-lessons-from-the-bauhaus/#jp-carousel-18694>
- [II.9] *Museo para una ciudad pequeña* (1943). Collage de perspectiva interior, proyecto de Mies van der Rohe – p. 59.
En: <https://www.goethe.de/ins/uy/es/kul/fok/bau/20931979.html>
- [II.10] *Mies falta de materialidad* | *Mies missing materiality* (2017). Intervención de Anna & Eugeni Bach sobre el Pabellón de Barcelona, obra arquitectónica de Mies van der Rohe – p. 60.
En: <https://www.laboh.net/es/articles/la-fundacio-mies-van-der-rohe-inaugura-la-intervencion-mies-missing-materiality-de-anna-eugeni-bach>
- [II.11] *Oxído Futuro Polvo Futuro* | *Future Rust Future Dust* / Volume 2: Spanish Rivera, Castalla. Fotografía editada digitalmente de Loïc Vendrame con dibujo de Maison Dom-ino de Le Corbusier – p. 62.
En: <https://www.tumblr.com/search/maison%20dom%20ino>
- [II.12] *Artistect: Picasso-Le Corbusier*. Ilustración digital de Federico Babina – p. 63.
En: <https://www.archdaily.mx/mx/627029/artistect-pinturas-famosas-con-un-toque-arquitectonico>
- [II.13] *La botella de vino naranja* | *La bouteille du vin Orange* (1922). Pintura de Le Corbusier. Fotografía y edición de autor desconocido – p. 65.
En: <http://frompariswithlove-becky.blogspot.com/2015/>
- [II.14] *La Chimenea* | *La Cheminée* (1918). Pintura de Le Corbusier – p. 66.
En: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx>
- [II.15] *El Modulor* | *Le Modulor* (1955). Pintura de Le Corbusier – p. 67.
En: <http://cornersofthe20thcentury.blogspot.com/2013/06/le-corbusier-1887-1965.html>
- [II.16] *Mi Egipto* | *My Egypt* (1927). Pintura de Charles Demuth – p. 70.
En: <https://whitney.org/collection/works/635>
- [II.17] *Casa-Parthenón* | *Maison-Parthenon* (2019). Ilustración digital propuesta 86360 para el concurso ArchiHackers 2019 – p. 72.
En: <https://www.archistart.net/portfolio-item/maison-parthenon/>
- [II.18] *Pabellón del Espíritu Nuevo, París* (1925) / *Casa doble en Weissenhof* (1927) / Maqueta del *Plan Voisin* emplazado sobre París, fotografía de Ilona Gaynor (1925). Obras y propuestas arquitectónicas de Le Corbusier. – p. 76.

- En: <http://arxiubak.blogspot.com/2014/05/pabellon-esprit-nouveau-le-corbusier.html>
<https://architecturalvisits.com/weissenhofmuseum-und-siedlung/>
<https://www.archdaily.mx/mx/757621/fundamentalismo-geometrico-parte-3-habitando-el-sueno-de-le-corbusier>
- [II.19] *Exterior de La Villa Savoye* en la Rue de Villiers, París (1931). Obra de Le Corbusier. Fotografía Montse Zamorano – p. 77.
 En: <https://www.metalocus.es/es/noticias/villa-savoie-maquina-de-habitar-de-le-corbusier#>
- [II.20] *La Villa Savoye abandonada* (1940-60). Fotografía de autor desconocido. Obra de Le Corbusier – p. 79.
 En: <https://www.ugr.es/~jfg/casas/corbu/savoie/index.htm>
- [II.21] *La Villa Savoye como un volumen puro*. Fotografía editada digitalmente de Ana N. – p. 80.
 En: <https://www.pinterest.com.mx/pin/663999538782235519/>
- [II.22] *El corazón de la ciudad | The heart of the city* (1961). Portada del 8vo CIAM Congreso Internacional de Arquitectura Moderna. Textos de Le Corbusier, J.L. Sert, Giedión, Gropius, entre otros. – p. 82.
 En: <https://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-arquitectura/ciam-corazon-ciudad-varios-autores-entre-otros-j-l-sert-le-corbusier-1961~x95082695#descripcion>
- [II.23] *En torno a la modernidad* (2015). Reflexiones e ilustraciones. Ilustración digital en publicación de la UNIBE, María C. Cantisano – p. 84.
 En: <https://arquitexto.com/2017/11/torno-la-modernidad-produccion-editorial-desde-la-academia/>
- [II.24] *Utopia*. Collage de Annette von Stahl – p. 85.
 En: <http://loscuadernosdevogli.blogspot.com/2017/11/annette-von-stahl-utopia.html>
- [II.25] *América cambió al hombre que cambió la arquitectura moderna americana | America change the man who changed American modern architecture* (2011). Collage digital de Politecture – p. 86.
 En: <https://politecture.wordpress.com/2011/10/30/america-changed-the-man-who-changed-american-modern-architecture/>
- [II.26] *Jaula de oro | Golgen Cage* (2011). Fotografía editada digitalmente de Ralf Brueck – p. 89.
 En: <https://www.ralfbrueck.com/distortion/ralf-brueck-golden-cage-die-grosse-dusseldorf>
- [II.27] *Brasilia* (2012). Obra arquitectónica de Oscar Niemeyer. Fotografía editada digitalmente de Reuben Wu – p. 91.
 En: <https://www.flickr.com/photos/hahahahahahahaha/7198103264/in/photostream/>
- [II.28] *Casa-estudio Diego Rivera-Frida Kahlo*, Ciudad de México (1932). Obra arquitectónica de Juan O' Gorman. Fotografía de Jorge Bela / *Casa-estudio de Amédée Ozenfant*, París (1922). Obra arquitectónica de Le Corbusier. – p. 92.
 En: <https://quepenaconusted.wordpress.com/2013/03/25/frida-kahlo-diego-rivera-y-juan-ogorman-unidos-por-mas-que-una-fila-de-cactus/>
https://www.urbipedia.org/hoja/Le_Corbusier#/media/File:Ozenfant_1.jpg
- [II.29] *Valle de México* (1950). Collage de Lola Álvarez Bravo – p. 93.
 En: <https://www.pinterest.com.mx/pin/386887424215617374/>
- [II.30] *Hipotecados* (1966). Fotografía de Rodrigo Moya – p. 95.
 En: <https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/2886/hipotecados>
- [II.31] *Modernidad inundada | Flooded Modernity* (2018). Instalación en el fiordo danés de Vejle Fjord creada por Asmund Havsteen-Mikkelsen para la exposición Floating Art organizada por el Vejle Kunstmuseum – p. 97.
 En: <https://www.metalocus.es/es/noticias/la-villa-savoie-de-le-corbusier-flotando-en-un-fiordo-danes-las-modernidad-inundada-por-asmund-havsteen-mikkelsen>
- [II.32] *Presentación | Presentation* (2020). Fotografía editada digitalmente de Hugh Kretschmer – p. 99.
 En: <https://www.hughkretschmer.net/SLANTED/4/caption>

CAPÍTULO III

- [III.P] *Frontera final* | *Final frontier* (2014). Fotografía de Timothy Baga – p. 106.
En: <https://timothybaga.tumblr.com/post/78970016642/final-frontier-timothybaga-2014>
- [III.1] *Cebra y paracaídas* | *Zebra and parachute* (1930). Pintura de Christopher Wood – p. 108.
En: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wood-zebra-and-parachute-t12038>
- [III.2] *Tiempos modernos* | *Modern times* (1936). Escena de la película dirigida y protagonizada por Charles Chaplin – p. 109.
En: <https://filasiete.com/noticias/clasicos/tiempos-modernos/>
- [III.3] *Multitud y sombras del sueño* | *Crowd and shadows of the dream*. Fotografía editada digitalmente de Misha Gordin – p. 111.
En: <http://bsimple.com/home.htm>
- [III.4] *Le Corbusier por sí mismo* | *Le Corbusier by himself* (2015). Fotografía editada digitalmente de Xavier Delory con base a la capilla de Ronchamp, obra arquitectónica de Le Corbusier – p. 113.
En: <https://www.xavierdelory.com/le-corbusier-by-himself>
- [III.5] *Sacrilegio* | *Sacrilege* (2014). Fotografía editada digitalmente de Xavier Delory con base a la villa Savoye, obra arquitectónica de Le Corbusier – p. 114.
En: <https://www.xavierdelory.com/sacrilege>
- [III.6] *La matanza de Tlatelolco* (2 de octubre de 1968). Fotografía de autor desconocido – p. 115.
En: <https://www.eluniversal.com.mx/galeria/nacion/sociedad/los-dias-en-tlatelolco-tras-la-matanza-del-2-de-octubre-del-68>
- [III.7] *La ciudad análoga* | *La città análoga* (1976). Collage de Aldo Rossi – p. 118.
En: <https://aquileana.wordpress.com/2009/11/28/aldo-rossi-colin-rowe-ciudad-analoga-collage-city/>
- [III.8] *Edificios-Cartelera* | *Billboard-Building* (2009). Fotografía editada digitalmente de NORM Architectural Association sobre fotografía original de Denise Scott Brown – p. 119.
En: <http://formsofinquiry.com/inquiry/billboard-building>
- [III.9] *Extraños e increíbles patos arquitectónicos* | *Weird and wonderful architectural "ducks"* (2917) Collage digital de Sabrina Syed sobre fotografía original de Denise Scott Brown – p. 121.
En: <https://www.archdaily.com/875022/9-weird-and-wonderful-architectural-ducks>
- [III.10] *Le Corbusier prevalece* | *Le Corbusier prevails* (2016). Collage digital de Zhivko Beremski y Leonardo Tamargo – p. 122.
En: <https://zberemski.com/le-corbusier-prevails>
- [III.11] *Tecnocracia*. Imagen digital de autor desconocido – p. 124.
En: <https://ustednoselocree.files.wordpress.com/2014/12/tecnocracia.png>
- [III.12] *Futuros contemporáneos* | *contemporary future*. Fotografía editada digitalmente de autor desconocido sobre el Museo de arte de Denver, obra arquitectónica de Daniel Libeskind – p. 126.
En: <https://www.designboom.com/architecture/contemporary-future-envisions-reuse-of-starchitects-buildings-11-29-2013/>
- [III.13] *Espacio chatarra* | *Junkspace*. Fotografía de autor desconocido de la obra arquitectónica de Rem Koolhaas – p. 128.
En: <https://loosediamonds.pro/koolhaas-junkspace-89/>
- [III.14] *El no lugar* (2009). Fotografía editada digitalmente de Dan Waisman – p. 130.
En: <http://danwaisman.com.ar/?portfolio=el-no-lugar>
- [III.15] *Superstudio revisitado* (2016). Collage digital de Nitsche Arquitectos y Jorn Konijn, con base a collage original de superstudio – p. 132.
En: <https://www.archdaily.com.br/br/794139/arte-e-arquitetura-superstudio-revisitado-por-nitsche-arquitetos-plus-jorn-konijn>
- [III.16] *El Modulor*. Dibujo original de Le Corbusier / *Modulor* (2017). Ilustración digital de Thomas Carpentier en alusión al original de Le Corbusier – p. 134.
En: <https://www.archdaily.mx/mx/902225/sobre-la-dislocacion-del-cuerpo-en-la-arquitectura-el-modulor-de-le-corbusier>
<https://failedarchitecture.com/human-all-too-human-a-critique-on-the-modulor/>

- [III.17] *Tiempo masculino / femenino | Male /female time* (2013). Dibujo de Paula Braconnot – p. 135.
En: <https://www.juxtapoz.com/news/engravings-and-collages-by-paula-braconnot/>
- [III.18] *Mundos corporales | Body Worlds* (1995). Cuerpo humano en plastinación por Gunther von Hagens – p. 136.
En: <https://galeriaoscarroman.wordpress.com/tag/gunther-von-hagens/>
- [III.19] *Desnudo femenino* (1910). Pintura de Paul Klee – p. 139.
En:
<https://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=8LT44H&titlepainting=Female%20Nude&artistname=Paul%20Klee>
- [III.20] *Automata | Automat* (1927). Pintura original de Edward Hopper / *Automata | Automat* (2011). Fotografía de Emily Kiel recreando la pintura original de Hopper– p. 140.
En: <https://historia-arte.com/obras/automat>
<https://www.flickr.com/photos/elkprincess/5860916123/in/photostream/>
- [III.21] *Manos dibujando | Drawing hands* (1948). Dibujo de Maurits Cornelius Escher – p. 141.
En: https://verne.elpais.com/verne/2015/07/13/album/1436801897_490586.html
- [III.22] *Directora ejecutiva | Female CEO*. Fotografía de Hugh Kretschmer – p. 142.
En: <https://www.hughkretschmer.net/SLANTED/28/caption>
- [III.23] *Tierra madre | Homeland*. Collage digital de Lilya Chavaga – p. 144.
En: <https://www.saatchiart.com/art/New-Media-Motherland-Limited-Edition-1-of-5/686992/3604047/view>
- [III.24] *Montaje de viviendas en estructura de concreto* (1947). Dibujo en perspectiva / *Unidad Habitacional* de Marsella (1965). Dibujo en axonométrico. Obra arquitectónica de Le Corbusier / *La máquina humana | The human machine* (2019). Dibujo de Fei Yen Waller – p. 147.
En: <http://www.fadu.edu.uy/viaje2015/articulos-estudiantiles/la-unite-d-habitation/>
<https://images.lib.ncsu.edu/luna/servlet/detail/NCSULIB~1~1~104655~175211:Unite-d-Habitation?qvq=w4s:/when%2FModernist%2F&mi=268&trs=16756>
<https://theaoi.com/wia/?orderby=rand&award-year=2019&award-list=shortlist&award-category=research&width=&work=fei-yen-waller-the-human-water-machine>
- [III.25] *Una ciudad futura del pasado | A future city from the past N0#04-135220-05* (2016). Imagen digital de Clemens Gritl / *Pérdida | Loss* (2006). Escultura de Antony Gormley – p. 148.
En: <https://www.clemensgritl.com/no4>
<https://www.iconocero.com/2017/08/antony-gormley-confrontando-el-vacio-retrospectiva.html>
- [III.26] *Sin título | Untitled*. Imagen digital de Chunlong Sun en alusión a la obra pictórica de Tetsuya Ishida – p. 149.
En:
https://www.behance.net/gallery/32124327/untitled?tracking_source=search_projects_recommended%7CFinal%20Associate%20of
- [III.27] *Sin título | Untitled*. Imagen digital de Chunlong Sun en alusión a la obra pictórica de Tetsuya Ishida – p. 150.
En:
https://www.behance.net/gallery/32124327/untitled?tracking_source=search_projects_recommended%7CFinal%20Associate%20of
- [III.28] *Electroma* (2006). Escena de la película dirigida y protagonizada por Daft Punk – p. 152.
En: <https://ibero909.fm/blog/un-french-electronic-music-con-todo>
- [III.29] *La condición humana | La condition humaine* (1935). Pintura de Rene Magritte – p. 154.
En: <https://elhurgador.blogspot.com/2018/08/arte-perdido-lost-art-x.html>
- [III.30] *Topografía digital en 3D*. Dibujo digital en axonométrico realizado en Autocad 2016, autor desconocido – p. 156.
En: <https://ingenieriayalgomablog.wordpress.com/2016/05/17/autocad-civil-3d-o-eagle-point/>
- [III.31] *Mapa de anatomía humana* (2009). Dibujo digital de Shannon Rankin – p. 157.

- En: <https://www.ohcolourmein.com/mapas-de-anatomia-humana-por-shannon-rankin/>
- [III.32] *Curiosidad* | *Curiosity* (2014). Fotografía y collage digital de Matthieu Bourel – p. 160.
En: https://pijamasurf.com/2016/11/quotdios_ha_muertoquot_la_polemica_afirmacion_de_nietzsche_que_nos_invita_a_liberarnos_de_la_moral_cristiana/
- [III.33] *Teorema* (1999). Collage de Giulio Paolini para el diseño de la escenografía del ballet producido por Maggio Musicale, basado en la novela y película de Pier Paolo Pasolini – p. 161.
En: <http://socks-studio.com/2016/07/14/giulio-paolinis-set-design-for-teorema-1999/>
- [III.34] *Brahma* (2013). Dibujo editado digitalmente de Parabo1a – p. 168.
En: <https://www.deviantart.com/parabo1a/art/Brahma-inverted-colour-365710612>
- [III.35] *Obediencia* | *Obedience* (2017). Portada de album de la banda musical Ge-stell – p. 169.
En: <https://www.discogs.com/es/Ge-Stell-Obedience/release/10703013>
- [III.36] *Sombras del sueño* | *Shadows of the dream*. Fotografía editada digitalmente de Misha Gordin – p. 178.
En: <https://www.21steditions.com/misha-gordin2>

CONCLUSIÓN FINAL

- [C.1] *Una línea hecha caminando* | *A line made walking* (1967). Intervención de Landart y fotografía de Richard Long – p. 192.
En: <https://cdartemex.wordpress.com/2015/09/28/troublemakers-the-history-of-land-art/>

CONTRAPORTADA

- [C.P] *De la real a la ciudad simbólica* | *From the real to the Symbolic City* (2012). Fotografía de Ahmed Mater.
En: <https://asia.si.edu/ahmed-mater/>

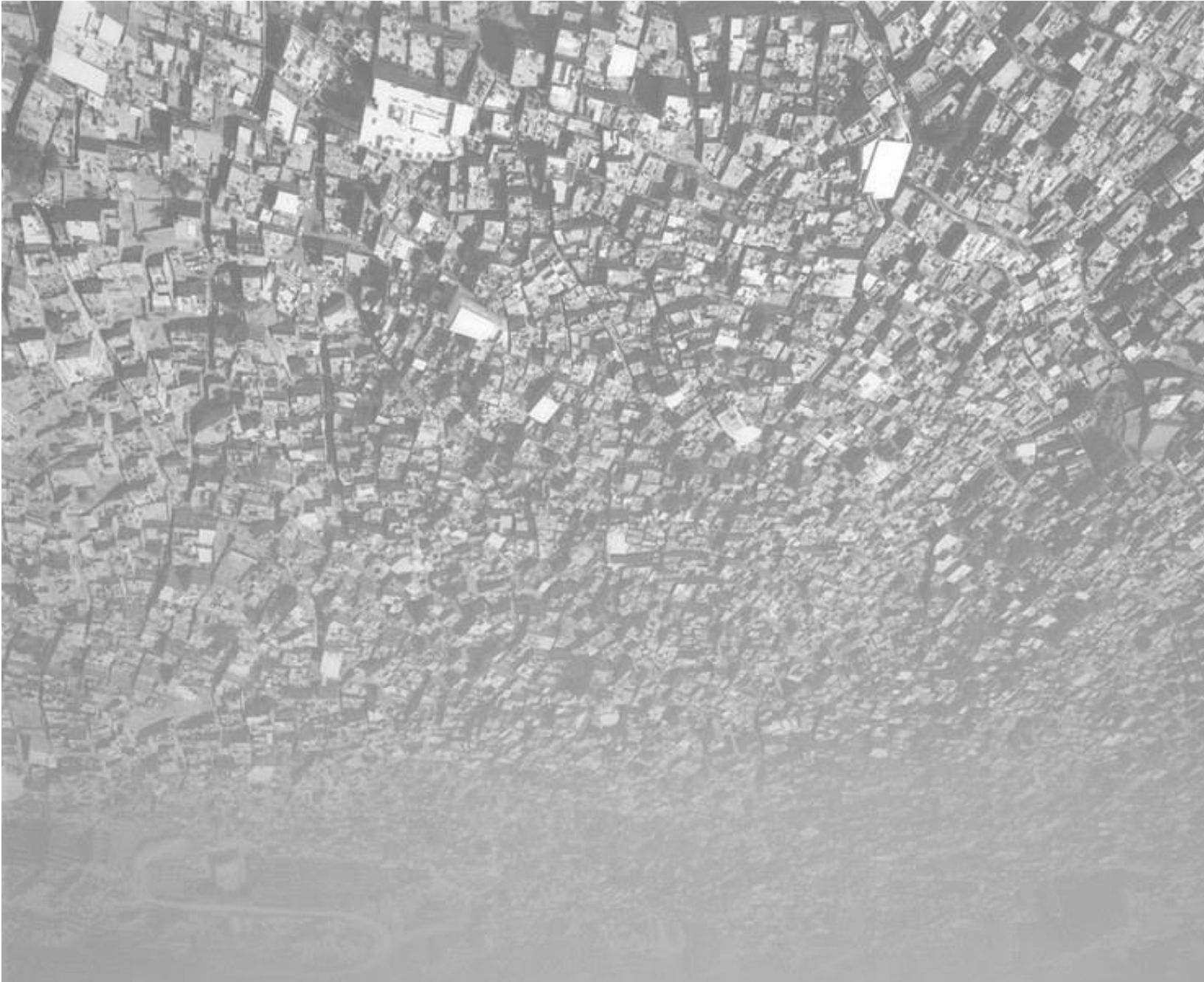
AGRADECIMIENTOS

A Guadalupe y Ramiro, mis padres: por su guía existencial, por su apoyo incondicional, por creer en mí y por enseñarme, antes que nada, a ser humano. | A Maya, mi hija: por darme fuerzas para creer en un mejor mañana. | A Teloloapan, mi pueblo: por ayudarme a crecer como persona, por inculcarme sus valores y tradiciones, por enseñarme que un lugar lo hace su gente. | A Tere, mi segunda madre: por siempre estar ahí para mí y para todos, por su inagotable amparo y protección. | A Mariana, mi compañera de viaje: por estar a mi lado en los momentos difíciles, por alentarme y ayudarme a concluir este proyecto, por su gran amor. | A Víctor, mi hermano de espíritu: por las experiencias que hemos vivido juntos, por su ayuda y aliento en el desarrollo de este trabajo.

A la Universidad y a la Facultad: por todo lo que me permitieron aprender, en sus aulas y en todos sus demás lugares fuera de ellas. | A Luis Zatarain: por enseñarme el mundo de la semiótica, por su confianza al formarme en la docencia. | A Norma Susana: por instruirme en el lado sutil y sublime de la arquitectura. | A Ronan Bolaños: por no dejarme caer en la tecnofobia y ayudarme a vislumbrar el problema de fondo. | A Juhani Uolevi: por escuchar mis ideas acerca de la arquitectura y por sus emotivos consejos de vida.

A Edy: por hablarme de la fenomenología y demás filosofías. | A Luis Daniel: por unir esfuerzos en los proyectos del otro. | A Efraín: por su ayuda en la redacción de este documento. | A todo aquel que de un modo u otro contribuyó al desarrollo de esta tesis, con una simple crítica o reflexión, apoyándome o poniendo obstáculos.

A mi ser inefable.



LO MODERNO

EN EL PARADIGMA DE LA
ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Tesis teórica de licenciatura en arquitectura
Alberto Robles Tapia

Se terminó de imprimir en Octubre de 2020.
Diseño y edición a cargo de Alberto Robles
con apoyo de Efraín Amador, Víctor Sánchez y Mariana Zarazúa.
Se utilizaron las tipografías Avenir Next LT Pro Light y LOVES.



Taller Jorge González Reyna
Facultad de Arquitectura
Universidad Nacional Autónoma de México