

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER MAX CETTO

**UNA APROXIMACIÓN A LO
ARQUITECTÓNICO DESDE EL FENÓMENO ESTÉTICO
EN LA MODERNIDAD**

TESIS TEÓRICA
que para obtener el título de
Arquitecto

PRESENTA
Jafid Abel Buen Abad Díaz

ASESORES
Dr. en Arq. Miguel Hierro Gómez
M. en Arq. y D. I. Héctor García Olvera
Dr. en Arq. Adrián Baltierra Magaña



Ciudad Universitaria, CD. MX.

Septiembre 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



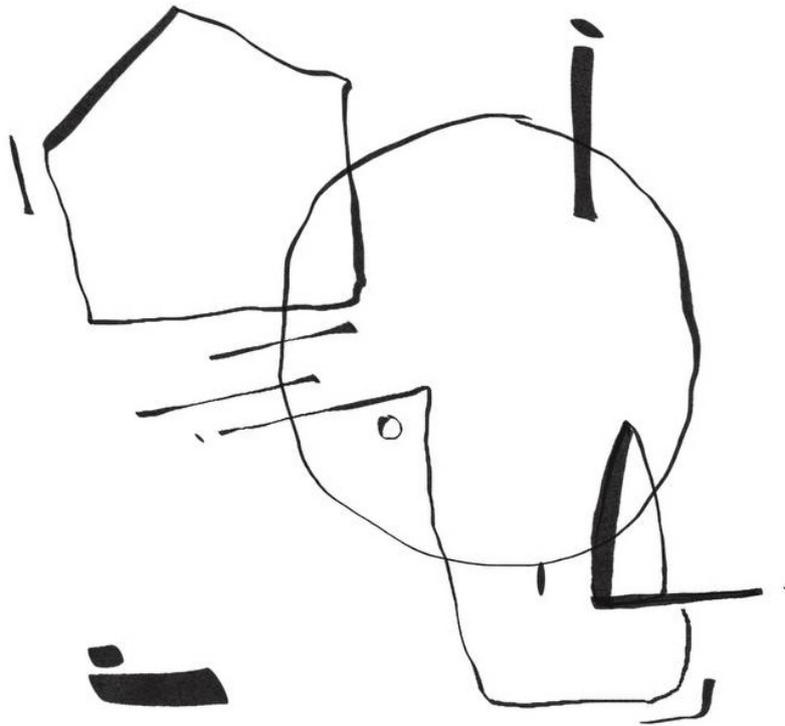
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.

**UNA APROXIMACIÓN A LO ARQUITECTÓNICO
DESDE EL FENÓMENO ESTÉTICO EN LA
MODERNIDAD**



JAFID ABEL BUEN ABAD DÍAZ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA

AGRADECIMIENTOS

A mi madre por acompañarme
con su gran espíritu de fortaleza y
cuidado infinito

A mi hermano por mostrarme los
caminos alternos

A la UNAM, por despertar mi
facultad de pensar como arquitecto

ÍNDICE

Introducción	16
---------------------------	----

1. Un acercamiento a la noción de estética

1.1 Una mirada a los orígenes de la estética moderna	24
1.2 Sobre la idea de Las Bellas Artes	28
1.3 De la belleza, el gusto y las categorías estéticas	33
1.4 La estética como conocimiento sensible	41
1.5 Una nueva disciplina de la modernidad	47

2. Una revisión del fenómeno estético en la modernidad

2.1 Sobre la noción de modernidad	52
2.2 Sobre el fenómeno estético en la modernidad	58
2.3 Una aproximación crítica a las ideas estéticas de la modernidad.....	74

3. Elucubraciones hacia lo contemporáneo del fenómeno estético

3.1 Sobre los difusos límites de la modernidad y su experiencia	102
3.2 Sobre la condición contemporánea del fenómeno estético y lo arquitectónico	121
3.3 El fenómeno estético, componente de lo arquitectónico	144

Bibliografía	150
---------------------------	-----

Fuego.
Fuego Latente.
Fuego inminente.
Fuego primitivo.
Fuego que nace.
Fuego que se hace.
Fuego que reúne.
Nacen también las palabras.
Hay comunicación.
Hay reunión.
Frente al fuego, el hombre se ha asentado.

Eso dijo Vitruvio. Libro II, capítulo I.¹

¹ apud. Alejandro Guerrero, Arquitecturas del Fuego, 2020

PREÁMBULO

En el principio fue el fuego, y con éste vino el lenguaje.

Vitruvio nos cuenta en relación al origen de la arquitectura, el mito del fuego primigenio; generado por azar a través de un relámpago o algún otro fenómeno natural que pudiera provocar el primer incendio espontáneo.

Este primer incendio, además de generarle un gran terror al hombre mostrándole las avasalladoras fuerzas de la naturaleza, sirvió como el primer motor social y arquitectónico.

En la antigüedad los hombres nacían desamparados entre selvas y bosques. Dispersos. Casi no se reconocían entre sí.

“Pero, en algún lugar, los árboles, agitados por la tempestad y por los espesos remolinos del viento y sacudidas entre ellas sus ramas, se incendiaron; y los que estaban cerca de ese lugar, espantados por la vehemencia de las llamas, huyeron.

Luego, recuperada la calma, como advirtieran al acercarse de nuevo, lo agradable para los cuerpos del calor del fuego, añadiéndole otros leños y conservándolo, convocaban a otros y les declaraban por señas sus utilidades.

En ese concurso de hombres, como se produjeran voces distintas, con el hábito cotidiano establecieron las palabras así surgidas; luego, significando las cosas del uso más frecuente, comenzaron a hablar como por azar; y así entablaron entre sí conversaciones.”¹

1 apud. Rafael García, Una revisión de la "deconstrucción postmoderna" en arquitectura, tesis de



El descubrimiento del fuego, René Magritte. 1934. (Imagen 1)

“El descubrimiento del fuego” me dio el privilegio de conocer el mismo sentimiento que experimentaron los primeros hombres que hicieron nacer la llama por el choque de dos trozos de piedra.” - René Magritte

¿Podemos advertir en el fuego, ese brevísimo momento en el que las cosas dejan de ser lo que son para convertirse en algo más?

¿Podemos recordar a través de él, la fragilidad de nuestro origen y el refugio que nos ofrece?

En este devenir de vocablos que querían ser palabras, los hombres crearon un sentido de común unidad. Manteniendo vivo el fuego generaron el primer espacio de refugio y cobijo.

Como Rafael García señala en relación a Joaquín Arnau, el origen de la arquitectura es paralelo al origen de la comunicación pues “pertenece a la misma etapa en la evolución del ser humano [...] La arquitectura sucede y no precede al encuentro social y al lenguaje”.²

Así, los hombres primitivos, conscientes de que los refugios naturales no les proveían seguridad, y a propósito del fuego y la reunión, aprendieron entre sí a construirse techados con ramas, para después construirse chozas cada vez más sofisticadas hasta llegar a la "cabaña primitiva".³

Sin embargo, a medida que su pensamiento y, por ende su lenguaje, se hacía más extenso, sus construcciones se perfeccionaban de manera paralela.

Esto lo vemos también a través de Heidegger, nos dice Rafael García, pues para él, resulta imposible separar o distinguir el edificio del discurso, ya que ambos entretienen la percepción e interpretación que se tiene del mismo.

Para Heidegger, el lugar del pensamiento es el lenguaje, y por ende, pensamos y construimos nuestro habitar a través del lenguaje.⁴

"El lenguaje es la casa del Ser. En su hogar, el hombre habita"⁵

doctorado, Universidad Politecnica de Valencia, 2006. 9

2 Id

3 Concepto desarrollado principalmente por Marc Antoine Laugier (1753), quién refiere al origen teórico de la arquitectura y su relación primitiva con la naturaleza.

4 apud. Rafael García, op. cit. 10

5 Iñaki Ábalos, La buena Vida, visita guiada a las casas de la modernidad. (Barcelona, GG, 2000) 44

Así mismo, Rafael García, cita las palabras del Arquitecto Fritz Neumeyer: “hasta donde podemos recordar, la estructura del conocimiento y el conocimiento de las estructuras han estado conectadas”⁶

Por ende podemos deducir que entre mayor sea el conocimiento y más vasto el lenguaje respecto a lo arquitectónico, mayor profundidad tendremos al estructurar nuestro pensamiento, cuestionar nuestros propios dogmas y reflexionar sobre nuestro habitar en el mundo.

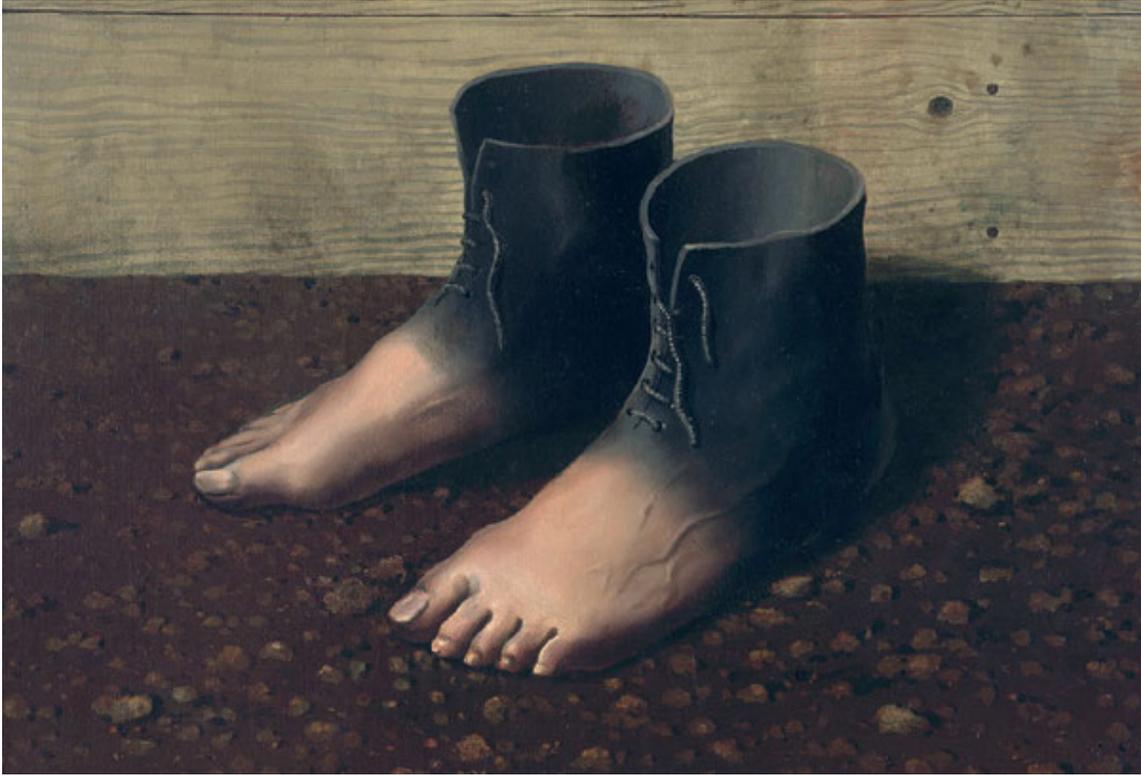
Estas son algunas de las premisas que me llevaron a escribir una tesis teórica y abordar de manera más precisa las interrogantes que me han perseguido a lo largo de la carrera como estudiante de arquitectura, pues sospecho que nuestra profesión como arquitectos va más allá de la mera construcción, llevando consigo un sinfín de componentes humanos y filosóficos dignos de ser tratados.

Pues algunos edificios son más que edificios;

La arquitectura no se construye sólo con tabiques y cemento sino también, con ideas y reflexiones.

Lo importante no es construir sino saber para qué se construye.

⁶ Rafael García, op. cit. 10



El modelo rojo, René Magritte. 1935. (Imagen 2)

“Ningún objeto se halla tan ligado a su nombre como para no aceptar otro que le convenga mejor.”
- René Magritte

¿Qué es realmente lo que vemos más allá de las palabras y explicaciones?

¿En qué medida la percepción configura nuestro lenguaje, o quizá, nuestro lenguaje configura la percepción?

¿De qué otras formas podemos nombrar mejor a las cosas?

¿Cuáles son esas palabras que nos permitirían acercarnos a la esencia de las cosas, o más bien a la esencia de nuestra percepción y pensamiento respecto a la cosa?

INTRODUCCIÓN

¿Qué es lo arquitectónico de la arquitectura?

¿Acaso una suerte de elementos y características objetivas que refieren a la funcionalidad y eficiencia del producto edificado? ¿Una serie de reglas y lineamientos que generan y hacen posible la habitabilidad de un espacio? ¿O quizá concierne a la suma de elementos relacionados a la basta complejidad de lo humano y la producción de su entorno?

Con aparente certeza y seguridad nos es fácil referirnos a la arquitectura sin pensar más a fondo qué es lo que significa y da sentido a esta palabra. La inocente ilusión de la vida cotidiana y el supuesto sentido común, nos hace creer que el interlocutor comprenderá aquello que enunciamos con tal palabra.

Sin embargo, bastará con hacernos un par de preguntas para reparar en la complejidad del asunto a tratar, pues esto supone una gran dificultad a la hora de clasificar aquellos elementos que hacen de la producción arquitectónica un fenómeno independiente al de la producción edilicia.

Y si a este cuestionamiento agregamos el superlativo de la contemplación o la admiración, podríamos preguntarnos, **¿Qué es lo que hace de una obra arquitectónica algo digno de admirar o contemplar?**

Nos encontraríamos entonces, frente a múltiples escenarios de posibles respuestas.

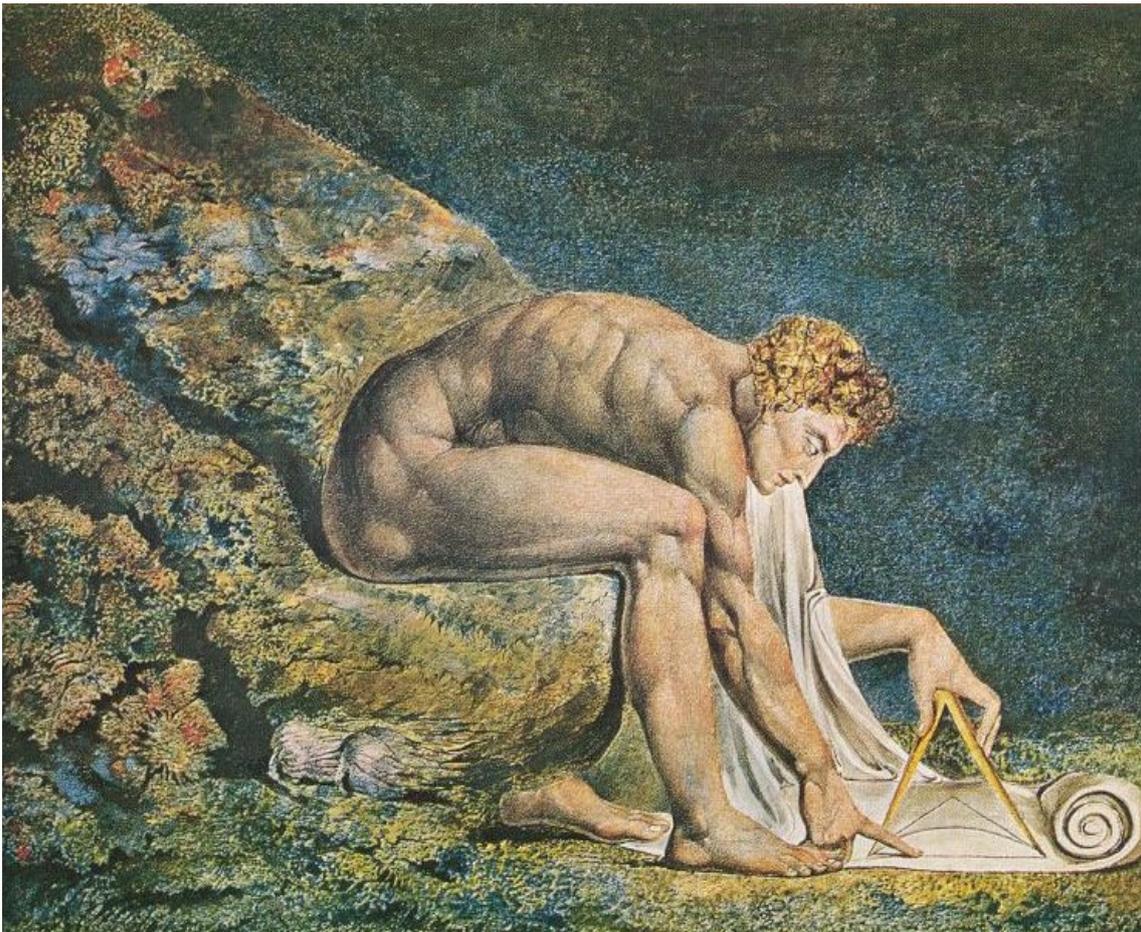
Entonces, sin reducir la complejidad del cuestionamiento y sólo por el hecho de nombrar algunas de estas variantes de pensamiento; en algún escenario se propondría que una de las tantas bifurcaciones de lo arquitectónico está relacionada con la **Belleza**. O quizá con lo sublime. No importa, las categorías estéticas nos sobrarían, por lo que no se haría esperar el debate relativista sobre **el gusto y la subjetividad**.

Entre tanto, algunos aludirían, tratando quizá de escapar de esta ambigüedad, a la ya conocida y proclamada, una vez más, dicotomía de la **Función** frente a la **Forma**. Esto es, en otras palabras, la razón frente la emoción, un controvertido debate polarizado entre la legítima objetividad utilitarista y la sensible subjetividad romanticista.

¿En qué momento se separa y genera esta dicotomía entre razón y emoción, belleza y función, si desde tiempos de vitruvio se proclamaba la arquitectura como el equilibrio de la tricotomía entre la utilidad, la firmeza y la belleza?

¿Es realmente posible esta separación de valores en torno a la belleza y la utilidad del objeto arquitectónico? O quizá más bien una herramienta discursiva para clasificar los diversos componentes de lo arquitectónico.

Para afrontar estas suposiciones me propongo realizar una breve revisión histórica sobre **la relación de lo arquitectónico con lo estético**, que nos permita esclarecer conceptos y rastrear momentos históricos capaces de generar puntos de inflexión en las condiciones socioculturales, dando como resultado, no sólo ésta dicotomía entre la belleza y la utilidad, la forma o la función, sino diversos movimientos, estilos y corrientes de pensamiento que atraviesan lo arquitectónico desde la estética como campo de conocimiento.



Newton, William Blake. 1805. (Imagen 3)

"El arte es el árbol de la vida. La ciencia es el árbol de la muerte" - William Blake.

A través de una postura sumamente incómoda y forzada, un cuerpo musculoso y desnudo se posa sobre una roca que pareciera formar parte de unos corales en el fondo del mar, absorto en la geometría de su compás, William Blake pinta al entonces ya fallecido Isaac Newton, mostrándonos a través de él, el espíritu rígido de la Ilustración y su búsqueda por la razón instrumental que parece abstraer y dejar fuera a nuestro personaje, del entorno que lo rodea. Una representación de la cual podemos inferir ya, la susodicha dicotomía entre la razón y la emoción.

Respecto a la estructura del documento en general, se presenta una modernidad situada a través de diversos puntos cronológicos, y no como un momento específico. Pues ésta parece acompañar la evolución del pensamiento estético desde sus orígenes, consolidándose a través de ella, como una disciplina filosófica, hasta llegar a ser la metamórfica y polivalente transestética que nos acaece al día de hoy.

Para ello me he servido principalmente de 4 fuentes;

1. "Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas" - Valeriano Bozal

2. "La estetización del mundo"
-Gilles Lipovetsky y Jean Serroy"

3. "Los principios de la arquitectura moderna"
-Norberg Schulz

4. "Todo lo sólido se desvanece en el aire.
La experiencia de la modernidad" -Marshall Berman

Las cuales iré contrastando y comentando a medida que añado ciertas referencias paralelas de otros autores que considero pertinentes respecto a los objetivos del documento.

De esta manera, encontraremos un hilo narrativo que nos lleva desde "Los orígenes de la estética moderna" de Valeriano Bozal, refiriéndose a "Moderna" en relación a lo que se conoce como La Edad Moderna. Complementando paralelamente con lo que G. Lipovetsky menciona como el período de "La estetización aristocrática". Para lo cual,

abordaremos principalmente el período de La Ilustración, haciendo un repaso en torno al desarrollo que mantiene el concepto de la belleza y el gusto respecto a su aplicación en la arquitectura y las bellas artes.

Acto seguido generaremos un puente a partir del concepto del sujeto moderno de Valeriano Bozal hacia el período de "La estetización moderna del mundo" del texto de G. Lipovetsky. Esta vez acotando el concepto de "Modernidad" de Lipovetsky, a partir de la liberación social de los antiguos poderes religiosos y nobiliarios. En donde el sujeto moderno, heredero de la tradición ilustrada continuará con la búsqueda por generar su propio criterio estético. Trascendiendo el dogma del buen gusto impuesto por la aristocracia, hacia la multiplicidad de estilos polarizantes y contradictorios. Fruto de la supuesta emancipación social que viene acompañada de una nueva dependencia a las demandas del mercado y el nuevo sistema de producción basado en la industrialización.

Para generar una reflexión crítica sobre el supuesto sentido existencial que buscaba generar la arquitectura moderna en su momento, pasando por el debate de la forma y la función así como otras corrientes típicas del S. XX y su actitud mecanizante que parecían influir inevitablemente el pensamiento arquitectónico de la época.

Para finalmente comprender por qué es llamada esta última etapa de la estetización como la Hipermodernidad y cuales son sus características y consecuencias que presenta como exponente de la condición contemporánea respecto a la producción de lo arquitectónico. Así como algunas alternativas contemporáneas con las que hacer frente a estas problemáticas.

CAPÍTULO 1

UN ACERCAMIENTO A LA NOCIÓN DE ESTÉTICA

"En las reglas de la belleza, que siente el genio del artista y que el entendido en arte descifra con claves racionales, están ocultos los más profundos secretos de nuestra alma. Cada regla de la belleza supone un descubrimiento para la doctrina del espíritu." Moses Mendelssohn 1757"

1.1 UNA MIRADA A LOS ORÍGENES DE LA ESTÉTICA MODERNA

Para comprender el tema de conocimiento, ya brevemente planteado y expuesto desde el título de este capítulo, propongo una serie de preguntas que dan sentido a esta investigación de carácter historiográfico, y sólo a partir de las cuales podremos aproximarnos de manera precisa.

Sin el ¿Qué?, no existiría objeto de conocimiento, sin el ¿Por qué? éste no tendría razón de ser, y sin el ¿Cuándo? sencillamente no habría historia.

Concretamente, ¿Qué es lo estético? ¿Por qué surge lo estético? y sobre todo ¿Cuándo surge lo estético?

Como un primer acercamiento a la pregunta del ¿Qué?, el diccionario de la RAE nos ofrece una breve pero muy recurrente descripción cuando se trata de una definición popular sobre lo estético, considerado como aquello "Pertenciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza." También hace referencia a la "Disciplina que estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte."

De la cual podríamos rescatar un par de conceptos clave que abordar.

Y es que parece ser que la **belleza** es un tema que surge a la par de lo estético, casi como si se tratara de lo mismo. Inmediatamente después aparece la cuestión del **arte** y sus fundamentos, pero ¿cuáles son estos fundamentos? ¿qué es el arte y por qué habría de estar relacionado con la belleza? Esto sin mencionar la ambigüedad que trae consigo el término de **percepción**, sugiriendo quizá otro mecanismo anterior a la misma cualidad de lo bello, ¿quizá algo que nos permita recibir esta información y clasificarla como tal?

Según Gilles Lipovetsky, y haciendo referencia a los escritos de juventud de Marx, **lo estético es una actividad consustancial a la dimensión de lo humano**, pues a través de ella modelamos nuestro mundo según las reglas de la belleza, y nos distinguimos del universo animal.

Por tanto el ser humano, aún desde las sociedades primitivas, y sin ser consciente de ello, ya participaba en lo que posteriormente se clasificaría como **fenómeno estético**; desde máscaras, peinados, danzas, juegos, músicas o formas de habitar. Todas ellas, formas distintas de representar el mundo o más bien, su propia visión del mundo.

Pero habrá que ir poco a poco. Hasta ahora las piezas reunidas del **¿Qué?** señalan lo estético como un **fenómeno circunscrito a lo humano**, relacionado con la belleza, el arte y la percepción. Mientras el **¿Por qué?** parece apuntar al sentido de la humanización y **socialización de los hábitos y las costumbres**.

Por tanto proponemos el **¿Cuándo?** para desarrollar un poco más a fondo, ya no, el fenómeno estético que nos aparece inherente a la historia del ser humano, sino el de la disciplina que nos trae hasta aquí; la estética.

¿Cuándo surge la estética?

Una pregunta a la que no podríamos responder si mencionar algunos nombres que han contribuido a la reflexión de la belleza y sus incógnitas; desde Platón¹, Aristóteles², Longino³ y otros más. Sin pretender por ello, crear una ciencia o disciplina filosófica encargada de la cuestión.

1 A través de los diálogos de Hípias y Ión, Platón equipara la belleza a la verdad y la bondad.

2 A través de La Poética, Aristóteles se propone hablar del arte poético en sí mismo y de sus formas bellas.

3 El tratado De lo sublime de autor anónimo cuya identidad se fabrica fundiendo los nombres de Dionisio de Halicarnaso y Casio Longino, aborda lo que serán las primeras categorías estéticas.

No es sino hasta el S. XIII, según valeriano Bozal, que se configura lo que se conoce con el nombre de **modernidad**. Más específicamente, durante La Ilustración, en 1750, que Baumgarten acuña el término **Aesthetica**⁴ y Kant desarrolla la Crítica del Juicio⁵. Fundándose la estética como una **disciplina moderna**. Así, ésta comienza a formarse, en el seno del Siglo de las Luces, donde de manera antológica es atravesada por 3 cuestiones fundamentales;

- 1) La crítica y clasificación de Las Bellas Artes
- 2) El gusto, la belleza y las categorías estéticas
- 3) El conocimiento sensible

Cada una de estas tendrá un referente geográfico preciso dentro del marco europeo de la Ilustración, de manera que; La teoría y clasificación de las Bellas Artes francesas tendrá como referente a Denis Diderot y Charles Batteux. El gusto y las categorías estéticas serán abordadas por filósofos británicos como Joseph Addison, Hume y Burke. Mientras que el conocimiento sensible lo representará el frente alemán; inicialmente Baumgarten y posteriormente Immanuel Kant, quien intenta sintetizar y reinterpretar las ideas estéticas de sus antecesores.

Sin embargo, a pesar de tener un referente de autor y lugar cada una de éstas cuestiones, están a su vez interconectadas, y se tratarán de manera paralela por los mismos autores, produciendo así una corriente de pensamiento que deriva de muchas de las preguntas que hasta el día de hoy se mantienen vigentes cuando hablamos de la concepción de lo estético.

4 Baumgarten escribió de “estética” ya en sus Meditaciones poéticas de 1735, pero es en su obra *Aesthetica* (1750) donde lo aborda como la ciencia del conocimiento sensible.

5 Kant a través de la crítica del juicio, desarrolla las categorías de lo bello y lo sublime, y su proceso inteligible.



Interior of the Pantheon, Rome. Giovanni Pannini, 1734 (Imagen 4)

Giovanni Pannini es uno de los pintores arquitectos más conocidos por su trabajo en la ciudad de Roma, mostrando el interés de una época que buscaba retomar los ideales de las ciudades antiguas.

"Sólo buscando los primeros principios pudo hacerse historia y teoría, desvelando así la arbitrariedad simbólica de la Edad Clásica, y disponiendo un repertorio de lenguajes fragmentados que muy pronto la técnica y la geometría, la economía y la política, intentarían recomponer desde nuevos supuestos."¹

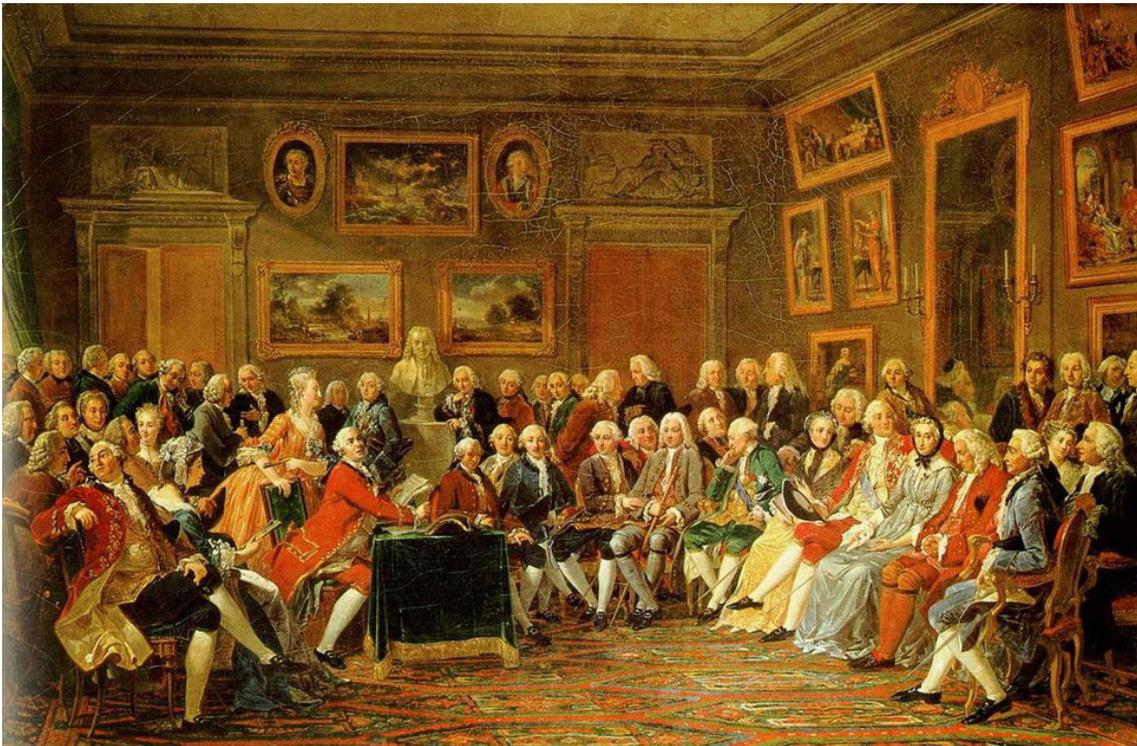
¹ Bozal, Valeriano, (1996). Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas, p., 107

1.2 SOBRE LA IDEA DE LAS BELLAS ARTES

Los planteamientos sobre la belleza y las artes que representan este período, de lo que podríamos llamar, los orígenes de una estética francesa, se ven precedidos por los cánones clásicos que los antiguos habían generado, siendo estos reinterpretados en el Renacimiento, desde El Doríforo que representa el canon de Policleto hasta el Hombre de Vitruvio de Leonardo Da Vinci que nos habla de las proporciones ideales del cuerpo humano según Vitruvio. Los cánones de belleza evolucionan y se reinterpretan según su época, de tal forma que la arquitectura se ha visto atravesada por tales valores estéticos, en este caso la belleza, cuyo significado será interpretado en cada sociedad y cultura.

Así, a través del tiempo podemos observar ciertos tratados que buscaban dar cuenta de los criterios de la producción arquitectónica, aún si estos, como mencionan Baltierra y Hierro, al respecto de la paradoja de los tratados de Marco Vitruvio¹, escritos hacia el año 15 a.C., no influyeron significativamente en su época, sino hasta 1500 años después, a través de una nueva tradición tratadista, que se puede observar con los escritos Battista Alberti y su obra *De Re Aedificatoria*, escrito en torno al año 1450, o *Los 4 Libros de la Arquitectura*, de Andrea Palladio en 1570. De los cuales, ya podríamos extraer principios básicos como son: *Venustas*, *Utilitas* y *Firmitas*, de Vitruvio o quizá *Imitatio*, *Electio*, *Pulchritudo* y *Ornamentum* de Alberti. Estos, en cierta manera, fungen como base para los siguientes tratados y teorías estéticas que comenzarán a ser desarrolladas durante La Ilustración, nos dice Valeriano Bozal, a través de **Los Salones de Diderot** y la **Crítica de Arte** que toman lugar a partir del año 1725 en el Salon Carré del Louvre, en Francia.

¹ Adrián Baltierra, Miguel Hierro. El diseño arquitectónico, un acertijo epistemológico, (UNAM, 2020)



Lecture de la tragédie de l'orphelin de la Chine de Voltaire dans le salon de madame Geoffrin, Gabriel Lemonnier, 1812.

"Los salones fueron una institución real y continuaron siéndolo a lo largo del siglo XVIII, pero produjeron efectos que desbordaron esos límites. El salón difunde las tendencias y propone gustos, excita el juicio y promueve tanto la información como la crítica. El salón constituye la primera forma de democratización de la recepción de las obras de arte."¹

¹ Bozal, Valeriano, Los orígenes de la estética moderna . 1996

Esto es, el inicio de lo que será el pensamiento estético moderno, donde se debaten y reinterpretan tratados y cánones clásicos que los antiguos habían generado, y el renacimiento había retomado, para desarrollar **un criterio artístico más autónomo y accesible, guiado por la razón ilustrada.**

Lo cual, según Valeriano Bozal fue un efecto inesperado y contraproducente generado a causa del interés por las artes del Rey, y la fabricación de su imagen como monarca, pero terminó desbordando la atención a cuestiones de interés lejos de la monarquía y más cerca del conocimiento autónomo por las artes en sí mismas.

Este periodo forma parte también de lo que Lipovetsky llama "La Estetización Aristocrática" que aparece a finales de la Edad Media y se prolonga hasta el siglo XVIII.

"Herederas de la Antigüedad Clásica que el humanismo del Renacimiento rehabilita y reivindica expresamente. Representa las primicias de la modernidad estética con el advenimiento del artista separado de la condición de artesano, con obras destinadas a complacer a un público adinerado e instruido y no ya simplemente a responder a las exigencias de la Iglesia." ¹

De esta manera, surge la idea del artista-genio que firma sus obras en relación al concepto de arte desde el sentido moderno que se aplica a las Bellas Artes. Pues es en este contexto que se da lo que Roman de la Calle (2016) llama el origen ilustrado del sistema de las artes, mismo que conocemos hasta el día de hoy como Las Bellas Artes.

¹ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, La estetización del mundo. (Barcelona, Anagrama, 2016) 13

Este sistema, propuesto por Charles Batteux (1746) quien escribe "Les Beaux Arts Réduits À Un Même Principe" es según Roman de la Calle (2016) una obra que buscaba ordenar y estructurar las creaciones artísticas y su pensamiento, a través de ciertos principios que se sustentan en la relación obra artística y percepción del espectador, gusto y genio, naturaleza y posibilidad perfectible.

Generando así un principio unificador basado en la imitación de la naturaleza pero perfeccionada por el arte, fruto del ejercicio del genio humano. Una **mímesis perfecta, siempre en proceso de optimización** según los propios fines de la modalidad artística.

A su vez, esta mimesis perfecta sería evaluada por la facultad del gusto, la cual según Batteux está vinculada al sentimiento de placer, como resultado de la experiencia subjetiva. "Así el genio trabaja para el gusto y el gusto guía al genio."²

De tal manera que dentro de las **Bellas Artes se incluyen: Poesía, Pintura, Escultura, Música, Danza y Arquitectura**, pero es en esta última y en la elocuencia de la oratoria que surge un rasgo heterogéneo que Batteux señala como adicional a las otras artes pues la finalidad de éstas no será solo motivada por el placer del espectador y su capacidad de mimesis y perfectibilidad de la ejecución de la obra, sino que éstas serán motivadas por el uso y la necesidad, mientras que **la finalidad del placer las perfecciona** y legitima.

Entonces, se postula **la mimesis perfecta como principio básico de las Bellas Artes** y, se configura de manera paralela el gusto como facultad que discierne de lo placentero de la experiencia, haciendo de la fruición la finalidad artística.

² Apud., De la Calle, Román. Sobre "Las Bellas Artes reducidas a un único principio" Charles Batteux. (2016)



Galerie de vues de la Rome moderne, Giovanni Paolo Pannini, 1759. (Imagen 6)

A través de las pinturas de Giovanni Pannini, podemos ver el interés creciente de una época caracterizada por el Barroco; un período en la historia donde la riqueza y el poder de los reyes se manifestaba a través del arte.

"En el corazón de las sociedades aristocráticas del Antiguo Régimen, ha nacido una primera forma de sociedad estética."¹

¹ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, op. cit. 15

1.3 DE LA BELLEZA, EL GUSTO Y OTRAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS

De manera paralela, en relación a las incipientes ideas propuestas anteriormente, podemos encontrar grandes avances en el pensamiento británico de la ilustración, lográndose configurar con mayor profundidad conceptos como **El Gusto y las Categorías Estéticas**.

A través de los escritos de Hutcheson, Addison o Hume, nos dice Valeriano Bozal,¹ se genera un espacio de reflexión a través del siglo, ahora, no sólo en tanto a la belleza, sino en la manera de percibir ésta y otras categorías que comienzan a surgir, como lo sublime y lo pintoresco, transformando el panorama y sus fundamentos.

Esta corriente de pensamiento y tradición filosófica que, sin proponérselo conforma una de las bases del nacimiento moderno de la estética, se ve precedida a su vez por la epistemología sensualista de John Locke, un filósofo que establece los fundamentos principales del **empirismo** de la época a través de *Essay Concerning Human Understanding*,² que tiene como premisa fundamental que el ser humano conoce la realidad a través de **impresiones sensibles**, argumentando que el conocimiento solo podría venir de la experiencia misma, la cual se conforma de los objetos externos a nuestra mente que son percibidos a través de los sentidos, cuyas ideas reciben el nombre de sensaciones, y los objetos internos a nuestra mente cuyas ideas son llamadas reflexiones.

¹ Valeriano Bozal, op. cit. 26

² Apud, Murcia, Serrano. El nacimiento británico de la estética, Revista Bajo Palabra (17)

Así, según Murcia Serrano;

"El proceso cognoscitivo se origina, en la propuesta de Locke, en la aprehensión sensorial de ideas particulares que abastecen la mente, reciben después nombre y se conservan, al final, en la memoria." ³

Y son estas mismas ideas las que generan pasiones tales como la satisfacción o malestar que acompaña a algún pensamiento.

Dicho en palabras de Murcia Serrano en sus apuntes sobre John Locke:

"Apenas existe percepción suscitada en nuestros sentidos por los objetos exteriores, o pensamiento dentro de nuestra mente, que no sea capaz de producir en nosotros placer o dolor." ⁴

De esta manera a través de Locke se asientan las bases de los **inicios empiristas de la estética británica**, que posteriormente serán retomada por Anthony Ashley Cooper, tercer conde de Shaftesbury y alumno del mismo John Locke.

Sin embargo, siguiendo a Murcia Serrano, si en Locke encontramos esta consideración estética ligada a su epistemología, no es sino como un problema secundario que resolvería las preocupaciones morales y políticas.

De manera similar ocurre con Shaftesbury, quien está interesado principalmente por la moral y la virtud, y es a través de estos conceptos que se aproxima a ciertas reflexiones en torno a la sensibilidad o facultad humana de experimentar la belleza.⁵

³ Murcia, Serrano. El nacimiento británico de la estética, Revista Bajo Palabra (17) 494

⁴ Ibid, 495

⁵ Ibid, 496

Para Shaftesbury, según Serrano, **la armonía** constituye el principio fundamental de la realidad. El mismo defiende la idea de naturaleza como la unidad coherente y armoniosa de la cual todo principio extraído se subordina a un **orden mayor** del que es parte integral.

De esta manera la realidad se construye intrínsecamente buena en tanto que tiende al orden y la armonía, conceptos centrales de la metafísica de Shaftesbury, señala Serrano, a partir de la cual aborda la moral y la estética.

Así, la belleza en Shaftesbury sería la virtud que estructura todas las cosas hacia la armonía que fluye en última instancia de **Dios**, la mente universal.

La belleza representa lo verdadero, mientras que su ausencia resulta solo un fantasma contingente en aras de algo mejor.

Por lo tanto la naturaleza psíquica del hombre contendría una facultad o sentido común que debidamente educado le indicaría la ruta hacia la belleza y la bondad en sus actos, encontrando así la concordancia con el orden cósmico, y por tanto político y social.



A Roman Courtyard, Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841. (Imagen 7)

Schinkel fue uno de los arquitectos pintores más representativos del neoclasicismo, una época donde se retomaban los principios de belleza clásicos más puros y sin exaltaciones.

"(...) la belleza era perfecta y no podía compartir su dominio con ninguna otra categoría. Tampoco podía apoyarse en un sujeto individual que la legitimase (salvo la divinidad, que naturalmente, no puede ser considerada como sujeto individual). Lo feo, lo grotesco, lo servil de la representación del mundo empírico solo podía justificarse cuando conducían, indirectamente, a la belleza de la que carecían (...)"¹

¹ Valeriano Bozal, Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, 27

A partir de Francis Hutcheson, su discípulo, que escribe en 1725 *An Inquiry Into the Original of our ideas of Beauty and Virtue*¹ se constituye el puente entre una estética objetiva y realista, propia del mundo premoderno y aún Shaftesburiano, **hacia una estética subjetiva y criticista, más característica de la Ilustración.**

Hutcheson, de manera general, retoma la relación ética - estética de su predecesor, pero modifica los planteamientos del intuicionismo metafísico por los basados en el análisis de la experiencia humana desde una perspectiva más próxima a la psicología y la epistemología de John Locke.²

Para entonces, el objetivo ya no será únicamente saber qué es en sí misma la belleza sino **cómo** se produce su percepción o experimentación, haciendo eco en las preguntas alrededor de **la facultad humana que nos permite disfrutar la belleza.** Esto produce un momento crucial en la historia de la estética, pues aquel *sensus communis* del que hablaba Shaftesbury comienza a configurarse como el Sentido o **Facultad del Gusto**, paralelo a lo que describía Batteaux en relación a la idea del Genio que trabaja para el Gusto.

Para Hutcheson esta Facultad para la captación de lo Bello reside en lo que él llama **Sentido Interno**, que al contrario del Sentido Externo que se caracteriza por recibir la presencia de objetos exteriores, se ubicaría entre el anterior y la racionalidad.³ Sin embargo no debe confundirse con la mera percepción sensorial, pues, si bien es similar a los otros sentidos como la vista o el oído, en tanto que suministra información, tiene además la particularidad de dotar de emociones y sentimientos de carácter estético.

1 Ap., Murcia, Serrano. op. cit. 500

2 Ibid, 501

3 Ibid, 502

De manera que el sentido externo nos muestra las cualidades físicas del mundo, mientras que el sentido interno las morales y estéticas, que serían de mayor profundidad ya que aportan "valor humano"⁴ Lo cual es posible debido a que la misma Facultad es previa e innata, pues sin ella, ninguna costumbre o educación conseguiría provocar sentimiento alguno.

Sin embargo, como menciona Valeriano Bozal (1996) Lo feo, lo grotesco, lo servil, desde la epistemología empirista solo se reconocía en contraste y ausencia de la belleza de la que carecía, contemplando lo deforme y ridículo se promovía la perfección.⁵ Pues la Belleza propuesta hasta entonces delimitaba la profundización respecto a la pluralidad de sentimientos estéticos que pueden emanar de la Facultad del gusto, ya que se proclamaba como innata y universal.

De manera más específica, este sentido interno, apuntaría a la belleza de carácter inmediato, innato y universal, aquella que factores como la costumbre o la educación apenas afectan.

Es con la llegada de Joseph Addison que se añaden otras interrogantes, pasando del estudio de la belleza y sus maneras de percibirla persé, hacia otras categorías o sentimientos estéticos como **Lo Sublime, Lo Singular y Lo Pintoresco.**

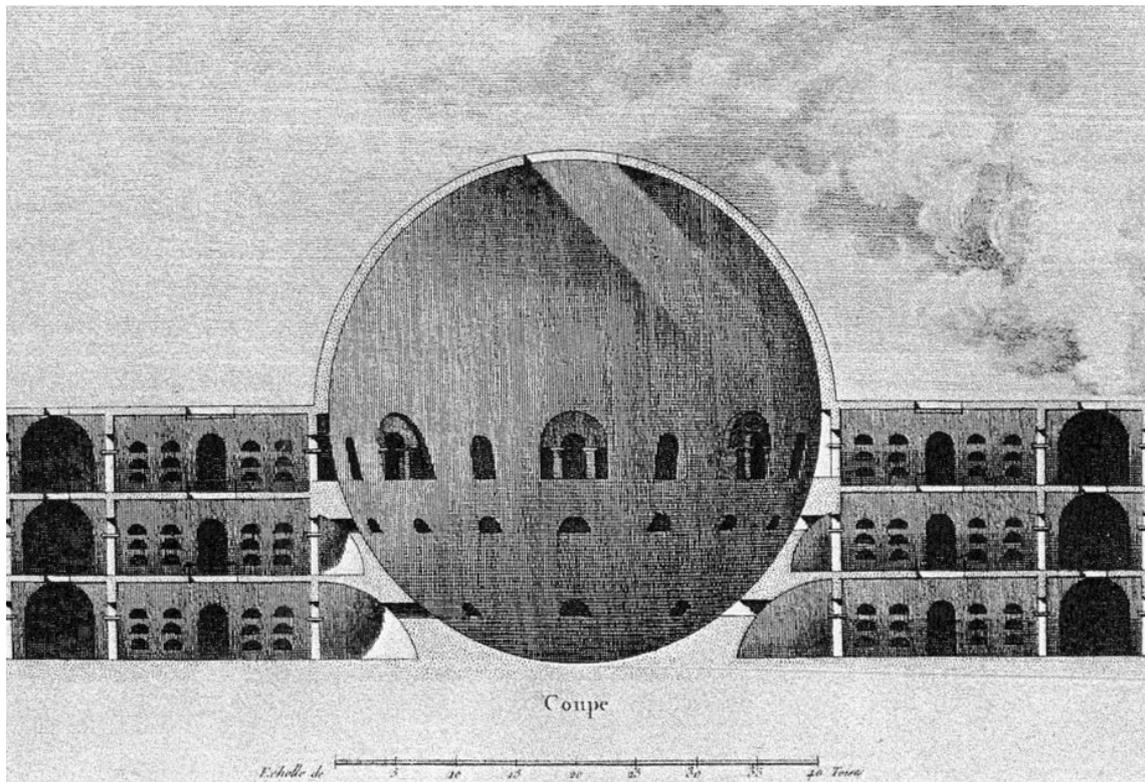
Generando una mayor profundidad en el entramado de conceptos de esta nueva tradición moderna de pensamiento estético, lo cual parecía obligarlos a discutir de manera paralela sobre aquella habilidad o pensamiento que permitiría discernir entre estas nuevas categorías y cómo usarlas.

4 Apud, Murcia, Serrano. op. cit. 503.

5 Valeriano Bozal. op. cit. 27

Así, el debate sobre la Facultad que nos permitiría recibir ahora no sólo el placer de Lo bello sino distinguir entre las distintas categorías que se estaban gestando, apenas había comenzado, y no es la facultad del gusto lo que interesa para fines de este apartado, sino la búsqueda en sí; la necesidad de encontrar el camino para una de las interrogantes de la estética que hasta el día de hoy, conserva su propio territorio de reflexión.

"Gusto es, todavía hoy, término bien equívoco, lo mismo hace referencia a las preferencias subjetivas, incluso al capricho personal, siguiendo el conocido Sobre gustos no hay nada escrito" -Valeriano Bozal



Projet de cimetière de la cité idéale de Chaux - Vista en corte, Claude Ledoux, 1804. (Imagen 8)
Se muestra una extravagante representación en corte del proyecto para el cementerio de la ciudad ideal de Chaux, obra del arquitecto Ledoux, célebre por su trabajo revolucionario que ya revelaba los ideales de una época moderna donde los inicios de la subjetividad y el gusto ya comenzaban a calar en algunos personajes de la sociedad a través del romanticismo.

"El nacimiento de la estética como disciplina filosófica estará siempre ligado a la transformación radical que experimenta la representación de lo bello cuando este concepto es entendido en términos de gusto, y, por lo tanto, utilizado como punto de partida hacia la verdadera esencia de la subjetividad."

-Valeriano Bozal

1.4 LA ESTÉTICA COMO CONOCIMIENTO SENSIBLE

Hemos visto brevemente la importancia del siglo XVIII para el nacimiento de la Estética moderna, lo cual menciona Valeriano Bozal, es un momento en donde el arte comienza a cobrar una autonomía cada vez mayor, en parte gracias a los Salones de Diderot, la incipiente crítica y teoría del arte francés y el aporte de los filósofos británicos de tendencia empirista.

"La ilustración artística y filosófica británica goza entonces de una vitalidad comparable a la francesa y su influencia en el continente hará posible el nacimiento de la estética moderna."¹

Ahora, tomaremos estos antecedentes que resultan imprescindibles para entender la influencia que tuvieron en el siguiente capítulo de la historia desde el frente alemán, a través de Baumgarten, quien define de forma explícita la **estética como disciplina filosófica.**²

Baumgarten evidenció la necesidad de considerar la estética como **La ciencia del conocimiento sensitivo**, generando así un punto de inflexión para el pensamiento de la época, al que posteriormente se sumaría Kant con la última de sus tres grandes obras; la Crítica del juicio (1790), cuya primera mitad la dedica al juicio de gusto, generando un hito³, tanto para la estética contemporánea, como para el pensamiento ilustrado de la época, pues otorga un lugar nunca antes dado a objetos dignos de consideración filosófica y epistemológica, tales como el gusto o la sensibilidad.

¹ Valeriano Bozal. op. cit. 28

² Íbid, 66

El juicio de gusto para Kant se establece como una crítica radical a las reflexiones empiristas del británico David Hume, pues busca un fundamento **a priori** indispensable para cualquier juicio estético, que a diferencia del empirismo, estaban siempre sometidos a la premisa de la Igualdad de hecho que se experimenta entre diferentes sujetos, por lo que, si se desconoce parte de la experiencia de alguno, entonces, existiría la posibilidad de incumplir la condición empírica de igualdad factual.

"El sujeto trascendental que Kant establece en la Crítica de la razón pura, encuentra en la Crítica del juicio su mundo estético, sustituyendo al sujeto empírico de Addison, Burke o Hume." ⁴

De esta manera, sin importar las diferencias epistemológicas de las teorías, existe un aspecto en común; **El sujeto en el cual fundar el Gusto.**

El cual tendría una posibilidad muy superior a la de aquel que solo podía mostrarse sensible por la belleza dogmática del cánón tratadista en el que no había tenido intervención alguna.

"El origen de la estética moderna está en el origen del sujeto moderno, es una de sus partes." ⁵

Por tanto, podríamos asumir que el nacimiento de la estética moderna es resultado de esta nueva subjetivización protagonizada por el sujeto moderno, responsable de su gusto y sensibilidad estética.

4 Valeriano Bozal, op. cit. 29

5 Ibid, 31



Projet de cénopathe à Newton, Etienne Louis Boullée. 1784

Proyecto funerario dedicado a Newton, obra de uno de los arquitectos más visionarios y revolucionarios de finales de la Ilustración, Boullée, quien dedicó su trabajo a la teoría y reflexión de la arquitectura a través de sus múltiples escritos y dibujos que van más allá de una mera representación realista clasicista.

"Boullée ilustró toda una nueva manera de concebir la arquitectura, ajena a su función o mejor, exaltando el carácter y la elocuencia del destino del edificio." -Valeriano Bozal.

"El signo del nacimiento de la estética contemporánea es la subjetivización de las cuestiones estéticas. En este ámbito se produce un giro copernicano de la reflexión, que hace referir a las cuestiones sobre el arte y la belleza al sujeto que las contempla o las produce, y no al objeto, como sucedía anteriormente." -Valeriano Bozal

Sin embargo, se debe advertir que aún dentro de la subjetivización del juicio de gusto, existe cierto reclamo de **universalidad** que refiere a la justificación del mismo, ya que, si bien para Kant, la belleza no es una propiedad determinada por las características del objeto, tampoco es una invención puramente subjetiva por parte del sujeto perceptor.

"El juicio de gusto es reflexionante." ¹ Parte de la premisa Kantiana que se puede comprender el orden de la naturaleza de lo particular hacia lo general.

Es decir que esta misma idea, independiente y a priori (porque surge antes de la experiencia propia de los juicios empíricos), refleja que el entendimiento y la consciencia poseen un cierto **conjunto de reglas y leyes generales que ordenan la naturaleza**, y sólo a través de ellas conseguimos ser objetos de una experiencia.

Este es el **principio trascendental** que Kant postula como idea central para comprender el juicio de gusto como de acceso y entendimiento **universal** pero al mismo tiempo **subjetivo** y no dependiente de las cualidades del objeto en sí.

"No hay un objeto externo que el sujeto pueda conocer empíricamente como lo que es, sino que todo conocimiento lo es desde el sujeto y en relación a él."

Es decir a partir del principio a priori de la consciencia que hace posible la ordenación de la naturaleza articulados a su vez por un principio general, podemos permitirnos hablar de "**un todo ordenado**".

¹ Ibid, 187

Pero este principio ordenador sólo es un pre-supuesto, una premisa para el entendimiento de los fenómenos aislados, y el juicio reflexionante el encargado de proclamarlo.

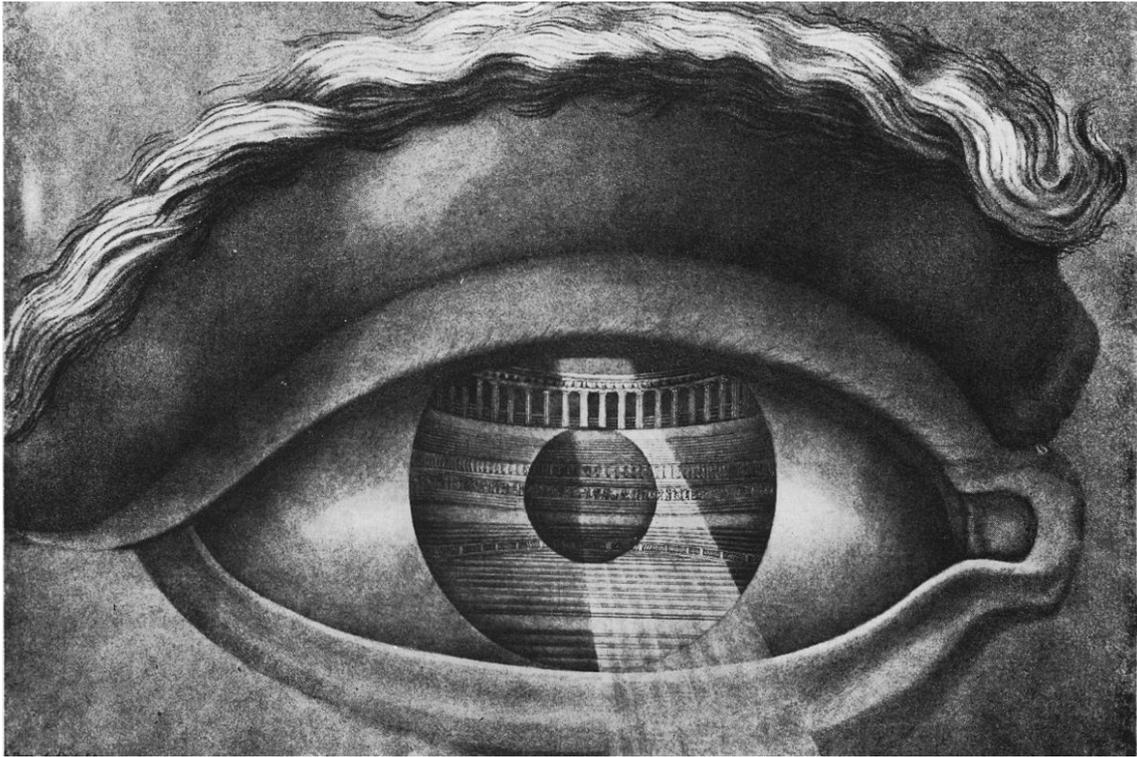
Tal principio trascendental, la finalidad de la naturaleza, su ley, es el objeto del juicio reflexionante.²

El **juicio de gusto**, entonces, estará ligado al **juicio reflexionante** en su estructura, pues sólo a través de este podremos **conocer el supuesto orden de la naturaleza**, más no la naturaleza de los objetos en sí, y por ello resulta desinteresado.

Genera un entramado ideal para que cualquier conocimiento a posteriori sea posible, uniendo las leyes empíricas y heterogéneas de la naturaleza bajo un mismo principio. Esto, para Immanuel Kant es la fuente de un placer muy notable.

El placer del juicio estético no está, pues, suscitado por cualidad alguna de los objetos o de los fenómenos, sino por nuestra capacidad de revelar en ellos, un cierto orden que represente nuestro principio a priori que hace posible comprender las leyes de la naturaleza, es por tanto, **un placer desinteresado**.

² Ibid, 190



Le théâtre de Besançon, Claude Nicolas Ledoux, 1804. (Imagen 10)

"Los objetos que vemos no son en sí mismos lo que vemos[...]
[...] de manera que, si omitimos nuestro sujeto o la forma subjetiva de
nuestros sentidos, desaparecerían todas las cualidades, todas las relaciones
de los objetos en el espacio y en el tiempo, y más aún,
el espacio y el tiempo mismos." -Immanuel Kant

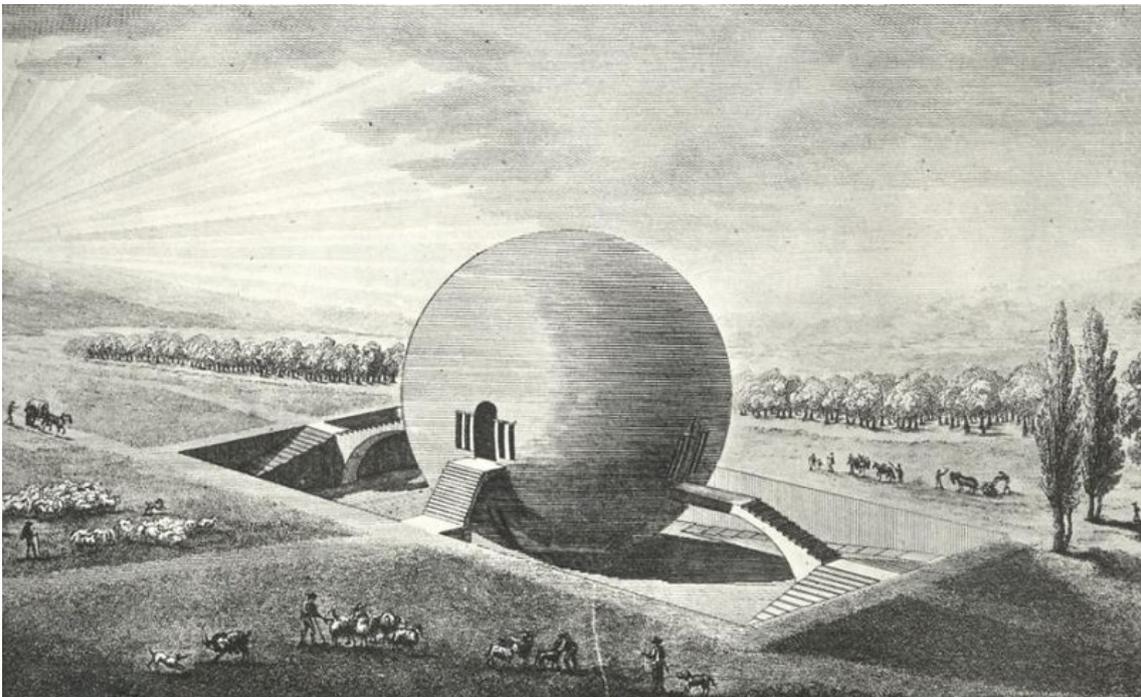
1.5 UNA NUEVA DISCIPLINA DE LA MODERNIDAD

Hemos visto como los pensadores de la Ilustración retomaron tratados antiguos y cánones de belleza, dando el primer paso para resignificar aquello que gira en torno a la consciencia y clasificación de los sentimientos estéticos; abarcando en la discusión la clasificación de Las Bellas Artes, siendo la arquitectura una de las "bello útiles". Así, las Bellas Artes buscaron la belleza a través de la **mímesis** de la naturaleza. Comprendiendo ésta como aquello que pertenece a un perfecto orden mayor que solo podía ser revelado a través de la armonía, la bondad y la virtud.

Sin embargo, a medida que crece el entramado de **sentimientos estéticos**, la atención parece volcarse hacia la capacidad de comprender y distinguir cada uno de ellos. Por ello, la facultad del **gusto** resulta clave para entender el salto que da la estética y las artes, hacia su propio **campo filosófico**, abordando las impresiones sensibles desde el sujeto y no desde el objeto.

La reflexión en torno a cómo el sujeto construye las impresiones sensibles y su capacidad para distinguir entre ellas, sugiere ya, cierta **subjetividad** que parecía no existir, es decir, una autonomía en cuanto a su propio juicio estético. Yendo más allá del canon o el tratado que fungía como una serie de ideas e instrucciones precisas y objetivas sobre el quehacer artístico y arquitectónico.

Esto genera un giro copernicano en cuanto a la interpretación, experimentación y producción de las artes, incluyéndose la arquitectura, pues desde ahora ha nacido el **sujeto moderno**, y con él la necesidad de liberación de las antiguas exigencias del clero y la aristocracia sobre su gusto y capacidad artística.



Claude-Nicolas Ledoux, *Projet de maison de gardes agricoles*, vue perspective, 1804. (Imagen 11)

"No son ya las reglas canónicas de la tradición clasicista las que interesan a Ledoux, sino que renunciado a ese legado interviene en él para proponer una nueva arquitectura que pueda expresar sentimientos y emociones.

«Para ser un buen arquitecto», escribía Ledoux, es necesario leer en el círculo inmenso de los afectos humanos."¹

¹ Valeriano Bozal, op. cit. 122

CAPÍTULO 2

UNA REVISIÓN DEL FENÓMENO ESTÉTICO EN LA MODERNIDAD

"«La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable». Sin ese componente de modernidad, añade Baudelaire, se caería por fuerza «en el vacío de una belleza abstracta e indefinible, como la de la única mujer antes del primer pecado», es decir, ante la pura originalidad sin artificio y, por tanto, sin rastro de experiencia del mal."¹

¹ Valeriano Bozal, op. cit. 327

2.1 SOBRE LA NOCIÓN DE MODERNIDAD

Hemos tratado ya los orígenes y antecedentes que dieron lugar al nacimiento de la estética moderna como una disciplina filosófica, atravesada por 3 cuestiones fundamentales; la teoría y clasificación de las Bellas Artes, las Categorías Estéticas y el Sentido del Gusto en relación con el Conocimiento Sensible.

Con ello afrontamos el ¿Qué? y esclarecimos el ¿Por qué? como una respuesta a la necesidad de generar una disciplina filosófica que integrara las reflexiones de la época en torno a esta nueva corriente de pensamiento.

Sin embargo el **¿cuándo?** parece desdibujarse constantemente en el concepto de lo moderno, pues moderno es, todavía hoy, término ambiguo y subjetivo, que si bien lo hemos tratado de manera implícita a la par del Siglo XVIII, no hemos resuelto aún sus límites y confines.

Por tanto habrá que preguntarse, **¿qué es lo moderno de la modernidad?** Si esta nos aparece como lo opuesto a la antigüedad, ¿no será que se forma a partir de lo que niega? ¿Un lugar a los márgenes de la melancolía? O quizá, más bien ¿Revolución y Técnica? pero **¿desde cuándo?**

Para Valeriano Bozal, en relación a los escritos de Jakob Burckhardt, el **Renacimiento** puede leerse, como el momento histórico cultural que reúne las condiciones necesarias para la gestación esencial de lo moderno, donde comienza a manifestarse la **individualidad** artística y surge la incipiente idea de lo **subjetivo**. Lo cual, toma aún más fuerza y

se legitima con la llegada de filósofos, políticos e historiadores, durante la **Ilustración**, período del que ya hemos hablado en el capítulo anterior. Al efecto, poco tiempo después aparece el **Romanticismo**, y con este la respuesta reaccionaria a la rigidez de la razón ilustrada, y una vez más, éste fenómeno estético-cultural se vuelve sinónimo de lo moderno. Término que, según Valeriano Bozal, podía entenderse de dos formas distintas; es decir, como lo opuesto a lo antiguo, o como lo relativo al presente, aquello sucedáneo a la actualidad.

De esta forma nos aproximamos parcialmente al sentido de modernidad respecto a su **escaso y contingente origen nostálgico**. Ligado a la revolución del fenómeno estético cultural del momento, y en contrapunto del anterior, conforma, quizá de manera implícita, una ontología del presente.

Ahora, para una mayor profundidad y a manera de ejemplificar la condición histórica del **sujeto moderno**, tomaremos el caso del arquitecto y urbanista francés, Nicolas Ledoux, quién, en palabras de Valeriano Bozal, "ha sido atado a la modernidad de tal manera que su arquitectura parece reducida a servir de excusa a argumentos **contradictorios**."

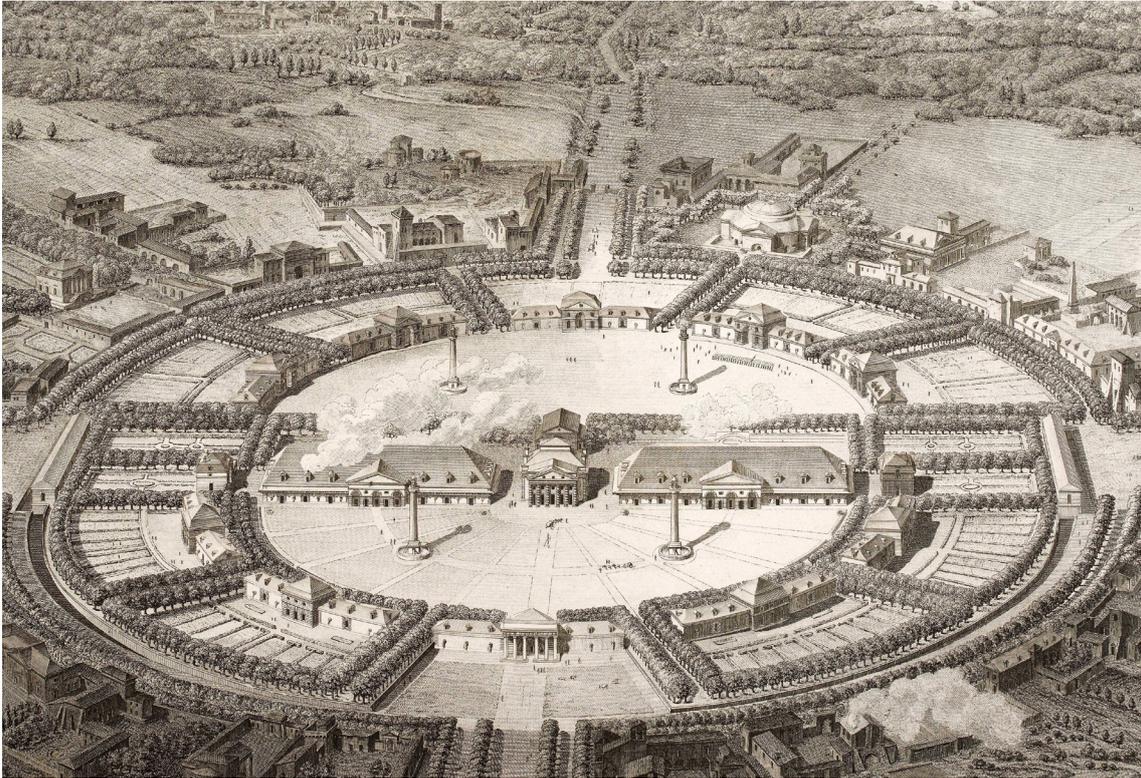
La arquitectura de Ledoux, inevitablemente influenciada por la revolución de pensamiento y la revolución francesa, se proponía como una nueva arquitectura, si bien todavía con rasgos clásicos, buscaban de manera similar a los románticos, enaltecer los sentimientos. Una arquitectura de la poesía y la metáfora. De la cual, según Valeriano Bozal, y haciendo referencia a Kaufmann, Ledoux, en retrospectiva, podría representar y legitimar históricamente la arquitectura de Le Corbusier y del Movimiento Moderno.

Es debido a la complejidad teórica de su arquitectura y su afán por generar nuevos comienzos, que llega a construir la ciudad ideal, conocida entre su obra como la **Ville de Chaux**. La cual buscaba posicionar a la arquitectura como mediadora entre la sociedad y la industria, atendiendo las necesidades del pueblo y cumpliendo las demandas de la nueva producción industrial, donde la arquitectura diera cobijo a través de formas simbólicas y metafóricas tanto a los poderosos como a los campesinos.

Sin embargo a pesar de sus esfuerzos por conseguir una arquitectura tanto política como poética, que pudiera provocar emociones y sentimientos mientras daba lugar a la función industrial, no logró resolver la **fragmentación moderna**, y es por ello que se le acusa de **contradictorio** o indeciso, pues la misma ciudad ideal de Chaux puede leerse a través de su composición panóptica, como **la ciudad ideal para la producción vigilada, donde la poesía no era más que un disfraz de la utilidad**.

Estos mecanismos de control que ejercía el poder de la modernidad y su inaugurada producción industrial, que Ledoux se negaba a aceptar, terminaron por generar en él un espíritu de decepción y desasosiego respecto a los tiempos modernos que acontecían. Pues ya lo decía él mismo con respecto a su arquitectura: "«un nuevo día comienza». Un nuevo día que las «máquinas imperfectas» del siglo XIX se encargaron de oscurecer en beneficio de la modernidad."¹

¹ apud Valeriano Bozal, op. cit. 130



Claude-Nicolas Ledoux, La ville de Chaux, 1804. (Imagen 12)

Se muestra la ciudad ideal de Chaux propuesta por Ledoux, la cual puede ser leída también desde la configuración del panóptico, donde al centro se ubica claramente el palacio de gobierno y a su alrededor las casas de los trabajados y sus campos de cultivo.

"[...] indecisa entre su sumisión al poder y su orgulloso distanciamiento [...]
La ciudad de Chaux ofrecía una suerte de pedagógica expresión del poder y sus instrumentos, y era planteada, sin embargo, por Ledoux como un modelo ideal, como una utopía [...]"¹

¹ Valeriano Bozal, op. cit. 131

Siguiendo con este recuento, habría que preguntarse, ¿a qué máquinas imperfectas se refería Ledoux, y qué relación tienen estas con lo moderno? ¿Es lo moderno, fenómeno contingente al modo técnico de su producción? De ser así ¿Son éstas máquinas imperfectas las causantes de los estragos de la modernidad? ¿O quizá son el mismo resultado de una modernidad incipiente?

Aunque Bolívar Echeverría recoge distintos orígenes y perspectivas de la modernidad, sugiere también, la idea de un **giro radical**² que experimenta el ser humano, entre lo que se concebía como hallazgos técnicos; instrumentos espontáneamente recogidos y adaptados para su uso. En contraste con la acción premeditada e intencionada de generar un nuevo instrumento, y, con ello una **nueva técnica de producción**. Lo cual, si bien no es único y original de tiempos de Ledoux, pues técnicas han habido muchas, incluidas las del lenguaje y el pensamiento, es bien tangible en la descripción que hacía sobre las máquinas imperfectas de su tiempo, la alegoría a los albores de esta modernidad en pos de la llamada **Revolución Industrial**.

Ahora bien, si queremos comprender a fondo estas consecuencias que nos menciona Ledoux en relación a su quehacer como arquitecto, habrá que aproximarnos a esta **modernidad y sus fenómenos estéticos**.

Pues como menciona Valeriano Bozal, haciendo referencia a los escritos de M. Tafuri, «la libertad no era ya para el genio del arquitecto, sino libertad para **la técnica**.»³ Pues es esta la que irá apareciendo poco a poco como partícipe de los procesos que darán forma a los fenómenos estéticos.

2 Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud* (Ciudad de México, Ediciones Era, 2010) 39

3 Valeriano Bozal, op. cit. 130

Para ver un poco más de cerca esta modernidad, habrá que recordar la importancia del sujeto moderno, apenas tratado en el capítulo anterior. El cual resulta fundamental para Winckelmann, nos dice Bozal, pues constituye en sí mismo la esencia del **sujeto histórico**⁴; protagonista, creador y creación de su misma historia, en cuyo caso será quien afronte la modernidad.

Este **sujeto moderno**, representa el resultado de las circunstancias históricas y condiciones culturales que le han permitido trascender el arte para la religión y posteriormente para la aristocracia. Acabando con la tiranía del dogma, y generando sus propios principios sobre lo bello, mientras aumenta el complejo entramado de sentimientos estéticos.

Es entonces que surge esta modernidad que abordaremos a través del siglo XVIII y XIX, pero que logra expandirse hasta mediados del S. XX. La cual, y haciendo referencia a los escritos de G. Lipovetsky sobre la estetización moderna del mundo, resulta sumamente interesante en relación a la influencia que tuvo el fenómeno estético con las vanguardias artísticas y arquitectónicas del momento.

4 apud. Valeriano Bozal, op. cit. 25

2.2 SOBRE EL FENÓMENO ESTÉTICO EN LA MODERNIDAD

Nos encontramos, pues, en tiempos de transformación y cambio, desde la Revolución Francesa, hasta la **Revolución Industrial**. Occidente parecía establecer nuevos principios de producción y organización para el desarrollo de una nueva consciencia social.

"La revolución industrial había colocado a la máquina como elemento coyuntural y ambas habían creado una clase totalmente nueva y pujante: la clase obrera." ⁵

Es esta revolución industrial que señala Ruskin, la que hace que Inglaterra se perfile como el primer país industrial, con infraestructura ferroviaria y tecnología metalúrgica, alcanzando la cima de la supremacía industrial y con ella las consecuencias del movimiento obrero.

"Los obreros ingleses habían aportado con sus éxitos la prueba concreta de la posibilidad de obligar al poder público, con la acción del proletariado, a intervenciones político sociales, de obtener concesiones salariales y **eleva el nivel de vida y de cultura de la clase obrera.**" ⁶

De esta forma las condiciones de vida de la clase obrera se ven beneficiadas por la nueva **era de la máquina**, que trasciende hasta los círculos artísticos, en lo que Lipovetsky señala como una relativa **emancipación artística** de los anteriores poderes religiosos y aristocráticos, de los cuales dependía

⁵ Jaime Gonzalez, art. cit. John Ruskin, The seven Lamps of Architecture, 1849. 49

⁶ Id.

el sistema del arte para su producción. Ahora, el arte, constituido a través del sujeto moderno, contiene dentro de sí, su propio sistema de **selección y consagración**,⁷ basado en un basto complejo sistema cultural de academias, teatros, **museos**, coleccionistas, editoriales y revistas que debaten y generan sus propios principios de autenticidad y legitimidad.

El artista presume de una supuesta **nueva libertad creadora** que no estará sino ligada a las nuevas leyes del mercado. Esto genera una **doble repercusión** en cuanto al pensamiento estético de la época, pues por un lado se buscará lo que Lipovetsky llama **lo puro, lo auténtico y elitista** que propone un ideal de vida a través de las artes y su capacidad de influir en la sociedad. Mientras que, **lo impuro, lo industrial y comercial**, encuentra en los avances tecnológicos de la época, las herramientas para llevar a cabo una sociedad que es bella, en principio sólo por sus cualidades matemáticas y funcionales que se muestran sobre todo en la arquitectura. Generando así, un **nuevo sistema fragmentado** y polarizante en sus modos de producción.

Inicialmente, el arte comienza a concebirse como el medio ideal para acceder a lo esencial y definitivo de la vida cotidiana, generando así su propia **utopía de bondad**, virtud y armonía a través del **placer estético**, pues ya desde Kant se mencionaba la placentera capacidad del juicio estético como encargado del ordenamiento trascendental de todos los principios y conocimientos, desvelando las verdades últimas del ser.

"A fines del siglo XVIII, Schiller afirma que mediante la educación estética y la práctica de las artes la humanidad puede avanzar hacia la libertad, la razón y el bien."

⁷ Gilles Lipovetsky, op. cit. 16

El camino es estético para una vida ideal que abarcaría desde lo privado hasta lo público y compartido del espacio urbano. Todos los temas pueden estetizarse y los artistas son soberanos de su poder de decisión para calificar todo lo que consideren como obra de arte. La realidad es perfectible y fértil a los ojos del sujeto moderno y su nuevo criterio de **estetización subjetiva**.

Como muestra de ello podemos tomar el caso del **Art Nouveau**, que similar al movimiento Arts & Crafts, retomaba el valor de las artes decorativas y buscaba llevarlas al nivel de las artes mayores. Un movimiento ambicioso que cerraría el Siglo XIX y marcaría el inicio del siguiente. Como señala María Mattos en referencia a Philip Meggs;

"(...) el Art Nouveau es el estilo de transición que se desvió del historicismo que dominó al diseño durante la mayor parte del siglo XIX. Por otro lado... al reemplazar el historicismo por la innovación, el Art Nouveau se convirtió en la fase inicial del movimiento moderno. Preparó el camino del Siglo XX al eliminar el espíritu decadente del diseño."⁸

Es esta innovación la que conlleva una búsqueda por formas realizadas de manera artesanal a partir de materiales industriales que buscaban adaptarse a las nuevas formas de vida a través de patrones naturales y líneas ondulantes.

"Art nouveau", Modernismo o Modern Style son todas estas significaciones acudiendo a la idea de lo moderno como lo novedoso que, además, podía ser aplicado a la **vida diaria** donde el arte, a través de la ornamentación toma el poder de los objetos cotidianos. "No más cuadros y estatuas reservadas a una clase social superior, sino un arte que comprende el mobiliario."⁹

⁸ María Mattos, El tránsito de un siglo. El Art Nouveau, 2002

⁹ Gilles Lipovetsky, op. cit. 19



Projet de kiosque pour l'Exposition universelle de paris, L. Bonnier, 1899-1900. (Imagen 13)

Se muestra la propuesta de un Kiosco estilo Art Nouveau, con sus líneas orgánicas y detalladas, fue diseñado por el arquitecto francés Louis Bonnier para la exposición universal de París del año 1900, a la que acudieron más de 50 millones de personas y participaron 58 países. Un momento en donde, como señala María Mattos; "Las calles parisinas se transformaron en verdaderas galerías de arte, ofreciendo al transeúnte, independientemente de la clase social a la que perteneciera, la posibilidad de tener contacto y observar imágenes y colores, como parte de su vida cotidiana "

"Con la era democrática, el arte hace suya la misión de preservar la sociedad, regenerar la calidad de la casa y la felicidad de las personas, «cambiar la vida» de todos los días: El modern Style fue bautizado por Giovanni Beltrami como «Socialismo della bellezza»."¹

¹ Gilles Lipovetsky, op. cit. 15

"En la aurora del siglo XX es lícito saludar la renovación de un "arte para todos" nacional, anunciador de tiempos mejores... Y así la vida en el siglo XX no carecerá ya de alegría, de arte y de belleza." - Emile Gallé.¹⁰

Parece ser la promesa de un arte nuevo para todos, y sin embargo, poco tiempo después surgen las **Vanguardias** del Siglo XX, que si bien en cierta forma, buscaban al igual que los artistas del arte puro, transformar completamente la vida de la sociedad a través del arte, éstas partían de un juicio estético completamente opuesto y paradójico.

"Oponiéndose al arte por el arte y al simbolismo, Breton afirma que «es un error considerar el arte un fin en sí mismo» y Tatlin proclama: «¡El arte ha muerto! **Viva el arte de la máquina.**»"¹¹

Por tanto, me pregunto ¿Cuál será el hombre nuevo para esta sociedad que se agita entre estas 2 realidades aparentemente opuestas y fragmentadas?

Por un lado se propone la "**utopía estética**" a través de la voluntad del artista que marca el camino a seguir para un mundo mejor, donde la belleza alcanzaría a todas las esferas políticas y sociales a través de las **artes decorativas** y el **ornamento**, contribuyendo a la felicidad y armonía de la sociedad.

Mientras que, por el otro lado, el "**arte de la máquina**" de Tatlin o bien, podríamos decir, "**La Máquina de Habitar**" de Le Corbusier busca trascender los valores estéticos para acceder a lo esencial de la belleza, que no es otra cosa que la llamada **funcionalidad**, sin adiciones ni ornamentos. Fruto de aquel axioma de la modernidad propuesto por L. Soullivan; **Form Follows function.**

¹⁰ Apud, María Mattos, op. cit. 18

¹¹ Gilles Lipovetsky, op. cit. 15

Pero cabe preguntarse, ¿a qué nos referimos con **ornamento** y por qué se propone como el contrapunto de la **funcionalidad** en esta etapa? Y ¿Por qué se considera la función ligada a la **esencia de la belleza**? Para ello habrá que revisar más de cerca la obra del arquitecto Adolf Loos, uno de los pioneros del movimiento moderno que escribió duras críticas contra todas las arquitecturas que no representaran a su tiempo y más precisamente aquellas que utilizaran el ornamento.

Adolf Loos proponía una evolución cultural que solo era posible a través de la depuración del ornamento por parte de las artes y oficios. Para lo cual, uno de los principales argumentos era el siguiente:

"Si por una caja lisa se paga lo mismo que por otra ornamentada, la diferencia, en cuanto a horas de trabajo, beneficia al obrero. Si no hubiera ningún tipo de ornamento -situación que a lo mejor se dará dentro de miles de años- el hombre, en vez de tener que trabajar ocho horas, podría trabajar sólo cuatro, ya que la mitad del trabajo se va, aún hoy en día, en realizar ornamentos."¹²

Así, Loos nos señala **el ornamento** como el resultado de una fuerza de trabajo desperdiciada, algo **irrelevante y prescindible**, apostando por una nueva sociedad que vela por lo esencial y trascendente, pues la misma acción de ornamentar, no es sino sinónimo del pasado, y por tanto solo queda disfrutar de su despojo y depuración.

Si la civilización habría de avanzar sería solo gracias a esta **fuerza espiritual**¹³ del hombre moderno que se ha liberado del ornato; **símbolo anacrónico de perversión antiestética**.

¹² Adolf Loos, Ornamento y delito, (Barcelona, Gustavo Gili, 1980) 45

¹³ Ibid, 50

Para Loos, esta depuración prevalecería en el tiempo a diferencia del caduco ornamento que solo alegraba al inculto e ignorante. Lo cual si bien, podría considerarse como caso de estudio respecto al clasismo que deja entrever las cuestiones de gusto, eso será para otra ocasión. Lo que ahora interesa señalar son estas ideas, que se pueden tomar como precursoras de lo que será el planteamiento (anti) estético del racionalismo y funcionalismo.

Se comienza a gestar una nueva arquitectura donde se priorizan las **necesidades prácticas de la vida cotidiana** por encima de lo que se considera lujo y despilfarre ornamental. La vivienda, el mobiliario y los objetos en general buscan transformar el entorno de esta nueva sociedad, ahora a través de **la máquina, la apoteosis de la llamada Revolución Industrial**, que ha dado nuevos métodos y técnicas para los ingenieros, generando un nuevo espíritu que buscará por todos los medios impactar a la sociedad.

Ahora bien, podríamos preguntarnos sobre la capacidad de esta máquina y su tecnología; ¿cuáles son estas necesidades prácticas que la máquina a través de la función, envoltorio esencial de la belleza, busca resolver?

Para ello nos referiremos a los escritos de Le Corbusier para la revista, que él mismo había creado junto a Amédée Ozenfant; **L'Esprit Nouveau**. Que luego serían recopilados y publicados en el París de 1923, bajo el título **Vers Une Architecture**. Siendo esta un referente para su tiempo respecto al arte, la industria, la técnica y las nuevas máquinas del siglo. Entre las cuales se proponía **la casa como una máquina de habitar** que diera respuesta a la industrialización y eficiencia económica capaz de generar otros esquemas y formas de habitar.

La cual, en palabras de Le Corbusier, haciendo referencia a los aviones que tanto admiraba, símbolo de una nueva época, escribía:

"L'avion est un produit de haute sélection.

La leçon de l'avion est dans la logique qui a présidé à l'énoncé du problème et à sa réalisation.

Le problème de la maison n'est pas posé.

Les choses actuelles de l'architecture ne répondent plus à nos besoins.

Pourtant il y a les standards du logis.

La mécanique porte en soi le facteur d'économie qui sélectionne.

La maison est une machine à habiter."¹⁴

De esta manera, Le Corbusier en relación al pensamiento de su época, nos deja entrever su audacia para tomar posición respecto a estos 2 universos relacionados pero al mismo tiempo, fragmentados. Entre la arquitectura y la ingeniería, nos habla de los aviones como aquella grandísima solución que sólo puede ser posible a través de la enunciación clara y lógica de su razón de ser, que en el caso contrario de la casa no está aún acordada, pues solo hay una serie de normas y estándares que la rigen. Por tanto, y en relación a **cuestiones económicas** que brevemente menciona en esta cita, propone la casa como una máquina de habitar.

Es a través de la suma de estos escritos que se aprecia mejor el **discurso estético** de Le Corbusier en torno a una nueva época, la cual, señala Iñaki Ábalos¹⁵, es soñada por la razón positivista, es decir, una modernidad basada en **el orden y el progreso científico** a la manera de Auguste Comte.

¹⁴ Le Corbusier, Vers une architecture, (Paris, G. Crès, 1923) IX

¹⁵ Iñaki Ábalos, La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad. (Barcelona, Gustavo Gili, 2000) 71

Por lo que no es coincidencia esta constante referencia a los avances industriales como los **automóviles, barcos y aviones** que cambiarían profundamente las dinámicas de la sociedad de ese entonces, donde la arquitectura parecía ceder cada vez más su lugar a la ingeniería, pues como menciona el propio Le Corbusier; "Esthétique de l'Ingénieur, Architecture, deux choses solidaires, consécutives, l'une en plein épanouissement, l'autre en **pénible régression**."¹⁶

Para Le Corbusier, la arquitectura representa una ordenación de las formas a través de un espíritu creativo, que motivado por las resonancias plásticas que la obra pudiera tener, logra de esta manera representar lo bello. Sin embargo, son más los problemas de la **construcción y la ingeniería**, que parecen ir de la mano de **la geometría y la matemática**. Generando así la belleza de las **formas simples** y primarias, aquellas que se leen claramente y que escacean en la arquitectura, a través de las cuales se logra satisfacer nuestro espíritu, abriéndose paso en el camino del arte.

La industria parece ir más allá de su campo de acción, disolviendo los preceptos de la arquitectura. Se plantea la idea de las **casas en serie** como una nueva herramienta que estará en concordancia con los tiempos maquínicos, que a su vez responden a las **demandas económicas, progresistas y científicas**, que por supuesto, no serían realidad de no ser por el **sujeto moderno positivista** y su espíritu crítico heredado de la traducción ilustrada, que busca transferir el concepto de la belleza a las herramientas cotidianas de trabajo. Estética que acompañará su existencia hasta las esferas más domésticas y privadas de su nueva vida.

¹⁶ Le Corbusier, op. cit. VII



University Hall, Theo Van Doesburg, 1923. (Imagen 14)

Se muestra un collage ilustrativo de la propuesta del arquitecto holandés Cornelis van Eesteren para el Hall de la universidad de Amsterdam, donde a través de la línea recta, la regularidad y los colores primarios se puede ver la proximidad al neoplasticismo holandés de la época.

Paralelo al concepto de la casa como la máquina de habitar, el constructivismo se vincula a la arquitectura a través del neoplasticismo con personajes tales como Theo van Doesburg;

"Rechazando la autonomía del arte y no reconociendo ningún valor a la estética decorativa burguesa, los constructivistas proclaman la gloria de la técnica y la superioridad de los valores materiales y sociales sobre los valores estéticos." ¹

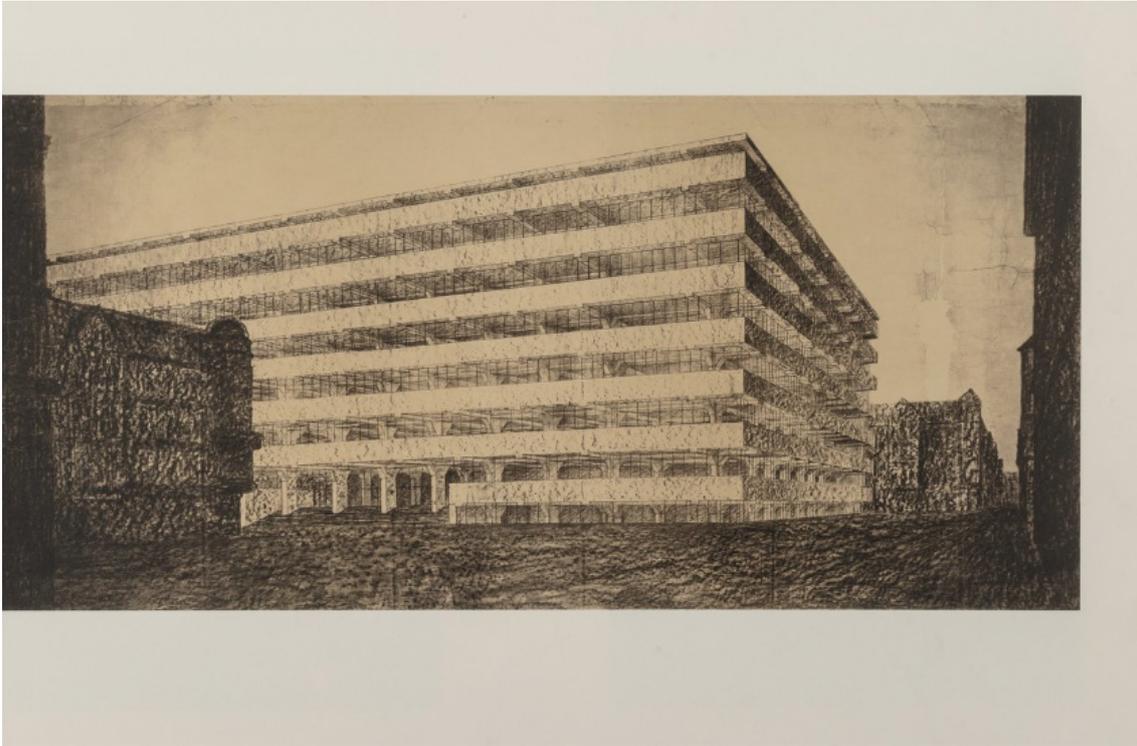
¹ Gilles Lipovetsky, op. cit. 15

De esta forma, la tecnología se muestra como protagonista de una época obsesionada con las posibilidades industriales y su enorme capacidad para intervenir en la sociedad. Influyendo en el pensamiento estético de los arquitectos; **la ciencia y la tecnología** representan la época de Mies Van Der Rohe, quien busca resaltar estas cualidades objetivas del orden y el progreso a través de su arquitectura, que, similar a su coetáneo Le Corbusier, Mies marcará la tendencia de la modernidad, pero sobre todo a través de los rascacielos en América, construyendo un lenguaje propio y una gramática racionalista que refleje su época. De esta forma Mies van der Rohe buscaba mostrar el camino de la construcción edilicia en tiempos de confusión y fantasía impuesta por la subjetivización que había germinado de movimientos al inicio de siglo como el Art Nouveau.

Así, a través de su obra, como de algunos escritos y entrevistas que dejó Mies van der Rohe, vemos la figura de un arquitecto moderno por excelencia; obstinado con **la tecnología como el símbolo endémico de su tiempo**, sinónimo de trascendencia, presente y futuro. Una tecnología que va más allá de sólo ser un instrumento para ser un fin en sí mismo, un mundo de posibilidades numerosas que en momentos parece mezclarse con la arquitectura, pero no lográndolo decididamente sólo podemos vislumbrar el despliegue de su espectáculo industrial mientras esperamos por el día en que ambas crezcan juntas como decía Mies.

[...] "la tecnología y la arquitectura están tan estrechamente relacionadas. Nuestra verdadera esperanza es que crezcan juntas, que algún día una sea la expresión de la otra. Sólo entonces tendremos una arquitectura digna de su nombre: **una arquitectura como un símbolo verdadero de nuestro tiempo.**"¹⁷

17 Moisés Puente, Conversaciones con Mies van der Rohe. Certezas americanas. (Barcelona, Gustavo Gili, 2013) 6



Concrete office building, Charcoal and crayon on paper. Ludwig Mies van der Rohe, 1923. (Imagen 15 Se muestra una perspectiva exterior del edificio de concreto para oficinas en Berlín, uno de los que serían sus primeros proyectos, donde se muestran ya una serie de intenciones tecnológicas, económicas y funcionales que rechazan toda especulación estética para lograr una nueva arquitectura de concreto, acero y vidrio digna de su tiempo. Publicado para la revista G, editada por Hans Richter, Lissitzky y Theo van Doesburg. Mies acompaña la imagen con el famoso texto donde se expresa quizá por primera vez su búsqueda por hacer más con menos;

"We flatly **reject all aesthetic speculation**, all doctrine, and any kind of formalism. Architecture is the will of the time in its spatial manifestation- animated, changing, new. Not the past nor the future, only the present can be shaped. Only if this has been accepted, will there be creative building. Create the form out of the nature of the problem, with the means of our time: This is our task. The office building is a house of work, of organization, of clarity, of economy. Bright, wide workrooms, easy to oversee, undivided except as the organism of the undertaking is divided. **The maximum effect with the minimum** expenditure of means. The materials are concrete iron glass."¹

1 Apud. Dietrich Neumann, Three Early Designs by Mies van der Rohe, (Rizzoli International Publications Perspecta, 1992) 86

La tecnología parece imponer su credo moderno a través de una nueva forma de vivir; nuevos gustos y nuevas costumbres. Una profunda transformación de las maneras de habitar hacia lo industrial y su producción en serie. De manera que la belleza y sus antiguos cánones estéticos parecen desaparecer en los márgenes de la funcionalidad, y la factibilidad económica del objeto urbano y arquitectónico que pretende resolver necesidades que el mismo ha creado.

"La era moderna ve así afirmarse, por un lado, la religión del arte y por otro un proceso de desestización fomentado muy particularmente por la arquitectura y el urbanismo, que condenan la ornamentación y el embellecimiento artificial del armazón." ¹⁸

Lo que gracias a los avances tecnológicos de la revolución industrial había comenzado como la promesa de emancipación creativa; la utopía del arte por el arte, resultó sobre todo en la arquitectura, en **un giro paradójico** hacia la objetividad y el racionalismo, desechando toda intención estética; genera a su vez, de ser posible esta contradicción, la culminación de la belleza a través de una estética maquinista e industrial. Caracterizada por materiales como el vidrio, el concreto o el acero. Algunas piedras y mármoles, pero siempre tratados o procesados bajo los criterios de la producción industrial.

Pues como ya advertía el crítico de arte y teórico inglés, John Ruskin, desde mediados del siglo XIX, a través de su obra *Las siete lámparas de la arquitectura*, y su crítica constante hacia construcciones como el Palacio de cristal de Londres o las estaciones ferroviarias, símbolos de la industrialización y progreso tecnológico, éstas resultan carentes de belleza natural que la arquitectura como primera de las bellas artes debe contener,

¹⁸ Gilles Lipovetsky, op. cit. 17

rechazando así, toda industrialización, pero sobre todo se niega a aceptar la manera en que la arquitectura va cediendo a la indiferencia creativa e inhumana de esta. No obstante, el paradigma **racionalista** avanza cada vez más de la mano de la producción en serie, en aras del progreso y la reconstrucción social después de la primera y segunda guerra mundial.

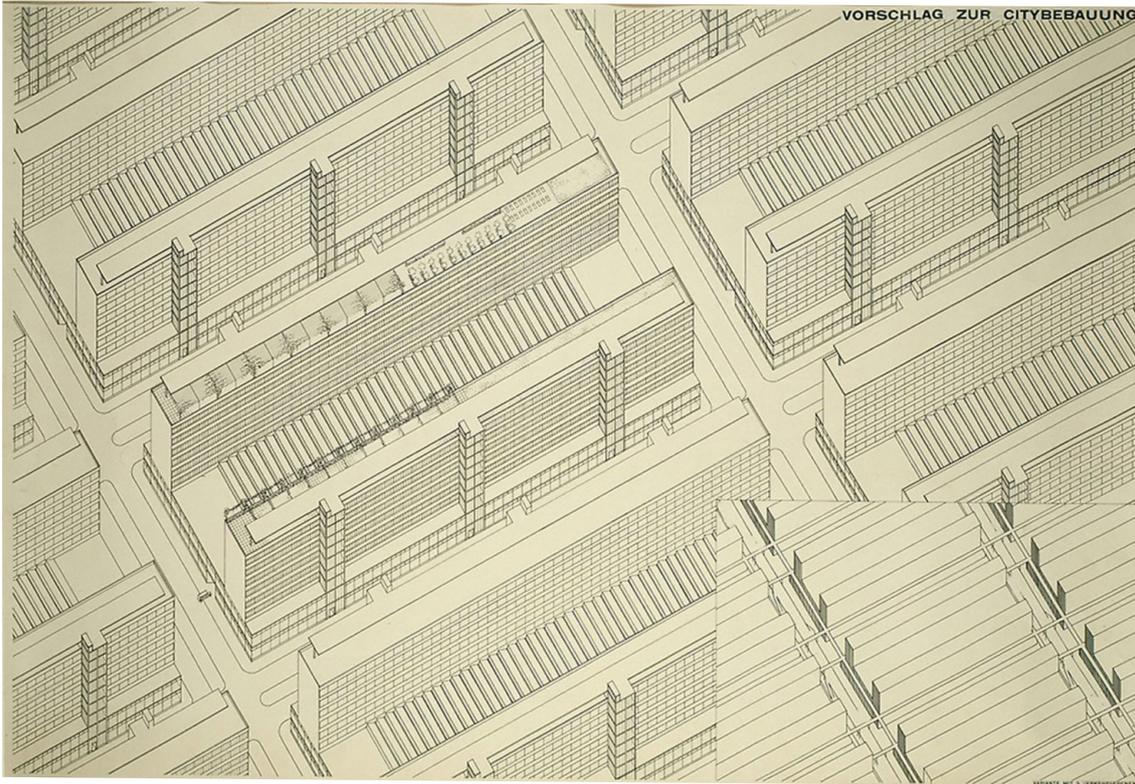
Pues al igual que el ferrocarril, el automóvil y posteriormente el avión, la arquitectura apunta hacia las mismas condiciones de rapidez, frialdad y efectividad de la máquina, generando barrios, ciudades y urbanizaciones sumamente calculadas y planificadas en donde pareciera no cabe lugar para la espontaneidad, el error o el azar.

Más habrá que admitir que estas acusadas **industrias tecnológicas**, lograron vislumbrar las posibilidades de la **estetización en masa** para una nueva sociedad, quizá por medios distintos y contradictorios a los movimientos utópicos del arte por el arte, pero con el mismo fin democratizar el fenómeno estético.

"Son más las lógicas industriales y comerciales que han posibilitado el proceso de estetización en masa que la esfera del arte propiamente dicha."¹⁹

De manera que, si en el anterior modo de vida, a través de la nobleza y sus procesos elitistas de producción artística veíamos ya los indicios de una primera forma de sociedad estética, no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XX, que la dinámica de la industrialización, comienza a generar las condiciones para esta nueva sociedad, siendo paradójicamente, la mayor máquina estilizadora del mundo por encima de la artes tradicionales.

¹⁹ Ibid, 20



Propuesta para el desarrollo del Centro Urbano Hochhausstadt, L. Hilberseimer, 1930. (Imagen 16)
Se muestra la vista axonométrica de un desarrollo urbano moderno, una ciudad vertical que podría albergar más de 1 millón de personas. Uno de los proyectos más conocidos de Hilberseimer, donde se plantean los principios sobre arquitectura y planificación de las ciudades a través de los procesos tecnológicos existentes, la economía y el contexto social del momento.

Si bien quedan algunas preguntas por responder sobre la modernidad y su sentido estético, podemos empezar por señalar la influencia de estos procesos maquínicos en el desarrollo de la nueva (des)estetización de la sociedad, una utopía moderna reflejada sobre todo en el urbanismo y la arquitectura que solo a través del tiempo hemos podido constatar con mayor profundidad algunas de sus consecuencias.

"Grandes urbanizaciones geométricas, ciudades-dormitorio, torres y colmenas, todo caracterizado por el anonimato, la homogeneidad fría, la fealdad triste. [...] No han hecho otra cosa que crear, con su planificación urbana, su especialización funcional del espacio, su política de polígonos, un paisaje de barriadas deshumanizadas y siniestras."¹

¹ Ibid, 19

2.3 UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA A LAS IDEAS ESTÉTICAS DE LA MODERNIDAD

Hemos revisado ya, algunas de las ideas y ambiciones de la modernidad en cuanto al plano estético, artístico, arquitectónico y social. Una época que, entre más se buscan sus orígenes más parece remontarse hacia el pasado, y sin embargo, en la teoría de la arquitectura moderna existen múltiples libros y referencias que nos llevan a un período específico de vanguardias, tecnologías y **procesos industriales que prometían cambiar los hábitos y costumbres** de la sociedad occidental para siempre. Un momento histórico donde el ser humano soñó con la posibilidad de reinventarse a través de la **utopía**.

Propiciada por revoluciones sociales, culturales y tecnológicas, esta esperanza es parte sustancial de aquel momento donde vislumbramos la posibilidad de alcanzar una nueva forma de vida, y construimos ciudades enteras que lo hicieran posible.

Si toda historia es una interpretación, hemos esbozado hasta ahora una modernidad que gira en torno a los principios lógicos de los procesos industriales, matemáticos, y económicos, rasgos propios del pensamiento cientifista, formal y progresista, que aparentemente consiguió dejar fuera de la ecuación al espíritu subjetivo de la emoción y su impulso inherentemente humano respecto a la estetización.

Por tanto, y a manera de profundizar, me parece importante hacer una breve **revisión crítica** de lo anteriormente expuesto, haciendo énfasis en algunas de estas ideas racionalistas y funcionalistas que dieron sentido a la actitud

maquinica y anti-estética de la modernidad en el arte y la arquitectura. **Esta vez contraponiendo y complementado las ideas y posturas de lo fáctico y racional desde la intrincada dimensión de lo humano y subjetivo.**

Cabe decir que, no podríamos ejercer esta crítica totalmente desde parámetros fuera del espacio y tiempo donde ocurrieron los hechos; sería una atrocidad juzgar el pasado con las herramientas morales del presente que sólo a través del tiempo hemos adquirido. Por tanto, comenzaremos por preguntarnos sobre aquello relativo a la modernidad, respecto a **su sentido más existencial** que debía afrontar y satisfacer como época de una humanidad que se presume cada vez más libre, autónoma e individual.

Y así aproximarnos a saber, ¿Con qué herramientas contaba la modernidad para contribuir o deteriorar la **significación de la propia existencia individual**? y ¿En qué medida tenían que ver, o no, las cuestiones estéticas dentro de esta representación del ideal de vida moderno?

En Hegel, esta significatividad podría abordarse a través de la filosofía del arte, que, a su vez, está intrínsecamente ligada a una suerte de determinación histórica. Es decir que, el arte, además de estar inherentemente ligado a su tiempo, como es de esperar, es el **vehículo sensible de la verdad**, donde se expresan los principios representativos del mundo, a través de los cuales, las épocas y culturas han dado forma a sus sociedades.

La arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía solían representar el puente hacia la máxima **expresión del espíritu de cada pueblo**. Por lo que, es la sociedad la que da sentido a la práctica artística, creando dialécticamente la noción de verdad que el objeto artístico debe representar para resolver

la necesidad de identificación del hombre con su entorno, haciéndole sentir parte de él, **coadyuvando a la significación existencial**.

"Del arte al mundo y la historia, y de éstos de nuevo al arte, constituye según Hegel la dinámica imparable e imprevisible de la vida y la libertad que nutren por igual el espíritu y el arte."¹

De esta manera, Hegel construye su propio sistema teórico a través de tres formas universales del arte; la simbólica, la clásica y la romántica. Colocando dentro de cada una, un arte específico que predomina de manera conceptual respecto al sentido mismo que él otorga a cada época.

Es decir, la **forma simbólica** estaría ligada a la arquitectura como momento pre-artístico más próximo a la materialidad natural inmediata, donde lo sagrado está por encima de toda singularidad, haciendo clara alusión a la visión religiosa que tendrían los pueblos del arte oriental preclásico.

La **forma clásica**, perteneciente al mundo griego, representaría el centro mismo del arte, donde a través de la escultura, se da la armonía perfecta entre forma sensible e idea contenida, manifestando así, la definición perfecta de belleza.

Sin embargo, finalmente, la **forma romántica**, en esta sucesión dialéctica, no podía ofrecernos más belleza que la anterior, (mostrándonos que para Hegel la belleza no es ingrediente indispensable del arte) opta por desarticular la relación entre forma sensible e idea contenida, para mostrarse como el mayor grado de autoconciencia alcanzado por el espíritu, superando toda

¹ Apud. Javier Domínguez, Posiciones Filosóficas de Hegel y Danto sobre el "Fin del arte". (Estudios de filosofía, 1996) 74

representación sensible a través de la desmaterialización de la pintura, la música y la poesía respecto a su soporte físico y material logra generar un paulatino proceso de secularización de la cultura que permite al artista ir más allá de la idealización de la forma sensible para descubrir los límites de la forma interior de la subjetividad. De esta forma, nos dice Hegel:

"Se puede esperar que el arte crezca y se consume cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la necesidad suprema del espíritu. [...] **el arte no constituye ya la forma suprema de adquirir conciencia de lo absoluto** [...] Estamos ya, más allá de poder venerar y adorar obras de arte como si fueran algo divino; la impresión que nos produce es algo reflexivo, y lo que suscitan en nosotros requiere una superior piedra de toque y una acreditación de otro tipo. **El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello**".²

De esta forma, podría intuirse desde una primera lectura que, **el arte en su última forma, se rehúsa a continuar siendo ese soporte existencial para la sociedad**, para así convertirse, en tan sólo una posible vía alternativa a la ciencia y la religión, capaz de mostrar alguna vía de orientación del hombre respecto a su historia, perdiendo toda fuerza de legitimidad y trascendencia absoluta, **se repliega en sí mismo**.

"No obstante, continúa Hegel, hay algo superior a la aparición bella del espíritu en su inmediata forma sensible [...] la belleza ya no concierne a la idealización de la figura objetiva, sino a la forma interior de la subjetividad."³

Sin embargo, el hecho de que Hegel haya mencionado esta última forma como aquella sucedánea a su época moderna, nos sugiere también, que

² Ibid, 75

³ Ibid, 77

el arte, hijo heredero de una razón ilustrada que se estudia a sí misma, paradójicamente, comience a mostrarse como otro propio instrumento, libre de toda tradición histórica, que a su vez, obliga al artista a configurar su obra a través del criterio y habilidad subjetiva del mismo en el intento de representar su propia significatividad. Por tanto, este último arte, el arte romántico, según Hegel, representa el arte que se trasciende a sí mismo, que se disuelve y suprime, «el antiarte, sin dejar de ser arte.»⁴

"Hegel constató la función que otrora cumplió el arte en la forma clásica, y defendió la significatividad justa del arte en una época que, como la de la cultura moderna, no podía sacrificar los logros de la Ilustración en beneficio de ilusiones estéticamente tentadoras pero históricamente rebasadas."⁵

Así, el arte pasó de ser aquello absoluto y trascendental, para encargarse de múltiples cuestiones, desde las más pequeñas a las más grandes, de lo moral a lo inmoral, y de lo absoluto y supremo a lo más ínfimo e insignificante, sin dejar de ser por ello, una forma de acceder a la **significatividad del espíritu moderno.**

Esta **paradójica dualidad**, puede leerse también en Georg Simmel a través de sus escritos sobre la idea de l'art pour l'art⁶, donde describe un arte que, inmerso en las tendencias mecanizantes y matematizantes, se ajusta a lo que califica como «fenómeno originario del mundo espiritual»⁷ es decir, un arte que aún formando parte de una totalidad, emprende la búsqueda por representarse a sí mismo como unidad cerrada y particular, o bien,

4 Ibid, 83

5 Ibid, 77

6 Esteban Vernik. Georg Simmel, La cantidad estética. (Barcelona, Gedisa, 2018) 85

7 Ibid, 87

mínimamente, exige serlo. Un arte que, cuan contradictorio resulte, busca «estar-fuera y estar-dentro, un simultáneo ser-separado y ser incluido»⁸ De tal forma, Simmel propone que, en el interior de todo objeto idea o elemento, se albergan **múltiples esencias y complejidades** que van más allá de las consideraciones mecanizantes y atomizantes. Y anteponiéndose a su propia condición histórica, parece prever las manifestaciones artísticas que tendrán lugar un siglo después;

"El nuevo concepto de la relación de la vida con sus elementos y contenidos nos enseñará lo que el racionalismo no logrará [...] la liberación del arte de todo lo que falsea su esencia en cuanto arte -y a comprenderlo, sin embargo, como ola en el flujo vital, que desarrolla su totalidad como histórico y religioso, como psíquico y metafísico-."⁹

Sin embargo, esta complejidad de carácter ambivalente, contradictoria y paradójica, en busca de la conciencia autónoma donde el genio creador consigue ir más allá de la tradición, representaría, según el arquitecto Peter Collins, tan sólo una de las **vertientes del Romanticismo**, es decir, la **vertiente utópica revolucionaria**, donde coloca a John Soane, E. L. Boullée, C.N. Ledoux y J.L. Durand como figuras intrínsecamente revolucionarias y precursoras de la arquitectura moderna, más próximas de Le Corbusier y la Bauhaus que de su tiempo, pero al parecer, detenidas en el tiempo debido al carácter **historicista** que el romanticismo plasmó, antes de que el positivismo y el modernismo alcanzaran su máxima culminación propia del siglo XX.

Revisar esta sucesión de acontecimientos y su posible causalidad resulta

8 Ibid, 91

9 Ibid, 93

imprescindible para aproximarnos al influjo que tuvo el romanticismo a través de los historicismos, y así comprender en qué medida el siglo siguiente, aquel del que tanto se ha hablado en arquitectura respecto a las vanguardias, la utopía y la razón, logró construir, o no, sus propios significados ideales y existenciales, a partir de las promesas y deficiencias que el romanticismo, como fenómeno precedente quizá no alcanzó, o simplemente, no deseó cubrir.

Esta relación entre **Romanticismo e Historicismo** nos aparece, según Peter Collins, como parte del desarrollo de la misma Historia entendida como ciencia del conocimiento del pasado, que sólo a través del tiempo, y en especial a partir de la Ilustración, con personajes como Voltaire, pudimos aproximarnos a su conocimiento hasta llegar a dominar estos "revivals" o renacimientos de las neo-arquitecturas, para entenderlas como **estilos** o tipos de arquitectura que nos permitieran clasificar sus elementos y características de modo que se pudieran utilizar como herramientas simultáneas e inevitablemente **eclécticas**, para la composición y producción de un edificio del siglo XIX. En palabras del arquitecto Peter Collins;

"Lo específico del historicismo del siglo XIX, comparado con los renacimientos anteriores, es que revivió varios tipos de arquitectura al mismo tiempo, sin que ninguno tuviese autoridad suficiente para desbancar a sus competidores, o para superar la arquitectura que se había construido anteriormente."¹⁰

Cabe preguntarse si esta **ausencia de autoridad** que señala Peter Collins, representaba para el sujeto moderno el suficiente apoyo existencial por provenir directamente de las nuevas capacidades científicas, o bien, quizá

¹⁰ Peter Collins, Los ideales de la arquitectura moderna, (Barcelona, Gustavo Gili, 1977) 57

tan sólo es el reflejo de una modernidad pluralista que parece perder el rumbo entre la utopía individualista del genio creador y la capacidad científica del conocimiento histórico, que provee las herramientas de ordenación simbólica y estilística para el quehacer arquitectónico, un método práctico y científico, pero carente de la suficiente fuerza coagulante para establecer un soporte existencial dentro de esta nueva sociedad.

Para Norberg Schulz, consciente de este paralelismo entre el pluralismo estilístico del historicismo por un lado, y, la búsqueda utópica y revolucionaria del otro lado, señala **el siglo XIX como una época de confusión y decadencia**, perdida entre las posibilidades que la liberación del antiguo mundo le otorgó en nombre de una nueva forma. Síntomas que a su vez pueden leerse como intentos por reconciliar y concretar nuevos significados más allá de la iglesia y el palacio. De esta forma, Schulz señala lo siguiente;

"Los estilos representaban un legado cultural de significados posibles [...] Así, una de las ideas propias del siglo XIX fue seleccionar para cada tipo edilicio el estilo más adecuado. Por lo común se edificaban las iglesias en estilo gótico, los museos y universidad en estilo clásico. Sin embargo, -continúa Schulz- muy a menudo los arquitectos se limitaban a copiar motivos superficiales sin entender el carácter fundamental que expresaban..."

Schulz hace referencia a Schinkel como aquel arquitecto que logra desarrollar un profundo conocimiento de la historia y su contenido simbólico, mismo que utiliza a partir de **formas estilísticas** que, según señala Schulz, no eran más que una "**máscara**"¹¹ encargada de cubrir la estructura real del edificio. Así, el historicismo, que en principio buscaba ser un sistema de ordenación

¹¹ Norberg Schulz, *Arquitectura Occidental*, (Barcelona, Gustavo Gili, 1999) 171

de conocimiento, a partir del cual el hombre pudiera otorgarle sentido y significado a la construcción de su presente, parecía desarrollarse más bien como un **gran almacén de estilos**, donde encontrar y conjugar diferentes formas, según se necesiten. A lo que Baudelaire agregaría,

"No importa lo listo que pueda ser: un ecléctico no es más que un hombre débil, pues se trata de alguien que ha perdido el norte [...]. Un ecléctico es un barco que trata de navegar con todos los vientos al mismo tiempo"¹²

Mientras tanto, los edificios industriales parecían atravesar el quehacer arquitectónico con construcciones utilitarias como, **la fábrica, el edificio para oficinas o el palacio de exposiciones**, generando así, inmensas estructuras de hierro y vidrio nunca antes vistas. Nuevas formas de vida para una reciente sociedad capitalista.

Las instituciones, el museo y el teatro, pronto se sumarían también a esta iniciativa de temas edilicios, restándole cada vez más poder a la iglesia y el palacio, para cederlo a **la razón y la ciencia**. Un mundo moderno cuyo entendimiento humano, señala Schulz, ha dejado de ser impuesto desde el centro por parte de alguna autoridad, y ahora, supuestamente, aparece como **fenómeno democrático y accesible** para quien esté dispuesto a buscarlo.

Sin embargo, y, siguiendo a Norberg Schulz, esta pérdida del eje o, del centro, no es nada fácil de asimilar para el sujeto moderno, pues representa el vacío que hay que llenar a partir de la **voluntad individual**, para cubrir así, el entendimiento del mundo, es decir, generar **una nueva referencia** a partir de la cual el hombre pueda sentirse cómodo e identificado.

¹² Apud, Norberg Schulz, Los principios de la arquitectura moderna,(Barcelona, Reverté, 2005) 22

En principio, señala Schulz, el estudio de los fenómenos, las ciencias naturales, la habilidad del ser humano para clasificar y abstraer similitudes representa esta voluntad individual que busca generar un orden representativo y significativo a partir del cual manejar las situaciones respecto a sus objetivos, sin embargo, es esta nueva razón la que resulta quedarse varada en la ambigüedad y la confusión pues, parece ser que **ni la ciencia ni la razón ni la tecnología podía dotar completamente de este soporte existencial**, pues «En un mundo cuantificado, los sentimientos del hombre se dejan al azar y suelen oscilar entre los estallidos repentinos y la pasividad introvertida.»¹³

Del tal forma que, a finales del S. XIX, la **insatisfacción** respecto a la **devaluación simbólica** y formal se había generalizado; los historicismos parecían ya no corresponder a su tiempo, la alienación y la pérdida del sentido de pertenencia eran cada vez mayor. De esta manera, Schulz nos señala lo siguiente;

"Para el hombre moderno podría no resultar obvio que es necesario **un nuevo arte** en un mundo dominado por la ciencia y la tecnología. ¿No creemos actualmente que el entendimiento es sólo una cuestión racional? ¿No creemos que todos los problemas pueden resolverse con medios técnicos? La fe en la razón proviene de la ilustración."¹⁴

Sin embargo, algo se había logrado; el entorno humano parecía comenzar a transformarse cada vez más, hacia una posible **apertura** donde cada cual pudiese encontrar su lugar particular sin subsumirse a la antigua totalidad generalizadora. Y, quizá esta fundamental contradicción entre lo

¹³ Ibid, 25

¹⁴ Ibid, 24

particular y lo general, lo abierto y lo cerrado, sea la semilla que terminó de engendrar el siglo XIX para sus descendientes.

Ahora, bien, **¿cuál es este nuevo arte que debería surgir?** Y más importante aún, cómo debería dialogar y reconstruir la condición histórica que dio forma a la devaluación simbólica del eclecticismo, sin oponerse a la recién inaugurada voluntad individual, capaz de decidir a través de un cierto criterio, científico en todo caso, sobre el, o los "estilos" que se deberían usar.

Pero no sólo eso, también habría que plantearse en qué medida, aquel arte debería o no, responder a los cambios tecnológicos y sociales que la modernidad había estado creando respecto a las condiciones de vida, en este caso, la arquitectura siendo atravesada por edificios como la fábrica o el palacio de exposiciones, construcciones que hasta entonces habían sido encargos para lo industrial e ingenieril, más cerca de lo utilitario que de lo simbólico. Todo esto respecto a un único objetivo analizado en este caso, generar un soporte existencial que pueda **significarle al hombre moderno**, pensado como una entidad particular y general al mismo tiempo.

Al respecto, Norberg Schulz menciona lo siguiente;

"¿Cómo es posible la **orientación e identificación** del hombre en un mundo dinámico de interacción y cambio? Resolver este problema es la tarea de la arquitectura moderna. [...] Al igual que la pintura y la escultura, tenía que empezar de nuevo [...] No podía volver a Grecia ni a Roma ni al Barroco. [...]"

Una vez planteado lo anterior, podremos entender más a fondo el contenido de esta crítica respecto a lo que fue el movimiento moderno, más allá de la objetiva visión progresista del urbanismo y la arquitectura.

Si bien, los avances científicos y tecnológicos eran un hecho sorprendente y trascendental para la época, como mencionamos en el capítulo anterior, Norberg Schulz señala que ésta actitud maquínica en Le Corbusier y los pioneros del movimiento moderno, en realidad no buscaba ser un fin en sí mismo, sino un medio capaz de expresar y enlazar los avances y descubrimientos de una época fragmentada.

"Con todo, la mayoría de los pioneros se dieron cuenta de que el hombre no puede alcanzar un punto de apoyo existencial únicamente por medio de la razón. [...] **"Curar esa «brecha entre pensamiento y sentimiento» era un objetivo básico del movimiento moderno en el arte y la arquitectura.**"¹⁵

De manera que, para inicio de Siglo XX, estos pioneros que menciona Schulz, eran conscientes de la manifiesta insatisfacción, producto de la separación individualista del arte romántico respecto a la sociedad y su condición histórica, o en su defecto, sumamente cientifista desde un punto de vista histórico, lleno de eclecticismos sin llegar a consolidar una visión específica sobre su propio tiempo.

Por lo que, la arquitectura y el arte debían cambiar, navegar en profundidad sobre las posibilidades de su época sin descuidar por ello, la necesidad simbólica y existencial que el romanticismo no había podido mantener. Esto es lo que para Schulz, debía representar lo moderno en la arquitectura, que no es sino un intento por conciliar el progreso científico con el espíritu artístico.

"El arte moderno y la arquitectura moderna tienen mucho en común. Ambos pretenden ayudar al hombre a encontrar un punto de apoyo existencial

¹⁵ Ibid, 25

en el nuevo mundo [...] un acceso emocional a todo lo que no existía antes y hacerle sentir libre." Así, a través de creaciones que le signifiquen y le permitan identificarse con su entorno físico y social, "El hombre ha de sentir que se encuentra debajo y dentro de cosas conocidas y significativas"¹⁶ haciéndole sentir parte de él.

De esta manera, y para efectos de esta crítica conviene señalar rápidamente que, para Schulz, la relación entre **arte y arquitectura** respecto al movimiento moderno del siglo XX, no es solo una relación parcial respecto a sus objetivos, sino que el **movimiento moderno** en arquitectura cumple con ciertos principios y lineamientos específicos que hacen posible hablar de él en tanto **corriente artística**.

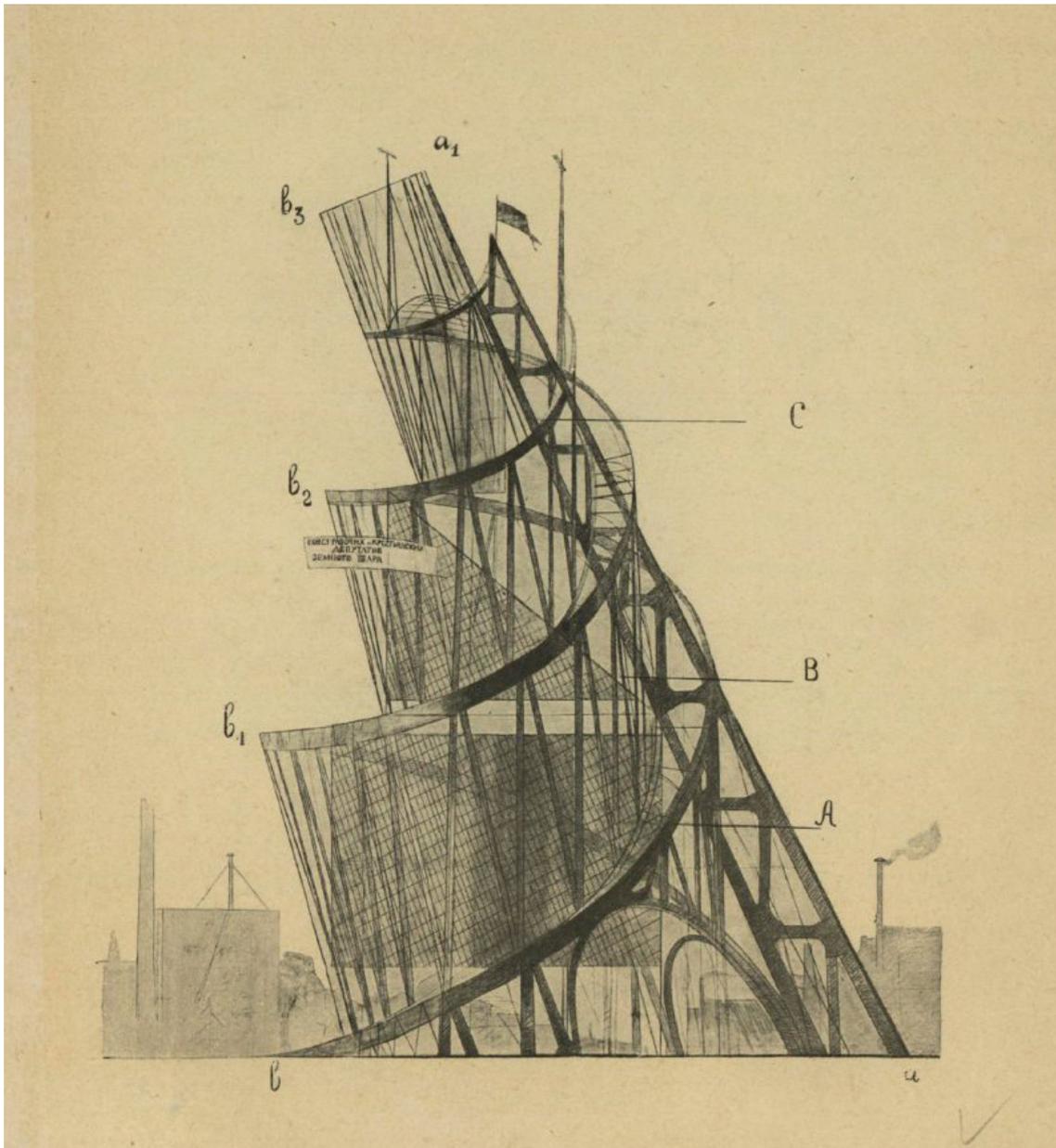
Por tanto, surge la inevitable pregunta; **¿cómo es posible considerar al movimiento moderno una corriente artística?** Pues, hemos visto a lo largo de este documento que, el **Funcionalismo** y el **Racionalismo** parecían oponerse radicalmente a toda tendencia estetizadora y artística, reiniciándose históricamente rompía con toda tradición para priorizar la efectividad de la máquina en la nueva sociedad industrial, pasando así, por encima de toda decoración superficial, Adolf Loos condenaba al ornamento como símbolo de perversión antiestética. A lo que Le Corbusier se sumaría en sus primeros escritos para su revista *L'esprit Nouveau*, considerando a la arquitectura en una penosa decadencia frente a los impresionantes avances de la ingeniería moderna. Y bastaría con mencionar al más severo de todos, la figura protagonista de la colonia Weißenhof, modernista por excelencia, Mies van der Rohe quién buscaba a través de la razón y la tecnología representar a su tiempo por encima de toda ambigüedad subjetiva y fantasiosa del plano estético.

¹⁶ Norberg Schulz, *Los principios de la arquitectura moderna*, (Barcelona, Ed. Reverté. 2005) 17

En qué medida, se pueden considerar estas intenciones como parte de un discurso artístico capaz de generar y desarrollar una corriente artística como lo fue el movimiento moderno en arquitectura, y de ser así, ¿a qué se refería entonces, aquella pancarta que proclamaba «**El arte está muerto. Viva el arte de la máquina de Tatlin**» que parecía hacer alusión a la tendencia mecanizante de la época en que se sumergirían los pioneros del modernismo.

En primera instancia, habría que señalar que la muerte del arte en tanto ente orgánico con fecha de caducidad, resulta una metáfora un tanto interesante como alarmante, y si a esto se añade la idea de un nuevo arte, cualesquiera sean sus intereses, entonces habría que tomarlo con cuidado y recordar que, quizá, esta muerte del arte quizá no sea la primera vez que ocurre, sino que, más bien, parece ser un fenómeno inherentemente ligado a la condición moderna que busca constantemente reinventarse, desde el Renacimiento a la Ilustración, y de la Ilustración al Romanticismo, destruyendo la concepción de lo antiguo y sus medios de legitimación a través del poder, en la medida de posibilitar el desarrollo de su libertad.

Por tanto, esta idea moderna que se proclama al respecto de Tatlin y su obra parece tratarse más bien de un discurso llamativo, nada más que una falacia histórica, puesto que aquella muerte del arte ya había ocurrido anteriormente en las lecciones de Hegel sobre el Romanticismo, en todo caso, quizá sería más convincente hablar de un **suicidio del arte**, que parece repetirse crónicamente, auto mutilándose cada vez más, mientras se cuestiona los límites de su propia existencia ontológica, esta vez yendo en contra de toda pulsión estética para existir fuera de sí, y liberarse migrando a los parámetros maquínicos de la época.



Dibujo del Monumento a la Tercera Internacional, Vladimir Tatlin, 1920. (Imagen 17)

Se muestra la popularmente llamada, Torre de Tatlin; proyecto arquitectónico nunca construido, sede de la organización Internacional Comunista, cuyo objetivo era luchar por la supresión del sistema capitalista e instaurar la dictadura del proletariado en contra de la burguesía. La torre monumento, supondría una altura de 400 metros de alto, superando a su competidora, la Torre Eiffel. Simbolizaba una espiral, que, construida en hierro y acero, hacía referencia a la dialéctica histórica de Hegel y la concepción del progreso. Comprendía en su interior un cubo, una pirámide, un cilindro y una media esfera, cada cual rotaría a diferentes velocidades aludiendo al faro que alumbraría el nuevo mundo.

Una vez dicho esto, es necesario considerar los motivos de este cambio de paradigma, en cuanto fenómeno estético que posibilita la revisión de la estrecha relación que mantuvo la arquitectura con el arte en la modernidad relativa al S. XX, pues bien parece que Norberg Schulz no es el único que la sugiere, sino que el arquitecto icónico del futurismo, Antonio Sant'Elia ya proponía lo siguiente;

"[...] así como los antiguos tomaban su inspiración de los elementos del mundo natural, también nosotros —**material y espiritualmente artificiales**— debemos hallar la nostra en el nuevo mundo mecánico que hemos creado; la **arquitectura** debe ser la expresión más hermosa de ese mundo, la síntesis más cabal, **la más eficaz integración artística.**"¹⁷

De esta manera, Sant'Elia sugiere una visión de la arquitectura estrechamente relacionada con lo artificial y tecnológico de la época, que a su vez es atravesada por lo artístico y espiritual, a lo que Reyner Banham, en relación a Van Doesburg añadiría;

[...] la máquina es *par excellence*, un fenómeno de disciplina espiritual... La nueva sensibilidad artística espiritual del XX no sólo ha sentido la belleza de la máquina, sino que ha tomado conocimiento de las ilimitadas posibilidades expresivas que representa para las artes [...] una estética que expresa nuestro tiempo a la que alguna vez denominó **Estética de la máquina** "¹⁸

Así, a través de Reyner Banham, vemos cómo las vanguardias arquitectónicas surgidas en Europa entre 1910 y 1930 pueden ser comprendidas desde

¹⁷ Apud, Reyner Banham, Teoría y diseño en la primera era de la máquina, (Barcelona, Paidós, 1985) 135

¹⁸ Ibid, 162

la **estética del maquinismo**, que toma singular fuerza a través del Constructivismo Ruso, y personajes como Vladimir Tatlin, Van Doesburg, Richter, Lissitsky y Moholy-Nagy, quienes se encargarían de difundir este arte ligado a la mecánica y sus propiedades esenciales, mismas que serían abordadas a partir del **arte abstracto**, que no es más que un impulso hacia la despersonalización subjetiva e individualista que la máquina nos mostraría en su intento de alcanzar la **máxima universalidad**.

De esta manera, los constructivistas al igual que los pioneros del movimiento moderno que Schulz señala, parecen inclinarse hacia la búsqueda de lo esencial y universal, optando por la abstracción y la sencillez de la máquina, por lo que el arte y la arquitectura comienza a cobrar un sentido insospechado pero sumamente relacionado con los intereses de su época. Lo cual se traduciría, según Antonia Frías, y en relación al manifiesto de la escultura futurista de Boccioni, a un análisis formal donde el uso de la línea se vuelve fundamental para simbolizar «la severidad metálica de las líneas de la maquinaria moderna»¹⁹

Este predominante uso de la línea dentro del Constructivismo, tendría lugar en la arquitectura moderna a través de la expresión de las fuerzas gravitatorias que resiste cualquier edificio gracias a su estructura portante, que, en esencia puede ser representada con líneas verticales para los pilares y columnas, horizontales para las vigas, travesaños, pisos y techos, y diagonales para tensores y cables, siendo esta última, la máxima expresión del movimiento infinito y templado según Kandinsky, mismo movimiento que evocaría Tatlin en la torre del proletariado, a través de la espiral del progreso dialéctico Hegeliano en la modernidad.

19 M. Antonia Frías, La iconografía del constructivismo ruso, (RA, Revistas de Arquitectura, 1997)

Por tanto, la afirmación de Schulz al respecto de la relación entre arte y arquitectura durante el siglo XX, parece no ser un apunte desatinado como podría parecer en un principio, pues si bien, el arte había dejado de ser ese único apoyo existencial y universal para la sociedad que obedecía a los valores económicos del feudo, la religión o la aristocracia, ahora los pioneros de la arquitectura moderna como del constructivismo artístico habían visto en esta aparente derrota, **una nueva posibilidad de orientación** respecto a la multiplicidad de opciones en la compleja modernidad; una línea de pensamiento artístico que crecería conciliando la razón heredera de la ilustración y el progreso cientifista de su época con la necesidad existencial del ser humano respecto a los nuevos símbolos estéticos provenientes de la industrialización y la tecnología.

De esta forma N. Schulz comienza a elaborar la relación entre el arte moderno y la arquitectura, proponiendo una serie de argumentos y citas de los principales precursores del movimiento moderno como; Le Corbusier, Walter Gropius y Mies van der Rohe, abordando esta aparente contradicción dicotómica entre **la razón y el sentimiento**, considerando ambas partes esenciales dentro de la nueva arquitectura. Así, podríamos señalar en primera instancia la cita de Gropius y en seguida la cita en referencia a Le Corbusier;

"La racionalización, por ejemplo, considerada generalmente como un principio cardinal [de la nueva arquitectura], no es otra cosa que un agente purificador[...] El otro aspecto, la satisfacción estética del espíritu humano, es igualmente importante."²⁰

"Se utiliza la piedra, la madera, el hormigón y con estos materiales se levantan

20 Norberg Schulz, Los principios de la arquitectura moderna,(Barcelona, Reverté, 2005) 31

casas, palacios: esto es construcción. El ingenio trabaja. Pero de pronto, me conmovéis, me hacéis un bien, soy dichoso y digno: es bello. Esto es arquitectura. **El arte está aquí.**"²¹

Por tanto, el interés hacia el espíritu subjetivo de lo humano y la estetización de su entorno por parte de estas figuras que habíamos clasificado como puramente objetivas, parece quedar, al menos, parcialmente resuelto, desmintiendo la idea dogmática de que la arquitectura moderna sólo se podía consolidar a partir de la racionalización de todos sus elementos.

Sin embargo, ahora, habría que solucionar aquella teoría del **funcionalismo** y su posible, o no, conexión con el **racionalismo**, pues sin esto no sería posible hablar de la relación entre arte y arquitectura moderna, pues como menciona Schulz, "El arte es esencialmente irracional y no puede explicarse en términos científicos."

Por tanto, siguiendo a Schulz, si bien es cierto que las funciones resultan imprescindibles para la generación del programa utilitario que se espera cumpla el edificio, esto no suponía en ningún momento que la forma se produjera inmediatamente a partir de la función, sino más bien, **la función se debería considerar como punto de partida** de un proceso, en el que las emociones y sentimientos formaran parte para consolidar aquello que conmueve al espíritu.

Así, la arquitectura moderna, parece ir más allá de la ingeniería, abstrayendo e instrumentalizando sus avances a través de un proceso de resignificación simbólica de las formas ingenieriles, pues, como menciona, Antonia Frias,

²¹ Id

estas se utilizan de manera enfática e incluso exagerada donde no son exigidas por la necesidad, resultando en obras como la Torre Eiffel o el monumento de Tatlin antes citado, que fue conocido como la Torre Eiffel del proletariado, de las cuales podemos afirmar que su impulso creativo no proviene directamente de lo entendido como necesidad racional o funcional.

Al efecto, parece fundamental desmentir la idea de que la arquitectura del movimiento moderno buscaba distanciarse de todo fenómeno estético o artístico que estuviera presente en sus obras, considerando más bien **la función como una estrategia estética**, llamativa y propagandística relacionada con los avances científicos de la época y el aparente triunfo de la razón progresista.

De igual forma, ha de mencionarse que, el **Estilo Internacional**, acusado de homogeneizar inevitablemente las ciudades, sin respetar la individualidad indentitaria de la región, no es sinónimo de funcionalismo, pues como señala Stanford Anderson en su ensayo La ficción de la función, este estilo, propuesto por Henry-Russel Hitchcock y Philip Johnson en la exposición de 1932 del Museo de Arte Moderno de Nueva York, establecía una serie de criterios como el volumen en lugar de la masa, la regularidad en vez de la simetría, **la eliminación del ornamento**, y un profundo **rechazo al funcionalismo** que los autores de esta exposición entendían a partir de la figura de Hannes Meyer, conocido por las reformas académicas que introdujo en la Bauhaus en su intento por promover su «teoría de la construcción con fundamentos científicos»²² acabando con cualquier enfoque artístico derivado de la enseñanza de Gropius.

Sin embargo, aunado a que probablemente, ninguno de estos personajes del

²² Ibid, 32

estilo internacional consideraron conscientemente los principios planteados en la exposición del MoMa para el proyecto arquitectónico, y que seguramente no hubieran estado de acuerdo con la idea de un nuevo estilo, Johnson y Hitchcock utilizaban el discurso anti-funcionalista como la **ficción antitética** que conformaría una serie de intereses personales más allá del edificio, pues, como menciona Stanford Anderson, cualquier análisis serio y riguroso sobre la obra de Meyer o cualquier otro exponente de lo que Johnson y Hitchcock podrían entender como funcionalismo, revelaría que **ningún edificio puede ser explicado desde un ángulo meramente funcional.**

Pues si bien la función ha estado ligada a la necesidad del programa arquitectónico y su utilidad en la conformación del proyecto, sería verdaderamente ingenuo reducir la complejidad de cualquier necesidad humana a una sola variable objetiva, pues como menciona Stanford Anderson;

«ninguna enunciación de funciones, sin importar qué tan exhaustiva sea, puede agotar la cantidad de aspectos funcionales presentes en las actividades humanas, ni siquiera en el caso de las verdaderamente simples. [...] **Ninguna enumeración de funciones, por exhaustiva que sea, se puede traducir inmediatamente en formas arquitectónicas...**»²³

Sin embargo, esto no quiere decir que el funcionalismo entendido como una ficción, no haya existido más que en el ideario de los arquitectos de la época, sino todo lo contrario, existió como una narrativa de una época y una sociedad que reclamaba el sentido a través del uso de materiales industriales aparentes, estructuras de acero sin ningún tipo de recubrimiento, perfectamente visibles desde el interior y el exterior, materiales que buscaban representar los

23 Stanford Anderson, La ficción de la función. (Bitácora Arquitectura; No. 18, 2008)

principios físicos y mecánicos a través de los cuales se sostenía el edificio. Espacios sumamente económicos en cuestión de dimensiones, superficies y organización de actividades, sin embargo todo esto no impide que estas cualidades sean atravesadas por cuestiones metafóricas, subjetivas y estéticas, de hecho, podría decirse que son estas mismas ideas las que generan un componente estético aún más fuerte al tratar de resistirse.

Louis Khan, Le Corbusier, Loos y Aalto, nos dice Anderson, no buscaban meramente la funcionalidad, sino la creación de mundos en toda su complejidad, lugares donde se pudieran narrar historias más allá de la comodidad pasajera o la factibilidad económica, lugares que evidenciaran los significados, anhelos y ficciones de una nueva época, lugares "[...]donde la vida moderna se desarrollara naturalmente."²⁴

Ahorabien, en lo que respecta al racionalismo, Adrián Baltierra y Miguel Hierro, nos señalan que han existido **distintos grados de racionalismo**²⁵ a través de la historia, los cuales han ido cambiando y evolucionando, presuntamente desde la tratadística francesa y su influencia cartesiana respecto a la razón ilustrada. De igual forma, la noción de funcionalidad tampoco ha quedado inmóvil, sino que sugiere más bien, un nexo, una relación con una cultura o sociedad cuyos distintos modos de habitar, legitimarían, o no, el sentido de funcionalidad.

Si bien el racionalismo entendido como una **metodología proyectual**²⁶, sobre todo puesta en escena durante las primeras décadas del Siglo XX, ha facilitado la estructura lógica para dar jerarquía y claridad entre las partes

24 Id

25 Miguel Hierro Gómez, Adrián Baltierra Magaña, El diseño arquitectónico: un acertijo epistemológico (Ciudad de México, UNAM, 2020)

26 Íbid, 41

al prescindir de adornos o recubrimientos "innecesarios" desde el punto de vista meramente práctico y económico, resulta sumamente arriesgado reducir la razón a su sentido más puro de adoctrinamiento como elemento esencial del quehacer arquitectónico en contraposición a la intuición y el sentimiento.

En ese entonces, habría que insistir en la complejidad del espíritu histórico cultural y subjetivo de la dimensión de lo humano para evitar caer en lo que Adrián Baltierra y Miguel Hierro señalan, siguiendo la crítica de Aldo Rossi, a lo que él llama «**funcionalismo ingenuo**»²⁷, que no es más que la noción que suele surgir a partir del enunciado de «la forma sigue a la función», sin más ni menos, un resultado formal y directo a partir de la enunciación programática de espacios requeridos que conformarán y satisfacerán las demandas de lo que se espera resuelva el edificio, cuando en realidad podría sugerirse que esta supuesta definición formal puede estar ya sobreentendida antes incluso de la enunciación programática del cliente, a través de un criterio o una **concepción tipológica preestablecida**.

Al efecto, vale la pena señalar las conclusiones de Adrián Baltierra y Miguel Hierro sobre el tema incursionado. Así, nos dicen lo siguiente.

"la racionalidad no es la condición base del pensamiento proyectual, a pesar de los intentos de las teorías arquitectónicas de corte funcionalista que dominaron gran parte de la primera mitad del siglo xx, pues lo primero que puede observarse es que la definición de lo racional en arquitectura ha ido evolucionando de la misma manera que ha variado el concepto de funcionalidad a lo largo de la historia."

27 Íbid, 46

Apuntemos, entonces, la complicidad que existe entre el objeto arquitectónico y la dimensión humana, tanto objetiva como afectiva, donde el proceso de elaboración y conceptualización de una teoría arquitectónica tal y como lo fue el racionalismo o el funcionalismo, aún en esos casos, parece estar en un constante vaivén entre la razón y la intuición, pues como señalan Adrián Baltierra y Miguel Hierro, en relación a la modernidad superada de Montaner, “Dichos autores [como Adorno, Merleau-Ponty y Zambrano] han dejado claro que tanto un pensamiento estrictamente cartesiano y racional como una doctrina opuesta basada en la intuición esencial, son falsos. **Todo pensamiento debe incluir la razón y la intuición como procesos básicos y complementarios**”

Por tanto y a manera de conclusión de este capítulo, me interesa señalar lo sumamente arriesgado que resulta pensar en cualquier intención u objetivo de desestetización o desartistización del objeto arquitectónico, pues como hemos visto, aún en las épocas históricas más drásticamente industrializadas, los aspectos funcionales, utilitaristas y objetivos suelen ser utilizados como meros **recursos simbólicos y metafóricos**, objetos resultantes de **ficciones estéticas y estilísticas**, que con el paso del tiempo corren el riesgo, como cualquier estilo o categoría estética, de ser reducidos a simples gestos pantomímicos que usurpan la complejidad humana de una época específica.

Pues, como señala Neil Leach; "Cuando los arquitectos reivindican que su trabajo es antiestético, cuando lo hacen bajo parámetros utilitarios en los que el "arte" no juega ningun papel, es cuando el riesgo de la estetización es más agudo."²⁸

28 Neil Leach, La an-estética de la arquitectura (Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2001) 28

No existe grado cero en términos de estética, pues esta misma nos muestra las contradicciones que abarca la complejidad humana, convirtiendo la negación absoluta del estilo en otro estilo más. Es por ello que resulta imprescindible su estudio desde términos arquitectónicos, pues con el paso del tiempo, corrientes como el funcionalismo, o aún peor, aquello que se supone debe entenderse como "moderno", constantemente suelen ser reducidos a simples principios limitados y descontextualizados respecto a los objetivos más profundos que se buscaban, que si bien, pueden o no, haberse logrado, **en el fondo representaban los intereses de una época y una sociedad.**

En palabras de N. Schulz; "El urbanismo funcionalista representó realmente un intento de solucionar los problemas, mientras que el planeamiento actual a menudo se reduce a una abstracta "distribución de recursos" que nos hace olvidar que, en última instancia **el entorno del hombre** debe ser construido."²⁹

¿Es este urbanismo funcionalista, criticado por homogeneizar las ciudades, realmente culpable? ¿Qué nos queda del funcionalismo? ¿Un discurso consecuente con las demandas de utilidad y objetividad que la economía exige? O quizá el ejemplo de **una respuesta a la situación de una época específica**, donde los sueños y anhelos de una sociedad dieron forma a la ciudad.

En cualquier caso, es el entorno del hombre, en confluencia con los significados estéticos y afectivos, el que permanece en cuestión de cómo puede ser construido para contribuir al sentido de su propia existencia.

29 Norberg Schulz, *Arquitectura Occidental*, (Barcelona, Gustavo Gili, 1999) 190

CAPÍTULO 3

ELUCUBRACIONES HACIA LO CONTEMPORÁNEO

DEL FENÓMENO ESTÉTICO

"La historia, hable de lo que hable, está siempre hablando de nosotros mismos, los hombres actuales, porque nosotros estamos hechos del pasado, el cual seguimos siendo, bien que en el modo peculiar de haberlo sido." - Ortega y Gasset.¹

¹ Apud, Julio Aróstegui Sánchez, La contemporaneidad, época y categoría histórica, 2006

3.1 SOBRE LOS DIFUSOS LÍMITES DE LA MODERNIDAD Y SU EXPERIENCIA

Llegado este momento, resulta pertinente plantearse una serie de preguntas intersticiales en relación a la modernidad expuesta en capítulos anteriores y la condición temporal de nuestra contemporaneidad. Pues parece que el concepto de "moderno" evoluciona y se desdibuja según los objetivos de cada época. Si en el capítulo anterior apuntábamos que el entorno del hombre es el que permanece en cuestión, y este se ve invariablemente atravesado por cuestiones estéticas relativas a su época, entonces, para comprender el entorno que habitamos, deberíamos preguntarnos; ¿Vivimos aún en la época de la modernidad? ¿Cuáles son los límites de la modernidad? ¿Qué legado estético nos ha dejado y hasta dónde podemos decir que ha llegado?

Para Marshall Berman, la modernidad, entendida como un específico conjunto de experiencias que se encuentran entrelazadas y disponibles en el entorno, puede ser clasificada en tres fases, en donde sitúa la contemporaneidad (al menos hasta la fecha de publicación de la obra; Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad, escrita en el Nueva York de 1982) dentro de la última e inacabada fase, por lo que podríamos comenzar a señalar que **existe la posibilidad de que, aún pasando la segunda mitad del siglo xx, la modernidad no haya terminado.**

Hasta ahora, hemos tratado diversos asuntos de la historia de la estética y su relación con lo arquitectónico, desde su nacimiento como una disciplina filosóficamente moderna, fruto de la Ilustración. Pasando de la mimesis a las Bellas Artes, de las categorías estéticas y el buen gusto a la facultad

humana que permitiría el conocimiento sensible, hasta el desarrollo a través del tiempo que haría de la estética la herramienta de emancipación perfecta para el sujeto moderno, que, a través de la razón y el juicio crearía su propio sistema estético, liberado de los cánones antiguos y las tradiciones.

Evoluciones que a su vez, son generadas por cambios en las relaciones de poder de las sociedades modernas e industrializadas, donde la búsqueda por la libertad creadora se cristalizaría en la figura del artista genio que firma sus obras como autor último y responsable de sus sentimientos, un arte romántico independiente por encima de toda obligación simbólica respecto al contexto histórico, pero que no llegaría a alcanzar la suficiente fuerza para resistir a las corrientes maquínicas y positivistas del siglo xx, que buscarían generar los nuevos símbolos y significados estéticos encargados de orientar la existencia de una época y su sociedad.

Y sin embargo, poco se ha hablado de la complejísima esfera de la experiencia humana en el entorno de lo moderno, de la cual, podríamos sospechar, ésta, estará atravesada por distintas cuestiones estéticas que serán el germen y alimento de nuestra contemporaneidad.

Esta es la importancia de subrayar los aportes de Marshall Berman, quien nos propone **una visita a tres distintas modernidades**, todas enriquecidas en mayor o menor medida por la promesa de experiencias de renovación, aventura y crecimiento, pero al mismo tiempo, repletas de incertidumbre, caos y contradicción, donde el individuo se encuentra varado en las frías aguas del mercado capitalista en expansión, mientras lucha por hacer suya la vorágine de la vida urbana.

"Ser modernos, es vivir una vida de paradojas y contradicciones. [...] es estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y destruir, pero aún así, seguir luchando ansiosamente, víctima del deseo y los incesantes estímulos que lo alimentan."¹

Durante la **primera fase**, M. Berman, apunta a los cambios experimentados del siglo XVI hasta finales del XVIII, donde la figura arquetípica es encarnada por Rousseau, quién a través de Eloíse, personaje de la novela romántica "La nueva Eloísa", nos muestra los retos venideros de la **migración del campo a la ciudad**, el ambiente propicio que dará fe de las revoluciones sociales y las nuevas dinámicas de conflicto intelectual, donde casi nadie parece estar profundamente de acuerdo con nadie y sin embargo todos están acostumbrados a ello.

El ritmo vertiginoso y turbulento de los inicios de la ciudad moderna comienza a impregnarse en la psique de sus ciudadanos, nos dice M. Berman en relación a Eloísa; "De todas las cosas que me impresionan, no hay ninguna que cautive mi corazón, aunque todas juntas perturben mis sentidos, haciéndome olvidar quién soy y a quién pertenezco."²

Vale la pena subrayar la cuestión alrededor del quién soy, la pregunta sobre la **identidad** respecto a una nueva sociedad. Es decir, **¿cómo elaborar la experiencia de la individualidad como algo fijo y estable que a su vez logre dialogar con la cambiante e incierta atmósfera de la modernidad urbana?** O en su defecto, pactar la ausencia de identidad que permita la adaptación a cualquier circunstancia. Solo entonces sería posible extender las posibilidades

¹ Marshall Berman, Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. (Madrid, Siglo XXI, 1988) XI

² Íbid, 4

de la experiencia que se ofrecen como parte de esta primera fase.

La **segunda fase** es característica del siglo XIX; el entorno industrializado por excelencia que ha crecido súbitamente, creando ciudades que se abastecen y conectan a través de máquinas de vapor y vías férreas. El conocimiento científico se ha convertido en la posibilidad de adquirir nuevas experiencias a través de la tecnología, que pone en 4 ruedas o más el ritmo de la vida, generando nuevas dinámicas de poder mientras evidencia las drásticas diferencias de las clases sociales, mismas que lucharán contra las desigualdades de la modernización.

"Estos procesos sociales que confluyen en el nombre de modernización han hecho de los hombres y mujeres los sujetos tanto como los objetos de la modernización."³

Esta es la época de figuras como Marx, quién ya señalaba, según M. Berman, la decadencia de la sociedad industrial que ha podido controlar y sacar provecho de la naturaleza y sus recursos en nombre del **progreso**, aumentando la productividad y reduciendo los tiempos de fuerza de trabajo necesaria para alcanzar los mismos resultados, y sin embargo el hambre y el agotamiento permanece. **El hombre esclavo de otro hombre**, se reduce a nada más que fuerza bruta, pues para el progreso, la producción parece no tener límites. De esta forma, para Marx, si existe un hombre nuevo capaz de resolver las contradicciones de los supuestos avances modernos, este sería el obrero.

Así mismo, para Nietzsche, continúa Berman, esta era la clara la situación irónica y contradictoria en la que se encontraba el hombre de la modernidad,

³ Íbid, 2

repleto de **retos y oportunidades que prometían cambiar la experiencia de la libertad** de hasta entonces, sólo si se pagaba el costo necesario para acceder a ella. Un mundo en crecimiento económico y tecnológico, pero carente de espíritu y responsabilidad moral que se manifiesta a través de **la competencia y la autodestrucción egoísta**. El individuo de esta sociedad debía afrontar el advenimiento del nihilismo para dotar de sentido y estructura su existencia una vez liberado de las antiguas cadenas de la nobleza o la religión.

De esta manera, la experiencia del individuo en medio del deseo y el caos, se basa en la búsqueda de la **auto-afirmación** como parte de un entorno que, se supone, es posible poseer y transformar, y que, sólo entonces el caos perecerá, poniéndose del lado del vencedor, cambiando así, la perspectiva del individuo con su entorno. O en su defecto, señala Berman, la otra solución sería negarse a pertenecer al caos de la vida moderna para vivir en los márgenes de la mediocridad que al menos, tienen un sentido y una misión moral.

Finalmente, Berman apunta a la **tercera fase**, como posiblemente la más **creativa y brillante** de toda la historia mundial, última fase de la modernidad de la que es posible advertir un sorprendente avance por la diversidad de obras artísticas, multiplicidad de disciplinas científicas, figuras literarias y arquitectónicas de las que no queda más que enorgullecerse mientras al mismo tiempo, tememos de la situación que hemos engendrado, pues esta, definitivamente no es, a pesar de la prolífica y diversa producción artística que caracteriza al Siglo XX, el entorno idealmente estable y abundante para toda la humanidad. Queda mucho por qué temer y mucho por arreglar, y sin embargo, señala Berman, **el pensamiento moderno parece haberse estancado**, se muestra lánguido y perezoso, aislado en dogmáticas polaridades, ciego ante las posibilidades del pensamiento complejo y

contradictorio, pero sobre todo, **carente de un sentido crítico.**

Se trata pues, de **una época de desigualdades sociales** provocadas por los mismos **drásticos avances tecnológicos** que han traído evolución y progreso para la sociedad, donde las habilidades del hombre se ven reducidas a poco más que enchufar una máquina la fabrica o en el hogar, donde las tradiciones y su relevancia histórica parecen quedar arrumbadas más allá de la oscuridad, una sociedad que sobrepone la cuestionable y muchas veces ficticia idea de libertad, por encima de cualquier valor moral respecto aquellos que quedan fuera de la experiencia de la modernidad y su entorno, y « **¡es tanto lo que queda fuera de este mundo nuevo!** » subraya Berman. Aún así, a pesar de todo ello, se propone como la **última y más creativa fase de la modernidad.**

El mundo de la máquina y su estética por encima del mundo del hombre y sus tradiciones, donde la tecnología no es neutral, pues «el medio es el mensaje»⁴ que terminará llevando a la modernidad a un extremo grotesco y autodestructivo, manifiesto notorio en la primera y segunda guerra mundial.

Es decir, el entorno ideal para ser habitado por el **hombre unidimensional** que señala Herbert Marcuse, un hombre cuya alma y **vida interior han desaparecido**, "sus ideas, necesidades y hasta sus sueños no son suyos", en cierta forma han aceptado ser secuestrados por un sistema que administra y provee, tanto las necesidades como las satisfacciones de ellas, donde "las personas se reconocen en sus mercancías; encuentran su alma en su

4 Marshall McLuhan, El medio es el masaje, (Buenos aires, Paidós, 1969) Obra de la que podemos señalaras que los efectos de la tecnología están más allá de los de ser solo un medio instrumental, pues modifican en sí mismas las dinámicas sociales y sus posibilidades.

automóvil"⁵ o en cualquier otro producto del mercado que se vincule con el deseo identitario en busca de la ficticia individualidad, pues como señalaba Georg Simmel, a través de su obra *La metrópolis y la vida mental*, escrita en 1903;

"Los problemas más profundos de la vida moderna se derivan de la demanda que antepone el individuo, con el fin de preservar la autonomía e individualidad de su existencia frente a las avasalladoras fuerzas sociales que comprenden tanto la herencia histórica, la cultura externa, como la técnica de la vida."⁶

Según Simmel, esta demanda de autonomía e individualidad, parece ir de la mano de una extendida y generalizada **actitud blasée** (cuya traducción directa del francés significaría hastiado) donde el individuo habitante de un entorno urbanizado se encuentra en **una constante exposición de estímulos nerviosos** que intensifican su vida cotidiana a través de imágenes, sonidos, pensamientos, reflexiones y todo tipo de estímulo psíquico y sensorial, lo cual, va confiriendo a la personalidad una especie de **insensibilidad** que ayudaría a reducir el impacto psicoemocional en el urbanita, que cualquier otra persona de un entorno rural sufriría como alteración o perturbación de los sentidos. Así, el medio utilizado para enfrentar el entorno de la ciudad, se vuelve hacia **la razón y el entendimiento por encima de la emoción o los sentimientos**.

El urbanita, blasé por excelencia, es intelectualmente sofisticado, cronométricamente exacto, objetivo y racional, mide sus relaciones sociales y personales en cuanto a la efectividad y conveniencia, pues **el dinero es el común denominador**, el auténtico medio por el cual alcanzar y reafirmar la

5 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. (Madrid, Siglo XXI, 1988) 16

6 Georg Simmel, *La metrópolis y la vida mental*, (Santiago, Revista Bifurcaciones, 2005) 1

supuesta personalidad, pues en realidad **el precio que hay que pagar por esta identidad es considerablemente alto y contradictorio**, pues la verdadera libertad individual escapa a los parámetros con que se miden los valores en la economía monetaria que señala Simmel, ya que para este sistema;

"El individuo se ha convertido en un simple engranaje de una enorme organización de poderes y cosas que le arrebatan de las manos todo progreso, espiritualidad y valor para transformarlos a partir de su forma subjetiva en una forma de vida puramente objetiva. [...] se ofrece una solidez tan avasalladora del espíritu cristalizado y despersonalizado que la personalidad, por así decirlo, no puede mantenerse a sí misma bajo este impacto."⁷

Resulta sumamente interesante la manera en que esta última fase de la modernidad planteada por Berman, puede ser leída desde distintos autores que coinciden en ubicar el **entorno urbano** de esta modernidad como un hito fundamental en la historia, donde la experiencia del urbanita es moldeada y modificada para hacerlo sujeto y objeto del mismo, donde la lucha contra la naturaleza por la supervivencia, se ha desplazado hacia una lucha del hombre contra el hombre por la utilidad y la ganancia.

Frente a esta experiencia del entorno urbano, Berman de manera parecida a Simmel, apunta a **3 actitudes arquetípicas** que se manifestaron a través de los años sesentas del siglo xx, mismas que se nos proponen como ejes rectores de la personalidad moderna, donde cada una de ellas conlleva sus propios llenos y vacíos, sus retos y posibilidades. Las cuales, a pesar de que Berman las señala como extintas para los años ochentas, podríamos sugerir que al día de hoy parecen mantenerse, quizá de manera híbrida, pero vigentes para la

⁷ Georg Simmel, La metrópolis y la vida mental, (Santiago, Revista Bifurcaciones, 2005) 9

reflexión contemporánea de aquellos que buscan, como intento hacerlo, darle sentido a la condición histórica del presente.

La primera de ellas se vuelve hacia sí misma proclamando su **autonomía**. Esta es la figura del artista que sobrepone el principio, ya no de la expresión y el sentimiento como lo hacían los románticos, desvinculándose de todo proceso y tradición histórica para alcanzar la libertad, sino de la exploración de las posibilidades del mismo medio, esto es «la búsqueda del objeto de arte puro y autorreferido»⁸ **la actitud de quién intenta aislarse de la vida moderna.**

La segunda actitud, según M. Berman, remite a los fervores de la **revolución**, condición inherente a la modernidad, que busca en sí misma destruir la tradición, para implantar el modelo de una sociedad que, sin saberlo, supone grandes problemas desde su planteamiento como alternativa ensimismada, pues ésta «Busca el derrocamiento violento de todos nuestros valores y se preocupa poco de la reconstrucción de los mundos que destruye» por tanto es **la actitud del crítico revolucionario**, que sueña con el futuro o el pasado, como la solución a todos los problemas del presente.

La tercera actitud supone abrirse a la multiplicidad de posibilidades y condiciones de la modernidad, tanto a las más ricas como a las más deplorables, fusionando así, distintas disciplinas y producciones artísticas. Es decir, «romper las barreras entre el arte y otras actividades humanas tales como el **espectáculo comercial**, la tecnología industrial, la moda, y el diseño, la política.»⁹ con el fin de crear resultados transdisciplinares y polivalentes que reflejen la riqueza y potencialidad de la época. **Esta es la actitud afirmativa de la última fase de la modernidad.** La cual para

8 Marshall, Berman, op. cit., 18

9 Marshall, Berman, op. cit., 20

Berman, representa a los posmodernistas que afirmaban «un nuevo ideal de aire fresco y lúdico en un ambiente cultural que en los años cincuenta se había vuelto insoportablemente solemne, rígido y cerrado.»¹⁰ Surge entonces lo que Berman señala como **modernismo pop**, que si bien, logra revivir cierto potencial creativo fusionando industria y arte, no termina de establecer los límites entre uno y otro, su pensamiento crítico parece haber desaparecido en aras de la adaptación a un entorno híbrido y polivalente.

Por tanto, en relación a esta última actitud que señala Berman, y siguiendo la secuencia cronológica que nos propone Lipovetsky y Serroy en La estetización del mundo, podríamos pensar en la **Hipermodernidad**, como el entorno habitable de esta última actitud, la cual, lejos de haber superado la modernidad, parece multiplicarla logarítmicamente a través de la transición hacia el capitalismo artístico, exponenciando sus efectos a través de las masas, pues ahora, si bien ya no existen las grandes dicotomías entre arte y entretenimiento, arte e industria, artes mayores y menores, pues todas estas parecen fusionarse creando nuevos imperios para la imaginación y la creatividad a merced de la economía, donde el individuo de esta hipermodernidad sigue activamente deseante y hambriento de un componente estético que pueda reafirmar su **identidad** como sujeto y objeto de **un entorno regido por el capitalismo artístico**.

Estamos frente a lo que Lipovetsky y Serroy llaman, **La era transestética**¹¹, donde el arte pasa a ser **hiperarte** por interceder en cualquier dinámica social y comercial a través de su componente estético, es decir, la estética ha abandonado el terreno de lo sagrado y puro del arte para participar en la más variada cantidad de tareas industriales y comerciales con el fin de fundar y

¹⁰ Ibid, 21

¹¹ Gilles Lipovetsky, op. cit. 20

satisfacer la necesidad de **experiencias hedonistas** en el consumidor, pues **la estética del hiperarte es la herramienta de seducción por excelencia**, manifestándose a través de la **imagen** y su capacidad infinita de reproducción a través de la publicidad, los medios de comunicación y los espectaculares en la ciudad, pues como señala Lipovetsky y Serroy;

"Nada escapa ya a las redes de la imagen y del entretenimiento y todo lo que es espectacular se cruza con el imperativo comercial: el capitalismo artístico ha creado un creciente imperio transestético en el que se mezclan diseño y star-system, creación y entretenimiento, cultura y show-business, arte y comunicación, vanguardia y moda."

Se trata pues, de fenómenos estéticos y culturales que han estado en una constante dialéctica a través de los procesos históricos y sus dinámicas sociales hasta llegar a este momento en específico. En este sentido, no es algo nuevo que nos tome por sorpresa, pues como ya advertía Paul Valery desde 1928, en relación a los avances tecnológicos y la fuerte inclinación del hombre hacia la estimulación psico-sensorial;

"Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo. (...) No sé si filósofo alguno ha soñado jamás una sociedad para la distribución de Realidad Sensible a domicilio."¹²

Esta es la paradójica cumbre de la modernidad; **del sujeto moderno al individuo hipermoderno transestético**; habitante insatisfecho de un

¹² Paul Valery, Pièces sur l'art, La conquête de l'ubiquité, (Paris, Gallimard, 1934) 85

entorno abundante en experiencias, adicto a las tendencias, los shows, las exposiciones, el diseño y la moda, las imágenes y los sonidos.

Un entorno donde las vanguardias y su espíritu revolucionario, fueron absorbidas por las lógicas metamórficas del capitalismo artístico, que se adapta a todos los sectores y mundos periféricos, lo que Lipovetsky y Serroy llaman "**La sociedad transestética**" de la cual es justo apuntar que a pesar de sus esfuerzos se muestra « impotente para crear una existencia reconciliada y armoniosa: la soñamos orientada hacia la belleza, pero lo está hacia la competencia. »¹³

Por ende, **resulta inverosímil decir que la modernidad ha terminado**, pues **el modo de producción capitalista continúa vigente** y operando a través del ideal de vida ético-estético, basado en consumir experiencias placenteras de orden identitario que reafirmen el lugar del individuo respecto a su entorno. La diferencia está en que cada vez más, los límites de esta satisfacción identitaria se amplían para abarcar lo inabarcable, de modo irónico, tanto el arte como el anti-arte, lo estético como lo anti-estético, lo moral como lo inmoral, se vuelven productos comerciales para el modo de producción capitalista y sus garras que todo lo alcanzan.

De esta manera, es preciso recordar, sugiere Leach, el paradójico problema en que se encuentra la modernidad una vez que se supone liberada de todo mito y religión, una vez instaurada la razón que surge de la Ilustración, mostrándonos así, el camino del progreso. **Progreso que para Benjamin, no es más que otra engañosa doctrina de ensueño a favor de las lógicas mercantiles**, que mantienen esclavizada a la metrópolis a través de un nuevo

¹³ Lipovetsky, Gilles. op. cit. 25

mito que «sostiene la existencia moderna y enmascara la barbarie continua de la historia. Como Benjamin dice: "Jamás se da un documento de cultura que no lo sea a la vez de la barbarie"»¹⁴

Así, la realización que se nos ofrece, sin importar nuestras diferencias, es a través del mejor vivir, aprovechar la vida y disminuir los tiempos muertos, pero esto sólo el pretexto perfecto para el consumo de un mundo «**hiperreal**» en términos de Neil Leach, una ilusión, un simulacro, una **disneyficación** de la vida misma que ha sido tomada y completamente estetizada en beneficio de perpetuar «La sociedad de consumo» que señala Baudrillard.

Así, cuando hablamos de arquitectura, cuya dimensión creativa parece estar sumamente vinculada con el dominio de la imagen a través del plano, el croquis, el render e incluso la maqueta, podemos advertir el rol que juega dentro de la hipermodernidad, generando edificios espectaculares del deseo y la seducción, pues como señala Leach, «**El mundo del arquitecto es el mundo de la imagen**»¹⁵ y el mundo de la imagen es el instrumento estético del hiperarte.

Por lo que la **hiperarquitectura**, lejos de considerar el sentido y significado existencial que podría tener el entorno urbano para el ser humano que lo habita, buscaría generar el escenario perfecto de la **anestesia estética**, donde el deseo y la estimulación se encuentra en cada esquina, haciendo de la experiencia de la ciudad «la fuente de la embriaguez perpetua»¹⁶ como ya sugería Baudelaire, esta «tiene un efecto narcótico, la capacidad de

14 Neil Leach, 69

15 Ibid, 27

16 Ibid, 67

inducir a una actitud blasé en el individuo.»¹⁷ Y sin embargo, a los ojos de la «muchedumbre»¹⁸, nadie parece notarlo, pues los efectos de la anestesia y su ensoñación estética parecen haber trascendido todo tipo de pensamiento crítico.

¿Por qué alguien se atrevería a cuestionar el supuesto mundo de la democrática y accesible sociedad transestética, donde todos pueden reafirmar su identidad como artistas?

Este mundo hiperartístico, nos dice Lipovetsky, ha hecho de los jardineros paisajistas, de los peluqueros estilistas, de los floristas artistas florales, de los cocineros, creadores de experiencias culinarias, de los tatuadores, artistas del tatuaje, y de los joyeros, artistas joyeros, hasta llegar a Frank Gehry, que es reconocido en todo el mundo como el artista-arquitecto. Sin embargo, esta transdisciplinariedad estética resulta sumamente complicada de entender y criticar, y quizá ahí esté su conveniente inconveniencia, pues en medio de la ambigüedad, «Cuando todo se hace estético ya nada es ni bello ni feo y el arte en sí mismo desaparece»¹⁹ De tal forma que, Tatarkiewicz nos dice con respecto al siglo xx, «nuestro siglo ha llegado a la conclusión de que conseguir una definición de arte que sea de una gran amplitud no es sólo muy difícil sino imposible.»²⁰

La propia extensión y complejidad del arte parece escapar a la conciencia del hombre pero no a las lógicas transestéticas del capitalismo artístico.

17 Id

18 Para Benjamin, según Neil Leach, la muchedumbre es la esencia de la modernidad, pues en ella se advierte el comportamiento autómatas del hombre, doblegándose a su entorno, logra mimetizarse para sobrevivir.

19 Neil Leach, op. cit. 20

20 Wladislaw Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, (Madrid, Tecnos, 1987) 61

Al respecto, siguiendo a Leach, si no podemos limitar el concepto de arte, no podemos medirlo, y «en vez de juicio estético, lo que hay es una cultura del exceso»²¹ producto del mercado y la hiperaceleración que se sobrepone, no sólo a las dinámicas de producción del objeto artístico, sino de todo producto mercantil. En consecuencia nos dice N. Leach «La estetización del mundo induce a una forma de entumecimiento, reduce toda conciencia del dolor al nivel de la imagen seductora»²² a lo que habría que complementar que dicha estetización no es más que el instrumento final del capitalismo artístico, meramente una herramienta que nos aparece irónicamente secuestrada por el mercado y la falacia del progreso, para usarse con fines diametralmente opuestos a los que fue creada, subrayando así, la frase de Lipovetsky y Serroy;

"Después del arte para los dioses, el arte para los príncipes y el arte por el arte, lo que triunfa ahora es el arte para el mercado."²³

Este arte para el mercado, se nos muestra también a través de **la ciudad hiperturística**; el escenario perfecto para realizar el sueño ético estético de una vida estimulante, llena de aventuras y experiencias, donde «la mirada turística no ve sino paisajes que admirar o que fotografiar»²⁴, nos dicen Lipovetsky y Serroy.

La ciudad de la hipermodernidad se ha vuelto su propio instrumento de difusión, pues en ella convergen todo tipo de medios de comunicación y de publicidad, motores encargados de **la estimulación psico-sensorial del deseo y la seducción**; objetivos traducidos a través de la excesiva exposición

21 Neil Leach, op. cit. 22

22 Ibid, 80

23 Gilles, Lipovetsky op. cit. 21

24 Ibid, 24

de imágenes que transforman la atención del individuo en mercancía de cambio para «La Sociedad del espectáculo» de la que Guy Debord escribía en 1967, y de la cual, nos dice Leach, **«todo es inmediatamente cosificado en imágenes»** pues se trata de una sociedad narcisista que ha implementado la «narcosis de la imagen» como estilo de vida, buscando constantemente hacer de sí misma, la imagen del espectáculo por excelencia.

Sin embargo, una vez el espectáculo ha comenzado, resulta sumamente complicado distinguir la realidad, pues esta, parece ocultarse detrás de todas las imágenes publicitarias, de las que hemos consumido valores éticos-estéticos promovidos por el capitalismo artístico, en beneficio de producir nuestra propia imagen para reafirmarnos como parte de un entorno que se multiplica a través de las vallas publicitarias, las vitrinas y los espectaculares, que no hacen más que hablarnos de cómo deberíamos lucir, qué comprar, y a dónde ir para ser nuestra mejor versión. **La ciudad y la arquitectura se han perdido en los márgenes de la hipermodernidad para convertirse en el espacio vacío de la publicidad y el consumo.**

"Cuando uno ve, al anochecer, Las Vegas emerger del desierto bajo el resplandor de los anuncios, y vuelve al desierto cuando rompe el alba, uno se da cuenta de que los anuncios no son lo que da brillo o decora los muros; es lo que borra los muros, las calles, las fachadas y toda la arquitectura, borra todo soporte y toda profundidad; y que esta eliminación, esta reabsorción de todo en la superficie... es lo que nos sume en la euforia estupefaciente e hiperreal que no cambiaríamos por nada del mundo, y que es una forma de seducción vacía e ineludible."²⁵

25 Neil Leach, op. cit. 118

Frente a la desesperanza de la modernidad, Berman nos proponía regresar a sus raíces críticas y contradictorias, propias del pensamiento moderno del siglo XIX, reconsiderando así, las incongruencias y tragedias que nos ha traído nuestra deseo de estabilidad y arraigo, y, al mismo tiempo de crecimiento y progreso insaciable; «nuestro deseo de vivir de acuerdo con unos valores claros y sólidos, y nuestro deseo de abrazar las posibilidades ilimitadas de la vida y las experiencias modernas que anulan todos los valores.»²⁶ Entonces podríamos, imaginar otras posibilidades.

Si no podemos cambiar el modo de producción, por lo menos podemos ralentizarlo. Devolverle a la estética sus raíces etimológicas, y encontrar en la aisthesis, la riqueza de la capacidad sensorial y perceptual **más allá de lo comercial**. Retomando así, la actitud estética que presentan Lipovetsky y Serroy, como aquella forma de vida inclinada **hacia la lentitud y la tranquilidad**. Una estética que no adormezca la riqueza de la experiencia vital²⁷ de la que nos habla Leach y, que a su vez, encienda la experiencia vívida²⁸ que menciona Juhani Pallasmaa, sin perder por ello, **la gracia irónica y contradictoria del «flâneur»²⁹ que habita en los espacios intermedios**, quién en medio del revuelo y la prisa de la muchedumbre, saca a pasear elegantemente a su tortuga, mientras observa desinteresadamente el mundo que lo rodea. Sin miedo a perder el tiempo, deambula desde el anonimato, y desde allí, sin quererlo, subvierte las dinámicas de consumo.

26 Marshall, Berman, op. cit. 26

27 Neil Leach, op. cit. p.27

28 Juhani Pallasmaa, *Habitar*, (Barcelona, GG, 2016) 61

29 Término extraído de la obra de Baudelaire quién encarna y a la vez hace refiere a la figura del flâneur como aquel «Observador, paseante, filósofo, llamadle como queráis. A veces es poeta; más a menudo se aproxima al novelista o al moralista; es el pintor de las circunstancias y de todo cuanto las circunstancias sugieren de eterno» Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, 1999.



Figure 2 The definitive dandy.

The definitive dandy, Penni Bestic, 1990. (Imagen 18)

3.2 SOBRE LA CONDICIÓN CONTEMPORÁNEA DEL FENÓMENO ESTÉTICO Y LO ARQUITECTÓNICO

Hemos revisado hasta aquí, algunas nociones de hechos y procesos históricos que nos han servido como prueba del vínculo indisoluble que ha mantenido la arquitectura con la estética, a partir del cual podemos distinguir y abordar el conocimiento de ambas materias transformándose a través de una época. Por lo que, llegado este momento, una vez tratada la modernidad, no nos queda más que acudir a una de las más actuales y renombradas condiciones históricas que suceden al ser humano, de la cual tanto se ha dicho y se ha escrito, apareciendo anacrónicamente, en textos de diversos momentos históricos como una cuestión fundamental a la existencia momentánea de ese mismo tiempo.

Así, después de la modernidad que se proponía como el modelo antagónico de la tradición y lo antiguo, manifestándose como la cuestión alrededor de la creatividad y la novedad; podríamos preguntarnos **¿qué nos queda de la contemporaneidad y en qué medida nos concierne?**

Mucho se habla de la condición contemporánea del arte y de la arquitectura, de la escritura y la filosofía como aquella situación cronológicamente específica en que una obra acontece en los límites de la actualidad, sin embargo, habría que preguntarse, ¿cuáles son verdaderamente esos límites? y ¿qué es lo contemporáneo?

Parece haber un acuerdo sobreentendido cuando hablamos de lo contemporáneo como aquello que representa o tiene algo que ver con lo que nos acontece día a día, como si fuera una suerte de experiencias, pensamientos y sensaciones, que tienen lugar en nuestra cotidianidad y, que por alguna razón, como seres humanos que habitamos en este específico y continuo plano temporal al que llamamos presente, compartimos la contemporaneidad.

Boris Groys, en su artículo *La topología del arte contemporáneo*, nos dice que el arte moderno es distinto del contemporáneo; pues el primero buscaba representar y dirigirse hacia un futuro, hacia lo nuevo por oposición de lo antiguo, un arte iconoclasta por lo tanto, que en su intento paradójico de romper con lo antiguo, se afirma a sí mismo a través de la vívida comparación con lo viejo, por lo que en lugar de enterrar y olvidar la tradición, ésta parece resucitar constantemente como la antítesis de la creación. Mientras que aquello que tiene de contemporáneo el arte contemporáneo, es precisamente el hecho de **dirigirse hacia el presente**, no hacia el pasado ni hacia el futuro, y en esta ubicación temporal, podríamos añadir; encontrar y dar cuenta de aquello que nos pertenece y debe ser rescatado del olvido.

Por su parte, Giorgio Agamben señala que, solo aquel que pertenece verdaderamente a su tiempo, es capaz de ver en él, la oscuridad e imperfección, «aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones»¹ y por tanto deviene crítico e inactual, pues ve más allá de la norma, siendo capaz de tomar distancia y percibir su tiempo. Sin embargo, continúa Agamben, esta oscuridad que se ve, no es la nada en sí misma, tampoco el vacío total, sino la ausencia de luz, una luz que, y haciendo referencia a la astrofísica contemporánea, señala;

¹ Giorgio Agamben, *Desnudez*, (Buenos Aires, AH, 2011) 18

"Lo que percibimos como la oscuridad del cielo es esa luz que viaja velocísima hacia nosotros y que no obstante no puede alcanzarnos, porque las galaxias de las que proviene se alejan a una velocidad superior a la de la luz."²

Esta luz que viaja hacia nosotros y de la que no vemos más que oscuridad, representaría la posibilidad de definir el presente de lo contemporáneo, pues nuestra posición no es más que una grieta en la continuidad temporal, a partir de la cual podemos escindir entre el pasado y lo que está por venir. Así, Agamben nos señala que; «Es el contemporáneo el que quebró las vértebras de su tiempo [...] él hace de esa fractura el lugar de una cita y de un encuentro entre los tiempos y las generaciones»³ Es la posibilidad de generar este encuentro, y ser conscientes de esta grieta temporal, lo que nos permite, según Agamben, reinterpretar algún relato bíblico del pasado y traerlo al presente como profecía, por lo que en cada parte del pasado, está la posibilidad de reinterpretar y pensar las posibilidades del ahora.

Por otro lado, sugiere Julio Aróstegui, existe la posibilidad de pensar la contemporaneidad en un **doble sentido**, como **categoría histórica**, o como **época**; la primera supondría la conciencia de **coetaneidad** en cuanto a ciertos sucesos y experiencias vividas en primera persona, que a su vez son compartidas creando una sensación colectiva de contemporaneidad, esto es lo que generó por primera vez lo que más tarde se estableció como **época**; una vez pasadas las revoluciones dieciochescas en Europa, según nos dice Aróstegui, la sensación en los coetáneos de estar frente a una historia nueva, resultado de la modernidad ilustrada, poco a poco se fue estableciendo como **Historia contemporánea**, la cual por su componente contradictorio de historiar la inmediatez del presente, que una vez vivido, deja de pertenecer

² Ibid, 23

³ Ibid, 28

al presente y pasa a ser historia, suponía un Oxímoron en sí mismo, además de que como Aróstegui señala, en relación a Ortega y Gasset; «la historia, hable de lo que hable, está siempre hablando de nosotros mismos, los hombres actuales, porque nosotros estamos hechos del pasado, el cual seguimos siendo, bien que en el modo peculiar de haberlo sido.»⁴

Por tanto, no hay historia sino a través de la condición del presente que busca darle sentido a las experiencias vividas de manera coetánea y generacional, por lo que una vez fundada la Historia contemporánea su objetivo dejó de ser lo coetáneo para pasar a ser una época en específico; marcada por el espíritu de la revolución liberal, proponía, según nos dice Aróstegui, «imponer la ruptura de la barrera entre lo académico y lo social»⁵ de manera que, periodistas, publicistas, filósofos y todo tipo de profesionistas aparentemente ajenos al mundo académico historicista fueran sujetos de la historia.

En definitiva, «Sin modernidad no habría contemporaneidad como conciencia nueva de esa modernidad misma»⁶, nos dice Aróstegui, de lo cual vale la pena subrayar la noción de **conciencia** que alimenta a esta categoría histórica que nace y nos aparece entre los **coetáneos** como el deseo o **la necesidad, de distinguir entre lo nuevo de la modernidad y lo actual de la contemporaneidad** que no se satisface de la historia convencional y busca inventar otra, una aún más reciente que integre y de sentido a nuestra condición contemporánea.

4 Julio Aróstegui Sánchez, La contemporaneidad, época y categoría histórica, 2006

5 Id

6 Id

Unavez dicho lo anterior, advertiremos en esta búsqueda de contemporaneidad nada más que un esfuerzo por comprender esa oscuridad que nos llega de lo que pudiera ser luz de un presente, un ahora que vale la pena señalar a partir de ciertas infiltraciones y puntos de confluencia que ha mantenido la **fenomenología** con el ámbito de lo **estético** y lo **arquitectónico** en el transcurso de las últimas décadas. Incidencia que ya señalaba Montaner hacia 1997, respecto a ciertos cambios teóricos que comenzaban a ser visibles en el ámbito de la arquitectura respecto a la filosofía de la fenomenología y el existencialismo que proponían;

"una nueva teoría humanista que defiende **la experiencia vital de los sentidos** frente al dominio de la razón instrumental de la tecnología y las imposiciones de la cultura de la imagen"⁷

Subrayemos pues, esta importancia que surge hacia **la experiencia vivencial** de los sentidos por encima de la razón instrumental, que emerge de un contexto posterior a lo que Montaner señala como modernidad, que en este caso interpretaremos como la mayor parte del siglo XX, evidenciando ciertas crisis teóricas que se habían matenido, como el supuesto «sujeto universal» y la dualidad «subjetivo-objetivo», de manera que la fenomenología vendría a tratar una nueva manera de atender estas cuestiones. Así, nos dice Montaner;

"La fenomenología es una constatación de la crisis del racionalismo. Los textos de Edmund Husserl, Karl Jaspers y Maurice Merleau Ponty se basan en una corrección, a partir de la experiencia y la existencia, del exclusivismo racionalista, para interpretar al mundo y al ser humano."

⁷ Josep Maria Montaner, La modernidad superada: Ensayos sobre arquitectura contemporánea. (Barcelona, GG, 2001) 11

Así, esta corrección que menciona Montaner, inicialmente se dirigirá hacia el método racionalista que había constituido la base de la modernidad, para plantear un giro hacia la **experiencia de la esencias en el mundo** a través de la fenomenología de Husserl, pero posteriormente, con Merleau Ponty, se extenderá hacia la compleja y dinámica relación que mantiene **el cuerpo que habita el mundo**. Por lo que Montaner agrega la cita de Merleau Ponty;

"Nuestro cuerpo no es un objeto para un yo pienso, sino un conjunto de significados que van hacia el propio equilibrio [...]. El mundo no es lo que yo pienso sino lo que yo vivo."⁸

Por otro lado, Norberg Schulz, en su último año de vida que alcanzó a los albores de nuestro siglo, ya apuntaba a la fenomenología a través de su libro; "Los principios de la arquitectura moderna", donde menciona a la fenomenología como el medio "para abolir los estilos y reconquistar «las cosas mismas»"⁹ refiriéndose a la noción de las cosas mismas como aquello que deriva de la experiencia planteada a través del método de Husserl, y que, en cierta medida, vale la pena señalar, superó las barreras preconcebidas del método científico imperante de la modernidad, evidenciando que, como subraya Montaner en relación a una frase de Schulz; "el razonamiento es -aproximadamente- exacto, pero torpe y burocrático, mientras que la percepción es espontáneamente 'ingeniosa' e 'insegura' ".¹⁰

Con ello, Montaner sugiere hacer evidente que toda actividad científica como artística comparten campos de acción desde la intuición y la razón, y muestra de ello es la heterogeneidad discursiva de la obra arquitectónica

8 Ibid, 70

9 Norberg, Schulz, op. cit. 44

10 Maria Montaner, op. cit., 70

de Koolhaas o Bernard Tschumi. Dos arquitectos que podrían compartir la lista que posteriormente genera en « La condición contemporánea de la arquitectura »¹¹ agregando a Juhani Pallasmaa, Steven Holl, Peter Zumthor, y otros más que considera han conceptualizado y expresado los alcances del pensamiento fenomenológico en la arquitectura.

De esta manera asistimos a la atinada y cada vez más frecuente intención de rescatar la importancia de **la experiencia de la percepción** que irá permeando paulatinamente en la reflexión de **lo arquitectónico**, que a su vez, comparte el campo de estudio, a través de la experiencia y el **método fenomenológico**, con **la estética**, pues gracias a los aportes que introduce John Dewey en su obra; « El arte como experiencia »¹², se logra replantear la dicotomía sujeto-objeto, al tratar **la experiencia como el momento en que sujeto y objeto se encuentran**, al respecto Dewey nos dice;

"El medio de expresión en el arte no es ni objetivo ni subjetivo, es la materia de una nueva experiencia en que ambos han cooperado de tal manera que ninguno tiene existencia por sí mismo."¹³

Esta experiencia, según Dewey, se conforma a través de respuestas creativas, conscientes, coherentes, rítmicas y organizadas, que buscan significar al entorno y por ende a su existencia misma, que, en ocasiones, si se cumplen esta serie de requisitos, y logran tener un cierre, se puede alcanzar lo que él denomina **la experiencia estética**, que no es más que el hombre creando nuevas formas que se adaptan e interactúan con su medio de manera satisfactoria.

¹¹ Maria Montaner, La condición contemporánea de la arquitectura, (Barcelona, GG, 2015)

¹² John Dewey, El arte como experiencia, (Barcelona, Paidós, 2008)

¹³ Ibid, XIII

"La experiencia estética requiere una participación con una atención sensorial, consciente, física y social. Esto es, se trata de una implicación sensorial consciente en el mundo que no solo incluye al individuo como sujeto perceptor sino también a ese medio que le rodea y en el que está inmerso."¹⁴

Esta cualidad del **sujeto inmerso en su medio**, que demanda su plena atención y participación, es la que quisiéramos destacar para entender el giro esencial que se da en la estética, al igual que en la corriente fenomenológica en arquitectura, para trascender los límites del pensamiento moderno hacia el concepto de **la experiencia como el momento en que se encuentra sujeto y objeto** que vale la pena reflexionar. De esta manera, subraya Gloria Luque en relación a Arnold Berleant;

"La propuesta de Dewey supone un cambio en la teoría tradicional de la estética, ya que en ella no encontramos distinción sujeto-objeto, sino que cada uno es parte del proceso de esa experiencia."¹⁵

Esta **superación de la dicotomía sujeto-objeto** es la que permite a Dewey ir más allá del campo de las artes para introducir a la estética en el mundo de la **cotidianidad** experiencial al decirnos lo siguiente;

"Esta tarea es restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia"¹⁶

¹⁴ Gloria Luque Moya, Los orígenes de la estética de lo cotidiano. John Dewey y la noción de experiencia estética. (Discusiones Filosóficas. Año 20 No. 35, 2019) 142

¹⁵ Ibid, 143

¹⁶ John Dewey, op. cit. 4

Así mismo podríamos advertir esta inclinación por la experiencia y la actitud fenomenológica, a través de los escritos de Mikel Dufrenne, quién advierte desde las primeras páginas de su libro; «**La fenomenología de la experiencia estética**», cuyo título ya desde un principio nos sugiere que;

"Determinar lo que hace posible la experiencia estética es siempre una cuestión crítica, que puede responderse orientando la crítica hacia una fenomenología..."¹⁷

Por tanto, si en John Dewey veíamos ya el interés por la experiencia atravesada naturalmente por lo estético que se despliega de manera cotidiana en la vida, es con Mikel Dufrenne (y otros pensadores más entre los que Román de la Calle destaca; Moritz Geiger, Nicolai Harman, Roman Ingarden y Dino Formaggio, por citar algunos) que **el método fenomenológico alcanza a la estética** de manera clara y concisa poniendo entre paréntesis todo conocimiento positivista aprendido y por tanto preconcebido de las cosas, para situar a la «epojé» como uno de los primeros pasos que dejarían surgir el fenómeno de la experiencia estética. Así, Roman de la Calle menciona al respecto de la obra de Dufrenne;

"El pensamiento estético no tardó en percatarse de que aquel enfoque, que subrayaba metodológicamente el carácter intencional de la conciencia y la intuición esencial de los fenómenos, podía ser un adecuado camino para desarrollar sus propias investigaciones, dada la singular relevancia y el especial énfasis que la relación objeto-sujeto asumía dentro de esta perspectiva."¹⁸

¹⁷ Mikel Dufrenne, *La fenomenología de la experiencia estética*, (Valencia, Fernando Torres, S.A., 1982) 7

¹⁸ R. De la Calle, (2018). *Mikel Dufrenne Fenomenología de la Experiencia Estética*. PUV. Universitat de València. Valencia, 2018. Col.lecció "Estètica & Crí-tica" n° 41.

Por ende, es verosímil suponer que el interés por la experiencia y el método fenomenológico comienza a cobrar importancia desde la estética como una posible alternativa para **superar el enfoque positivista** que había dominado hasta entonces, abriendo el camino para la reflexión contemporánea de la propuesta respecto a la «estética de lo cotidiano»¹⁹ y otras variaciones como la «somaestética»²⁰ de Shusterman que menciona Gloria Luque, reclamando así, a la estética moderna, no reconocer la **relación existente entre la estética y la vida diaria**, y por tanto, proponiendo ampliar el pensamiento estético más allá de las artes para "dar cabida a una gama más amplia de las experiencias humanas de todas las tradiciones culturales"²¹ y con ello, **reivindicar la concepción de estética como conocimiento sensible**, que ya se mencionaba en el capítulo 1.3 de este documento.

En consecuencia, parece pertinente el apunte de Katya Mandoki al respecto de la raíz etimológica y formulación teórica que hace Baumgarten al inaugurar la estética como conocimiento sensitivo al decir; "Si entendemos a lo estético como teoría de la sensibilidad en su acepción etimológica y desde Baumgarten como *scientia cognitionis sensitivae*, nada hay quizás más común, indispensable y cotidiano que lo estético."²²

Es así que, Katya Mandoki, logra rescatar la sensibilidad en toda la complejidad humana que le caracteriza, y vincularlo estrechamente con la disciplina filosófica que estaría relacionada con el conocimiento sensitivo desde sus orígenes. Pero va un paso más allá, situando **el cuerpo como el mismo origen de la estesis**. Así en palabras de Mandoki;

19 Gloria Luque, op. cit. 143

20 Término utilizado por Richard Shusterman que propone ampliar el objeto de estudio de la estética tomando el cuerpo y su capacidad somática-sensorial como eje principal.

21 Ibid, 130

22 Katya Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*, (México, Siglo XXI, 2006) 67

"sin el cuerpo no hay estesis [...] El "sentido" (sense) nos dice Dewey, cubre una gama amplia de contenidos: lo sensorial, lo sensacional, lo sensitivo, lo sensible, lo sentimental, junto con lo sensual."²³

Por ende, siguiendo a nuestra autora, **el cuerpo y sus sentidos** que constituyen el lugar y el espacio donde se está, a su vez conforman la percepción del tiempo en **un aquí y un ahora experiencial** (a diferencia de la concepción mental euclidiana); "el espacio-tiempo como origen del aquí y ahora se extiende más allá del cuerpo y el presente, y se proyecta al ayer y mañana y a las presencias o ausencias cercanas, lejanas y remotas [...] La categoría del espacio-tiempo no es concebida aquí como categoría ontológica sino fenomenológica."²⁴

Rescatemos pues, estas dos consideraciones que Mandoki hace para la posibilidad de la estesis;

1) El cuerpo y sus sentidos.

Partiendo de la noción de estesis como conocimiento sensible, o condición de abertura y permeabilidad, Mandoki invoca una serie de términos que comparten la raíz "sen", los cuales derivando de los sentidos, y de lo sensible podrían dirigirnos al sentimiento, la sensación, lo sensual, lo sensitivo, lo sensible, lo sensorial, lo sensacional, el sentido común, el sentido de dirección, el sentido percibido y el sentido afectivo. Todos ellos vinculados directamente con **el origen de la estesis que es el cuerpo**, y sin el cual, no podría haber reacción o procesamiento mental alguno que nos permitiera analizar los componentes culturales, sociológicos o antropológicos que tratan estos encuentros experienciales en el mundo.

²³ Ibid, 84

²⁴ Ibid, 83

Mandoki subraya así que, **la subjetividad proviene del sentido en cualquiera de sus manifestaciones corporales** como el oído, el tacto, el olfato y el gusto, así como de todos sus significados mentales o intelectuales como los antes mencionados.

De esta manera según Mandoki, **el ser humano es cuerpo** y en tanto cuerpo que es y que utiliza, éste **ha pasado por distintas prácticas y situaciones que lo han transformado y lo continúan haciendo**. Yendo de las sociedades disciplinarias de Foucault a los avances científicos para prolongar la vida y curar enfermedades, atender capacidades motrices y mentales, hasta fomentar el uso y las habilidades en cuanto a ciertos **sentidos corporales que eventualmente ponen en desventaja el resto de los sentidos**.

Sin embargo, a partir de las distintas nociones de cuerpo, Mandoki va un paso más allá, subrayando que; "Si aceptamos la especificidad del cuerpo como condición de posibilidad de la estesis, esto nos llevaría, por extensión, a la posibilidad de plantear una estética propiamente femenina y una masculina, una desde lo obeso y desde lo enjuto, de lo heterosexual a lo homosexual, de la escasez a la abundancia, de lo templado a lo tropical, de lo atlético a lo tullido, de lo lujurioso a lo puritano."

Proponiendo así una serie de características que parecen alarmantemente inagotables, sin embargo, habrá que admitir que es aquí donde se encuentra uno de los puntos claves para comenzar a discutir y reflexionar sobre la «**corpo-realidad**»²⁵ y las **distintas maneras de vivir y percibir la experiencia del mundo en tanto cuerpo**.

²⁵ Katya Mandoki, op. cit. 85

2) El espacio-tiempo

Partiendo del cuerpo que es uno con la mente, Mandoki aborda la relación espacio-tiempo que se encuentra en toda condición de experiencia fenomenológica, a partir de la noción de **lugar del cuerpo**, en un '**aquí**', que a su vez está conformado por una '**ahora**' consciente del tiempo que se percibe a través de la sucesión de movimiento por el cerebro, cerebelo, ganglios basales e hipocampo, generando así una mirada «cronotópica»²⁶ que percibe tanto un espacio topológico que va más allá de todo método o instrumento de medición físico y científico para abarcar las subjetividades culturales y circunstanciales, como las sensaciones temporales del '**ayer**' y el '**mañana**' que se presentan a través de recuerdos o ensoñaciones, modificando la misma sensación del espacio. En palabras de Mandoki; "El tiempo es así un ritmo a la vez circadiano o biológico y social como fondo de actividades cotidianas o patrones de regularidad temporal con los cuales le otorgamos un sentido de orden a la vida."²⁷

A lo que podríamos agregar en relación al punto anterior, el espacio-tiempo experimentado desde la «corpo-realidad» de un niño será totalmente diferente al espacio experimentado por un joven, un adulto y un anciano, cada uno tendrá su propio ritmo biológico y su propia conformación corporal distinta que le permita ordenar su experiencia respecto al espacio-tiempo. De igual forma cada individuo en tanto cuerpo y sociedad que lo construye, será condicionado y condicionante de las mismas dinámicas culturales, muestra de ello son los avances tecnológicos de la aerodinámica, la astronomía o la nanotecnología, nos dice Mandoki, todos ellos han expandido nuestros sentidos y con ellos nuestra percepción del espacio-tiempo.

²⁶ Mandoki hace referencia al cronotopo literario de Mijaíl Bajtin para referirse a la capacidad de dotar de un sentido espacio-tiempo a la estructura de una obra literaria.

²⁷ Katya Mandoki, op. cit. 63

La estética, entonces, como teoría de la estesis o la sensibilidad, a través del cuerpo y lo sensorial inmerso en un espacio-tiempo sería capaz de ver los entrecruzamientos que existen con los demás componentes que han conformado su campo de estudio; desde las categorías estéticas de la belleza y lo sublime hasta las más ordinarias como lo bonito, lo hermoso, lo feo, lo raro, lo naco²⁸, etc. Abarcando, el gusto y la dimensión cultural, desde las producciones artísticas hasta las más rudimentarias y cotidianas, pues como sugiere Mandoki en relación a la fenomenología de la condición de estesis;

"Es necesario superar el término de contemplación como exclusivo y excluyente en la condición de estesis, pues entre los problemas provocados por éste están: a) el peso exagerado que se le otorga a la visualidad en negligencia de los otros sentidos, b) el negar explícitamente que esté involucrado el cuerpo de manera integral c) negar tácitamente que la actividad intelectual también participe en la experiencia estética y d) el ignorar la actividad propiamente enunciativa de la estética, haciéndola aparecer como puramente receptiva."²⁹

Mandoki hace aquí referencia al término de contemplación derivado de la experiencia estética, como aquel momento mágico y religioso en que nos encontraríamos totalmente receptivos y atónitos, quietos frente a una obra de arte. Proponiendo en su lugar, la **experiencia sensible y multisensorial de la vida diaria más allá de las obras de arte**, la cual nos permitiría entender la estesis como el medio que nos vincula activamente a través del cuerpo con nuestro entorno del que somos parte.

28 Véase "Lo naco como categoría estética estudiado en la arquitectura mexicana", Ana Paola Hernández, Adriana de Orduña, tesis teórica de licenciatura, Facultad de Arquitectura, CU, UNAM, 2022

29 Katya Mandoki, op. cit. 68

Ahora bien, mantengamos presente estas dos consideraciones que hace Mandoki al respecto de la estesis para recalcar la posible integración o correlación ilustrativa más no definitiva, que puede existir con los **"dos tipos de relaciones yo-mundo"**³⁰ que nos propone Iñaki Ábalos al respecto del **pensamiento fenomenológico que atraviesa la reflexión de lo arquitectónico**, "el cual está dirigido a rescatar para la subjetividad una capacidad de explicar el mundo capaz de anular la hegemónica constitución del objetivismo positivista en pensamiento único."³¹ nos dice Ábalos.

Esta subjetividad que rescata, de la cual podemos añadir, al igual que en Mandoki, parte desde la noción de **la experiencia como único contacto con el mundo**, de manera que **no existe sujeto (cuerpo) sin entorno (mundo), ambos se conforman a sí mismos desdibujando toda dualidad**, para obtener como resultado el objeto de estudio vivencial de la fenomenología que sólo puede ser logrado si se reduce todo pensamiento preconcebido antes mencionado a través de la **«époje»**, ese término griego que retoma Husserl, del que nos dice Ábalos, consiste en "una forma de aislamiento de la conciencia frente al fenómeno que desvela su intencionalidad con la visión, que tiende hilos entre ambos -yo y mundo, sujeto y objeto- formando así la unidad natural del mundo y la vida."

Remarquemos aquí la palabra 'visión' entendiéndola como todo tipo de percepción, y no sólo la visión, que nos revela la complicidad y afinidad entre la supuesta dicotomía que se fusiona en la experiencia como la única certeza que tenemos para revelar las cosas mismas. Sin más, tendamos el puente hacia estos dos tipos de «relaciones yo-mundo» que nos propone Ábalos;

30 Iñaki Ábalos, La buena vida, visita guiada a las casas de la mdoernidad. (Barcelona, GG, 2000) 93

31 Id

1) Relación instantánea

Partiendo de los escritos de Merleau Ponty, especialmente aquellos capítulos sobre el cuerpo y el espacio en su obra "La fenomenología de la percepción", Ábalos rescata la consideración que hace al respecto del hombre en tanto **cuerpo sensible** que se encuentra a sí mismo en el mundo a través de la experiencia, dotando a cada objeto de esa intensidad consciente que solo la mirada fenomenológica permite al desplegar la **complejidad corporal multi-sensorial en el espacio**, generando una relación instantánea con el entorno y los objetos alrededor. En palabras de Merleau Ponty, citado por Pallasmaa;

"Mi percepción no es, pues, una suma de datos visuales, táctiles y auditivos; yo percibo de una manera indivisa con mi ser total, me apodero de una estructura única de la cosa, de una única manera de existir que habla a la vez de todos mis sentidos."³²

Esta relación instantánea abre y vulnera al sujeto, trasciende toda barrera lógica que podríamos atribuirle al espacio y su dimensión física, para ser percibido por la **totalidad de sentidos y capacidades sensoriales**, por ende no existirá una clasificación separada de ellos, sino solo una superposición de sensaciones que se encadenan y permiten dilucidar nuestra relación activa con el entorno, generando así, una especie de hilo que conecta la presencia intensa del mundo con la fragilidad del individuo.

Esta relación instantánea puede ser leída a través de los numerosos ensayos de Pallasmaa, quién busca constantemente restablecer ese vínculo fenomenológico entre la arquitectura y la filosofía, que los poetas y pintores, nos dice Pallasmaa, parecen entender mejor. Sus aportaciones, inspiradas

³² Juhani Pallasmaa, *Habitar*, (Barcelona, GG, 2016) 50

en numerosas ocasiones de los escritos de Merlau-Ponty, nos hablan de la **interrelación inagotable que existe entre todos los sentidos con el más primitivo de ellos, el tacto**; "Sin la colaboración del tacto, el ojo sería incapaz de descifrar el espacio y la profundidad, y no podríamos dar forma al mosaico de impresiones sensoriales en un continuum coherente"³³

De igual forma, podríamos subrayar la lectura que Pallasmaa hace de "La experiencia de la arquitectura" de Steen Eiler Rasmussen, una de las primeras obras del siglo XX sobre la percepción y la experiencia en la arquitectura, posterior a los escritos de Merlau-Ponty, de la cual Pallasmaa rescata la **interconexión entre el oído y el tacto**; "El encuentro más íntimo con una ciudad es el eco de los propios pasos. Los oídos escanean los límites del espacio y determinan su escala, su forma y su materialidad; los oídos tocan los muros."³⁴

Así mismo, Ábalos hace mención de una serie de autores con los que podríamos complementar esta lectura fenoménica que quizá de manera directa o indirecta han contribuido a los **avances en la investigación de la percepción y los sentidos**, entre los cuales distingue a Gyrogy Kepes, Kevin Lynch, Norberg Schulz y Edward T. Hall, del cual, respecto a este último, tomaremos algunas anotaciones prestadas para hacer énfasis en los **órganos sensoriales** que, según nos dice Hall, es sólo a través de ellos que podemos reconocer parcialmente el mundo y es por eso que, desde un enfoque biológico y antropológico se propone estudiarlos, dividiéndolos en dos categorías. **1. Los receptores de distancia**; ojos, oído y nariz. **2. Los receptores inmediatos**; la piel y los músculos.

33 Id

34 Ibid, 51

Respecto al primer grupo T. Hall, reflexiona sobre el subdesarrollado aparato olfativo que la sociedad norteamericana, a diferencia de otras culturas europeas y mediterráneas, manifiesta a través del uso exagerado de desodorantes y entornos esterilizados que no hacen más que engendrar **espacios indiferenciados carentes de la riqueza olfativa** que, a diferencia de los demás sentidos, este, puede detonar recuerdos sumamente vívidos y profundos, y sin embargo parece ser desdeñado. Así, Hall se propone realizar un recorrido por las diferentes capacidades olfativas de distintas especies para preguntarse en comparación a estas; "Al desterrar todos los olores menos unos cuantos de nuestra vida en público, ¿qué efectos han producido en sí mismos y en la vida de nuestras ciudades?"³⁵

Señalando así, **¿de qué nos estamos perdiendo al privilegiar unos sentidos por encima de otros?** Sobre todo cuando se trata de uno de los sentidos más primitivos el que es desplazado. Una situación similar a la que Pallasmaa dedica la crítica al «ocularcentrismo»³⁶, ubicando entre diversas manifestaciones, a la ciudad contemporánea como «la ciudad del ojo»³⁷ que nos aleja de todo contacto íntimo y corporal, dejándonos como voyeuristas, espectadores y turistas obnubilados por la visualidad de un entorno con el que no podemos interactuar sino a través de la fotografía.

Ahora, por lo que respecta al **oído y la visión**, T. Hall plantea una serie de diferencias culturales mencionando que "los japoneses excluyen visualmente de muchos modos, pero se conforman con paredes de papel para la eliminación acústica. [...] En cambio los alemanes y los holandeses necesitan paredes

35 Edward T. Hall, La dimensión oculta. (Siglo XXI, México, 1972) 67

36 Juhani Pallasmaa, Los ojos de la piel. (Barcelona, GG, 2006) 19

37 Juhani Pallasmaa, Habitar, (Barcelona, GG, 2016) 47

gruesas y puertas dobles para eliminar los ruidos..."³⁸

Surge entonces lo que desde la teoría de Mandoki podríamos relacionar a las **diferencias de estesis** o sensibilidades que existen en cada cultura, puesto que la manera de relacionarse y significar el entorno es sumamente diferente, y con ello, la individualidad cambia a pesar de toda búsqueda de racionalización universal.

2) Rememoración y ensoñación

Partiendo de La poética del espacio, escrito por Gaston Bachelard, Ábalos nos propone reflexionar sobre la rememoración y la ensoñación como componentes activos e inherentes en la mirada fenomenológica, la cual consiste en experimentar y describir sin afán de explicar o analizar para establecer un puente entre el espacio-tiempo del '**aquí**' y '**ahora**' que nos permita llegar al más intenso y profundo encuentro que tienen los objetos con el sujeto durante la experiencia. Proponiendo así, a través de la relación yo-mundo, de la 'rememoración y ensoñación', el complemento con el apartado anterior de la 'relación instantánea', para **establecer un tiempo que desborda toda linealidad concebida por la razón, capaz de llevarnos hacia la simultaneidad de momentos nostálgicos y de ensoñación que constituirán y darán significado al presente**, pues "El tiempo no es una línea sino una red de intencionalidades"³⁹.

De esta manera, vemos en la visita que nos propone Ábalos a la casa fenomenológica, cómo acuden estas intencionalidades al despliegue de **objetos personales, íntimos y significativos para el habitante** en cuanto a recuerdos, memorias y ensoñaciones que hacen del espacio una matriz

38 Ibid, 61

39 Iñaki Ábalos, op. cit. 95

de microcosmos que evidencian la viveza afectiva por encima de toda funcionalidad, racionalidad o lujo. En palabras de Ábalos; "Los objetos pondrán de relieve el carácter individual, íntimo y casi infantil de la casa fenomenológica: baúles cofres, armario, cajas, llaves, habitarán y colonizarán su espacio [...] algo que en términos convencionales podría explicarse subrayando cómo el detalle, la "decoración", forma parte consustancial del método fenomenológico."⁴⁰

Una lectura más a fondo sobre estos objetos íntimos podría hacerse desde los escritos que hace Pallasmaa respecto al habitar no sólo en relación al espacio sino al tiempo, cuando nos dice; "domesticar el tiempo, reducir de escala la eternidad para hacerla comprensible"⁴¹ entonces, de esta forma obtener **dimensiones temporales a escala humana** que nos recuerden de donde venimos, que nos ubiquen en el flujo constante del tiempo, significando nuestro presente a través de las memorias y ensoñaciones de las distintas líneas temporales interconectadas.

Así, para Pallasmaa, el hogar "integra recuerdos e imágenes, deseos y miedos, pasado y presente"⁴² pues es a través de estas temporalidades que el habitador puede llegar a sentir un arraigo conforme a su propia historia e identidad, así como las sociedades conservan y construyen ciudades y monumentos, el habitante construye su hogar a través de recuerdos y objetos que le significan su propia experiencia, su manera de estar en el mundo, siendo parte del mismo, generando un vínculo entre territorio e identidad, donde el exterior se interioriza y el interior se exterioriza conformando una sola unidad.

40 Ibid, 102

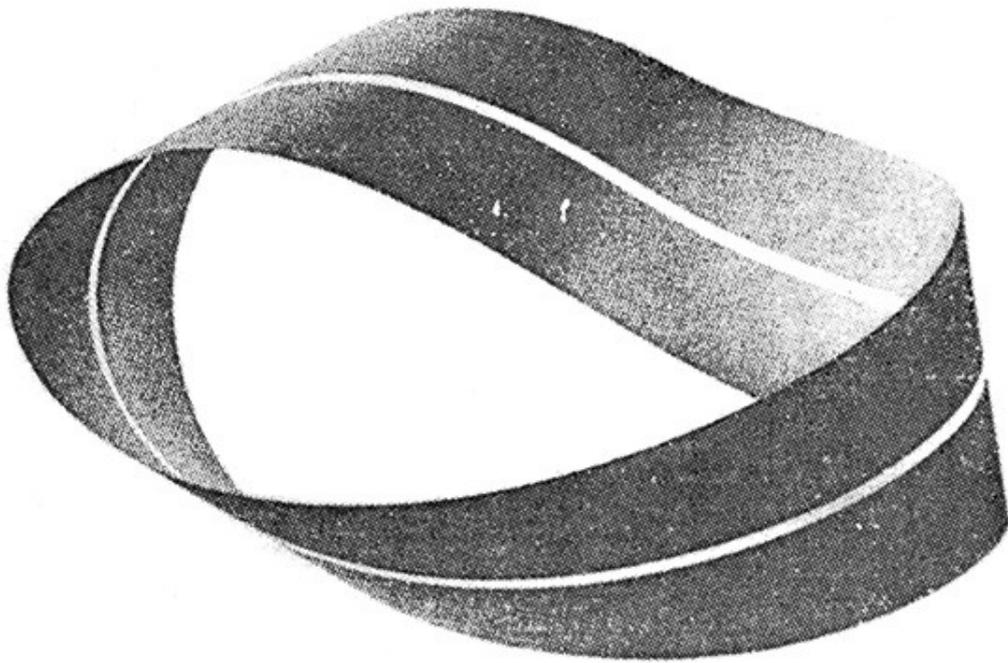
41 Juhani Pallasmaa, *Habitar*, (Barcelona, GG, 2016) 9

42 Ibid, 18

En definitiva, una vez establecidas estas '2 relaciones yo-mundo' que nos propone Ábalos; 'La relación instantánea' y 'La Rememoración y ensoñación' respecto a la **reflexión de la fenomenología en arquitectura**. Podríamos establecer un diálogo más a fondo con las '2 consideraciones para la posibilidad de estesis' que menciona Mandoki; 'El cuerpo y sus sentidos' y 'El espacio-tiempo' respecto a la **reflexión de lo estético**. En un intento por encontrar los límites y similitudes que se nos presentan, ya que ambas propuestas, aún proviniendo de diferentes campos, parecen caminar sobre el mismo sendero de la **experiencia** como punto de partida, donde **el cuerpo y su potencialidad multisensorial**, se manifiesta activamente, significando el presente de un **espacio-tiempo**, que a su vez, trasciende hacia los **recuerdos y ensoñaciones** de otras líneas temporales, interconectando conceptos como la identidad, la cultura, la sociedad, la existencia, el lugar y el entorno.

Así como a una arquitectura de la modernidad se opone una arquitectura de la fenomenología, a una estética de la modernidad se opone una estética de la cotidianidad.

Sin embargo, para efectos de este capítulo, nos conformaremos con señalar esta posible y muy sugerente **correlación** existente en el marco de lo contemporáneo por lo que respecta a la reflexión de **lo arquitectónico** desde la fenomenología, y, el pensamiento de **lo estético** en cuanto a conocimiento sensible y experiencial que trasciende la dicotomía sujeto-objeto, suponiendo que con ello, algunas posibilidades de reflexión surjan en el lector para distinguir o complementar el pensamiento de lo arquitectónico en cuanto a lo estético se refiere.



Moebius Strip, Paul Ryan, 2015 (Imagen 19)

"El espacio y el tiempo no son dimensiones objetivas e independientes ajenas a nuestra conciencia, sino que estamos imbricados en el mundo como en una cinta de Moebius, que tiene dos cara pero una única superficie."¹

¹ Juhani Pallasmaa, *Habitar*, (Barcelona, GG, 2016) 115

3.3 EL FENÓMENO ESTÉTICO, COMPONENTE DE LO ARQUITECTÓNICO

Llegado el momento de exponer este último capítulo, en relación al fenómeno estético y lo arquitectónico, resulta pertinente hacer una serie de consideraciones y advertencias sobre las intenciones que han dado forma y sentido a este documento, así como señalar algunas posibles conclusiones para nada definitivas, sino en total apertura a la crítica, la complementación o la contradicción.

Primeramente señalar que, como se habrá percatado el lector, a través de este documento, no se pretende dar cuenta de una relación del fenómeno estético con la arquitectura a manera de reflexionar o proponer 'la teoría de belleza' con la cual se pueda actuar en el diseño arquitectónico de manera anacrónica en toda situación y contexto posible, así como tampoco apuntar a la reflexión de un método estético-proyectual con el cual satisfacer las demandas de consumo del mercado por medio de una llamativa y seductora estructura visual, supuestamente 'estetizada'.

Lo único que se ha pretendido, es aproximarse al conocimiento histórico de la estética como la disciplina filosófica que ha acompañado al ser humano y sus inquietudes respecto a ciertas cuestiones como la belleza, el gusto, la percepción, la sensibilidad, lo sensorial, la subjetividad y otros saberes que atraviesan la práctica y reflexión de lo arquitectónico, al menos, desde la moderna gestación de la estética durante La Ilustración, hasta la contemporaneidad de nuestros días, que en buena parte sigue manteniendo ciertos criterios de esa modernidad, o más bien, de esas modernidades.

Ya sea considerando a la arquitectura como una de las 'bellas artes', en esta supuesta y deficiente relación con lo 'bello', que se supone producirían las 'artes', para comprender más a fondo, que, no por incluir este tipo de categorías estéticas de alto rigor académico-filosófico, como principio unificador, ésto deja de ser una cuestión de gusto y subjetividad.

Y sin embargo, recalcar que, tampoco por ser una cuestión de gusto y **subjetividad**, merece la pena desecharlo y despreciarlo, pues es ahí donde se esconden muchas de las problemáticas que el siglo pasado no pudo contemplar, y que, de alguna u otra forma nuestra contemporaneidad parece afrontar.

Entonces, habrá que señalar que, no se ha podido encontrar la esencia de lo arquitectónico respecto a la belleza que tanto se le ha buscado atribuir a la arquitectura como eje de diferenciación de la producción edilicia más rudimentaria, tecnológica o puramente ingenieril, pues eso sería caer en la objetivización de que el producto-objeto-edificado, contiene en sí mismo la belleza por sus cualidades compositivas respecto al 'orden', 'ritmo', 'simetría' 'armonía' o cualquier otro parámetro ético-filosófico como 'verdad' o 'bondad', con el que, infructuosamente, se haya buscado establecer el criterio definitorio de 'lo bello'. Sin caer en cuenta por ello, que, el mismo método de objetivizar las cualidades de la belleza atribuyéndoselas al objeto en sí mismo, representa la trampa ideológica perfecta para olvidar las subjetividades y otras determinaciones culturales, sociológicas y económicas en las que, como hemos visto, tanto lo estético como lo arquitectónico se encuentran inmersos respecto a un momento histórico específico que termina de configurar y dar forma a su actividad.

Por ende, hemos revisado lo estético en relación con la reflexión de lo arquitectónico, a través de una época específica, como es la modernidad, a partir de la cual, generamos algunas aproximaciones que nos han permitido dar cuenta de la evolución y desarrollo de las distintas **relaciones sujeto-objeto** que se han dado; desde la objetividad-subjetivada de la noción empirista del gusto, a la subjetividad-objetivada del sujeto trascendental propuesto por Kant, ambas relaciones, apelando por una cierta racionalización que nos permitiría aproximarnos al **entendimiento mutuo aún desde el campo de las intersubjetividades**, sin las cuales sería imposible hablar del entramado de conceptos y categorías estéticas con las que muchas veces se suele definir la obra arquitectónica, y por lo que no tendría sentido hacer mención de ellas si no existiera esta facultad estética, 'sentido común' 'sentido interno' 'sentido del gusto' o acuerdo político con el que sobreentendamos lo que se quiere decir cuando nos referimos a las impresiones sensibles que nos puede llegar a producir la arquitectura.

De igual forma, hemos subrayado la importancia de la modernidad como contexto histórico, a través de la **dimensión social, política y económica** que ha generado y hecho posible la reflexión de las cuestiones estéticas de manera autónoma y diferenciada hasta el punto de producir su propio sistema de selección y consagración de la obra de arte, generando ciertos criterios, más allá de la belleza, que comenzarán a ser cada vez más debatibles y contingentes para la sociedad, pues con la llegada del artista-genio, creador individual y distinto del artesano, comienza a proponerse un arte que se libera de las exigencias del clero y la nobleza, para establecerse en los inicios del **nuevo modo de producción de una realidad industrial**, que llegaría a generar lo que conocemos como el mercado del arte. Por ende, esta **búsqueda de libertad, autonomía y democratización**

impacta al fenómeno estético, que a su vez, podemos percibir a través de las arquitecturas revolucionarias de Boullée y Ledoux, hasta las obras eclécticas e historicistas del periodo romántico, sin embargo, no será sino hasta el siglo XX, con la llegada del **funcionalismo** y el **racionalismo**, lo que podemos ubicar como el movimiento moderno en arquitectura; una respuesta ligada a una cierta continuidad histórica que dio sentido al quehacer arquitectónico, el cual, lejos de separarse de la estética y el arte, por su supuesto componente racional y funcional, más bien se aproximaba a estos a través de los valores y objetivos que compartía con la **estética del maquinismo y el constructivismo ruso**.

Es esta continuidad y congruencia histórica la que nos ha permitido hablar de estética y arquitectura más allá de una relación meramente estilística, aproximándonos a los **significados intersubjetivos** de una época que dio forma a su sociedad y viceversa.

De esta forma, hemos continuado la revisión histórica hasta llegar a conformar una cierta congruencia con nuestra contemporaneidad. A través del acontecer social, urbano, político y económico respecto a cuestiones como la identidad, la individualidad, el progreso, la tecnología, la publicidad, la imagen, el deseo, la estimulación y otros tantos factores que caracterizan la **hipermodernidad contemporánea** y su adaptación **transestética** al capitalismo artístico, donde la ciudad y la arquitectura se encuentran al margen del consumo y el espectáculo. Pues pareciera que, entre más confianza se le concede a la razón y al progreso en un mundo mercantil, más importancia se le confiere a las **subjetividades estéticas como lógicas de seducción para la reafirmación identitaria del consumidor**.

En este orden, cabe recordar las anotaciones de Lipovetsky en cuanto a la estructura económica y sus principios racionales e instrumentales que retoma de Marx cuando nos dice lo siguiente;

"La profusión estética hipermoderna es hija de «las frías aguas del cálculo egoísta» (Marx), de la cultura moderna de la racionalidad instrumental y de la eficacia económica."¹

Por ende, es comprensible la inconveniente situación en la que se encuentra la estética de hoy en día, entendida muchas veces como una herramienta o medio sumamente superficial que esconde la profundidad de la experiencia del habitar que se produciría a través del encuentro del sujeto con el objeto, en este caso, el habitador con el entorno. Proponiendo nada más que una estructura visualmente estetizada como supuesto objeto (arquitectónico) de consumo para un mercado habituado a cosificar las imágenes de la hiperrealidad.

Por lo que, este es el sentido de proponer la reflexión de una estética contemporánea, que genere una reconciliación con su primera formulación filosófica en cuanto a '**conocimiento sensible**'², llevándolo a aquello que nos acontece en la vida diaria, ya no desde la esfera del arte y la belleza, ni tampoco desde el objeto de consumo, sino desde la compleja y cotidiana potencialidad multisensorial del cuerpo que se encuentra en el mundo, o más bien, en el entorno construido, como punto de partida para que nos permitiría ir más allá de las dualidades y dicotomías existentes entre el sujeto y el objeto, con el fin de pensar la experiencia de lo estético y su íntima relación con lo arquitectónico.

¹ Lipovetsky y Serroy, La estetización del mundo (Barcelona, Anagrama, 2014) 10

² Katya Mandoki, Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I, (México, Siglo XXI, 2006) 67

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Ábalos, Iñaki. La buena vida, visita guiada a las casas de la modernidad. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- Aróstegui Sánchez, Julio. La contemporaneidad, época y categoría histórica. Mélanges de la Casa de Velázquez, 36-1, 2006.
<http://mcv.revues.org/2338> (Consultado el 06 de septiembre de 2023)
- Agamben, Giorgio. Desnudez. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- Banham, Reyner. Teoría y diseño en la primera era de la máquina. Barcelona: Paidós, 1985.
- Bozal, Valeriano. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. 2a ed. Madrid: Visor, 2000.
- Baltierra Magaña, Adrián y Miguel Hierro Gómez. El diseño arquitectónico, un acertijo epistemológico. Edición a cargo de Uribe López, Cristina. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2020.
- Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Madrid: Siglo XXI, 1988.
- Collins, Peter. Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950). Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- De la Calle, Román. Reseña sobre "Las Bellas Artes reducidas a un único principio". Charles Batteux. EARI - Universitat de Valencia, 2016.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=788570>
(consultado el 05 de septiembre de 2023)

De la Calle, Roman. Mikel Dufrenne, Fenomenología de la Experiencia Estética. PUV. Universitat de València. Valencia, 2018. Col·lecció "Estètica & Crítica" n° 41. Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras, no. 8, 217-225. Recuperado de <https://riunet.upv.es/handle/10251/192236>. (Consultado el 06 de septiembre de 2023)

Dewey, John. El arte como experiencia. Barcelona: Paidós, 2008.

Domínguez, Javier. Posiciones filosófica de Hegel y Danto sobre el "Fin del arte". Estudios de Filosofía, No. 13, 1996, págs. 71-88. Dialnet, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2452740> (consultado el 05 de septiembre de 2023)

Dufrenne, Mikel. La fenomenología de la experiencia estética. Valencia: Fernando Torres, 1987.

Echeverría, Bolivar. Modernidad y blanquitud. 1a ed. Ciudad de México: Ediciones Era, 2015.

Frías, María Antonia. La iconografía del constructivismo ruso. RA. Revistas de arquitectura. No. 1, 1997, págs. 5-12. Universidad de Navarra, <https://dadun.unav.edu/handle/10171/17788> (consultado el 05 de septiembre de 2023)

García, Rafael. Una revisión de la "deconstrucción postmoderna" en arquitectura. tesis de doctorado, Departamento de composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

Gonzalez, Jaime. Resistiéndose a la modernidad, John Ruskin y sus siete lámparas. Revista esencia y espacio No. 41, Art. 3 <http://>

repositoriodigital.ipn.mx/handle/123456789/25427

(consultado el 05 de septiembre de 2023)

Hernández Malagón, Ana Paola y De Orduña Villaverde, Adriana. Lo naco como categoría estética, estudiado en la arquitectura mexicana Caso: Arquitectura Libre. Tesis de licenciatura, Facultad de arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.

Luque Moya, Gloria. Los orígenes de la estética de lo cotidiano. John Dewey y la noción de experiencia estética. *Discusiones Filosóficas*. Año 20, No. 35, 129-148, 2019. Recuperado de <https://revistasojs.ucaldas.edu.co/index.php/discusionesfilosoficas/article/view/315/250> (consultado el 06 de septiembre de 2023)

Leach, Neil. *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Le Corbusier. *Vers une architecture*, collection de "L'esprit nouveau". Paris: G. Crès, 1923.

Lipovetsky, Gilles, Serroy, Jean. *La estetización del mundo*. 2a ed. Barcelona: Anagrama, 2016.

Loos, Adolf. *Ornamento y delito*. 2a ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1980

Maetu Cabot. *Belleza y verdad, Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Baumgarten J.J. Winckelmann. M. Mendelssohn J. G. Hamann. Barcelona: Alba, 1999.

Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Prosaica I. México: Siglo XXI, 2006.

Mattos, María. El tránsito de un siglo. El art nouveau, en revista *Casa del tiempo*, marzo 2002, <https://www.uam.mx/difusion/revista/mar2002/mattos.html> (consultado el 25 de mayo de 2023)

- McLuhan, Marshall. El medio es el masaje. Un inventario de efectos. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenología de la percepción, México: Planeta Mexicana 1993.
- Montaner, Josep Maria. La condición contemporánea de la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Montaner, Josep Maria. La modernidad Superada: Ensayos sobre arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Neumann, Dietrich. Three Early Designs by Mies van der Rohe, Rizzoli International Publications Perspecta, 1992, artículo tomado del catálogo digital de Brown University Library el 02/06/23
- Pallasmaa, Juhani. Habitar. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- Pallasmaa, Juhani. Los ojos de la piel. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Puente, Moises. Conversaciones con Mies Van der Rohe. Certezas americanas. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- Serrano, Murcia. El nacimiento británico de la estética. Primeras reflexiones filosóficas sobre la sensibilidad como facultad de experimentación de la belleza. Bajo Palabra, (17). <https://doi.org/10.15366/bp2017.17.025> (consultado el 05 de septiembre de 2023)
- Schulz, Norberg. Arquitectura Occidental. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

Schulz, Norberg. Los principios de la arquitectura moderna. Barcelona: Reverté, 2005.

Simmel, Georg. La metrópolis y la vida mental. Bifurcaciones (Santiago), Chile, 2005, Núm. 4. (Versión electrónica) Recuperado de <https://biplat.unam.mx/hevila/BifurcacionesSantiago/2005/no4/9.pdf> (consultado el 06 de septiembre de 2023)

Tatarkiewicz, Wladislaw. Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. 6a ed. Madrid: Tecnos, 1997.

T. Hall, Edward. La dimensión oculta. 2a ed. México: Siglo XXI, 1972.

Valéry, Paul. Pièces sur l'art. Paris: Gallimard, 1934. Recuperado de <https://humazur.univ-cotedazur.fr/files/original/192850eecd184881fb3dd8d10ee0634ab7aaeae4.pdf> (consultado el 06 de septiembre de 2023)

Vernik, Esteban. Georg Simmel. La cantidad estética. Ensayos de filosofía del arte. Barcelona: Gedisa, 2018.

REFERENCIAS DE IMÁGENES:

Imagen 1: René Magritte (1934), El descubrimiento del fuego. Óleo sobre lienzo. Alamy, Artepics. [imagen pictórica] Recuperado el 06 de septiembre de 2023, <https://www.alamy.es/foto-rene-magritte-el-descubrimiento-del-fuego-75420079.html?imageid=BFD43737-DE60-4A24-AC-FA-104EB43160F0&p=211206&pn=1&searchId=7b6aa7b809cf5e93e582ae-944c18bc6d&searchtype=9>

Imagen 2: René Magritte (1935), El modelo rojo. Óleo sobre lienzo, 56x46cm. Arthive. [imagen pictórica] Recuperado el 06 de septiembre de 2023, https://arthive.com/es/renemagritte/works/469400~Modelo_rojo_III

Imagen 3: William Blake (1805), Newton. Grabado, 40x60 cm. HA, Historia/Arte. [imagen pictórica] Recuperado el 06 de septiembre de 2023, <https://historia-arte.com/obras/newton>

Imagen 4: Giovanni Pannini (1734), Interior of the Pantheon, Rome. Óleo sobre lienzo, 128x99 cm. National Gallery of Art. [imagen pictórica] Recuperado el 06 de septiembre de 2023, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.165.html>

Imagen 5: Gabriel Lemonnier (1812), Lecture de la tragédie de l'orphelin de la Chine de Voltaire dans le salon de madame Geoffrin, Óleo sobre tela, 126x195. Ministère de la culture, [imagen pictórica] Recuperado el 06 de septiembre de 2023, <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/00000095103>

Imagen 6: Giovanni Paolo Pannini (1759), Galerie de vues de la Rome moderne, Óleo sobre tela, 2.30x3.03cm. Collections Louvre, [imagen pictórica] Recuperado el 06 de septiembre de 2023, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059876>

Imagen 7: Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), A Roman courtyard, pluma y tinta negra, sobre papel, 59x36cm. The Morgan Library, [imagen pictórica] Recuperado el 06 de septiembre de 2023, <https://www.themorgan.org/drawings/item/187433>

Imagen 8: Claude Ledoux (1804), Projet de cimetière de la cité idéale de Chaux, vista en corte, BnF Bibliothèque Nationale de France, [imagen pictórica] Recuperado el 06 de septiembre de 2023, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1047050b/f427.item>

Imagen 9: Etienne Louis Boullée (1784), Projet de cénotaphe à Newton, vista en corte, BnF Bibliothèque Nationale de France, [imagen pictórica] Recuperado el 06 de septiembre de 2023, <http://expositions.bnf.fr/boullee/grand/82.htm>

Imagen 10: Claude-Nicolas Ledoux (1804), Le théâtre de Besançon. BnF Bibliothèque Nationale de France, [imagen pictórica] Recuperado el 06 de septiembre de 2023, <https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/image/94d4b26c-feb7-449e-9ffa-dd3007016a9d-theatre-besancon-par-claude-nicolas-ledoux>

Imagen 11: Claude-Nicolas Ledoux (1804), Maison des gardes agricoles. BnF Bibliothèque Nationale de France, [imagen pictórica] Recuperado el 06 de septiembre de 2023, <https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/image/578f0b5f->

6d20-4cc5-9b05-7dc39456b762-maupertuis-maison-gardes-agricoles#:~:tex-
t=Entre%201763%20et%201767%2C%20Ledoux,les%20nombreuses%20
sources%20des%20alentours.

Imagen 12: Claude-Nicolas Ledoux (1804), La ville de Chaux, cité idéale
jamais construite. BnF Bibliothèque Nationale de France, [imagen pictóri-
ca] Recuperado el 06 de septiembre de 2023, [https://passerelles.essentiels.
bnf.fr/fr/image/01bb3aaf-7300-4ff6-aea0-ed742822a3d3-ville-chaux-cite-
ideale-jamais-construite](https://passerelles.essentiels.bnf.fr/fr/image/01bb3aaf-7300-4ff6-aea0-ed742822a3d3-ville-chaux-cite-ideale-jamais-construite)

Imagen 13: Louis Bonnier, (1899-1900) Projet de Kiosque pour l'Exposition
universelle 1900 à Paris, Marc Maison, [imagen pictórica] Recuperado el
01 de junio de 2023, [https://www.marcmaison.fr/architectural-antiques-
resources/art_nouveau](https://www.marcmaison.fr/architectural-antiques-
resources/art_nouveau)

Imagen 14: Theo Van Doesburg (1923), University Hall, Puntoalarte
blogspot, [Imagen Collage] Recuperado el 01 de junio de 2023, [https://
puntoalarte.blogspot.com/2017/02/university-hall-theo-van-doesburg-el.
html](https://
puntoalarte.blogspot.com/2017/02/university-hall-theo-van-doesburg-el.
html)

Imagen 15: Ludwig Mies van der Rohe (1923), Concrete office building,
MoMa Museum of Modern Art, [Imagen pictórica] Recuperado el 02 de junio
de 2023, <https://www.moma.org/collection/works/775>

Imagen 16: Ludwig Hilberseimer (1930), Vista axonométrica de Propuesta
para el desarrollo del Centro Urbano, Revistas Faud, [imagen pictórica]
Recuperado el 02 de junio de 2023, [https://revistasfaud.mdp.edu.ar/
registros/article/view/540/397](https://revistasfaud.mdp.edu.ar/
registros/article/view/540/397)

Imagen 17: Vladimir Tatlin (1920), Dibujo del Monumero a la Tercera Internacional, Khan Academy, [imagen pictórica] Recuperado el 02 de junio de 2023, khanacademy.org/humanities/art-1010/cubism-early-abstracton/russian-avant-garde/a/tatlins-tower

Imagen 18: Penni Bestic (1900), The definitive dandy. ResearchGate, [imagen pictórica] Recuperado el 06 de septiembre de 2023, https://www.researchgate.net/figure/The-definitive-dandy-1990-by-Penni-Bestic-as-featured-in-Phillip-Nicholas-Cookes_fig2_369143547

Imagen 19: Paul Ryan (2015), Moebius strip. Kunstverein, [imagen pictórica] Recuperado el 06 de septiembre de 2023, <https://kunstverein.nl/2018/06/05/paul-ryan/>

