



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER MAX CETTO**



**estética contemporánea_Arquitectura:
SIMBIOSIS**
Tesis teórica para obtener el título de:
ARQUITECTO

Presenta:
Israel Meneses Vélez

Sinodales:
Arq. Carmen Huesca Rodríguez
Arq. Francisco Hernández Spinola
Arq. Pedro Huerta Illescas

Ciudad Universitaria, México. Febrero 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

*A la memoria de Maria Elena Rubio,
Luz Rebeca Cortéz y Roberto González
Ochoa, por haber partido durante el
desarrollo de esta tesis*

A Pepe, Rosi y Anaid

A Tania por el enorme apoyo

*Al secreto porque continúe
llamándome*

*Al eterno cronopio por sus múltiples
apariciones*

*A mis amigos, que se han convertido
en mi familia.*

introducción	7
capítulo primero	
LA ESTÉTICA EN LA HISTORIA	11
Estética: Ideología y Ciencia	13
Teoría General de los Sistemas (TGS)	15
La estética y los sistemas de valores	16
Valor estético o Función estética	17
Los sistemas del arte	19
Las redes del arte	20
El sistema Beaux Arts	23
El sistema Moderno	29
Escisiones Posmodernas	35
capítulo segundo	
LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA	44
Definiendo a la estética contemporánea: replanteamientos estéticos	46
La estética como sistema “anti-valores”	48
Los anti-valores como negación y no como ausencia	51
La estética de la arquitectura contemporánea	60
El deconstructivismo	63
Teoría	63
Ruptura y dispersión teórica	66
Análisis de los fundamentos teóricos en la estética de la arquitectura contemporánea después del deconstructivismo	68
Fragmentación	68
Pliegues	82
Rizomas	87
Teoría del Caos y sus repercusiones en el diseño arquitectónico	91
Compacidad	96
Regionalismo experimental	99
Descripción de las características formales de la arquitectura contemporánea	101
La configuración estética como resultado de la Tecnología en la arquitectura	126
Transmodernidad	132
Arte y tecnología digital	134
La arquitectura virtual y el replanteamiento del espacio	135
conclusiones	143
bibliografía	147

introducción



Al abrir el periódico, escuchar el radio, ver la televisión o el internet, son habituales las palabras: crisis, racismo, migración, inmigración, delincuencia, bandalismo, inseguridad, pobreza, desempleo, narcotráfico, genocidio, invasión, guerra, imperialismo, terrorismo, calentamiento global, globalización, etc. Si de alguna manera estas palabras forman parte del vocabulario actual, es por la situación material en la que se encuentra la humanidad. En todo el mundo se sufren varios de estos problemas; aunque cada país le ha impreso su sello particular. La situación derivada de ello impone un comportamiento específico en los seres humanos, así como también una determinada manera de pensar sobre el mundo y sobre uno mismo. Esta conciencia del mundo y de sí, a su vez genera una reacción o comportamiento que reproduce las condiciones materiales de vida. Esto supone una realidad más compleja dentro del dicho popular: “aquí nos tocó vivir”. Intentando dar explicación a estos hechos, cada una de las diversas ramas del conocimiento se ha encargado de estudiarlos: antropología, sociología, psicología, filosofía, economía, política, derecho, urbanismo, arquitectura, arte, etc., han dado una peculiar interpretación e intervenido con un lenguaje propio en la vida del hombre.

Lo que compete a este estudio es el análisis del arte contemporáneo y particularmente de la arquitectura. A partir de la última década del siglo XX, hasta nuestros días (2011), el arte ha tenido como lema recurrente frases que aluden al caos, a la crisis, a la catástrofe, etc. No faltan ejemplos de ello: en el año 2008 la serie de libros *Verb architecture boogazine* sacó a la venta el ejemplar titulado “Crisis”, en donde aborda diversas respuestas arquitectónicas ante un mundo en crisis; la revista de arte contemporáneo *la Tempestad* en su número 69 (noviembre-diciembre de 2009) se tituló “Estéticas de la catástrofe”; el noveno Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC IX), efectuado en la Ciudad de México en enero de 2011, se nombró “Teoría y práctica de la catástrofe”; y así, se pueden encontrar ejemplos no sólo en México, sino en todo el mundo.

Es evidente que existe una relación entre la realidad social y el arte, sin embargo, parafraseando a Jorge Drexler: “la *realidad* es más compleja de lo que parece”. La complejidad a la que se hace alusión contiene diversas contradicciones que parecieran ser consecuencia de un error de análisis. Esto no es así. El materialismo dialéctico, así como el histórico, permiten dar una explicación coherente a ellas. Esta perspectiva marxista, lejos de

querer encasillar al arte o a una parte de éste como “arte marxista”, tan sólo da las herramientas para comprenderlo dentro de la sociedad. **No existe el arte marxista**, y quererlo encasillar así, es una aberración que los teóricos, críticos y practicantes del arte deben evitar. **El arte es y punto**. Por ello la degeneración burocrática que sufrió la extinta U.R.S.S., degeneró también la práctica y teoría del arte.

Para entender más profundamente al arte contemporáneo es necesario recurrir a la historia, para ello se deben tomar en cuenta dos puntos importantes:

1. **El arte es un sistema en constante cambio**. Esto quiere decir que el arte, al conformarse sistemáticamente en diversos periodos históricos, ha tenido una caracterización específica en el tiempo.

2. **El sistema del arte actual, al ser distinto de sus antecesores, brinda su propia visión de la historia del arte**, es decir desde una perspectiva moderna, tomando como modernidad a partir del proyecto de la Ilustración desde el siglo XVIII, según el análisis del sociólogo Jürgen Habermas. Se recurre a esta visión, porque coincide con los revolucionarios cambios en el modo de producción de los bienes materiales del hombre, es decir, el cambio violento del feudalismo al capitalismo.

Tomar conciencia de la consistencia transitoria del arte, permitirá interpretar de manera objetiva los cambios actuales que éste ha sufrido. Estos cambios se pueden ver en el producto artístico. Si bien, es obvio que es distinto del de otras épocas (tiene que serlo), su particularidad consiste en que la visión del mundo y del hombre en sí, también es particular. **Tomando como marco teórico el materialismo histórico, el cambio en la conciencia deviene de un cambio en las condiciones materiales de vida**. Es aquí donde se presentan dos cuestiones de medular importancia en el análisis del arte contemporáneo:

1. **¿cuáles han sido los cambios en las condiciones materiales de vida para definir la “contemporaneidad” y ubicarla en la historia?**

2. **¿de qué manera el arte ha traducido la contemporaneidad?**

Para responder a estas preguntas es imprescindible hacer un análisis lo más objetivo posible. Por ello se debe recurrir a cuestiones de índole económico, social, cultural y tecnocientífico, que han influido en lo ideológico. Como base se tomarán los siguientes sucesos: las contrarrevoluciones en los estados obreros degenerados y deformados de Europa del este y en la U.R.S.S., así mismo la represión en la plaza de Tian’anmen en China y la guerra de Irak en 1991. Así también, es de gran importancia la revolución tecnológica o “tercera revolución industrial” (en palabras de Richta Radovan) que a partir de los años ochenta se ha duplicado cada cinco años. Todos estos hechos se dieron a partir de finales de la penúltima década del siglo XX, y repercutieron en las diversas ramas

del conocimiento, dentro de las cuales se encuentra el arte. La respuesta a estas dos interrogantes es a lo que se le denominará como arte contemporáneo. Su definición es importante para todo aquel interesado en la práctica y apreciación artística, ya que permitirá comprender al ser humano de hoy: sus sentimientos, sus frustraciones, sus miedos, sus anhelos, sus proyecciones, etc.; y con ello poder corresponder de la manera más idónea en la práctica empírica de las distintas disciplinas artísticas. Sin embargo, en todo análisis es preciso despejar cualquier rastro de duda posible, entonces: ¿qué significa la frase “idóneo en el arte”? Para entenderla, primero se tiene que excluir cualquier referencia moral desde el punto de vista burgués. Siendo así, **se entiende como “idóneo” a la intención de elevar el nivel cultural de la sociedad, de hacer un referente socialmente objetivo, es decir valorando al producto artístico por la dimensión social lograda.**

Si con el análisis de la historia del arte se puede definir de manera objetiva al arte contemporáneo, también se puede observar en su tortuoso camino en la historia de la civilización, la forma en que las diversas prácticas artísticas se han ido conformando para ser lo que hoy en día son. La arquitectura en particular tiene esencial importancia en este estudio.

Partiendo de lo general, **se define a la arquitectura como una disciplina artística y como tal, su producto en la realidad buscará elevar el nivel cultural de la sociedad.** Como toda disciplina artística, requiere un análisis especializado, ya que al tener un lenguaje particular de manifestarse, presenta características propias que necesitan ser estudiadas para su comprensión. Definir de esta manera a la arquitectura permite rebasar viejos tópicos utilitarios y demagógicos que comparan al arquitecto con el doctor. Gracias al análisis histórico del arte, se podrá ver la forma en que éste se definió y se separó de otras ramas del conocimiento, para englobar en torno a sí, disciplinas con alto potencial para la creación de obras con valor artístico y con ello caracterizarse como una rama del conocimiento particular. La arquitectura fue parte de ese proceso. Lo anterior no significa que se desechen las cuestiones utilitarias y funcionales, sino más bien ubicarlas como un medio y no un fin.

Tras estar definido el arte contemporáneo, será más fácil definir a la arquitectura contemporánea; el proceso es el mismo, sin embargo el resultado difiere, evidentemente por tener la arquitectura un lenguaje propio. Dos preguntas elementales han surgido: **¿Qué elemento en común comparte el arte contemporáneo y la arquitectura actual?** y **¿cómo lo manifiesta la arquitectura?** Tal y como está escrito al principio de esta introducción, la situación actual de la sociedad está experimentando una crisis económica, social e ideológica, que el arte en particular ha interpretado. **Para poder ubicar dicho elemento, se tiene que recurrir a la es-**

tética por ser la rama del conocimiento que estudia los sentimientos que devienen de la apreciación artística, estableciendo los valores que la componen para permitir un mayor acercamiento al arte. Sin embargo, la estética como rama del conocimiento es un concepto que se definió en el siglo XVIII como producto de los cambios que sufrió la sociedad en aquella época en que una clase social se liberó del proceso productivo. El ocio generó el tiempo suficiente para que la burguesía pudiera apreciar el arte, de esta manera se profundizó su estudio hasta que se definió el concepto estético. **A través de este análisis se podrán diferenciar tres momentos distintos por los que han girado los valores estéticos:**

1. Lo bello
2. Lo sublime
3. Lo grotesco

De esta manera lo “grotesco” es el momento estético que caracteriza al presente en el arte; la estética por su parte lo valorizará y el nivel del análisis permitirá traducir aquella valorización. Parece fácil el proceso, pero es necesario profundizar más. Efectivamente, lo grotesco es en última instancia un reflejo de la crisis por la que está pasando la sociedad. Theodor Adorno explica esta situación con una frase muy breve que sirve de preámbulo para definir al elemento que une al arte y arquitectura contemporáneos: “la realidad presente es suficientemente fea como para que el arte se vea obligado a una vacía belleza” (Adorno, T., *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 71), es decir, que la realidad ha vaciado a la belleza de los elementos de bondad que tenía en el pasado. Esta aseveración será demostrada a lo largo del presente estudio. Lo sublime por su parte fue contrario a la belleza en algún momento histórico, hasta que más definido por Kant, lo sublime circunscribió a la belleza y a su contrario, lo grotesco; sin embargo éste último se hizo presente por su negación en la práctica artística. Hoy en día no es así. **Si lo grotesco es una manifestación del arte contemporáneo, la estética lo valoriza por el sentimiento que éste genera, el cual se puede definir como un sentimiento de perturbación.** A lo largo de este estudio se podrá ver el lenguaje que utilizan diversas disciplinas artísticas para provocar este sentimiento. Por ello **“lo perturbador” es el elemento que comparte el arte y la arquitectura contemporáneos.**

Ahora sí, ¿cómo manifiesta la arquitectura esta situación? **La arquitectura tiene un lenguaje volumétrico, morfológico y espacial. Su configuración ha sufrido cambios radicales que no se habían dado de manera generalizada en la historia: rompimiento con la geometría euclidiana, abandono de los ángulos rectos, uso de formas irregulares, exceso volumétrico en algunos casos, en otros, la ausencia de elementos volumétricos es convertida en “enigma”.** Estos son algunos elementos con los que se reconoce a

la arquitectura contemporánea y se encuentran en las siguientes **estrategias proyectuales a las que recurre ésta arquitectura: deconstructivismo, fragmentación, pliegues, rizomas, teoría del caos, compacidad y lo experimental dentro del regionalismo.**

Con todo lo anterior como base, se comienza a dibujar una hipótesis que necesita ser definida. Lo perturbador es el valor estético que caracteriza a lo grotesco como momento estético contemporáneo en el arte. Parecería ser que la situación material en la que se encuentra la sociedad, es en primera instancia la razón fundamental de la existencia de lo grotesco en el arte actual. Esto es más complejo, ya que ha influido, pero el arte tiene también su propia historia.

Pensar que la apreciación del arte significa lo mismo que la apreciación de la belleza, resulta ser una equivocación en la actualidad. Por años la “belleza” como concepto estético se ha ido alejando de la práctica artística. Fue a partir de Kant cuando hubo un primer distanciamiento teórico representado en lo “sublime”, no es de olvidar aquel poema de Rimbaud en donde dice: “Una noche senté a la Belleza sobre mis rodillas. - Y la encontré acerba. - Y la injurié”. A partir de principios del siglo XX, la “vanguardia intratable” como llama Arthur Danto al movimiento *Dadá*, puso en entredicho a la belleza, inaugurando un siglo en donde lo grotesco irá siendo parte medular del arte. La belleza por su parte ha sido el discurso del sector más conservador en la sociedad. También ha sido el discurso de la clase dominante para “maquillar” a la realidad, adornarla. Lo anterior se puede ver por ejemplo en la cultura de masas: telenovelas, comerciales televisados, propaganda electoral y comercial, etc. La belleza representa algo falso, vacío. Al percibirlo, el artista ha dejado de recurrir a ella para hacer su trabajo. Aquí se presenta la complejidad: por un lado, el arte dentro de su propia historia, ha llegado a este momento en que lo bello ya no forma parte de su discurso; y por otro, en efecto las condiciones materiales de vida son propicias como para que la belleza se vacíe de todo contenido artístico.

La arquitectura al ser una disciplina artística, comparte con el arte un momento estético específico. Lo que en este estudio se ha definido como “contemporáneo” en el arte, es el momento estético de lo “grotesco”, en que lo perturbador se divisa como una categoría estética. De esta manera: la arquitectura actual forma parte de la respuesta del arte contemporáneo a las condiciones materiales de vida que han sido estetizadas a través de la belleza.

Demostrar lo anterior será una tarea ardua, y su desarrollo se hará de forma fragmentaria, es decir, “desmenuzando” muchas suposiciones que ésta hipótesis plantea. Su desarrollo deberá tomar un modelo científico como metodología para acercarse lo más posible a la realidad. Si se ha planteado acudir al conocimiento científico, se tendrá que definir la diferencia que existe entre ideolo-

gía y ciencia desde una perspectiva marxista. Tomando en cuenta que la ciencia es algo comprobado empíricamente, el rumbo teórico de esta tesis debe partir de esa premisa, es decir, de la continua comprobación de los elementos que conforman la teoría. Dado que el materialismo histórico se basa en esas comprobaciones y es un estudio que parte de las raíces que han dado forma a la sociedad, es decir, en primer lugar su estructura económica, conformará el marco teórico sobre el cual se definirá el enfoque que llevará este trabajo. **Aplicado estrictamente al estudio del arte, es el mismo materialismo histórico quien evidencia la complejidad del arte. Si bien son las condiciones materiales las que determinan el actuar y pensar de los hombres, se enfatiza: el arte en última instancia y sólo en última es afectado por éstas.**

La primer parte de esta tesis plantea tomar a la estética como un fenómeno que rebase el nivel ideológico. Por ello su estudio se hace de acuerdo a su proyección social, tomando en cuenta a los valores estéticos como un referente socialmente objetivo. Se hará un recorrido razonablemente breve en la historia del arte, para mostrar los cambios que ha tenido éste en la historia de la civilización, y cómo ha llegado a ser lo que ahora es. Se comenzará este estudio a partir de la Antigua Cultura Griega, por haber protagonizado los referentes artísticos por los cuales el arte “occidental” fundó sus cimientos. En este recorrido se podrá observar el surgimiento del concepto estético, tal y como ahora se concibe. Así también, se mostrará el desarrollo que ha tenido la arquitectura como disciplina artística en la historia. Este capítulo tiene los siguientes objetivos:

1. Comprender la naturaleza contradictoria del arte.
2. Reconocer los diversos estadios que ha tenido el sistema del arte
3. Ubicar a la estética como un concepto definido recientemente (siglo XVIII).

La segunda parte desarrolla el área de la estética contemporánea. ¿Qué se entiende por contemporáneo? ¿En qué momento histórico o situación concreta surge? El análisis se dirige a delimitar la característica común dentro de las diversas disciplinas artísticas, que como se ha dicho anteriormente, se encuentra dentro de lo “grotesco”. Se verán algunos ejemplos de esta característica en diversos campos del arte como el performance, la escultura, la pintura, la instalación, la fotografía, el cine, el teatro y la música. La línea que es trazada con los diversos ejemplos mostrados, es una antesala de lo que será el análisis de la estética de la arquitectura contemporánea. Para definirla se estudiará el lenguaje que utiliza para manifestarse en la práctica empírica: es decir, la disposición volumétrica, la morfología como conjunto y la espacialidad. Se estudiarán los elementos que conforman tal lenguaje, es decir sus características formales. También se analizará la influencia que ha tenido la arquitectura

contemporánea con los adelantos técnicos, tomando a éstos como el nivel más alto del conjunto de las fuerzas productivas, es decir: mano de obra, medios de producción, herramientas, materiales de construcción, etc.

Los objetivos de esta segunda parte son los siguientes:

1. Ubicar a la contemporaneidad como el resultado de diversas situaciones sociales, culturales, históricas y tecnocientíficas que impactaron a la sociedad a finales del siglo XX.
2. Reconocer al arte contemporáneo, tomando como eje a lo perturbador en el discurso de las diversas disciplinas que lo componen.
3. Reconocer a la arquitectura contemporánea por medio del análisis de sus características formales.
4. Comprender las contradicciones que ha traído consigo la tecnología en su aplicación en la arquitectura.

A grandes rasgos este será el contenido de la tesis más no la totalidad del documento. A lo largo de éste se verán pequeñas cápsulas informativas a modo de “parásitos culturales”, en los que el autor pretende compartir sus intereses, inquietudes y puntos de vista acerca de diversos temas de índole cultural. Estas cápsulas se encontrarán durante la lectura y no tendrán estrictamente alguna relación directa con el tema dentro de donde han sido incrustadas. Se pueden leer éstas a parte, de descanso en descanso, eso lo decidirá el lector. También habrá una parte en la lectura donde el texto se interrumpirá y continuará en otra página. Lo anterior no por capricho, sino porque el tema se acercó a otro que espera más adelante y de esa manera se conectan. Estos textos interrumpidos forman parte de la tesis, sin embargo también se pueden leer a parte, como un pequeño texto en el texto. A su vez habrá algún tema que remite a otro, y se invita al lector a relacionarlo sin necesidad de interrumpir su lectura o de ir obligatoriamente a esa página. El lector tiene la decisión de leer este escrito de la manera que quiera: como tesis, como cápsulas, o como deseé (que por supuesto los profesores tendrán que hacerlo como tesis).

La totalidad de este(os) escrito(s) es un intento por reflejar la alteridad en la que el hombre a diario se encuentra inmerso, la otredad que no se da cuenta que existe, el rizoma en el que se desenvuelve la propia existencia y el aparente caos en el que ha crecido; de qué manera influye un cambio de decisión o de rumbo, cómo afecta, con sólo decidir qué leer o qué dejar de leer.

La información que requirió este escrito es extensa. La mayor parte fueron libros que se encuentran en la Biblioteca Central de la UNAM, C.U.; Biblioteca Lino Picaseno de la Facultad de Arquitectura, C.U.; y la Biblioteca José Vasconcelos en Buenavista, Ciudad de México. Otra parte de la consulta fue el pequeño acervo bibliográfico del autor. También se consultaron varias revistas en las que resaltan *Arquitectura Viva* (España), *El Croquis* (España), *Arquine* (México), *La Tempestad*

(México) y suplementos de periódicos como *El país* (España), *La Jornada* (México) y *El Universal* (México). Otra pequeña parte de la información fue a través de Internet.

1

LA ESTÉTICA EN LA HISTORIA



CIENCIA

ESTÉTICA: IDEOLOGÍA Y

El papel que tiene la teoría en la vida del ser humano viene de la mano con el contexto histórico-social en el que se encuentra. La teoría tiene como finalidad construir un modelo científico para explicar la realidad, es decir, los distintos fenómenos que la conforman y la hacen ser. Estos fenómenos son estudiados por las ciencias, la filosofía, el arte, la religión, etc, cada uno de ellos tiene su propia teoría que los explica. Dicha explicación corresponde a una concepción del mundo y el tiempo, del sujeto y el objeto. Sin embargo, ¿de dónde proviene esta concepción? Para responderla es preciso enfrentar dos conceptos aparentemente opuestos y contradictorios entre sí: ideología y conocimiento científico.

Con el fin de no caer en banalidades abstractas o en prejuicios filosóficos, se abordará el problema ideológico en su caracterización marxista, la cual lo divide en dos acepciones generales: la acepción *epistemológica* y la *política*.

La “ideología” como acepción epistemológica.

Si se observa detenidamente el desarrollo de la humanidad, a todo conocimiento científico le antecede uno *pre-científico*. Según Gastón Bachelard (Francia, 1884-1962) “Hay que aceptar una verdadera ruptura entre el conocimiento sensible y el conocimiento objetivo”. A lo que llama Bachelard “conocimiento sensible” es a los datos recogidos por los sentidos, es decir, el reconocimiento de las apariencias y el desconocimiento de la estructura que produce dicha apariencia.

Para ilustrar lo anterior vale recurrir a la física. Durante siglos se creyó que los cuerpos caían porque tenían peso. Esa fue la explicación hasta antes de que el físico Isaac Newton (Inglaterra, 1643-1727) expusiera su teoría de la “fuerza de gravedad”. De esta manera la idea de que los cuerpos caían por su peso fue rebasada en función de la relación que hay entre una masa del cuerpo que cae, la masa de la tierra sobre la cual cae y el cuadrado de la distancia existente entre el cuerpo y el centro de la tierra. La teoría expuesta por Newton no fue consecuencia de una experiencia empírica tal como lo cuenta la historia “oficial” (a través de la manzana que cae y le pega en la cabeza), ni tampoco una invención espontánea independiente al contexto histórico, fue el resultado del estudio teórico-matemático efectuado por otros científicos anteriores a él, fue la importación del conocimiento científico previo, en contraste del “saber” de los sentidos.

Ejemplos como el anterior hay muchos en el transcurso histórico del ser humano. De ellos se desprende una premisa: la ideología como conocimiento pre-científico es el “*imprescindible paso previo a la construcción de una teoría científica*”².

¹ Bachelard, Gastón, *La formación del espíritu científico*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1972, p. 282

² Braunstein, Néstor; Pasternac, Marcelo; Benedito, Gloria; Saal, Frida, *Psicología: ideología y ciencia*,

Entre la ideología y el conocimiento científico existe un proceso epistemológico que los separa, sin embargo también hay una relación que los liga indisolublemente y los hace relacionarse dialécticamente. La ciencia es el producto crítico de una ideología que hasta antes de su llegada era vigente, su denuncia significa un paso epistemológico necesario para la humanidad. El resultado de ello ha sido muchas veces el enfrentamiento directo en contra de la clase dominante en un momento histórico específico. Aquí, hay implicaciones de orden político que el análisis de la acepción política de la ideología se encargará de explicar.

La “ideología” como acepción política.

Las ideas que hay en la mente de los hombres guardan una relación estrecha con la realidad en que viven y es compartida de alguna manera con los demás. Se puede decir que dichas ideas son un reflejo de la realidad, sin embargo resulta ingenua esa afirmación. La estructura de aquello a lo que se le llama realidad se encuentra arbitrariamente escondida. Si se define a la realidad como aquello que uno ve, sería una definición ideológica, epistemológicamente hablando. Según Federico Engels (Alemania, 1820-1895):

“La ideología es un proceso que se opera por el llamado pensador conscientemente, en efecto, pero con una conciencia falsa. Las verdaderas fuerzas propulsoras que lo mueven, permanecen ignoradas para él; de otro modo, no sería tal proceso ideológico. Se imaginan, pues, fuerzas propulsoras falsas o aparentes. Como se trata de un proceso discursivo, deduce su contenido y su forma del pensar puro, sea el suyo propio o el de sus predecesores. Trabaja exclusivamente con material discursivo, que acepta sin mirarlo, como creación, sin buscar otra fuente más alejada e independiente del pensamiento; para él, esto es la evidencia misma, puesto que para él todos los actos, en cuanto les sirva de *mediador* el pensamiento, tienen también en éste su *fundamento* último.”³.

México, Siglo XXI, 1976, p. 11

³ Engels, Federico, “Carta a Franz Mehring”, Londres, 14 de julio de 1893, en:

<http://www.marxists.org/espanol/m-e/cartas/14-vii-93.htm>

Entonces, ¿qué son las “fuerzas propulsoras” a las que se refiere Engels? Como se sabe, el hombre es un ser social. Eso se explica porque en toda la historia humana, el hombre contrae diversas relaciones sociales en el proceso de producción de sus medios de vida, ello a su vez engendra en la mente de los hombres una reproducción o expresión ideal, inmaterial de aquellas condiciones materiales de vida. La forma en que esto sucede, es gracias al dominio que el *homo sapiens* hizo sobre la naturaleza para poder subsistir. Este dominio trajo consigo la división del trabajo, cuya primera manifestación fue la división en trabajo físico y espiritual, con lo que surge “la primera forma de ideólogos, los sacerdotes, la propiedad privada y, posteriormente, la producción mercantil...”⁴. En estas condiciones materiales el antagonismo entre los que poseen y los que no, es evidente, así como cuál es la clase que domina. La forma de dominio se extiende hasta el campo ideológico. Todas las sociedades que contengan dentro de sí diferencias entre una clase y otra, son sociedades desiguales, y en ellas, la ideología dominante, será la de la clase en el poder. Por lo tanto la función de esta ideología será la de justificar y preservar el orden social. Dicha función será la fuerza propulsora de una ideología dominante en un momento histórico dado. Por ello la ideología en su acepción política es un fenómeno histórico-social.

Las acepciones epistemológica y política de la ideología han convergido en diversas situaciones históricas donde se atenta directamente a la ideología de la clase dominante. Por ejemplo, cuando Charles Darwin (Inglaterra, 1809-1882) presentó su teoría de la evolución de las especies, el mundo capitalista en su superestructura (no en cambio en su estructura económica) fue sacudido. Antes de la formulación de Darwin, se creía que la existencia de las distintas especies que pueblan la Tierra se daba por designio divino, en el mejor de los casos por generación espontánea. La aportación teórica de Darwin alteró la visión del hombre sobre la Tierra. El abismo que separaba al hombre de los animales fue cubierto. En su lugar había un proceso evolutivo de miles de años. Años después se descubriría que la herencia de tantos años las guardaban los ácidos nucleicos. Con la teoría de la evolución de las especies, muchos presuntos “científicos” fueron evidenciados como charlatanes, poniendo en tela de juicio indirectamente las estructuras de dominación. De esta manera epistemológicamente hablando, desde el campo de la biología se combatió al conocimiento “sensorial”; desde el punto de vista político se evidenció una estructura de dominación (la ideología de la clase

dominante) que ponía al hombre como creación de un designio divino, y que las desigualdades entre los hombres (pobres y ricos), eran también de índole divino. Todavía en 1930 muchos maestros norteamericanos eran llevados a juicio por difundir a sus alumnos las tesis evolucionistas.

La estética como fenómeno científico

Tomando en cuenta las distintas acepciones de la ideología, ¿Sería sensato juzgar la realidad por lo que los hombres piensan de ella? Lo mismo resultaría juzgar un producto comercial por la propaganda que se hace de él; así de absurdo sería el pensar que las condiciones materiales de vida son producto de las ideas y que todo cambio económico-social que ha habido en la historia ha sido el resultado del cambio de éstas.

Según el materialismo histórico la historia de los hombres debe juzgarse por el modo en que éste produce sus medios de subsistencia. Tomando en cuenta lo anterior, Engels lo explica de la siguiente manera:

“las causas últimas de todas las modificaciones sociales y las subversiones políticas no deben buscarse en la cabeza de los hombres, en su creciente comprensión de la verdad y de la justicia eterna, sino en las transformaciones de los modos de producción y de intercambio; no hay que buscarlas en la *filosofía*, sino en la economía de la época que se trate.”⁵.

El materialismo histórico abre un marco teórico para ubicar a la ideología dentro de un modo de producción basado en la propiedad privada de los medios de producción. Si se toma la analogía de ver a la economía como la estructura de la sociedad (*estructura económica*), la ideología sería la fachada del edificio (*superestructura*). Esto no quiere decir que la ideología carezca de importancia en un momento histórico cualquiera, al contrario, para el conocimiento científico es imprescindible desentrañar sus orígenes e impulsos que la sostienen y que la hacen cambiar, por ello debe ser objeto de un estudio objetivo, ésa es la tarea de toda teoría crítica.

Cabe aclarar que la ideología no nace espontáneamente o surge de cero al momento de un cambio social. La ideología es un fenómeno dialéctico, por ende contradictorio, el cual puede heredar ciertos rasgos en una sociedad nueva. Cada época presupone la existencia de determinado material ideológico heredado de sus predecesores. En última instancia son las condiciones materiales de vida las que le dan su carácter a la ideología en una sociedad en particular, una vez constituido este carácter, incide sobre la realidad social, actúa sobre ella y, en suma la determinan

“En última instancia son las condiciones materiales de vida las que le dan su carácter a la ideología en una sociedad en particular...”

⁴ Silva, Ludovico, *Teoría y práctica de la ideología*, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1971, p. 15

⁵ Engels, Federico, *Anti-Dühring*, Grijalbo, México, 1964, p. 264

ideológicamente.

Si la ideología antecede al conocimiento científico y la teoría es la construcción de ese conocimiento ¿sería erróneo decir que la ciencia puede tener un enfoque ideológico? No. Es verdad que la ciencia es lo contrario a la ideología, pero a final de cuentas la ciencia responde a los intereses de una clase dominante, para ello es posible (y un hecho) que esta clase social imponga un enfoque ideológico al que la ciencia va a servir. De esta manera se manifiesta la contradicción: la ciencia es ciencia de una ideología a la que critica y explica, así como también para que surja el conocimiento científico es necesario que previamente haya habido una ideología a la cual criticar.

La ideología no es un ente difuso en el cuerpo social: si es expresión de las relaciones materiales, la mejor forma de estudiar los elementos en que ella consiste, será estudiar los elementos materiales y objetivos, empíricamente registrables, a fin de examinar el modo como son transformados y expresados en la ideología. De este modo se divisan sus distintos campos de acción: el moral, religioso, jurídico, político, científico, filosófico, estético, etc. Cada uno de estos campos interactúan entre sí, sin perder su zona de autonomía; por ello tienen una existencia sistémica en la superestructura de la sociedad y dentro de sí mismos. El grado de desarrollo de la sociedad puede ser medido por la aparición, desaparición, combinación y escisión de estos territorios.

Aquí es necesario detenerse un poco ya que hay precisiones que deben tomarse en cuenta. Los diversos campos de acción de la ideología guardan aspectos que comparten cada uno. Es muy importante saber cuáles son, de ello depende la certeza del análisis. Algunos de los elementos en los que la ideología ejerce influencia pueden en algún momento denunciarla, evidenciando las condiciones materiales en las que se encuentra la sociedad, su alienación. De ese modo dejan de ser una justificación del orden social. Los otros elementos que no comparten estas características son siempre y por definición ideológicos.

Los elementos morales, religiosos y jurídicos siempre formarán parte sustancial de la ideología dominante, ya que serán instrumentos de justificación de las relaciones materiales. Su fin será mantener dichas relaciones dentro de sus propios mecanismos de acción. Por otro lado el político, científico, filosófico y estético juegan el doble papel de ser elementos ideológicos y dejar de serlo. De estos elementos el que pertenece a este estudio es el estético.

El arte es un fenómeno social en constante cambio. Su práctica ha demostrado que tal cambio se da de manera por demás fluctuante. A veces su periodo estático puede durar muchas decenas de años, otras veces menos. Esta consistencia contradictoria le ha impreso un sello *sui generis* a la estética como rama del conocimiento cercana al arte.

La experiencia ha demostrado que la estética siempre va un paso atrás del arte. Cuando éste comienza a ser utilizado para encubrir la realidad, entonces da un vuelco, se contrapone a él mismo. En el momento de que su manifestación es inminentemente contraria a la estética, ésta entonces da el giro y denuncia a la realidad, es así como deja de ser un fenómeno ideológico y se convierte en científico, epistemológica y políticamente hablando.

Para demostrar lo anterior es necesario precisar qué es la estética, cuál es su campo de estudio, qué elementos o valores la conforman, cuándo surge y cómo se ha manifestado en el transcurso de la historia para llegar a ser lo que es hoy en día. El presente estudio se encargará de analizarla desde un punto de vista crítico, no basado en planteamientos ideológicos, sino desde un marco teórico que permita construir el modelo científico adecuado. El materialismo histórico da las armas de análisis para ello, por tratarse de un conocimiento científico antepuesto al sensorial, por basarse en los procesos materiales de vida y no en las apariencias.

Tomando en cuenta que la estética es un sistema, lo primero es definir qué es un sistema y a qué tipo de sistema pertenece. Para ello se recurrirá a la Teoría General de Sistemas.

TEORÍA GENERAL DE SISTEMAS

TEO
OEA
TEA

En 1940 el biólogo Ludwig von Bertalanffy (Austria, 1901-1972) concibió una teoría que reflejaría el esfuerzo por encontrar un estudio interdisciplinario que permitiera constituir un modelo práctico para conceptuar los fenómenos que la reducción mecanicista de la ciencia clásica no podía explicar. Esta teoría se llama Teoría General de Sistemas (TGS)⁶ y su

⁶ cfr: Bertalanffy, Ludwig von, *Teoría General de los Sistemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

nombre se debe a que el objeto de estudio es visto como un sistema, es decir, un conjunto de objetos o fenómenos heterogéneos que tienen una relación dinámica y compleja entre sí. Esta relación o interacción dinámica de sus partes son las que constituyen y le dan peculiaridad al “todo”, entendiendo la totalidad como algo no aditivo, en otras palabras: el “todo” constituye más que la simple suma de sus partes.

Haciendo una labor de investigación científica para la Administración Nacional de Aeronáutica y del Espacio, el profesor Charles West Churchman (E.U.A., 1913-2004) encontró en el enfoque por sistemas, la herramienta

idónea para traducir el pensamiento especializado a un idioma que se hiciera entendible a la sociedad en general; de esta manera sugiere para la Teoría General de Sistemas un enfoque basado en los siguientes axiomas:

1. Los sistemas son diseñados y desarrollados.
2. Los sistemas son diseñados mediante componentes.
3. Los componentes de un sistema son también sistemas.
4. Un sistema es cerrado si su funcionamiento no depende de su interacción dentro de una clase específica de medio.
5. Un sistema es abierto y dinámico, si funciona interactuando con todos los posibles medios que afecta y que le afectan.
6. Se establece que existe uno y sólo un sistema general (monismo).
7. El sistema general es óptimo.
8. La Teoría General de Sistemas es una metodología para investigar sistemas generales.⁷

⁷ Churchman, C. West, *El Enfoque de Sistemas*, Edit. Diana, México, 1990.

Al estudiar los objetos o fenómenos, se analizan sus valores en el espacio y en el tiempo, éstos le confieren una *especificación espacio temporal*; dada la precisión de estas especificaciones se constituye entonces su nivel de *resolución espacio temporal*. Estos datos deben ser de tal forma que las relaciones entre los valores analizados sean fácilmente expresados, de acuerdo con los propósitos. Encontradas las relaciones, se deberá dar su explicación para definir el objeto o fenómeno en estudio. Se define el sistema del objeto/fenómeno dado, cuando se encuentran:

- a) El conjunto de cantidades o valores.
- b) Su nivel de resolución.
- c) Las relaciones invariantes en el tiempo de las cantidades o valores.
- d) Las propiedades que determinan estas relaciones.

Estos son los aspectos que definen un *sistema general*.

Dado lo anterior y de acuerdo a este estudio, **la estética es un fenómeno social basado en un sistema de valores, es decir, es un sistema y como tal, es un sistema abierto, ya que se ve afectado por la estructura ideológica de la sociedad en general (superestructura), así como por la estructura económica en última instancia.**

*... nada es más simple, no hay otra norma,
nada se pierde, todo se transforma.*
Jorge Drexler

*Ha llegado a ser evidente que nada
referente al arte es evidente.*
Theodor W. Adorno

LA ESTÉTICA y los sistemas de valores

La conciencia en general es una facultad que diferencia al ser humano de cualquier otro ser vivo en la Tierra. Dicha conciencia es una manifestación de las condiciones materiales en que viven los hombres y la ideología es el sello impreso de las relaciones sociales de producción, es decir, la imposición de la clase dominante en un momento histórico determinado.

Ahora bien, los distintos estadios históricos por los que ha pasado el hombre, se han visto reflejados en la manera en que los hombres piensan sobre sí mismos y lo que les rodea. Si el pensamiento se ha ido haciendo cada vez más complejo es porque se ha complejizado la manera en que los hombres producen sus medios de vida. En las pinturas rupestres se puede observar que la forma en que los hombres

obtenían sus medios de subsistencia, que en este caso se reducen a la comida y al vestido más elementales, eran por medio de la caza y la recolección de los frutos que la tierra les proporcionaba. Esta realidad es reflejada en el pensamiento de los hombres y mujeres de aquella época de forma muy sincrética. Las pinturas rupestres muestran la adoración a estos elementos, de forma muy concreta, los animales que cazaban. La idealización y adoración a éstos, evidencia el nivel en el que se encontraba el pensamiento del ser humano. En cuanto se fue dominando la naturaleza y el hombre se hizo sedentario gracias a la agricultura y la ganadería, el pensamiento de los hombres se vio también afectado. Sus dioses pasaron a ser otros, aquellos relacionados con sus medios de producción: dioses de la lluvia, la tierra, la siembra, además de la veneración de los cambios de estación. Memoria de ello se encuentra en manifestaciones como la pintura, escultura y literatura de la época.

Sin embargo el reflejo no se reduce a cuestiones religiosas, en cuanto se han complejizado las relaciones

de producción, también lo ha hecho el pensamiento; ello ha obligado a diversificarlo en distintas ramas del conocimiento, diferenciándolas entre sí con el fin de comprender mejor a cada una de ellas. Esta comprensión ha conducido al hombre a tener diversas reacciones de su realidad, ante tal variedad de ellas, les ha conferido distintos valores a cada una.

El valor se basa en la comparación de un estado natural a otro que ha sido perturbado. Lo mismo sucede con los objetos, teniendo cada uno de ellos un valor diferente al de su estado natural. Todos los objetos comparten valores entre sí, sin embargo siempre hay un valor que prevalece sobre los demás. Esto quiere decir que los valores son parte de un todo y están estrictamente relacionados entre sí. Un vicio en el que ha caído el hombre en el proceso del conocimiento es el abstraerlo, alejándolo progresivamente de lo concreto, olvidando su cualidad sistemática; lo cual ha truncado en varias ocasiones el camino del conocimiento, separándolo de su ruta dialéctica.

Todos los valores tienen un carácter “parasitario” porque necesitan un cuerpo sobre el cual depositarse, de tal manera que todos los objetos poseen valores y dentro éstos, el estético puede estar presente. Cuando el valor estético sobresale de los demás, esta cualidad estética lo hace candidato a cumplir con una función estética, dando posibilidad a un objeto de fungir como obra de arte. El predominio de esta función no es un capricho de la naturaleza hacia con el objeto, sino una cualidad que el propio hombre le ha dado por medio de su relación con él, esta relación entre sujeto-objeto es la que propicia su “uso” específico. Las funciones preponderantes que se les ha dado a los objetos, están sujetas al cambio, lo que quiere decir que aunque no sean hechas para cumplir la función que se les encomendó, siempre existirá la posibilidad de que la cambien, aún en los objetos de la propia naturaleza. Ejemplo de ello se encuentra en las pinturas rupestres de Altamira hechas hace probablemente 12,000 años, ya que la función por la que fueron creadas fue estrictamente ritual y pertenecían al campo de lo mágico, siendo el valor religioso el que sobresalía de los demás; sin embargo fue a través de miles de años después cuando esta condición dio un giro total, siendo ahora el valor histórico el que prevalece.

El filósofo checo Jan Mukarovsky (República Checa, 1891-1945), reconoce el carácter relativo del valor estético al decir que “en el arte la función estética es una función dominante, mientras que fuera de él, aunque esté presente, su papel es secundario”⁸. Sin embargo no se puede hacer una delimitación absoluta y permanente en el arte ya que “no hay barrera infranqueable entre el mundo de lo estético y el de lo extraestético”⁹.

⁸ Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pág. 50

⁹ Fabelo Corzo, José Ramón, *Revista Graffylia*, 104, año 2,

También sucede que obras realizadas con una finalidad estética, no puedan llegar a realizarla. Es el caso por ejemplo de retratos que fueron creados con esa única finalidad y tal vez lo hayan logrado en su tiempo, sin embargo el valor actual que predomina en ellos es el histórico

Existe también otro hecho: una “obra artística” puede no ser verdaderamente obra de arte sino cumple los requisitos necesarios para ello, aún si su función predominante es la estética. Entonces: ¿cuándo se puede calificar un objeto como obra de arte? No sólo basta el predominio de la función estética, sino también el modo con que esta función se desempeña. En el tema siguiente se explicará cuáles son los requisitos que necesita una obra en donde sobresale el valor estético para que sea considerada como “obra de arte”.

VALOR ESTÉTICO O FUNCIÓN ESTÉTICA

En primer lugar se debe partir de hechos objetivos, reconociendo que el pensamiento humano es producto de una realidad socialmente compartida. En este escrito se ha hablado de que las condiciones materiales de vida son las que en última instancia determinan el pensamiento de los hombres. El decir “última instancia” es para dar a entender que la afirmación no tiene nada que ver con un determinismo económico vulgar, sino que la realidad material y el pensamiento tienen una relación compleja y dialéctica.

Los valores a los que aquí se hacen referencia tienen también una propiedad socialmente objetiva. Ésta propiedad la adquieren los objetos o fenómenos existentes en la realidad al ser incluidos no teóricamente, sino mediante la praxis al sistema de relaciones sociales, a partir de ello, los objetos y/o fenómenos adquieren una función con significación social.

Se dice que la obra de arte tiene un proceso similar al de la comunicación: emisor (artista) y receptor (público); sin embargo esta es una visión simplista e incompleta, como si el receptor fuera un recipiente (sería tal vez más correcto decir perceptor). La relación del arte con la realidad es más compleja ya que la obra de arte al ser terminada por el artista se independiza de éste. Erich Kahler lo define de la siguiente manera: “Una vez concluida, la obra inicia una vida propia...”¹⁰, así que para analizar el proceso de la obra de arte, es necesario entenderla independientemente del autor¹¹

otoño 2004, pág. 18

¹⁰ Kahler, Erich, *La desintegración de la forma en las artes*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1993, pág. 56

¹¹ El filósofo alemán Theodor W. Adorno en su libro *Teoría Estética*, Ed. Taurus, pág. 15, le da un doble carácter a ésta autonomía, por una parte la obra busca su propia identidad pero por ser producto de una identificación impuesta por un sujeto ésta

pero incluirlo en la relación dialéctica entre: *Sujeto* (Artista) - *Objeto* (Obra) - *Sujeto* (Público). La razón por la que el nombre Sujeto aparece también en el Público, es porque la experiencia estética se da individualmente. Esta relación, no demerita el valor que tiene la obra en sí misma, de ella se hablará más adelante, simplemente la toma en cuenta para entender quiénes y de qué manera se definen los valores estéticos en la obra de arte.

El inicio de esta relación *S-O* (*artista-obra*) es el proceso de objetivación de la subjetividad del artista que finaliza con la creación de la obra artística, y con ella, ésta logra su independencia. La segunda parte la conforma la relación *O-S* (*obra-público*) que es la subjetivación que hace el público de la subjetivación objetivada en la obra, y aquí radica el doble carácter en la obra de arte que Theodor W. Adorno (Alemania, 1903-1969) nombra como autónoma y al mismo tiempo *fait social*.

De manera paradójica el valor artístico no depende necesariamente de la relación *S-O*, porque el resultado de ello no garantiza que sea el valor estético el predominante en la obra o ésta puede carecer de las características necesarias para que así funcione, y viceversa; tener como valor predominante el estético, aún cuando su creador no tuvo intención de hacerlo. Por lo tanto el autor no es determinante para que se cumpla una función estética, aunque la relación *S-O* sea necesaria para lograrlo.

Es así como se llega a la conclusión de que la fórmula *O-S* determina la función estética. Sin embargo todavía es muy ambigua ésta conclusión. El tiempo toma aquí un lugar importante mas no determinante, ya que la función estética puede llegar a un objeto mucho tiempo después de su creación, como ejemplos más paradigmáticos de ello se encuentran las pinturas de Altamira, el teatro griego y la obra de Van Gogh. También se ha observado lo contrario: obras que alguna vez tuvieron el valor estético predominando, su valor predominante actual es otro; por lo cual, las obras de arte así como la función estética son siempre concretas y como tales tienen un lugar concreto en la historia.

Surge entonces una disyuntiva: función estética puede tener cualquier objeto y aún de manera preponderante, sin embargo no todos esos objetos funcionan como obra de arte. Una solución que el hombre ha dado a ello se encuentra en el ámbito cualitativo, siendo la calidad el eje de donde se juzgue a la obra, si pertenece al arte o no.

¿Quién define el nivel de calidad de la obra? Ya no logra conseguirlo, y por otra la identidad estética como auxilio de lo no idéntico, evidenciando así este doble carácter del "arte como autónomo y como *fait social*" estando en "comunicación sin abandonar la zona de su autonomía". Ésta autonomía la define de la siguiente manera: "las obras de arte son así en sí mismas, no para el que las contempla". *Ibid.* Pág. 25

"El arte no es sólo arte sino también algo extraño y contrapuesto a él mismo."

se observó que el artista es necesario mas no es determinante para definirlo, ni tampoco el tiempo como ente abstracto que se deposita de manera caprichosa en la obra. La respuesta se hace evidente: es el mismo destinatario o público el que la define. Ahora bien, ¿de qué manera el público determina la función o el valor estético en la obra? Contestarlo es entrar en una paradoja, ya que como se pudo haber observado, el valor estético rechaza toda valoración subjetiva, y lo que se está diciendo en este momento es lo contrario, que el público como destinatario de la obra hace una valoración estética subjetiva del valor estético de la obra.

Primero hay que entender el carácter contradictorio en la obra de arte. T. W. Adorno expuso de manera muy certera este carácter en su libro *Teoría estética*, con la siguiente frase: "el arte no es sólo arte sino también algo extraño y contrapuesto a él mismo."¹² De esta manera también se entiende la contradicción que existe en la valoración de los valores estéticos.

Para evitar más confusión, es necesario continuar en este análisis y así comprender esta peculiar cuestión. Ya que el público valoriza, la tarea entonces es desentrañar qué se quiere decir por "público"; en sí misma la palabra se puede entender como una masa amorfa de gente que se interesa por la cultura o como un grupo de especialistas y críticos de arte.

Si se afirma que es esa "masa" la que valoriza y determina los valores estéticos, se caería en el error de asumirle la responsabilidad a una cuestión cuantitativa, ya que esa "masa" es una cantidad indeterminada de personas y entre mayor sea, mayor peso tendría su valorización. Por otro lado si se afirma que son los especialistas y críticos de arte los que definen esos valores, se está dando pauta a una visión elitista del arte y a sus viciadas implicaciones. Además al estar concentrada toda la responsabilidad en este pequeño grupo de personas, sería muy probable que éstas se equivocasen continuamente.

Es en este preciso momento cuando se hace presente el carácter dialéctico del arte. Se reconoce por un lado la importante labor que tienen los críticos y especialistas al aportar una parte esencial al campo de los valores estéticos, sin embargo estos valores tienen una consistencia multidimensional y un carácter transitorio, por lo que cualquier norma o principio da paso a otros y así continúa su vida en un permanente cambio. Todas las transformaciones que sufre el arte son generadas por la creatividad del artista que mediante su obra, logra captar la sensibilidad estética del público. Dicha creatividad, evidentemente está ligada a su momento histórico y se manifiesta ya sea como rechazo, crítica o aceptación a éste. En este aspecto se puede definir al artista como la síntesis de la riqueza cultural de su

¹² Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, Taurus Ediciones, Madrid, 1992, págs. 13-14

tiempo y el público como el desbordamiento de lo social, que mediante su subjetivación incluye la objetivación del artista, compartiendo éstos dos un mismo momento social, dando por hecho que la creatividad del artista ha sido incluida en el sistema social de su tiempo; lo que quiere decir que el valor estético de una obra está determinado por la riqueza cultural que genera en quien lo aprecia, es decir que **promueve el crecimiento cultural de la sociedad**.

De esta manera el valor estético dentro de su objetividad circunscrita, es decir, dentro de la soberanía de la obra de arte que ha ganado su independencia del artista, se da a través de la valoración estética subjetiva, pero ésta no es la que determina su valor aunque evidencie su función social. Lo que hace determinar su valor estético es cuando esa función social se encarga de relacionar al objeto significativo y al sujeto de esa significación para que los

sujetos reales y específicos se multipliquen y crezca el nivel cultural de la humanidad.

El camino que se acaba de recorrer es una espiral. Comienza con la importancia de la capacidad creativa del artista para el surgimiento y funcionamiento del valor estético, pero sin reducir a éstas condiciones su valor; pasa por evidenciar que la función estética de un objeto no lo hace obra de arte; gira para reconocer la importancia del público al ser el receptor de la obra de arte y aportarle una función estética, y del crítico y especialista al contribuir con principios institucionalizados al valor estético y promover la sensibilidad estética, pero sin atribuirle a ellos su definición; otro giro y se aclara más la visión: el valor estético existe cuando se promueve la búsqueda de un referente socialmente objetivo que va más allá de la subjetividad del público y del crítico.

PATAFÍSICA

Me ha pasado alguna vez que voy silbando una canción por la calle, tal vez habrá sido porque la soñé, no lo sé; pero voy por la calle y de pronto paso frente a una tienda en donde está sonando en la radio la canción que voy silbando, y en la parte precisa donde cambio el tono de mi silbido, la canción también lo hace. O tal vez sucede que estoy pensando en alguien y de pronto al doblar la esquina me encuentro a esa persona en la que pensaba. A todos nos ha pasado eso alguna vez. Para ello el escritor Alfred Jarry (Francia 1873-1907), precursor de las vanguardias como el dadá y el surrealismo, inventó una ciencia paródica en su libro *Gestos y opiniones del Dr. Faustroll, patafísico*, la cual lleva el nombre de "Patafísica" y se encarga del estudio de las soluciones imaginarias y las leyes que regulan las excepciones. Este universo de excepciones justifica la existencia de situaciones absurdas y anormales, como esa del silbido.

Años más tarde de la muerte de Jarry, el 11 de mayo de 1948 (22 Palotín del 76, según el calendario patafísico), se funda en Francia como parodia de los colegios de ciencias y artes: el Colegio de Patafísica, el cual funciona como una "Sociedad de Investigaciones Eruditas e Inútiles". Las "ciencias" que se "estudian" en este colegio son por ejemplo: Liricopatología y Clínica de los retoricónosos, Cocodriloología, Pedología y Adelfismo, Cinematografía y Onirocrítica, Aliética e Ictibalística, Tonosofía Africana, Alcohólicoismo estético, Aníñamiento voluntario e involuntario, etc.

En 1974, debido a la muerte de muchos de sus miembros, cierra el Colegio Patafísico por tiempo indeterminado, lo que se conoce como "Período de Ocultación". Sin embargo el 20 de abril de 2000 (1 palotín 127, y San Cocodrilo, del calendario patafísico), el Colegio abre sus puertas y celebra su "Desocultación" con la exposición "Agujeros, Nadas y Espejismos", sin embargo nadie la pudo encontrar.

TEMAS DEL ARTE

los sistemas del arte partir de la teoría estética se hace posible el entendimiento a mayor escala del arte. Pero ¿por qué razón se dice el "entendimiento a mayor escala" y no "el entendimiento total" o "entendimiento" sin adjetivos? El arte es un fenómeno social concreto que va cambiando a lo largo de la historia: tiene vida propia, se niega y se transforma, va un paso adelante, aún de la propia teoría; es praxis social y por ello pertenece al sistema de relaciones sociales. De esta manera la cercanía de la estética con el arte, la hace influenciada a éste, por ser teoría de lo que existe, de lo que es en sí mismo y se transforma.

La estética como rama del conocimiento fue creada en un momento histórico en que

se desarrolló la madurez suficiente para reconocer al arte como un fenómeno social. No es extraño que su surgimiento coincida con las primeras revoluciones burguesas en Europa, es decir cuando el modo de producción había cambiado al capitalista y la burguesía requería tomar el poder político siendo que ya tenía el económico.

Para demostrar lo anterior es necesario analizar el desarrollo histórico del arte dentro del complejo sistema de las relaciones sociales de producción y a su vez como un sistema complejo con sus propias leyes de desarrollo. El análisis histórico que se realizará a continuación, será breve y apoyado en el materialismo histórico de Marx, evitando caer en un discurso "propagandístico" y tomando como eje al propio arte.

UBU GÜEY

Hay un 10 imperceptible en las calificaciones de mi licenciatura que tiene cierto aire patafísico. Cuando tomaba clase de escenografía con el difunto maestro Juan José Gurrola, nos encomendó a cada uno de los alumnos realizar un proyecto escenográfico en el lugar de nuestra elección para una obra de teatro. Yo no sabía cuál obra elegir, sin embargo el lugar donde se montaría la obra ya lo tenía planeado, era en una cantina "underground" en el centro de la ciudad. Al comentárselo a Gurrola le agradó la idea (mucho, quiero decir bastante) y me propuso la obra "Ubu Rey" de Alfred Jarry, pero con una interesante variante: la obra la adaptaría él. Al recibir el texto, lo leí inmediatamente, pero con tristeza noté que le faltaba el final de la obra. A la siguiente clase le hice ver la falla y me contestó: "¿pero, qué estás güey? ¡eso te toca a tí!". Para la siguiente clase el maestro había fallecido y yo no terminé la obra, la cual tenía como nombre: Ubu Güey.



Juan José Gurrola
1953-2007

Las redes del arte

...y la historia es una red y no una vía...
El otro engranaje, Jorge Drexler.

Por "redes del arte" se pretende mostrar el tejido que ha construido el arte como un sistema complejo junto a la civilización, ya que el arte no evoluciona, el arte es, y su conceptualización no depende de él, sino del momento histórico en que es estudiado. Por lo cual se analizarán las transformaciones que ha tenido el pensamiento acerca del arte para entenderlo tal y como hoy se entiende que es, gracias repito, a la invención de la estética. Si bien es verdad que el concepto es nuevo, ello no implica que haya sido una invención salida de la nada. La "moderna" concepción del arte se dio gracias al desarrollo de la estructura ideológica en relación con el modo de producción de la sociedad.

Los griegos antiguos no tenían una palabra para "arte", lo más cercano fue *techné*; posteriormente los romanos introdujeron la palabra *ars*. Estos términos en realidad "se refieren a cualquier habilidad humana, ya sea montar a caballo, escribir versos, remendar zapatos, pintar vasijas o gobernar"¹³. Es decir, *techné/ars* alude a una cuestión

¹³ Shiner, Larry, *La invención del arte*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2004, pág. 23

meramente utilitaria, habiendo una nula diferencia entre el artista y el artesano. La disociación de estos dos conceptos corresponde a una "nueva" visión del sistema del arte. Actualmente se asocia el sentido de "genio" y "significado" al arte, mientras que el "uso" y la "habilidad" a la artesanía.

Grecia

En la Grecia antigua el concepto de *arte/artesanía* no se refería a un tipo especial de objetos, sino a la capacidad y/o destreza del ser humano de ejecutarlos. La pintura, escultura, poesía, música y arquitectura no pertenecían a una categoría en particular. Lo más cercano a una categorización del arte se puede ver en la pintura, la épica y la tragedia, entendidas como técnicas de imitación, de ahí la mimesis; sin embargo éstas no formaban parte de un conjunto fijo en particular. La mimesis es reflejada en la pintura, escultura y arquitectura con el uso de la sección Aurea o "número de oro" en aspectos generales. Para Arthur C. Danto (EUA, 1924) el concepto de arte que se representaba era una técnica de la semejanza¹⁴. El mismo Platón (Grecia, 427-347 a. C.) clasifica a la sofística como una técnica imitativa. Esto refleja que no hay en esa época una clara visión del arte, al menos como se le ha dado en la época moderna.

Los dramas griegos por ejemplo (la tragedia y la comedia) se realizaban dentro de un ámbito muy diferente al sentido estético de una obra de teatro contemporáneo. Estos dramas se inauguraban con ceremonias religiosas en las que se rendía honor a los muertos en batalla que daban su vida por el Estado (la cultura griega se caracteriza por estar constituida por varios Estados antagonicos, recuérdese Esparta y Atenas). A grandes rasgos, el "teatro" griego era parte de una ceremonia religioso-política bajo el auspicio del dios Dionisio.

Estas manifestaciones reflejan el modo de producción esclavista, en el que la *fuerza de trabajo* (el conjunto de los medios de producción y los agentes de producción) y la producción depende de los esclavos.

Roma

La antigua Roma se encargó de darle otro sentido al *arte/artesanía*. Tras la caída del Imperio Griego, los romanos admiraron la habilidad de sus antecesores en el campo de la pintura y la escultura por representar con tal semejanza a la naturaleza como el cuerpo humano. Esta habilidad fue valorada de distinta forma, de manera que las estatuillas griegas comenzaron a ser copiadas por diestros *artistas/artesanos* romanos; obteniendo el objeto otro valor al que se tenía en Grecia. Aquí vale aclarar que el objeto no cumple una función artística, sino está ligada a una cuestión de privilegio para su dueño.

¹⁴ Danto, Arthur C., *El abuso de la belleza*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2005, pág. 20-21

La llegada del mecenazgo durante el periodo romano dio pauta para el impulso de las *ars*, es decir, para aquellas habilidades que requerían una especialización por su dificultad al ser empleadas. Dentro de estas actividades, la arquitectura se vio beneficiada. Ejemplo de ello se encuentra con el emperador Adriano (Italia 76-138) que como aficionado y mecenas dió impulso a la arquitectura, basta ver “La Villa Adriana” compuesta por treinta edificios y creada como lugar de retiro para este emperador. También bajo órdenes de Adriano se llevó a cabo la restauración del Panteón de Agripa en Roma.

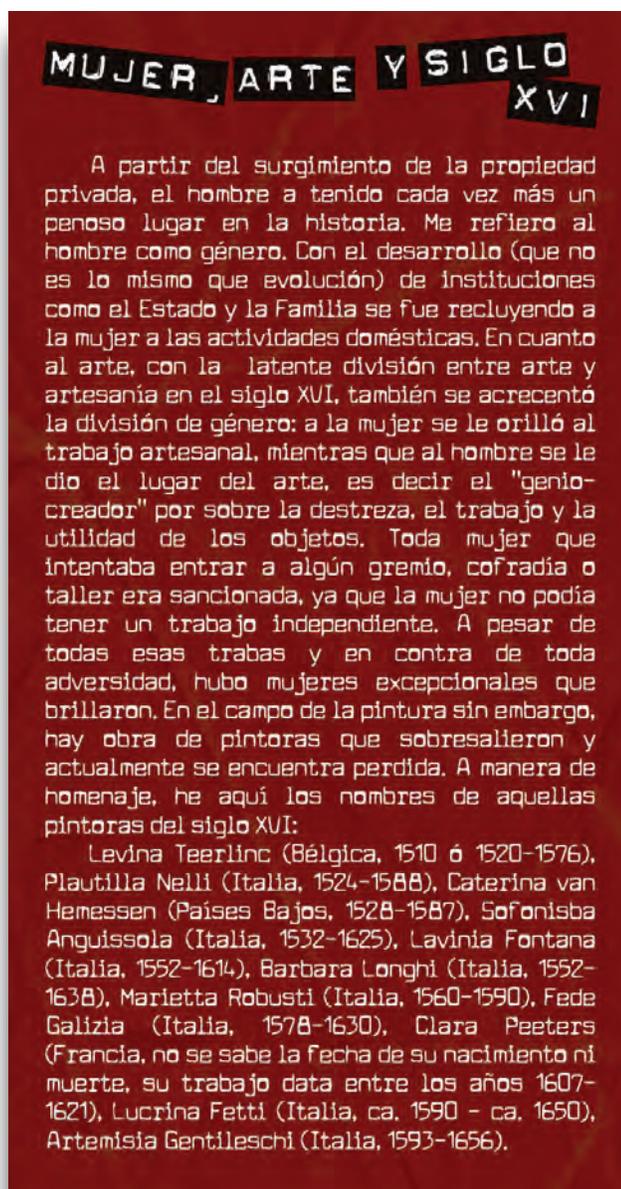
El arte en aquel período histórico no fue considerado como el acto contemplativo que ahora exige la propia estética. Así es como el artista/artesano fue a grandes rasgos un proveedor de mercancías en el sentido utilitario. Los aristócratas ante ello mantuvieron un enorme prejuicio, por ser un trabajo manual y peor aún si era realizado por dinero. En el campo de la arquitectura por ejemplo, Vitruvio (Italia, siglo I a. C.) decía que ésta dependía de la solidez (Firmitas), la utilidad (Utilitas) y la belleza (Venustas), entendiendo a ésta última como algo más cercano a lo moral que al sentido estético de nuestros días.

En pintura y escultura el valor de una “obra” dependía del grado en que ésta se asemejaba a la naturaleza. El trabajo creativo que hoy en día conocemos aún no era explorado.

El imperio romano escenificó la decadencia del esclavismo. Tras su derrumbe, un nuevo modo de producción se gestaba: el feudalista, que surge en un momento histórico en el que el comercio ha sido paralizado por las continuas invasiones árabes y los ataques normandos. El esclavo clásico se ve sustituido por el colono, quien dispone de una parte de su producto y por ello, está interesado en que éste sea lo más grande

posible. Además, las continuas rebeliones de los esclavos hacen que el actual régimen de explotación sea inadecuado para su momento histórico e implique un bache en el proceso histórico de la humanidad.

El feudalismo vendrá a representar la hegemonía de una nueva clase social: los señores feudales y con ellos una nueva ideología que afectará a la religión, la moral, el arte y las demás partes que conformarán la estructura ideológica de la nueva sociedad.



El Medioevo

En la Edad Media hubo un cambio más en la visión de las artes, retomando la visión grecorromana de ellas y dividiéndolas en artes liberales y serviles. Las artes liberales fueron a su vez divididas en dos campos: el trivium en el que se encontraba la lógica, la gramática y la retórica; y el quadrivium que la conformaban la aritmética, geometría, astronomía y la teoría musical.

Hugo de San Víctor (Bélgica, 1097-1141) en el siglo XII propuso otro cambio al sustituir el término peyorativo de las artes “serviles” al de “artes mecánicas”, argumentando que si las “artes liberales” eran siete, también las artes mecánicas deberían ser siete¹⁵. Lo curioso de la división de Hugo fue mezclar en las artes mecánicas a las teóricas y las prácticas, de esta manera dentro de las teóricas se observa a la filosofía y la física, y dentro de las prácticas a la política y a la ética.

Las siete artes mecánicas de Hugo eran las siguientes: el tejido, armamento, comercio, agricultura, caza, medicina y teatro. ¿Dónde se encontraba la arquitectura? Ésta era una subdivisión del armamento o “cobertizos construidos”.

¹⁵ Shiner, Larry, *La invención del arte*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2004, pág. 58

Aquí comienza a haber una división entre artista y artífice. El término “artista” fue reservado para quienes ejercían las artes liberales y el “artífice” o “artifex” a los que ejecutaban las artes mecánicas.

No hay que perder de vista que los artífices en el periodo medieval se organizaban por medio de cofradías o gremios y muy pocas veces estas cofradías se relacionaron con las artes individuales. Por ejemplo, los pintores pertenecían a la cofradía de los drogueros por el hecho de preparar sus propios pigmentos para pintar, los escultores pertenecían a la de los orfebres y los arquitectos a las de los *magister lapidum* o especialistas en el tratamiento de la piedra; sin embargo en el medioevo existieron algunos arquitectos que lograron alcanzar un buen estatus social mediante su agrupación en el gremio de los masones (mason es constructor en inglés), de esta manera se aislaron de las demás ramas técnicas y se especializaron. El arquitecto fue un artífice y su profesión un oficio; la finalidad de su trabajo no fue de forma deliberada, la contemplación estética.

Todavía en el periodo que corresponde entre los años 1350 y 1600 (al que se le ha llamado Renacimiento), la arquitectura estaba considerada dentro de las artes mecánicas y no había ninguna categoría especial que la destacara entre los ceramistas, bordadoras (las mujeres fueron relegadas de manera discriminatoria a este oficio), etc.

El Renacimiento

Los resquicios del medioevo continuaron en el Renacimiento, ya que los edificios continuaban siendo construidos por los maestros masones apoyados en sus libros tradicionales. Sin embargo a partir del siglo XV, la arquitectura tuvo un despertar propiciado por el redescubrimiento de Vitruvio. Arquitectos como Brunelleschi (Italia, 1377-1446), Alberti (Italia, 1404-1472), Palladio (Italia 1508-1580) y Delorme (Francia 1510-1570) lucharon por cambiar la posición social y cultural del arquitecto. Por ejemplo, para Alberti, el arquitecto era un intelectual y merecía ser visto como “gentilhombre”. La realidad continuaba siendo otra. Los albañiles y carpinteros modificaban con toda libertad el diseño que el arquitecto había hecho en su trabajo. Además, al firmar sus contratos, éstos especificaban los materiales y hasta la morfología que debían tener los edificios.

En este periodo surgió una idea que propició un cambio en la manera de ver al artista, aunque se haya aceptado un par de siglos después. Hombres como Alberti (Italia 1404-1472) y Leonardo (Italia, 1452-

1519) proyectaron la idea del artista como “artesano-científico”, lo que generó un concepto que hoy en día tiene otro significado pero en aquellos años sirvió para distinguir una cualidad del artista: la invención. La invención no tenía ese aire de “creación” que hoy en día tiene, sin embargo eso significaba conocimiento, es decir, por medio de la selección de herramientas que éste proporcionaba se podía disponer de cada uno de sus contenidos.

Es difícil superar la moderna idea del arte a la hora de analizar una obra de aquel periodo. Se piensa que las obras de Miguel Ángel (Italia, 1475-1564) lo marcaron como artista en su época, pero se ignora que su obra no era considerada como obra de arte en el sentido moderno, sino como obra de una extraordinaria habilidad. El ideal de belleza que había alrededor de su obra estaba más ligado a una idea divina, a la proporción de la naturaleza misma, que a la idea moderna de los valores estéticos. Pero fue en esta época cuando se comenzó a hablar del placer del que contempla, mas no del gusto como después lo estudiara Kant, sin embargo sirvió sin lugar a dudas, de preámbulo para la invención del concepto estético.

La instrucción que tuvieron los arquitectos antes del siglo XVII fue la misma que el pintor y el escultor, es decir por medio de talleres. En 1671 en Francia, arquitectos como Luis Le Vau o Leveau (Francia, 1612-1670) y Claude Perrault (Francia, 1613-1688) realizaron una búsqueda intelectual para establecer una arquitectura que distinguiera a su país, por ello lucharon en contra de la concesión que se le había dado a Gian Lorenzo Bernini (Italia 1598-1680) de realizar la fachada este del Louvre. Lo que se ganó de ello fue el proyecto y ejecución de la remodelación de la

“Alberti y Leonardo proyectaron la idea del artista como “artesano-científico”, lo que generó un concepto que hoy en día tiene otro significado pero en aquellos años sirvió para distinguir una cualidad del artista: la invención.”

mayoría de Louvre y con ello la creación de la Académie Royale d’Architecture (Academia Real de Arquitectura) en 1671. Tal situación modificó radicalmente el modo de aprendizaje del arquitecto. Lo mismo sucedió en la pintura con la fundación de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture (Academia Real de Pintura y Escultura) en 1648. Esta división del conocimiento generó nuevas clasificaciones cada vez más cercanas a la idea moderna del arte.

La vieja clasificación de artes liberales y mecánicas quedó obsoleta ante el nivel de complejidad del conocimiento. Por ejemplo, Francis Bacon (Inglaterra 1561-1626) clasificó el conocimiento en tres ramas: Memoria (historia), Razón (filosofía) e Imaginación (poesía). Thomas Hobbes (Inglaterra 1588-1679) lo hizo de la siguiente manera: Filosofía civil (poesía, mineralogía, óptica, música, ética y retórica) y

Filosofía natural (arquitectura, navegación y astronomía). Muchos pensadores de la época abogaron por el valor intelectual en la pintura, escultura y arquitectura, mientras que la música a su vez se independizaba de las matemáticas.

En 1680 el Dictionnaire Français definió a la Literatura (que era la obra de los oradores, poetas e historiadores) como “conocimiento de las bellas letras” lo que significó un gran avance para la moderna clasificación de las artes.

Hombres como Galileo Galilei generaron una revolución del conocimiento de tal magnitud que ayudaron a independizar el conocimiento científico de la antigua clasificación del conocimiento. Es así como el método experimental, el matemático y las ciencias se unen y logran identidad autónoma. Esta situación es de gran importancia, ya que las ciencias son delimitadas, lo que contribuyó a identificar a las artes. Es la clase dominante la que comienza a apreciar la pintura y la escultura en el siglo XVII. Para ello, ante la ausencia de instituciones como el museo de arte, se adaptaron salas donde la elite más acomodada coleccionaba aquellos objetos que requerían una apreciación especial como pinturas y esculturas; dichas salas se encontraban por lo general en los palacios de los gobernantes, que evidentemente permanecían cerradas para el público en general y donde los artistas sólo entraban con una invitación especial. También hubo salas donde se exponían “curiosidades”, ya fuera relojes, instrumentos científicos, plantas exóticas y joyas.

Poco a poco el papel del gusto fue tomando importancia para la determinación del arte. El renacimiento fue un gran impulsor del gusto por lo clásico, por lo cual se apreció de distinta manera a la cultura Griega. Es en este periodo cuando se comenzó a hablar del placer ligado a las artes y sirvió de transición para la moderna idea del arte. Los filósofos que comenzaron a teorizar acerca del arte aumentaron, por lo cual surgieron nuevos conceptos que impulsaron un interés cada vez más generalizado.

el sistema BEAUX ARTS O BELLAS ARTES

El descubrimiento de América, el avance de la ciencia y la tecnología, y la economía alterna al sistema que generaron los pequeños comerciantes y artesanos, comenzaron a exigir un nuevo sistema económico. El feudalismo fue sucumbiendo, provocando enormes cambios en la estructura social, en medio de grandes sacudidas lideradas por una nueva clase social ya fortalecida y lista para tomar el poder político en las regiones con más contradicciones sociales como las que ahora conforman los países de Europa: la burguesía se encargaría de reorganizar a la sociedad bajo su dominio.

Los cambios en la estructura social provocaron cambios en la ideológica. Estos cambios sin embargo, no

evitaron que se mantuvieran algunos rasgos ideológicos, como por ejemplo en el campo del arte, la búsqueda en el pasado para encontrar una nueva morfología.

Se debe tomar en cuenta que la relación entre el arte y la economía no es sencilla. El arte tiene sus propias leyes que la teoría estética se ha encargado de estudiar. Por ello es importante tener en cuenta las condiciones históricas en la que surge dicha teoría.

Walter Benjamin (Alemania, 1892-1940) define al arte antes de entenderse en su forma moderna como “arte aurático”, es decir, el arte como un fenómeno donde sobresale el valor de “culto”. La idea moderna del arte, secularizó ese valor y lo transformó al de “exhibición”.¹⁶

Según Larry Shiner, hay tres momentos de convergencia para la moderna idea del arte¹⁷:

Momento 1. 1680-1750, es el periodo donde las formulaciones acerca del arte desde la Edad Media se van depurando.

Momento 2. 1750-1800, en este periodo el arte se separa definitivamente de la artesanía y lo estético comienza a ser una materia en estudio, aunque no definida.

Momento 3. 1800-1830, el arte ya definido comienza a ser entendido como una vocación especial y el concepto estético sustituye la idea del gusto.

A partir del último momento, a principios del siglo XIX, al término Arte se le incorporó la palabra “Bellas”, por lo que la moderna idea del arte quedó definida como “Bellas artes” y la palabra “arte” por sí misma, se refirió a algo ambiguo y por lo general se trató de la antigua visión de arte. Las nuevas instituciones del arte crecieron y se abrieron a un mayor público, sin embargo continuaron siendo para una élite, aunque de mayor tamaño; y el culto a la propiedad privada propició los derechos de autor.

El arte es definido en el siglo XVIII y en el año 1778 la *Académie Française* pidió oficialmente incluir el término “*Baux arts*” o “Bellas artes” en su diccionario. Un gran aporte para la transformación cultural y social fue la revolución francesa a finales del mismo siglo. En cuanto al tema del arte, fue en ese momento que se abre la institución más grande del arte con la transformación del *Louvre* en museo. Con ello, una nueva palabra surge: “turista”, y son principalmente los ingleses quienes viajan por toda Europa para conocer los lugares más pintorescos, lo que provocó el surgimiento de más sitios de interés artístico. Cabe aclarar que el teatro y la música son de las últimas Bellas artes en conseguir su propia emancipación. En la música por ejemplo, los aportes de grandes compositores como Joseph Haydn (Austria, 1732-1809) y Wolfgang Amadeus Mozart (Austria, 1756-1791), influyeron en Ludwig van Beethoven (Alemania,

¹⁶ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, México, 2003

¹⁷ Shiner, Larry, *La invención del arte*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2004, pág. 119

1770-1827) para conseguir la emancipación de la música e integrarla a las Bellas Artes, al independizarse del mecenazgo de la corte y por consecuencia abrir sus conciertos a un público más amplio, los editores se disputaron sus obras; además, la aristocracia austriaca, quizás avergonzada por la muerte de Mozart en la pobreza, le asignó a Beethoven una pensión anual. La pintura, la escultura, la literatura y el teatro también lograron independencia después de la ilustración y la arquitectura a pesar de ser vista como arte utilitaria, formó parte de las Bellas artes.

Es así como la posición social del artista cambia: hasta mediados del siglo XVIII sólo podía vivir bajo el mecenazgo de la aristocracia; después de las revoluciones burguesas y con el cambio de las relaciones sociales, el trabajo del artista comenzó a tener un valor mercantil que fue establecido según las técnicas, los materiales y el tiempo empleado en la producción de su obra. La palabra "obra" a su vez, también cambió de significado: de ser un producto "construido" cambió a un producto "creado". Con ello las Bellas artes fueron vistas como modelo de buena educación y ganaron cada vez más adeptos, siendo discutidas y apreciadas en círculos sociales como los cafés y clubes de la época.

A finales del siglo XVIII la filosofía acerca del arte comenzó a evolucionar considerablemente con el fin de definir y regular la práctica y la apreciación artística, es por ello que nace el término "Estética". El concepto es atribuido al filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten (Alemania, 1714-1762), quien tituló así su obra entre los años 1750 y 1758 (y que no pudo culminar)¹⁸. En su investigación encontró una relación muy singular entre el arte, lo bello y la sensibilidad humana. Para él, lo "bello" era aquello que definían las normas del "buen gusto". Estas normas eran las transmitidas de la antigüedad y en particular de la Grecia clásica y de Roma. Con ello se define lo bello como una cuestión objetiva, y su apreciación depende de la observación de sus reglas. El arte es el identificado como "Bellas artes" y su definición es como una actividad humana destinada al embellecimiento de la vida. La "sensibilidad" es aquí remitida al orden metafísico, ya que se le identifica con lo divino y este pensamiento será considerado un siglo después como "crisis de la Ilustración"¹⁹.

El sistema clásico o *Beaux arts* es definido entonces con las mismas reglas que regían a la cultura clásica griega: orden, simetría y mimesis. En cuanto a ésta última, cabe aclarar que había dos tipos de imitación: la imitación de la naturaleza y la imitación de los grandes antecesores. La primera fue valorada porque daba pauta a la innovación, en cuanto a la segunda fue cada vez más condenada.

¹⁸ Aumont, Jacques, *La estética hoy*, Cátedra, España, 2001, pág. 60.

¹⁹ Ángel Prior Olmos (ed.), *Estado, Hombre y Gusto Estético en la Crisis de la Ilustración*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2003

Con ello se impulsó la originalidad y la creatividad del artista y esa división entre artista y artesano se fue haciendo cada vez más grande, ya que el artesano según escribió el arquitecto Claude-Nicolas Ledoux (Francia, 1736-1806) "... es la máquina del Creador; el hombre de genio es el creador mismo"²⁰. Hacer mención de este arquitecto obliga a recordar a quien fuera su maestro el arquitecto François Blondel (Francia, 1705-1774) ya que también tuvo un papel fundamental para la moderna clasificación de las Bellas artes. Blondel fue visionario al vincular anticipadamente la arquitectura, la pintura y escultura a la poesía, el teatro y la danza. Cabe recordar que fue rechazado de la *Académie royale d'architecture* y pese a ello fundó en 1743, en París, una escuela privada de arquitectura, la *École des Arts* (que cerrará dos veces para reabrir en 1747 y 1754), de ella saldrían dos arquitectos que revolucionaron a la arquitectura del siglo XVIII en los albores de la revolución francesa: Ledoux y Étienne-Louis Boullée (Francia, 1728-1799). Compartiendo las ideas de Ledoux, para Boullée el arquitecto era una especie de creador de imágenes y la arquitectura comparable a la poesía, algo destinado a ser contemplado más que para vivir y trabajar²¹.

La teoría estética en el *Beaux arts*

La teoría estética en el *Beaux arts* tuvo grandes cambios. En la ilustración la apreciación artística se destinó a lo bello, y lo bello representó la belleza occidental del periodo clásico. Esta experiencia de lo bello en el campo estético se traduce en un sentimiento originado por un estado psíquico; sin embargo ese sentido empírico y psicologiscista del arte cambió profundamente. Emmanuel Kant (Alemania, 1724-1804) dio el aporte teórico más significativo en la historia que definiría el pensamiento estético en el sistema *Beaux arts* con su libro *La crítica del juicio*²². En lo que se refiere al "juicio de gusto", Kant estudia las modalidades en que se da y encuentra que es un juicio estético y subjetivo, sentimental, desinteresado, sin concepto, y cuyo fundamento es la pura forma de la finalidad que produce un placer espiritual (contemplativo) y necesario en un sujeto individual, en la convicción de que será válido para todos y dará placer universalmente. Además Kant va más allá del análisis de lo bello. Si la transición para el sistema *Beaux arts* pasó por el concepto de belleza de la época clásica, también el sistema *Beaux arts* sufrió cambios teóricos internos, siendo ya no la belleza la única categoría estética en la obra de arte,

²⁰ Shiner, Larry, *La invención del arte*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2004, pág. 159

²¹ Ibid. Pág. 157

²² Kant, Emmanuel, *La crítica del juicio*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2000.

sino “lo sublime”. Para Kant lo bello es un sentimiento despertado por la naturaleza. Éste sentimiento se debe a la idea de infinitud, a algo que no puede ser medido ni explicado. Sin embargo lo sublime es un sentimiento que viene del interior del hombre, de su espíritu porque experimenta una especie de suspensión momentánea de sus actividades vitales que lo arrastran al paroxismo, lo cual lo hace un juicio subjetivo. Este sentimiento sufre una especie de contradicción dentro de sí. El primer momento de esta contradicción es un sentimiento de rechazo del objeto al contemplador que le ocasiona dolor y le produce una suspensión del ánimo por su infinitud; en el segundo momento el sujeto se eleva desde la consciencia de su insignificancia física, hacia la reflexión de su superioridad moral. Es así como en el sujeto se remueve una “idea de la razón” que lo salva.



“La libertad guiando al pueblo”, 1830. Eugène Delacroix. Obra correspondiente al romanticismo. Óleo sobre lienzo, 260 x 325 cm. Museo del Louvre, París.

Esta visión estética de Kant sirvió a los artistas de la época para revelarse de la belleza clásica grecorromana y experimentar más con los sentimientos. El afán nominativo del hombre llamó a esta búsqueda como “romanticismo”, es por ello que a la obra de este filósofo se le denomina como “prerromántica”. La visión de Kant no fue un capricho, sino un estudio que supo intuir el camino en el que se dirigía el arte.

De esta manera el arte se revela contra un orden que le detenía en su ruta dialéctica y deja de ser lo que antes era, para convertirse en su contrario.

La arquitectura en el *Beaux arts*

El *Beaux arts* se distingue en la arquitectura por la simetría, jerarquía de espacios, referencias más o menos explícitas a una síntesis de estilos historicistas y de una tendencia al eclecticismo, un sutil uso de la policromía, y por la ejecución de una gran profusión de detalles arquitectónicos: balaustradas, pilastras, paneles de bajorrelieves, guirnaldas, etc.

La arquitectura dentro del *Beaux arts* tuvo un camino marcadamente retrospectivo (historicista). Si bien fue la cultura clásica Griega que influyó a las culturas posteriores, los Romanos Antiguos fueron los que llevaron a la madurez las formas y los métodos constructivos, ejemplo de ello es el perfeccionamiento del arco y la cúpula. Durante el desarrollo del *Beaux arts* la arquitectura encontró en la antigua Roma la tipología idónea del desarrollo cultural de la civilización. Las primeras edificaciones de este sistema evidencian lo antes citado. El panteón de París, obra del arquitecto Jacques-Germain Soufflot (Francia, 1713-1780), es tan sólo un ejemplo.

El pórtico de columnas sobre el que descansa el frontón clásico está inspirado en el Panteón de Agripa en Roma, mientras que la cúpula se inspira en la de la catedral de San Pablo en Londres. La función con la que se creó este edificio fue como iglesia, en donde se daría culto a Santa Genoveva, patrona de la ciudad, sin embargo con la Revolución Francesa su uso cambió al de museo, en donde descansarían los cuerpos de los hombres más ilustres de Francia. Actualmente continúa con la misma función, siendo el cuerpo de los personajes de la izquierda francesa los que descansan en este lugar.



“Panteón de París”, 1764-1790. Jacques-Germain Soufflot, París.

Muchos arquitectos se dedicaron a traducir los órdenes griegos y la estructura formal de la arquitectura clásica del siglo V y VI al lenguaje del siglo XVIII. Si Italia y Francia encontraron en la antigua Roma las bases de su arquitectura, Inglaterra la encontró en Grecia.

El museo Británico se distingue por la columnata y el pórtico haciendo alusión a columnas jónicas, en este caso, de catorce metros de alto que cargan el gran frontón. Los capiteles jónicos del portón son variaciones de los del templo de Atenea Polias en Priene, Grecia.

Con el desarrollo teórico, el historicismo clásico fue llevando a los orígenes de la arquitectura y la depuración de sus formas. El filósofo Marc-Antoine Laugier (Francia, 1713-1769) profundizó en ello y tradujo lo que para él sería el origen de la arquitectura que un polémico dibujo resumiría. En él, se muestran columnas hechas de troncos de árbol y un frontón que estrictamente funge como elemento estructural que rigidiza al objeto arquitectónico.



“Museo Británico”, 1844. Sir Robert Smirke, Londres.



“Choza rústica del hombre primitivo!”, 1753. Portada del libro de Laugier: “l'Architecture”.

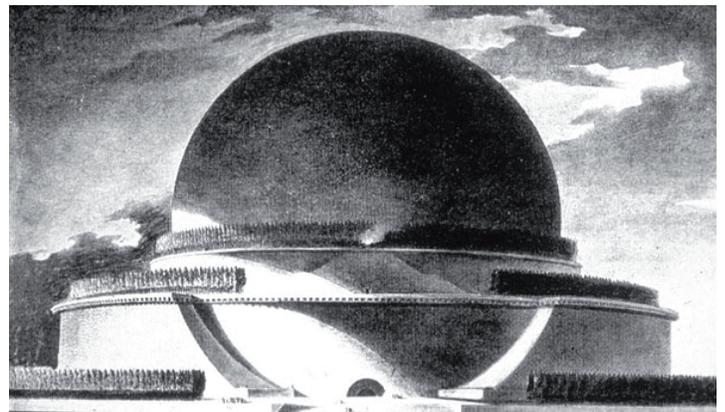
La obra de Laugier mostró al frontón griego, las columnatas, etc., como imprescindibles. Además, en su libro *l'architecture* escrito en 1753, proclama la desaparición de los muros que casi dos siglos después en el modernismo, fuera una realidad cotidiana.

Boullée y Ledoux

La visión de Laugier acerca del excesivo ornamento en la arquitectura, aunque polémica, influirá en la obra de muchos arquitectos de su tiempo. El caso concreto de ello son: Étienne-Louis Boullée y Claude-Nicolas Ledoux, que siguiendo con la simetría, la jerarquía, etc, agregaron una interpretación revolucionaria a la arquitectura con sus proyectos utópicos. Éstos se distinguen claramente por la geometría pura como exponente de la “nobleza primitiva”²³. Tanto Ledoux como Boullée fueron más allá de la arquitectura clásica: exploraron sus orígenes con la limpieza de las formas y le añadieron la imaginación necesaria para adelantarse a su tiempo, imprimiéndole una versión futurista y utópica.

En el Memorial para Newton diseñado por Boullée se distinguen claramente los elementos circulares, que cambian radicalmente con la geometría utilizada en ese periodo.

Además la monumentalidad hace referencia a la importancia que en esos tiempos comienza a tener la ciencia como entidad independiente a las artes, como el mismo lo citó: “Al contrario que otros autores, no h[e] confundido el arte propiamente dicho con la ciencia”²⁴



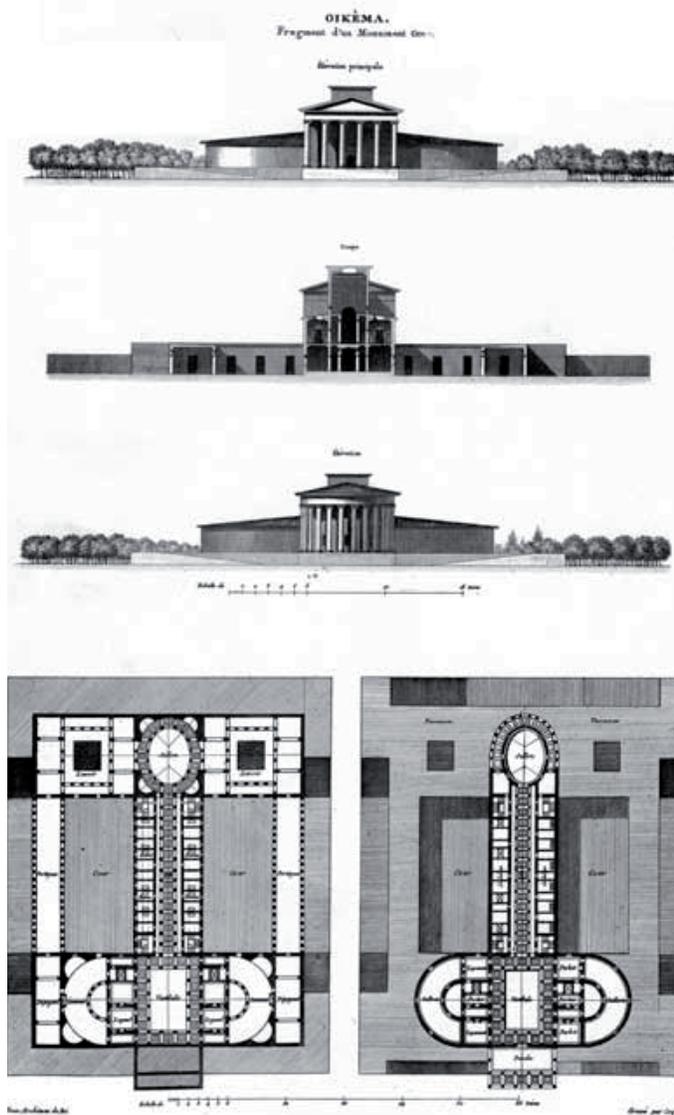
“Memorial para Newton”, 1784, Étienne-Louis Boullée.

El proyecto *Oikema* corresponde a una escuela para la educación sexual de los adolescentes. La planta arquitectónica se distingue por su simetría además de ser figurativa porque remite claramente a un falo. La fachada también es simétrica y alude al periodo clásico por el frontón, en las columnas que lo sostienen se

²³ Summerson, John, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998, pág. 133

²⁴ Boullée, Étienne-Louis, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pág. 23

observa claramente la serliana que caracterizó al periodo del renacimiento. Este proyecto es parte de una ciudad utópica que Ledoux diseñó para una nueva sociedad.



“Oikema”, 1785, Claude-Nicolas Ledoux.

La arquitectura de Boullé y Ledoux no se construyó en su gran mayoría porque sus proyectos exigían la apreciación de una sociedad menos conservadora y adelantos técnico-constructivos que aún no existían, entre otras cosas. Sin embargo, para lo que después sería llamado *modernismo* en la arquitectura, sería de mucha influencia e inspiración.

Crisis en el Beaux arts

El *Beaux arts* comenzó a presentar problemas por su rigidez y academicismo. Además surgieron problemas sociales que la revolución industrial trajo consigo: trabajo de niños, horarios excesivos, condiciones de vida penosas y viviendas insalubres. Paralelamente los obreros acogen doctrinas revolucionarias:

anarquismo, socialismo, comunismo (recuérdese el *Manifiesto comunista* de Marx en 1848), etc. El arte también optó por replantear sus temas y dirigirlos a lo social; la estética lo mismo hizo con sus preceptos. Si Kant reconcilió en “La crítica del juicio” el dolor y la razón como seguridad de la propia contemplación para el juicio estético, las condiciones sociales propiciaron la profundización del dolor; filósofos y artistas lo hacen, siendo Friedrich Hölderlin (Alemania, 1770-1843) uno de los que destaca. De esta manera el arte cambia la ruta de su camino y entra en conflicto con el sistema *Beaux arts*.

Son muchas las causas que ocasionaron la crisis del *Beaux arts*, aunque después de este sistema todavía se hayan dado casos en algunas partes del mundo. Una de ellas es que la composición cerrada y simétrica de los edificios trajo problemas al requerir de ampliaciones para mejorar su uso. Los arquitectos notaron que estos edificios no estaban hechos para los cambios que la sociedad necesitaba. Además surgieron espacios para albergar nuevas actividades sociales como estaciones de comunicaciones, almacenes, grandes complejos habitacionales, etc. Es por ello que los arquitectos optaron por estudiar la forma de hacer grandes complejos que tuvieran la posibilidad de crecer.

EL PEQUEÑO MESÍAS

¿Qué hay alrededor de alguien que tras haber abandonado la poesía a los veinte años, ya ha dejado una de las obras más representativas, sugerentes y vanguardistas para la cultura del siglo XX y los comienzos de este nuevo siglo, siendo que él perteneció a las últimas décadas del siglo XIX?

¿Qué se puede decir de alguien en una permanente huida hacia delante, alguien que descarta identidades en cuanto las obtiene: un estudiante prometedor, un delincuente estudiantil, un vagabundo, un poeta bohemio en París, un homosexual en busca de la transformación social, un obrero, un profesor, un mendigo, un estibador, un mercenario, un marino, un explorador, un comerciante, un traficante de armas, un cambista y hasta un profeta musulmán?

¿Ha muerto alguien que de tras de sí, ha dejado una estela de imágenes siempre contemporáneas como simbolista, surrealista, poeta beat, estudiante revolucionario, letrista de rock, pionero del movimiento gay e inspirado consumidor de drogas?

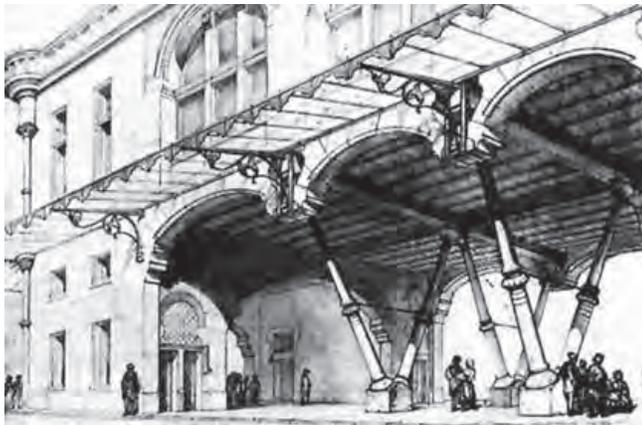
¿Quién es ese que ha inspirado a personajes como Pablo Picasso, André Breton, Jean Cocteau, Albert Camus, Allen Ginsberg, Pier Paolo Pasolini, Bob Dylan, Jim Morrison, Patti Smith, Luis Alberto Spinetta, Bruce Chatwin, Kurt Cobain, entre otros?



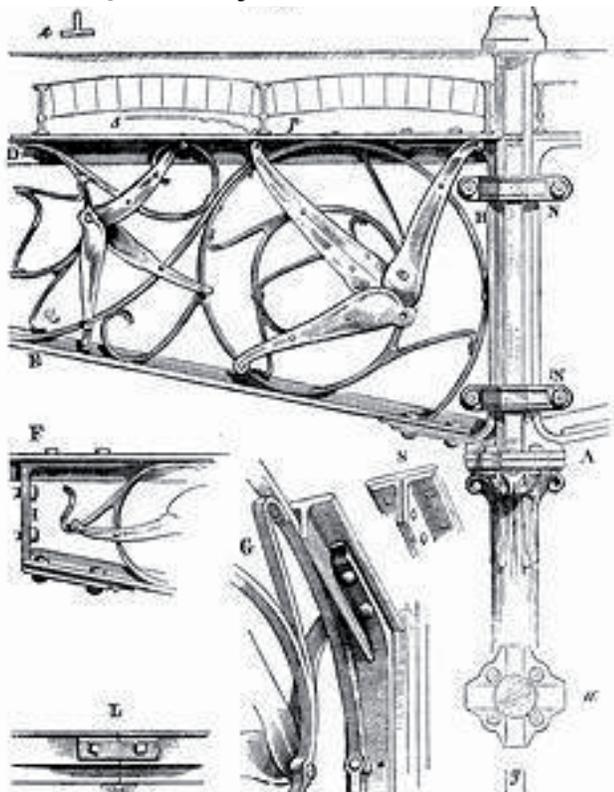
Arthur Rimbaud (Francia, 1854-1891)

Eugène Viollet-le-Duc

El romanticismo había abarcado todos los fenómenos sociales, uno de ellos fue la visión histórica. En la arquitectura esa visión romántica había provocado un estancamiento creativo que fue denunciado por personajes como Eugène Viollet-le-Duc (Francia, 1814-1879), arquitecto restaurador que discrepó con la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes. Este arquitecto se destacó por usar una metodología racional contrapuesta al historicismo romántico en el estudio de los periodos históricos de la arquitectura. Sus intervenciones en los edificios del pasado no tan sólo buscaron recuperar la historia, sino también influir en



“Mercado hipotético”, Eugène Viollet-le-Duc.



“Detalles estructurales concebidos para una gran sala hipotética”, Eugène Viollet-le-Duc.

ella, es decir, los intervenía con la tecnología de su época que ya contaba con el acero. Su radicalidad rompió con la fundamentalista forma de ver el pasado. La aportación de Viollet-le-Duc fue más allá de la restauración y fue el primero en estructurar una teoría completa de diseño en su *Historia de una casa* publicado en París en 1873²⁵, teoría que todavía es enseñada en muchas escuelas de arquitectura. Ésta se divide en tres premisas:

1. El programa, es decir las necesidades del cliente confrontadas con la realidad, ya sea el clima, la economía, etc. Ya definido el programa, se dispone al estudio de la ubicación de cada actividad en lugares especiales, para ello se sigue un orden jerárquico de relaciones. Los espacios que albergarán las distintas actividades son estudiados individualmente y se dispone a darles dimensiones y escalas, mediante el desarrollo de la planta arquitectónica.
2. La proyección de la cubierta de la planta. Ya definida la planta, se dispone al estudio de un soporte estructural, del cual para Viollet-le-Duc, la cubierta tiene prioridad. Para ello se estudia la geometría y se divide en secciones. Con ello se estudian los materiales idóneos para la construcción del edificio.
3. Alzados. Para Viollet-le-Duc, es de suma importancia el dibujo de las fachadas porque determina el dónde, el porqué de las alturas y ubicaciones de los vanos. Según él, todo será determinado por el interior, por lo cual la simetría queda desechada como eje compositivo.

Para éste arquitecto la decoración debe partir de la estructura y no como un elemento ornamental sin ninguna función estructural. De esta manera sus diseños se destacan por la ornamentación de elementos estructurales de materiales nuevos en su tiempo como el acero. El *Art Nouveau* se vio influenciado por él.

El contexto literario

En la literatura escritores como Charles Dickens (Inglaterra, 1812-1870) y Émile Zola (Francia, 1840-1902) denuncian la situación social en sus novelas. Sin embargo hay un grupo de escritores que va más allá de la denuncia social y crean un movimiento que pocos años después repercutiría en la literatura del *Beaux arts*: “el simbolismo” con su máximo representante Charles Baudelaire (Francia, 1821-1867). Éste movimiento es precursor de lo que en hispanoamérica se le llamó “modernismo” y representaron hombres como Rubén Darío (Nicaragua 1867-1916), Leopoldo Lugones (Argentina 1864-1938), José Martí (Cuba, 1853-1895) y Amado Nervo (México, 1870-1919), entre otros. En México por ejemplo, el modernismo tuvo un desarrollo peculiar que engendró en un movimiento literario y

²⁵ Eran, Fil, *Ideas que han configurado edificios*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pág. 184.

BERNARDO COUTO CASTILLO

Hay en México un caso semejante al de Arthur Rimbaud, que sin embargo no es conocido, ni siquiera en muchas escuelas donde se imparte literatura mexicana. Este caso es el de Bernardo Couto Castillo.

A la edad de catorce años ya escribía cuentos para las principales revistas del país, en donde sorprendió por su temática y su excelente calidad estética. Sin embargo el lado conservador de la cultura en aquel momento no lo comprendió y lo tachó de vulgar y depravado. A esa edad ya frecuentaba las tertulias de los artistas más vanguardistas y por propuesta suya se funda la conocida revista "Moderna".

La totalidad de la obra de Couto Castillo abarca el género del cuento. El llamado "Una obsesión" sorprende no nada más por la temática siniestra, sino por la técnica en la que está escrito. Comienza con unas cuantas palabras en las que alguien relata que se encontró una carta en un cajón de un mueble Luis XV que se compró. A partir de ahí, el cuento se desarrolla con la carta, pero tan sólo fragmentos de ésta; no nada más le da realismo al relato del relato, por decirlo así, sino también se adelanta bastantes años a su tiempo cuando ya se sabe que la naturaleza no es lineal y se da mayor importancia a ciertos fragmentos que a su totalidad. Couto Castillo además, goza de una madurez intelectual a su corta edad, que al leerlo no podría ninguna persona atribuir sus escritos a un adolescente, es por ello que sus colegas se referían a él como "un adolescente fugado del parvulario".

Su vida por demás atractiva para el "artista bohemio", se desarrolló entre alcohol, drogas, fiestas y trasnochadas. Muere a la edad de 22 años por una sobredosis de drogas, sin embargo de manera muy diferente a la de personajes como Jim Morrison, que con toda su fortuna consumía drogas para una vida burguesa.

Este prominente monstruo de la literatura decadente, es un caso muy particular en la historia de la literatura hispanoamericana, y comparable con todo derecho a Rimbaud, quien escribiera en sus cartas de 1871: "El poeta se hace evidente por medio de un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos".

en las artes plásticas (aunque en menor grado), llamado "decadentismo mexicano", el cual continuaba siendo ignorado en la formación educativa de literatura hispana o mexicana. Como escritores destacan Amado Nervo (México, 1870-1919) Bernardo Couto Castillo (México, 1879-1901), Francisco M. Olaguíbel (México, 1874-1924) y Ciro B. Ceballos (México, 1873-1938); y en las artes plásticas Julio Ruelas (México, 1870-1907) es un referente obligado.

De esta manera la palabra "moderno" comienza a ser usada. Primero de forma peyorativa y después ya como un concepto cargado de ideas estéticas renovadoras.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, las artes en su conjunto entran en conflicto con el *Beaux arts* y desatan lo que sería otro sistema del arte acorde al nuevo siglo (XX): el sistema moderno.

El sistema moderno

La palabra "moderno" o modernidad se ha utilizado en muchos periodos de la historia. Según Jürgen Habermas (Alemania, 1929), esta palabra se utilizó por primera vez en el siglo V en su forma latina "modernus"²⁶ para distinguir un presente oficialmente cristiano del pasado pagano. Cada época ha sentido la modernidad con respecto a su pasado en diferentes contextos. Cuando se refiere en este texto a "sistema moderno", es como consecuencia de la crisis que dejó el sistema *Beaux arts*, en la que se exploraron otras expresiones en un mundo donde la máquina había hecho su aparición y los adelantos científicos vaticinaban un cambio en el rumbo de la humanidad, es decir, a partir de la revolución industrial. Lejos de encasillar este movimiento dentro

²⁶ Habermas, Jürgen, *La posmodernidad*, editorial Kairos, México, 1988, cap. "La modernidad, un proyecto incompleto".

un periodo de "x" años, se expondrán los eventos que la definieron, con la intención de mostrar la historia no como algo lineal sino como una malla de acontecimientos que la ligan.

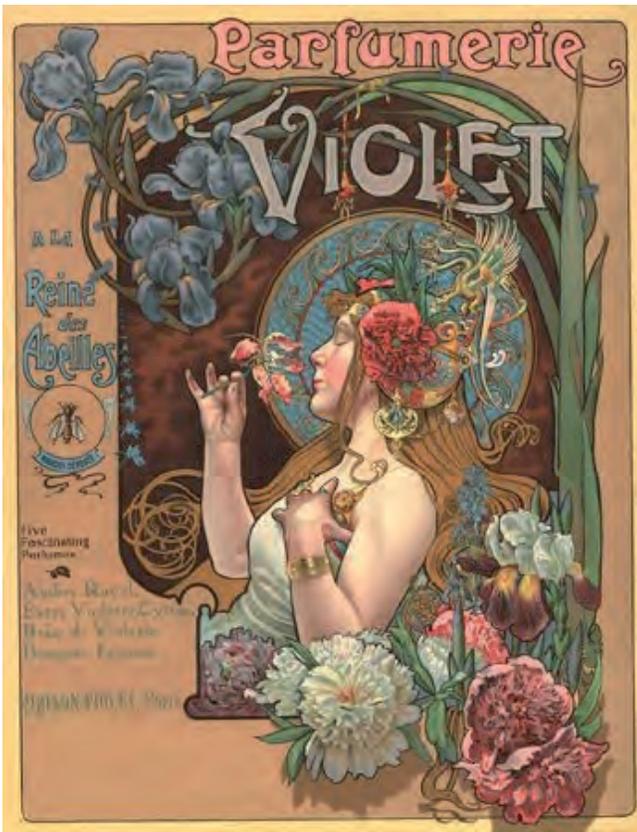
A finales del siglo XIX, la teoría del arte se venía definiendo en aras de la "modernidad". Éstas teorías fluctuaban entre dos posiciones importantes: por un lado el "positivismo" ante los adelantos científicos e industriales y por el otro el "anti-maquinismo".

El objeto moderno

El arquitecto Gottfried Semper (Alemania, 1803-1879), vaticinando la escalada tecnológica, construyó una teoría del arte que estuviera de acuerdo con los cambios tecnológicos e ideológicos que se venían dando. Definió al arte como un conjunto de leyes que provenían de condiciones materiales, técnicas, climatológicas, políticas, culturales y religiosas. Él fue el primero en concebir a la arquitectura como la técnica y el arte del espacio. De esta manera se supera la conceptualización del arte desde un punto de vista retórico y da pauta al crítico.

Por otro lado también se produce una reacción "anti-maquinista" que rechaza a la cultura y la ciudad industrial, reclamando a ellas la fealdad maquinista de los objetos creados por las nuevas tecnologías y la desaparición del trabajo artesanal. William Morris (Inglaterra, 1834-1896) por ejemplo, defiende el trabajo artesanal y proclama un futuro de socialización en el que el arte y la sociedad serán el producto de la artesanía y el placer en el trabajo.

Fue en el centro de Europa donde la teoría del arte se comenzó a profundizar. Más allá de ver sus orígenes y causas, se empezó a estudiar el objeto en sí. Esta discusión se profundizó con las nuevas interpretaciones del teórico Konrad Fiedler (Alemania, 1841-1895) y el escultor Adolf



Cartel con diseño Art Nouveau

von Hildebrand (Suiza, 1847-1921). Para el primero la “visibilidad” es un concepto que gira alrededor del objeto artístico, es decir, según la percepción visual basada en la lejanía, bidimensionalidad y sintética del artista. Para el segundo gira en la dicotomía entre lo cinestésico y lo visual, donde el objeto se vincula a una visión dinámica, cercana, científica, tridimensional, donde el ojo del observador con su constante movimiento desentraña una visión tectónica y táctil. Con estas interpretaciones se da un giro a la teoría estética donde el objeto es estático en sí mismo. El artista moderno deja de ser el individuo autónomo del romanticismo: entra a escena el objeto o la obra y el receptor desde el punto de vista de los mecanismos de percepción.

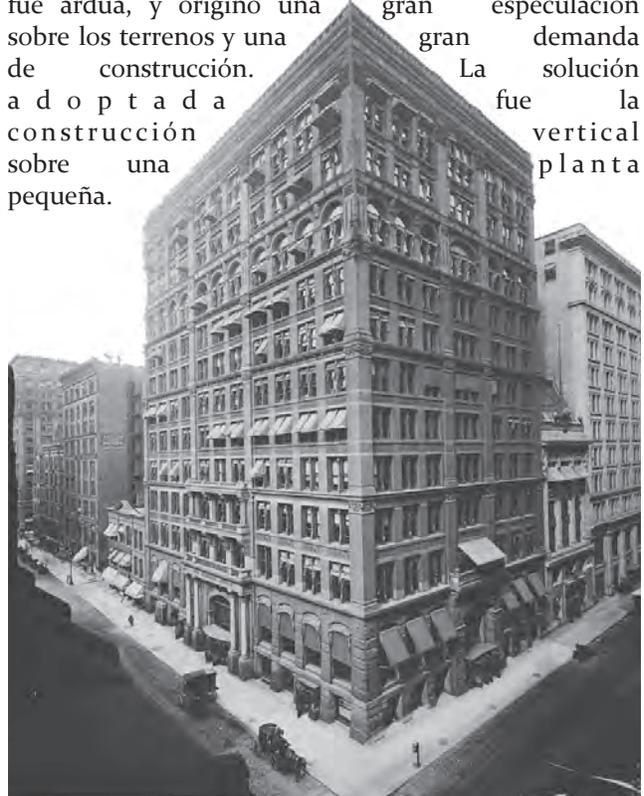
Se observan puntos estratégicos que desnudan la esencia del arte del sistema moderno. El primero es el rompimiento de la mimesis mediante diversos mecanismos de transformación del objeto artístico y comparten una característica en común: la abstracción. El segundo es que el nuevo arte estimulará la relación entre la obra y el perceptor, interpretando así su autonomía.

Influenciados por los dibujos de Viollet-le-Duc y las ideas de la democratización del arte de William Morris en el sentido de que hasta los objetos más cotidianos tengan valor estético y sean asequibles a toda la población (socialización del arte), los arquitectos de finales del siglo XIX encontraron en la unión del diseño de la naturaleza y las novedades de la revolución industrial,

un nuevo mecanismo para hacer arte y arquitectura. Es así como nace el *Art Nouveau* o *modernismo*, abarcando al diseño industrial y gráfico. Sin embargo el alto costo de construcción de estos diseños en la arquitectura y el diseño industrial, hizo recurrir a la producción en serie. Esto se tradujo en la simplificación de tiempos y en la reducción de costos a través de formas de mayor sencillez y con el uso continuo y creciente de la línea recta.

Escuela de Chicago

En la penúltima década del siglo XX, Estados Unidos de América se convierte en la cuna de un movimiento internacional denominado como *racionalismo*. Para 1871, la ciudad de Chicago se encontraba construida con madera: las paredes y los techos de las casas, sus puertas y ventanas, sus pisos y sus muebles; los edificios del centro de la ciudad que llegaban hasta los 6 pisos de altura; las veredas también eran de madera y aún algunas calles habían sido pavimentadas con bloques de madera para facilitar la circulación. En octubre de ese año, la ciudad sufrió un terrible incendio que duró tres días y abarcó gran parte de la ciudad, matando a cientos de personas y dejando sin hogar a miles. La tarea de reconstrucción fue ardua, y originó una gran especulación sobre los terrenos y una gran demanda de construcción. La solución adoptada fue la construcción vertical sobre una planta pequeña.



“Home Insurance Building”. 1885. William Le Baron. Primer rascacielos construido en el mundo. Fue demolido en 1931.

De esta manera surge un nuevo género en la construcción: el rascacielos y el gran almacén. Esto se logró también porque el elevador ya había sido inventado dos décadas atrás por Elisha Graves Otis

(E.U.A., 1811-1861). Los primeros rascacielos oscilaron entre los diez y dieciséis pisos de altura. Cada uno de estos edificios compartió una tipología que fue homogenizada dentro de un movimiento llamado “Escuela de Chicago”. Se introdujo el uso del armazón de hierro para soportar las estructuras, además las ventanas extendidas horizontalmente que fueron impuestas por esa generación de arquitectos, podían tener mayores dimensiones ya que se habían eliminado los muros de carga.

El arquitecto Louis Sullivan (E.U.A., 1856-1924) fue una de las figuras más reconocibles de este movimiento por la influencia que tuvo en la arquitectura posterior a él en arquitectos como Frank Lloyd Wright (E.U.A., 1867-1959). Rápidamente la ciudad de Chicago creció, sin embargo Nueva York fue la que perfeccionó la construcción de rascacielos.

Vkhutemas - Bauhaus

El arte sufrió cambios sustanciales con la abstracción de la forma y esto ocasionaría a su vez un cambio en el propio significado del arte. Las vanguardias como el *dadá*, *futurismo*, *suprematismo*, *surrealismo* y *cuabismo* dieron gran impulso a la práctica artística en gran parte del mundo, principalmente en Europa y Rusia.

En Alemania las inquietudes teóricas de las vanguardias acercaron a las artes de las artesanías, y las hicieron coincidir en diversos talleres, los cuales se agruparon en la *Werkbund* (Liga de Talleres) alemana y en la DWB (Liga Alemana de Talleres), cuya consigna fue el ennoblecimiento de las artes industriales en cooperación con el arte, la industria y la artesanía, a través de la educación, la propaganda y los criterios lógicos. El trabajo intelectual propició más cambios, en 1915 se cierra la *Werkbund* y da lugar a la fundación de la Escuela Superior de Arte del Gran Ducado y a la Escuela de Artes y Oficios de Weimar. Sin embargo en 1919 y bajo la influencia de Walter Gropius (Alemania, 1883-1969) se funda la Escuela de la *Bauhaus*, que reuniría a la parte más progresiva y vanguardista de las artes en Alemania.

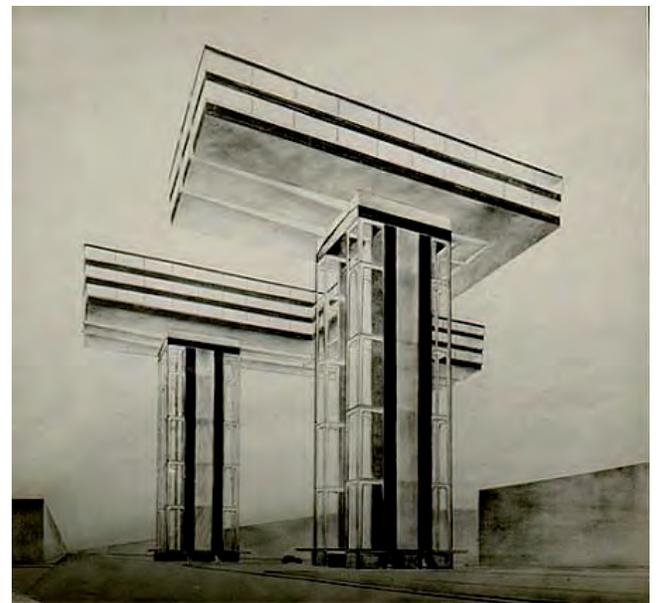
En Rusia se da un caso semejante. Artistas como Michel Larionov (Moldavia, 1881-1964), Kasimir Malevich (Rusia, 1878-1935), Vladímir Tatlin (Ucrania, 1885-1953) y Alexander Rodchenko (Rusia, 1891-1956), antes de 1917 ya habían hecho manifiestos y adoptado una postura crítica y progresista respecto al arte como el suprematismo y el constructivismo que fue la tendencia más influyente en la arquitectura. A partir de la Revolución de Octubre de 1917, el nuevo estado obrero dio cabida a estas ideas por medio de los Talleres Libres de Moscú: la Escuela Industrial Stroganov y la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura. En 1920 se fusionan estas escuelas y surge la Escuela de artes y oficios, pero es a partir del 29 de Noviembre de 1920, mediante un decreto firmado por Vladimir Lenin (Rusia, 1870-1924) que se crea *Vkhutemas*.

La *Bauhaus* y *Vkhutemas* como contemporáneas,

tuvieron muchas características en común: fueron las primeras en formar a diseñadores-artistas en una forma moderna, casi como la conocemos hoy en día; ambas fueron patrocinadas por el estado; tuvieron iniciativas semejantes de fusionar la tradición artesanal con la tecnología moderna por medio de un curso básico de principios estéticos, cursos de teoría del color, diseño industrial y arquitectura; las dos escuelas tuvieron tres rectores (*Bauhaus*: Walter Gropius, Hannes Meyer y Ludwig Mies van der Rohe; *Vkhutemas*: Ravidel, Vladimir Favorski y Pavel Novitski); y finalmente las dos tuvieron relaciones por medio de visitas que hizo Hannes Meyer (Suiza, 1889 - 1954) a la U.R.S.S. y viceversa con El Lissitzky (Rusia, 1890-1941) a Alemania.

Pareciera que la *Bauhaus* tuvo más influencia en el mundo occidental por obvias razones, sin embargo la incorporación a esta escuela de László Moholy-Nagy (Hungría, 1895-1946), supuso la introducción en la escuela de las ideas del constructivismo ruso de El Lissitzky y Tatlin, que abogaban por un arte comunal, basado en la idea y no en la inspiración. En la actualidad también se ha demostrado su influencia, el *deconstructivismo* es el ejemplo idóneo.

Estas dos escuelas influirían no tan sólo en la arquitectura sino en el arte de todo el mundo a tal grado que, Joseph María Montaner (Barcelona, 1954) se expresa de las aulas de la *Bauhaus* como laboratorios donde los estudiantes se encierran “evitando la relación mimética con la realidad, manipulando nuevos materiales, inventando formas, ensamblando texturas, montando imágenes, recortando rótulos y recreando máquinas [... donde se plantea] que los estudiantes se enfrenten a la creación de nuevas formas y a la articulación de nuevos materiales sin ningún condicionante cultural, como si de un ser primitivo se tratase.”²⁷



“La nube de hierro”, 1925, El Lissitzsky. Proyecto.

²⁷ Montaner, Josep, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pág. 11.



Escuela de la Bauhaus en Dessau.

Finalmente las dos escuelas sufrieron un retroceso que obligó su cierre. La *Bauhaus* por parte del nazismo en 1933 y *Vkhutemas* por la deformación del estado obrero bajo el mando de José Stalin (Georgia, 1870-1953) en 1930.

Resquicios del sistema *Beaux Arts*

Ya se habla del nuevo arte, sin embargo los resquicios del *Beaux arts* continúan en la tercera década del siglo XX. Se dan en su mayoría en lugares donde el estado tiene una línea conservadora extrema como en las dictaduras militares de España con Francisco Franco (España, 1892-1975), Italia con Benito Mussolini (Italia, 1883-1945) y en Alemania con la dictadura militar de Adolfo Hitler (Austria, 1889-1945) que en este caso corre a cuenta de su arquitecto y ministro de armamentos y guerra: Albert Speer (Alemania, 1905-1981).



"Pabellón del Pueblo", 1938, Albert Speer. Proyecto.

El proyecto del Pabellón del Pueblo en 1938 de Speer, contiene una gran cúpula de más de 200 metros de diámetro y 280 de alto, es decir 16 veces más grande que la cúpula de San Pedro en Roma. Este edificio hubiera podido acoger a 180,000 personas para escuchar los discursos del *Fuhrer*. En estos proyectos se observa la recurrente simetría y el culto a la arquitectura clásica.

Un caso peculiar también se dio en la extinta U.R.S.S., ya que el contexto anterior inmediato a la revolución socialista de 1917 engendró nuevas inquietudes teóricas del arte como las del constructivismo, éstas continuaron durante y después de la revolución; sin embargo la deformación burocrática del estado obrero encabezado por José Stalin a finales de la segunda década del siglo XX, promovió una recesión cultural en las artes visuales que los acercó al *Beaux arts*. Como ejemplo se encuentra el concurso internacional para la construcción del palacio de los soviets en Moscú en 1931, donde participaron arquitectos como Le Corbusier



"Palacio de los soviets", 1931, Boris Iofan. Proyecto.

(Suiza, 1887-1965), Joseph Urban (Austria, 1872-1933), Walter Gropius (Alemania, 1883-1969), Erich Mendelsohn (Polonia, 1887-1953) y Boris Iofan (Rusia, 1891-1976). El concurso significó un retroceso en las soluciones arquitectónicas para la U.R.S.S., porque resultó ganador el proyecto "neoclásico" de Iofan.

El arte en general también se vio afectado por el "realismo socialista" que impuso Stalin a los artistas, influyendo en muchos países, incluido México con el muralismo. David Alfaro Siqueiros (México, 1896-1974) es un caso peculiar porque siendo un ferviente activista de la U.R.S.S. nacionalista de Stalin y del "realismo socialista" impuesto por el

Partido Comunista Soviético, es también un artista con inquietudes plásticas experimentales que llamó hipócritamente: “accidentes controlados”.

El espacio moderno

Si bien en las artes visuales era la forma la que se reinterpretaba, en el pensamiento arquitectónico también lo fue el espacio. Geoffrey Scott (Inglaterra, 1884-1929), llegó a declarar que “la arquitectura tiene el monopolio del espacio. Solamente ella, entre todas las artes, puede dar al espacio su valor pleno.”²⁸. Es así como la idea de espacio se vuelve el motor en la exploración teórica de la arquitectura. En 1907 el matemático alemán Herman Minkowski (Alemania, 1864-1909), presentaría al mundo una teoría sobre el espacio y el tiempo en el que los dos, son entidades que dependen entre sí. Esto influiría en teóricos del arte como Sigfried Giedion (Suiza, 1888-1968) quien se apoyó en ella para formular su propia teoría del arte y de la arquitectura, que fue base de la arquitectura moderna. Giedion basa su idea de espacio, como un espacio-tiempo configurado por el movimiento. Además encuentra en la dialéctica entre la trascendencia de la técnica, la mecanización y el arte, las bases de la nueva estética. También Bruno Zevi habla del espacio-tiempo como una cuarta dimensión y profundizaría en ello unos años más tarde (1945)²⁹.

El resultado de la discusión sobre el papel del espacio en las artes abstrae su representación, llegando así a discutir la desmaterialización de la arquitectura, y culminará con una visión internacional: un espacio conformado sobre un plano horizontal libre, con fachada transparente; de esta manera se vence la barrera entre interior-exterior, lo que configurará a la arquitectura moderna y se denominará como “Estilo Internacional”.

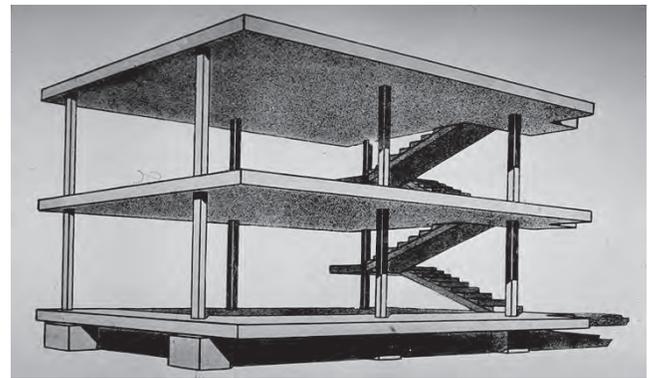
Es así como en las primeras dos décadas del siglo XX, aparecen los prototipos del espacio moderno, donde el objeto arquitectónico surge con aparente indiferencia al lugar, como entidades abstractas materializadas en su propia desmaterialización, vacíos generadores de movimiento, de fluido constante, tan sólo soportados por elementos puntuales y verticales. Ejemplo de ello son las estructuras diseñadas por Le Corbusier y Mies van der Rohe.

CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna)

Las inquietudes teóricas del sistema moderno se dieron principalmente en Europa y Estados Unidos de

²⁸ Cfr: Montaner, Josep María, *Arquitectura y crítica*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007, págs. 28-29.

²⁹ Zevi, Bruno, *Saber ver la arquitectura*, Ed. Poseidón. Barcelona. 1981. (4ª ed.)



“Estructura Domino”, 1914, Le Corbusier.



“Casa Farnsworth”, 1950, Mies van der Rohe. Plano, Illinois.

América. En 1928 en el castillo de la Sarraz en Suiza, propiedad de Madame Helene de Mandrot, Le Corbusier junto a Sigfried Giedion fundan el CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura) el cual se vuelve el “timón” del movimiento moderno.

Esta organización tuvo gran influencia y no solo se dedicó a formalizar los principios arquitectónicos del movimiento moderno, sino que también vio a la arquitectura como una herramienta política que podía cambiar al mundo: “La sociedad está llena de un violento deseo de algo que quizás obtenga o quizás no. Todo radica en eso; todo depende del esfuerzo realizado y de la atención prestada a estos síntomas alarmantes. Arquitectura o Revolución. La Revolución puede evitarse”³⁰.

La afirmación de Le Corbusier es desafortunada y adolesce por completo del conocimiento científico que ha aportado el materialismo histórico. La lucha de clases se encuentra por encima de la arquitectura. Dentro de esta lucha se debaten intereses antagónicos e irreconciliables entre sí. La arquitectura no puede subsanar los síntomas de una sociedad basada en la propiedad privada de los medios de producción. El cambio o la permanencia de ese estado de cosas corresponde al ámbito político. Es un error varias veces repetido el creer que los instrumentos ideológicos pueden influir y definir los cambios en la estructura económica de una sociedad en particular.

Uno de los aportes del CIAM es la implementación del urbanismo en el quehacer arquitectónico como un elemento imprescindible para mejorar el funcionamiento de la sociedad moderna. Además, plantea cinco puntos

³⁰ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1964, págs. 234-235. (La primera edición salió en París en 1923).

generales que representan una innovación conceptual para la época, debido al aprovechamiento de nuevas técnicas constructivas, especialmente el uso del concreto armado:

1. Los “pilotes”: para que la vivienda no se hunda en el suelo, y por el contrario, quede suspendida sobre él, de forma tal que el jardín, se encuentre por debajo.
2. La terraza-jardín: que permite mantener condiciones de aislamiento térmico sobre las nuevas losas de concreto, y convierten el espacio sobre la vivienda en un ámbito aprovechable para el esparcimiento.
3. La planta libre: aprovechando las virtudes del concreto, que hacen innecesarios los muros portantes. De esta forma, se mejora el aprovechamiento funcional y de superficies útiles, liberando a la planta de condicionantes estructurales.
4. La ventana longitudinal: por el mismo motivo del punto anterior, también los muros exteriores se liberan, y las ventanas pueden abarcar todo el ancho de la construcción, mejorando la relación con el exterior.
5. La fachada libre: complementario del punto interior, los pilares se retrasan respecto de la fachada, liberando a ésta de su función estructural.

EL CIAM se llevó a cabo once ocasiones:

1. 1928. CIAM I. Se celebra en el castillo Suizo de La Sarraz, el presidente de esta reunión fue el arquitecto Karl Moser (Suiza, 1860-1936). En este congreso se planteó “El estudio de los temas de urbanismo” desde el punto de vista de la zonificación y la producción industrial.
2. 1929. CIAM II. Se celebra en Frankfurt, Alemania y es dirigido por Ernst May (Alemania, 1886-1970), congreso dedicado al “Estudio de la vivienda mínima”.
3. 1930. CIAM III. Se celebró en Bruselas y estuvo dedicado a la “División racional del suelo” el presidente fue Victor Bourgeois (Bélgica 1897-1962). La segunda etapa pasa a estar dominada por Le Corbusier junto a Joseph Lluís Sert (España, 1902 - 1983).
4. 1933. CIAM IV. Se celebra a bordo de un crucero llamado Patris II. Trató sobre el tema de “La ciudad funcional” y se redacta la “Carta de Atenas”, donde quedarían delimitadas las cuatro funciones y áreas predominantes de la ciudad industrial: habitación, esparcimiento, trabajo y circulación; además de la discusión sobre la valoración del patrimonio histórico de las ciudades, en donde fijan su postura de no tolerancia ante el uso de elementos de tendencias pasadas bajo pretextos estéticos, en construcciones nuevas erigidas en zonas históricas.
5. 1937. CIAM V. Celebrado en París con el título de “Vivienda y esparcimiento”. Bajo el dominio de Le Corbusier.
6. 1947. CIAM VI. Se realiza después de la 2ª Guerra Mundial en Bridgewater, Inglaterra, con el propósito de plantear la reconstrucción de las ciudades devastadas por la guerra.
7. 1949. CIAM VII. Se celebra en Bérgamo, Italia. Se trata el tema de “la arquitectura como arte” y “la relación entre la arquitectura y las demás artes plásticas, buscando la satisfacción de las necesidades espirituales, la formación en las escuelas de arquitectura y la reforma de la legislación constructiva”.
8. 1951. CIAM VIII. Es celebrado en Hoddesdon, Inglaterra, y en él se trata el tema “Corazón de la Ciudad”.
9. 1953. CIAM IX. Se celebra en Aix-en-Provence, Francia y en él se redacta la “Carta de habitación”. La CIAM muestra sus primeras diferencias internas con replanteamientos de la estructura urbana de Alison Smithson (Inglaterra, 1928-1993) y Peter Smithson (Inglaterra, 1923-2003) que abandonan la división cuatripartita de la ciudad, dictada en la “Carta de Atenas”.
10. 1956. CIAM X. Es celebrado en Dubrovnik, Yugoslavia, y en él aparece un punto clave en el centro de la discusión sobre el urbanismo y la arquitectura: la identidad. Este tema es una fuerte crítica al Movimiento Moderno y su escisión parece inevitable con los arquitectos jóvenes como Jaap Bakema (Holanda, 1914-1981), Georges Candilis (Grecia, 1913-1995), Giancarlo De Carlo (Italia, 1919-2005), Aldo Van Eyck (Países Bajos, 1918-1999), Alison, Peter Smithson y Shadrach Woods (E.U.A., 1923-1993), quienes serán conocidos como el *Team 10*.
11. 1959. CIAM XI. Se lleva a cabo en Otterlo, Holanda y es el último congreso. El enfrentamiento entre los arquitectos “jóvenes” y los Giedion, Gropius y Le Corbusier, se vuelve irreconciliable. Los arquitectos nuevos se oponen a la visión urbana mecanicista, y proponen conceptos nuevos como el *cluster*, en donde la ciudad se ve como un flujo vital de convivencia, en donde el individuo se entiende como parte inseparable de un vasto conjunto humano. El *cluster* representa el lado orgánico de la ciudad que crece como racimos conectados entre sí.

Los últimos dos congresos del CIAM evidencian las contradicciones de la arquitectura moderna y la crisis a la que se enfrentaba, de esta manera deja de ser una opción vigente y da pauta a la búsqueda de alternativas que se adecuaron a los nuevos procesos históricos.

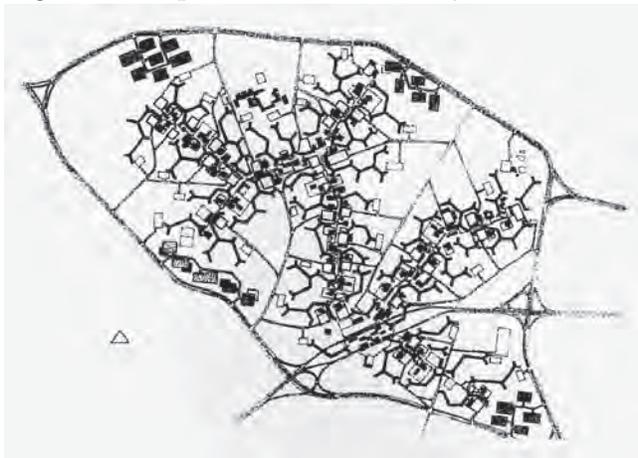
Escisiones posmodernas

Por escisiones posmodernas se entiende la crisis del sistema moderno en la arquitectura, paralela a la del pensamiento moderno. El cambio que se dio no fue de un momento para otro, tampoco se puede reducir a una fecha exacta, sino más bien a una serie de eventos que están relacionados entre sí porque nacen de dicha crisis y dan lugar al surgimiento de otro pensamiento arquitectónico e ideológico que configurará lo que ahora se le ha llamado posmodernismo.

Esta serie de eventos se presentan aquí no de manera deliberadamente cronológica, sino como un entramado histórico constituido por conexiones que unen a estos eventos de manera no lineal.

El Team X

En 1960 el *Team 10* se reúne formalmente en Bagnols-sur Céze, Francia. En estas reuniones se estudian nuevos métodos de ordenamiento urbano, como los *clusters*, que gracias a su geometría de racimo, las viviendas quedan protegidas de las vías principales destinadas a los automóviles por medio de espacios residuales, de manera que el proyecto en general permite generar distintos fragmentos sin perder la unidad del conjunto.



Geometría del Cluster, Bilbao, Vall d'Assua, George Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods. 1961-62. Vista del conjunto.

El pensamiento existencialista

La época de posguerra marcó al pensamiento existencialista en las artes, la arquitectura no fue la excepción. Sus repercusiones fueron profundas y contribuyeron en

el replanteamiento estético que estaba próximo a darse. El desencanto que acaeció con las metas incumplidas del modernismo como el progreso traducido en igualdad social y libertades democráticas, devinieron en nihilismo e individualismo. En la literatura encabezan este pensamiento escritores como Albert Camus (Argel-Francia, 1913-1960), Jean-Paul Sartre (Francia, 1905-1980) y la escritora Simone de Beauvoir (Francia, 1908-1986). En la filosofía se relea a Arthur Schopenhauer (Alemania, 1788-1860), Søren Kierkegaard (Dinamarca, 1813-1855) y Friedrich Nietzsche (Alemania, 1844-1900), entre otros. En la arquitectura esto llevó a dejar de ver al futuro como lo hacía el pensamiento moderno por no ser un proceso homogéneo, además provocó una mirada creciente a la historia y los múltiples regionalismos.

AÍNOGAGONÍA

El viento de la prisa resignada se estrella en los ojos de los automóviles, dejando a su paso, las calles desmoronadas sobre los limpiabrisas. Por kilómetros y kilómetros el horizonte ignoto de la carretera observa fijamente la mirada de los viajeros. Los motores han fenecido y se encuentran desprevénidamente roncando sobre el asfalto. Detrás, la ciudad continúa masticando su bocado vespertino con la paciencia de un anciano sin dientes. Las horas pasan rápido y esquivan a los inertes cuerpos metálicos. El cielo comienza a despintarse y claramente se pueden ver sus lágrimas teñir de azul las copas de los árboles. Es entonces cuando las mentes se estremecen al escuchar los llantos de las sirenas rugir a lo lejos, allá en la nada, detrás de todo, invisibles como el miedo, anunciando con sus tradicionales fanfarrias la tragedia ajena. Las sombras se desvanecen escogiendo como transporte al humo de los cigarrillos de aquellos que fuman su impotencia. En ese momento, ya todos lo saben, los rumores han sido confirmados. Bajando de sus respectivos autos, cada pasajero sigue a los de adelante, hasta que al llegar al último automóvil se detienen. Las miradas atónitas parecen suspenderse en un instante eterno. Es evidente el olor a muerte elevándose lentamente al cielo, como el vapor después de la lluvia en una tarde soleada. Agonizante, yace en medio de la carretera mostrando sus rojos pétalos, se desangra y no hay quién la salve del desastre. Es la flor que fallece, o acaso, dicen algunos, la muerte floreciendo. . .

Espacio y lugar

La arquitectura moderna o del "espacio" se basa en *prototipos* como una máquina repetible y combinable puesta a diversas pruebas; sin embargo surge también una arquitectura alterna que al contrario del espacio define a la arquitectura como lugar y reclama lo empírico, la tradición, lo vernáculo: los *arquétipos*.

De esta manera la arquitectura que reivindica el lugar, se constituye como una crítica a la manera en que el pensamiento moderno interpretó a la arquitectura como un objeto con una indiscutible autonomía de su entorno³¹.

Los arquitectos que reivindican la arquitectura como lugar son variados y no pertenecen a un grupo homogéneo, ni siquiera como arquitectos del lugar. Simplemente se recurre a ellos como ejemplos paradigmáticos de una arquitectura alterna al racionalismo estricto del CIAM. Ejemplos notables son: en América Louis Kahn (Estonia-E.U.A., 1901-1974); y en Europa Alvar Aalto (Finlandia, 1898-1976).

De manera peculiar también representan a la arquitectura como lugar los arquitectos en Brasil: Lucio Costa (Francia, 1902-1998) y Oscar Niemeyer (Brasil, 1914), que recurren a formas orgánicas sin dejar de considerarse como paradigmas peculiares de la arquitectura moderna.

En México el caso de Luís Barragán (México, 1902-1988) es de llamar la atención por la forma en que alterna su gusto por la arquitectura mediterránea con la arquitectura vernácula mexicana y la moderna.

La revalorización del lugar abrirá las puertas al pensamiento que se dedicará a la recuperación de la historia y la memoria, y definirá al posmodernismo unos años más tarde.

Jørn Utzon y el edificio de la Ópera de Sydney

De entre los antecedentes de la arquitectura que estaba por nacer, hay uno que es de gran importancia en este estudio: el proyecto ganador del concurso para la Casa de la ópera de Sydney en 1957. De 233 proyectos que fueron enviados de 32 países del mundo, hubo uno que llamara la atención del arquitecto Eero Saarinen (Finlandia, 1910-1961) quien fuera jurado. El proyecto constaba de una serie de volúmenes extraídos a una “hemisfera”.



“Ópera de Sydney”, 1957-1973, Jørn Utzon. Sydney, Australia. Vista lateral.

³¹ Montaner, Josep, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997, págs. 31-32

La importancia de este edificio abarca desde las cuestiones formales, ya que su fisonomía fue radicalmente distinta a la de cualquier edificio en su tiempo; pasa por haber cambiado la imagen del arquitecto de un servidor público bajo los órdenes de un cliente “supremo” y en muchas ocasiones obstáculo de la arquitectura, a un creador que no ve las cuestiones utilitarias como un fin sino como medio, convirtiendo a la arquitectura en un fin en sí mismo; además la construcción de este proyecto repercutirá en la forma de hacer arquitectura ya que introdujo el uso de la tecnología en el diseño (es de las primeras veces que se utiliza la computadora como herramienta de diseño). De esta manera Utzon marca la diferencia de forma radical entre la arquitectura moderna de otra que estaba por surgir.

El regionalismo

El pensamiento existencialista había puesto al descubierto las fallas del movimiento moderno, sin embargo sucumbió también ante la falta de alternativas que presentaba. La mirada que los intelectuales y artistas dieron a la historia propició los cambios. En la literatura se miró a Latinoamérica como ejemplo de cultura que mantiene con fervor los recuerdos de su pasado. Escritores como Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez explotaron intencionalmente el folclor regional y con tintes de realismo mágico contribuyeron a la literatura mundial; movimiento literario al que se le llamó “Boom latinoamericano” y duró de 1962 a 1975. Sin embargo Julio Cortázar (catálogo dentro de este movimiento) renegó de ese “Boom”, ya que “le repugnaba el triunfalismo del que se ufana cualquier escritor culpable de una primera novela tan solo por ser latinoamericano... [y] su escepticismo acerca del *Boom* comenzaba con la elección de una voz inglesa para bautizar un fenómeno esencialmente latinoamericano.”³²

Lo mismo sucedió aunque de mayor importancia en México, ya que en las artes plásticas el tema “regional” o folclórico tuvo boga, siendo la llamada “escuela oaxaqueña de pintura” inspirada en el arte del pintor Rufino Tamayo (México, 1889-1991), la máxima representante de ello.

El caso de Fluxus

Fuera de México las artes visuales también sufrieron cambios. En 1961 el grupo internacional Fluxus bajo el liderazgo de George Maciunas (E.U.A., 1931-1978) y el “gurú” John Cage (E.U.A., 1912-1998), buscó la fusión y la mezcla de las prácticas artísticas, en donde perfeccionaron el movimiento dentro de un espacio utópico, es decir: el performance, que años atrás habían explorado los artistas de las vanguardias como el *dadá*, el *constructivismo* y el *surrealismo*.

³² “Líneas de una mano”, Fabienne Bradu, Revista *La Tempestad*, No. 57, pág. 103.



"Street Theater", Performance del grupo internacional Fluxus.

El arte pop o pop art y Archigram

También en los 60's se manifestaron otras expresiones menos complejas y menos experimentales como el arte pop o *pop art*. Si bien ya había surgido una década atrás, fue en la década del sesenta que tuvo su mayor auge. Este movimiento intentó desafiar la tradición moderna por medio del empleo de elementos de la cultura de masas tomadas de los medios de comunicación como anuncios publicitarios, cómics, y objetos de uso común en la creciente sociedad de consumo. Sus mayores exponentes fueron Roy Lichtenstein (E.U.A., 1923-1997) y Andy Warhol (E.U.A., 1928-1987), siendo éste último quien más aprovechara el armamento de la mercadotecnia para cambiarle el uso a los objetos de consumo común.



"La chica con la cinta en el cabello", 1965, Roy Lichtenstein.

Lo valioso de Warhol fue que anunció (probablemente de manera inconsciente) lo que hoy se le ha llamado "la cultura - o sociedad - de consumo" a su máxima expresión, donde el objeto se ha vuelto tan necesario

como comer.

En la arquitectura también el *pop art* tuvo su incursión. El grupo londinense Archigram se basó en la imagen de este arte y en la tecnología, para la proyección de sus hipotéticas megaestructuras como referentes de una sociedad futura. Sus proyectos se basaban en pequeñas cápsulas antropométricas que servirían de vivienda, las cuales se enchufarían a una estructura que podía crecer dependiendo de la demanda. No se construyeron sus proyectos, sin embargo sirvieron de inspiración a las siguientes generaciones de arquitectos.



"Instant 2", Archigram. Fotomontaje.

El historicismo

A partir de la década de los sesenta la tendencia fue hacia el populismo. Los teóricos de la arquitectura comenzaron a inclinarse por una arquitectura que se hiciese comprensible para el habitante común que nunca había entendido al movimiento moderno. De esta manera la arquitectura comenzó a hacerse denotativa: una ventana tenía que parecer ventana y no un listón acristalado y abstracto. Para ello, se recurrió a la tipología arquitectónica antes del movimiento moderno. Arquitectos como Andrea Palladio (Italia, 1508.1580) y Vitruvio fueron nuevamente estudiados; así también se hizo con los arquitectos contemporáneos a la revolución francesa (Ledoux y Boullé). Esto trajo consigo el regreso de la simetría, la columna (estilos) de la antigüedad, la ventana semicircular, y el ornamento arquitectónico vuelve a aparecer.

Para la década de los setenta, la nueva arquitectura ya estaba definida e invocaba a los modelos y raíces históricas, utilizando todos los elementos de esa tipología de modo irónico. En 1972 Charles Jencks (E.U.A., 1939) escribió "La arquitectura moderna ha muerto el día 15 de julio a las 15:32 horas en St. Louis"³³ por el significado que le dio a la demolición de un complejo de casas de tendencia modernista que se llevó a cabo en ese lugar. El viejo lema de Mies van der Rohe: "menos es más", que definió a la modernidad, fue

³³ Cfr. Cejka, Jan, *Tendencias de la arquitectura contemporánea*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999, pág. 25.

ironizado por el arquitecto Robert Venturi (E.U.A., 1925) como “menos es aburrido”³⁴. Venturi también escribirá en 1977, un libro que evidenciaría la devoción a la cultura popular en la era posmoderna de consumo: *Aprendiendo de las Vegas*. En él, se describe la visión estética de su momento histórico-cultural, desarrollando su teoría en la parte II del libro, titulado: “La arquitectura de lo feo y lo ordinario, o el Tinglado decorado”³⁵.



Comparación:

“Malcontenta”, Villa Foscari, 1560, Andrea Palladio. Venecia, Italia.

“Guild House”, 1960-63, Robert Venturi. Philadelphia, E.U.A.

Fue en 1984 en una exposición retrospectiva de arquitectura, que se le dio nombre a este movimiento: “Revisión de la Modernidad, Arquitectura Posmoderna 1960-1980”³⁶.

La arquitectura posmoderna se caracteriza por el uso desmedido de elementos históricos, hasta el grado de parecer una caricatura del pasado; además el uso del color fue esencial (como contraparte del modernismo), siendo los colores ocres los predominantes.

³⁴ *Ibíd.* Pág. 24.

³⁵ Venturi, Robert; Steven Izenour, Denise Scott Brown, *Aprendiendo de Las Vegas*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

³⁶ Cejka, Jan, *Tendencias de la arquitectura contemporánea*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999, pág. 23.

Si ya se ha hablado del regreso de la simetría, la arquitectura posmoderna también se caracterizó por la repetición de vanos regulares y en muchos casos escalonados.



“Piazza d’Italia”, 1978-79, Charles Moore. New Orleans, E.U.A.

En la última década del siglo XX, habiendo agotado toda la tipología histórica y siendo ya repetitiva, esta tendencia arquitectónica dejó de tener vigencia; sin embargo en México, continúa influyendo a muchos arquitectos como Ricardo Legorreta (México, 1931), siendo en este país llamada la variante posmoderna como “regionalismo”.



“Hunana Building”, 1985, Michel Graves. Kentucky, E.U.A.



“Torre de la Secretaría de Relaciones Exteriores”, 2005, Ricardo Legorreta. Ciudad de México.

En resumen, el posmodernismo en la arquitectura, recupera los valores estéticos de la historia: simetría, geometría regular, ritmo, jerarquía, etc.; y los traduce a su momento histórico con colores ocres, materiales nuevos, así como técnicas nuevas de construcción.

El posmodernismo como ideología

Hablar de posmodernismo difiere significativamente si es como tendencia arquitectónica o como fenómeno ideológico en general. Estas dos modalidades de la posmodernidad concuerdan con el desencanto de la modernidad, sin embargo para la arquitectura fue un movimiento que desapareció entrada la penúltima década del siglo XX; hoy para la estructura ideológica en general, es evidente su debacle³⁷.

³⁷ Leer el capítulo: “La estética contemporánea”, en él, se desarrolla el tema del posmo-

Según el filósofo Marshall Berman (E.U.A., 1940), esta condición posmoderna es una tercera y última fase de la modernidad, que paradójicamente ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad³⁸. Lo anterior también concuerda con la posición del filósofo alemán Jürgen Habermas, quien creó que este fenómeno es en realidad una anti-modernidad, que prepara el camino para una segunda ilustración de la modernidad³⁹. Pese a esto, muchos otros filósofos y sociólogos, denominaron a esta situación bajo el rótulo de “postmodernidad”, lo que le ha dado al concepto un uso común entre pensadores como Jean-François Lyotard (Francia, 1924-1998) y Jean Baudrillard (Francia, 1929-2007).

Para el intelectual posmoderno, los metadiscursos como el idealista, iluminista, el cristiano, el marxista y el liberal, han fallado por su incapacidad de encaminar a la libertad del ser humano, por lo cual, no se trata de proponer un sistema alternativo al vigente, sino de actuar en espacios muy diversos para producir cambios concretos. Según este pensamiento nihilista, el politólogo Francis Fukuyama (E.U.A., 1952) construyó la idea de que la lucha de las ideologías ha concluido⁴⁰, y junto al fin de las ideologías se ha demostrado (según Fukuyama), la victoria del capitalismo⁴¹.

La situación posmoderna parte de las siguientes premisas:

1. Niega la posibilidad de construir grandes “metarrelatos”, es decir, niega el empirismo histórico como base de sus paradigmas.
2. Niega la posibilidad de reconstruir el pasado ya que los documentos no son pruebas reales de lo sucedido sino discurso y representaciones.
3. Nada es totalmente malo ni absolutamente bueno.
4. Todo es propiciado por nuevas tecnologías que se apoyan en el lenguaje: los medios de comunicación y la cultura de la imagen; una especie de ‘babel informativa’, donde la comunicación y los medios adquieren un carácter central.

Ante este aparente escepticismo pesimista, los críticos progresistas ven una consecuencia positiva de esta situación: el interés creciente por estudiar la historia cultural de las minorías y los sujetos subalternos.

dernismo y transmodernismo.

³⁸ Aunque el libro salió al mercado en 1983, las características que encuentra para esos años M. Berman, corresponden a las actuales. Esto también concuerda con su idea de que la era que continúa después de esta tercera y última fase, será una nueva modernidad, la cual, no ha llegado. Leer: Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, siglo veintiuno editores, España, 1988.

³⁹ Habermas, Jürgen, *La posmodernidad*, editorial Kairos, México, 1988

⁴⁰ Fukuyama, Francis; *El Fin de la Historia y el último hombre*. Editorial Planeta, Argentina, 1992.

⁴¹ Se dice que con el fin de las ideologías el marxismo ha muerto. Sin embargo por basarse en el materialismo histórico el marxismo es un modelo científico; además, su denuncia de la situación material del capitalismo como sistema económico basado en la reproducción de la desigualdad social lo aleja de la ideología. Es por tanto ideología la que pretende dar muerte al marxismo, a la ciencia. Una “evidencia” que suelen dar los ideólogos posmodernos acerca de la muerte del marxismo es la caída de la U.R.S.S. Según ellos la contrarrevolución es producto de las fallas ideológicas del socialismo. Lo que ocurrió en realidad fue la burocratización del estado obrero.

Como referente en la cultura popular sobre la situación posmoderna, se encuentra el guión de un *Cómic* considerado como una de las mejores novelas gráficas que se han hecho en su género: *Watchmen*, traducido al español como “Los vigilantes”; escrito por Allan Moore entre 1986 y 1987 (Inglaterra, 1953). En este *cómic*, se evidencia la desilusión de la sociedad occidental en los discursos sobre la salvación o la libertad del ser humano; ante ello, nace una nueva modalidad de héroe: “el antihéroe”. La trama se desarrolla en la época de los inicios de las computadoras personales, el desarrollo de las primeras transnacionales, de políticos neoconservadores y la guerra fría; un mundo que vive su bonanza tecnológica con una mezcla de euforia y terror morboso ante la amenaza del “dedo sobre el botón rojo”. El guión parte de doce antihéroes heterogéneos entre sí, que representan el pensamiento en la posmodernidad: el neofascismo, el determinismo y relativismo moral, el pensamiento utilitarista, el nihilismo, etc. En una atmósfera distópica (distopía se entiende como una utopía perversa)⁴², los antihéroes se encuentran ante una inminente guerra nuclear que amenaza con la extinción de la humanidad, ante esto se debaten si vale la pena salvarla.

Si bien la realidad no se debate a tal extremo, esta novela gráfica refleja la tendencia en un momento histórico concreto de la estructura ideológica de la sociedad: el posmodernismo.

*novi consilia et veteres quaecumque monetis amici,
<<pone seram, cohibe>>
sed quis custodiet ipsos custodes*

*soy consciente del consejo de mis amigos,
<<Echa el cerrojo y mantenla cerrada>>
pero, ¿quién vigilará a los vigilantes?*

Sátira VI, Décimo Junio Juvenal (siglo I-II)

Un concepto que describe la visión sobre los mecanismos reproductivos de la sociedad actual es el

⁴² El término *distopía* no aparece en el diccionario de la Real Academia española, fue acuñado a fines del siglo XIX por John Stuart Mill, quien también empleaba el sinónimo creado por Bentham, *cacotopía*, al mismo tiempo. Ambas palabras se basaron en el término *utopía*, acuñada por Tomás Moro como *ou-topía* o lugar que no existe, normalmente descrito en términos de una sociedad perfecta o ideal. De ahí, entonces, se deriva *distopía*, como una utopía negativa donde la realidad transcurre en términos antitéticos a los de una sociedad ideal. Comúnmente, la diferencia entre *utopía* y *distopía* depende del punto de vista del autor de la obra o, en algunos casos, de la recepción del propio lector, que juzgue el contexto descrito como deseable o indeseable.



“Rorschach”, antihéroe del cómic “Watchmen”, de Alan More y Dave Gibbons.

de la “sociedad de consumo”, que nace de la nueva relación del ser humano con el objeto de consumo. Esta relación se ha vuelto tan necesaria y estrecha que ha distorsionado la visión entre producción y consumo. Esto se ha manifestado por la importancia que se le ha dado a lo que se consume por sobre lo que se produce. De esta manera el objeto común se ha vuelto objeto de deseo que seduce mediante una maquinaria mediática donde la imagen es la base que sostiene tal simulacro.

En la actualidad la tecnología en materia de telecomunicaciones y métodos de reproducción visual ha hecho del mundo presa de una constante lluvia de imágenes. Bajo el nombre de “sociedad de la información”, se ha hecho creer de ello una cualidad positiva de la actualidad, sin embargo el producto de tanta información es la pérdida del significado y la reproducción de una realidad que pierde su esencia y se vuelve una parodia de sí misma.

En cuanto al exceso de información, Jean Baudrillard lo explica mediante un ejemplo sucedido en los Estados Unidos. El gobierno de ese país había solicitado a la compañía transnacional Exxon Corporation, un informe completo de sus actividades en todo el mundo. El resultado fue un escrito de doce volúmenes, cada uno de mil páginas “...cuya sola lectura, por no mencionar su análisis, requeriría varios años de trabajo. ¿Dónde está la información?”⁴³.

⁴³ Citado en: Leach, Neil, *La an-estética de la arquitectura*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pág. 17.

En lo referido a la imagen, su reproducción la ha convertido en una nueva realidad: hiperrealidad, es decir más allá de que una imagen sea la representación de la realidad, ésta la ha sustituido, la ha robado. En esta línea, la imagen cumple con un propósito: hacer de lo falso una verdad, el simulacro es la verdad.

El postmodernismo sirvió para denunciar las fallas o excesos de la modernidad, pero continuando en la ruta dialéctica del pensamiento, también este pensamiento ha mostrando sus propios límites, haciendo evidente su propia crisis. El postmodernismo hoy en día está declinado.

AMADEO Y JEANNE

La vida del pintor Amadeo Modigliani (Italia, 1884-1920) lo marcó como "artista bohemio". Habría que recordar esa vida que se dio en el París de Montmartre junto a Max Jacob, Van Dongen, Picasso, Guillaume Apollinaire, Diego Rivera, Chaim Soutine y Vicente Huidobro. Sus frecuentes borracheras, su afición a las drogas y su vida rodeada de enfermedad y pobreza así lo muestran.

Sus pinturas delatan su gusto por el arte africano con sus formas tan estilizadas, y más en sus múltiples retratos en donde destacan las formas alargadas de los cuellos y los ojos rasgados, pero no al modo oriental, sino sólo como Modigliani lo sabía hacer.

Aunque la vocación de este artista fue la escultura, la necesidad de disponer de un taller adecuado para la talla de la piedra y los problemas de salud que el polvo ocasionaba a sus débiles pulmones, forzará el abandono de esta disciplina por parte del artista. En un momento la pobreza fue tal, que Modigliani se dedicó a hacer retratos por cinco francos en los cafés de París.

A la edad de 33 años y con una basta experiencia amorosa, el artista conoció a Jeanne Hébuterne una joven de 19 años y de quien se enamorará y vivirán juntos a partir de 1917.

La primera exposición individual de este artista se vio tristemente marcada por la censura el día de su inauguración. La galería donde exponía se encontraba frente a la comisaría. Para atraer al público, el dueño de la galería puso unos cuadros en la vitrina, pero como eran desnudos, la policía los consideró inmorales y clausuró la exposición sin dar tiempo a que se vendiera alguno.

Poco a poco la salud del artista empeoró, y su dependencia al alcohol y las drogas se agravó. Consumido por la enfermedad, la pareja se recluyó en su estudio y tras una semana de agonía, sin comida y sin solicitar ayuda a nadie, el pintor es encontrado moribundo en su estudio junto a Jeanne. Se le envió al hospital, sin embargo el artista muere inmediatamente, contando con 36 años de edad, el 24 de enero de 1920.

Su historia no acaba ahí. Jeanne se hunde en una crisis y de madrugada, cuando sus padres y su hermano André discutían sobre su futuro y el de sus hijos ilegítimos, Jeanne en su noveno mes de embarazo, saltó por la ventana del quinto piso de su antigua habitación en el apartamento de sus padres.

Modigliani fue enterrado el 27 de enero, rodeado por toda la comunidad de artistas; Jeanne mientras tanto, fue enterrada en diferente cementerio acompañada solamente por sus padres. Diez años después, bajo el convencimiento del hermano de Amadeo Modigliani, Emanuele, la familia de Jeanne aceptó trasladar sus restos a una tumba junto a Amadeo. De esta manera la pareja fue unida en 1930, en el cementerio del Père-Lachaise, en París.





2

LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

El debate sobre el lugar de la posmodernidad en la historia lo vislumbraron en la penúltima década del siglo XX, filósofos como Jürgen Habermas en el capítulo “La modernidad un proyecto incompleto” de *La posmodernidad* y Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Sin embargo en la actualidad es una discusión más general. La filósofa Rosa María Rodríguez Magda (España, 1957) es parte activa de esa discusión desde su participación en el libro *Y después del postmodernismo ¿qué?* editado en Barcelona, por Antrophos en 1998, hasta *Transmodernidad*, de la misma editorial en el 2004. La visión de la autora concuerda más con la visión de Habermas y Berman sobre otro devenir después del posmodernismo como continuación de la modernidad y se contrapone a la de filósofos como Jean Baudrillard y Jean-François Lyotard que a pesar de ser críticos de esta corriente, su visión nihilista los traicionó y los convirtió en pilares de esta ideología. Para Rodríguez Magda, el posmodernismo es un momento ideológico en declive.

Hay que entender en primer lugar la dialéctica que existe entre el modernismo y el postmodernismo. La modernidad a la que se hace referencia es una ideología que se construyó con los remanentes de la Ilustración y la Revolución Industrial. Su mirada se enfocó en un futuro utópico junto a los avances industriales. A través de esta visión se construyó un discurso heterogéneo basado en la emancipación del individuo y en la conquista de una mayor justicia social (positivismo, social democracia, cristianismo, etc.). Ante el incumplimiento de tales expectativas se fortaleció el pensamiento nihilista y rompió con aquel discurso unitario dispersando el panorama y dando “fin” a los Grandes Relatos. Sin embargo la crisis de la modernidad que difundió el *postmodernismo*, también significó su propia crisis, ya que la ideología del “desamparo ideológico” que originó, no pudo sostenerse por sí mismo: paradójicamente, el posmodernismo fue cómplice del surgimiento de otro “metarrelato”: la globalización y por metarrelato se entiende que es de naturaleza ideológica; lo que materialmente es la globalización es la parte más inexorable del capitalismo. Es así como este movimiento ideológico perdió vigencia y dio lugar a otro discurso unitario que... (ir a la página 132)

EGON SCHIELE

Schiele (Austria, 1890-1918) fue alumno de Gustav Klimt. Se distinguió por el tema de sus pinturas y por la forma peculiar de representar las cosas sobre el papel o el lienzo. Gran parte de su obra son desnudos, ello le trajo una serie de problemas durante su estancia en Krumau, pueblo de su madre. Su modo de vida fue criticado por utilizar a niños y jovencitas para sus pinturas, en ellas posaban con posturas que el pueblo consideraba obscenas; por esa razón se criticó a su obra como pornográfica, al grado que se llegó a quemar un dibujo suyo; además se le juzgó por su amorío con una joven de 17 años y hallado culpable por “corrupción de menores” en 1912.

En sus pinturas, los cuerpos humanos los hace más dramáticos, enfatizando las líneas que conforman ciertos músculos y zonas donde resaltan los huesos. Si un cuerpo es flaco, lo exagera y juega con las curvas que generan los músculos al pegarse a los huesos, como por ejemplo la zona de las mejillas, la axila o las costillas. También utiliza en su mayoría colores fríos; mientras estos dominan, los contrasta con algún color cálido y unos manchones oscuros. En el caso de los desnudos, los colores contrastantes son el rojo en las mejillas o los pezones, o pequeñas manchas repartidas sobre el cuerpo; en el caso de paisajes o retrato (sin ser desnudo), sus contrastes se basan en telas con variaciones oscuras o fondos que se acercan al negro. Además les agrega algunas manchas oscuras que insinúan cierta decadencia. Tiene paisajes donde la hierba y los tejados parecen compartir las mismas líneas, sin embargo el contraste de colores los diferencia. El cielo es siempre representado blanco o con variaciones del blanco mezclado con ocres, resultando de ello una gélida mirada cenital. De pronto las líneas parecen ser más violentas pero sin llegar a la agresión visual e invaden el cielo, son ramas desnudas; si se les sigue por un caprichoso camino lineal, el tronco torcido del árbol aparece y se dobla como si no estuviera cómodo. Al ver la forma en que utiliza las líneas, se puede adivinar fácilmente que Schiele fue un magnífico dibujante con la pluma. Sus dibujos del cuerpo humano lo recalcan. Muchas veces sólo agregaba un poco de color, tal vez acuarela o acrílico y ya estaba la obra completa, sin faltarle nada.

Durante la gran pandemia de gripe que azotó a Europa en 1918, muere este gran pintor, contando con tan sólo 27 años de edad y dejando una vasta obra.

Autumn Tree with Fuchsias, óleo sobre tela, 1909.
Egon Schiele.



CA CONTEMPORÁNEA: REPLANTEAMIENTOS ESTÉTICOS

DEFINIENDO A LA ESTÉTICA

Para definir a la estética contemporánea es menester partir de elementos objetivos del momento histórico actual. Los elementos más evidentes corresponden en última instancia a la descomposición social ocasionada por el capitalismo. La desigualdad social lo manifiesta mediante problemas como el desempleo, aumento de la pobreza, violencia, migración, invasiones imperialistas desenfrenadas, etc. Sin embargo también está relacionada por los impulsos sociales generados en los últimos años de la penúltima década del siglo XX, cuando el mundo sufrió una de las contradicciones más grandes y la que más ha afectado al pensamiento contemporáneo en general. En ese momento los estados obreros degenerados de Europa del este sufrieron contrarrevoluciones burguesas que los hicieron retomar el camino del libre mercado, retornando al capitalismo. No es de olvidar el impacto que tuvo la caída del muro de Berlín. En la extinta U.R.S.S. lo mismo sucedió a principios de los años 90, cumpliéndose el augurio que había advertido León Trotsky (Ucrania, 1879-1940) varias décadas atrás: el estado obrero más grande en extensión territorial y burocráticamente deformado había llegado a su fin. Otro hecho significativo fue la brutal represión a estudiantes en la plaza de Tian'anmen en China, lo que ocasionó una gran condena mundial. Estos sucesos fomentaron la idea de que el "socialismo" era un sistema fallido y utópico, y que no había forma de luchar contra el capitalismo, sino sólo el "humanizarlo". Además, la primera invasión de E.U.A. a Irak en 1991 marcaría la hegemonía del capitalismo norteamericano. El impacto que estos sucesos causaron, repercutieron en el pensamiento en general, afectando también al arte y al pensamiento estético.

Si bien es de resaltar la "orfandad" ideológica sufrida en esos momentos, ésta se manifestó como una ideología propia y argumentada. La filosofía se encargó de interpretar "críticamente" este momento histórico y Jean Baudrillard es presentado como uno de los críticos más notables e influyentes; como lo muestra la obra del teórico de la arquitectura Neil Leach (Inglaterra) en su libro *La an-estética de la arquitectura* (editado por la Gustavo Gili en Barcelona en el 2001), basado en las apocalípticas tesis del filósofo francés.

Por tanto se considerará lo "contemporáneo" como el producto ideológico y social de las condiciones materiales citadas anteriormente. Así también se definirá a la estética y arte contemporáneos como la manifestación peculiar, es decir, desde su propio lenguaje, de estas condiciones sufridas a finales de la década de los años 80. Las diversas interpretaciones de estos fenómenos pueden resumirse en dos acepciones generales y antagónicas entre sí. Por ello, se enfrentarán estas dos concepciones para acercarse a la definición concreta y posteriormente analizar sus características principales.

Acepción 1.

La estética contemporánea como anestesia.

Al título de esta acepción se le ha integrado el calificativo de "anestesia" por ser una palabra que Neil Leach utiliza para nombrar a su desafortunado libro *La an-estética de la arquitectura*⁴⁴. Como anteriormente se ha dicho, Leach basa su crítica en las ideas posmodernas de Jean Baudrillard acerca de la desaparición de la cultura material por medio de la virtualización, es decir por su reproductibilidad digital, al modo inverso de Walter Benjamin que auguró un cambio en el arte con la reproductibilidad técnica de éste.

⁴⁴ En una reseña crítica del libro, Peter Krieger se expresa de éste como "una queja tipo púber contra la obsesión esteticista de revistas y escuelas de arquitectura en la actualidad". Cfr. en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 76, UNAM, México, 2000

Esta concepción de la estética contemporánea se basa en un hecho evidente: la transformación de la realidad por la clase dominante. Esta visión ha sido impulsada por ideólogos que como Baudrillard, se refieren de esta transformación como la sustitución de la realidad por los simulacros digitales.

Según este pensamiento, lo que se puede encontrar en una cultura donde el capitalismo devora las identidades en nombre del "turismo global", es una confusa autenticidad, es decir, una línea cada vez más estrecha que divide lo falso de lo verdadero. Para Baudrillard la diferencia entre éstos, ha ido convirtiéndose en una nube confusa donde lo verdadero ya no es lo contrario de lo falso, sino que la propia verdad oculta a la verdad, de manera tal que el simulacro es la verdad⁴⁵. Para el filósofo francés, el instrumento en el que es manifestada la realidad es por los medios digitales de comunicación,

⁴⁵ Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1978

es decir, instrumentos en donde el mecanismo se basa en la imagen para decirlo todo. Al reducir todo a una imagen, ésta es utilizada como mascarilla o maquillaje de la realidad. De esta manera la realidad es un simulacro. En este terreno la estética es de gran importancia para la reproducción del sistema.

Al ser la realidad un simulacro, la imagen lo resguarda, y si todo lo que existe es simulacro, también todo es imagen. Se puede decir que para esta concepción la estética funge como ideología de la imagen, y siendo así: el mundo entero se ha estetizado; en palabras de Baudrillard: “el arte, hoy en día, ha penetrado totalmente la realidad... La estetización del mundo es completa”⁴⁶. Si todo fenómeno social se traslada al campo estético, y la estética no es nada más que el estudio de las apariencias, entonces el arte se vuelve cotidiano, y de esta manera todo es transformado en arte.

Este pensamiento sobre la estética y el arte, gira alrededor de una dialéctica simplista entre: realidad social/estética y belleza/arte; es decir, que el arte se basa en la belleza para manifestarse.

Cuando comenzó la Guerra del Golfo en 1991, el primer bombardeo fue televisado de manera espectacular, al igual sucedió con esta última invasión a Irak en el 2003. Las imágenes de televisión y fotografías hacían ver las escenas espectaculares, de algún modo bellas: estetizaron la guerra. Otro ejemplo de estetización es la publicidad, ya que es fácil encontrar belleza en una escena de comercial o en la publicidad de un espectacular tapando el azul del cielo; de hecho, los publicistas recurren a la “belleza” para vender sus productos. Lo “bello” se ha vuelto cotidiano, se le puede ver en una telenovela, en un auto, a las “estéticas” se les denomina como salones de belleza y con la compra de “whiskas” se le garantiza un gato sano y bello.

El proceso de globalización ha generado consumo del arte, donde el gusto ha engendrado elitismo de masas, también ha dado lugar a una cultura estetizada en la que proliferan las masas de turistas que invaden los museos y galerías, y consumen información artística a modo de “shopping cultural”.

Si la belleza es la esencia del arte, cómo negar que se ha estetizado al mundo. La belleza se ha desgajado de los elementos de bondad y verdad con los que se asimilaba en el pasado, por ello hay quienes ven inminente la muerte del arte: “[d]ebido a que el mundo en su totalidad está destinado al juego de estéticas operativas, al arte no le queda otro recurso que desaparecer”⁴⁷.

Sin embargo, esta visión apocalíptica e inmedatista del arte tiene su contraparte por tratarse de una concepción epistemológicamente cerrada.

⁴⁶ Cfr. Bürger, Peter, *Aporías de la estética moderna* y publicado en la revista *Nueva Sociedad* 116, noviembre-diciembre, 1991, pág. 113

⁴⁷ Jean Baudrillard, cfr. en: Leach, Neil, *La an-estética de la arquitectura*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001, pág. 23

Acepción 2

La estética contemporánea como fenómeno contradictorio con sus propias leyes de desarrollo.

Esta concepción se basa en el principio de que el arte es un fenómeno en constante cambio y con sus propias leyes de desarrollo; por consecuencia, también lo es la estética.

Como se ha demostrado en este estudio, la estética es un concepto reciente que apareció a mediados del siglo XVIII y basó sus preceptos en el arte occidental de la cultura griega y romana, lo que hoy llamamos sistema Bellas Artes; el cual cambió con la llegada del sistema moderno, sistema que se encuentra actualmente con numerosas contradicciones (postmodernas) como las citadas anteriormente. Por lo cual la historia ha demostrado que la estética no es un concepto monolítico y cambia y seguirá cambiando por su propia esencia transitoria: “El arte al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía... Sólo puede interpretarse por su ley de desarrollo, no por sus invariantes.”⁴⁸. Este carácter transitorio del arte ha dado pauta a muchas reconsideraciones dentro de la teoría estética contemporánea. Una de ellas que es imprescindible, es la reformulación de los valores estéticos. Esto no es nuevo, todas las vanguardias que han surgido, han explorado otros caminos que los convencionales en el arte de su tiempo, lucharon contra el orden establecido.

La transitoriedad del arte lo ha hecho huir siempre de su condición estática. Las cosas más cotidianas demuestran lo sano que es para todo fenómeno el luchar contra la estática, basta ver cómo el agua estancada se enturbia y contamina, o cómo un cuarto cerrado guarda extraños olores, o una dictadura que se derrumba: “La solidez de un sistema que sólo perdura se convierte en su propia trampa, pues no es sostenible sino por medio de un rigor vigilante que impide toda renovación, llegando a una perfección esclerotizada; a causa de la cual no tendrán que retirarse sólo las partes envejecidas, superadas por el flujo de la misma, sino que todo el sistema se precipitará al colapso.”⁴⁹

Ahora bien, no se puede negar que la estética ha funcionado como lo dice Baudrillard: encubriendo la realidad; pero también es cierto que ahora se encuentra negándose a ello, ¿de qué manera? Si la belleza se ha prostituido convirtiéndose en arma de la clase dominante para simular la realidad, entonces el arte arremete contra ella y la estética tendrá que reconocer y abalar el cambio.

Para George Edgard Moore (Inglaterra, 1873-1958):

⁴⁸ Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, pág. 12

⁴⁹ Zátory, Marta, *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo 20*, Edit. La Marca, Buenos Aires, 2005.

“toda obra nueva de diseño creativo es fea hasta que se torna hermosa”⁵⁰. Sin embargo esta afirmación es simplista y laxa. Si el arte en su devenir histórico ha cambiado y llegado a conceptos que antes no tenía, es porque al ser producto de un trabajo social, entra en relación con lo empírico, es decir con un momento histórico determinado y al ser la sociedad un conjunto de contradicciones constantes, el arte responde a ello con su propio lenguaje sin perder su zona de autonomía con la sociedad.

Es verdad que la situación actual evidencia la estetización de la política por medio de la belleza. Anteriormente se constató, la manera en que la guerra se estetizó (esto con la guerra televisada en Irak), lo cual conlleva a desentrañar que el verdadero fin es político, es decir, para embellecer la cruenta lucha por la hegemonía del poder económico del imperialismo norteamericano. Si el arte ha decidido prescindir de la belleza es principalmente por la cuestión política que conlleva. *Cuando la política necesita de la belleza evidencia lo que verdaderamente es.* Esta situación se ha encargado de desmentir la idea de que el valor artístico es lo mismo que la belleza y que su apreciación es la apreciación estética de la belleza.

Otra razón por la cual el arte contemporáneo ha abandonado la belleza es por la carga moral que se le ha atribuido a lo largo de la historia, moralidad con fervor religioso. Por ello la crítica a este arte se basa en adjetivos como “antimoral”, tachando su valor estético a manera de “anti-valor”. La estética actualmente se encuentra integrando dicho anti-valor a sus preceptos.

Como se pudo observar, las dos concepciones del arte y la estética contemporáneos son antagónicas. La primera reduce la estética a un estudio de apariencias, a una ideología

⁵⁰ Cfr. Danto, Arthur, *El abuso de la belleza*, Paidós, Barcelona, 2005, pág. 74

de la imagen. Lo anterior como resultado del “análisis” del momento histórico actual, sin embargo en eso se basa su error. Esta concepción carece de los conocimientos básicos de la historia del arte y la teoría estética. A pesar de que sus conclusiones parten del análisis de las condiciones materiales actuales, abarca el problema desde un punto de vista ideológico de donde no encuentra salida. Estos argumentos críticos se acercan a lo moral diciendo que la imagen es un simulacro de la realidad, cuando en verdad lo que sucede es que **la función de la imagen dependerá de quien la produzca, entendiendo que ese “quien” no es un persona en particular alejada de su entorno social, sino que precisamente al ser social es un representante de una clase social determinada.** En una sociedad basada en la desigualdad social, la clase dominante recurrirá a la imagen para justificar ese orden. En ese sentido la definición de imagen será ideológica. Pero no toda imagen es para justificar el orden social. Una imagen es una representación necesaria para cualquier persona o grupo social. Es decir también con imágenes se puede denunciar la realidad, no se puede pasar por alto la manera en que los republicanos españoles utilizaron las imágenes para denunciar el golpe fascista de Franco en 1936. Parecería que quien hace dicha crítica fuera “una secta fundamentalista que tiene prohibido percibir y crear imágenes” en palabras de Peter Krieger haciendo alusión a Neil Leach⁵¹.

La segunda acepción es más acertada por reconocer la constitución transitoria del arte y la dialéctica con lo empírico de éste en un tiempo determinado. Por esta razón, **se tomará a la estética contemporánea como fenómeno contradictorio con sus propias leyes de desarrollo y de ella se continuará el análisis.**

⁵¹ *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 76, UNAM, México, 2000

LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA COMO SISTEMA ANTI-VALORES

*Una noche, senté a la Belleza sobre mis rodillas.
- Y la encontré acerba. - Y la injurié.
Arthur Rimbaud, Una temporada en el infierno*

Cuando W. Benjamin habla de “arte aurático” refiriéndose al arte anterior a su invención moderna, lo hace juzgando su valor culto, es decir, mágico y religioso⁵². Sin embargo en la actualidad el culto a la belleza ha retomado esos tintes, impregnando a la obra de arte con un aura moral que rememora su antiguo valor de culto. Con ello el arte afín a esa moral (que hay que aclarar, es conservadora y no quiere decir que el arte contemporáneo sea inmoral, ni tampoco se pretende entrar en esa discusión), significa un retroceso que no puede aceptar, una “involución” que le es

⁵² Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*, Editorial Itaca, México, 2003

ajena al arte por su propia constitución dinámica.

Si se afirma que la belleza le ha conferido al arte un carácter “aurático”, es por el lugar que la belleza ha tenido durante el desarrollo del siglo XX, en el que se ha vulgarizado y corrompido a favor de los valores mercantiles y políticos en pro de la burguesía, situación que ahora en pleno siglo XXI resulta una regresión.

Para Platón la belleza era una identidad metafísica que representaba a lo bueno y verdadero, una representación ideal que se basaba en el orden, la proporción, la armonía y la medida. Aristóteles le dio un carácter terrenal a la belleza por medio de la imitación o *mimesis*, es decir de

su representación real y tangible. Para la edad media, y en continuación con la idealización platónica, la belleza tuvo un carácter sagrado (divino), es decir absoluto, de manera que la terrenal era una representación limitada de ella. Con la visión del hombre como centro del universo en el renacimiento, la belleza se centró en él y su relación con la naturaleza, pero no de manera sensible, sino ideal, siendo así la proporción del ser humano el eje a seguir. Fue Kant quien la secularizó trasportándola de un orden objetivo al subjetivo, dándole prioridad a lo sublime. Friedrich Nietzsche (Alemania, 1844-1900) fue más radical y vio a la belleza como la última representación de lo que ya no tenía sentido.

Lo anterior requiere tener una definición precisa de la belleza en sus distintas manifestaciones para el ser humano. Para ello es imprescindible detectarlas. No es lo mismo la belleza en el arte, que la belleza en la naturaleza o en sus diversas presentaciones en la vida cotidiana, entendiéndola como una categoría común y corriente destinada a “embellecer”. En general son estas tres manifestaciones anteriores las que diferencian el carácter de la belleza. La categorización realizada por Arthur C. Danto (EUA, 1924) en su libro *El abuso de la belleza* (Paidós, Barcelona, 2005) es de gran importancia en este estudio. Para Danto los tres campos de acción de la belleza se presentan en la naturaleza, en el arte y en la cotidianidad con el único objetivo es embellecer. A este tipo de belleza le llamó “belleza del Tercer Reino”⁵³. Al tener como finalidad el embellecimiento, se puede deducir fácilmente que el modificar las apariencias de las cosas es una tarea fundamental para este reino de la belleza. Si bien esta categorización no fue una invención de Danto (el propio Kant habló de ellos), es importante su análisis sobre la manera en que la belleza del Tercer Reino ha ganado importancia a partir el siglo XX (esto lo vislumbró a principios de ese siglo el movimiento dadaísta, por ejemplo). Por estas razones se ha llegado a mezclar o confundir en el ejercicio y apreciación artística, y ha repercutido en el campo ético del arte. Si el arte necesita embellecerse para ser apreciado, entonces ha perdido su significado como referente de un mayor nivel cultural. **En la actualidad pretender regresar a la idealización de la belleza y peor aún, verla como única categoría estética y razón de ser del arte es absurdo. Por ello ya no es vigente la idea de que el objeto de estudio de la estética es la belleza.**

Los anti-valores como negación y no como ausencia

Según Julia Manzano (México), el recorrido que ha hecho el arte a lo largo de la historia hasta la actualidad ha sido a grandes rasgos a través de los siguientes conceptos:

⁵³ Danto, Arthur, *El abuso de la belleza*, Paidós, Barcelona, 2005, pág. 114

“lo bello” (mundo greco-medieval), “lo sublime” (romanticismo) y lo “siniestro” (contemporaneidad)⁵⁴. De esta manera si la belleza fue un concepto utilizado en la estética, la no-belleza representa la actualidad. Esto no quiere decir que nunca haya sido explorado el lado negativo de la belleza, sino más bien es ahora cuando su uso se ha generalizado.

Lo no-bello o feo ha sido una constante necesaria en el arte. T. Adorno describe esta situación de la siguiente manera:

“... el arte no se agota en el concepto de lo bello, sino que, para llegar a la plenitud, necesita de lo feo como negación suya [...] el arte no sería nada si no apareciese lo antitéticamente contrapuesto a lo que en él mismo se hace presente de nuevo; si no existe esa negatividad que corroe sus momentos más espiritualizados, esa antítesis de lo bello que fue antes su propia antítesis. En la historia del arte, la dialéctica de lo feo incluye en sí misma la categoría de lo bello.”⁵⁵.

El arte siempre ha llevado consigo su antítesis, es decir, lo feo como negación suya siempre ha estado presente. Se pueden encontrar varios ejemplos del uso negativo de la belleza (lo feo) en la historia. Los cuadros de Hieronymus Bosch (Holanda, 1420-1516) se caracterizan por la exploración del lado negativo de la naturaleza humana, transgrediendo así las normas de la época que demandaban la exaltación de la belleza de la humanidad. Su cuadro más famoso, el tríptico *El jardín de las delicias*, se encuentra repleto de imágenes sugestivas como personas desnudas de todas las razas y en poses eróticas (¡en pleno siglo XV!).

Francisco Borromini (Italia, 1599-1667) también exploró ese lado negativo, rechazando la geometría de su tiempo para explorar nuevas formas espaciales. Como amante del efecto, su arquitectura se caracteriza por el uso peculiar de curvas, creando un juego entre lo cóncavo y lo convexo. En *San Carlo alle Quattro Fontane*, Borromini agregó a esta transgresión la ausencia de columnas, pilastras y órdenes en la fachada. La planta en forma de rombo genera una serie de espacios que no son rectilíneos sino curvos. Además planteó un modelo geométrico modular frente al modular aritmético de los órdenes clásicos, recurriendo a figuras a partir de las cuales se generan espacios. Los muros interiores se articulan por medio de columnas usando ritmos de diferente intercolumnado. A pesar de continuar con la simetría, Borromini perturbó la arquitectura de su tiempo (el Barroco) explorando el lado negativo de la línea recta: la curva.

A mediados del siglo XVII destaca el caso de Francisco de Goya (España, 1746-1823) por sus llamadas “pinturas negras”, en donde explota la deformidad y el horror en

⁵⁴ Manzano, Julia, *De la estética romántica a la era del impudor*, I.C.E. Universitat-Editorial Horsori, Barcelona, 1999, pág. 13

⁵⁵ Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, Taurus Ediciones, Madrid, 1992, págs. 67 y 69

seres extraños y humanoides. En *Saturno devorando a sus hijos*, Goya representó la escena exacta en que Saturno da fin a uno de sus hijos devorando su cabeza y el brazo derecho.

En el siglo XVIII las construcciones para el rey de Baviera Luis II (Alemania, 1845-1886) o mejor conocido como “el rey loco”, destacan por desafiar a la razón mediante atmósferas surrealistas o de cuentos de “hadass” que aluden a tradiciones nórdicas: construcciones rodeadas por desfiladeros en medio del bosque, torres elevándose por sobre las montañas apuntando al cielo, etc. No cabe duda de que el crédito lo comparte también el arquitecto Christian Jank (Alemania, 1833-1888) por los tres castillos construidos, sin embargo el de *Neuschwanstein* es el que más llama la atención por su majestuosidad. Años después los “surrealistas” y “situacionistas” admirarán estas caprichosas construcciones y escribirán al respecto; como es ya sabido, la cultura de masas hará lo propio a través de *Walt Disney*, quien tomarán la imagen del castillo como logotipo para darse a conocer.

A principios del siglo XX el expresionismo y su fuerte malestar en la condición humana marcada por el dolor y la muerte, influyó en el quehacer artístico. En las artes visuales vale la pena recordar a Edvard Munch (Noruega, 1863-1944), Ernest Kirchner (Alemania, 1880-1938), Erich Heckel (Alemania, 1883-1970) y Karl Schmidt-Rottluff (Alemania, 1884-1976). En la arquitectura Erich Mendelsohn, Hans Poelzig (Alemania, 1869-1936) y Bruno Taut (Alemania, 1880-1938) exploraron formas orgánicas, flexibles y envolventes a modo de cuevas con el fin de que la arquitectura suscitara emociones. El caso del polifacético Rudolf Steiner (Austria, 1861-1925) es peculiar. De entre todas las disciplinas que ejerció, supo mezclar la arquitectura y el esoterismo en dos edificios dedicados a otro polifacético personaje: Goethe (Alemania, 1749-1832).



“Goetheanum 1”, 1913, Rudolf Steiner. Suiza.



“Goetheanum 2”, 1928, Rudolf Steiner. Suiza.

Estos edificios llamados *Goetheanum*⁵⁶ son una muestra muy singular del expresionismo por la fuerte carga esotérica bajo la que fueron creados. Cabe recordar que éstos se edificaron como lugar sede para las reuniones de la *Sociedad Antroposófica*⁵⁷ a la que Steiner dirigía.

Los *Goetheanum* son un referente histórico cercano de una arquitectura que hace gala de valores nuevos en su época; siendo parte de un movimiento como el expresionista, se diferencian de éste por protagonizar con mayor intensidad características místico-enigmáticas que perturban.

También es de mencionar *el castillo* de Edward James (Escocia, 1907-1984) ubicado en la región huasteca de Xilitla, San Luis Potosí. Una obra esculto-arquitectónica que fue concebida y construida en 1950 por James y el arquitecto Plutarco Gastélum. La exuberante vegetación sirvió perfectamente de escenario para esta construcción conformada por 36 estructuras surrealistas, entre las que se encuentran habitaciones, esculturas, aviarios y pozas que

⁵⁶ El primer *Goetheanum*, hecho casi en su totalidad de madera fue destruido por un incendio en 1922, por lo cual Steiner tuvo que rediseñar otro, el cual se terminó de construir en 1928. Éste sin embargo fue construido con concreto armado.

⁵⁷ Steiner define la antroposofía como un camino de conocimiento que quisiera conducir lo espiritual en el ser humano a lo espiritual en el universo, ello indica el camino de autoeducación para despertar las facultades de percepción espiritual, latentes en cada alma humana.

aprovecharon los afluentes que rodean la zona. Este conjunto está planteado como una secuencia basada en un recorrido que es producto de la propia geografía del lugar. A través de éste se van descubriendo pequeños grupos de esculturas y elementos arquitectónicos que evitan al visitante tener una actitud pasiva. El conjunto en general hace uso de los “anti-valores” arquitectónicos, que en este caso el más notable es el contrario al viciado y mal interpretado valor de “uso”. Otra cualidad es que el conjunto genera una interacción constante en quien lo visita, de esta manera las emociones son permanentes y llenas de sorpresa. Esta edificación de alguna manera genera intriga por que parece no develar algún secreto, además de que hace más imperceptible la frontera entre escultura y arquitectura.

En el transcurso del siglo XX los casos del uso de los “anti-valores” han sido más constantes. Las pinturas de Egon Schiele (Austria, 1890-1918) se caracterizan por los desnudos

con poses tachadas en su tiempo de “indecentes”, además de que llegó a utilizar menores de edad en sus pinturas. Francis Bacon (Irlanda, 1909-1992) explora la deformación del cuerpo humano y evidencia su vulnerabilidad. Para Willem De Kooning (Países Bajos, 1904-1997) la imagen de la mujer es el elemento central para perturbar al “observador” por medio de imágenes fragmentadas y agresivas, en donde la composición y el color conforman una estructura tensa y perturbadora. Jan Saudek (República Checa, 1935) basa su fotografía en el cuerpo humano, pero el cuerpo tal y como es en la vida real, modelos con sobrepeso, chaparros, esqueléticos, etc. La atmósfera de sus retratos es muy peculiar, ya que dramatiza lo anti-bello de esos cuerpos (entiéndase anti-bello como contraparte de la belleza comercial) con interiores con paredes descoloridas, gastadas, agrietadas y deterioradas en gran manera, en donde la oscuridad es constante.

VIDA ANTES DE LA MUERTE

El título es obvio y descarta la idea de “vida después de la muerte”. Lo anterior lo dejó en claro el fotógrafo Walter Schels (Alemania, 1936), en una exposición así titulada, en Mayo de 2008 en la galería Wellcome Collection en Londres. Dicha exposición constó de 24 retratos dobles de personas fotografiadas durante la etapa terminal del cáncer y después de su deceso. Si bien la idea del artista es mostrar a la muerte como un fin absoluto y a la vida como su gran antítesis, es la muerte la que gana el peso en la balanza por el culto que la cultura occidental le ha dado, a ello se debe el éxito que tuvo la exposición. Más allá del análisis sobre el impacto social de la muerte, el arte a recurrido a este tema como contraparte de la “belleza” institucionalizada. Esta muestra fotográfica destaca por la perturbadora manera de mostrar la esencia humana, es decir recurriendo a la contradicción fundamental de la vida y la muerte, evidencia que el valor humano existe solamente en vida y la muerte sólo es un cuerpo despojado de éste, no hay más. Además, el autor acompaña cada retrato con una biografía sobre los últimos momentos de vida del fotografiado. Contradictoria como el propio tema, esta exposición provoca una sensación de infinita melancolía, que si se es muy susceptible podría durar unos cuántos días. Los fotografiados oscilan la edad de 2 a 83 años; nadie se escapa a la muerte, deberíamos estar preparados mentalmente para aceptarlo, ya no como una condena, sino como un hecho natural, que siempre ha estado presente en el ser humano.



Los “anti-valores” en el arte contemporáneo: lo perturbador como valor estético

Si los “anti-valores” fueron una característica constante en el transcurso del siglo XX, en el arte contemporáneo parecen estar intrínsecos a él. Esto no significa que sean ya aceptados oficialmente, aunque sí prácticamente. Es por ello que varios teóricos del arte exigen que sean reconocidos como una categoría estética.

Para la teórica de arte y artista May Zindel (México), los “anti-valores” a los que se hace referencia en este

escrito, como categorías portadoras de una connotación negativa destacan lo feo, lo monstruoso, lo abyecto y lo siniestro. Estas categorías se caracterizan por generar un sentimiento en común: *lo perturbador*, por ello Zindel aboga por que la estética contemporánea lo agregue institucionalmente a sus valores⁵⁸.

⁵⁸ Zindel, May, *Imágenes que perturban*, editorial Lunarena, Puebla, 2008, pág. 49.

Lo perturbador es atribuido a cuatro causas fundamentales en las artes visuales, que son características de la sociedad contemporánea: la soledad, el erotismo, la violencia y la muerte. Retomando a Adorno cuando dice: “la realidad presente es suficientemente fea como para que el arte se vea obligado a una vacía belleza”⁵⁹, Zindel aboga por que el arte rompa con la corrompida belleza degenerada e institucionalizada.

Lo propositivo de la visión de Zindel es el retorno a lo “sublime”, ya que la perturbación a la que se refiere, primero remite a la “repulsión” de la que habló Kant: el rechazo a lo desconocido, a la infinitud y después deviene el sentimiento de “placer negativo” a modo de “admiración y respeto”. De esta manera promueve la categoría de lo perturbador, no como una perturbación meramente negativa que lo único que provocaría sería repulsión, sino con el ingrediente estético que implicaría atracción, es decir “algo atractivo en su perturbación o negatividad y en algo copartícipe de lo sublime”⁶⁰.

Ante esta situación, encasillar al arte contemporáneo como un fenómeno dedicado a la belleza sin importar el precio moral, social y político, tal como lo hizo Baudrillard, es una visión trunca, ya que el arte contemporáneo ha dado el giro en medio de una sociedad alienada por un modo de producción basado en la explotación del hombre por el hombre; una sociedad en el que el individuo se ha convertido en un número, una estadística. En las ciudades el concepto de habitante ha sido sustituido por el de usuario; en el campo los habitantes se han relegado al olvido y obligado a que emigren a las ciudades; en el caso de los países industrialmente atrasados, la emigración se dirige a las grandes potencias. Los problemas sociales que el capitalismo ha provocado son cuantiosos: desempleo masivo, bandalismo⁶¹, narcotráfico, mafia, fraudes millonarios y electorales, genocidio, ecocidio, etc. ¿Qué se espera que haga el arte? ¿mantenerse en una burbuja? ¿continuar con el discurso de la belleza?

Lo perturbador tiene distintas manifestaciones en el arte contemporáneo, por lo cual se mostrarán algunos ejemplos de su uso. Cada uno de estos casos forman

⁵⁹ Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, Taurus Ediciones, Madrid, 1992, pág. 71.

⁶⁰ Zindel, May, *Imágenes que perturban*, editorial Lunarena, Puebla, 2008, pág. 45.

⁶¹ El foto-periodista español Christian Poveda en su documental titulado *La vida loca* (2009), retrata los días comunes de los Mara 18 en El Salvador. La muerte, la adicción a las drogas, el desempleo y la represión del Estado forman un terrible laberinto del que los jóvenes en su mayoría no han podido salir. Para Poveda estos problemas tienen su génesis en la guerra civil salvadoreña; tras diez años de conflicto armado, gran parte de salvadoreños pobres emigró a Estados Unidos, allá encontró rechazo y tubo que enfrentarse a él violentamente. De regreso a su país, toda la violencia engendrada por estos problemas se recrudecieron. El 2 de septiembre de 2009, Poveda fue asesinado por un sector de los Mara 18 en contubernio con la policía local.

parte de una selección estudiada detenidamente. Se les ha elegido por cumplir ejemplarmente los siguientes requisitos estéticos estudiados anteriormente:

1. Capacidad creativa del artista
2. Calidad con la que está hecha la obra
3. Promueven un referente socialmente objetivo que rebasa la subjetividad del público y del crítico.

Ana Mendieta (Cuba, 1948-1985)

El caso de Ana Mendieta es muy peculiar, si bien su trabajo se desarrolló entre 1972 a 1985, la influencia que ha tenido en el arte contemporáneo es innegable y no ha perdido actualidad. La mayor parte de su obra artística consiste en *performances*, *body art*, videos, fotografías, dibujos, instalaciones y esculturas. El tema de la violencia es frecuentemente usado en su obra. Asumir el rol de víctima, le sirve para mostrar la violencia física que se ejerce contra el cuerpo de las mujeres. Crimen y violencia unidos, es dónde Ana actúa como víctima y verdugo al mismo tiempo.



“Rape Scene”, 1973, Ana Mendieta. Iowa, EUA.

En el *performance Rape Scene* (1973), Ana se basa en un caso real de una violación a una estudiante de la Universidad de Iowa. Este acto fue presentado a un grupo de amigos muy cercanos a la artista, quienes sin saber de ello fueron invitados a su casa a comer. Al llegar, la puerta del departamento esperaba semi abierta, en su interior el cuerpo de Ana se dejaba ver desparramado sobre una mesa, atado de pies y manos, desnudo de la cintura hacia abajo y con las piernas manchadas con sangre.

En esta obra Ana reflexiona y denuncia de manera contundente la forma en que es vista la mujer como un objeto sexual en una sociedad machista. La artista se sitúa a sí misma como sujeto creativo y desde ese lugar se encarga de hacer un arte socialmente activo, en este caso que lucha contra el machismo imperante.

En *Rape Scene* Ana Mendieta sitúa al observador en la escena de la violación, lo convierte en testigo de la crudeza del instante mismo. En un tiempo ausente que de golpe se hace presente, se ve aquello que no se quiere ver, que perturba por ser tan explícitamente real, que obliga a tomar partido. Paraliza observar el hecho tan íntimamente, sentirse parte del encuadre, de la realidad de la imagen; presenta la fragilidad y la crudeza que se desprende de un ser luego de haber sido invadido hasta la degradación. No existe la opción de apartarse ante el desagrado, más bien, conduce a fijar la mirada en lo que se intenta evitar. Desde esta condición la artista provoca y sugiere una imagen aborrecible en su calidad de desalmada y al mismo tiempo de un magnetismo inigualable. He aquí un gran ejemplo de cómo lo perturbador es copartícipe con lo sublime.

Jake Chapman (Inglaterra, 1966) y **Dinos Chapman** (Inglaterra, 1962)

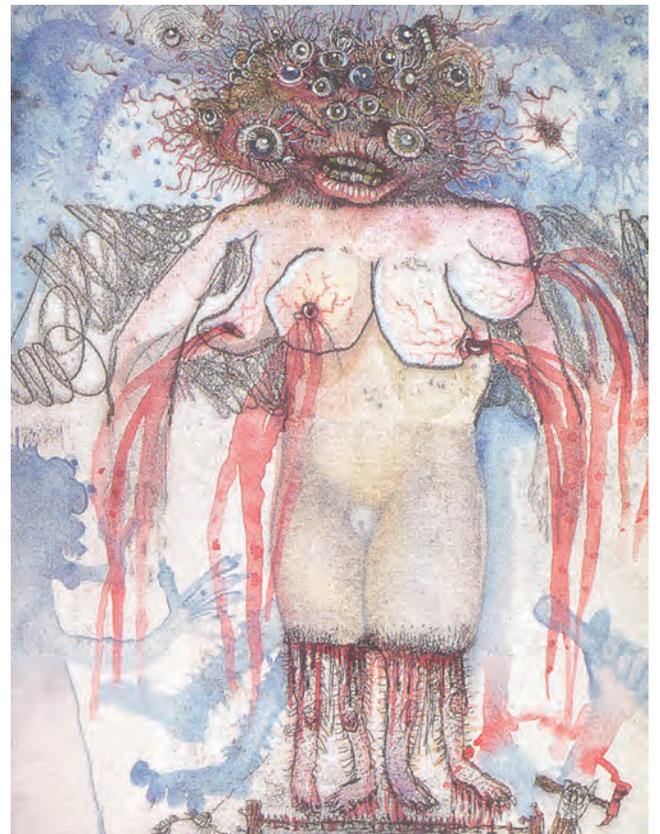
El tema al que recurren Jake y Dinos Chapman en su labor artística es el horror que va desde la violencia física macabra hasta las deformaciones y visiones grotescas del infierno. El lenguaje más recurrente en este par de artistas es la escultura (algunas a manera de maquetas) y el dibujo. En *Tragic Anatomies* (1996), esculturas de niños mutilados con genitales obscenos parecen deleitarse en un paradisiaco escenario de plantas de plástico y material sintético, evocando los catastróficos resultados de una malévola experiencia genética. *Hell* (2000), es un grupo de esculturas más elaboradas en donde 5000 figuras de personas representan a soldados nazis o mutantes que realizan actos de tortura y castigo.

Esta orgía de violencia autodestructiva recuerda al "infierno" del tríptico de El Bosco llamado *El jardín de las delicias*, pero trasladado al mundo del siglo XX, donde el Holocausto es una concepción dolorosamente cercana al infierno.



"Hell", 2000, Jake y Dinos Chapman. Fragmento.

La obra gráfica de este dúo, es también muy perturbadora. En *Exquisite Corpse* (2000), los dibujos recuerdan a las agresiones físicas y sexuales características de los garabatos adolescentes, así como también se expone la atracción voyeurística por las catástrofes que persisten en la madurez.



"Exquisite Corpse I", 2000, Jake y Dinos Chapman. Acuarela, lápiz de color y tinta; 47 x 38 cm.

Marcel.lí Antúnez Roca (España, 1959)

El trabajo de este artista ha sido reconocido mundialmente por sus *performances* mecánicas y por sus instalaciones robóticas. La tecnología se ha

convertido en una herramienta idónea para transgredir las fronteras de las distintas disciplinas artísticas que abarcan su campo de acción (teatro, dibujo, instalación, *performance*, video, etc.).



METZINA, 2004 Bioinstallation, 1 day. Marcel·lí Antúnez Roca + Ph. Carles Rodríguez.

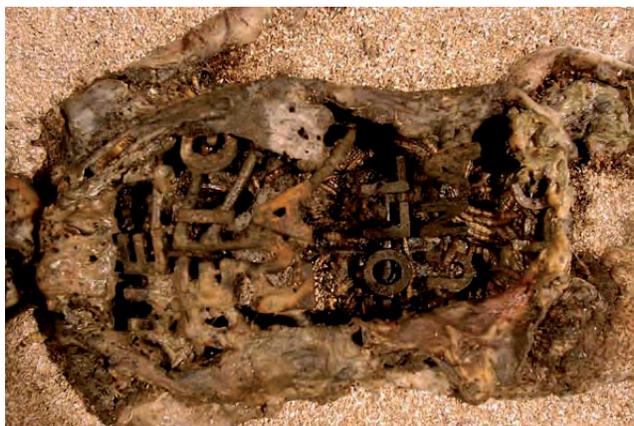


METZINA, 2004 Bioinstallation, 5 day detail view. Marcel·lí Antúnez Roca + Ph. Rodríguez.

"Metzina", 2004, Marcel·lí Antúnez Roca. Barcelona, España.

Para la instalación *Metzina* (2004), la escatología y la muerte son los temas centrales. En una urna de metacrilato a modo de sarcófago transparente, pedazos de carne cruda de ternera y de cerdo cosidos entre sí figuran un pequeño cadáver acostado sobre un lecho de tierra. Esta instalación se compone de dos sistemas: el biológico y el tecnológico. El primero muestra el proceso de descomposición de la escultura mediante la inclusión de gran cantidad de gusano o larvas de zofoba. Durante el tiempo que dura la exposición, estos bichos necrófagos van comiéndose a la figura hasta dejarla sin carne. El esqueleto que queda es metálico y en él están soldadas las letras de un poema de J.V. Foix (España, 1893-1987) que dice: "*Es quan dormo que hi veig clar / Foll d'una dolça metzina*" (Cuando duermo veo claro / Loco de un dulce veneno). El segundo sistema permite a través de una cámara y un ordenador, la captura secuencial de fotos para convertirlos en un film que muestra, gracias a su proyección en la sala, el proceso histórico de la putrefacción.

"Metzina" se divide en dos tiempos, el primero es el natural proceso de putrefacción del cuerpo con el calmoso arrastrarse de los gusanos; el segundo es el video de ese proceso en donde luce el bullicio de cientos de gusanos excitados por semejante manjar.



METZINA, 2004 Bioinstallation, 18 day detail view. Marcel·lí Antúnez Roca + Ph. Carles Rodríguez.



METZINA, 2004 Bioinstallation, 5 day. Marcel·lí Antúnez Roca + Ph. Carles Rodríguez.

"Metzina", 2004, Marcel·lí Antúnez Roca. Barcelona, España.

Marina Abramovic (Yugoslavia, 1946)

Marina Abramovic se ha especializado en el *performance* desde la década de los setenta. En ellos se ha lacerado a sí misma, se ha flagelado, ha congelado su cuerpo en bloques de hielo, tomando drogas para controlar sus músculos, con las cuales ha quedado muchas veces inconsciente, y hasta en una ocasión casi morir de asfixia recostada dentro de una cortina de oxígeno y llamas. Más allá de calificar su trabajo como sensacionalista, sus *performance* son una serie de experimentos que pretenden identificar y definir los límites en el control sobre su cuerpo, además de buscar el límite en el cual el público comprueba su resistencia a atestiguar el dolor y el sufrimiento. Los temas más recurrentes en su obra son el erotismo, el dolor, la espiritualidad, la tradición y la crítica a la belleza, todos desde el punto de vista de la manifestación corporal.

La obra titulada *Thomas Lips* de 2005 es una variante de la realizada treinta años atrás. Dicha obra la realizó en el Guggenheim de Nueva York el 15 de noviembre de ese año. El *performance* duró alrededor de siete horas y en él la artista exploró temas como religión y tradición, traducidos en vino y miel que la



"Thomas Lips", 1975-2005, Marina Abramovic. New York, EUA.

artista probó al principio del acto; después abundó sobre la historia y el nacionalismo, traducidos en una estrella dibujada con una navaja de rasurar y su propia sangre sobre el vientre (la estrella es representativa de su país, Yugoslavia), y mediante azotarse a ella misma ataviada con gorra y botas militares (estaba desnuda), representó la historia de su país como un territorio continuamente esclavizado y en constantes guerras. Después de ello la artista se recostó sobre una cama de hielo en forma de cruz, que lentamente se fue derritiendo, hasta que después de varios minutos se levantó y utilizando un pañuelo con el que se había limpiado la sangre y un palo, los levantó como bandera.

Marina hace una crítica al nacionalismo y fundamentalismo de una forma muy perturbadora. En la primera versión de esta obra, alguien del público interrumpió el *performance*. En la segunda versión, no se interrumpió, sin embargo los gritos: "¡por favor, por favor, para!" o "¡no tienes que hacerlo más!" se hicieron presentes. Una pequeña parte del público soportó las siete horas que duró el acto. El público se hizo partícipe de la obra porque el dolor de la artista se traspasó a cada uno de los presentes, su intimidad fue la intimidad de todos, todos fueron uno. Este discurso perturbador supo conjuntar la repulsión y el placer, es decir fue una muestra de lo sublime en el arte.

Kader Attia (Francia, 1970)

La instalación ha sido el género al que más ha recurrido el artista franco-argelino Kader Attia. En su obra se puede ver un discurso espacial que se acerca a la arquitectura y escultura. El vacío, el tiempo y lo urbano son instancias conceptuales características de su obra.

"*Flying rats*", toma el título del dicho conocido de que las palomas son como ratas con alas. En esta instalación, Kader hace gala de un discurso muy perturbador al simular un parque dentro de una jaula en el que juegan 45 niños hechos de espuma y grano. Dentro de esta jaula también se encuentran 150 palomas que para comer durante el tiempo que dura la exhibición devoran a los muñecos. El sentimiento que genera la instalación es un tanto aterrador, ya que lo primero que se encuentra el visitante es a un grupo de niños en su vida cotidiana y de recreo, jugando con la pelota o recostados en la arena con sus mochilas, siendo lentamente comidos hasta desaparecer y dejar tan sólo las ropas como nostálgico recuerdo; por lo cual la jaula se convertirá en un hábitat natural, un microcosmos en el que las palomas harán sus nidos y comerán hasta saciarse



"Flying rats", 2005, Kader Attia. Lyon, Francia.

David Nebreda (España, 1952)

Este caso es muy peculiar, sino es que único. David Nebreda estudió Bellas Artes y se dedica a la fotografía. Fue diagnosticado con esquizofrenia paranoide irreversible a los 19 años de edad, por lo que fue hospitalizado pero abandonó el tratamiento y se recluyó en un departamento con apenas dos habitaciones en Madrid, donde vive aislado sin comunicación con el exterior, sin radio, prensa, libros ni televisión y bajo una rigurosa auto disciplina que le permite construirse una personalidad de una coherencia y claridad artística impresionante.

Su obra es un proceso de definición de la identidad a través la exhibición de los aspectos mas oscuros de su propia realidad y de su experiencia con el dolor. Aspectos como la enfermedad, humillación, autodestrucción, repugnancia física coexisten con el arte en frente a cualquier norma moral o estética.

Es muy difícil de entender el discurso visual de este fotógrafo, por lo cual es imprescindible la

cautela al acercarse a su obra, como bien lo dijo David Nebreda en una entrevista con Virginie Luc: "No soy un masoquista ni un fotógrafo de heridas" (en: *Sur David Nebreda*, Ed. Léo Schéer, París, 2001).



Sin título, David Nebreda. España.

En un aislamiento absoluto David Nebreda ha creado cientos de autorretratos y algunos dibujos pintados con su sangre. Refleja su propio suplicio cuidando hasta el último detalle la iluminación y decoración que reflejan el deterioro físico en una atmósfera de total soledad.

Su obra no es muy conocida en España; en cambio, en Francia ha sido promocionada por Léo Sheer, filósofo crítico y uno de los promotores de Canal + Francia, de igual manera Baudrillard escribiría un artículo sobre su obra en el que dirá: "Nebreda consigue negarse absolutamente y plasmar esta autonegación como obra de arte"⁶².

⁶²<http://personales.ya.com/laemental/nebreda.html>



Sin título, 2005. David Nebreda. España.

Teresa Margolles (México, 1963)

Una escena le marcó el rumbo a seguir a Teresa Margolles en su trabajo artístico: cuenta que de niña en su camino diario al colegio, se encontraba tirados los cuerpos de animales muertos. Una ocasión le impactó ver por días el cuerpo arrumbado de un caballo; la escena desencadenó un día con el cuerpo hinchado del animal y su curiosidad que como la de todo niño, la hizo tomar una piedra y aventarla sobre éste. Teresa comenta que en ese momento salieron “mariposas” de él. Esta descripción bien podría atribuirse a algún poeta maldito, sin embargo de esa “poesía” devino la inquietud de la artista en la exploración de la muerte, no tan sólo como tema, sino como materia prima. Siguiendo sus pasos, se puede observar un progreso de la obviedad a lo simbólico.

En “Autorretratos de la morgue” en 1998, Teresa presenta un ensayo fotográfico con cuerpos de personas no identificadas, fallecidas de forma violenta en la Ciudad de México. “Lengua” (2000) fue un trabajo más sutil, pero igual de perturbador, al utilizar una lengua con un Piercing metálico de un joven punk asesinado en la misma ciudad, para ponerla sobre una pared del Palacio de Bellas Artes, lugar donde se vela a los personajes de la

cultura más celebres del país. La artista evita cosificar al “objeto artístico”, transformando la lengua en una especie de memoria social como acto político, situación que nada tiene que ver con lo que Benjamin llamó “estetización de la política”. En “Vaporización” (2001), el simbolismo y la sugerencia son interpretadas por medio de la vaporización del agua en una sala de exposiciones, agua utilizada para lavar los cadáveres procedentes del servicio forense; de esta manera el espectador desaparece y se vuelve en una especie de “víctima del acto”, ya que no puede evitar que el vapor de se le adhiera a la piel, convirtiéndolo en un ente activo.



“Vaporización”, 2001, Teresa Margolles. México.

“En el aire” (2003), la artista utiliza la misma idea del agua, pero esta vez para hacer burbujas y crear un espacio con un sombrío contraste: la memoria entre lo siniestro y lo lúdico. En el 2007, en la galería de la Fundación/ Colección Jumex en Ecatepec se presentó “Herida”, que consistió en una cala en línea recta hecha sobre el piso de concreto de la sala de exhibiciones, en la cual se vertió el fluido extraído de cadáveres recolectados en diversas morgues de México. El impacto que surgió de ello, no tan sólo fue visual y psicológico, sino también afectó al olfato, ya que el olor del fluido carmesí fue de una intensidad tal, que incomodó a algunos visitantes. “Narcomensajes” se presentó en la versión 53 de la Bienal de Venecia en 2009.



“Narcomensajes”, 2009, Teresa Margolles. Venecia, Italia.

“Narcomensajes” se basó en textos bordados con hilo de oro sobre mantas impregnadas de sangre, recogida en lugares donde ocurrieron asesinatos referentes al narcotráfico en México. De esta manera la actividad artística de Teresa Margolles se desarrolla en un territorio donde desaparece la frontera entre el “espectador” y la “obra”, un espacio fantasmagórico donde en efecto, brotan extrañas mariposas.

Lars Von Trier (Dinamarca, 1956)

Lars Von Trier ha destacado en la industria cinematográfica por películas como *Dogville* (2003) y *Manderlay* (2005), que lucen por el minimalismo a modo de experimentación, sustituyendo la escenografía por marcas en el piso. En cada una de estas películas se dramatizan los sentimientos y las diversas personalidades humanas contemporáneas como la soledad, la automarginación, la hipocresía y la traición.

Sin embargo es en la película *Anticristo* (2009) en donde Von Trier da una muestra exquisita de lo perturbador en el cine. La película relata la historia de una pareja que sufre la muerte de su hijo de apenas tres años de edad, quien cae de una ventana mientras sus padres tenían sexo. Tras ello deciden enfrentarse al luto internándose en una cabaña en medio del bosque, ahí la madre sufre el recrudecimiento de sus problemas mentales.

La película fue presentada en el festival de *Cannes* en el 2009 y sacudió a la crítica internacional que salió con un nudo en el estómago, pocos aclamando o en su mayoría vituperando el rodaje. Se dice que en la presentación hubo la necesidad de llamar a los bomberos para que reanimasen a una persona que había sufrido un desmayo⁶³.



Anticristo. Lars Von Trier. 2009

La fotografía de la película está extraordinariamente cuidada, a tal grado que podría calificarse como hiper-estética. La película está repleta de imágenes sugestivas y surrealistas a modo de pequeños fragmentos visuales: un zorro gruñendo, un venado dando a luz, la imagen de un cuervo y de pronto sexo. Explorando lo más profundo de la mente humana, Von Trier los retrata de forma tan angustiosa que atrapa la mirada y los sentimientos de los espectadores a modo de imán. El periódico *La Jornada* se expresó de esta cinta de la siguiente manera: “los elementos de los que se nutre la cinta son realmente disgustantes, perturbadores en exceso: ablaciones, piernas atravesadas por enormes brocas, eyaculaciones

sangrientas y violencia sin miramientos... estructurada en capítulos y con un tono explícitamente religioso.”⁶⁴



Anticristo. Lars Von Trier. 2009

Pueden criticarse de excesivas las imágenes perturbadoras de esta película y es válido. Sin embargo la cinta logra conmovedor de extraña manera, presentando de forma evidente las contradicciones que la estética contemporánea carga en sus entrañas.

Chan-Wook Park (Corea del sur, 1963) es también un referente obligado para mostrar la maestría en la que se manifiesta lo perturbador en el cine. Sus trilogías sobre “La venganza” y “Locura, Amor y Muerte” lo han marcado como uno de los mejores cineastas de la actualidad. En sus películas los temas contemporáneos son presentados de manera contradictoria: si el discurso es el de odio y el resentimiento, los enfrenta con el amor logrando una rara unidad; si es la locura, muestra las “ventajas” de ello en la sociedad industrial, etc. La obra de Darren Aronowsky (EUA, 1969), forma parte también del discurso perturbador: *Pi: el orden del caos* (1998), *Réquiem por un sueño* (2000), *El luchador* (2008). En su última película titulada *Black Swan* de 2010 (*El cisne negro*), maneja con maestría elementos perturbadores y lo ha consagrado como uno de los mejores cineastas estadounidenses contemporáneos.

Sara Kane (Inglaterra, 1971-1999)

El teatro vio hasta hace poco a una de las figuras más prometedoras: Sarah Kane, quien nunca se sintió aceptada ni tolerada como mujer, como lesbiana, como enferma de síndrome bipolar, como extraordinaria e incomodísima autora de obras que denunciaron el sexismo, la homofobia, el belicismo, el capitalismo y la aguda crueldad de la sociedad en que vivió. En el duro alegato contra la exclusión que presenta su violento teatro, influido sin duda por el “espectáculo del dolor” de Antonin Artaud (Francia, 1896-1948) y las obras de Harold Pinter (Inglaterra, 1930-2008), es necesario bucear entre la sordidez, la sexualidad violenta y el desgarramiento para penetrar en la dulzura y extrema sensibilidad de una mujer muy joven que se sintió siempre desprotegida y a la intemperie.

⁶³cfr. en: <http://www.blogdecine.com/cannes/cannes-2009-anticristo-de-lars-von-trier-o-la-angustia>

⁶⁴cfr. en: <http://www.jornada.unam.mx/2009/05/19/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>



Escena de *Psicosis 4:48*. Sara Kane. Puesta en escena en el teatro El Granero, Centro Cultural del Bosque, Ciudad de México en 2005. Actuaron: Arturo Ríos, Ana Graham y Laura Almela. Dirección: Ignacio Ortiz.

Los temas que abarcó esta joven dramaturga en su incipiente trabajo antes de su suicidio en 1999 son la tragedia de la soledad, el rechazo, el desamor, el sexo que se convierte en instrumento de dominación y degradación, y la depresión aguda.

La obra que la dio a conocer internacionalmente fue *Psychosis. 4:48*. A través de diferentes monólogos, se enumeran en ella largos listados de antidepresivos, ansiolíticos, calmantes, somníferos y decenas de fármacos que alivian el camino hacia un fin inevitable. El discurso angustioso de esta obra se vuelve como una lluvia de palabras en donde no hay lugar alguno para la auto compasión. Las sombras de la alta madrugada son cómplices del anhelo y la desesperanza que vive la protagonista, una mujer fragmentada por una serie de sentimientos agravados por la depresión en un hospital psiquiátrico: amor y su imposibilidad, agonía de la impotencia científica para mitigar el dolor, naufragio de la religión para salvar el vacío existencial. Al final la obra hace evidente que las 4:48 de la mañana es la hora en que estadísticamente mayor número de

personas se suicidan en Gran Bretaña y que igual coincide con el momento de mayor lucidez de los pacientes psiquiátricos, luego de pasar el efecto de los fármacos tomados la noche anterior.

Esta pieza escénica marcó a Kane como una autora como de culto a escala internacional. Su singular talento y sus provocadoras y desgarradoras temáticas son aglutinadas en esta obra, que se ha ganado un prestigioso lugar en la escena teatral.

The Tiger Lillies (Inglaterra)



The Tiger Lillies, Inglaterra.

En campo de la música resulta un tanto más complejo el análisis de la estética contemporánea. Lo perturbador se ha manifestado en muchas ocasiones, si se recurre al género del Metal y sus diversas derivaciones se obtendrá una basta gama de letras perturbadoras y sonidos estridentes que se podrán criticar mas no juzgar ni mucho menos censurarlos; sin embargo como cualidad estética es distinto. El análisis debe recurrir al estudio del momento histórico para deducir las causas y características de la música en cuestión.

El caso del grupo británico The Tiger Lillies es peculiar. Si bien su música ha sido enclaustrada en diversos rótulos como Dark Cabaret, Cabaret Gitano o en su extremo Cabaret Brechtiano Punk. En realidad su música es el resultado de la apertura del mercado musical auspiciada por la globalización e interpretada por el posmodernismo como una digna representación de la diversidad multicultural. En realidad es así, pero a diferencia de esta corriente ideológica esta música no pertenece al basto "zoológico cultural". Este grupo ha captado la atención de un amplio grupo cultural alrededor del mundo por la crítica e ironización que hacen de la sociedad contemporánea. En su discurso narrativo se pueden ver alusiones a la bestialidad, la prostitución, el sexo, la zoofilia, la violencia, el desempleo y la blasfemia, ejecutados por los más llamativos personajes: amputados, pensionados, transexuales, etc. Sus conciertos son

una puesta en escena en donde los músicos ejecutan histriónicamente a los personajes antes citados.

Entre sus admiradores se encuentran Matt Groening, creador de la serie de televisión "Los Simpson"; Terry Gilliam, director de cine y ex comediante del grupo satírico británico Monty Python o Edward Gorey, escritor e ilustrador, padre del gótico contemporáneo, quien antes de morir pidió a The Tiger Lillies la musicalización de una obra inédita.

"Dios, he sido un pecador
Dios, sé que estoy condenado
Soy un homosexual hermafrodita
Y un viejo rabo verde

Dios, he sido un pecador
Y ahora moriré
¿Podré entrar al cielo
si me visto de traje y corbata?

Dios he sido un pecador
Tuve sexo con mis ovejas
Y cuando lo tuve
La inserción fue profunda

Dios, he sido un pecador
Dios, sé que estoy condenado
Soy un pakistaní
Y vengo de Birmingham"

The Tiger Lillies, *Sinner* (fragmento traducido por el autor)

Los ejemplos que se acaban de exponer sólo son una pequeña muestra de las diversas manifestaciones en que lo perturbador como categoría estética, ha sido utilizado en el arte contemporáneo. Si bien, pueden criticarse excesos, es una realidad inminente en la práctica artística generalizada; por ello, es menester su análisis antes del rechazo en el campo académico.

LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

LA ESTÉTICA DE

La nueva reconfiguración que ha caracterizado el arte ha afectado a cada una de sus disciplinas, la arquitectura no ha sido la excepción. Sin embargo, las condiciones bajo las cuales se ha desarrollado son bastante complejas, ya que el área de operación de la arquitectura es vasto y fluctuante. Esta situación le ha dado una caracterización muy singular en su aplicación a la realidad. Las diversas contradicciones a las que se ha enfrentado, han sido herramienta de análisis, que en muchos casos han demeritado y desvirtuado sus alcances teóricos y prácticos. De esta manera la arquitectura cumple un rol *sui generis* en la práctica y apreciación artística.

Se define por arquitectura contemporánea a aquella que ha integrado lo perturbador como una caracterización estética no sólo teóricamente sino también en la *praxis*. Las repercusiones que ello ha tenido son enormes y han afectado al campo ideológico principalmente. Las condiciones complejas a las que se enfrenta la arquitectura como disciplina artística han sido una determinante ideológica y aunque han influido en muchas ocasiones en la práctica arquitectural, no han podido determinar materialmente su aplicación y significado en la historia del ser humano. Si bien la arquitectura siempre se ha visto influida por el momento artístico en un tiempo determinado, esto es porque el arte en general también se ha visto paradójicamente afectado en última instancia por las condiciones materiales de una sociedad en particular. La dialéctica siempre ha estado presente, pero como disciplina artística tiene también sus propias leyes, las cuales se han adaptado a un territorio agreste que la han caracterizado como anteriormente se ha dicho: en un arte *sui generis*. ¿Cuáles son los elementos que la definen así? y ¿cómo han afectado a la arquitectura? Esta es la pregunta central y de su respuesta dependerá el demostrar la singularidad de la arquitectura como arte para emprender el camino al estudio de sus valores estéticos.

El arte como conjunto de disciplinas artísticas ha tenido una vida tortuosa de la cual siempre ha salido adelante en el transcurso histórico de la sociedad. Esto no tiene nada que ver con la idea de que el arte progresa, sino más bien con su naturaleza dialéctica. El arte no progresa, el arte es y se transforma tomando significados que antes no tenía. Su surgimiento difiere de lo que después se convirtió y lo que ahora es. La ruta que ha seguido es dibujada por él mismo pero en relación constante con su momento histórico, es decir con la sociedad. Si al principio el arte tuvo una función mágico-religiosa, ésta se transformó cuando la sociedad complejizó sus medios de vida, complejizando también la actividad artística. Cuanto más creció la división del trabajo, más se dividió el arte en su práctica. Esto no se dio como mero reflejo de la realidad, sino porque el arte al ser real, se maneja con las leyes universales de desarrollo, es decir el materialismo dialéctico, pero de forma independiente. Adorno da una excelente explicación de esto en el siguiente párrafo:

“El hecho de que las obras de arte, como mónadas sin ventanas, tengan una “representación” de lo que no es ellas mismas apenas puede comprenderse si no es por el hecho de que su propia dinámica, su propia historicidad inmanente como dialéctica entre naturaleza y dominio de la naturaleza, pose la misma esencia que la dialéctica exterior y además se parece a ésta sin imitarla. La fuerza de producción estética es la misma del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que podemos llamar relaciones estéticas de producción, todo aquello en lo que se hallan encuadradas las fuerzas productivas y sobre lo que trabajan, no son sino sedimentos o huellas de los niveles sociales de las fuerzas de producción. El doble carácter del arte como autónomo y *fait social* está en comunicación sin abandonar su zona de autonomía.”⁶⁵

Sería deficiente un análisis de la historia del arte relegando a segundo termino cuando menos, el momento histórico en el que se manifestó al hombre. En tanto éste superó lo abstracto del pensamiento por formas más concretas del conocimiento, el arte requirió también formas más concretas para ser escenificado en la realidad. El análisis histórico del desarrollo del arte muestra de manera evidente los cambios que ha sufrido como sistema y la manera en que sus diversas manifestaciones en su calidad sistémica, también han sido afectadas por dichos cambios. De esta manera el estudio que se hizo anteriormente sobre las formas en que el arte se ha transformado desde los griegos a la actualidad viene a demostrar de qué manera la arquitectura ha sido una manifestación artística, aún desde antes de su teorización como tal. Recuérdese por ejemplo la estricta relación que tuvo la escultura y la arquitectura con respecto a la sección aurea en la cultura griega, antes de que el arte fuera definido. **La arquitectura siempre se ha encontrado en el camino del arte por su definición y su integración.** Vale recordar también cómo la formación de la Academia Real de Pintura y Escultura (1648) se dio casi al mismo tiempo que la de arquitectura (1671) en Francia, que en ese tiempo fungió como vanguardia cultural. Ello fue determinante para la definición moderna del arte que se haría un siglo después y en la cual la arquitectura tendrá un lugar relevante.

Históricamente la arquitectura ha formado parte integral del arte ¿A qué obedece esto? **Las diversas ramas del arte tienen algo en común: son territorios potencialmente fértiles para la creación de obras con valor artístico.** Este enunciado es claro, no todo producto extraído de su respectiva disciplina artística cumplirá con una función artística, pero será un candidato a fungir como obra de arte. **La potencialidad de generar obras de arte, ha hecho que estas ramas del conocimiento se separen de las demás y se agrupen en torno al él: su propia naturaleza las ha unido.**

Efectivamente, **el arte es la naturaleza de la arquitectura, sin embargo su situación es peculiarmente conflictiva: su campo de acción se intersecta con otros territorios ajenos a éste.** Esta peculiaridad ha sido blanco de diversas interpretaciones que la han querido excluir del arte. Los territorios a los que se hacen referencia ya han sido evidenciados anteriormente; como el polémico Philip Johnson (E.U.A., 1906-2005), que mediante una metáfora en una conferencia para estudiantes de la Universidad de Harvard en 1954, los caracterizó como “las siete muletilas de la arquitectura”⁶⁶. Para este arquitecto la historia, el “dibujo bonito”, la utilidad, la comodidad, la baratura, el cliente y el problema de la estructura son los elementos que condicionan a la arquitectura como arte. La realidad ha comprobado que cuando se ponen estas “muletilas” por sobre la arquitectura, sus resultados se tornan deficientes cuando menos. Es verdad que la arquitectura debe cumplir con estas condicionantes en diversas situaciones concretas, pero éstas no son su fin. Por estas razones es considerada la arquitectura como un arte *sui generis*.

Ahora bien, si lo perturbador se ha manifestado de manera peculiar en cada una de las disciplinas artísticas ¿cómo se ha manifestado en la arquitectura? La fisonomía del objeto arquitectónico cambió sustancialmente durante la tendencia posmoderna. En algunos edificios la geometría volumétrica se complejizó gracias a los avances técnicos, con ello, la creatividad del arquitecto se liberó de varios obstáculos o limitantes, ejemplo de ello es el edificio de la “Ópera de Sydney” de Utzon. Este desarrollo material (el avance técnico) propició diversos cambios en la manera de concebir a los objetos. El arquitecto Peter Eisenman (EUA, 1932) interpretó estos cambios de la siguiente manera en la década de los años 90:

“Por lo general, se piensa en lo grotesco como contrario a lo sublime. sin embargo, éste no es exactamente el caso en arquitectura, donde lo sublime trata con cualidades de lo frívolo, cualidades que resisten la ocupación física. Lo grotesco se ocupa de la sustancia real, con la manifestación de lo incierto en lo físico. Desde que la arquitectura se ocupa de la presencia física, lo grotesco, en algún sentido, ya está presente en ella; y esta condición de lo grotesco fue admisible mientras fue entendida como decoración, en la forma de gárgolas y frescos. Esto es así porque lo grotesco introduce la idea de lo feo, lo deforme, lo supuestamente artificial, como algo siempre presente en la belleza. Esta condición de lo siempre presente o de lo ya incluido, lo que la belleza en la arquitectura intenta reprimir.

¿Qué significa esto para la arquitectura? A fin de lograr el desplazamiento interior necesario, la arquitectura tendrá que desplazar las formas anteriores para conceptualizarse a sí misma. Entonces seguirá lo que la noción de la casa o cualquier otra forma ocupacional del espacio requiera mediante una forma más compleja de la belleza, una que contenga lo feo, o una racionalidad que contenga lo irracional.”⁶⁷

⁶⁵ Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, Taurus Ediciones, Madrid, 1992, pp. 15

⁶⁶ Johnson, Philip, *Escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp. 138

⁶⁷ cfr. Dávila, Juan Manuel, *La deconstrucción deja la arquitectura*, Federación Editorial Mexicana, México, 2003, p. 81.

Para Eisenman la presencia de lo grotesco ha sido una constante en la categoría de lo sublime por ser un producto contenido en la belleza. Sin embargo, en la arquitectura esa realidad se ha intentado reprimir. Para la contemporaneidad, manifiesta la necesidad de un rompimiento con esas condiciones “históricas” para poder conceptualizarse a sí misma en un tiempo distinto. Para ello, por supuesto, lo feo no nada más será una constante, sino que no se intentará reprimir y al contrario, se promoverá por medio de formas más complejas de la belleza.

La complejidad de Eisenman es un elemento que por sí mismo no dice mucho, pero sí establece como principio dos cosas: lo feo y lo irracional. Estos dos elementos sugirieron un cambio en la percepción de la arquitectura que no esperaba la sociedad de ella, por medio de la transgresión a los dogmas arquitectónicos como orden, ritmo, proporción, etc. En general un trastorno a la tipología y morfología arquitectónicas. De esta manera el gusto indulgente y adquirido de la sociedad fue transgredido.

Si May Zindel habla de la necesidad de integrar lo perturbador como categoría estética, anterior a ella el arquitecto Bernard Tchumi (Suiza, 1944) lo sugiere, no desde el punto de vista institucional, sino como un sentimiento que la arquitectura debe generar: “La arquitectura es interesante cuando domina el arte de perturbar ilusiones, crear puntos de máxima tensión que pueden empezar y detenerse en cualquier momento”⁶⁸.

Lo perturbador según Zindel, deviene de sentimientos comunmente contemporáneos como soledad, violencia, erotismo y muerte, pero refiriéndose especialmente en su aplicación a las artes visuales. En la arquitectura sucede de forma distinta, por tener evidentemente, un lenguaje distinto. La arquitectura además de ser visual es espacial, es decir, promueve su ocupación física o aún virtual (ver página 135). Lo anterior no pretende reducir el lenguaje arquitectónico a una relación simplista. Umberto Eco (Italia, 1932) hace un interesante análisis en donde codifica este lenguaje de la siguiente manera:

Códigos sintácticos. Son los elementos arquitectónicos individuales: vigas, cerramientos, muros, losas, cimientos, etc.

Códigos semánticos. a) Los que articulan los elementos arquitectónicos. b) Los que articulan los elementos tipológicos.⁶⁹

Para este estudio se retomarán tan sólo los códigos semánticos. La articulación de los elementos arquitectónicos es referente de una cuestión visual: elementos que denotan una función y un significado, y se manifiestan morfológica y volumétricamente. Por otro lado, la articulación de los elementos tipológicos es el resultado general de la conjugación de los elementos arquitectónicos, es decir, la morfología y volumetría como conjunto, y su resultado como objeto espacial.

Lo anterior es de gran importancia para comprender la peculiaridad con la que lo perturbador se manifiesta en la arquitectura contemporánea. Los cambios que ésta ha tenido y con los cuáles se define que es contemporánea, se pueden encontrar por la manera en que sus elementos han sido dispuestos entre sí. Un referente histórico y obligado era el concepto de ritmo. Actualmente ha dejado de ser un precepto, y lo que se encuentra en su lugar es su lado negativo: la arritmia o una aparente arritmia si es que en realidad hay un orden complejo detrás, basado por ejemplo, en la teoría del caos. Otro concepto muy ligado al anterior es el correspondiente al orden, entendiéndolo como una composición lógica para definir al objeto arquitectónico; lo que hay ahora es desorden, o tal y como sucedió con el concepto anterior, un orden abstruso. El resultado de esta disposición de elementos arquitectónicos en general, ha sido discordancia; en donde un volumen o espacio delimitado como una parte del todo, parece no corresponder a otro, estar en conflicto con otras partes. Esto sugiere una gran diversidad de elementos geométricos, un exceso. Por otro lado también sucede que no es necesario que un objeto arquitectónico se caracterice por el exceso, sino por una sencillez inescrutable que rebasa al tan desgastado “minimalismo”; la forma en que lo rebasa es por la articulación elementos arquitectónicos que insinúan o aparentan guardar en el objeto un secreto escondido, a manera de misterio, es decir por medio de elementos como dobles fachadas, materiales translúcidos que permiten un poco de visión al interior y/o al exterior, efectos positivo-negativo, etc. Tomando como elemento de análisis las características anteriores, se hace la siguiente clasificación, de acuerdo a la realizada por Umberto Eco:

1. Dentro de la articulación de los elementos arquitectónicos se encuentra: arritmia, desorden y orden abstruso.

2. Dentro de la articulación de los elementos tipológicos se encuentra: discordancia, exceso y sencillez inescrutable.

Estas características hacen que el producto arquitectónico adquiera un papel de paradigma arcano o **enigma**. Es muy importante desde una perspectiva estética este concepto, ya que en primera instancia genera un sentimiento de angustia por no comprenderlo, al verlo lejano al entendimiento. Lo que le sigue es atracción porque invita a indagar, a averiguar más de él, infundiendo así un placer negativo, que tal y como definió Kant a lo sublime, provoca “admiración y respeto”.

De esta manera **la arritmia, el desorden, el orden abstruso, la discordancia, el exceso y la sencillez inescrutable en el lenguaje arquitectónico, le proporcionan al objeto arquitectónico la cualidad de enigma; por lo cual se genera en el espectador o habitante un sentimiento de angustia, y a este sentimiento se le atribuye lo perturbador en la arquitectura contemporánea.**

⁶⁸ *Ibid.* p. 38

⁶⁹ Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Editorial Lumen, Barcelona, 1986, pp. 283-284. Es importante aclarar, que esta clasificación requiere un análisis más profundo, ya que la arquitectura contemporánea se ha ido complejizando. Umberto Eco propone dos elementos tipológicos: los de índole social (iglesia, castillo, villa, hospital, etc) y los de índole espacial (la morfología en general). En cuanto a los de índole social, supone que un edificio debe parecer lo que es, es decir, que la apariencia habla del contenido. Esto abre una antigua discusión que no le pertenece a este estudio. Por ello se ha elegido tan sólo los de índole espacial.

El deconstructivismo

*El orden es el placer de la razón,
el desorden es la delicia de la imaginación.*
Paul Valery

En junio de 1988, Philip Johnson junto a Mark Wigley presentaron una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) donde se mostraba el trabajo arquitectónico de varios arquitectos contemporáneos. El atractivo principal de esta exposición se reduce a ocho arquitectos: Peter Eisenman, Frank O. Gehry, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au (Helmut Swiczinsky y Wolf Prix), Rem Koolhaas, Daniel Libeskind y Bernard Tschumi. Esta exposición se tituló *Deconstructivist Architecture* (Arquitectura Deconstructivista) y representó el apelativo por el que sería nombrada la arquitectura contemporánea en sus inicios.

Esta tendencia no surgió con la exposición. Anteriormente ya se habían dado simposios como en la *Tate Gallery* de Londres (marzo de 1988) y en el Foro de Delf en Holanda (abril del mismo año). Éstos fueron en cierta medida académicos, sin embargo la exposición del MoMA significó la aceptación institucional del Deconstructivismo o *DECON*, a partir de ésta, le siguieron más exposiciones alrededor del mundo como un virus propagándose.

Teoría

El *Deconstructivismo* surgió en el campo de la filosofía como continuación de la crítica posestructuralista de la década de los años 60 y 70, que ponía en duda la explicación estructuralista de la realidad. Jacques Derrida (Francia, 1930-2004) fue pionero y máximo representante de este pensamiento que publicará en sus textos: *Márgenes de la filosofía* y *De la gramatología* en 1967. Para él, el significado de un texto (cualquiera que sea) es el resultado de un lenguaje que se basa en la formación de palabras heterogéneas entre sí, es decir se basa en la diferencia entre ellas. Derrida inventó un concepto que profundiza sobre esa diferencia, y le da un carácter activo: *différance*, que es la mezcla de dos términos franceses: “diferencia” como concepto inactivo y “diferir” como concepto activo. De esta manera la deconstrucción se encarga de descubrir los distintos significados de un texto por medio de la descomposición del lenguaje y analiza la aporía para demostrar las maneras en que un texto se contradice, destruyendo así, su propio sistema lógico.

Arquitectos como Peter Eisenman, Bernard Tschumi y Daniel Libeskind (Polonia, 1946) se adentraron en el estudio del deconstructivismo, encontrando analogías entre un texto y un edificio, ya que el arquitecto ofrece un “texto arquitectónico” para que sea interpretado por un “lector”, que en este caso es el espectador o habitante. Si la estructura es deconstruida, los significados son cambiados y las interpretaciones multiplicadas. Pero ¿por qué cambiar los significados? En la lingüística la deconstrucción demostró que la interpretación de un texto es impuesta de antemano porque supone mediante su estructura una sola interpretación.

Al igual, en la arquitectura esos significados que escenifican su estructura y forman parte de su lenguaje como las columnas, las trabes, los muros, etc., son impuestos a manera de valores o convenciones como ritmo, jerarquía, proporción, etc. Lo que el *Decon* (en su forma abreviada) viene a hacer es denunciar la imposición y promover otras posibilidades de hacer e interpretar arquitectura para que el espectador sea incapaz de entender un edificio en su conjunto desde un solo punto de vista. El fin de esta situación sería entonces fomentar una mayor consciencia del entorno a la par de la propia existencia.

La deconstrucción muestra así los problemas estructurales de la arquitectura, las contradicciones que la desestabilizan. Valores que regían a la arquitectura como la armonía, el orden, la estabilidad, la unidad y la pureza son puestos en tela de juicio porque se identificaron las contradicciones, la *différance*. Si la arquitectura moderna mostró sus imperfecciones con la oposición del posmodernismo, el deconstructivismo va más allá con el desconocimiento de toda estructura, su desintegración, proclamando así la defunción de los valores que rigieron a la arquitectura cinco mil años antes (recordando a Zevi). Pero Deconstrucción no debe confundirse con destrucción, ya que la primera es una construcción que pone en duda un orden, que lo destruye para volverlo a construir por medio de otras posibilidades, de otra estructura. Paradójicamente, la deconstrucción es una forma que surge de la distorsión de la forma.

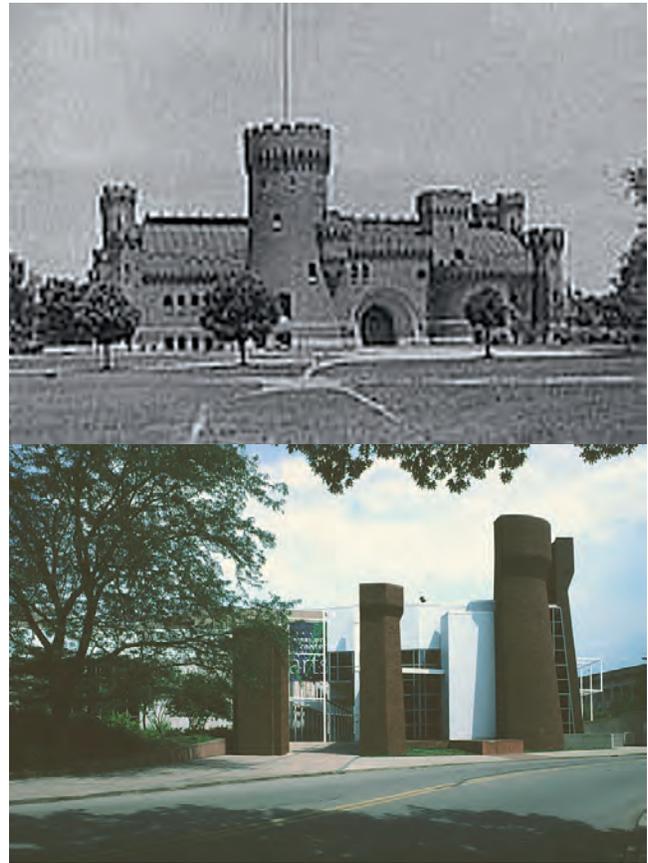
El arquitecto Ignacio Paricio (España, 1944), menoscaba la importancia de la deconstrucción

cuando declara que “llamar la atención transgrediendo es tan viejo como la tradición misma. Es la forma más fácil de llamar la atención.”⁷⁰. Esta afirmación, aunque visceral y reduccionista, se bifurca en dos sentidos que son necesarios analizar. Por un lado es verdad que el *Decon* habita en la tradición para transgredirla. Esto se aplica en todos los fenómenos sociales porque contienen su propia antítesis: sanidad-locura, orden-desorden, etc. Lo que olvida Paricio es que la deconstrucción no tan sólo transgrede una estructura, sino también se transgrede así misma; a su vez, no tan sólo la estructura de su tiempo, sino la estructura en sí. Esto refleja que tal transgresión no es nada superficial y el juicio “llamar la atención” es más de orden personal. Por otro lado, es innegable que la transgresión no es algo reciente, pero esta concepción muestra una confusión: la deconstrucción no vino a hacer algo nuevo, sino a demostrar que lo que se decía históricamente estable, había sido denunciado y era la oportunidad de atacarlo de raíz, de quebrantar su estructura para dar la pauta de su transformación. Ese es el lugar que tiene el deconstructivismo en la historia. Según lo anterior, sí, el *Decon* habita al centro de la tradición para demostrar que ésta es siempre infectada, contamina su estructura y la deconstruye. Toda esta serie de afirmaciones no estuvo exenta de anticipadas conclusiones que sólo el tiempo comprobará, por ejemplo Bernard Tschumi se aventuró a decir que “una vez deconstruida, la realidad nunca puede ser reconstruida como antes”⁷¹.

Peter Eisenman fue quien probablemente haya profundizado más sobre la deconstrucción “derridiana” en la arquitectura. Su proceso teórico comenzó desde finales de los años 60, influenciado por lingüistas como Noam Chomsky (E.U.A., 1928), manteniendo una marcada tendencia a lo abstracto, sin consideración al contexto; después, a finales de la década del 70 comenzó a acercarse al pensamiento de Derrida, reivindicando al contexto en la arquitectura, mezclándolos como un palimpsesto cual texto antiguo. Esa etapa fue la que le dio impulso al deconstructivismo. El Wexner Center en Ohio es muestra representativa de ello. En este edificio se mezclan dos tramas heterogéneas entre sí por pertenecer a distintos planes urbanos. No tan sólo las hace coincidir físicamente en este punto, sino además hace coincidir tiempos a manera de memoria distorsionada, ya que donde se encuentra el edificio actualmente, había un antiguo cuartel que se caracterizaba por sus torres.

⁷⁰ Paricio, Ignacio, *Construcciones para iniciar un siglo*, editorial bisagra, Barcelona, 2000, pág. 59.

⁷¹ Bernard Tschumi, citado en: Dávila, Juan Manuel, *La deconstrucción hace arquitectura*, FEM, México, 2002, pág. 17.

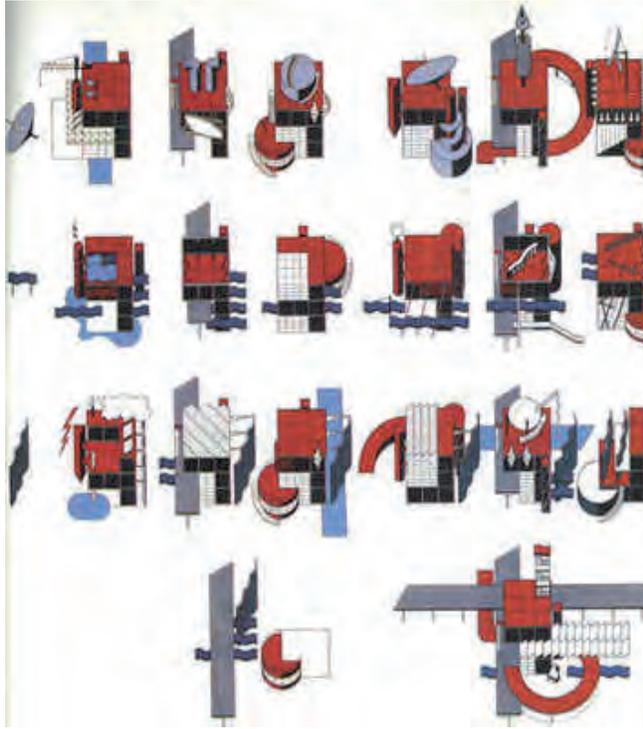


Comparación del antiguo cuartel en donde ahora se encuentra el “Wexner Center”.

Bernard Tschumi también profundizó sobre el deconstructivismo en su libro *The Manhattan Transcripts*⁷² editado en 1981. Además, Tschumi encuentra curiosas similitudes en el deconstructivismo con la obra de Jacques Lacan (Francia, 1901-1991) sobre el psicoanálisis, en relación al tratamiento de las llamadas “enfermedades psiquiátricas” como la esquizofrenia. Encuentra en lo que el psicoanálisis llama “transferencia”, una deconstrucción lingüística de parte del paciente, esta deconstrucción es la aparente no-hilaridad de hechos que el paciente manifiesta, haciendo de su lenguaje un rompecabezas. No hay que olvidar que Lacan deja claro que la psique humana no debe reducirse a una cuestión de “lingüistería”, de manera que el pensamiento deviene de la materialidad de los significantes, y las actividades mentales de la *combinatoria* de los significantes que configuran el pensar. La obra de Lacan es una deconstrucción de la de su maestro Sigmund Freud (República Checa, 1856-1939), sin embargo ello no evitó polémicas con el propio Derrida, que fue de sus mayores críticos. La labor teórica de Tschumi repercutió en su quehacer arquitectónico, justo después de publicar *The Manhattan Transcripts*, ganó en 1982 el concurso para la construcción del parque

⁷² Tschumi, Bernard, *The Manhattan transcripts*, Academy Editions, Londres/Nueva York, 1981

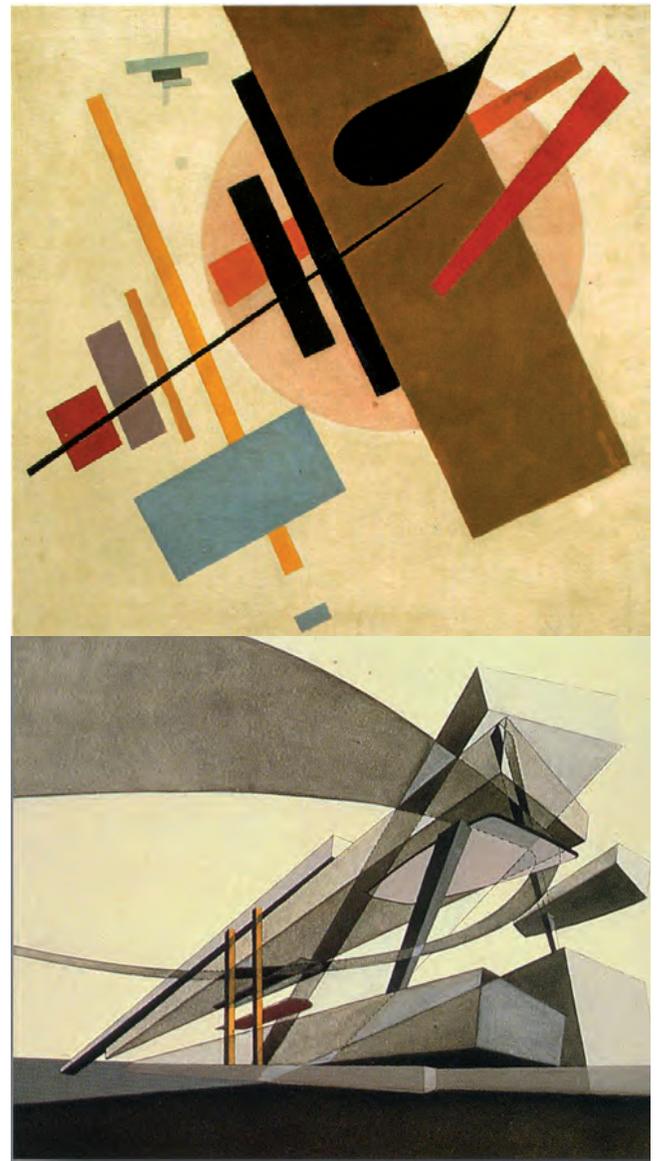
de La Villette en París, que es considerada su obra más importante y contundente. El parque se distingue por tener tres sistemas independientes montados sobre un mismo terreno. Uno de los sistemas es caracterizado por la deconstrucción de un cubo de 10X10 mts., esparciendo sus resultados en una retícula de 100X100 mts. A estos módulos les llamó *follies* (locuritas).



Parque de "La Villette", 1982-1990, Bernard Tschumi. París, Francia. Vista de las "Follies".

Otro empuje teórico fue la relectura que se hizo del constructivismo ruso de la escuela *Vkhutemas* (1920-1930). Antes de la famosa exposición del MOMA de Nueva York en junio del '88, ya se habían dado seminarios sobre esta tendencia. Por ejemplo, en marzo de ese año, en un simposio celebrado en la *Tate Gallery* de Londres, se hablaba ya de las posibles influencias de la arquitectura de la revolución rusa en el *Decon*. Arquitectos como Rem Koolhaas (Holanda, 1944) y Bernard Tschumi se habían mostrado abiertamente interesados en ello. Otros como Zaha Hadid (Irak, 1950) no lo expresaron, sin embargo es innegable notar esta influencia al analizar su trabajo y recordar que su proyecto de tesis para licenciarse como arquitecta en 1977 tenía por nombre "*Melevich's Tektonic, Hotel Bridge over Thames*".

Hay que resaltar que el constructivismo ruso y el deconstructivismo difieren por el carácter social. Mientras que para el primero la búsqueda formal fue también una búsqueda de cambiar las relaciones sociales, para el segundo lo formal corresponde más a una visión nihilista de la sociedad, es decir, un síntoma, y no una propuesta de cambio. Otra diferencia entre los dos es que el constructivismo nació en un estado obrero mientras



Comparación entre la pintura "Supremus No. 58" de Kazimir Malévich, perteneciente al constructivismo ruso y una presentación del proyecto "Peak Club" en Hong Kong, de Zaha Hadid, perteneciente al deconstructivismo en la última década del siglo XX.

que el último, nació en países capitalistas altamente industrializados y "desarrollados". Tener conciencia de lo anterior no rebaja el valor del *Decon*, y como conciencia crítica tampoco lo hace merecedor de juicios viscerales y someros.

También hubo arquitectos que siendo considerados comodeconstructivistas, se manifestaron independientes a esta tendencia. Es el caso de Frank O. Gehry (Canadá, 1929), quien hizo una de las obras más enigmáticas de esta corriente: el Museo Guggenheim de Bilbao, España. Philip Johnson llegó a considerarlo como "el edificio más importante del siglo XX"⁷³. El lugar donde fue construido

⁷³ Citado por Carmen Piedrahita Vélez por el décimo aniversario

era una vieja ciudad industrial y portuaria. A partir de su construcción, la ciudad experimentó un fuerte impulso económico sin precedentes, convirtiéndose en la ciudad del País Vasco más visitada. Su construcción estuvo inmersa en problemas políticos⁷⁴, sin embargo las opiniones encontradas de la población coincidieron al ver los beneficios que trajo consigo el edificio.



“Museo de Guggenheim”, 1997, Frank O. Gehry. Bilbao, España.

La deconstrucción en la literatura ya había tenido sus primeros “estratos” con el libro “Rayuela” de Julio Cortázar en 1963; con los experimentos del grupo OULIPO (*Ouvroir de littérature potentielle*, que traducido al español es Taller de Literatura Potencial) y en particular de Raymond Queneau (Francia, 1903-1976) quien experimentó con la deconstrucción de diez sonetos que al combinar sus versos resultan cien billones de poemas, libro que llevó ese nombre y salió al mercado en 1961. Por otra parte, también la música ya había experimentado la deconstrucción en Arnold Schönberg (Austria, 1874-1951) y posteriormente con su alumno John Cage (E.U.A., 1912-1992); también lo hizo con el género del jazz; y en la era contemporánea en los acordes de Jonny Greenwood (Inglaterra, 1971) para la banda inglesa Radiohead y en su primer disco como solitario titulado “*Body Song*”, que salió al mercado en el 2003. El cine contemporáneo también sufrió la deconstrucción de sus estructuras con películas como “Corre, Lola, Corre” del director Tom Tykwer (Alemania, 1965) de 1998, “Amores Perros” del director Alejandro González Iñárritu (México, 1963) del 2000 e “Irreversible” de Gaspar Noé (Argentina, 1963) del 2002.

del edificio en: “El Museo Guggenheim de Bilbao: un edificio postodo”, *Artes, La Revista*, N.º. 13, editado por la Universidad de Antioquia, 2007, pags. 51-56

⁷⁴ Para Peter Eisenman es inevitable que la arquitectura se politice, ya que los plazos de su construcción se enfrentan con los de la política, de esta manera el arquitecto también se ha convertido en un luchador político. Lo anterior lo explica en una entrevista que salió en el periódico *El País*, el viernes 1 de febrero de 2008.

Ruptura y dispersión teórica

A pesar de que es un error decir que el deconstructivismo como tendencia arquitectónica nació con la exposición del '88 en el MOMA de N.Y. (ya se demostró que años antes habían experimentado la deconstrucción arquitectos como Peter Eisenman, Bernard Tschumi y Zaha Hadid), es verdad que tuvo una vida relativamente corta. La morbosidad del capitalismo con lo nuevo, rápidamente absorbió a esta tendencia y la convirtió en mercancía; congelando toda su oposición crítica, para exponer la pura imagen a manera de inanimado maniquí en un escaparate. Además, lo que buscó el deconstructivismo al principio fue la diversidad y como “ismo” se convirtió en un recolector de objetos que en este caso eran considerados “raros”, “llamativos”, “extravagantes”, “feos”, etc., cosificando a la arquitectura para detener su empuje irreverente y subversivo.

Los arquitectos que se habían declarado abiertamente interesados e inmersos en la teoría deconstructiva se distanciaron e incluso, como lo hizo Daniel Libeskind, renegaron de ella cual Pedro negando a Jesús ante una mujer que le había reconocido en vísperas de la crucifixión de su maestro, al contestar a un reportero “¿Deconstructivo yo? [...] La deconstrucción es un término paradójico porque ¿cómo podría construirse si se deconstruye?”⁷⁵.

Derrida también se distanció de la deconstrucción en la arquitectura al ver como Eisenman “al igual que otros protagonistas de la arquitectura deconstructivista, nada más buscó analogías superficiales entre sus formas exaltadas y las configuraciones complejas del pensamiento filosófico [...] Asustado por la filosofía amateur que Eisenman propagó en sus libros —como *Diagram Diaries*—, Derrida rechazó ser utilizado como legitimación y ennoblecimiento intelectual por una corriente arquitectónica que esperaba su cercano éxito comercial en los mercados del mundo.”⁷⁶. Ante el inminente distanciamiento con Derrida, Eisenman buscó fundamentar sus inquietudes teóricas en otros filósofos, encontrando en Guilles Deleuze (Francia, 1925-1995) la cercanía teórica que necesitaba.

La escisión de Bernard Tschumi con la deconstrucción se dio de manera silenciosa. Su trabajo se enfocó en la depuración de las formas y la utilización de materiales como el metal y el vidrio.

Fue Zaha Hadid quien diera una extraordinaria explicación, que aunque pequeña, devela las profundas razones por las que el deconstructivismo apareció y dejó de funcionar. Lo anterior se dio en una entrevista en el 2001 que apareció en la revista *El Croquis*, núm. 103. La

⁷⁵ Entrevista de Vicente Verdú a Daniel Libeskind, “El inventor de la zona cero”, *El País Semanal*, 25 de mayo de 2003

⁷⁶ *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 84, México, UNAM, 2004, pág. 184

arquitecta explica que el deconstructivismo fue el único modo para romper con la arquitectura historicista y posmoderna. Aclara que nunca tuvo plena conciencia teórica, sin embargo reconoce que el espacio evolucionó con la deconstrucción:

“La diferencia es que las primeras obras parecían mucho más descaradas y agresivas. Por entonces ése era el único modo de abordar esos nuevos fenómenos. Más adelante fueron esos espacios ocultos los que llegaron a ser más importantes que los que resultaban más evidentes. Esos espacios ambiguos, cuando se investigaban aún más y se desarrollaban, daban realmente su fruto. En ellos había toda clase de explosiones, colisiones de volúmenes, placas y muros, etcétera. Si se analizase esto, tal vez se empezaría a entender que era el espacio lo que realmente evolucionaba... Lo que examinábamos era la diferencia fundamental, a escala urbana, entre los sistemas organizativos cerrados y los abiertos... En su lugar comenzaron a surgir ideas sobre la complejidad como fuerza impulsora de la organización del espacio.”⁷⁷

Para concluir este capítulo y siguiendo la línea de Zaha Hadid con respecto a la entrevista anterior: el surgimiento del deconstructivismo fue para demostrar que con su muerte, también se morían los viejos valores con los que naufragaba la arquitectura desde hace 5000 años⁷⁸. Esto significa que el *Decon* realmente no era ninguna tendencia nueva en la arquitectura sino que simplemente era la parte insana de ella; no vino a inventar nada, sino a exponer lo que fue escondido, a desmentir lo que se había llamado “puro” y “único”. Al modo de hijo rebelde, su parentesco con ella se asemeja al sanguíneo, porque en su propia entidad guardó aquellos genes de lo viejo. Su muerte marcaría el fin; su ausencia, la posibilidad de un futuro diferente al *zeitgeist* de la arquitectura.

Al eliminar las formas rectilíneas continuas y la geometría euclidiana, el *Decon* por primera vez en la historia de la arquitectura, rompió de manera “oficial” y generalizada con los antiguos cánones estéticos. Cabe mencionar que dichos cambios en la morfología formal y espacial, no son hechos aislados de la arquitectura con respecto a la sociedad, sino más bien, son un peculiar reflejo del nivel en que se encuentran las fuerzas productivas. De esta manera **los muros torcidos e inclinados, los volúmenes irregulares, las columnas inclinadas, y demás elementos arquitectónicos de esta corriente, representan conceptos como arritmia, desorden, dislocación y exceso, que fungen en el objeto arquitectónico como activadores de lo perturbador.**

⁷⁷ *El Croquis* Num. 103, diciembre-enero, 2001, pág. 30

⁷⁸ En un artículo que escribió Bruno Zevi antes de morir, describe a la arquitectura de fin del siglo XX como el rompimiento de una tradición de 5000 años. Leer: *Lotus International, Revista Trimestrale di Architettura*, 104, marzo 2000.

OULIPO

El grupo Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) o Taller de Literatura Potencial (en español), se fundó en Francia en noviembre de 1960. Se caracterizó por la experimentación literaria, que al contrario del surrealismo que abandonó la razón y acudió al inconciente en el proceso creativo, o al dadá que recurrió al azar, este grupo apela a la parte más conciente y racional del cerebro como ejes rectores de este proceso. Es por ello que Oulipo fuera también un grupo integrado por matemáticos franceses reconocidos. Sus miembros se definen como “ratas que deben construir ellas mismas el laberinto del cual se proponen salir” y por literatura potencial “a la búsqueda de formas y de estructuras nuevas que podrán ser utilizadas por los escritores como mejor les parezca”.

Oulipo se negó a reconocerse como movimiento literario y a pertenecer a alguna corriente de vanguardia, porque éstas sólo venían a imponer sus dogmas y pretendían borrar el pasado de forma periódica, de manera que rápidamente se convierten en una secta y se corrompen.

Este grupo funde conceptos como restricción, semántica, fonética, combinatoria, algoritmo, fractal, etc., para potencializar la literatura y obtener obras singulares como las de Raymond Queneau con su “Cien billones de poemas”, que consiste en la combinatoria de los versos de diez sonetos que matemáticamente representan 10 a la 14, es decir: 100,000,000,000,000. Este proceso creativo experimental ya lo había explorado Queneau antes de la fundación de Oulipo, con su “Ejercicios de estilo”, en el que presenta 99 formas distintas de contar un mismo y trivial episodio ocurrido en un autobús, en 1947. Otro magnífico integrante de este grupo fue Georges Perec quien escribiera en 1969 “La Disparition”, una novela policial que relata la misteriosa desaparición de un personaje, aunado a una secuencia delirante de maldiciones, asesinatos, incestos, venganzas, etc., escenas que conlleva una tragedia pequeñoburguesa. Lo interesante es que dentro de la historia también la letra “e” ha desaparecido, habrá que recordar que esa letra es la más usada en la lengua francesa, por lo cual la traducción de esta novela al español fue como “El secuestro”, en donde la letra que desaparece es la “a”, que en español corresponde a su contraparte francesa. Otra novela excepcional de este escritor es “La vida: instrucciones de uso”, en la cual explica la vida de los habitantes de un edificio. En ella el edificio es el todo y los habitantes (los actuales y los anteriores), así como los objetos, son descritos de tal manera que se vuelven una colección de historias meticulosamente detalladas, que ni siquiera una fotografía del lugar podría ser tan exacta. La historia llega a desarrollarse de tal forma, que en vez de aparentar ser una simple aglomeración de habitaciones y cosas, se convierte en una novela compleja, con una historia de historias que parecería imposible terminar.

Este grupo ha tenido muchos integrantes a lo largo de la historia, tanto matemáticos como escritores, entre ellos Italo Calvino, quien escribiera en 1972: “Las ciudades invisibles”. Oulipo continúa dando talleres en la actualidad, su página oficial en Internet es: <http://www.ouliipo.net/>

ANÁLISIS DE LOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS EN LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA DESPUÉS DEL DECONSTRUCTIVISMO

Hay un caso muy peculiar dentro de todo el barullo especulativo que rodeó al deconstructivismo. Rafael Moneo (España, 1937) analizó objetivamente la nueva reconfiguración de la arquitectura y en vez de dar gritos a favor o querellas recalcitrantes contra ella, describe la tendencia contemporánea como una bifurcación que en términos generales encamina hacia la *fragmentación* y la *compacidad*⁷⁹. De forma por demás prudente, Moneo evita encasillar estas tendencias con rótulos amaestrados o “ismos” y se adentra a su respectivo estudio analizando los antecedentes de cada una. Esta manera de llamar a la arquitectura contemporánea, para nada la delimita, al contrario, insinúa la diversidad de formas existentes en la actualidad, sus multiplicidades a manera de iteraciones.

Una enseñanza para nada intencional que brindó la existencia del deconstructivismo, fue la manera equívoca de comunicarse con la filosofía en el sentido de buscar en ella un manual para el quehacer arquitectónico. La filosofía puede ser un apoyo en la búsqueda intelectual para reconfigurar el presente, sin embargo no una justificación, ni mucho menos una receta. De lo contrario se limita la creatividad, y los resultados lejos de impulsar la pluralidad, se estancan en una repetición genérica, es decir en un “ismo”.

La arquitectura que surge después del Decon es más abierta, y aunque se llega a apoyar en la filosofía, ya no lo hace con el fin de legitimarse. A continuación se analizará el apoyo teórico en el que se ha fincado la estética de la arquitectura contemporánea, tomando en cuenta que bajo la enorme gama de formas promovidas, hay una constante estética: lo perturbador.

⁷⁹ “Paradigmans de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compasidad”, *Arquitectura Viva*, núm. 66, mayo-junio, 1999

Fragmentación

La fragmentación es un concepto cada vez más frecuente en el área del arte y del urbanismo. La palabra, como tal, sugiere puntos de vista bastante opuestos entre sí, y muchas veces se le confunde con la palabra “segregación”. Segregar según el diccionario de la Real Academia Española significa: 1) Separar o apartar algo de otra u otras cosas, 2) Separar y marginar a una persona o a un grupo de personas por motivos sociales, políticos o culturales y 3) Secretar, excretar, expeler. Sin embargo, fragmentar significa reducir al fragmento, a manera de particularización o singularización es decir, hablar de las partes, trozos y/o porciones de una totalidad sin negarla; es por ello que se llegan a confundir o incluso a mezclar estos conceptos diferentes entre sí. Al referirse a la fragmentación, diversos autores hacen alusión a la segregación cultural, racial y social. Es por ello que la palabra fragmentar se ha vuelto tan polémica hoy en día.

Para el teórico de la arquitectura Josep Muntañola

*Hay orejas que oyen en las torres,
hay manos que rezongan en la puerta,
hay ojos que en los aleros ven
los dedos en los cerrojos.*
Dylan Thomas, *Hay orejas que oyen en las torres.*

*Ver un mundo en un grano de arena
Y un paraíso en una flor silvestre,
Abrigar el infinito en la palma de la mano
Y la eternidad en una hora.*
William Blake, *Augurios de inocencia*

Thornberg: “El concepto de fragmentación ha sido usado con relación al espacio y la arquitectura en contextos muy diferentes... la mejor manera de ver la profunda estructura universal de dicho fenómeno es desde el punto de vista socioeconómico”⁸⁰. Sin embargo, es por ello que se ha llegado a mezclar la fragmentación con la segregación, ya que es sólo una estrategia de diseño. No es de negar que algunos arquitectos hayan partido de la fragmentación para crear obras que niegan las otras partes de la totalidad. Autores como Josep María Montaner creen que es posible fragmentar sin necesidad de segregar, como ejemplo las siguientes líneas:

“... proyectar a partir de fragmentos puede tender hacia dos extremos opuestos: por una parte, la articulación de piezas en un nuevo resultado coherente, basado en

⁸⁰ Muntañola Thornberg, Josep, *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Barcelona, Ediciones UPC, 2000, pág. 153

superposición e interacción, intentando a veces reagrupar fragmentos dentro de megaobjetos y edificios-masa, y por otra parte, la dispersión irrecuperable de los fragmentos en mónadas o piezas autónomas e inconexas... se defiende una fragmentación basada en la interacción y se está en contra de una fragmentación que lleve a la desconexión, la segregación y los ghettos.”⁸¹

Para evitar someros juicios, el análisis es imprescindible. La fragmentación es un método de proyectual diverso y confuso, más no un “ismo” de la arquitectura; por lo cual y por paradójico que parezca, tampoco se le puede ver como una maquiavélica arma de la clase dominante para segregar, aunque en algunos casos segregue. Para comprender la cultura de la fragmentación en la arquitectura será necesario entender sus variantes, estudiar cada una de las partes que la conforman y su propia historia.

Fragmentación: fragmentos de una totalidad multiforme

El nivel de conocimiento al que ha llegado la humanidad, reconoce la multiplicidad que existe en la naturaleza. No puede subsistir un sistema con la idea de perdurabilidad, es decir, uniforme y estático, todo está en movimiento y aunque parezca imposible, la materia al ser transformada no regresa a su misma consistencia, cambia: el agua al congelarla y volverla a descongelar no es la misma que antes, algo ha cambiado en ella. Todo sistema requiere movimiento para su supervivencia, no puede haber estática en la naturaleza ni en los actos del hombre: “... los escenarios históricos, sociales, económicos, científicos, artísticos, etcétera, que se definen por la interacción dialéctica de la renovación y la conservación, disponen de una vitalidad integradora de los efectos nuevos y exógenos.”⁸²

La termodinámica es una rama de la física que estudia los efectos de los cambios de la temperatura, presión y volumen de los sistemas físicos a un nivel macroscópico; dicha ciencia ha analizado la “entropía” (tendencia natural de la pérdida del orden) y demostrado que todo elemento está conformado por el desorden de partículas, es decir fragmentos de una unidad, mas no unicidad, por ejemplo: el gas tiene una entropía mayor que el cristal porque sus partículas están libres y en pleno desorden.

La cualidad fragmentaria de los fenómenos se puede observar no tan sólo en los físicos y químicos sino también en los psíquicos ya que un individuo sueña fragmentos de su inconsciente y aunque parezcan dispersos y sin ninguna conexión, estos fragmentos dan idea de la totalidad no como algo uniforme, sino

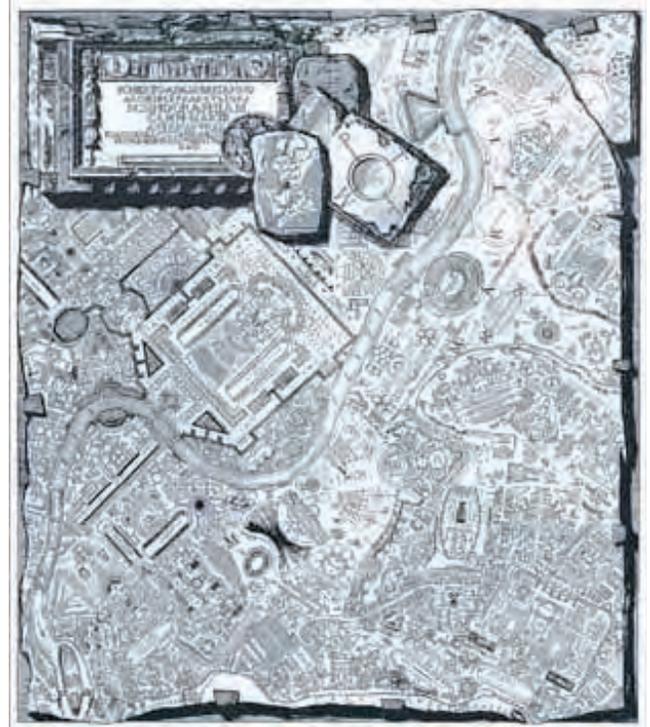
⁸¹ Montaner, Josep María, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2008, pág. 149

⁸² Zátory, Marta, *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo 20*, Edit. La Marca, Buenos Aires, 2005.

como algo multipolar. Las partes que conforman a una totalidad son una totalidad a su vez

El uso de la fragmentación en la historia

A pesar de ser un concepto que hoy en día está en boga, la fragmentación no es nada nuevo. La condición fragmentaria se encuentra inherente al ser humano y es normal reflejarlo en las distintas expresiones que tiene, al hacerlo, lo reflejado ya no es un mero reflejo de la realidad, sino la realidad misma, con sus contradicciones y en constante movimiento. Esta impugnación en contra de la visión estática y rígida en la estética y la arquitectura la podemos ver en el siglo XVIII con la publicación del “Campo Marzio” de Giovanni Battista Piranesi (Italia, 1720-1778). En ella, Piranesi dibuja lo que es una ciudad liberada de la rigidez impuesta por el urbanismo del renacimiento.



“Campo Marzio”, 1732, Giovanni Battista Piranesi.

Rafael Moneocita a Piranesi en su artículo: *Paradigmas de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad*, publicado en la revista *Arquitectura Viva* No.66:

“... citaré a Piranesi en su descripción de los dibujos del Campo Marzio: ‘El choque de los organismos inmersos en un mar de fragmentos formales disuelve incluso la más remota memoria de la ciudad como lugar de la forma.’ ”

Después de Piranesi, a principios del siglo XX, las vanguardias con toda la energía que caracterizó su

movimiento, realizaron la idea de la fragmentación en las artes visuales al modo de *collage*. La forma fue trastocada con los cubistas, dadaístas y constructivistas. De este modo las formas tradicionalmente cerradas fueron abiertas y/o rotas. Lo fragmentario de las vanguardias fue muy valorado por artistas como Picasso (España, 1881-1973) ya que buscaron “verdades más profundas [y] una congruencia con una realidad más profunda”⁸³

En la arquitectura también recobró fuerza la fragmentación y en 1957, el arquitecto danés Jørn Utzon (1918-2008) diseñó un edificio que cambiaría la fisonomía de la arquitectura y diera imagen a Australia; dicho edificio también repercutiría en la concepción de la arquitectura contemporánea: “La ópera de Sydney”. El proyecto comenzó en 1957 y fue terminado hasta 1973. Si bien, su construcción fue demasiado conflictiva ya que se politizó, su importancia radica en el rompimiento con la arquitectura rígida del modernismo, además de ser una de las primeras obras que requirió de un programa computacional para el análisis de una geometría más compleja.



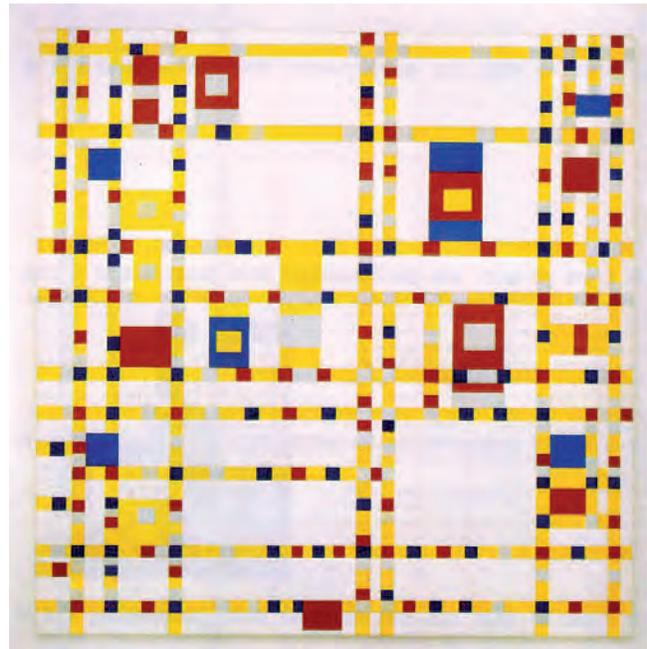
“Ópera de Sydney”, 1957-1973, Jørn Utzon. Sydney, Australia.

Para su diseño, Utzon utilizó fragmentos de una esfera y las acomodó de forma creciente una por encima de la otra. Esta fragmentación de la forma es una visionaria intuición de una nueva geometría, Utzon hace referencia a ello declarando: “querámoslo o no, el fragmento es una marca -un símbolo- de nuestro periodo”.⁸⁴ Éste edificio abrió el camino para la búsqueda y construcción de una arquitectura con formas geométricas de gran complejidad en la época contemporánea.

Otro ejemplo de la fragmentación como estrategia proyectual, se observa en el proyecto del hospital de Venecia diseñado por Le Corbusier (Suiza, 1887-1965) en 1964. En la planta se observan “macromódulos” ordenados como pequeños fragmentos de una totalidad, planta comparable con el arte de Piet Mondrian (Holanda, 1872-1944) y del arquitecto y pintor Theo Van Doesburg (Holanda, 1883-1931).



“Hospital en Venecia”, 1964, Le Corbusier. Venecia, Italia. Planta del conjunto. Proyecto.



“Broadway Boogie Woogie”, 1942-43, Piet Mondrian. Óleo sobre tela, 127 x 127 cm.

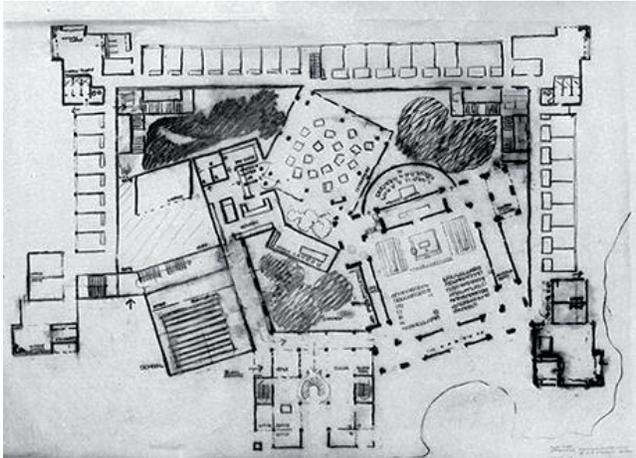
El monasterio de las Dominicas, construido en Pennsylvania en 1968, de Louis Kahn, también tiene reminiscencias fragmentarias. Todo el conjunto se encuentra contenido por una “u” invertida, dentro de ésta, el ordenamiento de cada edificio se encuentra en desorden, como piezas que se giran y mezclan.

⁸³ Kahler, Erich, *La desintegración de la forma en las artes*, México, siglo veintiuno editores, 1993, pág. 30.

⁸⁴ “Geometría en el tiempo”, Borja Ferrater, *Revista Arquine*, Otoño 2008, pág. 107

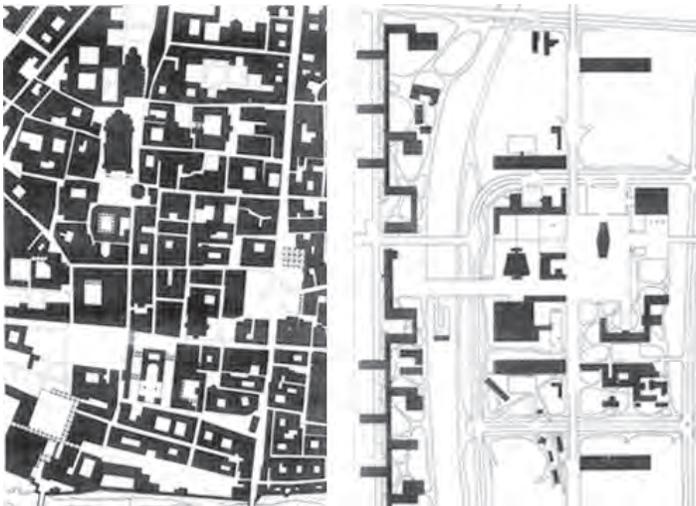
“querámoslo o no, el fragmento es una marca -un símbolo- de nuestro periodo”

Jørn Utzon



“Monasterio de las dominicas”, 1968, Louis Kahn. Pennsylvania, EUA.

El discurso fragmentario halló sustento académico en las últimas décadas del siglo XX, con el libro “Collage City” (1981) de Colin Rowe (Inglaterra, 1920-1999) y Fred Koetter⁸⁵. En él, C. Rowe formuló una estrategia proyectual a la que llamó “estrategia de fragmentos” para el diseño urbano. El método se basaba en nuevas tramas de las calles y daba otra valoración al “orden urbano” mediante la técnica del Collage. La ciudad fue trazada como una mezcla de retazos.



“Collage City, Espacios” y “Collage City, Objetos”, 1984, Colin Rowe.

En la década de los sesentas el arte conceptual en su búsqueda de nuevas alternativas para la creación, dieron más importancia al proceso que a la forma final. Es así, mediante la experimentación, que el arte conceptual persiguió la idea de producir algo inesperado, en donde el proceso, más allá de tener un orden racional, fuera irracional, el resultado fue la desintegración de la forma mediante la fragmentación y su respectiva articulación

⁸⁵ Rowe, Colin; Koetter, Fred, *Ciudad Collage*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

aparentemente desordenada.

Los ejemplos pasados son antecedentes del uso del fragmento en la arquitectura, sin embargo no fue tan recurrente como ahora, además de ser en estos días más complejo su uso, ya que para referirse a la fragmentación se deben tomar en cuenta sus mecanismos. Josep M. Montaner visualiza seis mecanismos recurrentes en la cultura del fragmento de la estética contemporánea, en este caso aplicados a la arquitectura:

1. *Estrategia de fragmentos*
2. *Montaje*
3. *Collage*
4. *Megaobjetos o edificios-masa*
5. *Complejos polifuncionales*
6. *Dispersión de objetos segregados y aislados*

A continuación se analizará cada uno de estos mecanismos con su respectivo caso de estudio, tomando en cuenta su importancia como hito.

1. *Estrategia de fragmentos*

Caso de estudio:

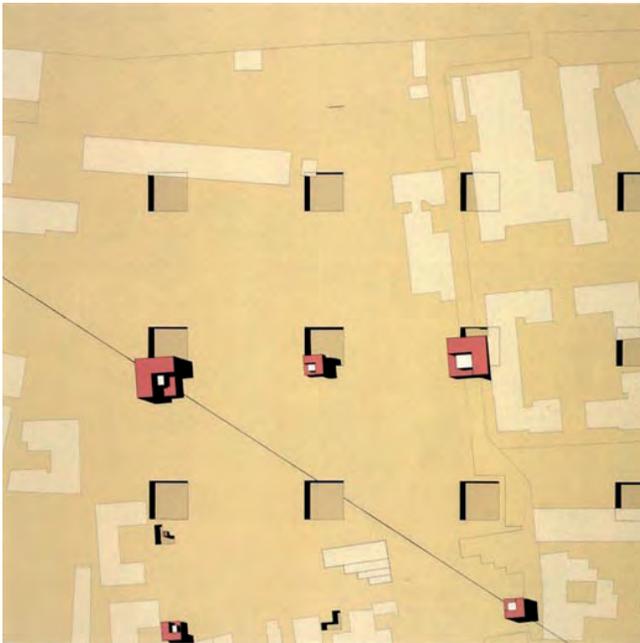
*Cannaregio, Venecia, Italia, 1979.
Peter Eisenman.*

Colin Rowe comenzó a hablar de “estrategia de fragmentos” en 1981, sin embargo fue su alumno en la Escuela de Arquitectura de la Cornell University, Peter Eisenman (Estados Unidos, 1932) quien dio un paso más y proyectó lo que será un hito clave para el estudio de ésta estrategia proyectual: el proyecto para el Cannaregio de Venecia.

Para entender este proyecto es necesario comprender la visión de arquitectura que tenía Eisenman en aquellos años. Para él, la arquitectura era comparable a la gramática, ya que se basaba de mecanismos sintácticos para expresar su propio contenido ideológico. Su visión de entorno disintió con la visión ortodoxa y conservadora de la integración al contexto, de esta manera su arquitectura fungía como objeto autónomo, aún del arquitecto mismo, esto se reflejó en el resultado final de sus obras en la década de los setentas ya que siempre fue algo inesperado. Para el proyecto de Cannaregio, Eisenman empleó una manera diferente de apoyarse en el entorno: si antes parecía ignorarlo, ahora lo inventa de una manera atinada y particular.

El proyecto de Cannaregio se encontraba en el mismo barrio donde Le Corbusier proyectara un hospital. Eisenman se apoyó en la trama que diseñara éste, de manera que el pasado y el presente se traslapasen; el resultado fue un proyecto que se leía a manera de

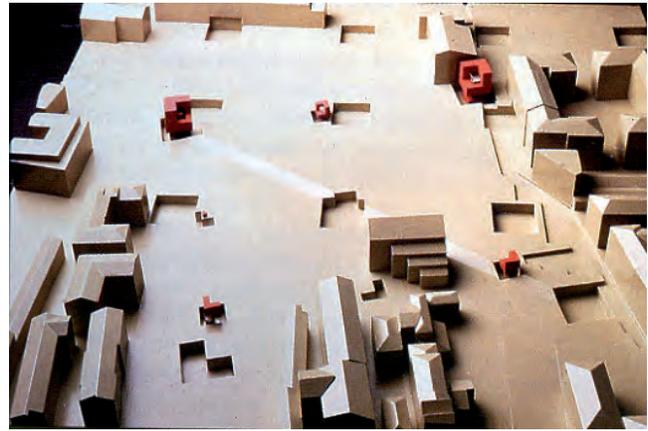
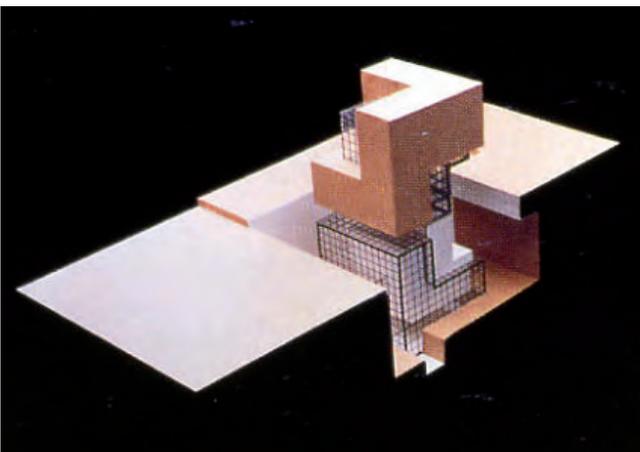
palimpsesto. Dentro de esta trama, Eisenman también encontrará nuevas vías para interpretar al objeto arquitectónico ya no como un objeto aislado, sino como un sistema de relaciones entre los objetos, siendo esta relación lo que determinara al lugar.



"Cannaregio", 1979, Peter Eisenman. Venecia, Italia. Proyecto

La propuesta de Eisenman resulta ser una arquitectura sintáctica que interpreta la relación que los objetos tienen entre sí, relación que se da de forma fragmentada y dispersa, donde el centro y los ejes han desaparecido. Esta interpretación será la encargada de encontrar la procedencia de cada uno de esos fragmentos. Se pueden reconocer tres tramas y tiempos importantes que en este proyecto se encuentran:

- 1) la trama que utilizó Le Corbusier en 1964;
- 2) el proyecto de la Casa XI en 1978, de Eisenman y
- 3) la propia traza del proyecto, que se da en diagonal y se encarga de unir el conjunto con la ciudad.



"House XI" y la maqueta del "Cannaregio" en Venecia, 1979, Peter Eisenman. Proyecto

El proyecto del Cannaregio en Venecia es un referente obligado para el estudio de la estrategia de fragmentos, en él, Eisenman demuestra la relación que tiene el conjunto con el exterior y la relación que el propio conjunto desarrolla en su interior.

2. Montaje

La aparición del cine revolucionó la forma de entender y crear la obra de arte. El filósofo alemán Walter Benjamin (Alemania, 1892-1940) vislumbró este aporte del cine y encontró en la reproductibilidad, la cualidad más importante para la transformación del arte, ya que su función es la de secularizar al arte, quitar de raíz su esencia "aurática", y cambiar su "valor de culto" por un "valor para la exhibición" o para "la experiencia". En este aspecto, Benjamin define "aura" como "el apareamiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar"⁸⁶. Lo anterior se traduce en la situación sui generis de una obra, que por "única" se sobrevalora, haciéndola ver tan lejana que su verdadero valor es el metafísico. La transformación del arte por medio de la reproductibilidad, permite que la obra se aproxime al receptor en su situación singular, actualizando así, lo reproducido. La arquitectura aunque parezca una obra única e irreproducible, el hecho de ser habitada implica una especie de renovación de sensaciones que la hacen de alguna manera pre-existir y reproducirse en sí misma. Esta cualidad de la obra arquitectónica tiene una peculiaridad que la diferencia de otras obras: su recepción se da de forma desapercibida.

Otra razón por la cual la aparición del cine fue esencial en el quehacer artístico, es el uso de la técnica del montaje, ya que otras ramas del arte recurren a ella, dando pie a nuevas formas que transforman así la visión estética del momento.

En la década de los ochenta, Bernard Tschumi (Suiza,

⁸⁶ Benjamín, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ed. Itaca, 2003, pág. 47

1944) encuentra en el montaje una herramienta de diseño para la arquitectura, primero en su texto experimental *The Manhattan transcripts*⁸⁷ y después aplicado en el parque de La Villette en París, obra hito para este tema.

Caso de estudio:

Parque de La Villette, París, Francia. 1982-90
Bernard Tschumi.

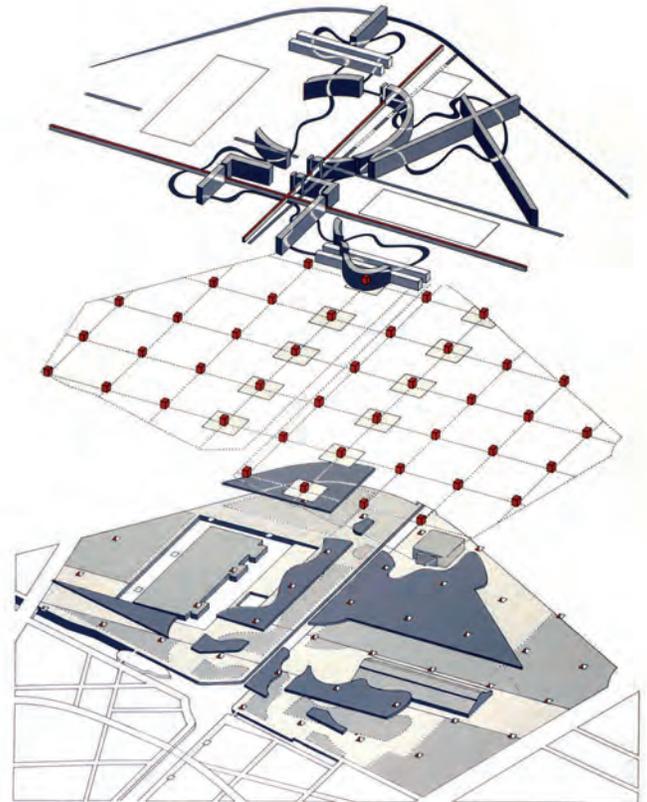
Tschumi realizó en este parque un montaje de secuencias basado en la cinética, como reflejo de la vida posmoderna donde el movimiento y la acción son cosas del vivir cotidiano. A partir de la idea del fragmento, crea tres sistemas independientes que configuran el conjunto en general. El primero de ellos es el sistema de puntos, el cual está constituido por las *follies*⁸⁸, ordenadas en una cuadrícula de 100 metros de cada lado. La orientación de esta retícula da a un canal artificial de agua llamado *l'Ourcq*, que tiene un trazado recto. El segundo sistema es el lineal, compuesto por caminos rectos y curvos, que le dan una cualidad cinemática al permitir y obligar recorridos por jardines temáticos. La línea preferente de este sistema es un camino recto casi perpendicular al canal. La independencia de estos dos sistemas se evidencia al no coincidir sus geometrías por una pequeña desviación entre la dirección del citado camino recto y la cuadrícula de las *follies*. El tercer y último sistema utilizado en el diseño del parque es el superficial, compuesto por cuerpos vegetales y un jardín infantil. Estos tres sistemas montados en el terreno conforman el parque, dándole una peculiar complejidad y, sobre todo diversos significados.

Particularizando, las *follies*, también contienen una idea fragmentaria. Esto lo consigue Tschumi a partir de la fragmentación de un cubo de 10 metros en cada lado, quita partes, deja otras, juega con posiciones por medio de combinaciones. Él define ese trabajo combinatorio con conceptos relacionados entre sí como los utilizados en la psiquiatría “locura” y “transferencia”; y los transporta al campo de la arquitectura como “combinación” y “contaminación”. Para ello, basa su teoría arquitectónica en el pensamiento del psicoanalista francés Jacques Lacan (Francia, 1901-1991) y del filósofo Michel Foucault (Francia, 1926-1984), retomando sus estudios acerca del psicoanálisis y el tratamiento de enfermedades psiquiátricas como la esquizofrenia por medio de la transferencia.

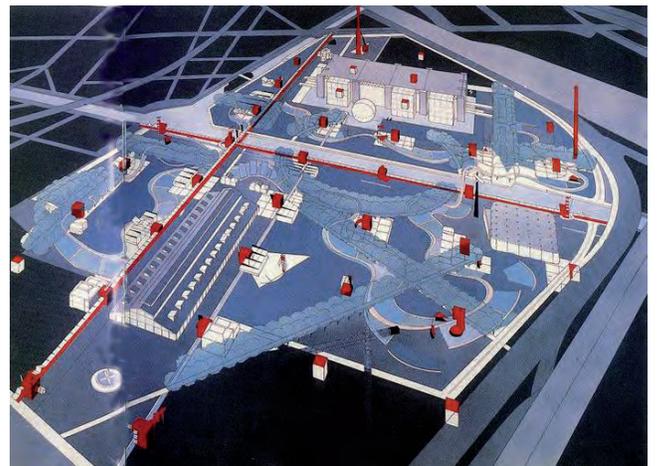
⁸⁷ Tschumi, Bernard, *The Manhattan transcripts*, Academy Editions, Londres/Nueva York, 1981

⁸⁸ El término *follie* significa “locura” en francés. Otro significado que se le atribuye es de ser una pequeña construcción escondida en el bosque o gran jardín de los reyes de Francia del siglo XVII en donde los más altos miembros de la monarquía organizaban fiestas privadas que incluían orgías.

El rey y la reina tenían cada uno, una *follie* de esta manera y por separado organizaban dichas fiestas.

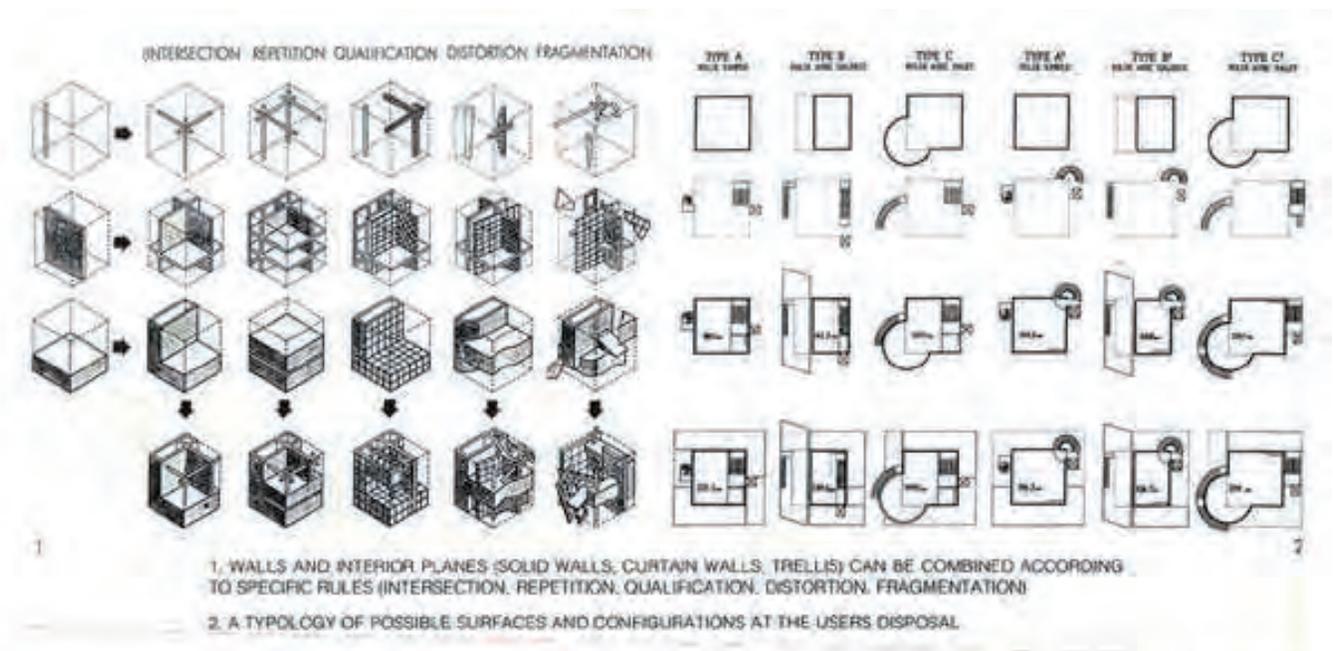


“Parque de la Villette”, 1982-1990, Bernard Tschumi. París, Francia. Vista de los tres sistemas.



“Parque de la Villette”, 1982-1990, Bernard Tschumi. París, Francia.

Para Lacan, la identidad de cada persona está conformada por una multiplicidad de imágenes fragmentadas y fortuitas, es decir, cada sujeto es resultado de una construcción de fragmentos comparable a un *collage*. Existe una relación muy estrecha entre este punto de vista psicoanalítico y el arquitectónico. El puente entre estos puntos de vista lo escenifica Bernard Tschumi. Si para Lacan esta condición fragmentada es transferida al psicoterapeuta en las respectivas



“Parque de la Villette”, 1982-1990, Bernard Tschumi. París, Francia. Análisis de la descomposición de un cubo para las “follies”



Comparativa entre la “folly L5” de Tschumi y el monumento a la 3ª Internacional de V. Tatlin (maqueta).

sesiones, lo que se llama en el campo del psicoanálisis “transferencia”, esta transferencia para Tschumi se realiza sobre la arquitectura misma. Las follies representan esta transferencia.

Algunas *follies* albergan diversos usos, los cuales pueden ser cambiados y han cambiado. Algunas albergan talleres de arte, cafetería, guardería, puntos de socorro, etc., originalmente se habían propuesto un total de 31 usos diferentes, aunque hay *follies* en las que su uso no está claro o no lo hay. Lo que Tschumi también dejó claro, es la gran influencia que para él tuvo el constructivismo ruso, haciendo una *follie* (Folie L5) en homenaje a Vladimir Tatlin, que al igual que su proyecto para el monumento a la 3ª. Internacional, tiene una torre cilíndrica con una escalera de caracol.

3. Collage urbano

Otro mecanismo empleado en la cultura del fragmento y al igual que la estrategia de fragmentos y el *montaje*, se utiliza en su mayoría a nivel de conjunto urbano es la técnica del *collage*. Unas páginas atrás, se dio constancia de la importancia que tuvo la profundización de Colin Rowe y Fred Koetter acerca de la fragmentación en su libro “la ciudad *collage*” (*collage city*). El *collage* se vuelve así la estrategia proyectual urbana que mejor refleja a la ciudad contemporánea, globalizada y posmoderna, la que se encuentra integrada por diversos collages, que planeados o no, forman ya parte importante en la estructura de una ciudad.

Caso de estudio 1:

Exodus o los prisioneros involuntarios de la arquitectura.
Londres, Inglaterra. 1972
Rem Koolhaas (OMA)

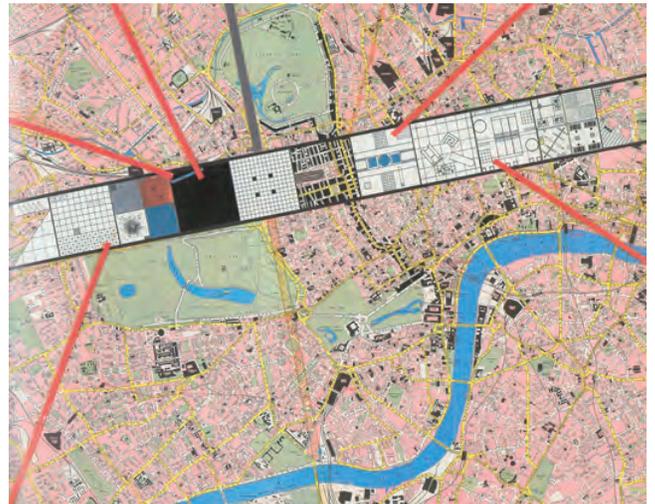
OMA (*Office for Metropolitan Architecture*), liderado por Rem Koolhaas, hace una excelente parodia de la ciudad contemporánea con el proyecto “Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura” en 1972.

En este proyecto, Koolhaas se basa en la cotidianidad del Berlín dividido por el muro, para transportar aquella situación a un Londres del presente, segmentado en diez áreas distintas entre sí, unas dedicadas al placer y las fantasías eróticas de los baños; la universidad, con hospital y escuela; las arenas de gladiadores y de las agresiones; el parque de los cuatro elementos; la plaza de las musas, donde se muestra la evolución de las creaciones artísticas; y el conjunto de investigación científica.

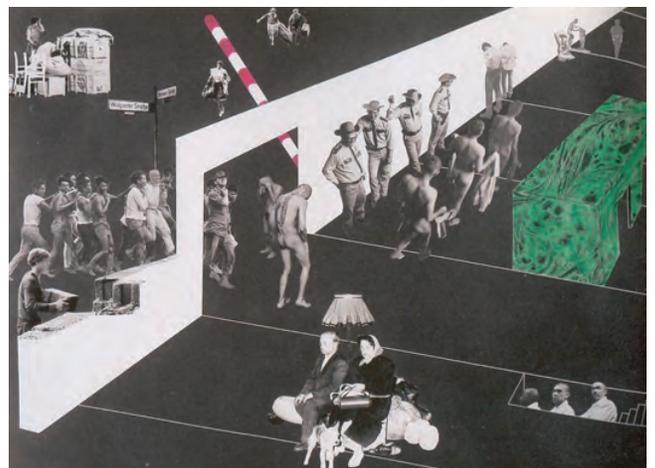
Koolhaas critica la manera en que una estructura arquitectónica de grandes proporciones es superpuesta de manera autoritaria y sin ninguna consideración, para transformar la vida cotidiana, afectando la dialéctica del ritual urbano en una ciudad existente.



“Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura”, 1972, Rem Koolhaas. Acuarela, tinta y lápiz de color sobre fotografía.



“Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura”, 1972, Rem Koolhaas. Vista aérea del proyecto.



“Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura”, 1972, Rem Koolhaas. Acuarela, tinta y lápiz de color sobre fotografía.

Caso de estudio 2:
Centro internacional de negocios Euralille, Lille, Francia.
 1988-95
 Rem Koolhaas (OMA)

El estudio urbano de Koolhaas es descrito en su libro *Delirio en Nueva York*⁸⁹ en 1978. A partir de él, sus formulaciones teóricas irán evolucionando rápidamente, logrando realizar proyectos con una carga ideológica hasta hoy vigente, como el Centro Internacional de Negocios Euralille, en Lille, Francia.

Con este proyecto, Koolhaas evidencia su ideal de ciudad contemporánea con edificios de todo tipo, que a modo de collage muestran una ciudad informe, recordando a Piranesi por la disolución de la ciudad de la forma. El conjunto se caracteriza por la heterogeneidad y la multiplicidad de objetos de diversos tamaños y formas que se conectan entre sí.



“Centro Internacional de Negocios Euralille”, 1988-1995, Rem Koolhaas. Lille, Francia.

La vista aérea permite apreciar el conjunto en su totalidad. La agrupación de diversas funciones y formas da la impresión de haber sido proyectado por distintos arquitectos.

En este complejo se encuentra un centro comercial debajo de una gran cubierta inclinada y tres torres semejantes entre sí que funcionan como hotel, habitaciones para estudiantes y oficinas respectivamente.



“Centro Internacional de Negocios Euralille”, 1988-1995, Rem Koolhaas. Lille, Francia.



“Centro Internacional de Negocios Euralille”, 1988-1995, Rem Koolhaas. Lille, Francia.

4. Megaobjetos o edificios-masa

El término megaobjeto hace referencia a la reagrupación de un objeto fragmentado, que al igual que la tierra al ser excavada se expande y parece no poder regresar a su estado natural, los fragmentos reagrupados hacen del edificio contenedor una estructura ampliada por superposiciones espaciales y conexiones múltiples en su interior. Grandes objetos arquitectónicos resguardando a la vida “posmoderna”, objetos singulares formados por fragmentos heterogéneos.

La diferencia entre el megaobjeto y el collage es que en el primero la heterogeneidad se da en su interior, es una superposición de plataformas verticales, por lo cual el megaobjeto ya no puede crecer, a diferencia que un conjunto con la técnica del collage, ya que el crecimiento si se requiere, se puede dar sin afectarlo.

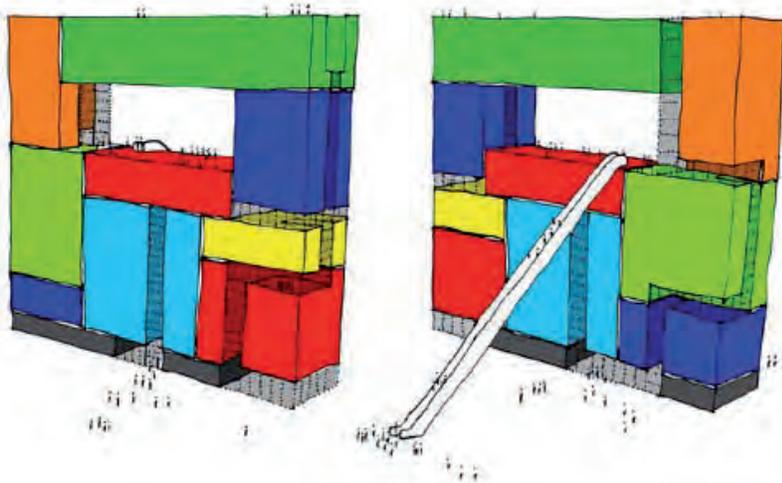
⁸⁹ Koolhaas, Rem, *Delirio en Nueva York*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006

Caso de estudio:
Edificio para viviendas Mirador en Sanchinarro, Madrid,
España. 2001-2005.
 MVRDV.

En el 2001, el gobierno de la ciudad de Madrid invitó a numerosos arquitectos a desarrollar propuestas para edificios residenciales que respondieran a la creciente y cada vez más variada petición de vivienda, pero que al mismo tiempo se convirtieran en icónico punto de referencia para toda la ciudad.

Sobre un terreno baldío en la periferia nordeste de Madrid, en una zona de nueva expansión delimitada por las arterias de alto tráfico de la autopista y destinada a convertirse en un nuevo barrio residencial, el grupo holandés MVRDV (Winy Maas, Jacob van Rijs y Nathalie de Vries) en colaboración con la arquitecta madrileña Blanca Lleó, rompieron con la excesiva homogeneidad del trazado urbanístico de la zona, que contempla casi en la totalidad de los terrenos residenciales, la configuración de manzanas cerradas de 6 pisos. Esto se logró con un edificio Mirador que se distingue con respecto a los edificios del entorno por su gran volumen de 21 pisos (63,4 metros). La altura permite liberar una parte importante del espacio del terreno, haciendo así posible la concesión de una parte del terreno privado en beneficio del disfrute colectivo.

Este edificio es un valioso ejemplo contemporáneo del megaobjeto. En él se agrupan verticalmente nueve módulos tridimensionales que escenifican la tipología de nueve edificios diferentes de vivienda, es decir, a modo de “mini-barrios” dentro del propio edificio, identificados y diferenciados claramente de cara al exterior mediante la utilización de distintas combinaciones en la organización y posición de los huecos, así como los materiales, la textura y el color de la fachada.



Edificio para viviendas “Mirador en Sanchinarro”, 2001-2005,
 MVRDV. Madrid, España.

Los 165 departamentos que conforman al edificio contienen una gran variedad de situaciones y tipos de vivienda, como respuesta a la heterogeneidad e individualidad actual, buscando propiciar las relaciones humanas e integrar en un mismo edificio a diversos grupos sociales con modos de vida distintos. Por medio del fragmento se agrupan distintos estratos sociales evitando así la segregación que tanto ha sido atribuida a la cultura del fragmento.



Edificio para viviendas “Mirador en Sanchinarro”, 2001-2005,
 MVRDV. Madrid, España.



Edificio para viviendas “Mirador en Sanchinarro”,
 2001-2005, MVRDV. Madrid, España.

Este megaobjeto representa a la ciudad contemporánea no tan sólo por el collage de viviendas que contiene, sino también porque las circulaciones en el edificio son como pequeñas calles verticales. El edificio tiene 21 pisos y la gran seña de identidad que lo ha hecho especialmente llamativo, es el gran hueco situado en el piso 12 que ofrece tanto a los habitantes del complejo como a los visitantes del exterior atraídos por el espectacular panorama sobre la Sierra del Guadarrama, un jardín comunitario y un espacio al aire libre de gran altura, dónde encontrarse y gozar de las vistas. El proyecto prevé, de hecho, una gran escalera móvil que permitiría un acceso directo a la terraza desde la plaza situada enfrente del edificio.



Edificio para viviendas "Mirador en Sanchinarro", 2001-2005, MVRDV. Madrid, España.



Edificio para viviendas "Mirador en Sanchinarro", 2001-2005, MVRDV. Madrid, España.

5. Complejos polifuncionales

El nivel actual del sistema capitalista denominado como *globalización* ha hecho de la ciudad contemporánea un colosal sistema de paradójicas relaciones. No es extraño ver, y más en ciudades de países del tercer mundo,

contradicciones tales como zonas residenciales de la clase dominante justo en frente o al lado de colonias populares con problemas de pobreza, en algunos casos extrema. Es el caso por ejemplo de Santa Fe, en el poniente de la Ciudad de México. Estos tejidos residenciales son los que en la actualidad han experimentado un gran cambio en su conformación, ya que la demanda de más y mejores servicios para sus habitantes (en la mayoría de los casos demandas desligadas de las necesidades naturales y elementales del hombre y en completa dependencia con el consumismo) ha transformado el uso de estos conjuntos residenciales en usos comerciales y de servicio como centros comerciales, restaurantes, oficinas, talleres, guarderías, etc., hecho que ha reconfigurado el espacio público.

La conciencia del fragmento se basa en ese nuevo sistema de relaciones donde la diversidad y la complejidad se manifiestan con fragilidad, para dar soluciones multifuncionales, superponiendo nuevas piezas urbanas que beneficien las relaciones sociales. De ahí parten los complejos polifuncionales como megaformas integradoras de las nuevas demandas de la sociedad contemporánea.

En la actualidad, muchas ciudades del mundo han optado por cambiar las condiciones de vida de sus habitantes. Las propuestas han crecido y los complejos polifuncionales aumentan. Se analizarán a continuación un par de ellos: uno ya construido y ha demostrado su eficacia; el otro, apenas salió a la luz y ha llenado de expectativas a los críticos e interesados.

Caso de estudio 1:

Schots 1 y 2, Groningen, Holanda. 1994-2002
S333 Architecture + Urbanism

A principios de 1994, S333 ganó el concurso European 3 con el tema "En casa y en la ciudad - La edificación residencial genera urbanidad". El concurso buscaba una propuesta que diera solución al problema entre el espacio público y el privado en la ciudad de Groningen, al norte de Holanda. El terreno se encuentra al borde de una antigua muralla medieval en la ciudad, que marca el paso del centro histórico y la ampliación de la ciudad de principios del siglo XX.

El proyecto cambió la idea de manzanas cerradas por nuevas formas del espacio semipúblico que se insertaran en el paisaje a modo de "témpanos de hielo" (Schots).

Diseñaron plazas públicas con acceso desde la calle, tomando como prioridad el acceso peatonal, a manera de extensiones de la propia ciudad, como si las aceras crecieran y se introdujeran al conjunto, que en la planta baja cuenta con la infraestructura necesaria para atender no tan solo a sus habitantes, sino también a los peatones que por cualquier razón se hallen en el lugar.



“Schots 1 y 2”, 1994-2002, S333 Architecture+Urbanism. Groningen, Holanda. Vista del conjunto 1 y 2.



“Schots 1 y 2”, 1994-2002, S333 Architecture+Urbanism. Groningen, Holanda. Vista del espacio público.

Las plazas que se generan en el interior mantienen una peculiar relación entre el espacio público urbano y el público del propio conjunto de la siguiente manera:

El *Schot 1* cuenta con comercios en la planta baja y se encuentra en la transición entre el exterior y el interior del conjunto, razón que la hace mantener gran afluencia de personas.

El *Schot 2* es más complejo. Teniendo gran área libre, mantiene una estricta diferencia con el espacio público del *Schot 1*. Esta área funge como extensión comunitaria del espacio privado, es decir de las viviendas que la rodean. Esto se logra porque los comercios se encuentran por encima de los bloques de vivienda, a los que se accede por una rampa que guarda la fisonomía del terreno natural.

Este proyecto ya construido, ha favorecido la creación de diferentes situaciones residenciales que liberan más espacio público para uso general, lo que ha transformado la zona en una experiencia urbana singular.



“Schots 1 y 2”, 1994-2002, S333 Architecture+Urbanism. Groningen, Holanda. Vista de un patio interior.



“Schots 1 y 2”, 1994-2002, S333 Architecture+Urbanism. Groningen, Holanda. Vista de los patios interiores.

Caso de estudio 2:

Tirana Rocks, Tirana, Albania. 2008.
MVRDV

Este proyecto fue el ganador de un concurso internacional convocado por las autoridades de la capital de Albania. El proyecto propone una serie de edificios cubiertos de piedra, a modo de rocas gigantes rectangulares simulando la idea de piedras dispersas

caídas sobre el terreno. Además, plantea una renovación del borde del lago con una densificación urbana del área a través de un plan maestro ecológico. El plan contempla un nuevo barrio residencial con un parque y equipamientos públicos, planteando la regeneración de un total de 20 hectáreas en la ribera norte del lago.



“Tirana Rocks”, 2008, MVRDV. Tirana, Albania. Vista del conjunto.

El conjunto de edificios al igual que el “Mirador de Sanchinarro”, pretende lograr una gran diversidad de viviendas, con la variante de que se le agregan comercios y oficinas. La disposición de los volúmenes que parecen haber caído del cielo y quedado algunos encima de otros, tiene su fundamento en crear espacios públicos singulares que generen una cadena de sitios de recreación y deportivos, además de áreas verdes conectadas a lo largo del lago.

El plan maestro incluye 225,000m² de vivienda, 60,000m² de oficinas, 20,000m² de comercio, 60,000m² de áreas verdes, un hotel de 15,000m² y 20,000 de áreas deportivas, junto con zonas de estacionamientos; y su construcción está agendada para el año 2010. Con ello, las autoridades de la ciudad de Tirana buscan la renovación de la ciudad y un empuje económico para la zona.



“Tirana Rocks”, 2008, MVRDV. Tirana, Albania. Vista del conjunto.



“Tirana Rocks”, 2008, MVRDV. Tirana, Albania.

Las expectativas son muchas. Ahora cabe la pregunta: ¿logrará el conjunto crear espacios públicos que generen un conveniente sistema de relaciones sociales? O ¿el resultado será la segregación social?

6. Dispersiones de objetos segregados y aislados

Los mecanismos fragmentarios pasados convergen en lo siguiente: por medio del collage y la superposición permiten la mezcla y las extrañas relaciones sociales con todo y sus contradicciones para la convivencia; de manera tal que la otredad no es negada. Al contrario, hablar del mecanismo proyectual por medio de objetos segregados y aislados, significa la segregación social, racial y cultural; y no se puede negar que también existe y la produce la arquitectura. Este tipo de fragmentación es irreversible porque sus articulaciones han sido rotas para no volverse a unir de ninguna manera.

La ideología dominante, la conservadora busca continuar con el mismo sistema que le ha permitido permanecer en el lugar privilegiado, en una burbuja

aislada donde es imposible para la mayoría de la población del mundo llegar. De esta manera, la arquitectura que aprobará y promoverá será la que evite el contacto entre distintos estatus sociales, la que se aisle por medio de contenedores que provoquen el miedo psicológico al entrar, es decir, que la conciencia de la mayoría de la gente no privilegiada le indique que está en un lugar equivocado e indebido.

Una de las características de la arquitectura que segrega es que niega el entorno urbano para dejar a su alrededor vacíos que la desconecten del gran y mayoritario resto de la humanidad. En ella dominan las calles no peatonales, los estacionamientos y las autopistas; zonas residenciales que llevan como estandarte la propiedad privada y se encierran con muros y rejas, los grandes centros comerciales que pregonan el consumismo y el ocio; y a manera de las fortalezas de la Edad Media, se encuentran amuralladas o separadas por lagos artificiales que tan sólo le faltan los cocodrilos. Los parques temáticos por ejemplo, también provocan la segregación ya que deterioran el concepto de territorio público, lo privatizan y hacen una caricatura de él. Donde hay una pieza autónoma del territorio, no hay memoria social ni patrimonio. No es raro ver que en las zonas residenciales más “desarrolladas” (para no decir acaudaladas) no hay gente caminando, las aceras se han convertido en el marco de la propiedad privada.

Caso de estudio:

Puente en Jerusalén, Jerusalén. 2008
Santiago Calatrava

Calatrava afirma que se inspiró al crear este puente en el versículo 3 del salmo 150 de la Biblia, que dice:

“Alabadle a son de bocina;
Alabadle con salterio y arpa.”

Es por ello que el puente está sostenido por sesenta cuerdas, haciendo alusión al instrumento que tocaba el mítico Rey David.

El proyecto fue encargado por el que fuera alcalde de la ciudad, hoy primer ministro de Israel Ehud Olmert, quien está envuelto en la sombra del genocidio. Fue inaugurado el 25 de junio del 2008 de tal manera que coincidiera con el 60º aniversario de Israel y con el 40º aniversario de lo que los israelíes denominan la reunificación, que para la comunidad internacional y los palestinos es la ocupación de la Jerusalén árabe.

A pesar del ocurrente simbolismo que Calatrava aludió a su propia obra, ésta ha tenido muchas críticas a nivel nacional e internacional. Algunos habitantes judíos al hacer referencia al valor histórico y religioso del lugar, ven en el puente una agresión a estos ideales y creen que un túnel hubiera funcionado y respetado mejor al pueblo religioso. Otros detractores de la obra aluden a la poca visibilidad que ha provocado y al alto costo que llevó el construirla.



Puente en Jerusalén, 2008, Santiago Calatrava, Jerusalén.

Sin embargo, para este análisis, críticas como esas no se encuentran lo suficientemente fundamentadas. El problema crucial que ha generado este puente, es que segrega y niega a la totalidad de un pueblo que también habita históricamente en Jerusalén: el pueblo palestino. El conflicto histórico entre judíos y palestinos ha estado últimamente con una tensión tal, que del sábado 27 de diciembre de 2008 al 18 de enero de 2009, se llevó a cabo uno de los ataques más violentos en los últimos cuarenta años por parte del gobierno israelí a la Franja de Gaza, matando a más de mil 300 civiles palestinos, entre ellos 412 niños⁹⁰.

¿De qué manera ha afectado el puente de Calatrava a las conflictivas relaciones entre judíos y palestinos? Un tranvía atravesará este puente y se dirigirá a los asentamientos judíos del este de la ciudad, pasando por territorio palestino, a los que apenas prestará servicio. El puente puede ser usado para presionar al pueblo palestino a desocupar la tierra que históricamente ha habitado.

Esta obra segrega y está resuelta solamente para diferenciarse del entorno como una burbuja que representa una pieza más del zoológico arquitectónico aislado.

⁹⁰ Según datos de la Oficina de Coordinación de Asuntos Humanitarios de la ONU. Ver página de Internet: http://www.ochaopt.org/documents/ocha_opt_gaza_humanitarian_situation_report_2009_01_19_english.pdf



Puente en Jerusalén, 2008, Santiago Calatrava, Jerusalén.

Más allá de que Santiago Calatrava sea un excelente arquitecto y su obra sea aplaudida y admirada en todo el mundo por estudiantes, profesores e interesados en la arquitectura; el puente ha sido una decisión desatinada de su autor, y ha dado como resultado la disgregación étnica, social, religiosa y cultural; colaborando vergonzosamente con el conflicto en medio oriente.

La cultura del fragmento en la arquitectura se basa en diversas estrategias formales. Las mencionadas anteriormente son las más recurrentes en la actualidad. Es necesario redundar para aclarar que la fragmentación es una

Pliegues

Gracias al desarrollo de la ciencia se ha desmitificado el conocimiento. Es evidente ver la basta diferencia que existe entre la teoría del universo de Claudio Tolomeo (siglo II d.C. y su teoría duró más de mil años) y los nuevos descubrimientos que más allá de poner al hombre como centro del universo, lo reconocen como una pequeña parte de él. La visión egocéntrica del ser humano va desapareciendo y esto se demuestra con nuevas teorías o nuevas interpretaciones de teorías como la relatividad de A. Einstein (Alemania, 1879-1955), ya no es la relatividad de lo verdadero sino la verdad de lo relativo. El ser humano es una pieza más del universo y no el centro de él. De esta manera se puede reconocer que cada fenómeno o elemento (ya sea ser vivo o no, físico,



Puente en Jerusalén, 2008, Santiago Calatrava, Jerusalén.

forma de interpretar al mundo y la arquitectura, por lo cual no se le debe encasillar con dicha palabra como una moda, ya que corresponde a una visión teórica en un momento determinado.

Si bien, la fragmentación ha sido utilizada históricamente, en la actualidad es una estrategia proyectual muy recurrida: el rompimiento formal con el pasado es abrupto. El desorden y el exceso en esta estrategia proyectual se manifiesta en los diversos fragmentos que la conforman. De esta manera se promueven sentimientos perturbadores.

*Esto lo estoy tocando mañana
Julio Cortázar, El perseguidor.*

*De niño lo que más recuerdo son las alucinaciones.
Una de ellas me veía a mí mismo diminuto, tanto que
los pliegues de las cobijas se asemejaban a las dunas del desierto.
Esa visión me producía unas ganas incontenibles de vomitar.
Ahora entiendo que esa sensación que me producía la
enormidad de los pliegues significaría hoy la dificultad
de aceptarme dentro de la infinitud del universo,
aceptarme tan pequeño e insignificante en él.
El autor recordando.*

químico, etc.) es un mundo dentro de otro mundo y todo se va desmenuzando de manera tal, que hoy todavía no se vislumbra dónde está el fin de la cadena a nivel macro y microscópico.

Ésa es la idea que sostiene la teoría del pliegue: “Siempre hay un pliegue en el pliegue [...]. La unidad de materia, el más pequeño elemento del laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea.”⁹¹

El pliegue es el reconocimiento de la multiplicidad de fenómenos. Esta multiplicidad no sólo está conformada

⁹¹ Deleuze, Guilles, *El pliegue*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989, pág. 14

por muchas partes sino que está plegada de distintas maneras, es por ello que la antropología acogió de buena manera a esta teoría ya que el paso del hombre en la tierra no sigue una línea recta o circular donde cada suceso se da de forma sincrónica; más bien se da de forma diacrónica y su camino se encuentra repleto de pliegues.

Gilles Deleuze (Francia, 1925-1995) desmenuza este pensamiento en su libro "El pliegue" y se basa sobre todo en el pensamiento de G. W. Leibniz (Alemania, 1646-1716) y en el arte barroco por su extensa geometría. Leibniz observa a los objetos o sujetos desde un punto de vista metafísico y les da el nombre de *mónada*. De esta manera la *mónada* representa a lo Uno y esa unicidad representa una serie amplia de posibilidades en que se puede desarrollar lo Uno, un desarrollo que lleva como fin la entelequia.

Los pliegues: estética y arquitectura

La estética y la arquitectura contemporánea retoman esta teoría por varios puntos. Uno de ellos se basa exactamente en la visión de tomar al objeto como una posibilidad infinita de ser creado y otro de desarrollarse. El cómplice de la obra (lo que algunos llaman contemplador), observa a una obra desde un punto de vista, mas no es este punto de vista el centro de la obra, sino tan sólo una parte de la infinidad de partes de donde puede ser observada, por ello la teoría del pliegue desecha simetrías. No es coincidencia que Bernard Tschumi (Suiza, 1944) reflexionara a finales del siglo pasado sobre la diversa gama de posibilidades que tiene la arquitectura para desarrollarse: "... esto implica que cualquier intento por encontrar un nuevo modelo o forma de arquitectura, requiere un análisis de alto rango de posibilidades..."⁹². Es necesario sin embargo, aclarar que esto no significa que B. Tschumi haya querido deliberadamente retomar la idea del pliegue para abordar a la arquitectura, sino más bien lo que se busca es demostrar de qué manera la arquitectura contemporánea converge con el pensamiento de la sociedad actual.⁹³

Otro punto por el que la arquitectura retoma esta teoría es el que considera a la materia y a lo viviente como entes ubicuos, es decir, en continuo movimiento, dando lugar a la imprevisibilidad de los acontecimientos que se generan alrededor y dentro de ellos. El mismo B. Tschumi declara que el propósito genuino arquitectónico es "permitir que ocurran nuevas situaciones y [a]ctividades hasta ahora no imaginadas"⁹⁴.

⁹² Tschumi, Bernard, *Architecture and Disjunction*, Cambridge, 1994; texto compilado por Dávila, Juan Manuel, *La deconstrucción hace arquitectura*, FEM, México, 2002, pág. 18

⁹³ El arquitecto y teórico Joseph María Montaner hace énfasis del "peligro de abusar de una interpretación banal, superficial e inmediata de la idea del pliegue" en su libro *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008, pág. 179.

⁹⁴ Dávila, Juan Manuel, *La deconstrucción hace arquitectura*,

La discrepancia de la arquitectura actual hacia la geometría estricta y estática del modernismo es la misma que Deleuze reconoce en Leibniz hacia Descartes, ya que para éste último la materia es abstracta y pasiva, mientras que para Leibniz irregular y elástica, es decir, afín a la vida, a la naturaleza con su geometría caprichosa: el cerebro humano está lleno de pliegues así como la topografía de la tierra que asemeja a una cama destendida.



Cordillera en Chile.

Vale aclarar que la discrepancia a la que se hace alusión no pertenece solamente a la arquitectura contemporánea. Hay ejemplos excelentes como el movimiento situacionista dirigido por Guy Debord (Francia, 1931-1994) a mediados del siglo pasado que proclamaba un urbanismo y una arquitectura nuevos, que crearan situaciones nuevas en la vida cotidiana; recorridos al azar o espacios que generaran emociones distintas en la mente de las personas; lo que Debord llamó: *psicogeografía*.

El pliegue también está muy relacionado con la idea de laberinto y sus múltiples bifurcaciones. Esto se puede comparar por ejemplo con la idea de "casa" que creó el escritor Jorge Luis Borges (Argentina, 1899-1986) en el cuento "La casa de Asterión". En él, Borges describe la casa de Asterión como un gran laberinto del tamaño del mundo, para después declarar que es el mundo mismo. Esta idea de la multiplicidad la describe de manera clara en las líneas que dicen: "Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar."⁹⁵ Así como cualquier lugar es otro lugar, también cualquier pliegue es otro pliegue.

Más allá de utilizar la teoría del pliegue como estrategia conceptual de diseño, Frank O. Gehry (Canadá, 1929) encuentra en la geometría a base de pliegues una herramienta formal para su arquitectura, en el ejemplo siguiente: el proyecto Lewis Residence (1985-95), los pliegues se hacen más que evidentes en la cubierta.

FEM, México, 2002, pág. 24

⁹⁵ Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, AGEA, Barcelona, 2000, pág. 54



"Lewis Residence", 1985-1995, Frank O. Gehry. Ohio, EUA. Proyecto.

Caso de estudio 1:

Capilla en Valleacerón, España. 2007
Sol Madrideojos y Juan Carlos Sancho Osinaga.

Hay sin embargo quienes sí pensaron plenamente en considerar como estrategia proyectual la idea del pliegue, un ejemplo de ello son los arquitectos Sol Madrideojos (España, 1958) y Juan Carlos Sancho Osinaga (España, 1947) con el proyecto y su respectiva construcción de una capilla en Valleacerón en el 2007 en España.



"Capilla en Valleacerón", 2007. Sol Madrideojos y Jaun Carlos Sancho Osinaga. Valleacerón, España. Fachada frontal.



"Capilla en Valleacerón", 2007. Sol Madrideojos y Jaun Carlos Sancho Osinaga. Valleacerón, España. Fachada trasera.



"Capilla en Valleacerón", 2007. Sol Madrideojos y Jaun Carlos Sancho Osinaga. Valleacerón, España. Interior.

⁹⁶ cfr., Josep María, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008, pág. 176

*Caso de estudio 2:
Capilla provisional en St. Loup, Pompaples, Suiza. 2008.
Localarchitecture.*

El tour visual del pliegue es impredecible como el resultado de un golpe a una caja. La arquitectura lo refleja y aunque sea paradójico, la imprevisibilidad puede ser decidida formalmente por el arquitecto, esto lo podemos ver en el diseño y construcción de la capilla St. Loup, Pompaples, en Suiza, obra de Localarchitecture (Suiza) en el 2008.



“Capilla provisional St. Loup”, 2008, Localarchitecture. Pompaples, Suiza.

Esta capilla en realidad es provisional ya que la iglesia de la comunidad se encuentra en reparación actualmente. El periodo por el que va a estar funcionando esta capilla será de dos años. A pesar de ello, se propuso construir un espacio acogedor, agradable y singular, que además (y muy importante para aquellos que ven a la arquitectura contemporánea como una arquitectura cara y derrochista) se ha ajustado a las limitaciones económicas y de plazo de ejecución, la capilla se construyó en dos meses y el presupuesto resultó ser el equivalente al de montar casetas provisionales o una carpa.



“Capilla provisional St. Loup”, 2008, Localarchitecture. Pompaples, Suiza.

Desde su interior también se pueden ver los pliegues y aunque parezca que son muy agresivos para la actividad de la propia capilla, lo que generan son distintas tonalidades de luz, impregnando al interior la sensación necesaria que requiere una construcción de este tipo.



“Capilla provisional St. Loup”, 2008, Localarchitecture. Pompaples, Suiza. Interior.

*Caso de estudio 3:
Casa en Chihuahua, Chihuahua, México. 2008
Productora.*

Enclavada en la parte alta de los cerros que rodean a la ciudad de Chihuahua, se encuentra esta peculiar casa en un terreno con una pendiente del 20%. Dado que la zona es de clima extremo, parte de la casa se encuentra enterrada, de modo que en verano se mantiene fresca y en invierno conserva el calor.



“Casa en Chihuahua”, 2008, Productora. Chihuahua, Chihuahua.

La compleja geometría a base de pliegues permite obtener alturas y espacios heterogéneos que se aprovechan con una serie de perforaciones en los techos para generar patios y terrazas con amplias ventanas que permiten visuales de la ciudad, el paisaje o el cielo.



“Casa en Chihuahua”, 2008, Productora. Chihuahua, Chihuahua. Vista de las terrazas.

Los pliegues permiten que las paredes y los techos se conviertan en rampas por las cuales los habitantes de esta casa, pueden caminar y sentarse para admirar el paisaje. De esta manera, la casa deja de tener espacios muertos y se convierte en un gran generador de recorridos y aventuras.



“Casa en Chihuahua”, 2008, Productora. Chihuahua, Chihuahua. Vista de las terrazas.

Caso de estudio 4:
Edificio de usos múltiples para la Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile, Chile. 2005.
 José Cruz Ovalle.

El siguiente y último caso de estudio, se encuentra en Peñalolen, Santiago de Chile, es obra del arquitecto José

Cruz Ovalle y corresponde a un edificio de usos múltiples para la Universidad Adolfo Ibáñez, terminado en el año 2005.



“Edificio de usos múltiples para la Universidad Adolfo Ibáñez”, 2005, José Cruz Ovalle. Santiago de Chile, Chile. Vista del conjunto.

Lo interesante de esta obra, además de su atinada adecuación a la caprichosa geografía del lugar es que su propia complejidad formal permite en su interior diversos recorridos que se pliegan y despliegan, que se pierden y se encuentran, permitiendo a la voluntad de cada quien inventar su propio camino.



“Edificio de usos múltiples para la Universidad Adolfo Ibáñez”, 2005, José Cruz Ovalle. Santiago de Chile, Chile. Vista del interior.



“Edificio de usos múltiples para la Universidad Adolfo Ibáñez”, 2005, José Cruz Ovalle. Santiago de Chile, Chile. Vista del interior.

Para finalizar, es necesario reiterar que el pliegue no es exclusivo de la estética contemporánea. El propio Deleuze ve en el barroco un gran ejemplo de esta idea, ya que la geometría barroca recurre a las curvas: formas cóncavas y convexas, inflexiones y tensiones que escenifican el pliegue y el despliegue. También se puede ver en otros periodos artísticos esta misma idea; como ejemplo se encuentra el arte de las vanguardias, con las pinturas y dibujos caligráficos de Paul Klee (Suiza, 1879-1940) y Henri Michaux (Bélgica, 1899-1984) y el arte que resulta de plegar y arrugar el lienzo de Simon Hantaï (Hungría, 1922-2008). También en la escultura podemos notar el pliegue como recurso formal en la obra de Matthias Goeritz (Alemania, 1915-1990).

Rizomas

Es otra vez Guilles Deleuze junto a Félix Guattari (Francia, 1930-1992) quienes traen otro concepto que retrata el pensar del mundo contemporáneo: el rizoma. Este concepto parte de la concepción caótica del mundo que rechaza estructuras dicótomas o en forma de árbol y plantea una interpretación de la realidad sin estructuras jerárquicas ni orden. Rizoma es una multiplicidad en aparente desorden y la multiplicidad se entiende no como una unidad multiplicada, sino como la desaparición de la unidad. El rizoma no tiene principio ni fin, sino siempre se encuentra en medio (*intermezzo*), por lo cual su multiplicidad se diferencia a la del árbol que se basa en la filiación de hojas, por el contrario el rizoma tiene como tejido la conjunción “y... y... y...”. No tiene unidades de medida sino variedades de medida porque no hay puntos sino conexiones, líneas conectoras. La naturaleza es rizoma, “los animales en manada son rizomas, las ratas



“Modelo de la serpiente de El Eco”, 1952. Matthias Goeritz.

A su vez, tampoco el pliegue corresponde únicamente a las artes visuales, la literatura recurre al pliegue en los cuentos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar (Argentina, 1914-1984), en la narrativa de E. T. A. Hoffmann (Alemania, 1776-1822), los poemas de Paul Celan (Rumanía, 1920-1970) y los ensayos de Walter Benjamín (Alemania, 1892-1940) quien recurre al laberinto de sus recuerdos de juventud.

Es así que el pliegue es sólo una estrategia proyectual, y su uso, corresponde a una cuestión formal y no funge como una “justificación” filosófica de diseño, sino como un modo de abordarlo.

La morfología a base de pliegues dan al objeto arquitectónico un carácter dinámico y repleto de sensualidad, una especie de objeto enigmático. Ello es logrado por la disposición de sus elementos arquitectónicos y tipológicos. Dentro de la voluptuosidad de las formas geométricas en esta estrategia proyectual, existe un orden abstruso que causa angustia y provoca perturbación al espectador.

son rizomas.”⁹⁷. El rizoma tiene diversas formas ya que su extensión se ramifica en todos los sentidos como la mala hierba o la hiedra, se desparrama como el agua en el piso haciendo su camino o como la lava de un volcán. No puede romperse o interrumpirse porque siempre reaparece una conexión nueva, líneas que remiten constantemente unas a otras, como una plaga de cucarachas.

El rizoma se define por los siguientes principios:

1. Conexión y heterogeneidad. Cualquier parte del rizoma se conecta con cualquier otra y no cesa de hacerlo.
2. Multiplicidad. Es una multiplicidad que no contiene unidades ni sujetos, sino únicamente líneas que establecen conexiones, ya sean líneas de fuga o desterritorialización, según las cuales cambian de

⁹⁷ Deleuze, Guilles, Félix Guattari, *Rizoma (Introducción)*, Pretextos, España, 1997, pág. 16.

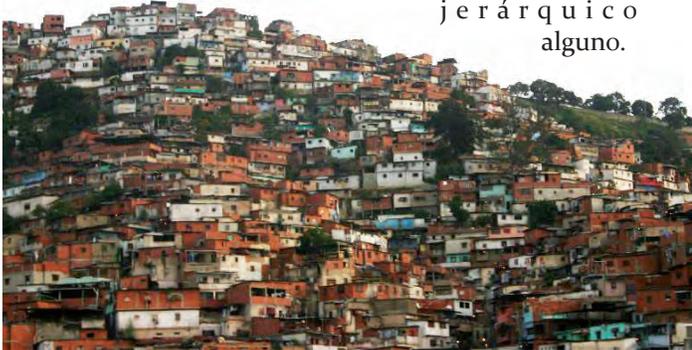
naturaleza al conectarse con otras.

3. Ruptura asinificante. Si se cortan sus líneas, éstas siempre se reconstruyen, remiten constantemente unas a otras, pero al contrario del árbol-raíz porque el rizoma es una antigenealogía, y por consiguiente:

4. Cartografía y calcomanía. El rizoma no responde a algún modelo estructural o generativo. Se basa en una cartografía abierta, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones, es decir, adaptable. Tiene múltiples entradas como una madriguera que es también un rizoma animal.

Los ejemplos rizomáticos no cesan en la cultura contemporánea. El ambulante en la ciudad de México es uno de ellos. El crecimiento de las colonias populares sobre los cerros es rizomático, ya que su distribución es orgánica y no responde a modelo

j e r á r q u i c o
alguno.



Fotografía del barrio "El Manchén", Caracas, Venezuela. 2007.

El caso del Palacio Ideal del cartero Ferdinand Cheval (Francia, 1836-1924) es *sui generis* en la arquitectura. Ubicada en Châteauneuf-de-Galaure, Francia, esta obra se encuentra dentro de lo que es llamado como "arte marginal" (término que surgió en 1972) por ser un arte creado fuera de los límites de la cultura oficial, otros la encasillan dentro del surrealismo. Lo que es cierto es que su autor sin ser arquitecto, lo construyó inspirado en un sueño, y fue en 1879 que decidió construirlo aprovechando su ruta postal para recoger piedras y llevarlas a su casa para después transportar su material en los bolsillos, luego en una cesta y finalmente en una carretilla. Duró treinta y tres años su búsqueda de piedras con formas extrañas, formas que podía incorporar en figuras, piedras que parecieran plumas, chorros de agua, troncos de los árboles, joyas de la corona, corchos, placas, anillos, insectos, hojas de palmera, conchas marinas, flores, tubos, cuernos, astas, fósiles, etc.



"Palacio Ideal del cartero Ferdinand Cheval", 1879-1912.

La intervención en este edificio se asemeja a una manada de ratas corriendo como multiplicidades que no

El rizoma en la historia

Tal como sucedió con el pliegue, el barroco fue influencia para estos dos pensadores y más, el barroco que se dio en Latinoamérica, ya que fue interpretado de manera muy peculiar por los artesanos locales; esto dio como resultado ejemplos de exuberante ornamentación, que tal como un estallido, se expandió en todas direcciones, traduciendo el barroco europeo a un lenguaje indígena con una basta iconografía que mutó a una variedad epidérmica y fisonómica en la arquitectura religiosa, llena de movimiento y delirio geométrico.



Interior de la Iglesia de Santa María Tonantzintla, Puebla. Muestra de la interpretación del Barroco en México



"Palacio Ideal del cartero Ferdinand Cheval", 1879-1912.



"Palacio Ideal del cartero Ferdinand Cheval", 1879-1912.

pueden ser desconectadas. Esta obra es una explosión de formas, símbolos, una manera rizomorfa de interpretar al mundo, los sueños, los deseos. Su fisonomía se confunde de tal manera con la vegetación, que se transforma en maleza misma, en ente orgánico con una amplia gama de pieles.

El rizoma en la arquitectura contemporánea

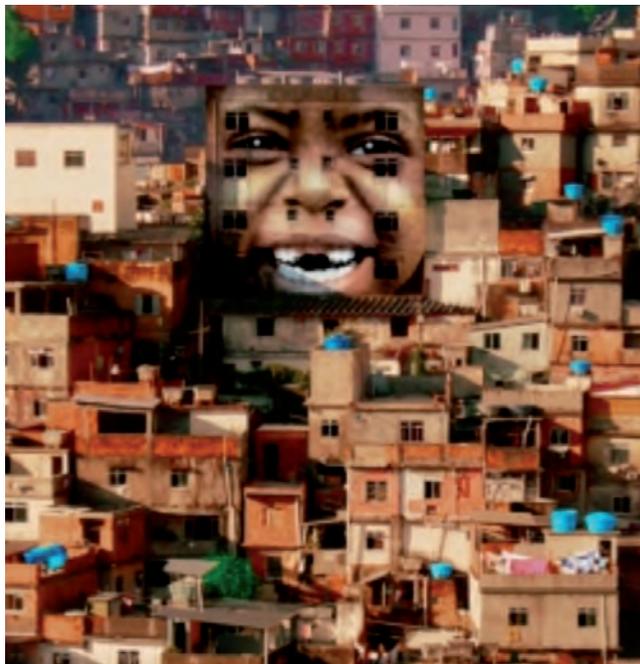
Caso de estudio 1:

Las Favelas

Favela Painting, Río de Janeiro, Brasil. 2006.

Jeroen Koolhaas y Dre Urhahn

En el 2006, a iniciativa de la ONG *Firmeza Foundation*, se desarrolló un proyecto artístico en las favelas de Río de Janeiro para cambiar las conflictivas relaciones sociales existentes en la zona. El estudio que se llevó a cabo para ello, reveló que un tercio de la población de Río de Janeiro vive en favelas, situadas en las colinas que rodean el centro de la ciudad. La situación de pobreza y degradación social ha hecho de la zona un punto clave para el tráfico de drogas y de armas. La pregunta que surgió fue si se puede utilizar el arte como generador de cambios sociales e incluso políticos. De esta manera se intentó revalorizar la rizomorfa estructura urbana, en la que gran parte de sus habitantes intentan vivir y convivir dejando atrás el estigma creado por la droga principalmente, hecho del que se vale el resto de la población de la ciudad para dejar a esta parte de la población en un mundo aparte, segmentándola en dos partes de la sociedad que no se mezclan ni interactúan.



Vista de un mural pintado en las favelas de Río de Janeiro, Brasil, 2006.

El proyecto buscó mejorar las relaciones sociales internas por medio de la integración de la comunidad en el proceso artístico. De esta manera la propuesta consistió en utilizar la estructura rizomática urbana para pintar principalmente las circulaciones verticales de las favelas, los muros que forman las escaleras y las paredes de las viviendas que dan al exterior y tienen mayor visibilidad. El trabajo previo y colectivo fue presentar diversos diseños a los vecinos y entre todos seleccionaron el que más se acercaba a su gusto, luego lo pintaron de forma colectiva hasta terminarlo durante los primeros meses del 2007.



Vista de un mural pintado en las favelas de Río de Janeiro, Brasil, 2006.

Este proyecto ha sido criticado como un maquillaje de los verdaderos problemas sociales en las favelas, y es verdad que no ha resuelto el problema en su totalidad, sin embargo lo importante de éste es su aporte educativo, ya que en paralelo a la pinta de los murales, se imparten cursos de fotografía y arte en los centros de la comunidad y han tenido gran aceptación por parte de los pobladores de las favelas, especialmente los más jóvenes.

Favela Barrio, Río de Janeiro, Brasil. 1994-98.

Jorge Mario Jáuregui

El arquitecto Jorge Mario Jáuregui (Argentina, 1948) ha tenido una formación teórica que ha traspasado su disciplina, encontrando en el psicoanálisis y la filosofía de Deleuze un motor proyectual a nivel urbano. Ello le ha dado una visión muy contraria a la de arquitectos que creen que "haciendo "casitas"⁹⁸ se resuelve el problema de la vivienda.

En 1994 salió un programa auspiciado por el entonces alcalde de Río de Janeiro y arquitecto Luiz Paulo Conde (Brasil, 1934). El programa, llamado "Favela Barrio", se basó en la intervención en las favelas para mejorar las

⁹⁸ Así lo dijo Jáuregui en una entrevista que le hizo Marcelo Corti, para la revista digital "Café de las ciudades", año 2, número 12, 2003, que se encuentra en la página de Internet: <http://www.cafelasciudades.com.ar/entrevista12.htm>

relaciones sociales y el modo de vida de sus habitantes. Dentro de las intervenciones, fue la de Jáuregui la más interesante. Para ello se basó en un programa interdisciplinario en el que la arquitectura y las ciencias sociales se mezclaban para dar un aporte más completo a la intervención. Al contrario de la interpretación urbana de que la informalidad es una anomalía, Jáuregui encuentra en esa estructura laberíntica, flujos naturales y una tendencia cartográfica de crecimiento rizomática (influencia de la filosofía deleuziana). A partir de esa idea, realiza la intervención urbana de las favelas Rio das Piedras, Salgueiro y Morro dos Macacos.



Intervención en las favelas, Jorge Mario Jáuregui. Morro dos Macacos, Río de Janeiro, Brasil.



Intervención en las favelas, Jorge Mario Jáuregui. Morro dos Macacos, Río de Janeiro, Brasil.

Esta intervención tiene dos ejes principales: Los edificios y la estrategia estructural. Para Jacques Lacan “lo que diferencia la arquitectura del edificio es justamente la potencia lógica que ordena la arquitectura, más allá de lo que el edificio soporta de posible utilización [y] esta lógica no se armoniza con la eficacia sino para dominarla [...esta] discordia no es, en el arte de la construcción, un hecho solamente eventual.”⁹⁹. El juego

ordenador utilizado por Jáuregui en los edificios, no busca la utilidad como fin, ya que esta está intrínseca en las necesidades, sino se basa en la naturaleza de las actividades sociales concretas para reubicarlas y realojarlas. Entre estos edificios se pueden encontrar: conjuntos habitacionales de relocalización, guarderías, lavanderías, campos deportivos, plazas y mobiliario urbano.



Intervención en las favelas, Jorge Mario Jáuregui. Morro dos Macacos, Río de Janeiro, Brasil.

La estrategia estructural se encarga de dar respuesta al problema vial (vehicular y peatonal), de infraestructura, y captación y canalización del agua. De esta manera la intervención rizomática no interrumpe las líneas de fuga, la conexión de multiplicidades; sino las continúa pero canalizadas de tal forma que contribuye al mejoramiento de las relaciones sociales internas y externas con la propia ciudad.

Caso de estudio 2:

Complejo residencial “Long Tan Park”, Liuzhou, China.

Proyecto, 2004.

MVRDV

La arquitectura popular por falta de recursos económicos se ha asentado en las zonas urbanas más agrestes como las laderas de los cerros. La falta de planificación ha hecho que su crecimiento sea de acuerdo a las necesidades más inmediatas de sus habitantes, por lo cual la configuración de estos grandes conjuntos urbanos ha resultado amorfa. Esta rara morfología guarda aspectos muy importantes para el estudio urbano ya que se ha convertido en una expresión de la memoria colectiva, en una representación de crecimiento rizomática.

Para el proyecto de departamentos *Long Tan Park* en China, el grupo holandés MVRDV se enfrentó a un gran terreno internado en un singular paisaje montañoso, en donde se había ubicado una antigua cantera de cal que destruyó parte de su kárstico contexto, además de que esta zona está catalogada como Patrimonio de la

⁹⁹ Citado en: *ARQ*, n. 55, “Juegos / Playing”, Santiago, diciembre, 2003, págs. 32 - 37

Humanidad. La solución adoptada por este grupo fue más que singular, ya que retomó la configuración rizomorfa de la arquitectura popular sobre los cerros y la transformó a un conjunto destinado a la nueva clase media china.



Complejo residencial "Long Tan Park", 2004 (en construcción), MVRDV. Liuzhou, China.



Comparación entre los barrios bajos de Venezuela y el complejo residencial "Long Tan Park" en Liuzhou, China de MVRDV.

Este complejo residencial consta de 1200 viviendas y se pretende con él, proteger de la erosión a las montañas que en el pasado fueron seccionadas para las actividades mineras, así como restaurar con zonas verdes los terrenos que ahora solo acumulan escombros.

Está planeado que las casas se construyan con la cantera de la zona. La morfología de cada una de ellas es horizontalmente rectangular. Por la parte frontal de cada una de ellas se ubica un gran ventanal que permite el asoleamiento y "vistas comunales" hacia el valle, mientras que por la parte trasera de cada casa hay ventanas que permiten la ventilación, es por ello que las casas se encuentran separadas tres metros de la montaña.

El acceso a cada vivienda está planteado por medio de rampas y elevadores, los cuales se encuentran en las partes más empinadas y se muestran como una especie de cubos verticales entre las casas.



Complejo residencial "Long Tan Park", 2004 (en construcción), MVRDV. Liuzhou, China.

observación, el análisis, etc. De ello deviene esta estrategia proyectual en donde el exceso y el orden abstruso, hacen que lo perturbador se encuentre inherente en el rizoma.

Teoría del Caos y sus repercusiones en el diseño arquitectónico

El pensamiento a lo largo de la historia se ha basado en anteponer el orden al caos. Sin embargo durante las últimas décadas, la ciencia ha demostrado que los fenómenos naturales guardan caos dentro de sí. Esta conciencia caótica ha venido a poner en tela de juicio la tradición milenaria de creer que se está en un universo donde reina el orden y la jerarquía. Como se habrá visto anteriormente, la filosofía también ha interpretado esta situación por medio del pliegue y el rizoma que la propia estética ha retomado.

Iteración

El caos se basa en la máxima de la “iteración”. Ésta es una función de sí misma, es decir una repetición compleja con ciertas instrucciones, reglas o procedimientos. En un proceso iterativo el resultado de una iteración viene a formar parte de los datos de la siguiente. Para poder entender mejor este concepto se pondrá de ejemplo algunas funciones de x :

$f(x)=x^2+6$, de esta manera:

$f(0)=6$, $f(1)=7$, $f(2)=10$, $f(3)=15$, $f(8)=70$, $f(20)=406$, etc.

El proceso iterativo anterior es sencillo porque se basa en números naturales (es decir los que se utilizan normalmente para contar 1,2,3,4,5...), sin embargo hay iteraciones muy complejas que sólo pueden ser hechas por medio de la computadora porque su realización sin este instrumento sería tardado en extremo. Los resultados siguientes son de una iteración más compleja:

-0.1, 6.01, 42.12, 1780.1, 3168772.06...

Los resultados de un proceso iterativo, vistos a la ligera pueden ser catalogados como números al azar, sin embargo ese caos que representa, paradójicamente tiene un orden.

Entropía

Este concepto fue introducido en 1865 por el físico Rudolph Clausius (Alemania, 1822-1888) para referirse a la degradación de la energía. Sin embargo en la actualidad se ha aplicado en diversas disciplinas y su significado confluye en el grado de desorden de un sistema. Esta entropía es una constante en la naturaleza, por ejemplo: la forma más desordenada de energía la representa el calor.

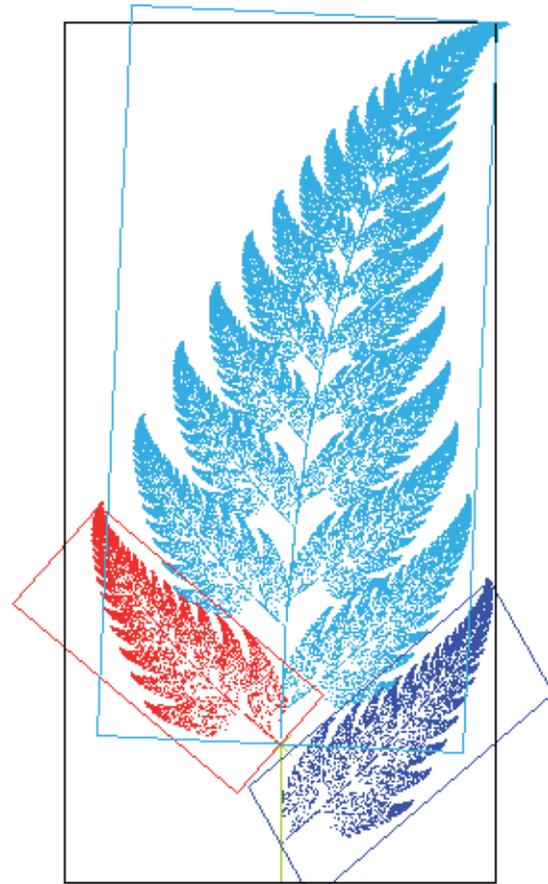
La entropía o desorden puede explicarse matemáticamente, por lo cual también puede encontrarse el máximo nivel de entropía que pueden tener los sistemas, fenómenos o elementos físico/químicos.

Fractales

Si se hiciera un gran zoom a una línea geográfica como una costa, se podrá observar que esa línea se va haciendo cada vez más compleja conforme el punto de observación se vaya acercando. De esta manera si se intentara dimensionarla resultaría por demás complicado e infructuoso. Para ello conviene una nueva magnitud: la dimensión fractal. El concepto de fractal deriva del latín *fractus*, que significa “quebrado” o “fracturado” y connota cualidades como “fraccional” o “fragmentado”. Esta teoría estudia las dimensiones complejas de cuerpos irregulares que se encuentra en una fase intermedia entre el punto, la línea, el plano y el volumen y es relativamente nueva, ya que su invención data del último cuarto del siglo XX por el matemático Benoît Mandelbrot (Polonia,

1924). Este matemático recuperó muchas teorías que ya vaticinaban a la geometría fractal como el conjunto de Cantor, la curva de Peano, la isla de Koch, el triángulo de Sierpiński, la esponja de Menger y el conjunto de Julia; que habían sido relegadas al olvido por referirse al caos¹⁰⁰. La naturaleza posee una geometría fractal, se le puede observar en muchos vegetales, en los cráteres de la luna, las galaxias, etc. La gran aportación de Mandelbrot es que demostró que estos objetos irregulares, interrumpidos o fragmentarios pueden medirse. Las fórmulas que producen estas figuras fractales se basan en el concepto matemático de la iteración.

Una característica de los fractales es la autosimilitud. Este concepto lo define Mandelbrot cuando las partes de un objeto tienen la misma forma o estructura que el todo, aunque puedan presentarse a diferente escala y estar ligeramente deformadas. Los fractales pueden presentar tres tipos deferentes de autosimilitud: autosimilitud exacta, cuasiautosimilitud y autosimilitud estadística. Otra propiedad semejante que añade este autor a los fractales es la “homotecia interna”, es decir que su estructura es invariable en todas las escalas ya que una parte tiene la misma topología que el todo.



Helecho fractal. Cada hoja tiene la misma forma que la figura entera.

¹⁰⁰ Mandelbrot, Benoît, *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, Tusquets, Barcelona, 2006.

El Caos Determinista o Efecto Mariposa

El caos determinista es la dependencia extrema de un sistema respecto de sus condiciones iniciales, es decir que su comportamiento variará considerablemente según pequeñas acciones que este sistema haya realizado en sus inicios: pequeñas causas grandes efectos. A esta característica se le ha llamado vulgarmente como “efecto mariposa” ya que se utiliza la metáfora de que el aleteo de una mariposa en Hong Kong puede ocasionar una tormenta en Nueva York.

Si bien la metáfora explica de manera clara la idea general de esta teoría, cabe aclarar que es muy compleja y científicamente su explicación no se da tan escuetamente.

Repercusiones en el diseño arquitectónico

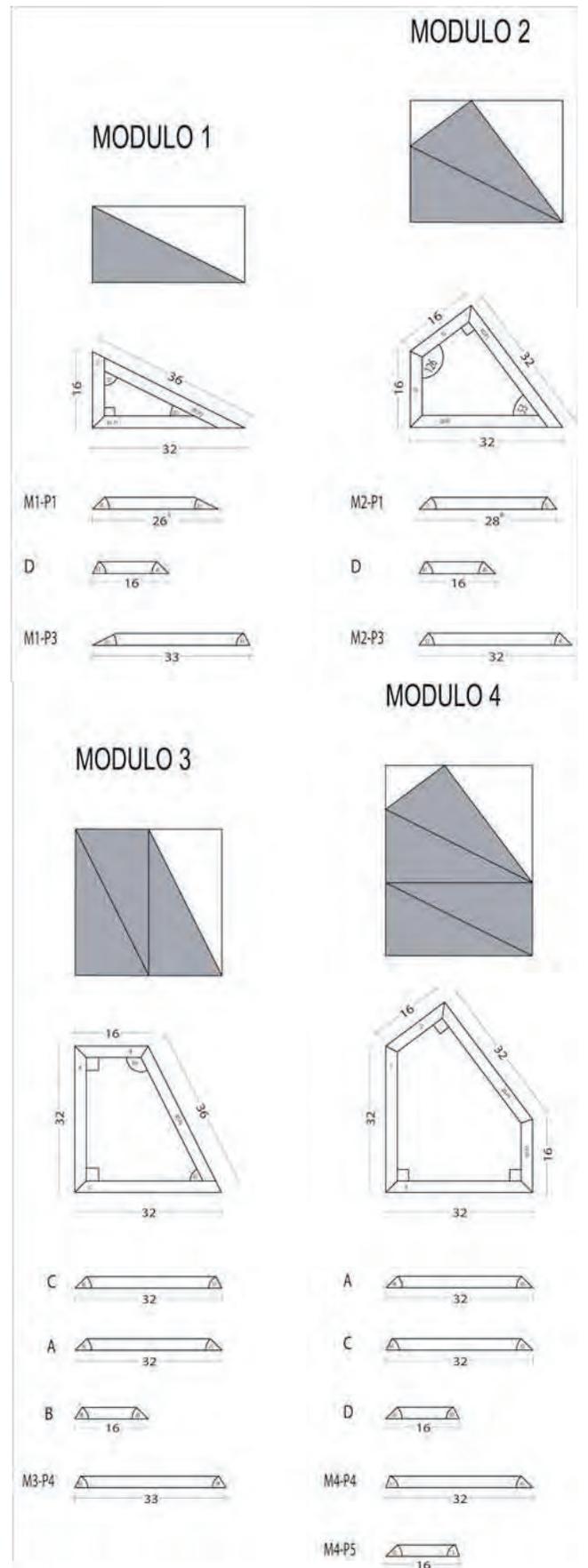
Entropía. Caso de estudio:

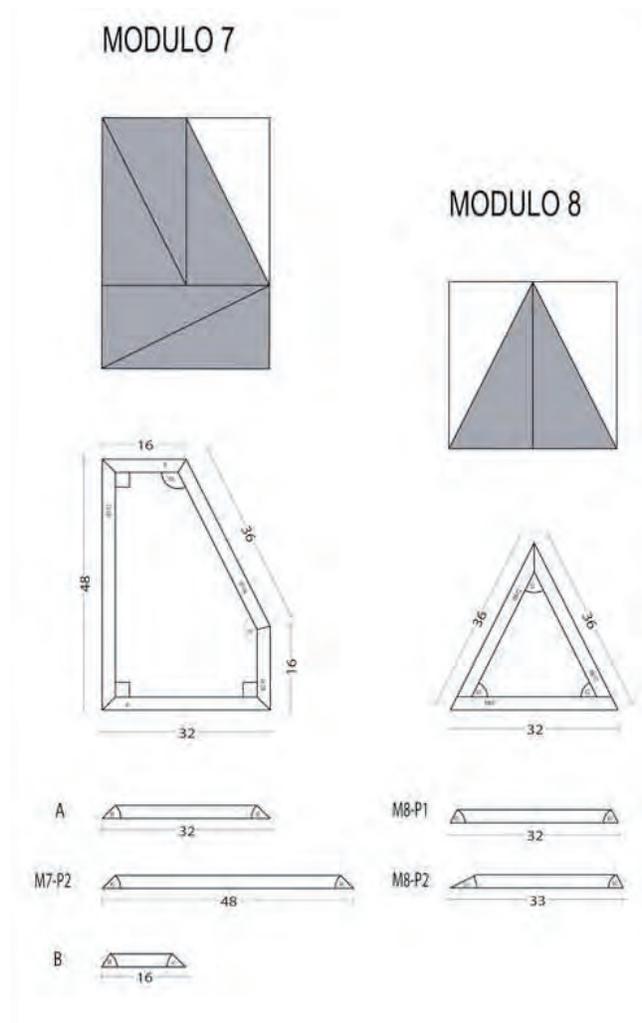
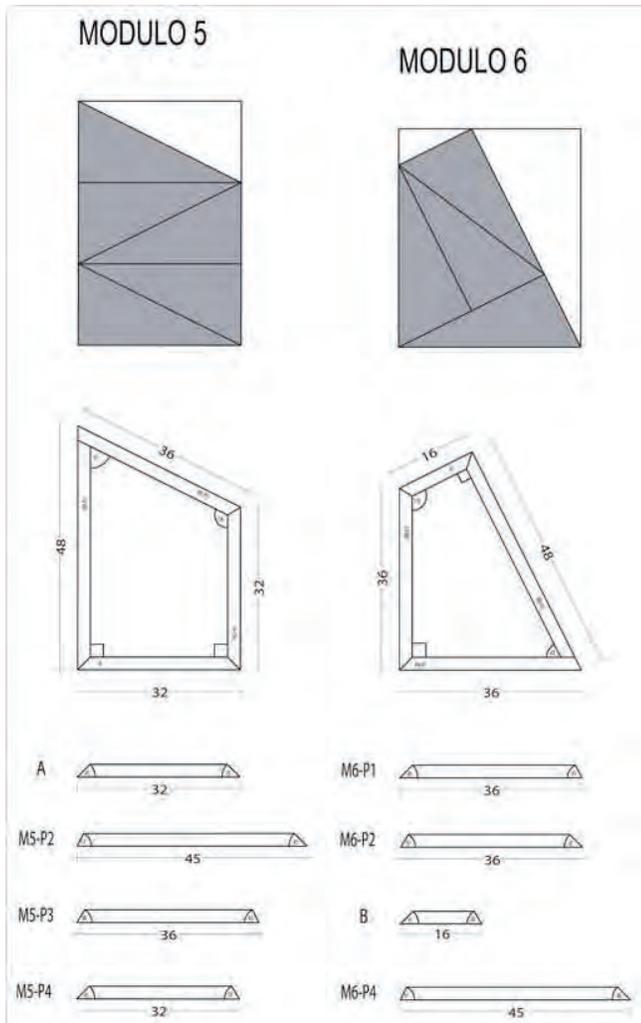
Landmark-Ruta de Turismo Rural; Comunas de Rauco, Chepica, Lolol, Hualañe y Vichuquén, Chile. 2007. Escuela de Arquitectura, Universidad de Talca. Alumnos: Ronald Hernández, Marcelo Valdés, Osvaldo Véliz

Este proyecto buscó regenerar un territorio que había sido descuidado por políticas centralistas dedicadas a la explotación de las cuencas y a la generación de pequeños polos de desarrollo. El estudio que hicieron los estudiantes evidenció la precariedad en la que se hallaban los habitantes de esta zona (secano), para contrarrestarla se ideó una ruta turística local con características autosustentables. El proyecto define una ruta a través de un antiguo sendero de 138 kilómetros, en ella se ubicaron siete zonas de descanso llamadas *Landmark* (marcas de territorio) y a su vez dentro de cada uno de éstos se hizo una estructura llamada *Brackzen*, para que sirviera de hito y descanso para el turista, además de que permitiera la contemplación del paisaje. En lo que concierne a la entropía, se hablará de los *Brackzen* y no de la ruta en general, ni de los beneficios que se plantea traerá a la zona.

El corto presupuesto que corría a cuenta de los propios estudiantes, obligó a una búsqueda de alternativas, de las cuales el reciclaje de los despuntes de tablas de las industrias madereras de la zona fue la mejor opción. La medida de estas tablas no fue mayor de 50 cm. Al principio el diseño de estas estructuras fue formar una malla irregular con módulos de distintas formas, sin embargo no había un fundamento coherente tanto en lo arquitectónico como constructivo y matemático. El *Brackzen* pasó a ser un sistema rectangular o caja a modo de contenedor de la malla irregular que sería formada por ocho módulos diferentes entre sí.

La combinación y el ensamble de los distintos módulos dieron como resultado la composición de esta



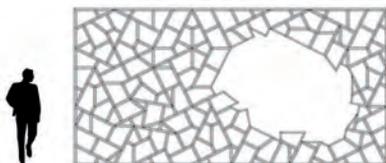


Módulos estructurales de los "Brackzen"

estructura, que aunque irregular, devino de un proceso matemático que dio como resultado los ocho módulos y su adecuada colocación.

El desorden con el que están armadas las mallas, conforma a la estructura como un sistema entrópico que aunque sea complejo, es muy regular.

Al final se le añade a la oquedad de la malla una estructura laminada llamada *Storken* que funge como lugar de asiento y descanso. Su diseño se basó en la forma que el cuerpo en descanso genera, algo como una burbuja antropométrica.



Incorporación del "Storken" y esquema de un "Brackzen" armado.



"Landmark", 2007.

Geometría fractal. Caso de estudio:
Parque de la Gavia, Madrid, España. 2007 (en construcción).
 Toyo Ito

Este es un ambicioso proyecto porque plantea ser un auténtico sistema ecológico de más de 39 hectáreas que además de albergar a una gran biodiversidad, también albergará en su interior un Museo de Agua y Energía ligado a una torre observatorio, un Centro de Día y una Casa de Reposo.

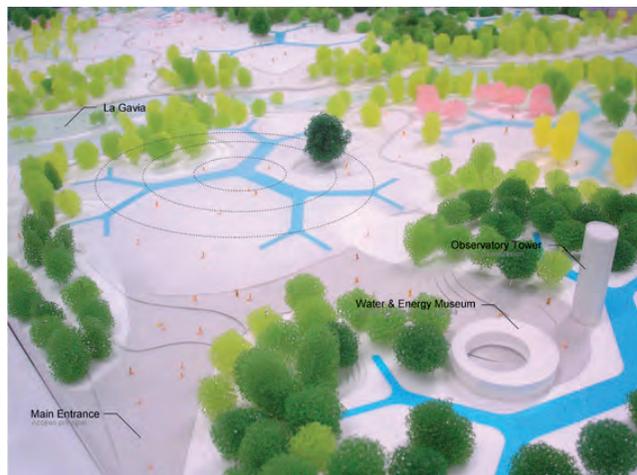
El parque estará conformado por colinas y valles que son configurados según unos canales en forma espiral, los cuales tendrán la función de depurar el agua de manera natural.

Este parque funciona como un gran sistema fractal que se desarrolla a través de una matriz geométrica (autosimilar) en forma de racimos que se reproducen en sus extremidades, al igual que los árboles y sus hojas, que los ríos y sus afluentes.

Toyo Ito (Corea, 1965) hace una muestra muy contemporánea de la forma en que la ciencia y la naturaleza se funden para crear un espacio público.



“Parque de la Gavia”, 2007, Toyo Ito. Madrid, España. En las dos imágenes se observan los andadores con forma de racimo.



“Parque de la Gavia”, 2007, Toyo Ito. Madrid, España. Vista de los ríos y sus afluentes..



“Parque de la Gavia”, 2007, Toyo Ito. Madrid, España. Vista del conjunto.

La teoría del caos como estrategia proyectual ha tenido como fruto, una amplia diversidad de formas espaciales en el objeto arquitectónico. El “caos visual” trae consigo un sentimiento perturbador que es producto de la incomprensión de lo que se ve, de la especulación del desorden. Esta condición del objeto arquitectónico como “enigma”, representa incógnitas, preguntas sin respuestas, que a final de cuentas producen un sentimiento perturbador en el espectador.

Compacidad

Hablar de fragmentación, pliegues, rizomas, fractales, etc., no significa que las formas regulares hayan desaparecido de la estética de la arquitectura o que estén en peligro de extinción. En el texto “Paradigmas de fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad”¹⁰¹ de Rafael Moneo, el autor reivindica la forma, entendiéndola como algo más sencillo o compacto, pero sin sujetarla a leyes estrictas como las del *Beaux arts* en las que la simetría, *partis*, ejes dominantes, etc. constituyen más que una herramienta compositiva, una limitante creativa. La forma regular en la arquitectura a la que Moneo llama “compacidad”, es una manera antigua de entender la arquitectura, cosa muy diferente a decir “atrasada”, por lo cual no deja de tener vigencia en la época contemporánea.

La compacidad es una estrategia formal que por paradójico que parezca suele ser complicada de realizarse, ya que esas formas regulares no son fortuitas o producto de una imaginación escasa, sino el resultado de un profundo análisis que reduce a la forma no a su mínima parte como el minimalismo, sino a su forma más esencial, ni más ni menos. Por ello que siga teniendo vigencia, aún en una sociedad donde parece rendirse culto al fragmento. Arquitectos como Rafael Moneo, Jean Nouvel, Herzog & de Meuron, el grupo MVRDV y muchos otros han recurrido a esta estrategia formal.

Caso de estudio 1: Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa

La obra de estos dos arquitectos (K. Sejima: 1956, Japón; R. Nishizawa: 1966, Japón) se ha destacado por el uso constante de geometría regular, sin embargo cada uno de sus proyectos, ya sea individuales o como socios (SANAA), guardan dentro de sí una profundidad existencial que evidencia su nacionalidad japonesa cargada de antiguas tradiciones. Acaso sea esa la razón por la que estos arquitectos no tengan una extensa obra, pero sí muy destacada: “Por eso no soy una arquitecta que pueda hacer muchos edificios. Cada uno me cuesta mucho, me lleva mucho tiempo. Mi oficina no crecerá nunca más allá de las 30 personas que somos ahora.”¹⁰².



“Casa en un huerto de ciruelos”, 2003, Kazuyo Sejima. Tokio, Japón.



“Moriyama House”, 2002-2005, Ryue Nishizawa. Tokio, Japón.



“Escuela de Diseño Zollverein”, 2003, Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa (SANAA). Essen, Alemania.

¹⁰¹ *Arquitectura Viva*, 66, mayo-junio 1999

¹⁰² Entrevista de Anaxu Zabalbeascoa a Kazuyo Sejima: “Camino hacia la extrema sencillez”, *El País Semanal*, 16 de noviembre de 2008.



"New Museum of Contemporary Art", 2007, Kasuyo Sejima y Ryue Nishizawa (SANAA). New York, EUA.



"Torre Neruda", 2008, Kasuyo Sejima y Ryue Nishizawa (SANAA). Guadalajara, México.

Caso de estudio 2:

Concurso de La Biblioteca José Vasconcelos, Buenavista, Ciudad de México. 2003

En México la compacidad es muy recurrente y abarca casi la totalidad de la obra arquitectónica construida en el país. Ejemplos relevantes de esta estrategia proyectual lo escenifican Isaac Broid (México, 1952), Bernardo Gómez Pimienta (Bruselas-México, 1961), Miquel Adrià (España) y Axel Arañó (México, 1964), entre otros.

Se debe comprender que la compacidad y la arquitectura de formas más complejas no son antagónicas; arquitectos han alternado en su obra estas dos tendencias, lo cual los ha hecho más interesantes. Sin embargo también suele suceder que haya arquitectos que utilizan la compacidad por cuestiones meramente ideológico-conservadoras. Esto ha generado mucha polémica, ya que también como país esta ideología es mayoritaria (los dos últimos gobiernos han resultado conservadores, sin olvidar lo polémico de estas últimas elecciones de 2006); por estas razones en los concursos internacionales que ha convocado México, los proyectos ganadores han sido los de geometría regular, y "casualmente" los han ganado arquitectos mexicanos.

Este caso de estudio es sobre el concurso y la obra ganadora de la Biblioteca José Vasconcelos. Muchas son las críticas que generó este concurso. En primer lugar que el extraordinario gasto que generó era innecesario dado el contexto socioeconómico en el que se encontraba el país, ello dio origen a decir que era una cuestión megalómana del entonces presidente Vicente Fox, que posiblemente ha sido el presidente menos letrado (por no decir ignorante) que ha tenido el país en su historia, al menos la contemporánea. Algunos críticos veían más viable construir varias bibliotecas más pequeñas a lo largo del territorio. Otra crítica fue la elección del proyecto ganador ya que estuvo llena de anomalías; sin embargo para lo que compete a este estudio es el análisis arquitectónico del proyecto ganador.



"Biblioteca José Vasconcelos", 2003, Alberto Kalach. Ciudad de México. Vista de la fachada principal.

El proyecto corresponde a Alberto Kalach (México, 1960) y se basa en el concepto de “Arca” donde “habita el conocimiento humano” según el propio autor. Esta obra de gran monumentalidad resultó ser una fortaleza completamente aislada del entorno. Niega al espacio urbano que aunque deteriorado, lo que produce es recrudescerlo más. Parece más una bodega moderna que resguarda a los libros del caos de una de las ciudades más grandes del mundo. Miquel Adrià criticó a este proyecto en un artículo llamado “El arca y el jardín”, de atemporal y esquemática como una ruina que se muestra indiferente a las corrientes de la arquitectura contemporánea¹⁰³.

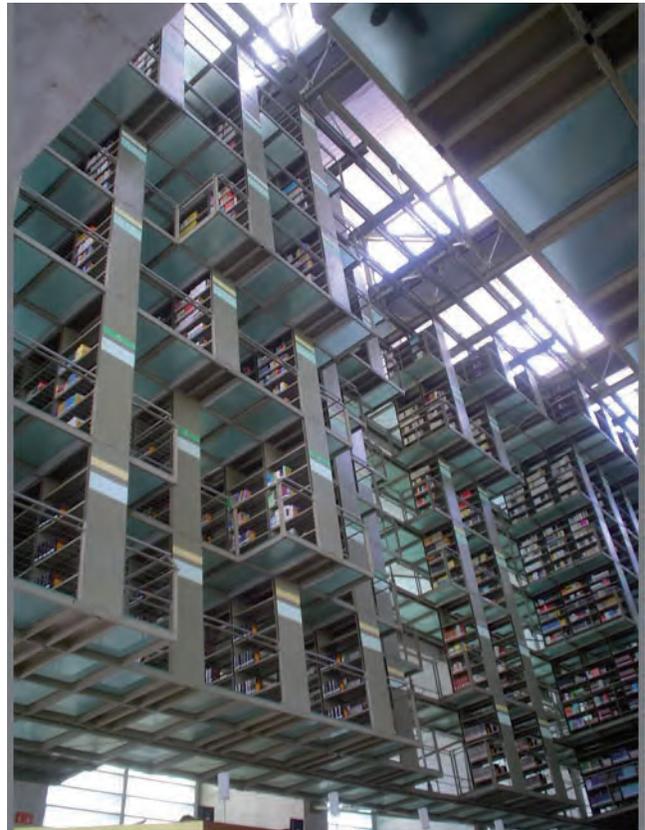


“Biblioteca José Vasconcelos”, 2003, Alberto Kalach. Ciudad de México. Vista lateral.

La solución de Kalach planteaba 26 mil metros cuadrados de jardín botánico, lo que la realidad ha convertido en miles de metros de jardines abandonados; y a menos de un año de inaugurada esta obra, tuvo que cerrar por las deplorables condiciones en que se encontraba: la infinidad de goteras e infiltraciones generaron tal humedad que la biblioteca no pudo seguir dando servicio.

Lo único novedoso que tuvo esta propuesta fue el diseño del acervo, ya que se basó en una estructura de acero que cuelga en el interior del edificio; sin embargo en general no hubo ninguna innovación o algo que atrajera permanentemente a los lectores, aunque en los medios de comunicación masiva se bombardeara publicitándola.

La obra arquitectónica de Alberto Kalach ha demostrado numerosas virtudes; sin embargo en este proyecto se demuestra el fracaso de la arquitectura cuando es usada como medio para estetizar la política. Penosamente la Biblioteca José Vasconcelos representa así la corrupción del poder político mexicano, un monumento a modo de “elefante blanco” para el sexenio de Fox y lo peor de todo, un estancamiento (por no decir retroceso) para la



“Biblioteca José Vasconcelos”, 2003, Alberto Kalach. Ciudad de México. Vista del interior.

arquitectura hecha en México.

No se debe olvidar el proyecto perdedor del segundo lugar perteneciente a Eric Owen Moss (E.U.A., 1943). Contrario al de Kalach, este proyecto planteaba varias plazas a modo de foros públicos, las cuáles tendrían múltiples funciones como proyección de películas, obras de teatro, etc. Planteaba una conexión directa con el tren suburbano de Buenavista, lo que en la realidad hubiera sido una invitación cotidiana a la lectura. Su morfología es atrevida por el lado del Eje 1 Norte, una forma de “caracol” se bifurca: una parte se eleva y remata con domos para dejar entrar la luz cenital, la otra parte se retuerce y apunta hacia la calle donde se acostumbra poner el tianguis del chopo.



Segundo lugar del Concurso Internacional de la Biblioteca José Vasconcelos, 2003. Eric Owen Moss.

¹⁰³ Revista Arquine, Otoño, 2006.

Semejante a la estrategia proyectual en base a la teoría del caos, la compasión trae consigo muchas incógnitas. El objeto arquitectónico se convierte en acertijo, en productor de interrogantes. Esta condición enigmática es producida por la sencillez inescrutable que le imprime al espectador una sensación perturbadora.

Regionalismo experimental

Esta nomenclatura responde a la paradoja que ha traído consigo la globalización. Si bien este nivel que ha alcanzado el capitalismo promueve la desaparición de los usos y costumbres de cada pueblo en particular, en aras del mercado y su exclusión si no se adaptan a ello, estos pueblos se han aislado y sus luchas reivindicatorias se han encontrado con serias contradicciones como el nacionalismo a través de mecanismos transnacionales como el Internet (ver página 132). Esta doble trampa o mejor dicho trampa de doble filo, ha sido bien sorteada por algunos pueblos que sin integrarse deliberadamente al mercado, tampoco se han dejado aislar, es decir que mediante su “identidad” han sabido convivir, aportando e interpretando el momento histórico en el que se encuentran. Todo esto se ha conseguido por medio de métodos autogestivos y autosustentables.

Caso de estudio 1: Rural Studio

Rural Studio es un taller de arquitectura experimental para comunidades marginadas en Estados Unidos de Norteamérica y fue creado en 1993 por el arquitecto Samuel Mockbee (E.U.A., 1944-2001) y Dennis K. Ruth. Este taller forma parte de la Universidad de Auburn en Alabama y se basa en la experimentación para mejorar las condiciones habitacionales de vida en las comunidades con alto grado de marginación. Esta experimentación comienza con ideas abstractas basadas en el conocimiento y estudio del estudiante para después aplicarlas al estudio de materiales nuevos y de bajo costo.

El ejercicio arquitectónico de *Rural Studio* ha permitido mejorar las condiciones de vida y culturales de los pueblos en donde han intervenido, ya que no se han enfocado tan sólo en resolver el problema de la vivienda, sino también el arquitectónico, que en la mayoría de las veces se ignora al enfrentar lo estético-experimental con lo social. Las obras de este grupo son producto de un profundo estudio teórico que ha permitido una *praxis sui generis* que ha demostrado funcionar, dicho estudio se basa en tres fases:

1. Los estudiantes en su segundo año de estudios se trasladan durante un semestre al Condado de Hale, en Alabama, para diseñar y construir una casa unifamiliar. De esta manera se adentran en el entendimiento de lo que es la vivienda rural y se acercan a las necesidades de cada miembro de la comunidad.

2. En su quinto año, como proyecto de tesis, dieciséis estudiantes viven en este condado durante un año, en el cual forman equipos para planificar, diseñar y construir proyectos para la comunidad, con el objetivo de que exploren nuevos usos de materiales autóctonos y experimentar con otros materiales.

3. En esta última fase, estudiantes titulados (no en arquitectura forzosamente) de todo el mundo, visitan a *Rural Studio* para integrarse durante un año, ya sea incorporándose al trabajo de un equipo o individualmente, y así continuar el apoyo a la comunidad.

El aporte teórico y práctico que ha hecho este grupo se vislumbra en todos sus proyectos y los ha hecho ganar diversos premios y participar en numerosas exposiciones como la Bial del The Whitney Museum of American Art de Nueva York, en marzo de 2002, en la cual se expusieron las obras más representativas del arte contemporáneo norteamericano, y fue la primera vez en que se incluyó un trabajo arquitectónico en la Bial.



Centro comunitario "Mason's Bend", 2000, Rural Studio. Construcción hecha con adobe y reciclaje de parabrisas y láminas.



"The cardboard pod", 2001, Rural Studio. Construcción hecha con reciclaje de cartón.



"Lucy's Carpet Tile House, 2002, Rural Studio. Construcción hecha con reciclaje de tapetes.

A pesar de que el fundador de este taller, Samuel Mockbee falleció en el 2001, Rural Studio continúa con su trabajo social, reivindicando a la arquitectura más allá de un "satisfacer las necesidades del hombre".

Caso de estudio 2:
Casa en Lles, Cataluña, España. 2000
Arturo Frediani

Este proyecto es una ampliación de lo que fue un cobertizo en el siglo XVIII. Dicha construcción guarda dentro de sí una peculiar historia ya que fue construida en 1701 por un ex convicto con el fin de refugiarse en el anonimato hasta su muerte en 1711. Después esta sirvió de taller para unos herreros, sin embargo fue abandonada en 1950. En el 2000 una familia adquirió el inmueble y para adaptarlo a sus necesidades contrataron los servicios del arquitecto Arturo Frediani.

Lles, en Cataluña, España, es un pueblo que guarda una fisonomía vernácula tradicional a base de materiales como la madera, teja árabe y piedra. Este arquitecto tuvo la difícil tarea de traducir la historia de esta construcción además de su entorno, a un idioma contemporáneo que dialogara con el contexto y guardara su memoria dentro de sí. Aprovechando la geometría caprichosa de la construcción, el arquitecto agregó espacios de forma muy peculiar ya que parecen flotar sobre el jardín; esto lo logró por medio de una estructura metálica

sujetada con "montenes" a base de tirantes, después cubrió las dos caras de este volumen con tiras de madera y la sobrante con piedra de la zona. Esto le da una rara fisonomía ya que el volumen parece muy pesado como para estar flotando. Otra peculiaridad es la solución de las ventanas, ya que se hizo por medio de bastidores de madera que al cerrarse, la fachada parece carecer de ventanas y ser sólo una pared de madera.

Estos son tan sólo dos ejemplos notables, sin embargo existen muchos otros alrededor del mundo. Esta arquitectura es comparable al "arte *povera*" que utiliza materiales de desecho, olvidados, etc., para la producción física de su



"Casa Garriga Poch", 2000, Arturo Frediani. Cataluña, España.



"Casa Garriga Poch", 2000, Arturo Frediani. Cataluña, España.

obra. *Povera* es una palabra italiana que significa "pobre", sin embargo esta tendencia artística no tiene nada de pobre. Las obras anteriores son un excelente ejemplo arquitectónico de que no es necesaria tanta tecnología para hacer arte.

El regionalismo experimental no representa una estrategia proyectual en sí misma, ya que recoge elementos de otras estrategias proyectuales contemporáneas; por lo tanto puede traer consigo componentes perturbadores, como es el caso de los ejemplos anteriores.

DESCRIPCIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

*Los insípidos muros han cantado adiós
Nosotros hemos entrado en la ciudad donde el maestro muerto
habla de catacumbas y la cornuda bruja de África
El sortilegio prosigue en las calles y en el cielo
Hemos ascendido hasta el ilimitado cosmos de la arquitectura.
Philip Lamantia, *La condición diabólica*.*

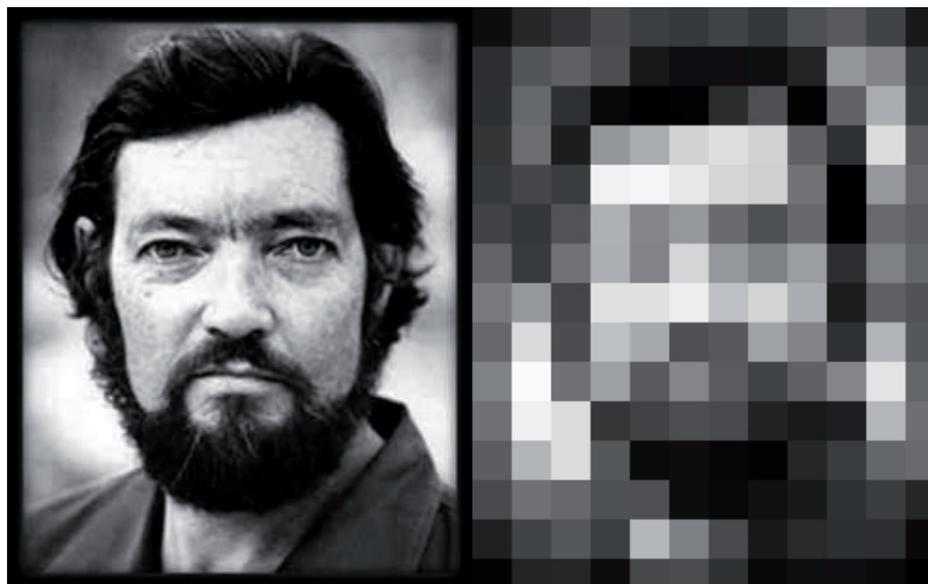
*...en tiempos donde nadie escucha a nadie, en tiempos donde todos contra todos
en tiempos egoístas y mezquinos, en tiempos donde siempre estamos solos
habrá que declararse incompetente en todas las materias de mercado
habrá que declararse un inocente o habrá que ser abyecto y desalmado
yo ya no pertenezco a ningún "ismo", me considero vivo y enterrado...
Fito Paez. *Al lado del camino**

La arquitectura contemporánea no ha permitido que la encasillen tan fácilmente a algún "ismo", a ello se debe la disolución del deconstructivismo. Los fundamentos teóricos en los que se levanta son sólo eso y no "ismos"; el resultado ha sido una arquitectura heterogénea que comparte entre sí varias características formales, por lo cual decir que una obra tal pertenece a la teoría de la fragmentación, o al pliegue es una tergiversación. Estas características siempre están presentes en un objeto arquitectónico, desde una hasta varias pueden confluír en él; para el estudio de la arquitectura contemporánea es necesario reconocerlas, ya que forman parte de su lenguaje actual.

Píxelado

El avance de la tecnología ha influido en las artes, utilizándolo como herramienta en el proceso de diseño. Las computadoras han tenido un papel fundamental en ellas, incluyendo a la arquitectura. Las imágenes que la computadora reproduce son conformadas por pequeñas partículas de una maya, cada una de ellas tiene un color y un brillo diferente, que unidas en orden le dan forma a la imagen. Estas partículas son llamadas píxeles. Al inicio, las computadoras contaban con pocos píxeles para reproducir una imagen, con el avance de la tecnología la cantidad ha aumentado, haciéndolos imperceptibles.

Éste mecanismo con el que la computadora reproduce imágenes es utilizado en la arquitectura para el diseño por su geometría modular. Así, los ejemplos que utilizan el píxelado aumentan en todo el mundo.



Fotografías de Julio Cortázar. La primera tiene 76,880 píxeles y la segunda 195 píxeles.

Caso de estudio 1:
Torre Salford, Manchester, Inglaterra. 2007. Proyecto
SMC Alsop

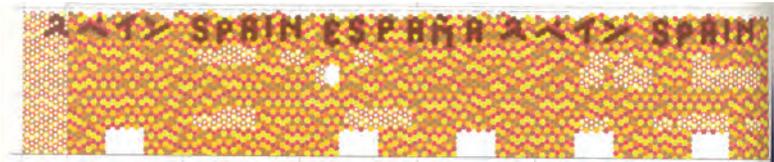
El píxelado ha sido utilizado para modular fachadas y no necesariamente forman parte de una imagen. En la torre Salford en Manchester, el arquitecto Will Alsop (Inglaterra, 1947) utiliza el píxel para darle color a la fachada del edificio, partiendo de cuatro colores diferentes: amarillo, rojo, negro y blanco. Aprovechando la forma cuadrada del píxel, modula la fachada en su totalidad agregando marquesinas que sirven de balcón para continuar el píxelado en otras coordenadas. Esta forma de resolver la fachada, hace que la vista del observador salte de un lugar a otro, logrando así movimiento en un edificio estático.



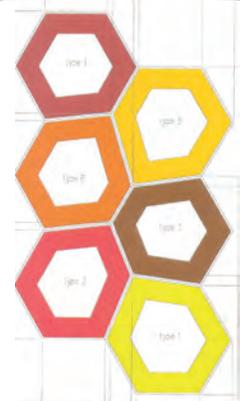
Edificio en Salford, 2007, SMC Alsop. Manchester, Inglaterra.

Caso de estudio 2:
Pabellón español, Expo Aichi. Japón, 2005
Alejandro Zaera Polo

pabellón español en la Expo Aichi 2005 del arquitecto Alejandro Zaera Polo (España, 1963). El pabellón es un rectángulo de geometría regular. Lo que lo peculiariza es la modulación de la fachada por medio de 6 piezas hexagonales diferentes, que agrupadas generan un módulo regular. Éstas piezas cerámicas tienen distintos colores que provienen de una escala donde el amarillo y el negro son los polos.



“Pabellón español para la Expo Aichi”,
2005, Alejandro Zaera Polo. Vista del
acomodo de las piezas sobre un lado
del pabellón.



La modulación del pabellón resuelve el problema de cómo generar una geometría no regular que produzca un patrón homogéneo sin repetición.



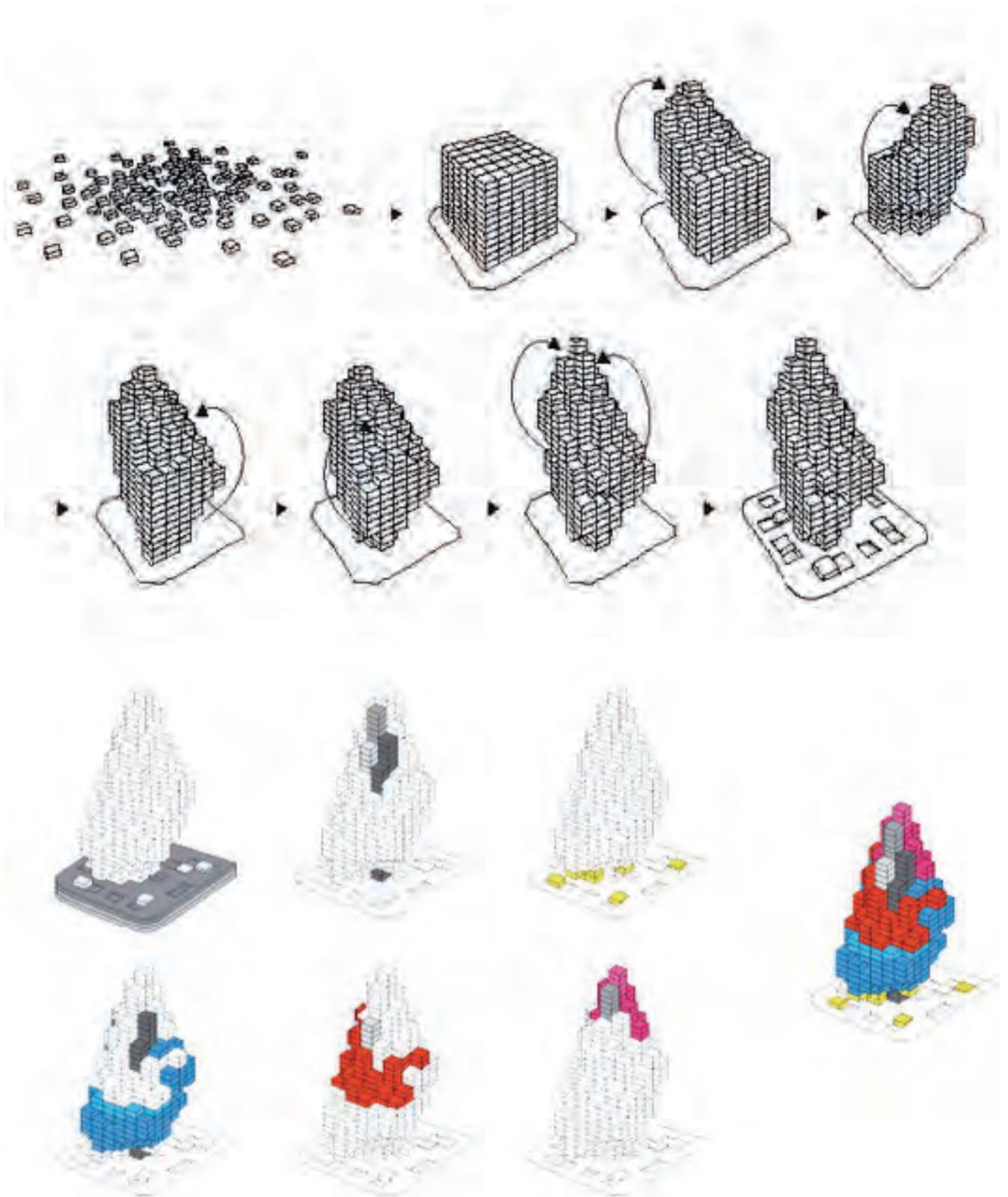
“Pabellón español para la Expo Aichi”, 2005, Alejandro Zaera Polo.

Caso de estudio 3:
Sky Village, Copenhagen, Dinamarca, 2008
MVRDV

El módulo por medio de píxeles no sólo se ha aplicado en las fachadas, sino también en la estructura de un edificio. El grupo holandés MVRDV da un valioso ejemplo de ello con el proyecto del edificio Sky Village en Copenhagen, Dinamarca en el 2008.

En este edificio ocupa el píxel para modular el edificio. Esto se logra utilizando a cada módulo de 60 m² como vivienda, oficinas o comercios dependiendo del nivel de piso donde se encuentre. Así, se van formando de manera irregular teniendo como eje la verticalidad.

Otro ejemplo de utilizar el píxel se encuentra en el



“Sky Village”, 2008, MVRDV. Copenhagen, Dinamarca. Vista del acomodo de las piezas en el edificio.

La solución estructural se basa en un núcleo de concreto armado, alrededor de éste, se sujeta una estructura de acero que son los propios módulos.

El ordenamiento de los píxeles permite la aparición de grandes terrazas y con ello jardines elevados. Además, logra movimiento con la ausencia y presencia de volúmenes.



“Sky Village”, 2008, MVRDV. Copenhagen, Dinamarca.



“Sky Village”, 2008, MVRDV. Copenhagen, Dinamarca.

Caso de estudio 4:
Complejo Habitacional “Bumps”, Baijing, China, 2008
SAKO Architects

Este complejo habitacional consta de cuatro edificios residenciales y uno comercial. Tienen un eje de orientación de 45° para permitir el asoleamiento óptimo en cada uno.

Los edificios son de 80 metros, es decir de 28 niveles. Cada par conforma una unidad que se remete o sobresale respecto a la línea vertical que conforma el edificio en su totalidad. El área que resta en esos espacios es aprovechada para la ubicación de terrazas, de modo que cada vivienda cuenta con una. El juego volumétrico que resulta del remetimiento es acentuado por medio del contraste entre el negro y el blanco.



“Complejo Habitacional Bumps”, 2008, SAKO Architects. Beijing, China.



“Complejo Habitacional Bumps”, 2008, SAKO Architects. Beijing, China.



“Complejo Habitacional Bumps”, 2008, SAKO Architects. Beijing, China.



“Complejo Habitacional Bumps”, 2008, SAKO Architects. Beijing, China.

Un detalle que se puede observar en la fotografía anterior es que las ventanas también entran en este juego volumétrico, acentuando más la idea del píxel por su modulación de 1m x 1m y su disposición aleatoria. Es así como el resultado en general se asemeja a cajas apiladas o al famoso juego de “Jenga”.

Doble fachada

Después del fracaso del funcionalismo, dogmas como el de la “baratura” (a la que Philip Johnson le da un lugar en su famosa conferencia sobre “Las siete muletilas de la arquitectura moderna”¹⁰⁴), dejaron de limitar a la arquitectura, lo que provocó una búsqueda estética integral, es decir, que integrara soluciones espaciales y climáticas. Ésta última de suma importancia en la actualidad por los grandes problemas ecológicos. Ante ello, se ha dejado de utilizar aire acondicionado y se ha sustituido en muchos casos por la doble fachada. Por ejemplo en los Emiratos Árabes, donde la inversión inmobiliaria ha crecido en cantidades exorbitantes,

¹⁰⁴ Leer: Johnson Philip, *Escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981, págs. 135-149.

construir un edificio de gran altura un par de décadas atrás era un sueño remoto. Hoy es una realidad y la doble fachada ha sido una constante por sus beneficios climáticos.

Caso de estudio 1:

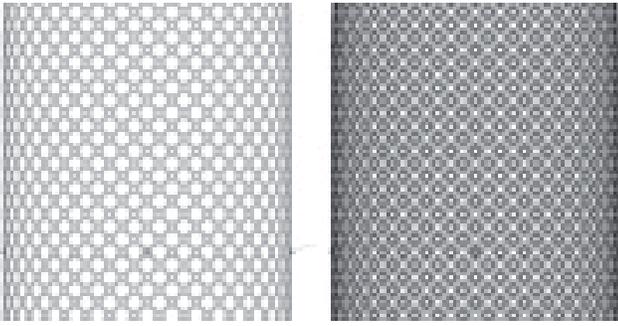
*Torre Doha II, Qatar, 2008. En construcción
Jean Nouvel*

En la capital del pequeño emirato árabe de Qatar, Doha, se le encomendó al arquitecto Jean Nouvel (Francia, 1945) diseñar una torre de 45 niveles: Torre Doha II. Su solución fue una torre de geometría fálca y semejante a la Agbar, en Barcelona, cubierta con una doble fachada para hacer una berrera térmica entre la elevada temperatura ambiente y la que se requiere en el interior del edificio.



“Torre Doha II”, 2008, Jean Nouvel. Qatar.

El tratamiento de la doble fachada es singular porque son un par de redes metálicas inspiradas en las tradicionales tramas de la arquitectura islámica las que envuelven al edificio; de esta manera lo tradicional se fusiona con lo contemporáneo. La torre además tiene un gran obelisco que remarca a la identidad árabe.

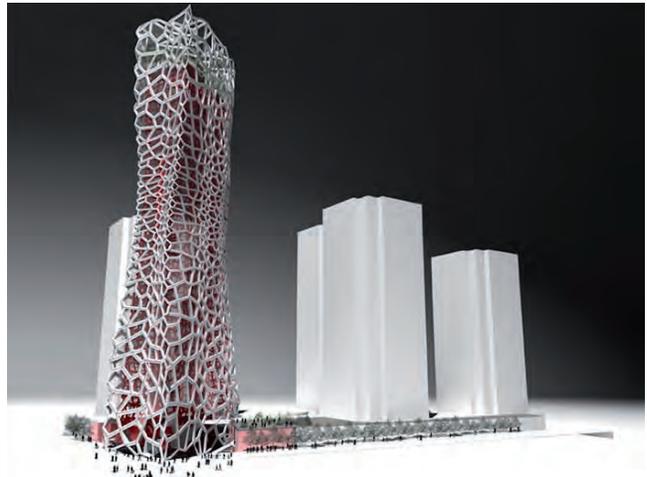


“Torre Doha II”, 2008, Jean Nouvel. Qatar. Detalle de la doble fachada.

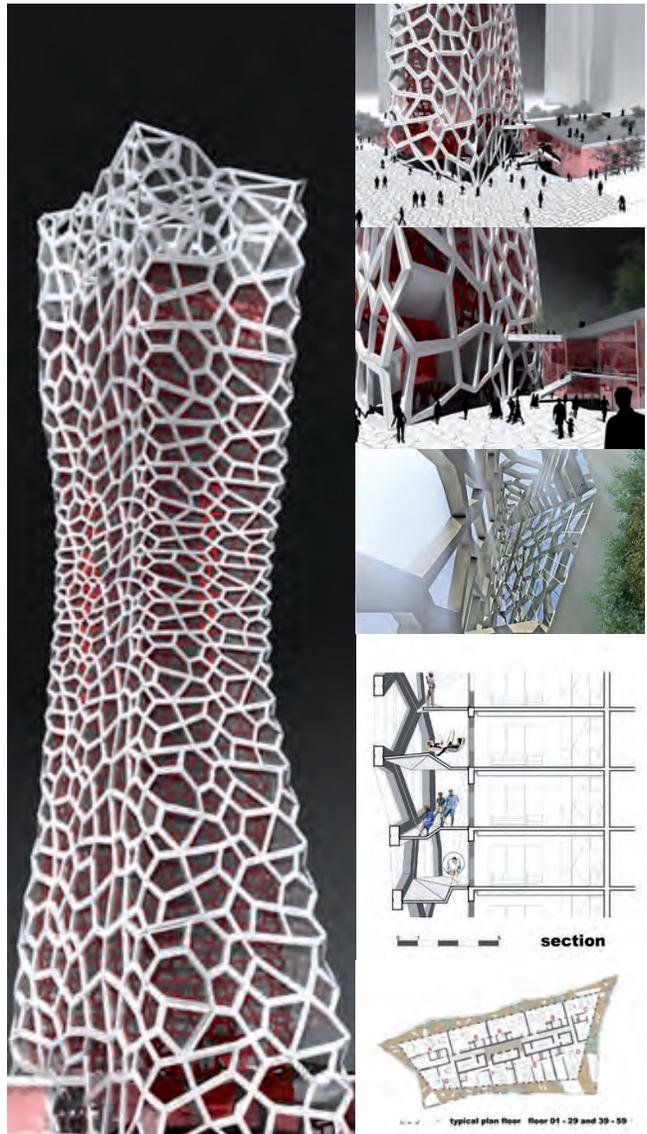
*Caso de estudio 2:
Torre Absolute Mississauga, Ontario, Canadá.
2006. Proyecto
Michel Rojkin*

Otra solución de doble fachada pertenece al joven arquitecto mexicano Michel Rojkind (México, 1969). Es el proyecto de la Torre Absolute Mississauga en Ontario, Canadá; obteniendo el segundo lugar en el concurso llevado a cabo en el año 2006. Ésta torre se distingue por tener una doble fachada en forma de membrana.

La membrana además de fungir como elemento climático, en su interior genera balcones con desniveles que genera su propia geometría irregular.



“Torre Absolute Mississauga”, 2006, Michel Rojkind. Ontario, Canadá



“Torre Absolute Mississauga”, 2006, Michel Rojkind. Ontario, Canadá

Efecto luciérnaga o positivo-negativo

El ritmo de la vida cotidiana en una urbe es dinámico. Todo exige movimiento, por ejemplo parar el auto con el semáforo en verde en una avenida es atribuible a alguien desequilibrado, o bien, el comportamiento de la bolsa de valores hace que empresas suban sus acciones o bajen en un santiamén, por ello no es extraño que donde hubo una “tiendita” a los pocos meses se encuentre un Oxxo, o que de repente desaparezca un parque para dar paso a un centro comercial (efectos de lo que se ha llamado “globalización” que Vladimir I. Lenin (Rusia, 1870-1924) llamaría “imperialismo, fase superior del capitalismo”¹⁰⁵). Este dinamismo no sólo corresponde al campo económico, también la ciencia ha demostrado que todo ser vivo está conformado por partículas en constante movimiento para subsistir. Esta cualidad cinemática la refleja la arquitectura de distintas formas, una de ellas es el efecto “luciérnaga” o “positivo-negativo”. El dinamismo es interpretado por las distintas escenas que generan los cambios de luz de la siguiente manera:

1. El exterior desde el interior,
2. El interior desde el exterior;

éstas escenas además, se intercambian durante el día y la noche.

El nombre de efecto “luciérnaga” es tomado del efecto vacilante que produce una luciérnaga con sus centelleos de luz.

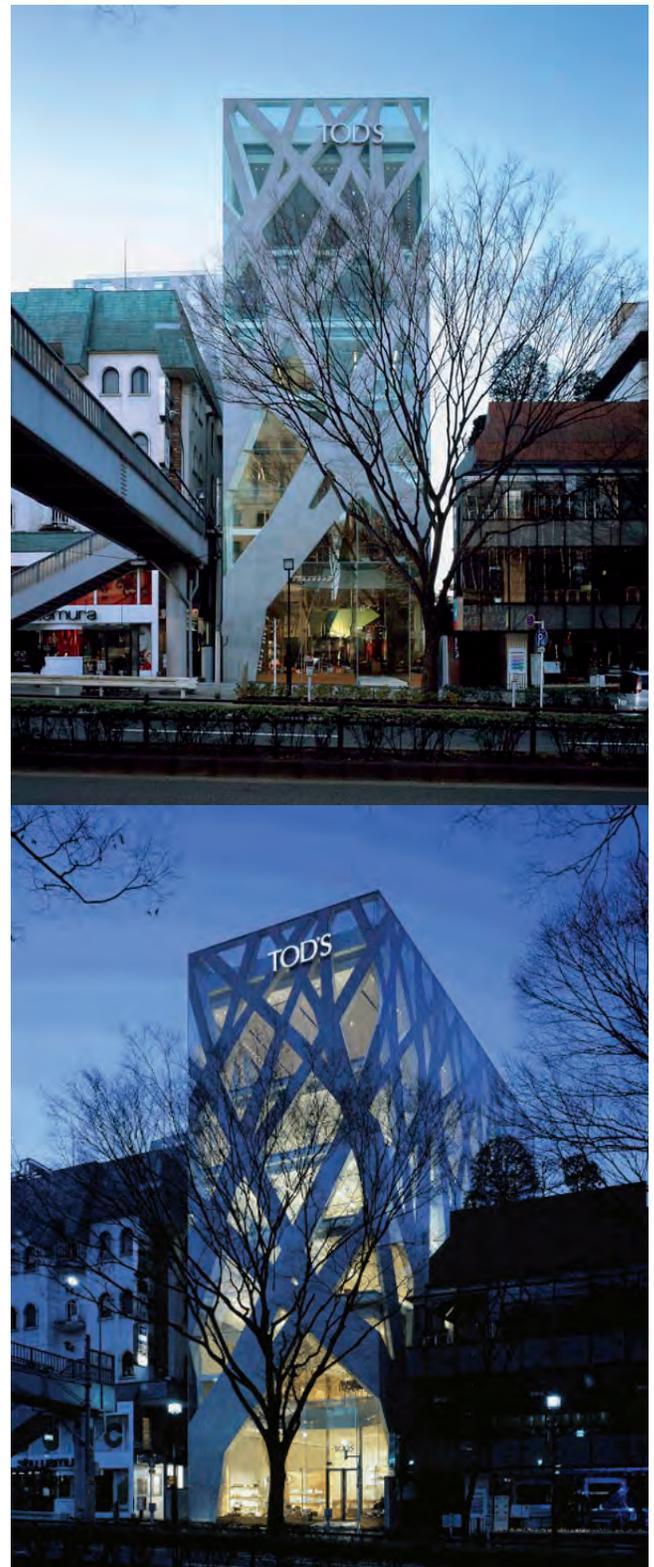
Cabe aclarar que toda obra arquitectónica con oquedades genera un efecto positivo-negativo, sin embargo de lo que se habla aquí es cuando el eje conceptual de la obra es crear ese efecto, es decir, que sea concientemente intencional, de este modo se dramatiza el uso de la luz.

Caso de estudio 1:

Edificio Tod en Omotesando, Tokio, Japón, 2004
Toyo Ito

El edificio Tod en Omotesando, Tokio, Japón de Toyo Ito, inaugurado en noviembre del 2004, es un referente idóneo. La fachada fue concebida a partir de la figura del árbol que se encuentra frente a él. Tomando un fragmento del árbol a modo de fotografía, se hizo la retícula que cubre al edificio.

Esta forma de cubrirlo tuvo la intención de producir distintas y opuestas escenas en el edificio durante el día y la noche. La geometría y el tamaño de las oquedades permiten que el efecto luciérnaga sea más dramático, por lo cual, Ito logra el encargo principal de su cliente: hacer un edificio que se distinguiera de los de su alrededor.



“Edificio Tod”, 2004, Toyo Ito. Tokio, Japón. Escenas del efecto luciérnaga.

¹⁰⁵ Lenin, Vladimir, *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, en LENIN: *Obras escogidas en Doce Tomos*, Editorial Progreso, Moscú, 1976, Tomo V, págs. 372-500.

Caso de estudio 2:

Edificio de oficinas Sarphatistraat, Ámsterdam, Holanda, 2000

Steven Holl

Steven Holl (Estados Unidos, 1947) hace un tratamiento magistral del “efecto luciérnaga” en el edificio de oficinas Sarphatistraat en Ámsterdam, Holanda (2000), porque aprovecha el afluyente de agua a un lado del edificio para duplicar el efecto.



“Oficinas Sarphatistraat”, 2000, Steven Holl. Ámsterdam, Holanda. Escenas del efecto luciérnaga.

La afición a la acuarela le ha depurado a Steven Holl la sensibilidad al color, que al fusionarla con el “efecto luciérnaga”, logra obtener estas magníficas escenas que rememora a luz en aparente desorden de las luciérnagas cuando se multiplican por el reflejo de un lago.

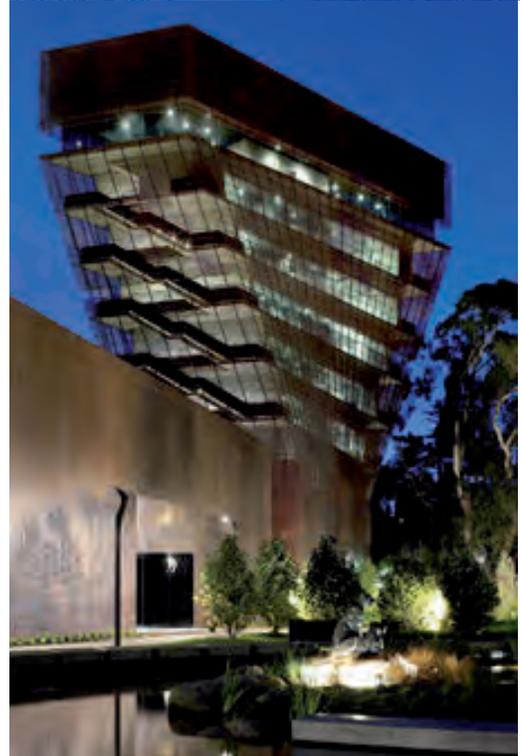
Caso de estudio 3:

Young Museum, San Francisco, California, Estados Unidos, 2005

Herzog & de Meuron

Si para Charles Baudelaire “lo inesperado, la sorpresa, lo asombroso son una parte esencial y la característica

de la belleza”¹⁰⁶, los arquitectos suizos Herzog & de Meuron (1950) lo muestran con el Young Museum de San Francisco, California en Estados Unidos (2005). Por medio del uso del metal perforado esconden el interior del edificio en su totalidad durante el día; por la noche, el edificio parece despertar, mostrando lo que había escondido.

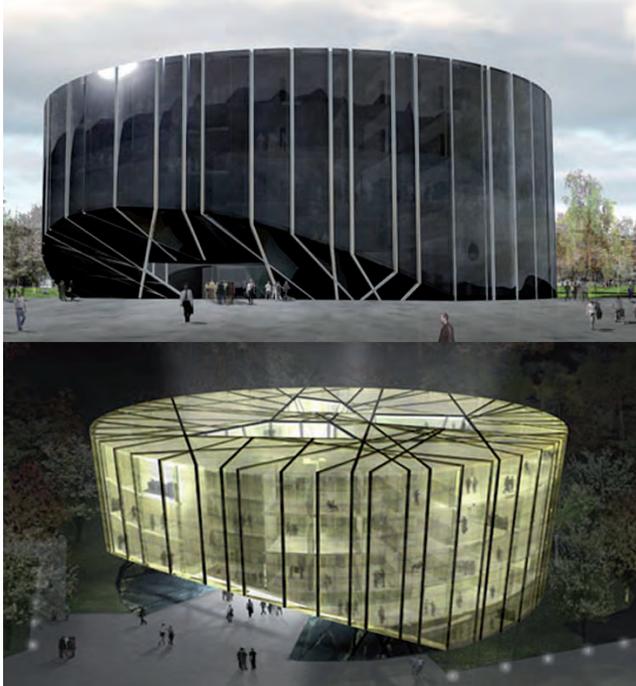


“Young Museum”, 2005. Herzog & de Meuron. San Francisco, California, EUA. Escenas del efecto luciérnaga.

¹⁰⁶ Baudelaire, Charles, *Diarios íntimos*, Editorial la nave de los locos, México, 1979, pág. 29.

Caso de estudio 4:
Juzgados de Guardia, Madrid, España, 2007. Proyecto
MAB Marotta Basile Arquitectura

El efecto luciérnaga no tan sólo se logra con algún elemento que contraste con las ventanas. La opacidad de un vidrio también puede lograr este efecto como en el proyecto de los Juzgados de Guardia en Madrid, del estudio español MAB Marotta Basile Arquitectura. El edificio es un volumen redondo, oscuro y brillante que asemeja una gran piedra de onix, esto se logró con un vidrio opaco que no deja ver el interior aunque desde el interior se tenga la apariencia de estar a la intemperie. De noche, el vidrio permite la transparencia alumbrando su alrededor.



“Juzgados de Guardia en Madrid”, 2007, MAB Marotta Basile Arquitectura.

Oquedad

El escritor de origen argentino Julio Cortázar (Bruselas, 1914-1984), cronopio¹⁰⁷ por excelencia y ferviente creyente de la *patafísica* creía que los huecos o vacíos tenían doble identidad porque eran capaces de guardar una parte esencial de la realidad, esto lo describe en el poema “A una mujer” de la siguiente manera:

“¿Qué quiere decir esto? Nada, una taza de té. No hay drama

¹⁰⁷ Los *cronopios* son unos personajes que inventó Cortázar tras una visión que tuvo durante un concierto de Louis Armstrong (Estados Unidos, 1901-1971) en París. Tras esto escribe el libro *Historia de cronopios y de famas*, definiendo al *cronopio* como criaturas ingenuas, idealistas, desordenadas, sensibles y poco convencionales.

en el murmullo, y tú eres la silueta de papel que las tijeras van salvando de lo informe: oh vanidad de creer que se nace o se muere, cuando lo único real es el hueco que queda en el papel, el golem que nos sigue sollozando en sueños y olvido.”¹⁰⁸

Continuando por el mismo eje, la oquedad es un vacío que en la arquitectura solía fungir como grandes ventanas o puertas, sin embargo en la actualidad son capaces de configurar la forma de un edificio, su identidad; hueco a manera de silueta que unas tijeras salvan de lo informe.

Caso de estudio 1:
The people’s building (REN), Shanghai, China, 2009.
Proyecto
PLOT = BIG + JDS

Esta característica suele apoyarse en la doble fachada y/o en el “efecto luciérnaga”. La razón es que una oquedad tiene su razón de ser en la luz, es decir que entre y salga, esto lo logra el “efecto luciérnaga”; a su vez también la doble fachada recurre a la oquedad para hacerse evidente cuando lo requiere. Hay ocasiones en que estas tres características confluyen como en la torre *The people’s building* (Torre “Gente”), en Shanghai, China. Esta propuesta está planteada para la Exposición Mundial de Shanghai, que se celebrará en 2010. La forma del edificio parte del símbolo chino que representa a la palabra “gente”:



además, el edificio está configurado de tal manera que una parte aparenta surgir de la tierra y la otra emerger del agua. En realidad son dos edificios que se unen en la parte más alta, por debajo de este hay una gran oquedad. La piel del edificio es una estructura metálica repleta de oquedades circulares de diversos tamaños, los cuales acentúan a su vez el “efecto luciérnaga”.

Este edificio contendrá un hotel con 1000 habitaciones, un centro deportivo y espacios destinados a congresos y exposiciones; en la parte superior en donde se unen estas dos estructuras, es decir a 200 metros de altura, habrá un restaurante panorámico.

Este singular proyecto de ser construido, promete ser un hito chino a nivel mundial y representa a su vez la encarnizada pelea entre un estado obrero (deformado) y un estado burgués, por medio de distintas herramientas como la arquitectura.

¹⁰⁸ Cortázar, Julio, *Salvo el crepúsculo*, Editorial Nueva Imagen, México, 1984.



"The people's building (REN)", 2009, PLOT=BIG+JDS. Shanghai, China. Proyecto.

*Caso de estudio 2:
Edificio Gazprom, San Petersburgo, Rusia, 2006. Proyecto Daniel Libeskind*

La tecnología de la construcción ha permitido más libertades en el proyecto arquitectónico; muchos arquitectos han aprovechado esta situación para diseñar oquedades de mayor tamaño y cada vez más irregulares.

El edificio para la compañía petrolera rusa Gazprom diseñado por Daniel Libeskind (Polonia, 1946) en el 2008, se caracteriza por una gran oquedad en forma de marco. Su concepción se basa en el propio logotipo de la empresa en forma de una "N".

El edificio no resultó ganador para el concurso que convocara el gobierno ruso, sin embargo es de los más emblemáticos. Cabe recordar que el concurso fue polémico por la forma en que se escogió al ganador; además de encontrarse el proyecto dentro de San Petersburgo, ciudad nombrada patrimonio de la humanidad: la construcción del edificio significaría su revocación.



"Edificio Gazprom", 2006, Daniel Libeskind. San Petersburgo, Rusia. Proyecto.

*Caso de estudio 3:
Edificio Opus, Dubai, 2007. Proyecto Zaha Hadid*

La arquitecta Zaha Hadid (Irak, 1950) diseñó un edificio de uso mixto para Dubai en el 2007 llamado Opus de 21 niveles de altura. El edificio parece haber sido travesado por algún volumen irregular, dejando en medio una extraña oquedad. En realidad son tres edificios unidos por un gran puente en la parte superior del conjunto.



"Edificio Opus", 2007, Zaha Hadid. Dubai.



“Edificio Opus”, 2007, Zaha Hadid. Dubai.

El edificio estará cubierto de vidrio, el cual será curvo en su oquedad para darle mayor impacto y “realismo orgánico”; está programado que se construya en el año 2010.

*Caso de estudio 4:
Edificio CCTV, Pekín, China, 2004-2009
OMA*

Mucho se ha hablado de proyectos, sin embargo esta es la excepción, ya que este edificio se terminó de construir en el 2009. Forma parte de un conjunto de 10 hectáreas que consta de dos edificios: el TVCC (*Television Cultural Center*), que es un edificio envuelto en una piel metálica que se levanta del piso a base de pliegues, dentro de éste, otra piel pero de vidrio a manera de escamas y con orientación norte-sur, permite la iluminación y ventilación del mismo. El otro edificio es el CCTV (*China Central Televisión*), el cual asemeja a dos “L” invertidas y unidas en sus lados superior e inferior. Son dos torres inclinadas y opuestas entre sí. Sus dos uniones (inferior y superior) también son opuestas. Por ello este proyecto representó un gran desafío a la ingeniería, la



“CCTV”, 2004-2009, OMA. Pekín, China.

cual estuvo a manos de la empresa ARUP.

La solución estructural adoptada para dar rigidez al CCTV y soportar el enorme voladizo, se basa en una trama metálica irregular a manera de tirantes, que distribuye las cargas para las dos torres.

Este proyecto es considerado el de mayor importancia actualmente en China después del “Nido de pájaro”, de Herzog & de Meuron. El peculiar edificio está diseñado con la intención de acentuar la importancia que tiene la oquedad en la arquitectura contemporánea. Como elemento urbano además, es una gran ventana en la ciudad, un juego geométrico a gran escala hecho para ser apreciado tridimensionalmente desde una simple caminata hasta la velocidad de un automóvil.

El CCTV cambió la configuración de un rascacielos. Con sus 54 pisos y 464.500 metros cuadrados, se ha convertido en uno de los edificios más grandes jamás construidos en la historia, que paradójicamente la propia forma del edificio parece esconderlos por la aparente liviandad que produce la oquedad.



“CCTV”, 2004-2009, OMA. Pekín, China.

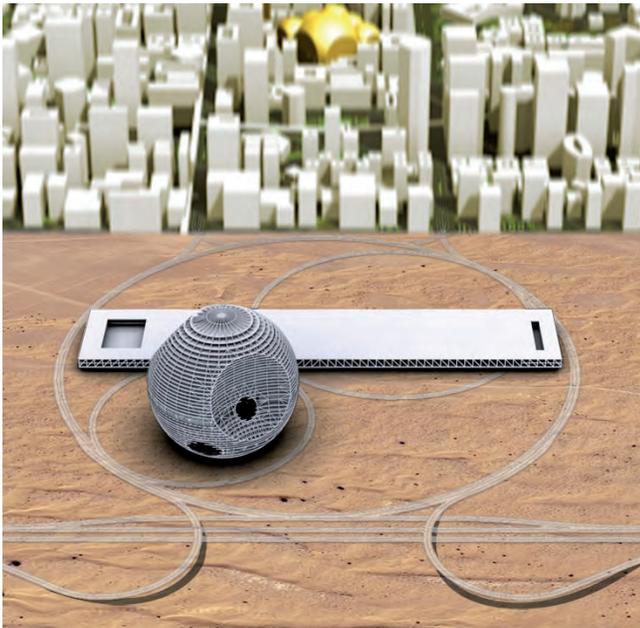
Efecto de sustracción

Hablar de “oquedad” suele remitirse a la “doble fachada” y al “efecto luciérnaga”; así como también confundirse con el “efecto de sustracción”, es decir, la extracción de partes en este caso de un edificio. Es verdad que esta sustracción puede ser una oquedad, sin embargo formalmente, la sustracción se diferencia porque son reconocibles las piezas geométricas que se le extraen; la oquedad tiende más a ser un vacío en sí mismo, en muchos casos irregular.

Caso de estudio:

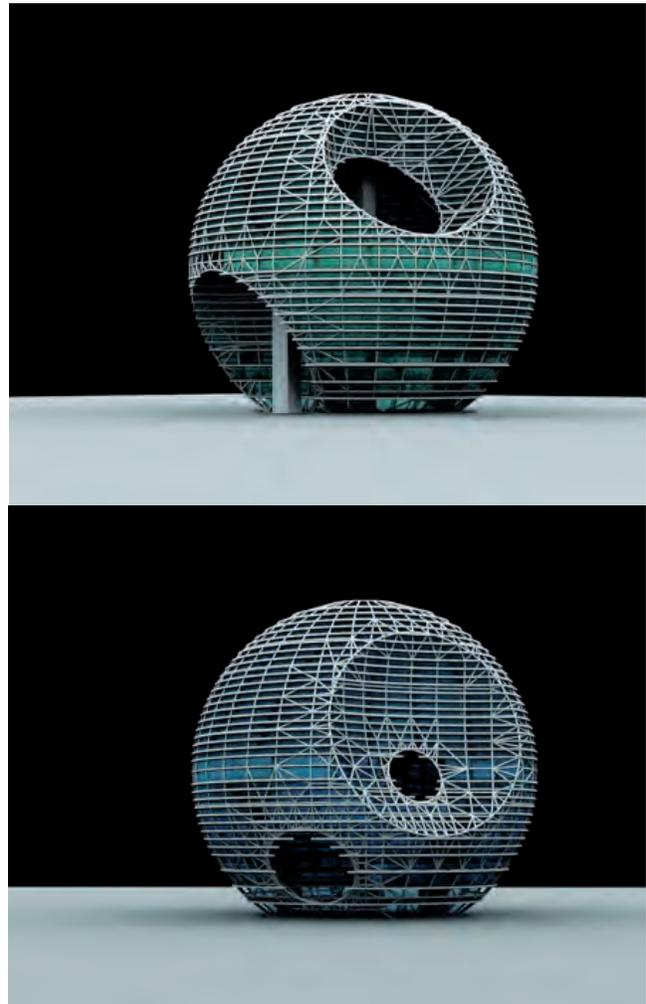
RAK Convention and Exhibition Center. Ras Al Khaimah, Emiratos Árabes Unidos. 2007. Proyecto OMA

En la ciudad de Ras Al Khaimah, en los Emiratos Árabes (una nueva ciudad satélite, diseñada también por OMA, llamada The Gateway), Rem Koolhaas (Holanda, 1944) diseñó un conjunto que rompiera con la tipología de la ciudad. El proyecto son 2 edificios separados para un centro de convenciones y uno de exposiciones.



“RAK Convention and Exhibition Center”, 2007, OMA. Ras Al Khaimah, Emiratos Árabes Unidos.

Comparado a la “Estrella de la muerte” de las películas de La Guerra de las galaxias, el centro de convenciones es una gran esfera de vidrio y acero, posada sobre el desierto y conectada por un sistema de autopistas de alta velocidad. El edificio se caracteriza por tener alrededor de seis sustracciones esféricas desde el interior hasta el exterior.



“RAK Convention and Exhibition Center”, 2007, OMA. Ras Al Khaimah, Emiratos Árabes Unidos.

Estriado

El estriado es el dominio de líneas que generan huecos sobre una superficie, por lo general en la fachada de un edificio. Estas líneas pueden funcionar como vanos, ventanas, parteluces o incluso formar parte de una doble fachada; éstas diversas modalidades se analizarán enseguida.

1. Estrías como vanos.

Caso de estudio:

*Anexo del Ayuntamiento de Murcia, España, 1991-1998
Rafael Moneo*

Situado en la Plaza Cardenal Belluga, cerca de la Catedral y el Palacio Cardenalicio, Rafael Moneo (España, 1937) se ve con la difícil tarea de realizar un edificio para

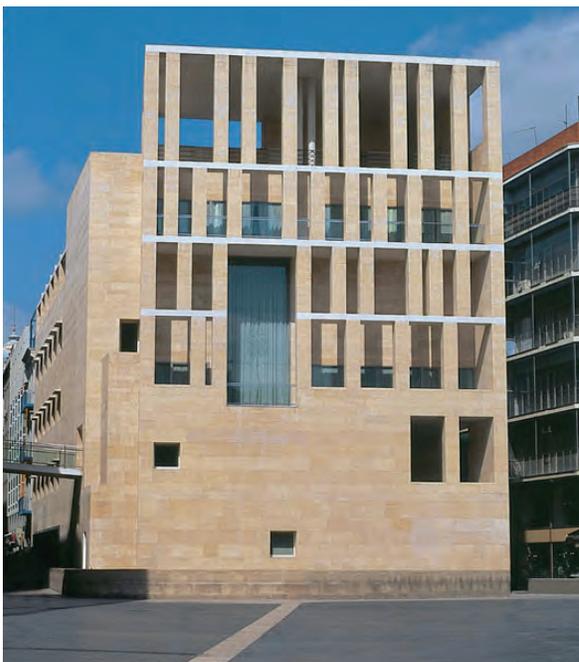
el Anexo del Ayuntamiento de Murcia que no rompa con el conjunto de elementos que lo rodean, siendo estos edificios más antiguos con unas características muy marcadas de su época.



“Anexo del Ayuntamiento de Murcia”, 1991-1998, Rafael Moneo. España.

La fachada ocre evita contrastes excesivos y está resuelta a manera de retablo. Por medio del estriado de las ventanas continúa la verticalidad que domina a La Plaza Cardenal Belluga, organizadas éstas en forma de partitura musical. El edificio se resiste a la simetría y ofrece como elemento clave el balcón de la galería, que reposa en el mismo plano horizontal que el balcón central del piso principal del palacio.

“Anexo del Ayuntamiento de Murcia”, 1991-1998, Rafael Moneo. España.

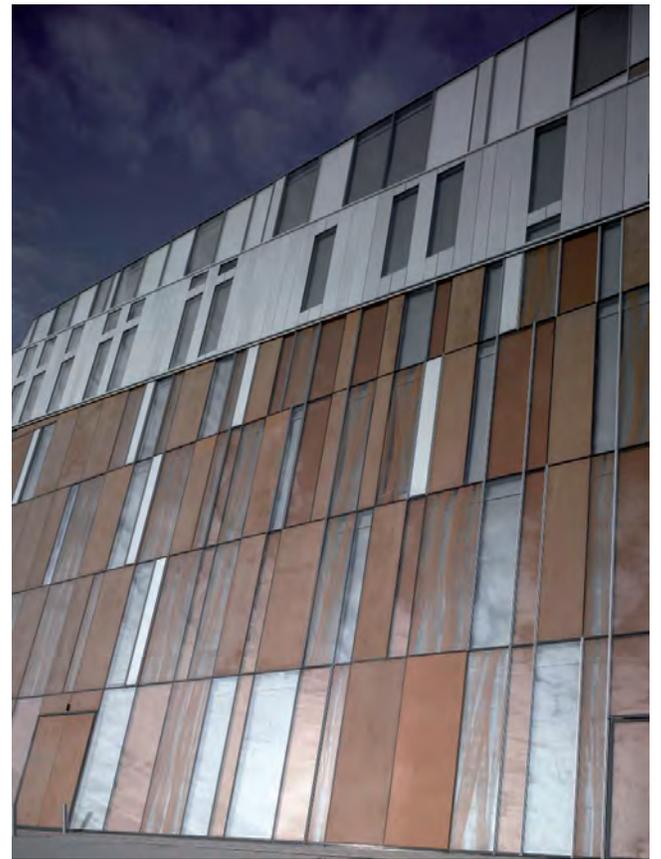


2. Estrías como ventanas.

Caso de estudio:

Metzo College, Doetinchem, Holanda, 2002
EEA Architects

El Metzo College, es una escuela ubicada en Doetinchem, una ciudad al este de Holanda, construida en el 2002 y es obra de EEA Architects (Estados Unidos). El edificio es un volumen compacto de 6 niveles pero se ha levantado una parte del terreno para permitir que el acceso principal este ubicado en el 3er nivel. La fachada se resolvió con un estriado mixto que permite la conveniente ubicación de ventanas de manera que los rayos solares no afecten las actividades que se realizan en cada salón. Por ello el ritmo en que se encuentran ordenadas es irregular, ya que las actividades en su interior son varias.



“Metzo College”, 2002, EEA Architects. Doetinchem, Holanda.

3. Estrías como parteluces.

Caso de estudio:

Aimai house, Taiwán, 2008. Proyecto
Kengo Kuma

Las estrías como parteluces se diferencian de los parteluces comunes porque su disposición es irregular.

La propia palabra hace alusión a las estrías que se forman en el cuerpo, no tienen un orden regular, no tienen el mismo tamaño.

En el 2008, 20 arquitectos fueron invitados a realizar 20 villas para el proyecto "next-gen20" en Taiwán, entre ellos se encuentran trabajos de Kengo Kuma (Japón, 1954), MVRDV (Holanda), el estudio GRAFT (Estados Unidos), etc. Las 20 villas serán construidas en un escenario de la costa noreste de Taiwán con la intención de explorar la relación entre los espacios habitables y la naturaleza, el área está ubicada a 50 kms. de Taipei.

Dentro de esos proyectos, la villa diseñada por Kengo Kuma (aimai house) tiene la técnica del estriado como parteluces, éstos además de envolver a la casa, también se encuentran en el exterior, formando un patio protegido de la luz directa del sol.



"Aimai House", 2008, Kengo Kuma. Taiwán.

La irregularidad de las estrías provoca que las sombras dibujadas en el interior de la villa se perciban como sombras de ramas, dándole un carácter orgánico.



"Aimai House", 2008, Kengo Kuma. Taiwán.

4. Estrías en doble fachada

Caso de estudio:

Sunset Cabin, Lago Simcoe, Ontario, Canadá, 2006
Taylor Smyth Architects

vivienda que los editores de la revista Arquitectura Viva le han llamado "La casa global"¹⁰⁹. Ejemplo de ello es la cabaña junto al lago Simcoe, diseñada por Taylor Smyth (Canadá, 1950) en el 2006. Aislando la casa de la intemperie por medio de una doble fachada, aplica la técnica del estriado con tiras de madera de cedro dispuestas de forma horizontal para aprovechar los últimos rayos del sol.



"Sunset Cabin", 2006, Taylor Smith Architects. Lago Simcoe, Ontario, Canadá.

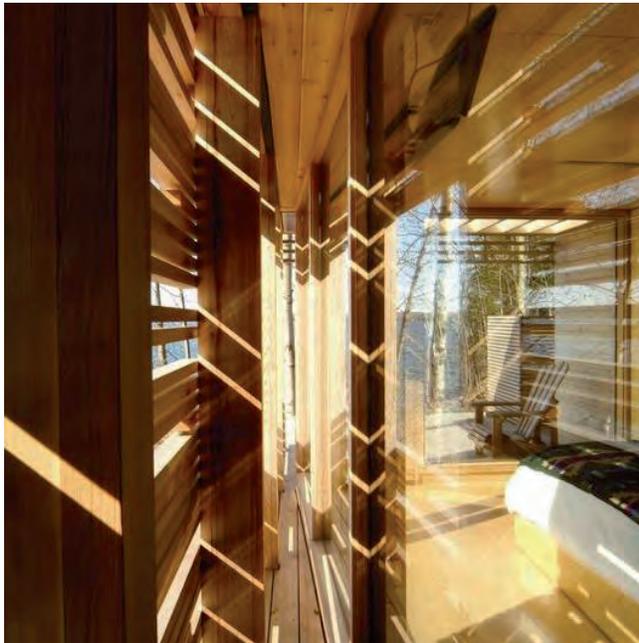
La cabaña es desmontable y su construcción abarca 30m², que corresponden a una sola recámara. En el estriado se abrieron huecos estratégicamente que seleccionan determinados fragmentos de la vegetación, el cielo y el lago, componiendo con ellos un paisaje especialmente diseñado para ver desde la cama. Desde afuera, la doble fachada actúa como un cerramiento inteligente, aumentando o disminuyendo la privacidad según el observador se acerque o se aleje. Por la noche las tiras de madera tamizan y ordenan la luz interior produciendo "el efecto luciérnaga". El vidrio y la doble fachada no son paralelos de modo que en un extremo hay espacio suficiente desde el cual limpiar el cristal.



"Sunset Cabin", 2006, Taylor Smith Architects. Lago Simcoe, Ontario, Canadá.

El estriado en doble fachada es una constante en la

¹⁰⁹ AV Monografías No. 108, VII-VIII, 2004



“Sunset Cabin”, 2006, Taylor Smith Architects. Lago Simcoe, Ontario, Canadá. Detalle interior de la doble fachada.

Efecto de inmaterialidad

A manera de corregir los errores de la modernidad, tal como lo predijo Jürgen Habermas¹¹⁰; Toyo Ito (Corea, 1941) analiza el proyecto interrumpido del Modernismo y encuentra en el principio de transparencia, el argumento base de su arquitectura. Para Ito, las barreras que interrumpen los espacios en la arquitectura como lo hacen los muros, también interrumpen la vida por simplificar las funciones del ser humano: “En la sociedad flotante actual es absolutamente esencial suprimir los límites basados en la simplificación de funciones y establecer una relación de superposición de espacios.”¹¹¹. Por ello, la inmaterialidad de la arquitectura será la búsqueda constante que hará Toyo Ito en su obra.

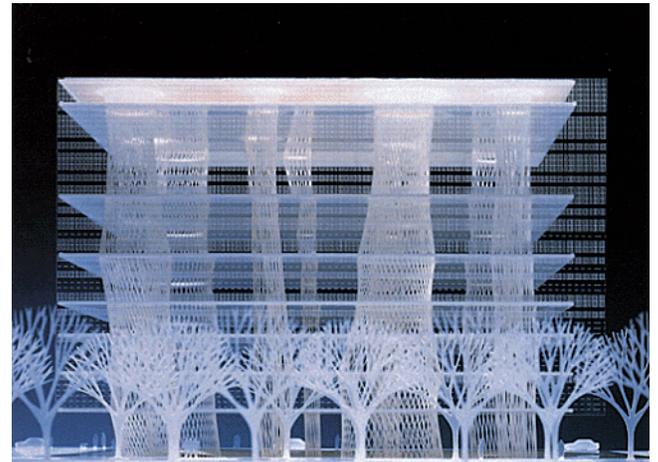
Caso de estudio 1:

Mediateca en Sendai, Japón, 2000

Toyo Ito

Con este proyecto Toyo Ito, ganó el concurso de la mediateca de Sendai. Propuso un bloque transparente y desmaterializado de siete niveles de acero interceptados y sostenidos por trece columnas huecas, hechas de una estructura tubular de acero soldado. Ito pensó en los espacios contenidos como si fueran líquidos o el agua de un acuario y asimiló las columnas como los filamentos de

las algas marinas; un espacio fluido y dinámico, pleno de luz y movimiento humano, interfluyendo alrededor de elementos verticales de máxima transparencia visual¹¹².



“Mediateca”, 2000, Toyo Ito. Sendai, Japón. Comparación entre la maqueta y la obra terminada.

Para evitar muros, Toyo Ito trató cada planta de distinta manera, creando así en cada nivel, espacios homogéneos y con distintas alturas según el uso, asegurando así la flexibilidad del edificio.

De esta manera, Ito teoriza e interpreta la inmaterialidad, ésta obra en particular habla de ello.

Caso de estudio 2:

Museo Nacional de Estonia, Tartu, Estonia, 2006,

Proyecto

DGT Architects

Después de la contrarrevolución en la U.R.S.S. hoy Rusia, algunas repúblicas consiguieron su

¹¹⁰ En Habermas, Jürgen, *La posmodernidad*, Editorial Kairós, cap. “La modernidad, un proyecto incompleto”.

¹¹¹ Ito, Toyo, *Arquitectura de límites difusos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pág. 29.

¹¹² Leer *Verb Matters*, Architecture boogazine, Editorial ACTAR, Barcelona, 2004, págs. 142-156

independencia, es el caso de Estonia en 1991, además de adherirse a la Unión Europea en el 2004. Buscando reafirmar su identidad nacional, el gobierno estonio lanzó un concurso para el Museo Nacional, resultando ganador el grupo DGT Architects.

El terreno se encuentra al norte de la ciudad de Tartu en un antiguo aeropuerto militar. La propuesta ganadora partió de la idea de ocupar el antiguo lugar para cambiarle su uso y no perder la memoria histórica. El proyecto es un conjunto transparente que se liga al antiguo aeropuerto, rematando con la pista de aterrizaje que parece extenderse al infinito.



“Museo Nacional de Estonia”, 2006, DGT Architects. Tartu, Estonia. Vista del acceso.

El elemento que se encarga de unir la antigua base militar con el edificio nuevo es un puente transparente. La razón de la transparencia en el proyecto surge del resultado de las investigaciones que hizo el grupo acerca del lugar. Notaron que había tanto resentimiento en el pasado, que el lugar fue literalmente borrado. DGT Architects quiso enfrentar al pasado, para ello evitaron encerrar el espacio en un ciego contenedor, y así perder el miedo a los fantasmas de la historia.



“Museo Nacional de Estonia”, 2006, DGT Architects. Tartu, Estonia. Vista del puente.



“Museo Nacional de Estonia”, 2006, DGT Architects. Tartu, Estonia. Vista del interior.

El remate del museo en la antigua pista de aterrizaje, ahora da la posibilidad a sus visitantes de despegar hacia un futuro “desconocido”. Una excelente metáfora lograda por este grupo de arquitectos.



“Museo Nacional de Estonia”, 2006, DGT Architects. Tartu, Estonia. Vista de la antigua pista de aterrizaje.

Efecto de flotación

A finales del siglo XV Leonardo da Vinci (Italia 1452-1519) ya había pensado en la posibilidad de volar, lo que se logró de manera efectiva apenas el siglo pasado. Hoy la arquitectura contemporánea hace hincapié en la posibilidad de construir en el aire por medio de efectos que engañan a la vista. Las alternativas estructurales en la actualidad permiten la construcción de edificios cada vez más atrevidos, que parecen retar a la gravedad.

Caso de estudio 1:

Pabellón multimedia, parque de arquitectura Jinhua, Japón, 2004

Erhard An-He Kinzelbach/knowspace

En el 2002, el diseñador Ai Wei Wei decidió hacer

un parque de arquitectura dedicado a la memoria de su padre, el poeta Ai Qing. Para ello eligió una cinta de terreno a lo largo de 2 kms. del río Yiwu, en la ciudad natal de su padre Jinhua, e invitó a 16 renombrados arquitectos de todo el mundo a desarrollar un pabellón. Los arquitectos invitados encontraron en el parque un campo para la investigación y la experimentación de arquitectura.

El pabellón multimedia diseñado por el grupo vienés Erhard An-He Kinzelbach/knownspace, tiene la función de un gran proyector, ya que desde su interior se proyectan imágenes o películas que descansan en el ventanal frontal, asemejando a una gran pantalla de televisión.



“Pabellón multimedia”, 2004, Erhard An-He Kinzelbach/ Knowspace. Jinhua, Japón.



“Pabellón multimedia”, 2004, Erhard An-He Kinzelbach/ Knowspace. Jinhua, Japón.

La geometría del pabellón es lúdica, una parte del cuerpo la conforman unas gradas por la que los visitantes pueden subir a la azotea del edificio. Dicha geometría se

tuerce separándose una parte del suelo, provocando un “efecto de flotación”.



“Pabellón multimedia”, 2004, Erhard An-He Kinzelbach/ Knowspace. Jinhua, Japón.

Caso de estudio 2:

Undercover Lab, Harajuku, Tokio, Japón, 2007
Klein Dytham

Undercover es un laboratorio proyectado para uno de los mejores diseñadores de moda del Japón. Es una construcción que se caracteriza por tener un volumen muy estrecho de 20 mts de profundidad y que se extiende a lo largo de la entrada de automóviles en cantilever.

La solución del grupo inglés Klein-Dytham además de superar la limitante que en este caso es el área, le agrega al edificio una fuerte carga expresiva mediante el efecto de flotación. Cuentan los autores en su página de Internet que tal ha sido el impacto de este efecto, que la gente teme caminar abajo del volumen flotante, porque temen que se le vaya a caer¹⁰⁰¹¹³, cosa normal por los cientos de años que en que el ser humano ha sido presa de la gravedad.

¹¹³ Su página en internet es <http://www.kleindytham.com/>



"Undercover Lab", 2007, Klein Dytham. Harajuku, Tokio, Japón.

*Caso de estudio 3:
Caixa Forum, Madrid, España, 2008
Herzog & de Meuron*

En lo que fue una antigua central eléctrica (Central Eléctrica del Mediodía), la Fundación "La Caixa" decidió erigir el CaixaForum-Madrid, su nuevo centro social y cultural en la ciudad. Esta antigua central data de 1 año 1900 y es uno de los escasos ejemplos de arquitectura industrial que persisten en el casco antiguo de Madrid. Su ubicación junto al paseo del Prado viene a complementar la oferta cultural de la zona, compuesta por el Jardín Botánico, el Museo del Prado, el Museo Thyssen-Bornemisza y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Los responsables de este proyecto fueron Herzog & de Meuron, quienes tuvieron como reto preservar la antigua fachada de la nave industrial y aumentarle 6000 m² de superficie distribuidos en 7 niveles. El programa se distribuye en dos partes: una bajo el suelo, que incluye el auditorio y el garaje, y otra sobre la plaza, donde se encuentra el vestíbulo, dos plantas destinadas a salas de exposiciones, oficinas y un restaurante. El edificio se eleva sobre la calle, dejando una plaza cubierta que funciona como antesala al nuevo centro de arte. Es decir, para insertar los nuevos componentes arquitectónicos se planteó como solución crucial una especie de "operación quirúrgica", consistente en separar y suprimir la base y las partes que resultarían innecesarias. Este "vaciado", suspendiendo el edificio sobre tres pilares centrales casi desapercibidos, resolvió los problemas de estrechez de las calles adyacentes y permitió la posibilidad de generar un espacio abierto y cubierto que ahora aparece como virtualmente "flotante" a nivel de calle y que actúa como vestíbulo y conexión entre el interior y el exterior.



"Caixa Forum", 2008, Herzog & de Meuron. Madrid, España



“Caixa Forum”, 2008, Herzog & de Meuron. Madrid, España



“Caixa Forum”, 2008, Herzog & de Meuron. Madrid, España

La estructura metálica (acero cortén) con la que *H&M* decidieron revestir la ampliación del edificio en la parte superior, además de reflejar un contraste de texturas entre el ladrillo aparente de la construcción anterior y el material metálico nuevo y oxidado; también contrastan porque el metal parece más ligero que el tabique, de manera que visualmente parece un sombrero sobre la antigua fábrica, haciendo más extraña la sensación del efecto de flotación, porque “habiendo un sombrero en la cabeza, al edificio le hacen falta pies”.



“Caixa Forum”, 2008, Herzog & de Meuron. Madrid, España

Uso del color

El color ha sido una constante en la arquitectura a través de la historia. Los templos griegos por ejemplo, tenían color; al igual que la arquitectura prehispánica. Sin embargo los adelantos tecnológicos han permitido explorar con paletas de colores más amplias, dramatizando contrastes entre colores, entre edificios y entre el entorno, ya sea el natural o el artificial. De esta manera el color en muchos proyectos, ha sido una de sus principales cualidades (sino es que la única en algunos).

Caso de estudio 1:

Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León, España, 2005

Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón Álvarez

Este edificio fue inaugurado en abril del 2005 y en el 2007 fue galardonado con el premio Mies van der Rohe de arquitectura contemporánea que le otorgó la Unión Europea.

Su superficie abarca una cuadra completa y su interior lo conforma una sucesión de espacios irregulares que por su forma vista en planta, dan la sensación de ser producto de la deconstrucción de varios paralelogramos. La disposición general de los espacios hace del ser humano un protagonista de esta obra, que a manera de laberinto,



“Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)”, 2005, Mansilla+Muñón. León, España.



“Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)”, 2005, Mansilla+Muñón. León, España.

El exterior también es peculiar y muy sensible al ser humano, ya que el edificio parece abrazar la calle por medio de una plaza que se genera por la forma cóncava del mismo, de esta manera da lugar a las actividades públicas, a la ciudad. La peculiaridad del edificio también se basa en el color, impregnando a su alrededor una atmósfera de alegría. Esto se logra gracias a cuarenta y dos diferentes colores de vidrios que cubren al edificio.

Los colores son tomados de la vidriera del siglo XIII, conocida como “el halconero”, de la Catedral de León y están dispuestos de manera logarítmica, generando núcleos de distintos tonos con los mismos colores.

Caso de estudio 2:

Remodelación del Instituto Nacional de Estadística (INE), Madrid, España. 2007

César Ruiz Larrea y José Cruz Novillo



“Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)”, 2005, Mansilla+Muñón. León, España.

El siguiente es un paradigma del arte contemporáneo. Corresponde a la remodelación del edificio del Instituto Nacional de Estadística de España (INE) construido en 1973. El proyecto de remodelación corrió a manos del arquitecto César Ruiz Larrea, sin embargo la estrategia de diseño fue obra del artista plástico “pepe” Cruz Novillo.

La parte del edificio que sufrió más cambios fue la fachada, que se distingue por los coloridos paneles que sirven de pretil. La estrategia en la que están acomodados los paneles corresponde a un “Diagrama Decafónico de Dígitos” que es invención de Cruz Novillo. Este “diagrama” no pertenece nada más al ámbito visual, sino engloba multitud de formatos de obras cuya característica común es la combinación de un número variable de elementos, ya sea sonoros, fotográficos o tridimensionales. En este caso corresponde al monocromatismo, que visto en general y aunque parezca paradójico, forma distintas gamas de colores.



“Instituto Nacional de Estadística (INE)”, 2007. César Ruiz Larrea y José Cruz Novillo. (Remodelación).

Ya que el edificio pertenece al Instituto Nacional de Estadística, la idea de este “diagrama” fue hacer un sistema de transcripción de cifras a colores en el que cada color equivale a un dígito del 0 al 9, de la siguiente manera:

- 1.-Rojo, 2.-Naranja, 3.-Verde claro, 4.-Rosa,
- 5.-Amarillo, 6.-Verde, 7.-Morado, 8.-Azul, 9.-Celeste,
- 0.-Marrón.

Con este sistema es posible escribir números enteros en rectángulos de proporción 2x1 como también números decimales en cuadrados de proporción 1x1.

Para darle sentido al acomodo de los colores, se seleccionaron un total de cincuenta y ocho indicadores numéricos de la actualidad social en España. Con ellos se realizaron los correspondientes cincuenta y ocho paneles, que recorren de forma continua, planta a planta, en sentido descendente, las fachadas sur, este y norte del edificio.



Diagrama Dodecafónico de Dígitos. José Cruz Novillo.



“Instituto Nacional de Estadística (INE)”, 2007. César Ruiz Larrea y José Cruz Novillo. (Remodelación).

De esta manera, por todo el edificio se leen datos estadísticos, por ejemplo el dato 001 es la extensión de España en kilómetros cuadrados: 504.645, el 002 es la población (2005): 44.108.523 habitantes, y así sucesivamente. También se encuentra el número de hogares, alumnos, empresas, desempleados, exportaciones y otros datos.

Experimentación con texturas

Con el recorrido visual que se ha realizado en este escrito ha habido una constante: el uso de diversas texturas muy distintas entre sí. Esta variedad es producto de los avances tecno-científicos en la rama constructiva. Gracias a ello, muchos arquitectos a escala mundial han experimentado e impreso una personalidad muy peculiar a la obra arquitectónica.

Revasada la idea posmoderna (historicismo ecléctico) de que la piel de la arquitectura es tan sólo un frívolo recurso escenográfico, la contemporaneidad ha virado hacia otra concepción de la materia o textura como piel tectónica y táctil, tan imprescindible en la arquitectura como lo es para la naturaleza. Este interés que ha despertado la textura, ha acercado la investigación de materiales con la investigación estética, produciendo en muchos casos una arquitectura de alta calidad constructiva, que sin embargo siendo críticos, no se pueden tomar como un logro absoluto de la arquitectura.

La utilización de texturas nuevas o con mucho impacto visual y táctil son el reflejo de las condiciones materiales, es decir del nivel en que se encuentran las fuerzas productivas, que lógicamente será más alto en países más desarrollados industrialmente. Como es lógico, en los países menos desarrollados la espera será

larga, pero ello no implica que no se de actualmente aunque en pequeña escala y que en algún momento las fuerzas productivas lleguen al nivel en que se encuentran actualmente las del llamado “primer mundo”.

A continuación se van a explorar algunos usos de estas texturas con respecto a distintos materiales.

Concreto

Caso de estudio:

*Embajada holandesa, Addis Abeba, Etiopía. 2005
Dick van Gameren & Bjarne Mastenbroek con Abba Architects*

Esta embajada se encuentra dentro de un valle de eucaliptos en la ciudad Addis Abeba. El área cuenta con 55000 m² de los cuales 3300 están construidos. La construcción completa está formada por la expansión de la villa histórica y la construcción de la embajada, la residencia del embajador y tres casas para los miembros de la embajada. La embajada y residencia del embajador están situadas en el centro del terreno en un volumen largo y horizontal que parece ser esculpado del mismo paisaje, por ello se eligió teñir de rojo al concreto para mimetizar al edificio con la tierra de la zona.



“Embajada de Holanda”, 2005, Dick van Gameren & Bjarne Mastenbroek con Abba Architects. Addis Abeba, Etiopía.

La embajada tiene una estructura simple con oficinas en ambos lados de un corredor principal el cual sigue la forma del terreno. La entrada está situada en el punto más bajo del corredor, al final. Esta adecuación al terreno permite que haya suficiente espacio para un nivel intermedio, en donde se encuentra la oficina del embajador que se conecta por una escalera al techo, el cual lo lleva a su residencia.

El material con el que está construido la totalidad de este edificio es de concreto porque es el único disponible en Etiopía y es muy estable en los temblores que se

dan en esta zona. No por ello deja de ser interesante el tratamiento que se le dio, ya que de manera acertada se acoplaron a las condiciones materiales del lugar e imprimieron un sello muy peculiar al edificio con la piel rojiza que lo cubre, reivindicando novedosamente las tradiciones constructivas de la zona.



“Embajada de Holanda”, 2005, Dick van Gameren & Bjarne Mastenbroek con Abba Architects. Addis Abeba, Etiopía.

Vidrio

Caso de estudio:

*Nueva feria de Milán, Milán, Italia. 2005
Massimiliano Fuksas*

Fue inaugurada el 31 de marzo del 2005 después de 30 meses de trabajo. Esta formada por seis pabellones de un piso y dos de 2 pisos colocados a lo largo de un eje central. Cada uno es divisible por la mitad con lo que es posible lograr 20 salones independientes. Tiene 10 recepciones, 20 restaurantes, 57 cafeterías y lo más importante para este estudio: una galería de vidrio de 1.3 Kms de largo que cubre dos circulaciones que corren en niveles distintos.



“Nueva Feria de Milán”, 2005, Massimiliano Fuksas. Milán, Italia.

Esta estructura es una malla metálica que se compone de piezas de acero sobre las que se apoya el vidrio laminado, el cual tiene forma cuadrangular en áreas planas y triangulares cuando la cubierta se inclina y cambia de altura. La forma de esta malla en su totalidad es semejante a un velo transparente con ondulaciones orgánicas que le imprimen a la vista perspectivas en constante cambio.



“Nueva Feria de Milán”, 2005, Massimiliano Fuksas. Milán, Italia. Vista del conjunto.



“Nueva Feria de Milán”, 2005, Massimiliano Fuksas. Milán, Italia. Vista del interior.

Metal

Caso de estudio:

Walker Art Center, Minneapolis, United States. 2005
Herzog & de Meuron

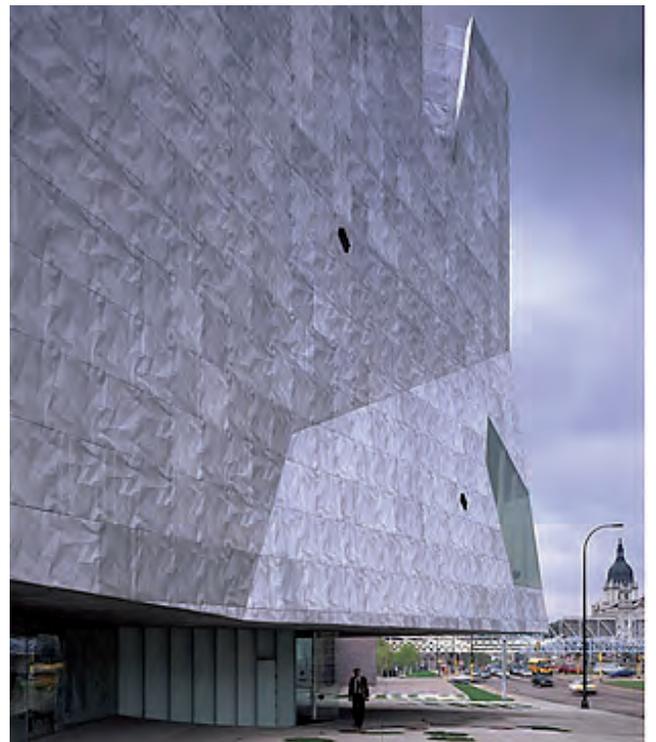
Este proyecto consistió en la ampliación y renovación del “Walker Art Center” con la finalidad de adecuar las instalaciones a nuevos usos y condicionantes técnicos, así como potenciar la oferta cultural del museo.

La piel que reviste a este edificio está construida mediante placas cuadradas colocadas a junta continua, de aluminio estirado (deployé) anodizado gris plata, con la superficie moldeada formando un relieve de rugosidad,

como las de un papel arrugado por error, que se ha rescatado posteriormente y alisado con mucho cuidado.



“Walker Art Center”, 2005, Herzog & de Meuron. Minneapolis, EUA. Detalle del revestimiento exterior.

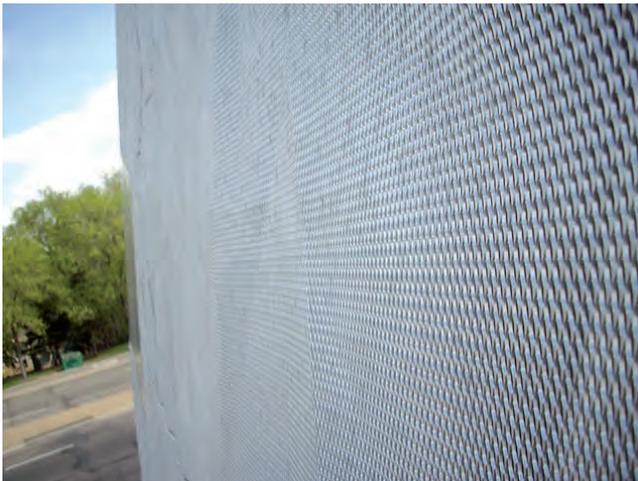


“Walker Art Center”, 2005, Herzog & de Meuron. Minneapolis, EUA.

El detalle rugoso del revestimiento exterior es menos perceptible a lo lejos, sin embargo el edificio en su totalidad permite que sea la piel la que hable, ya que las ventanas aparentes son mínimas, las no aparentes es porque el metal ha sido perforado de antemano, permitiendo que la luz natural penetre sin que el observador distraído note su existencia.



"Walker Art Center", 2005, Herzog & de Meuron. Minneapolis, EUA.



"Walker Art Center", 2005, Herzog & de Meuron. Minneapolis, EUA. Detalle de la lámina perforada.

Piedra

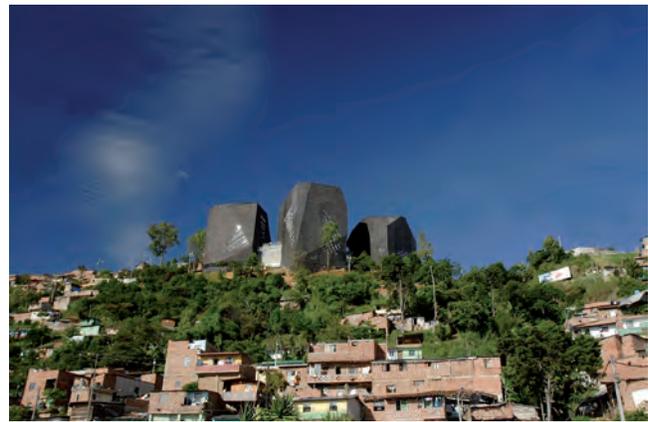
Caso de estudio:

Parque Biblioteca España, Medellín, Colombia. 2007
Giancarlo Mazzanti

Este proyecto tiene muchos atributos desde el punto de vista arquitectónico y urbano. Hablar de todos ellos sería extenderse mucho y alejarse del tema de la textura. Sin embargo se reconoce el gran valor que tiene esta obra como regenerador urbano e ícono arquitectónico.

Al borde de una montaña de la ciudad, en donde el crecimiento rizomático urbano se acopló a la agreste topografía, quedó un residuo de espacio verde como consecuencia de la imposibilidad de construir en él. Este lugar fungió como un lugar de encuentro. Con esa búsqueda de potenciar estos lugares y amarrar la red de espacios públicos propuestos a manera de un gran "muelle" urbano que sirviera como balcón hacia la ciudad, es que se realizó este proyecto y así aumentar la cantidad de conectividades urbanas y lugares de encuentro.

El proyecto plantea la construcción de una serie de tres volúmenes que se posan en el risco a manera de "rocas artificiales" que se relacionen con la caprichosa geografía. Es así como estos volúmenes tienen la apariencia de las gradas rocas que se posan en las cimas de las montañas, dando imagen a la ciudad.



"Parque Biblioteca España", 2007, Giancarlo Mazzanti. Medellín, Colombia.

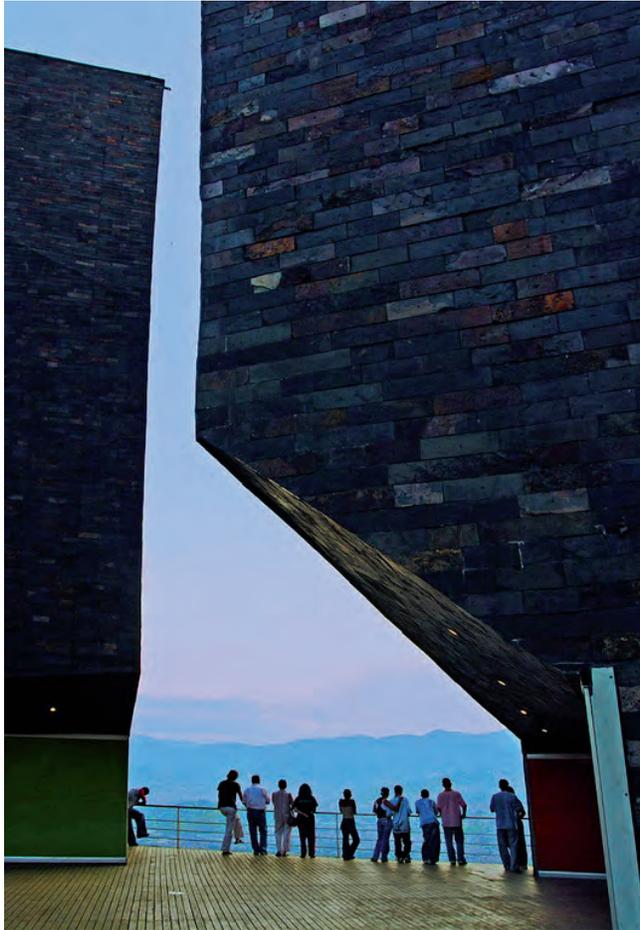
La fachada del edificio se plantea como una membrana compuesta por lascas de pizarra negra con 30% de óxido. Es así como la fachada actúa de manera autónoma como textura. La imagen del edificio es variable y definida por los cambios de luz y de la posición del espectador debido a los giros y deformaciones de las lascas que conforman los pliegues.



"Parque Biblioteca España", 2007, Giancarlo Mazzanti. Medellín, Colombia.

El objetivo final de este conjunto es crear "ambientes" pedagógicos (te-matizaciones) en vez de "falsas arquitecturas"; evolucionar de un sistema de organización abstracta a un sistema de relaciones de ambientes,

en que los objetos no solo trabajan por disposición, si no que se crean a través de la interacción sistemas de ambientes (una maquina de percepciones) apostando por una secuencia de recorridos verticales y lineales, cambiantes y temáticos, aptos para la multiplicidad de acontecimientos.



“Parque Biblioteca España”, 2007, Giancarlo Mazzanti. Medellín, Colombia.



“Parque Biblioteca España”, 2007, Giancarlo Mazzanti. Medellín, Colombia.

Madera

Caso de estudio:

WISA Wooden Design Hotel, Helsinki, Finlandia. 2009
Pieta-Linda Auttila

Esta obra se encuentra enclavada junto al mar, en la ciudad de Helsinki, ciudad con gran tradición arquitectónica. El WISA Wooden Design es un hotel que ha demostrado ser un ejemplo sobresaliente de la versatilidad que puede tener la madera.



“WISA Wooden Design Hotel”, 2009, Pieta-Linda Auttila. Helsinki, Finlandia.

La madera cumple dos funciones: por un lado es un elemento decorativo y por otro es también el sistema constructivo (postes, puntales, pared, techo y piso). La medra con la que está conformado este dormitorio es pino, abeto y abedul de la zona.



“WISA Wooden Design Hotel”, 2009, Pieta-Linda Auttila. Helsinki, Finlandia.

La distribución está dominada por un patio central que divide a dos habitaciones en los extremos. Este patio es técnicamente



“WISA Wooden Design Hotel”, 2009, Pieta-Linda Auttila. Helsinki, Finlandia.

la parte más desafiante del diseño, por el tratamiento que se le dio a la madera a base de vertiginosas curvas.



“WISA Wooden Design Hotel”, 2009, Pieta-Linda Auttila. Helsinki, Finlandia.

La experimentación con texturas se ha vuelto detonante de una reformulación morfológica en la arquitectura. Esta experimentación es una obligación para muchos despachos. El resultado de ello ha sido una carga estética hacia lo perturbador por tratarse de maneras no sólo novedosas, sino desafiantes de aplicar la textura para dramatizar a la arquitectura como un objeto artístico bajo una insignia: el *enigma*. Cada una de estas características contemporáneas formales, recurre de manera distinta a la arritmia, el desorden, el orden obstruso, la discordancia, el exceso y la sencillez inescrutable en el lenguaje arquitectónico.

LA CONFIGURACIÓN ESTÉTICA COMO RESULTADO DE LA TECNOLOGÍA EN LA ARQUITECTURA

La tecnología representa un momento de la práctica empírica de la arquitectura en que el avance de las fuerzas productivas es manifestado concretamente. Sin embargo esta manifestación carga dentro de sí contradicciones. Por un lado es avance, pero por otro condicionado. Esta contradicción existe porque el modo de producción capitalista se ha vuelto un tropiezo para el avance en sí, porque el desarrollo de las fuerzas productivas lo ha rebasado. El avance que ha tenido la ciencia y la tecnología podría quitar el hambre, encontrar curas para muchas enfermedades, emancipar al hombre del trabajo manual, etc. Esto no sucede, no porque sea imposible materialmente, sino porque de serlo, el modo de producción tendría que cambiar forzosamente. De esta manera, para mantener las relaciones sociales de producción, la clase en el poder se convierte paradójicamente en verdugo del avance y catalizador de él para sus propios intereses, que obviamente son la producción de mercancías por el rol que juega la plusvalía en la producción. Mientras esta tecnología capitalista impulsa el progreso técnico, aparentemente en función del hombre, de hecho desarrolla procesos de consumo cada vez más extensos en función de la plusvalía.

Al inicio de este estudio se hablaba de que la ciencia puede tener un enfoque ideológico (ver página 13). Aquí se presenta esta situación. El conocimiento científico por sí solo es un avance. Éste propicia los avances técnicos y tecnológicos. Pero en toda sociedad en donde haya clases sociales, la clase dominante será la que determinará el camino que tomarán estos avances. Si su ruta es la producción de mercancías, esto afectará a todas las ramas que dependan de ella. Esto sucede en la industria de la construcción, afectando directamente a la arquitectura e imprimiendo su propio sello. El arquitecto Ignacio Paricio intenta explicar este enredo de la siguiente manera:

“Hace ya bastantes años, cuando estudiaba la evolución de la construcción para mi tesis doctoral, todavía pensaba, inocente de mí, que la arquitectura seguía, de alguna manera, los dictados de la evolución industrial. Hoy ya puedo testimoniar lo contrario: el mercado es tan poderoso que la industria se las apaña para producir aquello que la moda arquitectónica exige. Si la moda es la ligereza y el brillo, producirá espectaculares fachadas de vidrio y acero inoxidable. Pilkington y Saint Gobain competirán por inventar lo que los grandes arquitectos desean. Incluso les encargarán a ellos mismos que diseñen las formas y fijaciones de sus productos industriales para [que] esos mismos arquitectos puedan conseguir la expresión imaginada.”¹¹⁴

Más allá de la evidente visceralidad con que Paricio acostumbra denigrar a la arquitectura contemporánea, esta queja moral es el resultado de un análisis de las apariencias, y no rebasa el campo ideológico. Es obvio que el propósito de la tecnología en el capitalismo va a ser la producción de mercancías y la reproducción de las relaciones sociales de producción. Sin embargo ello

¹¹⁴ Paricio, Ignacio, *Construcciones para iniciar un siglo*, Editorial Bisagra, Barcelona, 2000, pág. 65

no la convierte en “enemigo del hombre”. La industrialización es algo que no se puede detener, sería absurdo exigirlo o soñarlo. Sería interesante preguntarle a Paricio que si esta “moda arquitectónica” de grandes fachadas de vidrio y acero inoxidable le exigiera adelantos constructivos, y de él dependiera la producción de éstos ¿detendría la producción? La arquitectura como todo producto social es también mercancía. Sea moda o no, aunque de esta diferencia se afecte su precio. Lo que no ve Paricio es que lo que él le llama moda (que tendría que dejar en claro, porque todo lo engloba románticamente dentro de lo contemporáneo) no es la causa de las contradicciones. La causa se encuentra en la raíz de la estructura económica, no en su producto. Éste dentro de todas las paradojas que carga, puede ser en algún momento un avance, que cuando cambie el modo de producción será liberado de los significados que en la actualidad tiene, es decir de los intereses a los cuales responde.

A continuación se analizarán algunos casos en los que la producción de nuevos materiales ha dado nuevas reconfiguraciones a la arquitectura. Estos ejemplos han sido escogidos porque representan el lado progresivo de la industria de la construcción, por lo cual ha sido y en algunos casos se verá, un aporte de grandes proporciones al quehacer arquitectónico.

Caso de estudio 1:

Material: ETFE

“Cubo de agua”, Centro Nacional de Actividades Acuáticas, Parque Olímpico, Beijing, China, 2003-2008
PTW Architects

ETFE son las siglas que denominan al copolímero de etileno-tetrafluoretileno. Es un material plástico, durable y adaptable que se produce como una película muy delgada y flexible, la cual se puede enrollar. Su colocación es relativamente sencilla, ya que es maleable como una bolsa de plástico. Ya colocado y modelado el material endurece a tal grado que se le calcula una vida útil de cincuenta años.

Su invención data de la década de los años 70 del siglo XX, sin embargo no fue utilizado en la industria de la construcción. Fue a partir del primer del año 2000 que éste material comenzó a comercializarse, teniendo muy buena aceptación en la industria.

Este material ha sido utilizado en grandes edificios contemporáneos como el estadio Allianz-Arena en Munich, Alemania diseñado por Herzog & de Meuron en 2005.

Otro ejemplo paradigmático contemporáneo es el llamado “Cubo de agua”, edificio que contiene dos albercas olímpicas y tiene una capacidad de 6.000 asientos permanentes, que se pueden ampliar hasta 11.000 en grandes acontecimientos deportivos como las olimpiadas mundiales ocurridas en 2008.

El “cubo de agua” posee una morfología sencilla, de forma rectangular, pero con una gran membrana azul que lo cubre y lo convierte en la atracción principal de la

construcción, tanto de día como de noche.

Una ventaja que el ETFE ha significado para este edificio es que al cubrir la totalidad del complejo (100,000 metros cuadrados), permite una mejor entrada de luz natural, de manera que se ahorra un 30% de energía. Esta membrana de plástico se consagra como la más grande del mundo.

El diseño de esta caja está basado las formas de burbujas, que cuando se unen unas con otras, forman una suerte de membrana escamada.



“Centro Nacional de Actividades Acuáticas”, 2003-2005, Parque Olímpico, Beijing, China, PTW Architects.



“Centro Nacional de Actividades Acuáticas”, 2003-2005, Parque Olímpico, Beijing, China, PTW Architects. Vista nocturna.

“Centro Nacional de Actividades Acuáticas”,
2003-2005, Parque Olímpico, Beijing, China,
PTW Architects. Vista de la instalación de las
membranas de ETFE



Este material, por su constitución translúcida, permite el uso del "efecto luciérnaga", además su factor de resistencia es enorme, por lo cual cada membrana es capaz de aguantar el peso de un automóvil. Otro beneficio del *ETFE* es que su coeficiente de fricción es bastante fino, por lo cual el polvo no penetra fácilmente, esto hace más fácil su limpieza, incluso una caída de lluvia lo podría dejar sin polvo.

La composición que siguen las membranas en este edificio parecen no seguir ningún orden, sin embargo es una apariencia nada más. Su acomodo es producto de un análisis geométrico complejo, que es manifestado por medio de un sistema entrópico.

Las repercusiones visuales de ello son por un lado la atracción, pero al no entender las reglas de acomodo de las membranas, podría remitir a la extrañez, a la duda no resuelta. Estas condiciones conforman en general la categoría estética de lo perturbador.

*Caso de estudio 2:
Edificio dinámico. 2008.
David Fisher*

A mediados de 2008 la noticia de que se iba a construir una torre que tenía la capacidad de cambiar de forma por medio de la rotación de cada piso sobre un mismo eje impactó al mundo de la arquitectura y la ingeniería.

Cada piso giraría a una velocidad variable de entre una y tres horas por vuelta. Estos edificios dinámicos serán construidos en su totalidad con módulos prefabricados que ayudarán a reducir los costos y acelerar el tiempo de construcción. De tal manera que un piso de estos podrá quedar terminado en una semana.



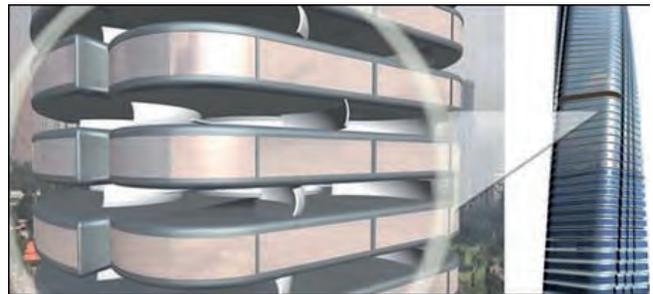
Detalle del armado modular por habitación para construir el edificio dinámico.

En cuanto el creador de esta serie de edificios dinámicos, el arquitecto David Fisher (Italia) sacó a la luz el proyecto para construirse en Dubai, le llovieron más propuestas en Rusia, Estados Unidos, Canadá, Alemania, Italia, Corea del Sur y Suiza principalmente. De los cuales ha confirmado hasta el 2010 a Rusia en Moscú y Estados Unidos en Nueva York.

La Torre que corresponde a Dubai (*Green Environmental Tower*) será de 420 metros de altura y constará de 80 pisos. Sus departamentos tendrán un mínimo de 124 metros cuadrados, en tanto que habrá departamentos de 1200 metros con garage dentro del propio departamento. La particularidad que tiene es que cada piso gira de forma independiente lo cual no hace más que formar un edificio de diferente forma cada vez que un piso gire. Y de esta manera se puede elegir la vista que se desee: sur, norte, este u oeste.



"Green Environmental Tower", 2008, David Fisher. Dubai, Emiratos Árabes Unidos. Vistas posibles del proyecto.



Vista de las turbinas eólicas

Este edificio tendrá aerogeneradores entre sus pisos, los cuales rotarán de igual o distinta manera y formarán espectaculares figuras. Según Fisher, los aerogeneradores no sólo producirían energía para abastecer la torre, sino que para otros 10 edificios más. El edificio generará electricidad tomando energía del sol y el viento gracias a las 79 turbinas eólicas dispuestas horizontalmente entre cada piso y a los paneles fotovoltaicos de los techos, con lo que se podría suministrar energía también a los edificios colindantes.



"The Rotating Skyscraper", 2008, David Fisher. Moscú, Rusia.

La torre que corresponde a Moscú será menor, de 400 metros de altura y contará con 68 pisos. Los promotores del proyecto planean comenzar las obras de este rascacielos en 2008 e inaugurarlos en 2011. El área total de departamentos, oficinas y zonas comerciales será de casi 110.000 metros cuadrados. Los cálculos previos indican que el precio de un metro cuadrado en un apartamento en las plantas superiores del futuro rascacielos ascendería a unos 10.300 euros¹¹⁵.

La nueva morfología que resulta de esta invención se percibe irregular en demasía. Los renders que hay al respecto muestran una torre en su proceso de "deformación". Haciendo un análisis esta morfología, parece reforzarse la idea del **Rizoma**, ya que:

La orientación independiente de cada piso logra que todo el conjunto posea una peculiar **heterogeneidad** visual; la comunicación entre las distintas orientaciones promueve la idea de la **multiplicidad**; el edificio tiene la capacidad de reconstruirse en diversas formas, nunca

será igual, por lo cual hay una **ruptura asignificante**; las diversas formas, si se dan de manera no generativas o prefiguradas en este edificio, lo asemejarán a una **cartografía abierta**, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones.

Las cualidades contemporáneas que prometen estos edificios comparten la peculiaridad de dramatizar su "rizomorfía", ello les da un carácter estético perturbador, su ensalzada irregularidad en sí misma, es perturbadora.

Caso de estudio 3:

Material: Concreto translúcido

Las inquietudes teóricas y formales de la arquitectura han sido más constantes a partir de la revolución industrial. Proyectos como el Memorial para Newton en 1784 de Étienne-Louis Boullée o las modernas restauraciones de Eugène Viollet-le-Duc resultaron revolucionarios porque exigieron en su propia fisonomía innovadora, adelantos técnicos que aún no estaban próximos a existir. Así lo hicieron también el arquitecto Antonio Sant'Elia (Italia, 1888-1916) y los constructivistas de *Vkhutemas*. Con la llamada "Revolución Tecnológica"¹¹⁶, la imaginación de los arquitectos parece estar más cercana a la realidad. La tecnología de la construcción reacciona muchas veces con el estímulo de esos proyectos.

Hay arquitectura que requiere hacer imperceptible su sistema estructural. La tecnología ha respondido a ello aunque todavía no lo ha logrado en su totalidad, tan sólo muros que no son de carga. Ejemplo de ello fue la invención del *LiTraCon*¹¹⁷ para hacer translúcido un muro; sin embargo el alto costo de éste y el no poder exceder las piezas que son de 30 por 60 centímetros a otras de mayor tamaño, han sido limitantes.

¹¹⁶ Para Radovan Richta (República Checa, 1924-1983), la historia humana ha sufrido tres revoluciones industriales. Sugiere nombrar a la última revolución industrial como "revolución científico-técnica" o "revolución de la inteligencia". Ésta se originó a partir de la Segunda Guerra Mundial y continúa, aunque actualmente el conocimiento científico se duplica más rápidamente, aproximadamente cada 5 años, cifra que tiende a crecer. Leer: Richta, Radovan, *La civilización en la encrucijada*, Editorial Ártica, Madrid, 1972.

¹¹⁷ (*Ligth Transmitting Concrete*) Bloques de concreto tradicional con un arreglo tridimensional de fibras ópticas que permiten visualizar las -siluetas- del otro extremo del bloque prefabricado. Su inventor fue el arquitecto de origen húngaro Áron Losonczy.

¹¹⁵ cfr. <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/09/suivivien-da/1186672127.html>



Vista de un muro construido con LiTraCon.

En 2005 salió oficialmente la noticia de la invención del concreto translúcido. Ello ha revolucionado y respondido a la imaginación de los arquitectos que alguna vez soñaron con muros y columnas transparentes. Si bien el concreto no es totalmente transparente, deja pasar el 70% de la luz natural y tiene la virtud de ser translúcido hasta los dos metros de grosor, sin distorsión evidente. Además su resistencia es mayor a la del concreto común, ya que contiene un aditivo al que sus inventores llaman “Illum”, que le confiere quince veces más resistencia. Tiene un peso volumétrico 30 por ciento inferior al comercial y puede ser colado bajo el agua.

Su fabricación al igual que la del concreto ordinario es por medio de cemento blanco, agregados finos, agregados gruesos, fibras, agua y el aditivo el cual aún no se revela (Illum).

Los autores de este invento dicen que ya lo han solicitado arquitectos internacionales como Zaha Hadid y Rem Koolhaas. Actualmente se comercializa en dos formatos: prefabricado y el aditivo “Illum”.

Este tipo de concreto aún tiene detalles que deben ser corregidos o perfeccionados, ya que por ejemplo las estructuras internas de la construcción quedan a la vista por su alto grado de transparencia. Según Sergio Omar Galván, uno de sus inventores, este producto aún está siendo estudiado para mejorar su acabado¹¹⁸. De acuerdo con el espectacular avance tecno-científico, no es aventurado afirmar que llegará el momento en que los sistemas estructurales serán transparentes como el vidrio.

¹¹⁸ La noticia se encuentra en la página de Internet: http://www.arq.com.mx/noticias/Detalles/9839.html?utm_source=boletin280&utm_medium=email&utm_campaign=boletin280



Vista del concreto translúcido.

Resulta por demás interesante la especulación de cómo repercutirá el concreto translúcido en la arquitectura y la estética contemporánea. Cuando llegue el momento de que su uso se manifieste en la realidad, se tendrán las herramientas para hacer el análisis estético, ahora tan sólo está la noticia del producto y muchas especulaciones.

Caso de estudio 4:

Material: Concreto flexible

El 22 de Abril de 2009, el portal de Internet de la Universidad de Michigan sacó a la luz la noticia de la creación del concreto flexible¹¹⁹. Lo anterior quiere decir que si el concreto común para evitar su rompimiento con una fuerza a tensión utiliza varillas de acero, este concreto no las necesita. Este nuevo material tiene una flexibilidad tal que se comporta semejante al acero, ya que es capaz de doblarse sin sufrir grandes fracturas.

Lo más interesante de esta noticia es que las pequeñas grietas que aparecen en este concreto, serán capaces de autorepararse sin ninguna ayuda humana. Esto es posible porque el material está diseñado para doblarse y romperse en líneas angostas comparables con un cabello, estas líneas son “suturadas” por la acción que ejerce el agua y el dióxido de carbono en ellas. El concreto flexible sólo necesitará de lluvias y aire para formar una fina cicatriz blanca de carbonato de calcio y seguirá trabajando igual.

¹¹⁹ <http://umich.edu/Es/news/09/pr090422-4.php>



Vista de la capacidad de flexión del concreto transparente.

Con esta nueva invención se logra dar un paso más para la seguridad de los edificios, ya que un temblor no le podrá causar los mismos daños que le causa al concreto tradicional, además de que se reduciría el desgaste del material y la inversión en su reparación. Otra ventaja, en palabras de su creador, el profesor de Ingeniería Civil y de Ciencias de los Materiales en Ingeniería, Victor Li es que: “permitiría una relación más armoniosa entre el ambiente natural y las construcciones por la reducción de la energía y la huella de carbono de estas infraestructuras”¹²⁰.

No se puede calificar a la tecnología desde un punto de vista moral, como “bueno” o “malo”. Lo que se debe comprender es qué parte de la sociedad es la que tiene el control de la ciencia y la tecnología, porque no se ha descubierto una cura para los distintos tipos de cáncer, ni

¹²⁰ íbid.



Vista de las cicatrices curadas del concreto flexible.

el SIDA; y porqué la urgencia de conquistar el espacio y de inventar armas más eficaces para la destrucción masiva.

Las paradojas de la revolución tecnológica circunvalan entre un “beneficio” (con fines que no son precisamente el bienestar) para la humanidad y la búsqueda de una sociedad automática, alrededor de una clase explotadora basada en la propiedad privada de los medios de producción quien tiene el poder económico y político.

ÚLTIMAS NOTICIAS

En una junta extraordinaria en Washington D. C. fechada el 27 de Junio del presente año, la C.I.A. discutía el nuevo descalabro que había tenido la seguridad nacional a manos de los hombres de las fotografías. Antaño, varios de los llamados “buenos ciudadanos”, habían hecho insistentemente una serie de llamadas a las oficinas centrales denunciando a un pequeño grupo de personas (crecía peligrosamente) que aparecían en sus fotografías. Pasó tal vez medio año después de las primeras denuncias, en esta ocasión el caso sonó en todo el país. En la junta se discutían las razones de una tardía respuesta por parte del gobierno a este grave problema de seguridad. Dada la situación de extremo cuidado y las fundamentadas sospechas (sospechas que los ciudadanos disidentes tachaban de Paranoia de Estado), el momento no se prestaba para reacciones serenas y ecuánimes. Alrededor de las dos y media de la madrugada, aún no se conseguían conciliar los puntos de vista y sacar unánimes un plan de acción que representara cada una de sus posiciones. El hecho a su vez, representaba un desafío a las figuras gobernantes y sus instituciones. En California ya habían rebasado el peligroso tope de las 500,000 personas que habían notado a los presuntos saboteadores en sus fotografías. Le seguían los estados de New York y Louisiana. Por lo visto aquellos disidentes sin escrúpulos se habían encargado de salir a las ciudades donde se concentraba la mayor cantidad de inmigrantes ilegales, de obreros pobres y gente de raza negra con un bajo nivel económico. Después de haberse involucrado un poco en esa vida cotidiana, asestaban al final ese golpe que ahora traía de cabeza a las agencias de seguridad y al gobierno. Al haber investigado una cantidad inverosímil de fotografías, se dieron cuenta que los rostros jamás se repetían y la letra de lo que parecían ser carteles, tampoco tenían semejanza alguna entre sí. Revisaron fotografía tras fotografía, todo era claro. Todas, mostraban a personas ilusionadas en retratar un momento alegre o importante de sus vidas, y después, al ver sus fotos reveladas, les resultaba un fastidio encontrar detrás de ellas, a aquellos desagradables personajes sin miramientos mostrando sus carteles. Siempre había alguien detrás, en ese preciso instante en que se tomaban la fotografía. El gobierno había mandado una iniciativa al senado para prohibir durante medio año cualquier cámara fotográfica en las calles, a su vez también la prohibición abarcaba a cámaras de teléfonos celulares y cámaras de video. Hubo mucha polémica por dicha iniciativa en la opinión pública; sin embargo el instinto nacionalista de los ciudadanos, hacía a la gran mayoría ver con buenos ojos aquella tentativa de ley. En la junta se continuaba discutiendo el plan a seguir. Ya todo se calmaba poco a poco, dentro de la mesa comenzaron a surgir las coincidencias y todo empezó a tornarse mas claro y estable. Estaban a punto de salir de ese Jaque, nada más por el hecho de que un grupo creciente de inconformes aparecía detrás de los retratos con carteles escritos a mano diciendo “KILL CAPITALISM”.

modERnidad SUAUS TRANS

*Los filósofos no han hecho más que interpretar
de diversos modos el mundo,
pero de lo que se trata es de transformarlo.*
Carlos Marx, *Tesis sobre Feuerbach*

(viene de la pág. 45) ...retoma como eco invertido de sus antecesores, las nuevas sistematizaciones de las teorías de la razón: sistemas complejos, rizomas, realidad virtual, etc.; todos ellos fenómenos que son el resultado de una revolución tecnológica. Es necesario estudiar con detenimiento este momento ideológico, ya que si se habla de globalización parece hacerse alusión exclusivamente a la globalización de la pobreza y del malestar social, basta ver la crisis económica mundial del 2008. El sociólogo Ulrich Beck (Alemania, 1944), en pos de una interpretación hermenéutica, desglosa este concepto y lo divide en tres caracterizaciones: *globalismo*, *globalidad* y *globalización*¹²¹. El *globalismo* lo define como la etapa en que el mercado mundial ha abarcado las partes esenciales del poder político, sustituyéndolo completamente, de esta manera lo importante se vuelve el dominio del mercado mundial. La *globalidad* es la conciencia que confirma la existencia de una "sociedad mundial" que ha abierto los espacios que antes se consideraban cerrados. Lo anterior no quiere decir que el proceso que llevó a abrir tales espacios se haya dado al mismo nivel de globalización económica, política, social, cultural, etc. De esta manera la *globalización* conglomerada y expone los procesos por los cuales los Estados-nación se entremezclan utilizando factores de orden transnacional.

¹²¹ Beck, Ulrich, *¿Qué es la globalización?*, Kairos, Barcelona, 1998.

MANUEL GONZÁLEZ SERRANO



La muerte, óleo/carbón, 35x56 cm. Manuel González Serrano.

Es la sensación de un niño cuando sabe que el domingo va a terminar. Se disfruta, sin embargo ese saber el fin, amarga el vuelo de un papalote que contrasta con un cielo que apenas se descolora y se torna negro. Es correr sobre unos arcos que alguna vez se pensó serían eternos y de repente se intuye su fin. Es ver a esa conocida desconocida disfrazada de blanco, evitando hacer sombra detrás de una columna de un arco, tal vez porque ella misma es sombra y ha desmaterializado lo que alguna vez tuvo vida y tan sólo quedan los restos óseos sobre el agreste paisaje. Se podría decir que es un autorretrato, aún cuando es una joven mujer la que corre sobre los arcos, Manuel González Serrano (México, 1917-1960) tuvo una vida terriblemente peculiar. Nacido en Lagos de Moreno, Jalisco; tuvo una educación ultra conservadora y religiosa (que en realidad es lo mismo). Desde temprana edad mostró su habilidad para dibujar y de forma autodidacta se dedicó a la pintura en 1930. Su obra pictórica es "un terrible inventario de pérdidas, un acervo de calamidades autobiográficas" según Javier Aranda Luna, crítico de arte. Este pintor decidió hacer su obra muy aparte de la pintura mural que en su época tuvo el monopolio institucional del arte. Sin adherirse a ningún grupo, es catalogado como "surrealista". Su primera exposición pasó inadvertida en 1943 y su proclividad a la soledad producto de una mente atormentada lo terminaron aislando. Vagó por las calles de la ciudad, pasó por muchas cantinas, hospitales psiquiátricos y sus electrochoques. Un 17 de Enero de 1960, deambulando por las calles de La Merced, muere de un paro cardíaco este magnífico pintor, dejando una escasa obra, que sin embargo el curador Ricardo Pérez Escamilla, se ha dado la ardua tarea de estudiar y recopilar por más de 50 años, refiriéndose así de ella: "Figurará en un destacado lugar dentro de la plástica mexicana del próximo siglo". González Serrano voló un papalote bajo un sombrío cielo en un agreste paisaje. No está de más recordar que fue en domingo el día en que murió.

El impacto que ha tenido la globalización es bastante considerable, ya que ha transformado varias concepciones de la realidad; la noción de territorialidad es una de ellas. Se han confundido los estados-nacionales y los espacios territoriales tradicionales se han desvanecido. El sociólogo Roland Robertson (Inglaterra, 1938), ha

encontrado (mas no inventado) un concepto que parece ubicar la nueva realidad: lo *Glocal*¹²², es decir, la paradoja

¹²² "Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad heterogeneidad", *Zona Abierta*, N° 92-93, 2000. Del artículo original publicado en Featherstone, Lash y Robertson, *Global Modernities*, Sage, Londres, 1997. Traducción de Juan Carlos Monedero y Joaquín Rodríguez.

de lo global y lo local en un nivel muy diferente al del territorio, al del espacio en el que se fincó la Modernidad. ¿Qué queda? “Un espacio de flujos” en donde lo que sucede ocurre en muchos lugares a la vez. Como ejemplo de esta “glocalidad”, es el protagonismo internacional que tuvo el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) desde que se hizo público en el mundo desde San Cristóbal de las Casas, Chiapas, el 31 de diciembre de 1994. La cara del subcomandante Marcos traspasó fronteras, el EZLN surgió en la red como ningún otro movimiento social en la historia. Esto no demerita de ninguna manera las reivindicaciones de su lucha, sino refleja el nivel en el que se encuentra lo local. La interconexión que existe produce una simultaneidad donde lo local se transfigura, se convierte en *translocal*. El paso que ha tenido una entidad territorial como lo nacional, ha devenido a postnacional para hoy convertirse en transnacional. Por ello el EZLN, es un buen referente de esta situación actual, su lucha nacionalista (por supuesto en aras del reformismo) paradójicamente es *transnacional*.

En la actualidad ha surgido otra realidad que se encuentra en un espacio en donde domina el prefijo *Trans*: la realidad virtual. Este “espacio de flujos” es invisible pero existente, en él se mueve información (no toda sirve, eso es claro), en él se *ubicuan* las cosas. Realidad y existencia no son sinónimas, la realidad virtual no es simulacro, existe.

Para Rodríguez Magda “urge un pensamiento transmoderno, es necesario, si queremos comprender lo que está ocurriendo, pensar la Globalización con el paradigma de la Transmodernidad [...] Obviamente la globalización no es el Espíritu, ni el pensamiento único de la Razón Absoluta, pero precisamente la síntesis, para serlo, debía recoger a la vez la positividad moderna y el vacío postmoderno, el anhelo de unidad de [la] primer[a] y la fragmentación del segundo.”¹²³

Para comprender mejor este proceso, la autora compara las características de estos tres momentos de la siguiente manera:

1. MODERNIDAD:

Realidad
 Homogeneidad
 Nacional
 Jerarquía
 Temporalidad
 Espíritu

2. POSTMODERNIDAD:

Simulacro
 Heterogeneidad
 Postnacional
 Anarquía
 Fin de la historia
 Cuerpo

¹²³ Rodríguez Magda, Rosa Ma., *Transmodernidad*, Barcelona, An-trophos, 2004, pág. 33.

3. TRANSMODERNIDAD:

Virtualidad
 Diversidad
 Transnacional
 Caos integrado
 Instantaneidad
 Cyborg

Con esta transformación de características dentro de estos tres tiempos históricos es más fácil entender la dialéctica entre cada uno de ellos. La modernidad como unidad, la postmodernidad como dispersión y la transmodernidad como una Red entrópica, un rizoma repleto de conexiones. El tiempo ha dejado de ser un discurso y se convierte en instantaneidad, lleva el vértigo de la velocidad de la fibra óptica¹²⁴. Los hechos, el antes y el después se han alterado ya que su prioridad es medida por la velocidad de su transmisión: lo importante llega rápido; lo que no es importante, puede que ni llegue por no encontrarse en ese espacio virtual, por lo cual no existe.

La Transmodernidad es una ideología polémica y muy discutible por rendirle culto a la tecnología. El *transhumanismo* fue un indicio de ello cuando surgió oficialmente en la penúltima década del siglo XX, ya que apoya su teoría sobre el devenir del hombre con las nuevas ciencias y tecnologías para mejorar sus capacidades mentales y físicas, con el objeto de corregir lo que se considera negativo de la condición humana como el sufrimiento, la enfermedad, el envejecimiento o incluso, en última instancia la mortalidad. El transhumanismo presenta a un ser humano que trasciende con la ayuda de la ciencia y la tecnología con sus respectivas derivaciones: nanotecnología, tecnología genética, tecnología digital, etc.

La Transmodernidad como ideología es acrítica a la estructura económica de la sociedad, es decir, reconoce las apariencias, pero desconoce la estructura que las produce. De este modo el rótulo Transhumanismo se presenta con muchas contradicciones, eso no es nada nuevo, cada ideología las ha presentado en su momento. Lo importante es ver las causas que han producido dicho rótulo, y estas se traducen en el alto grado de desarrollo de las fuerzas productivas, las cuales traeran más contradicciones; por lo cual es menester tener una

¹²⁴ Habría que analizar el porqué la urgencia del gobierno de Felipe Calderón por quitar la concesión de la fibra óptica a una empresa del estado (LyFC). Esto se manifestó así el sábado el 11 de Octubre de 2009, tras un “inesperado” decreto de extinción de la empresa estatal Luz y Fuerza del Centro, precisamente después de que la selección mexicana de fútbol obtuviera el pase para el mundial, tras una victoria de 4-1 en contra de su similar del Salvador. Esta situación es evidente: la fibra óptica es un medio de transmisión indispensable en la actualidad, por ello representa un gran negocio para muchos gobiernos.

posición acerca de ellas que rebase las concepciones moralistas y conservadoras.

Si bien se ha seguido una secuencia dialéctica entre los conceptos Modernidad, Postmodernidad y Transmodernidad, se puede afirmar que este último es una tercera continuación de la “modernidad” que nació con la Revolución Industrial.

No se puede hacer una crítica que más que eso parezca queja, como se ha dicho en este escrito, la

Arte y tecnología digital

De entre las contradicciones de esta ideología, ya se ha visto la globalización y sus herramientas como la Red del Internet, que ha servido de instrumento de comunicación por un lado para el dominio de una clase dominante y por otro, para dar a conocer el pensamiento crítico de dicho dominio al mundo. Otra contradicción que se vio anteriormente es el beneficio de las nuevas medicinas, pero también el daño que trae consigo la industria exacerbada (industria de guerra, ganadera, etc.). La siguiente contradicción pertenece al campo de las disciplinas artísticas. Si bien el arte ha retomado los adelantos técnicos para mejorar sus herramientas de aplicación durante la historia (el óleo fue un adelanto químico en su momento, así también lo fue la fotografía y el cine), en la actualidad las diversas posibilidades que ha generado el uso de la computadora, permite divisar mundos imaginarios que antes se veían imposibles o ni siquiera se pensaban, entendiendo “mundos imaginarios” a aquellas obras de arte resultado de una creatividad que exigía más allá de la simple mimesis, recuérdese por ejemplo las pinturas de Hieronymus Bosch, la etapa negra de Goya, los fantasmagóricos paisajes de J. William Turner (Inglaterra, 1775-1851), el inquitante “grito” de Edvard Munch (Noruega, 1863-1944), etc. El arte continúa tejiendo su red compleja, y la tecnología digital debe continuar esa misma ruta. Sin embargo es contradictorio encontrarse con pinturas digitales que en vez de promover la creatividad y ser propositivas, lo único que muestran es el render de un bodegón del siglo XVI. Cuando eso sucede, aquella obra producida en la computadora, carece de valor estético y evidencia un enorme distanciamiento con el arte actual. Por otro lado, si se antepone la tecnología al arte, el resultado será la tenificación de éste y le separará de sí mismo como objeto artístico. Es por ello que muchas veces se habla de la estética digital a parte de la teoría estética en la obra de arte en general, porque entre una y otra hay un gran abismo, siendo que en el arte actual las fronteras entre las disciplinas artísticas ya no están tan delimitadas y a veces tienden a desaparecer. Insistir en la delimitación de esas fronteras es un vicio que tiende a polarizar más el discurso.

Transmodernidad y el Transhumanismo representan un momento avanzado de las fuerzas productivas. Más allá del rótulo ideológico con el que se ha interpretado, el análisis debe dirigirse hacia sus repercusiones en la realidad. Éstas abarcan el campo del arte, que en su propio lenguaje ha retomado las herramientas tecnológicas. La arquitectura como disciplina artística también lo ha hecho, trayendo consigo nuevas discusiones.

En la fotografía el uso de programas como el *Photoshop*, *Macromedia Dreamweaver*, *Corel Photo Paint*, etc. ha permitido transgredir los límites físicos que la reproducción de la realidad generaba.



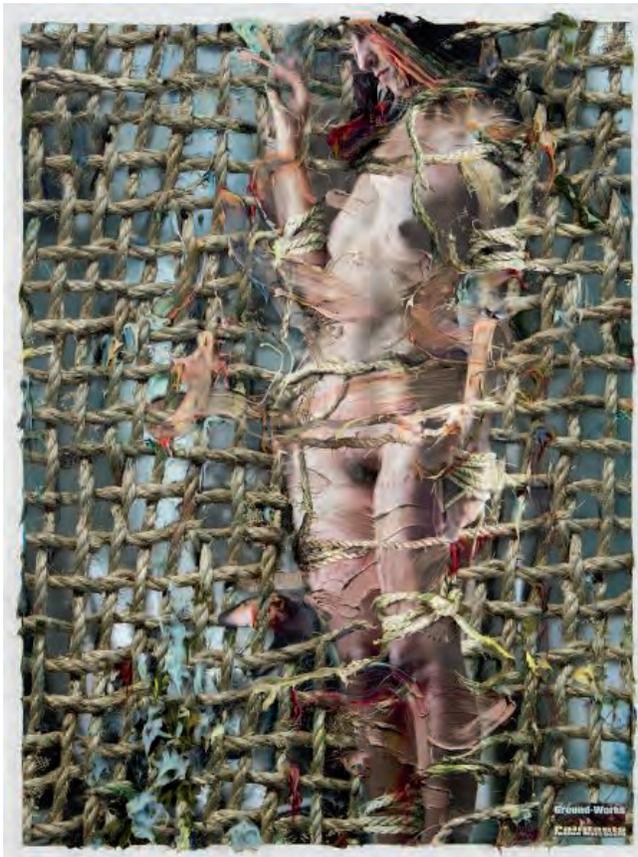
“Pagan Man Two”, Alva Bernadine, fotografía alterada por computadora.



“Castor”, 2008, imagen digital de Ray Caesar.

Para el área de la pintura se exploran las posibilidades gráficas que permite la tecnología digital en sus diversos géneros, sin embargo el resultado de ello muchas veces ha sido una imagen digital y no pintura.

Lo anterior no significa precisamente el augurio de la desaparición de la pintura, artistas plásticos como Fabian Marcaccio (Argentina, 1963), reivindican las técnicas digitales como parte fundamental del proceso pictórico, ya que han acercado ciertos elementos (repetición y diferenciación, amplificación, filtrados, etc.) que antes sólo eran posibles en disciplinas artísticas como la música y el cine. Basta escudriñar la obra de este artista para comprender de qué manera la composición con la computadora ha permitido la exploración pictórica que el desgaste del sistema moderno dejó a la deriva. Gracias a ello, sus “pintantes”¹²⁵ han traspasado el factor estático en el que se encasilló el ejercicio plástico, como “si la pintura atacara un cuerpo como un virus y en vez de pintar un cuerpo inyectáramos flujos pictóricos dentro de un cuerpo”¹²⁶.



“Ground Works Paintant”, 2008, Fabian Marcaccio.

¹²⁵ Para F. Marcaccio la pintura es una palabra descriptiva que refiere al hecho pictórico de manera pasiva, en cambio “pintante” es una palabra que él adecuó a este hecho para referirse a su connotación activa, la pintura como acto.

¹²⁶ Marcaccio, Fabian, *Fabian Marcaccio, Paintant Stories*, Daros-Latinoamérica AG, Suiza, 2005, pág. 12.

En la música las posibilidades también han generado el surgimiento de nuevos subgéneros. En el cine el uso de esta herramienta ha hecho que los efectos especiales sean más sorprendentes como en la película *Avatar* (2009) o casi imperceptibles como en *El curioso caso de Benjamin Button* (2008).

No se puede negar la intromisión de la cultura de masas en el quehacer artístico, siempre lo ha hecho y se ha combatido. En la actualidad por ejemplo, el surgimiento de juegos de “realidad virtual” como el *Active Worlds* en donde cada jugador cuenta con cierta cantidad de dinero para hacer su propio mundo, ha incrementado el individualismo capitalista, recreando escenas como la explotación y la acumulación de capital, en vez de plantear otros escenarios y promover cambios sustanciales en la mentalidad contemporánea. Absurdo es el uso de la tecnología para la realización de mundos virtuales que fotografían la decadencia de la actualidad, en vez de ser usada como instrumento de la imaginación para hacer otro mundo posible.

Las contradicciones así se muestran y los ejemplos pueden extenderse. La tarea es tomar conciencia de los problemas y aciertos que este hecho trae consigo. Tomar una postura pro o en contra no es prudente porque se niega una otredad que siempre está presente en todo fenómeno y genera censura e imposición. Tampoco es prudente carecer de posición. Es por ello la necesidad de actualizar el conocimiento en todo momento.

La arquitectura virtual y el replanteamiento del espacio

La arquitectura líquida es una arquitectura que respira, pulsa, salta en una forma y cae de otra. La arquitectura líquida es una arquitectura cuya forma es contingente al interés del usuario; una arquitectura que se abre para acogerme y se cierra para defenderme; una arquitectura sin puertas ni pasillos, donde la próxima habitación está siempre donde la necesito y es como la necesito.

Marcos Novak

El surgimiento de la palabra *Ciberespacio* se le puede atribuir al escritor William Gibson (Canadá, 1948), por utilizarla posiblemente por primera vez en su novela *Neuromante* en 1984¹²⁷. Este concepto ha tenido muchas implicaciones en el campo de la arquitectura y en la concepción de espacio. Esta concepción es abstracta así como su definición. Nadie es capaz de percibir al “espacio” en su totalidad porque nuestras referencias físicas cartesianas nos obligan a desechar puntos ubicados en cualquier parte de este. Es imposible abarcar aún visualmente la totalidad de un espacio, también mostrar el “espacio” como una totalidad en la computadora es por demás

¹²⁷ Marchán, Simón, *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, editorial Paidós, Barcelona, 2006, pág. 41

abstracto, hecho que ha sido ferozmente criticado.

En la arquitectura (lo ha demostrado la historia) los prejuicios han sido su mayor traba. Una discusión que se ha dado durante siglos se ha centrado en su materialidad. Por ejemplo, Étienne-Louis Boullée contradiciendo a la tradición se pregunta:

“¿Qué es la arquitectura [...] ¿La definiré con Vitruvio como el arte de la construcción? No. Esta definición tiene un error terrible. Vitruvio confunde el efecto por la causa. Hay que concebir para poder obrar. Nuestros padres no construyeron sus cabañas sino después de haber concebido su imagen. Esa creación que constituye la arquitectura es una producción del espíritu por medio del cual podemos definir el arte de producir y llevar a la perfección cualquier edificio. El arte de construir no es pues mas que un arte secundario que me parece conveniente definir como la parte científica de la arquitectura.”¹²⁸

Boullée suprime la exigencia de una construcción en “lo real” del objeto arquitectónico y le permite una legítima existencia dentro del ámbito de lo puramente especulativo: la imaginación. De esta manera se visualizan las contradicciones: real-imaginario, materialización-desmaterialización y arquitectura virtual- arquitectura material.

Josep Muntañola Thornberg encuentra una basta diferencia entre realidad y virtualidad, conceptos que con la revolución digital pareciera irreconciliables. Su preocupación radica en que una arquitectura proyectada en el mundo digital nunca podrá ser construida al no retener su relación con la realidad, es decir en un espacio real dado:

“En arquitectura esto produce hoy en día proyectos virtuales que se justifican a partir de los presupuestos virtuales en el proyecto digitalizado, aunque sean imposibles de construir y de usar en el mundo real tal y como se promete en el mundo virtual. Y, sobretodo, aunque el sistema de relaciones que plantea virtualmente el proyecto no tenga ninguna “relación” con el sistema de relaciones que consigue la obra al ser construida en un lugar preciso. El cruce entre el mundo real (ciudad) y el virtual (proyecto) no conduce en estos casos ni a un humanismo, ni tampoco al transhumanismo prometido [...]”¹²⁹

La preocupación de J. Muntañola Thornberg es válida y comprensible, sin embargo criticar a la arquitectura virtual como si su existencia fuera únicamente un fin es un vicio que se ha cometido en muchas ocasiones y peor aún, buscarle el fin a la arquitectura como si éste fuera su construcción. Jos de Mul (Países Bajos, 1956) va más allá:

¹²⁸ Boullée, Étienne-Louis, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985, págs. 41-42

¹²⁹ Muntañola Thornberg, Joseph, *La arquitectura ante la revolución digital: Mente, territorio, sociedad*, Ediciones UPC, Barcelona, 2006, pág. 6, en sus sitio de Internet: https://www.pa.upc.edu/Varis/altres/arqs/12arquitectura_ante_revolucion_digital.pdf

reclama lo material como el fin único de la arquitectura y regresa veintidós siglos atrás para reivindicar a Vitruvio:

“Los “órganos” de la arquitectura (su tectonicidad, su representatividad, su relevancia social, sus presuntas características específicas, etc.) se han esfumado, o bien se asiste a una versión actualizada del cuento de Andersen “El Nuevo Traje del Emperador” ¿Alguien ve a la arquitectura? La arquitectura fija un lugar que invita especialmente a entrar, pero que en un sentido psicológico profundo resulta ya intransitable [...] se ha alterado por completo el sabor final del plato, antaño exquisito.”¹³⁰

Y dando continuidad a Vitruvio, así se refiere de la arquitectura digital:

“se mire como se mire, por mucha trascendencia que quiera darse al venerable término “arquitectura”, no entran dentro del núcleo duro de la ciencia de Vitruvio, que es isótopo y homogéneo, es decir, irrelevante para un cyborg. El cyborg sabe que es espúrea la última vuelta de tuerca brunelleschiana de asociar la “imagofera” con lo arquitectónico: se trata de un estertor del mítico “control total” ambicionado históricamente por el arquitecto.”¹³¹

Hay dos puntos que convergen en la misma preocupación sobre la arquitectura virtual como un fin. El primero es la cuestión de la representatividad “real” de un dibujo arquitectónico digital y el otro es la nula materialidad de la arquitectura digital.

a) El dibujo arquitectónico digital como “irreal”.

Es innegable que el diseño digital es una realidad cada vez más cotidiana en la arquitectura, sin embargo éste se encuentra en una especie de infancia, por lo cual no se pueden dar conclusiones apresuradas acerca de sus fines.

La acusación acerca de la “irrealidad” de la arquitectura por ser presentada en un dibujo digital parece olvidar que la arquitectura siempre ha necesitado del dibujo para representarse, al menos antes de estar construida; o acaso ¿los dibujos bidimensionales producidos a mano son más “reales” que los producidos en la computadora?

El dibujo en la arquitectura es sin lugar a dudas un objeto virtual, tanto que no solamente anticipa la construcción de un edificio, sino además anticipa una serie completa de posibilidades que le dan a la arquitectura un cierto grado de especulación. Esto ha sido por siglos, ya que por ejemplo las técnicas de representación más convincentes que se han ocupado como la planta arquitectónica y el alzado, no corresponden de manera plena a la experiencia de la “realidad”, y menos aún los cortes o los

¹³⁰ Muntañola Thornberg, Joseph, Luis A. Domínguez, Víctor G. Pin, Jos de Mul y José M. de la Puente, *Arquitectónicas. Arquitectura y Transhumanismo*, Ediciones UPC, Barcelona, 2001, pág. 32

¹³¹ *Ibíd.* Pág. 35.

axonométricos. En esta renombrada “realidad”, nunca se ve un edificio como si el observador se situara en un lugar imposible. Sin embargo esa especulación y abstracción es necesaria para representar al edificio. Es entonces cuando se presenta la siguiente paradoja: mientras más real se quiera presentar un proyecto arquitectónico, más abstracta es su representación. Esta aparente antítesis se traduce en un equilibrio entre lo real y lo virtual.

La representación digital es una ampliación del vocabulario arquitectónico y no un alejamiento de la realidad palpable de la arquitectura. Tampoco se debe confundir al dibujo en cualquiera de sus presentaciones con la visión simplista de un medio para conseguir un fin, sino más bien es parte de un proceso que gira en torno a la obra arquitectónica, ni es más importante el dibujo ni lo es su construcción.

b) La arquitectura digital y la materialidad de la arquitectura

Por más paradójico que parezca, la arquitectura virtual no significa desmaterialización, ya que el diseño por computadora redefine la materialidad. Lo que ha hecho el territorio digital es ofrecer más alternativas para el diseño de materiales, es decir configurar sus propiedades y apariencias en vez de usarlos solo de manera pasiva. Es necesario comprender la dialéctica entre la revolución digital y la revolución material en cuanto a los cambios en la manera en que se producen y se utilizan. Lo que se confunde es la distancia que hay entre representación y materia, ya que la definición de materia se hace en los términos tectónicos tradicionales.

El diseño digital de materiales crea un registro continuo y documentado que va desde la representación pura hasta especificaciones técnicas. La arquitectura digital permite definir con rigurosidad cualquier objeto o material en cada uno de sus estados posibles. El diseño penetra la materialidad, ha demostrado una profunda interacción con ella. La diferencia entre lo material y lo virtual no puede permanecer inmutable. El mundo físico y el intelectual en realidad no son antagónicos. Para Toyo Ito, existen dos clases de cuerpos, uno el de la “experiencia vivida” y otro el “cuerpo del movimiento electrónico moderno”, es decir, exterior e interior, que son solo antagónicos cuando se quieren definir sus límites:

“En lo que se refiere al cuerpo, el límite entre exterior e interior se va desdibujando, y si se intentara definir este límite exactamente, se correría el peligro de invadir el límite del yo. [...] Hasta ahora hemos percibido nuestro cuerpo como una entidad independiente y aislada del mundo exterior. Pero la imagen por ordenador a modo de interfaz nos remite a la imagen del cuerpo en la que éste forma parte de la naturaleza y se mezcla con ella.”¹³²

¹³² Ito, Toyo, *Arquitectura de límites difusos*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pág. 22-23

La existencia de una arquitectura virtual no significa necesariamente un distanciamiento con la realidad, sino más bien, una reformulación de la experiencia física y del mundo material. Esta arquitectura ha alterado más no disminuido la percepción física del mundo porque modificó los límites y la sustancia de lo material. El arquitecto antes manipulaba formas estáticas, ahora trabaja con fluidos geométricos, lo que Marcos Novak (Venezuela, 1957) define como: “arquitectura líquida”¹³³.

Las generaciones actuales han desarrollado actitudes mentales y físicas que demandarán un nuevo tipo de espacio: un espacio que pueda ser interpretado y comprendido a través de sistemas de pistas y una serie de escenarios en constante movimiento. La tarea del arquitecto es entender estas exigencias y no perderse en prejuicios morales, ni quedarse al margen de la discusión como un simple espectador. La posibilidad que trae consigo la arquitectura digital demanda mucha responsabilidad y su discusión no se centra en si está mal o no el espacio virtual, sino en la intención del arquitecto, en las soluciones que pueda dar aquí y ahora. El verdadero temor no es cómo se hace arquitectura, sino qué se hace, quién la hace, cuáles son sus intereses.

Caso de estudio 1:

Concurso de La Casa Virtual, 1997.

Proyectos de: Jean Nouvel, Toyo Ito, Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Jacques Herzog & Pierre de Meuron y Alejandro Zaera-Polo.

Jurado: Kurt Forster, Akira Asada y Rebecca Horn.

Filósofos: Gilles Deleuze, John Rajchman, Eric Alliez, Erik Oger, Elizabeth Grosz, Paul Virilio y Gilles Châtelet.

Organizó: ANY Nueva York-Berlín

En 1997 se abrió el concurso “La casa Virtual” para el cual fueron invitados seis de los arquitectos más reconocidos del mundo. El concurso se fijó en una descripción que hiciera el filósofo John Rajchman (E.U.A. 1946) acerca de una casa virtual:

“La Casa Virtual a través de la planta, espacio, construcción e inteligencia, genera conexiones nuevas; ella organiza o prepara para permitir la mayor potencialidad de inesperadas relaciones. Coge con sorpresa nuestra manera de pensar y de ser. (...) Y cuyas organizaciones o disposiciones permiten la mayor cantidad de singularidades y las conexiones más complejas entre ellas. Si la casa virtual no es determinada completamente por una cualidad fija es porque será un espacio dinámico sin limitaciones, tan blando que no será posible definirlo como algo fijo. Su geometría no deriva de los puntos fijos. Es algo que no hemos visto”¹³⁴

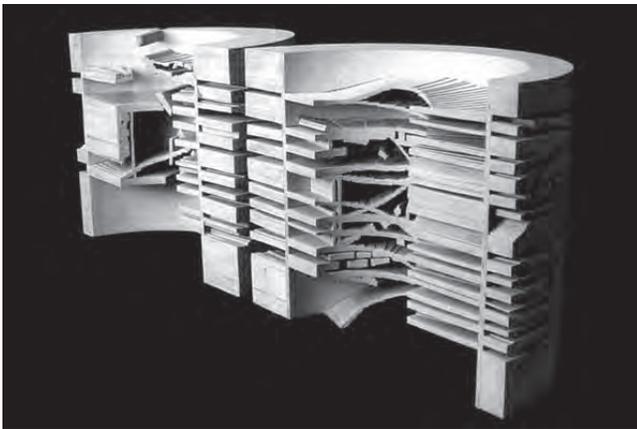
¹³³ Novak, Marcos, *Liquid Architecture in Cyberspace*, In *Cyberspace- First Steps*, Michael Benedikt ed., MIT Press, 1992.

¹³⁴ http://architettura.supereva.com/inabit/20000728/index_.htm, traducción del autor.

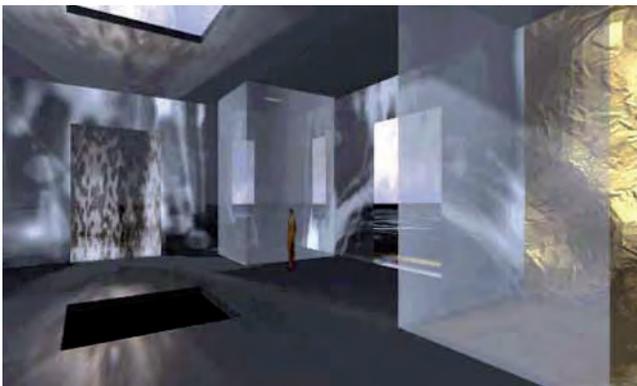
Las condiciones para este concurso fueron las siguientes:

- El sitio para La Casa Virtual es llano.
- El tamaño de la Casa Virtual deberá tener como máximo 200 metros cuadrados.
- La Casa Virtual debe tener datos suficientes para ser entendible, ser habitable, estar conectada al suelo y ser construible.
- La Casa Virtual será para una o cuatro personas - posiblemente dos adultos y dos niños - y un animal doméstico.

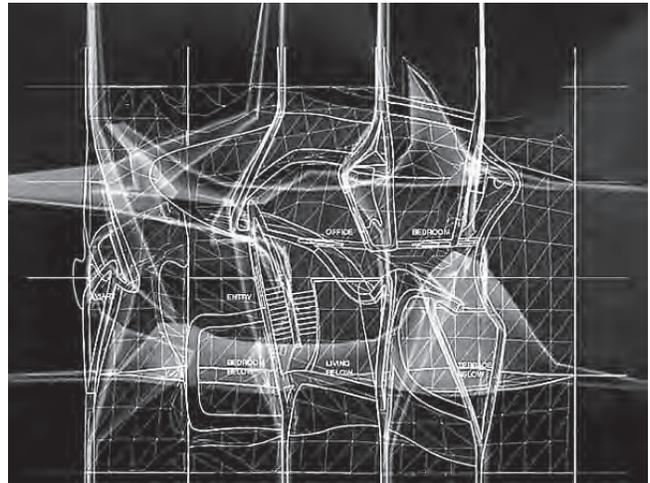
Como es de suponer, la diversidad fue escenificada en los proyectos, ya que cada uno fue completamente distinto a los demás. Este concurso es un buen referente de los primeros y visionarios intentos de reinterpretar el espacio para un cuerpo y una mente con nuevas exigencias.



"Infinidad Virtual", 1997, Daniel Libeskind.



"Alma de Palladio", 1997, Jean Nouvel.

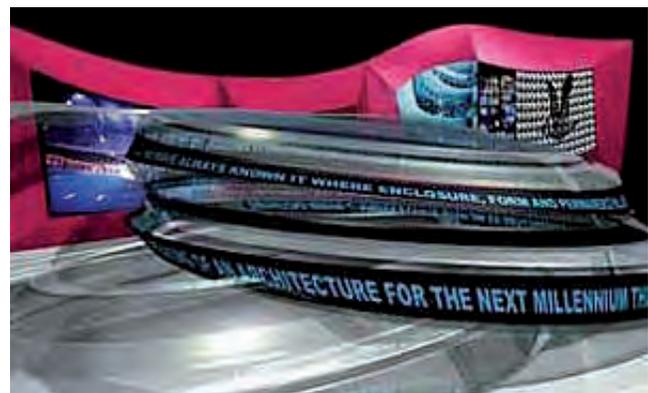


"Ingeborg Rucker", 1997, Peter Eisenman.

*Caso de estudio 2:
Guggenheim Museo Virtual, Ciberespacio, 1999-2002.
Asymptote Architects.*

El *Guggenheim Museum* de Nueva York encargó en 1999 al grupo neoyorkino *Asymptote* (Hani Rashid y Lise Anne Couture) crear un espacio virtual destinado a encargar obras de arte por Internet, por lo cual fue visto como la creación del primer edificio virtual importante del siglo XXI, que fusionará al espacio informativo, al arte, al comercio y la arquitectura. Este proyecto se caracteriza por sus espacios tridimensionales para la navegación por Internet, así como por sus elementos interactivos a tiempo real instalados en las distintas sedes del Guggenheim y creará una arquitectura virtual imaginaria que cambiará en función de las preferencias de cada visitante o del uso que de ella haga.

Este espacio será manipulado a través de una red mundial y representará a la arquitectura líquida, fluida y mutable como paradigma de este nuevo siglo, en el cual la participación simultánea, así como la visualización es posible para una audiencia global, una nueva experiencia colectiva en tiempo real.



*"Guggenheim Museo Virtual, Ciberespacio", 1999-2002,
Asymptote Architects.*

"Guggenheim Museo Virtual, Ciberespacio", 1990-2002, Asymptote Architects.



Caso de estudio 3:
Arquitectura líquida.
Marcos Novak

No sería justo hablar de la arquitectura virtual sin referirse a su máximo precursor: Marcos Novak, quien se distinguió por ser uno de los primeros teóricos del tema. Para él, el avance de la ciencia y la tecnología perturbó al espacio. La nueva geometría a partir de estos avances se ha vuelto líquida y fluida.

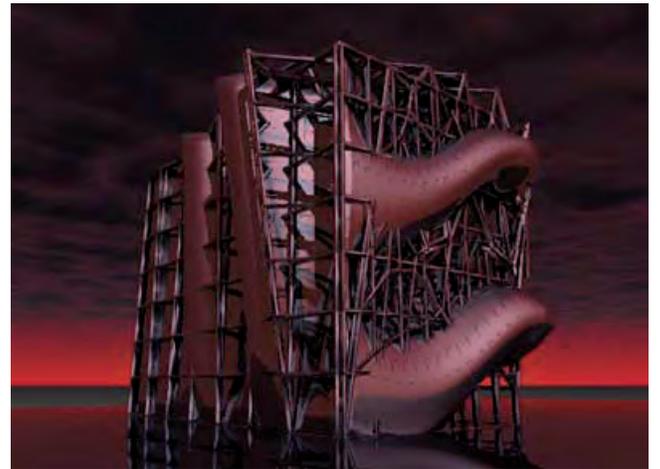
Las investigaciones de Novak acerca de la creación de espacios virtuales lo hicieron convencerse de que esta arquitectura es producto de una información algorítmica fluctuante y transmisible, es decir que sus formas devienen de datos que se pueden comprimir en códigos algorítmicos que se transmiten a los sitios de fabricación: las máquinas o entornos virtuales.

En el "Paracube", Novak define un cubo utilizando distintos parámetros para cada lado, dichos parámetros afectan a los demás. Este proyecto se caracteriza por contar con una estructura ósea y una piel dentro de ésta. De esta manera el objeto arquitectónico se convierte en una multiplicidad como los tentáculos de un pulpo.

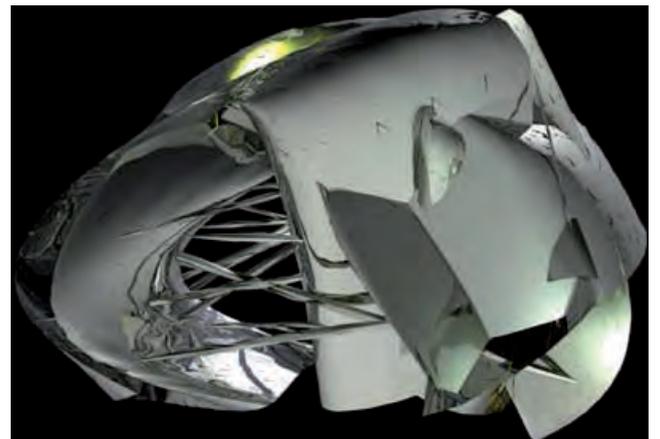
El proyecto "Formas de control de datos" también forma parte de su investigación acerca de cómo los datos afectan al modelo arquitectónico. En él, dos cifras distintas engendraron el cuerpo. La "piel" se funde a un esqueleto que nada tiene que ver con ella, lo envuelve y permite una especie de juego azaroso que en la historia de la arquitectura ha sido muy difícil de dar por cuestiones tecno-científicas, ahora es posible.



"Formas de datos variables", 1999, Marcos Novak.



"Paracube", 1997-1998, Marcos Novak.



"Formas de control de datos", 1997-1998, Marcos Novak.

Para Novak la nueva arquitectura, es decir: Transarquitectura, está a la par de la fluidez de la condición humana, de sus movimientos y necesidades espaciales, por lo cual es orgánica y líquida como el propio cuerpo humano.

La especulación virtual de los tres casos anteriores muestra una paradoja. Por un lado se presenta como un rompimiento con las limitantes físicas: su fisonomía es la representación de tal rompimiento. Pero por otro lado también se presenta como una meta-continuación del pensamiento contemporáneo, la morfología que siguen responde a las ideas de rizomas y pliegues, y por lo tanto tendrán el sello de la estética contemporánea en su manifestación objetivada por la subjetividad: lo perturbador.

Internet fase II

El nivel de desarrollo del espacio virtual parece ya muy lejano de sus orígenes con el diseño asistido por computadora que apareció a finales de los sesenta del siglo pasado¹³⁵. Actualmente la introducción de la arquitectura en el ciberespacio ha dado pauta a nuevos conceptos como el de "Patrimonio Arquitectónico Virtual", esto ha permitido pensar en el rescate y recuperación en el medio virtual, de edificios que han desaparecido o se encuentran en condición de ruina por la destrucción del tiempo, de las guerras, de descuidos gubernamentales y otras razones. En Internet se pueden ver estas reconstrucciones, así como también la reproducción de obras nuevas en cualquier lugar del mundo. Sin embargo este tipo visita virtual aún está en "pañales".

El Internet tal y como ahora ha sido utilizado ha dado lugar a muchas críticas por la excesiva publicidad y basura que ha llenado a este espacio. Ante tal situación, un grupo de universidades en todo el mundo se unieron con el fin de crear un espacio para la experimentación y el estudio de nuevas herramientas en gran escala, es decir desarrollar la próxima generación de aplicaciones telemáticas para facilitar las misiones de investigación y educación de las universidades, además de ayudar en la formación de personal capacitado en el uso y manejo de redes avanzadas de cómputo. Por telemático se entiende la fusión de las Telecomunicaciones con la Informática, de esta manera la nueva red que se requiere debe dar la posibilidad de manejar mayores velocidades de transmisión. Como los enlaces de alta velocidad son aún demasiado costosos para poder realizar su comercialización masiva, este grupo de universidades ha creado el Internet fase 2, ya que las investigaciones en las diversas áreas del conocimiento se llevan a cabo

principalmente en ellas. De esta manera el Internet 2 se convierte en un medio apto para dar el salto tecnológico que se necesita para compartir grandes volúmenes de información, videos, transmisión de conferencias en tiempo real o garantizar comunicación sincrónica permanente.

Este Internet apenas se está instaurado en algunas universidades del mundo como Estados Unidos, Canadá, España, Francia, Brasil, Venezuela, México, entre otros; y las aplicaciones que actualmente se están desarrollando abarcan diversas disciplinas entre ellas la arquitectura. Con esta herramienta ésta ha ampliado su campo de acción, que gira en torno a la experimentación como lo hizo Novak con objetos nuevos, a la recreación de edificios históricos que el tiempo y el descuido han destruido. Si ya es posible visitar un museo virtualmente, la alta velocidad de Internet 2 permitirá no tan sólo el recorrido 3D en la pantalla de la computadora, sino la recreación del espacio en tiempo real por medio de hologramas¹³⁶.

De esta manera la arquitectura virtual muestra que se encuentra en una de sus primeras fases de desarrollo y el arquitecto de hoy debe tener conocimiento de ello y estar preparado para los cambios que apenas se avecinan.

En general pensar el futuro es un juego en el que siempre habrá una limitante: el presente, es decir las condiciones materiales sobre las cuales partirá dicho pensamiento. Éstas siempre serán la medida de comparación sobre la cual se definirá el futuro como pensamiento. Para cambiar la idea del futuro, es preciso cambiar el presente; por ello la necesidad de actuar sobre él y cambiarlo.

¹³⁵ Para mayor información acerca de los orígenes del espacio asistido leer: Montagu, Arturo, Diego Pimentel y Martín Groisman, *Cultura digital*, Paidós, Buenos Aires, 2004, pág. 110-139.

¹³⁶ http://www.fisicanet.com.ar/monografias/monograficos3/es34_holografia.php

CONCLUSIONES

La estética como campo específico e independiente del conocimiento, surgió en el siglo XVIII, en una época de profundos cambios sociales, todos ellos consecuencia del cambio del modo de producción. Este complejo proceso está relacionado con el ascenso de la burguesía como clase dominante en las relaciones sociales de producción. Los cambios que escenificó la sociedad en ese momento se reflejan de distintas maneras. La ideología es una de ellas. Es decir que el cambio de las condiciones materiales trajo consigo cambios en las ideas de los hombres. Dentro de estos cambios se encuentra la estética, que se define precisamente en ese siglo y no por casualidad, sino como reflejo del complejo proceso social. Al tomar la burguesía el poder, imprimió su sello por medio de la ideología, que será una herramienta con la que justificará las nuevas relaciones sociales y se servirá de ella para mantenerse en el poder. De esta manera la estética puede fungir en diversos tiempos como ideología¹³⁷. Sin embargo, también sucede que la estética deja de ser ideológica cuando evidencia las condiciones materiales de vida, es decir, cuando deja de servir como “máscara” para justificar y mantener el estado de las cosas. Este doble carácter de la estética se debe a que una parte se encuentra estrechamente relacionada con el arte, el cual tiene una consistencia transitoria.

El arte es un producto social y tiene sus propias leyes de desarrollo. A lo largo de este estudio se han observado los diversos cambios que ha tenido el arte en la historia de la civilización. Al igual que la estética, el arte se definió a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Lo anterior no quiere decir de ninguna manera que el arte no existiera antes de esos siglos. El arte ha sido una constante en la vida del hombre, por ello su significado ha cambiado a través del tiempo. En cuanto se define éste y la estética, también se definen las normas de su apreciación. A grandes rasgos, **el arte renueva o actualiza la sensibilidad de la sociedad y la estética valoriza dicha sensibilidad en un momento histórico específico**. Se hace la siguiente clasificación del arte como ente sistémico, de acuerdo al recorrido histórico del arte realizado en esta investigación, a partir de su definición “moderna” en el siglo XVIII:

Sistemas del arte:

Sistema *Beaux Arts*

Sistema moderno

Escisiones posmodernas*

En cuanto al título “escisiones posmodernas”,

no existe una definición concreta, algunos autores sugieren más allá de la alusión a la posmodernidad, conceptos como “tercera etapa de la modernidad”, “transmodernidad”, “tardomodernidad”, etc. El título elegido en este trabajo, se ha basado en los síntomas y no pretende hacer ninguna denominación emergente. Dichos síntomas son los cambios que se han presentado en la sensibilidad de la sociedad a través del producto artístico. De esta manera se ubican los diversos estadios de la sensibilidad, desde una valoración estética:

Momentos estéticos:

Lo bello

Lo sublime

Lo grotesco*

De acuerdo al análisis histórico realizado, lo bello corresponde en su mayor parte al sistema *Beaux Arts*. En él mismo se manifestó un cambio que promovió sentimientos como la pasión, lo irracional, lo imaginario, la exaltación, etc., es decir, lo sublime. De esta manera en la mayor parte del sistema moderno del arte, lo sublime dominó la sensibilidad de la sociedad. A finales del siglo XX, con las escisiones posmodernas, lo grotesco se hizo presente de forma generalizada en la producción artística. Cabe mencionar que esa nomenclatura no es la única utilizada para medir la sensibilidad, Eugenio Trías denominó este momento estético como “Lo siniestro”¹³⁸. Profundizando más en él, se pudo observar que a partir de la llegada del siglo XX, la belleza dejó de tener importancia en el quehacer artístico. Sin embargo a finales de éste se hizo imperceptible en el arte, debido a la carga moral y política con la que la clase dominante la utilizó para disfrazar a la realidad. Ello se observó por ejemplo, con la estetización de la guerra de Irak. Esto se puede corroborar también, observando la mercadotecnia, los espectaculares se basan en la belleza para vender una mercancía: una flor junto a una crema, una espectacular modelo para vender un carro, etc. Otra modalidad con la que se ha vulgarizado a la belleza en la cultura de masas es en películas o telenovelas donde se muestra a la pobreza como un simple modo de vida: la hermosa madre feliz con su delantal, cocinando para que cuando lleguen los “diablillos” coman sus frijoles felizmente en un comedor pequeño, pero muy bonito. Lo que esto ha producido es que la belleza pierda contenido y se convierta en un tópico a modo de elogio insulso. Hoy la belleza es absurda en el arte. El resultado de ello en la sociedad se manifiesta con la pérdida de conciencia sobre sí misma; en que cada integrante de ella no está consciente de su rol social, las acciones de su vida se han convertido en puro “instinto”: ver la televisión, trabajar para sobrevivir, votar por el candidato más atractivo, etc.

Al haber abandonado la belleza, el arte se ha inclinado por su lado negativo. Los especialistas han comenzado

¹³⁷ Los ejemplos más evidentes de ello, lo escenificaron la estética de las dictaduras de España, Alemania, Italia, etc., en el siglo XX.

¹³⁸ Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

a integrar **lo perturbador** como categoría estética, ya que proviene de diversas características contemporáneas que varían dependiendo el lenguaje de cada disciplina artística. Su integración a la estética es inminente no sólo porque ya es una práctica generalizada en el arte, sino porque reúne los requisitos estéticos al ser también una manifestación de lo sublime, de lo contrario sólo causaría repulsión.

La arquitectura por pertenecer al arte, también se ha visto afectada por estos cambios. La peculiaridad con la que se manifiestan, fue analizada tomando en cuenta los códigos semánticos que utiliza la arquitectura para articular su lenguaje:

1. Articulación de elementos arquitectónicos. Son referente de una cuestión visual: elementos que denotan una función y un significado, y se manifiestan morfológica y volumétricamente
2. Articulación de géneros tipológicos. Es el resultado general de la conjugación de los elementos arquitectónicos, es decir, la morfología y volumetría como conjunto, y su resultado como objeto espacial.

Dentro del primer grupo se manifiestan características estéticas como arritmia, desorden y orden obstruso. En el segundo son discordancia, exceso y sencillez inescrutable. Como se pudo haber observado, el último concepto de cada uno de estos grupos se refiere a los objetos arquitectónicos con geometría no tan elaborada. La clasificación de estas características estéticas permite dilucidar la forma en que se presentan para generar el sentimiento de perturbación. Un punto importante fue la caracterización de la arquitectura como enigma, ya que directamente antecede a este sentimiento.

Estas condiciones contemporáneas las ha manifestado la arquitectura apoyada en diversas inquietudes teóricas. El deconstructivismo fue la fase inicial de este cambio. Éste fue producto de una búsqueda intelectual que llevó a escudriñar la historia con los constructivistas rusos y los escritos de filósofos como Jacques Derrida, en quien se apoyarían arquitectos como Peter Eisenman y Daniel Libeskind. Sin embargo el proceso de mutación que llevó la arquitectura se diversificó en otros presupuestos teóricos:

Rizomas,
Pliegues,
Teoría del caos (iteración, entropía, fractales);

Por supuesto, ello no implicó la desaparición de la arquitectura de formas menos complejas, recurso formal al que se ha nombrado como “compasidad”. Sin embargo todos ellos tienen varias características físicas en común y pueden confluír en un mismo objeto arquitectónico:

píxelado,
doble fachada,
efecto luciérnaga o positivo-negativo,
oquedad,
efecto de sustracción,

estriado,
efecto de inmaterialidad,
efecto de flotación,
uso del color y
experimentación con diversas texturas.

Al ser arte, la arquitectura no tiene porqué perder su relación con la sociedad, excelente ejemplo de ello es el trabajo de Rural Studio en Estados Unidos de Norteamérica. Tampoco tiene porque ser insensible al los materiales vernáculos de una región como lo demostró el arquitecto Arturo Frediani en España.

Por otro lado, la tecnología ha sido una herramienta que ha utilizado la arquitectura para reconfigurarse. Ello la ha convertido en sujeto de desaprobación; sin embargo el uso de la tecnología es la traducción del avance de las fuerzas productivas y la arquitectura es un producto. Es muy importante aclarar que la tecnología no siempre es un beneficio para el arte. Cuando es tecnificado, lo que hay de arte en ese objeto decae. Ejemplo de ello se vio en pinturas hechas por computadora, cuando lo principal es la técnica, la imagen no es más que eso, el arte mientras tanto se ausenta. En síntesis, la tecnología debe ser sólo una herramienta en su aplicación al arte. En general su papel será determinado por quien posea el poder en una sociedad en particular.

El proceso estético de conformación que está llevando la arquitectura contemporánea, comenzó mostrando algunos excesos formales que poco a poco se han ido superando, se deben recordar las palabras de Zaha Hadid al respecto: “La diferencia es que las primeras obras parecían mucho más descaradas y agresivas. Por entonces ése era el único modo de abordar esos nuevos fenómenos.” (pág. 67). Ello no exenta que se sigan cometiendo, al igual en el arte contemporáneo en general. Se debe pues, tener una posición crítica y fundamentada al respecto, entendiendo que el arte tiene una relación muy compleja con la realidad y en última instancia sus condiciones actuales son reflejo de las contradicciones de la sociedad. A final de cuentas el arte tiene la tarea de renovar o actualizar la sensibilidad de la sociedad, y hoy en día ésta se encuentra en franca descomposición. Lo perturbador es una realidad.

El análisis realizado en esta tesis viene a corroborar la hipótesis inicial:

La arquitectura al ser una disciplina artística, comparte con el arte un momento estético específico. Lo que en este estudio se ha definido como “contemporáneo” en el arte, es el momento estético de lo “grotesco”, en que lo perturbador se divisa como una categoría estética. De esta manera: la arquitectura actual forma parte de la respuesta del arte contemporáneo a las condiciones materiales de vida que han sido estetizadas a través de la belleza.

¿Quiere decir esto que la belleza tiene que desaparecer de la realidad? No, la belleza es necesaria para la vida,

es un ideal permanentemente humano, sin embargo para el arte ha dejado de tener contenido en este momento histórico. No es posible predecir el tiempo que durará esta situación e intentarlo garantizaría una gran equivocación. Por ello es preciso seguir y analizar la trayectoria que ha dibujado el hombre, para al menos situar el presente.

Si el arte renueva o actualiza la sensibilidad de la sociedad, la arquitectura como disciplina artística, tendrá la responsabilidad de materializar ese enunciado con su propio lenguaje, por medio de la promoción de referentes socialmente objetivos.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, Taurus Ediciones, Madrid, 1992
- Aedo, Tania y Quintero, Liliana (comp.), *Tekhné 1.0*, CONACULTA y Cenart editores, México, 2004.
- Aumont, Jacques, *La estética hoy*, Cátedra, España, 2001
- Bachelard, Gastón, *La formación del espíritu científico*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1972
- Battisti, Emilio, *Arquitectura Ideología y ciencia*, H. Blume ediciones, Madrid, 1980
- Baudelaire, Charles, *Diarios íntimos*, Editorial La Nave de los Locos, México, 1979
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1978
- Beck, Ulrich, *¿Qué es la globalización?*, Kairós, Barcelona, 1998
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, México
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo Veintiuno Editores, España, 1988
- Bertalanffy, Ludwig von, *Teoría General de los Sistemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987
- Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, AGEA, Barcelona, 2000
- Boullé, Étienne-Louis, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985
- Bozal, Valeriano (compilador), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Volúmen I y II)*, edit. Antonio Machado Libros, S. A., Madrid, 2002
- Braunstein, Néstor; Pasternac, Marcelo; Benedito, Gloria; Saal, Frida, *Psicología: ideología y ciencia*, Siglo XXI, México, 1976
- Briggs, J y F.D. Peat, *Espejo y reflejo: del caos al orden*, editorial Gedisa, Barcelona, 2001
- Brom, Juan, *Para comprender la historia*, Edit. Nuestro Tiempo, México, 1972
- Cejka, Jan, *Tendencias de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999
- Churchman, C. West, *El Enfoque de Sistemas*. Editorial Diana, México, 1990
- Cortázar, Julio, *Historia de cronopios y de famas*, Punto de Lectura, Madrid, 2003
- _____ *Salvo el crepúsculo*, Editorial Nueva Imagen, México, 1984
- Danto, Arthur C., *El abuso de la belleza*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2005
- Dávila, Juan Manuel, *La deconstrucción deja la arquitectura*, Federación Editorial Mexicana, México, 2003
- _____ *La deconstrucción hace arquitectura*, FEM, México, 2002
- Deleuze, Guilles, *El pliegue*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989
- Deleuze, Guilles, Félix Guattari, *Rizoma (Introducción)*, Pre-textos, España, 1997

- Eco, Humberto, *La definición del arte*, Ediciones Martínez Roca S.A., Barcelona, 1970
- _____ *La estructura ausente*, Editorial Lumen, Barcelona, 1986
- Engels, Federico, *Anti-Dühring*, Grijalbo, México, 1964
- Eran, Fil, *Ideas que han configurado edificios*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006
- Ettinger, Catherine R., Jara-Guerrero, Salvador, *Arquitectura Contemporánea*, Plaza y Valdes Editores, Madrid, 2008
- Fajardo, Carlos, *Estética y sensibilidades posmodernas*, ITESO-Universidad Iberoamericana, México, 2005
- Fukuyama, Francis; *El Fin de la Historia y el último hombre*. Editorial Planeta, Buenos Aires, Argentina, 1992
- Gómez Marín, Edgar, *Esto es el caos*, ADN editores-CONACULTA, México, 1995
- Habermas, Jürgen, *La posmodernidad*, Editorial Kairos, México, 1988
- Hartmann, Nicolai, *Estética*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977
- In Cyberspace- First Steps*, Michael Benedikt ed., MIT Press, 1992
- Ito, Toyo, *Arquitectura de límites difusos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006
- Johnson, Philip, *Escritos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981
- Kahler, Erich, *La desintegración de la forma en las artes*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1993
- Kant, Emmanuel, *La crítica del juicio*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2000
- Koolhaas, Rem, *Delirio en Nueva York*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006
- Larroyo, Francisco, *Sistema de la estética*, Porrúa, México, 1979
- Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1964
- Leach, Neil, *La an-estética de la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001
- Lenin, Vladimir, *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, Editorial Progreso, Moscú, 1976
- Maderuelo, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*, Akal, Madrid, 2008
- Mandelbrot, Benoît, *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, Tusquets, Barcelona, 2006
- Manzano, Julia, *De la estética romántica a la era del impudor*, I.C.E. Universitat-Editorial Horsori, Barcelona, 1999
- Marchán, Simón, *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Editorial Paidós, Barcelona, 2006
- Masiero, Roberto, *Estética de la arquitectura*, Editorial Antonio Machado Libros, Madrid, 2003
- Montagu, Arturo, Diego Pimentel y Martín Groisman, *Cultura digital*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2004
- Montaner, Josep María, *Arquitectura y crítica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007
- _____ *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997

- _____ *Las formas del siglo XX*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002
- _____ *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2008
- Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977
- Muntañola Thornberg, Josep, *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Ediciones UPC, Barcelona, 2000
- _____ *La arquitectura ante la revolución digital: Mente, territorio, sociedad*, Ediciones UPC, Barcelona, 2006
- Muntañola Thornberg, Joseph, Luis A. Domínguez, Victor G. Pin, Jos de Mul y José M. de la Puente, *Arquitectonics. Arquitectura y Transhumanismo*, Ediciones UPC, Barcelona, 2001
- Novak, Marcos, *Liquid Architecture in Cyberspace*,
In Cyberspace- First Steps, Michael Benedikt ed., MIT Press, 1992
- Opicci, Favio; Enrique Walter, *12 Entrevistas con arquitectos*, Ediciones ARQ. Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile, 1998
- Paricio, Ignacio, *Construcciones para iniciar un siglo*, Editorial Bisagra, Barcelona, 2000
- Pizza, Antonio, *Arte y arquitectura moderna. 1851-1933. Del Cristal Palace de Joseph Pastón a la clausura de la Bauhaus*, Ediciones UPC, Barcelona, 1999
- Prior Olmos, Ángel, *Estado, Hombre y Gusto Estético en la Crisis de la Ilustración*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2003
- Richta, Radovan, *La civilización en la encrucijada*, Editorial Ártica, Madrid, 1972
- Rodríguez Magda, Rosa Ma., *Transmodernidad*, Barcelona, Antrophos, 2004
- Rowe, Colin; Koetter, Fred, *Ciudad Collage*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999
- Salabert, Pere, *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*, Editorial Cendeac, España, 2004
- Sánchez, Álvaro, *Sistemas arquitectónicos y urbanos: Introducción a la teoría de los sistemas aplicada a la arquitectura y al urbanismo*, Editorial Trillas, México, 1978
- Schulz-Dornburg, Julia, *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000
- Shiner, Larry, *La invención del arte*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2004
- Silva, Ludovico, *Teoría y práctica de la ideología*, Editorial Nuestro Tiempo, México, 1971
- Summerson, John, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982
- Trotsky, León, *Programa de transición*, Editorial Fontamara, Barcelona, 1977
- _____ *Literatura y Revolución*, Jorge Álvarez Ramos Editor, Buenos Aires, 1964.
- Trovato, Graciela, *Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea*, Akal, Madrid, 2007
- Tschumi, Bernard, *Architecture and Disjunction*, Cambridge, 1994

_____ *The Manhattan transcripts*, Academy Editions, Londres/Nueva York, 1981

Venturi, Robert; Steven Izenour, Denise Scott Brown, *Aprendiendo de Las Vegas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982

Verb Architecture boogazine, Matters, Editorial ACTAR, Barcelona, 2004

Verb Architecture boogazine, Crisis, Editorial ACTAR, Barcelona, 2008

Zátory, Marta, *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo 20*, Editorial La Marca, Buenos Aires, 2005

Zevi, Bruno, *Saber ver la arquitectura*, Ediciones Poseidón. Barcelona. 1981. (4ª ed.)

Zindel, May, *Imágenes que perturban*, Editorial Lunarena, Puebla, 2008

Revistas, Periódicos y suplementos

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Núm. 76, UNAM, México, 2000

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Núm. 84, UNAM, México, 2004

Arquine, N° 45, Otoño 2008

Arquine, N° 47, Primavera 2009

Artes, La Revista, N°. 13, Universidad de Antioquia, 2007

Arquitectura Viva, N° 66, mayo-junio 1999

ARQ, n. 55, "Juegos / Playing", Santiago, diciembre, 2003

AV Monografías N° 108, julio-agosto, 2004

AV Monografías N° 115, septiembre-octubre, 2005

CUBOmag, Revista Internacional de Arquitectura, N° 3, marzo-abril, 2008

El Croquis Num. 103, diciembre-enero, 2001

El País, viernes 1 de febrero de 2008

El País Semanal, 25 de mayo de 2003

El País Semanal, 16 de noviembre de 2008

La Tempestad, N° 57, noviembre-diciembre, 2007

La Tempestad, N° 62, septiembre-octubre, 2008

La Tempestad, N° 69, noviembre-diciembre, 2009

Lotus Internacional, Revista trimestrale di Architettura, N° 104, marzo 2000

Revista *Graffylia*, 104, año 2, otoño 2004

Revista *Nueva Sociedad* 116, noviembre-diciembre, 1991

Revista *Zona Abierta*, N° 92-93, 2000

Internet

http://architettura.supereva.com/inabit/20000728/index_en.htm

<http://blog.bellostes.com/>

<http://www.blogdecine.com/cannes/cannes-2009-anticristo-de-lars-von-trier-o-la-angustia>

<http://mangum.wordpress.com/>

<http://personales.ya.com/laemental/nebreda.html>

<http://umich.edu/Es/news/09/pr090422-4.php>

<http://urbanity.blogsome.com/>

<http://www.archdaily.com/>

http://www.arq.com.mx/noticias/Detalles/9839.html?utm_source=boletin280&utm_medium=email&utm_campaign=boletin280

<http://www.arqchile.cl/>

<http://www.cafedelasciudades.com.ar/entrevista12.htm>

<http://devampiros.blogspot.com/2007/01/arquitectura-virtual-arquitectura.html>

<http://www.dezeen.com/>

<http://www.fisicanet.com.ar/>

<http://www.geocities.com/SoHo/Exhibit/6149/ponencias.html>

<http://www.jornada.unam.mx/2009/05/19/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp>

<http://www.klein-dytham.com/>

<http://www.marxists.org/espanol/m-e/cartas/14-vii-93.htm>

<http://www.plataformaarquitectura.cl/>

<http://www.rebellion.org/>

<http://www.replica21.com>

http://www.pa.upc.edu/Varis/altres/arqs/12arquitectura_ante_revolucion_digital.pdf