

Modernos & Contemporáneos

Ensayos breves

Arquitectura y arte

Jorge S. Mele

A mis ex alumnos que presenciaron estas clases...

A mis compañeros de ruta...

A Rosa, Cande, Trini y Rochi que contienen mis afectos...

A Salvador, Edith y Daniel que vieron crecer esta elección...

Modernos & Contemporáneos

Ensayos breves
Arquitectura y arte

Jorge S. Mele

nobuko

Mele, Jorge S.
Modernos y contemporáneos: ensayos breves arquitectura y arte. - 1a ed. -
Buenos Aires: Nobuko, 2010.
148 p.: il.; 21x14 cm.

ISBN 978-987-584-298-4

1. Arquitectura. 2. Arte. I. Título
CDD 720.01

Diseño de Tapa:
Liliana Foguelman

Diseño general:
Miguel Angel Novillo

Corrección:
Cristina Álvarez

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina / Printed in Argentina

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, no autorizada por los editores, viola derechos reservados; cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

© 2010 nobuko

ISBN: 978-987-584-298-4

Septiembre de 2010

Este libro fue impreso bajo demanda, mediante tecnología digital Xerox en **bibliográfika** de Voros S.A. Bucarelli 1160. Capital.
info@bibliografika.com / www.bibliografika.com

Venta en:

LIBRERIA TECNICA CP67

Florida 683 - Local 18 - C1005AAM Buenos Aires - Argentina
Tel: 54 11 4314-6303 - Fax: 4314-7135 - E-mail: cp67@cp67.com - www.cp67.com

FADU Ciudad Universitaria

Pabellón 3 - Planta Baja - C1428EHA Buenos Aires - Argentina
Tel: 54 11 4786-7244



Índice

PRÓLOGO	6
CULTURA MODERNA	8
LAS NOCIONES DE UNIDAD Y ARMONÍA EN ARQUITECTURA	20
LA CRISIS DE LA UNIDAD	36
EL PROYECTO MODERNO	42
CULTURA CONTEMPORÁNEA	82
ESPACIOS, FORMAS Y LUGARES	96
DECONSTRUCCIÓN	110
LAS MÁQUINAS Y LO MAQUÍNICO	128
LO NUEVO	134
EPÍLOGO	142
BIBLIOGRAFÍA	146

Prólogo

Se plantean en este texto un conjunto de aproximaciones heterogéneas a ciertas problemáticas de la cultura arquitectónica que han atravesado los debates de la disciplina desde principio de los años 80 hasta fines del siglo XX.

Es posible advertir aquí, una voluntad de comunicar algunos temas que bajo el formato de clases teóricas, presentación de ponencias a jornadas de investigación, periodismo arquitectónico, reflexiones y opiniones personales he agrupado, asumiendo los riesgos de un corrimiento de las totalizaciones y discursos generalizantes.

Al presentar un conjunto de fragmentos textuales, abiertos a la interpretación, debate o refutación, he querido acercar al estudiante de grado un intento de entrelazamiento de los saberes, históricos, teóricos y del pensamiento arquitectónico, con la finalidad de llamar la atención sobre zonas de gran complejidad que ameritan revisarse para una mayor dinamización de la producción de conocimiento disciplinar.

En una perspectiva donde la actividad crítica reúne las condiciones para formular aquellas preguntas que aun están por ser planteadas, esta colección de escritos caracteriza algunas de las zonas de mayor intensidad propositiva que han sido analizadas con el propósito de avanzar sobre los bloqueos epistemológicos que nos desentienenden de las construcciones de sentido más enriquecedoras de la modernidad y el mundo contemporáneo.

Probablemente, quien intente leer aquí, respuestas definitivas o interpretaciones globales se pierda en la porosidad conceptual, la que como constelaciones incompletas ofrecen ciertos escritos.

Es la capacidad de estimular a investigar o abrir otros campos de la cultura, la que les hago llegar en este acto de comunicación, ya que como verdaderas pasiones intelectuales no han cesado de interpelarme provocando un movimiento compartido con alumnos y colegas, compañeros de ruta en la búsqueda de mejores prácticas para la docencia universitaria orientada hacia una labor profesional, ética, productiva y transformadora de la realidad.

Cultura Moderna

M.P.C.1923

Las imágenes abruman por su intensidad, la mirada no tiene un punto focal en el que descansar el ojo, todo el campo plástico está saturado, ha desbordado el marco de visualidad.

Edificios emancipados de la línea de tierra se acumulan según ordenamientos contingentes, los puntos de fuga se yuxtaponen de acuerdo a constelaciones enigmáticas, la contigüidad inarticulada realza una sensibilidad oscilante entre lo caótico y lo azaroso.

Los intersticios escasean, dondequiera que se busque una pausa a la deriva perceptiva que tiende a rehuir por los márgenes del cuadro, recaemos en el estupor y la perplejidad. Como una energía magmática la dimensión tectónica refluye e inunda el plano del cuadro.

Edificios, puentes, monumentos, alguna calle. Figura y fondo están confundidos en la informe presencia de imágenes que colisionan sin llegar a sintetizarse en ninguna representación de lo real acerca de lo que es posible ver, cuando uno mira la ciudad.

Multiplicidad y simultaneidad establecen conjunciones y disyunciones de un objeto que ha perdido definitivamente la generalidad para constituirse como una irregular colección de fragmentos irreconciliables.

Estas relaciones en conflictos son ahora la medida de la totalidad, no verbalizable, inadecuadas para una lectura contenidista, desestructuradas de sus respectivos contextos de legitimidad, ahora instaladas por una vibración que sólo se acalla en su negación.

Ninguna huella, ni memorias, en esta superposición de fragmentos, que arrancando arquitecturas a la tierra configuran un paisaje sin

orden ni jerarquías donde pareciera que las cosas han expulsado a los dioses y a los hombres.

Se dejan ver algún cartel, quizás referencia, probablemente signo de una confusión que reordena la mente según las fuerzas de los sentidos precipitados por el vacío de silencio. Todo parece una exclamación coral de gritos superpuestos. Todas las arquitecturas borrando las trazas de la ciudad para formar un cúmulo impracticable de cartografías inéditas.

El cielo oscurecido por la materia supuesta de las fachadas densifica la arbitrariedad con la que las disposiciones refieren al montaje que ha renunciado a una percepción clara y distinta. Esta indeterminación, determinada por el gesto, nos presenta universos distintos a los criterios de la representación clásica.

No existe analogía formal o figurativa posible para identificar este acumularse de partes desagregadas de una hipotética unidad, deseada o idealizada, estas configuraciones abren a otro campo de conocimiento.

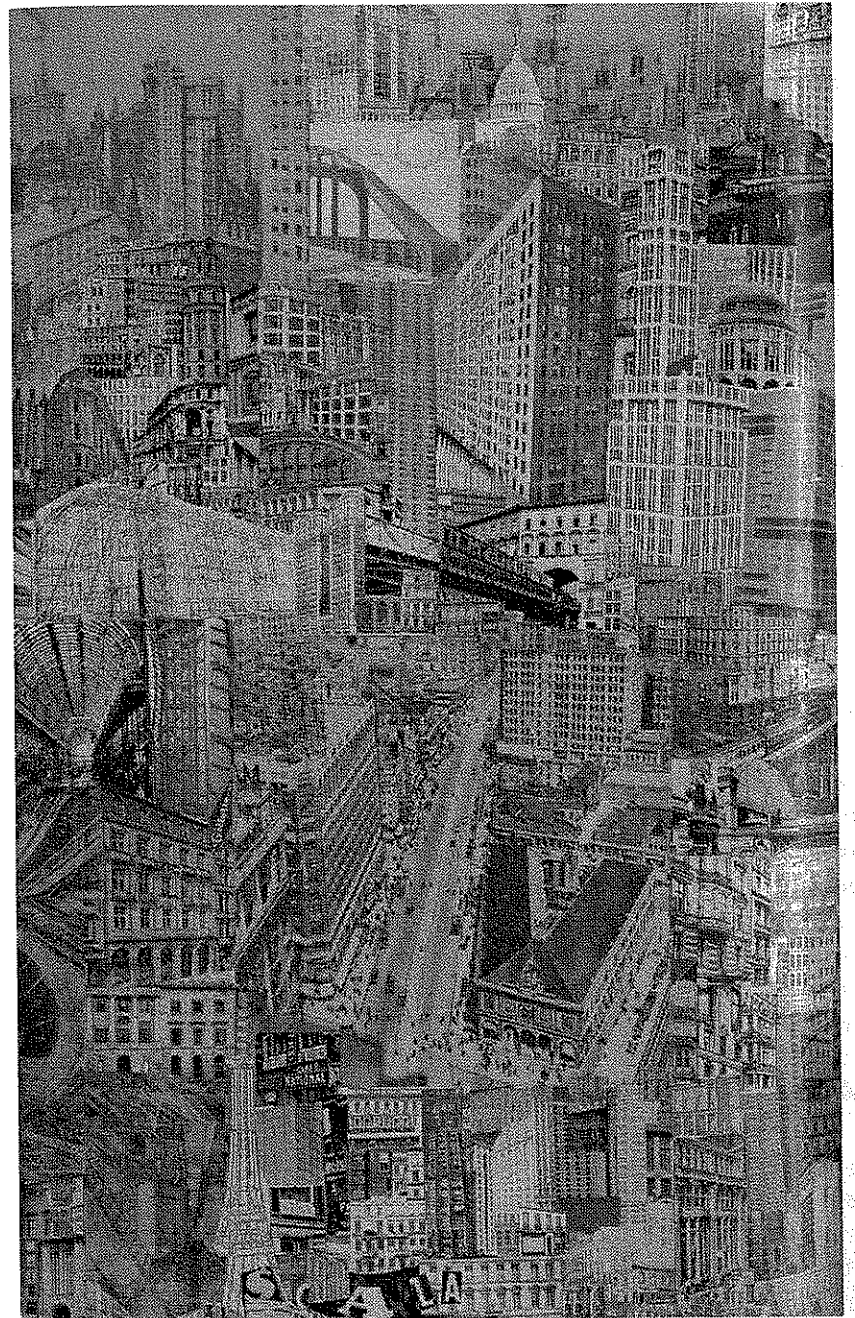
El dibujo, la fotografía y los recortes de diarios son los materiales primarios que procedimientos discontinuados enfrentan sin noción de totalidad inestabilizados por la violenta irrupción de la multiplicidad descontrolada de estímulos visuales.

Las obras de Paul Citroen, *Metrópolis* (1923), presentan aún hoy este panorama, ellas construyen un concepto de la relación arquitectura, ciudad, naturaleza, dominado por el artificio y la provisoria suspensión de la razón ordenadora de un registro unitario de representaciones idealizadas.

Se dejan ver estructuras de hierro y vidrio, confrontadas con las ciudades de piedra de un tiempo que ha dejado de ser circular, de un tiempo huidizo hacia el futuro, donde orden y desorden habrán de oscilar de acuerdo a procesos económicos que han desnaturalizado toda pretensión de organicidad.

Se identifican edificios como el Monadnock o el Flatiron, monumentos como la torre de Eiffel, el Capitolio, trozos de Nueva York, París, estructurando una colosal construcción imperfecta, agrupados por su diferenciación.

Se trata de un nuevo tipo de obra donde los recortes se juntan como un piso de mosaicos desencajados que no pueden dejar de per-



cibirse como un todo, pero que distan de ser una totalidad armónica.

Estas imágenes no invitan a su disfrute, son agresivas, conmueven por su incongruencia y demuestran la irrelevancia del objeto autónomo en cuanto al conjunto de lo urbano se refieren. Anticipan la segmentación especulativa del suelo urbano mediante la batalla de los signos o la debacle de la estética urbana.

Una de las varias imágenes que de M. realizó P.C. muestran un puente ligeramente desplazado hacia la derecha y al centro, intentando dar un cierto criterio de orden fijando un elemento de atracción, por donde nuestra mirada se dirige a un plano de mayor profundidad. Aquí se vuelve a encontrar la tipología de rascacielos en un horizonte de infinitud que presagia una continuidad indefinida del universo configurado. Ahí, por lo tanto, la centralidad se diluye remitiendo a una textura infinita de los espacios supuestos.

Pero lo más inquietante de la imagen presentada es que ella ha sido concebida por transfiguración, puestas en una relación de verticalidad, una sobre otra, la torre (Eiffel) y el rascacielos se han transformado en el piso del puente que conduce nuestra mirada hacia el horizonte de lejanías.

Si todo el conjunto ha adquirido una dimensión monstruosa incontrolada, este punto en particular ha puesto de manifiesto el máximo de posibilidades de la ruptura de límites, la transfiguración indica ahora el equivalente plástico a la traducción en literatura. Pero en el caso de la obra de P.C. ausente su concepto las figuras se deslizan unas en otras o unas contra otras en un irrefrenable paroxismo de los sentidos que sólo refieren a unas nuevas condiciones de la existencia y a un campo ampliado de las conciencias.

LA CULTURA MODERNA

• El conjunto de procesos socioeconómicos, estético-técnicos que se despliegan durante el siglo XIX ha de eclosionar como una pluralidad de caminos que se abren a la indagación de nuevas constelaciones artísticas y científicas en los inicios del siglo XX hasta la crisis de fines de los años 60.

Podemos considerar este período, dotado de una identidad propia basada en los impulsos simultáneos del maquinismo, y las revoluciones sociales, las que con notables repercusiones en el campo de la cultura reformulan los lenguajes de la vida cotidiana así como los modos de percepción de la realidad.

Este tejido conectivo que articula diversos niveles de la existencia humana, es la cultura, entendida como producción de bienes simbólicos y materiales. En ella han de constituirse esas profundas transformaciones racionalizando sus modos de configuración tanto como sus finalidades útiles.

El universo de las artes y el de las ciencias, se entrecruzan en múltiples oportunidades dando lugar a innovaciones e invenciones inéditas dentro de la evolución humana iluminando el campo instrumental de la tecnología, de los saberes prácticos y el conocimiento en general.

Es propia del siglo XX, la instalación de una serie de lógicas artísticas de vanguardia que han de refundar los códigos de disciplinas cuyo legado resulta insuficiente para afrontar las demandas del surgimiento de una sociedad de masas.

Se asume, de tal manera un conjunto de ideas consideradas modernas que serán la base de asombrosas constelaciones de intelectuales y artistas que han de refundar críticamente el mundo de la experiencia donde ha de transcurrir este nuevo laboratorio de la humanidad.

La crisis de los sistemas de representación clásicos se refleja nítidamente en disciplinas como la pintura, la música, la escultura, la literatura y por sobre todas las demás artes: la arquitectura.

El pensamiento de figuras como Nietzsche; Blanchot; Benjamin; Simmel o Joyce corroe las bases tradicionales y funda un campo de la experiencia de la conciencia en un hombre nuevo, donde no son ajenas las estructurales transformaciones del paso de la ciudad a Metrópolis, de la reproducción técnica así como las nuevas sensibilidades establecidas por los cambios de miradas producto de una diferenciada percepción de tiempo y espacio.

Las constelaciones culturales en la metrópolis son complejas y demandan a los sujetos actitudes oscilantes entre la razón y la alienación. El mundo de la medida, el control, la especulación, pero básicamente la sobreexcitación de los estímulos nerviosos ha de caracterizar el habitante de la urbe.

LA METRÓPOLIS

Una definición precisa de la misma es aquella que afirma: La Metrópolis es la forma general que adopta el proceso de racionalización de las relaciones sociales luego de producidas las modificaciones estructurales en las relaciones de producción.

El filósofo contemporáneo italiano Massimo Cacciari en *Dialéctica de lo negativo en las épocas de la metrópolis* analizó el fenómeno en los escritos de Georg Simmel y en los de Walter Benjamin. En el primero como momento histórico en el que se determina la existencia moderna y en el segundo como momento estructurante de la sociedad.

Para comprender este concepto de Metrópolis, es preciso captar la formalización de su proceso, cuáles son sus fundamentos, cuál es su operacionalidad y sobre todo entender su funcionalidad, para poder inferir la magnitud de tales transformaciones en el aparato conceptual del sistema clásico.

En primer lugar tendríamos que decir, que la forma que toma el proceso de metropolización es la de la espiritualización, entendida ésta como desarrollo de la abstracción de la esfera de lo personal determinando las inter-subjetividades a través del cálculo, la razón y el interés. En esta concepción la vida espiritual queda igualada a la vida propia de la metrópolis integrada en el interior de su vida social mediante el ejercicio de la razón.

Esto contribuye a definir el fundamento de la vida de la metrópolis como aquél que se constituye antitéticamente entre vida nerviosa e intelecto. Esta antítesis intensificará los procesos de recepción de impresiones exteriores e interiores los que contrastarán con el carácter mítico tradicional de la vida rural, no sujeta a la innovación continua, a la renovación permanente del estímulo ni a la dinámica del cambio de concepción temporal implicada en esta transformación.

Estos cambios implican la superación de las tradicionales relaciones sociales y obviamente son generadoras de reacciones conservadoras para evitar el desarraigo y la pérdida del ánimo -aquel emotivo estado del alma ligado a los estratos más bajos de la conciencia- pero sobre todo para evitar con esas pérdidas la prioridad de la hegemonía.

Ante una realidad reactiva como ésta, la intensificación de la conciencia potenciada por la discontinuidad perceptiva producto de la impresión irruptiva de la pura apariencia como signo privilegiado de la metrópolis, el ánimo es desplazado por la relación vida nerviosa intelecto, vínculo que hegemonizará el modo de operar en su interior.

Este modo, trabaja mediante el proceso de control establecido por el intelecto sobre la subjetividad, articulando los estímulos, comprendiéndolos y distinguiéndolos produce así una dilatación de la vida perceptiva, que acrecienta los estímulos, pero libera al individuo de la repetición mecánica.

En esta dirección del pensamiento, la vida nerviosa como desencadenante de la intelectualización no conduciría a las zonas más profundas de la personalidad, pero si, instauraría el particular proceso de espiritualización como última consecuencia de una vida nerviosa intensificada.

En este sentido, las prácticas artísticas informadas de las tradiciones arcaicas hunden su cuña crítica refundando criterios de subjetividad objetivados en nuevas figuras producto del cambio referencial del imaginario estético.

La experiencia estética de la forma, tal como aparecen en Schoenberg; Kandinsky o Le Corbusier refracta la problemática metropolitana de manera compleja, interrogándose sobre su sentido.

Esta indagación se plantea, hasta donde es posible sustentar la noción de una internalización total de la racionalidad global del sistema, donde lo individual se diluye en el fluctuar de las impresiones llevando a éstas a una dimensión espiritual como una manera de asumir tal condición, pero a su vez resistiéndose mediante una nueva conceptualización de lenguajes y formas.

Mediante la experiencia estética se abre un hiato inestable desde donde concebir la crítica a las representaciones heredadas y proceder al desmontaje de la teorías miméticas del arte en general y de la arquitectura en particular. Esta experiencia es realizada por las vanguardias históricas como rechazo a las determinaciones homogeneizantes del mundo administrado por las lógicas de una economía monetaria de mercado.

Si la economía de mercado da forma a las relaciones económicas,

superando los valores de uso, el intelecto conformará relaciones y movimientos psíquicos como superación de los estímulos inmediatos. Este doble movimiento transformará a la metrópolis en el lugar de los intercambios: de la producción y de la circulación de los valores de cambio, siendo por su parte la vida nerviosa fuerza motriz de las renovaciones y transformaciones del valor de uso en valor de cambio y viceversa.

Se produce así la abstracción de la sustancia del valor de cambio respecto de la apariencia del valor de uso; extrae dinero del proceso y refluye en la mercancía como tal. Es decir se produce nuevamente mercancía. Luego, si la ciudad históricamente, era sede de valores de uso y de diferencias no reductibles a la mercancía, la metrópolis ahora es el lugar donde se realiza todo el ciclo. Se ha de producir aquí una instrumentación recíproca de ambos momentos determinando que la esfera productiva alcance su razón social.

En este transcurso, la interiorización de la economía, determinaría lo individual produciendo la multiplicidad intelectualizada de los estímulos, la que ha de convertirse en comportamiento. En este preciso momento se completa la espiritualización.

Por lo tanto, si la ciudad era sede de diferencias entendida como conflictos que posibilitan entidades culturales cerradas y el contraste era la ley de manifestación de lo singular, la metrópolis será el lugar de las diferencias, pero ahora entendidas en la dialéctica entre valor abstracto y concreto, dándole prioridad a los aspectos relacionales instrumentalizados según el cálculo, la medida y la especulación.

De manera que Simmel –según M.C.– a través de la crítica a la síntesis tradicional, explicitaría la ideología de la metrópolis. Ella se manifestará como un modo específico de pensamiento en el que se puede apreciar la integración de lo individual en términos de uso y función y no meramente como negación. Esto leído en las experiencias artísticas enunciadas anunciarán su intento de negación a esta realidad en tanto ideología que sustituye la noción de destino.

Pero Simmel, muestra lo metropolitano también allí donde lo negativo queda interiorizado y se percibe como desencanto de la conciencia de los hechos concretos. Al localizar el vínculo entre pensamiento negativo y proceso de socialización, Simmel intuye que sólo el pensamiento negativo puede teorizar las contradicciones y espiri-

tualizarlas, proponiendo una nueva ideología de la metrópolis, en la cual y a partir de una lectura afirmativa se formulen nuevos ideales de libertad para el desarrollo de los hombres sobre una base de búsqueda de la síntesis.

Por lo tanto, una nueva ideología de la síntesis, como expresión de la victoria de la individualidad ante la sociedad y la constante interiorización de esta sociedad como totalidad. Esto se produciría mediante el deseo del logro de una personalidad producto del trabajo especializado. Así los valores regresan al sujeto, pero sólo en la medida en que tal sujeto es idéntico a la división total del trabajo.

La función de la metrópolis será la de propiciar el ámbito del conflicto y su resolución como reconciliación entre las oposiciones. Esta síntesis conciliará los valores de la comunidad afirmándolos en la sociedad, de esta manera, individualidad y libertad se convertirán en bases ideológicas de esta sociedad. Esto propiciará la transición, la continuidad, solamente un momento de crisis del desarrollo de las sociedades occidentales.

Queda expresada una filosofía de los crecimientos en constante transición, expresión de una necesidad clasista de una superación dialéctica de las síntesis anteriores que excluya su negación. Así persistirá la idea de comunidad contenida en la metrópoli y la concepción de individualidad artística en el perfil de un Goethe, por ejemplo, en la especialización de la libre personalidad mercantil en las condiciones del mercado capitalista.

Para Simmel donde haya ruptura debe haber transición, donde halla desarrollo debe haber conciliación de contradicciones. En este sentido Simmel, no utilizará la crisis como instrumento de desarrollo, imposibilitando así la llegada a los centros de la crisis, la ruptura definitiva con la tradición y dejando abierta la posibilidad de reducir premisas transformacionales a su condición histórica, funcionales en tanto instrumentos ideológicos a proposiciones de renovación o búsquedas de nuevas síntesis.

Para Benjamin, Baudelaire pondrá de manifiesto esta negación mediante la relación: efecto de shock-vivencia, como interiorización negativa de las relaciones propias del universo metropolitano. El rol del intelecto y de la vida nerviosa será el de controlar la

amenaza del trauma producto del efecto de shock. La experimentación de éste hasta sus últimas consecuencias se convertirá en vivencia inédita en la experiencia del habitar, base de la ideología contemporánea.

Con este razonamiento queda sellada toda posibilidad de utopía y autonomía, la angustia convertida en recepción será memoria de la experiencia vivida mediante la existencia de shock en el intelecto. Serán por lo tanto éstos los problemas de la cultura contemporánea expresados en el arte de vanguardia y en las proposiciones de los arquitectos modernos.

Estos análisis demuestran la estructura del shock, su constitución en ideología, su repetibilidad, su funcionalidad y en su conjunto como un nuevo plano de signos donde impera el reino del desvalor camuflado de sentido. Benjamin, por lo tanto, explica como Baudelaire muestra las masas viviendo esta experiencia como una catástrofe, carente de síntesis ni de comunicabilidad entre sí.

Para Benjamin, la masa interioriza la circulación global de la mercancía pero no puede dar lugar a un shock-vivencia arraigado en la estructura de este proceso. El problema, entonces, es llevar la imagen del shock como instrumentalización productiva del sistema.

Desde aquí será posible pensar las radicalizadas revoluciones en los lenguajes del arte contemporáneo eliminando el mecanismo automático del efecto de shock. Los artistas modernos ensayaron sus nuevos códigos visuales y de acción. Las vanguardias históricas mostrarán el camino para no padecer el efecto de shock y neutralizarlo como experiencia inevitable del mundo moderno.

Se generará un nuevo universo de convenciones artísticas siguiendo las leyes de la producción, llevando hasta sus límites el sentido potencial de la angustia existencial producto de la pérdida de los valores trascendentes. Las prácticas artísticas en su generalidad renunciarán a la comunicabilidad directa de sus experiencias y se concentrará en la definición del arte como "modelo-máquina".

Los principios de la forma, la unidad, la armonía serán reformulados a la luz de la búsqueda de una provocación al gran público para participar en las transformaciones de las relaciones inter subjetivas frente al objetivo mundo de la producción. Los nuevos valores de las vanguardias históricas oscilarán entre el caos

y el orden. La forma es buscada en el caos, el orden da significado al caos y lo convierte en valor.

Unidad y armonía sufren derivaciones, desplazamientos que llegan a enajenarlas de su sentido original. El objeto arquitectónico unitario característico de la ciudad preindustrial se disolverá en la repetición de tipos donde la sistematización de las series reconfigura las relaciones entre totalidades y partes.

La Armonía reservada al soporte de realizaciones de la belleza, se verá transformada en ideología del equilibrio sostenido de contradicciones estructuralmente definidas.

Las nociones de unidad y armonía en *arquitectura*

LAS NOCIONES DE UNIDAD Y ARMONÍA EN ARQUITECTURA

La Arquitectura ha devenido culturalmente, presencia reminiscente de un orden bello, armonioso y unitario; construcción material reflejo del logos. Arquitectura como mediación con el mundo a través de la analogía y el sistema de las correspondencias. Arquitectura como una particular manera de dar cuenta de lo empírico, en su radical apariencialidad, reproduciéndolo y representándolo.

Arquitectura como gran texto histórico constituido en torno a un conjunto (real o virtual) relativamente limitado de conceptos, reglas y normas, que al definir una serie de diversas gramáticas le confieren inteligibilidad.

Arquitectura como espacio de entrecruzamientos entre prácticas constructivas y técnicas. Arquitectura como ámbito de determinación de la forma amenazada por tensiones entre los modos unitarios (y sintéticos del ideal armónico) y los modos fragmentarios o diseminatorios de la prácticas proyectuales heterojerárquicas basadas en las nociones de diferencia, alteridad u otredad.

En el siglo XIX las configuraciones arquitectónicas asumen el carácter metropolitano que las condicionan, conformándolas como fragmentos unitarios de racionalidad, cuestionando los tradicionales conceptos sustentantes de la trascendental categoría de belleza.

Unidad y armonía, liberadas del sistema clásico de conceptualización, iniciarán una deriva disciplinar crítica del naturalismo y del sentido común, como procedimientos fundantes de un estatuto autónomo –en cuanto a técnica y lenguaje– sólo definible por la convencionalización de su institución constructiva.

En esta fase se afirma una concepción de la materia y el espacio, la de una entidad concebida física y matemáticamente como factores objetivos ante los cuales la Arquitectura se manifestaba como "diferencia" disponible y pronta a su integración mediante metáforas organicistas.

Estas operatorias produjeron desde la exterioridad de las conformaciones tridimensionales euclídeas, pasando por las relaciones entre llenos y vacíos de Rieman, hasta el espacio esférico de Einstein, la búsqueda de una continuidad espacio-temporal, la que se nos ha presentado como intento de resolución a la separación entre lo real y la experiencia de esa realidad.

Esta búsqueda ha sido desarrollada exteriormente a la conciencia humana de esa experiencia, en el cambio histórico, en la economía, en la tecnología. Ha incidido en esta concepción la "ratio" iluminista y la tradición positiva de las prácticas de control implementadas desde las técnicas políticas de dominio.

En este sentido las investigaciones artísticas de las vanguardias históricas, de las que la arquitectura ha formado parte, se posicionaron a contrapelo de las situaciones antes enunciadas, sin renunciar a la opción crítica del absoluto de un mundo racionalmente administrado, mediante la puesta en discurso de nuevas y radicales tácticas de aproximación a los elusivos fenómenos de lo bello.

Simultáneamente, en antítesis con lo expuesto, se ha desarrollado una clase de sensibilidad dirigida a la percepción de la unidad como concurrencia de valores tradicionales a la concepción de una idea topológica de arquitectura.

Ésta implica conciencia del lugar, sentido de pertenencia, raíz tónica y simultáneamente proyección cosmológica; forma más no-forma, espacio en una experiencia subjetiva; designaciones donde los hechos habitativos se definirían poéticamente en tanto conciencia presente que habría de experimentar un contacto especial atribuible a la Arquitectura.

Por un lado, entonces, la noción de un espacio, material, matemático, cuantificable, objetivo, función de los intercambios económicos e ideológico-políticos.

Por otro la noción de lugar, sustituyendo la de espacio, articulando genealógicamente con tradiciones premaquinistas, potenciadoras

de una dimensión inefable de encuentro entre lo sagrado, lo humano y la naturaleza.

En esta concepción lo simbólico domina por sobre lo conceptual orientando visiones del mundo cuyo sentido estético se ha transformado en una mediación no verbalizable entre una dimensión cósmica y su articulación natural como metáfora de aquel orden superior.

El lugar desde esta sensibilidad sería vivido simbólicamente en él, cada movimiento, desplazamiento, transformación, será la evidencia de su correlato con un orden inmanente reflejos de criterios de unidad y armonía, donde microcosmos y macrocosmos se funden indivisos.

Estos dos horizontes se superponen a lo largo del siglo XX, marcando la complejidad de las reflexiones y aportes artísticos fundantes de las principales configuraciones críticas de los procesos de racionalización metropolitanos. Se los observa en pintores como Klee, Kandinsky o Malevich, en arquitectos como Le Corbusier y Wright, en músicos como Satie, Stravinsky, Schoenberg o en escritores como Proust, Kafka y Joyce.

En estas investigaciones se fundamentan nuevas aproximaciones a las nociones de unidad y armonía, reconvirtiéndolas creando principios constructivos determinantes de la objetualidad de la producción artística y su devenir.

A.A.W.K. 1910

Ha quedado lejos la idea de representación, la pintura que tenemos frente a nosotros no da cuenta de un mundo exterior a ella. La referencia semántica respecto de cualquier registro imitativo ha dejado lugar a un extraño conjunto de imágenes autónomas.

Se presienten los caracteres pulsionales expresados por la contundencia de los trazos que no dejan huella de ninguna transposición de imágenes. Repentinamente la pintura ha dejado tras de sí el peso de la repetición ilusionística de la realidad.

Es la cosa en sí lo que se muestra, según sus disposiciones en acto y gesto, como matriz de un mundo inesperado que sólo transcurre

entre el sujeto productor y en el receptor. Generando una dislocación de la temporalidad al instalar unas nuevas dimensiones de las coordenadas locales vinculadas a un mundo espiritualizado.

La generalizada pretensión de atrapar la realidad en el cuadro propia de la representación clásica es sustituida por una operación que se constituye como acción directa sobre la tela sin la mediación de la figura, el intelecto y la razón.

Este abordaje desde la sensibilidad, presupone la negación de la repetición, el modelo y por supuesto el motivo, como centro de la representación. No existe nada más allá de ella misma, sólo la indagación introspectiva del autor quien ha producido una obra indiferente a su propio sentido interno.

Así, las relaciones entre fondo y figura, las tensiones, los vínculos entre partes y todo parecen pertenecer a los microcosmos de la interioridad del cuadro, el que al eludir toda fetichización se nos presenta como una mónada diferenciada y excluyente.

La resistencia que presenta a ser consumido por asociaciones directas se torna consistente al advertir que tal paisaje extraño no revela ni devela ningún valor que no sea el de hacerse mediante su proceder. Lo nuevo radica aquí en su diferenciación del mundo y de sus referencias disciplinares inmediatas, por ejemplo el simbolismo o el realismo.

En esta acuarela abstracta se ha abierto un hiato con el mundo, las cosas y sus imágenes, esta nueva dimensión cognoscitiva que asume la sensibilidad como rasgo desencadenante de la práctica artística remite a un campo de experimentaciones donde las certezas han cedido paso a la búsqueda de la estructura interna de la manifestación plástica; camino que de una manera análoga transitarían Mondrian, Malevich y Paul Klee.

Al suspender el reconocimiento y la familiaridad propias de la semejanza esta obra ha instalado el presente, la conjetura, la posibilidad. El todo ha sido fragmentado, de sus partes surge un conjunto extrañamente irrelevante, pero fundante y constituyente.

Como figura de la totalidad se resiste a la unidad, como cifra de la parte refiere al vacío de valores de un mundo transformado del cual la pintura ya no tiene nada que decir solo contribuir a su destrucción-construcción.

Este alejamiento simultáneo del sujeto y de los objetos registra el inicio de una trayectoria, laberíntica. Su centralidad ausente resalta



la importancia del acto material pero paradójicamente espiritualizado por su rechazo a toda dimensión mimética. Figura microcósmica, por lo tanto, de unas totalidades donde lo aparente se ha desvanecido dejando ver estructuras asignificantes, primordiales, formas emancipadas e irreconocibles.

WASSILY KANDINSKY

Tanto la música atonal como la pintura abstracta tienen un nacimiento paralelo, en 1911 es editado el *Tratado de armonía de Schoenberg* y ya desde 1910 Kandinsky dispone de los borradores completos de su obra escrita *De lo Espiritual en el Arte*.

En la introducción de esta última queda puesto de manifiesto el carácter crítico de la misma respecto de la inserción temporal del artista: "Cualquier creación artística es hija de su tiempo, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos. Igualmente cada período cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo, es totalmente imposible sentir y vivir interiormente como lo hacían los antiguos griegos."

Esta introducción da paso a la expresión de la idea de principios artísticos que deben ser reformulados temporalmente sobre la base de una concepción vitalista y espiritual de la experiencia artística.

Explícitamente se pone de manifiesto aquí, el sentido misional del artista para con sus contemporáneos. En esta dirección la búsqueda de la obra de arte será un medio para iniciar un proceso de espiritualización. Aquél que opera mediante el cuadro tratando de armonizar al todo, en su interioridad, como etapa anterior a la consumación de la obra de arte. Ésta se desprende del cuadro en tanto objeto y se constituye virtualmente en unidad con el proceso de autoconocimiento que la nueva aproximación implica.

Esta construcción compleja por cierto, define una interpretación

de los contenidos del arte, su vinculación con la verdad y los problemas de las formas, objetividad, belleza así como la armonía en tanto crítica de las convenciones vigentes, renuentes a aceptar la temporalidad sustancial de la obra de arte.

Kandinsky supone un nuevo contenido del arte cuando hace referencia al descenso de la montaña de Moisés y observa la adoración del becerro de oro. Kandinsky dirá: "Pero a pesar de todo, lleva consigo una sabiduría para los hombres. El artista es el primero en oír sus palabras imperceptibles para la masa, y va tras su llamado. Inicialmente de manera inconsciente y sin darse cuenta. Ya no pregunta como se encuentra el germen de su curación. Aunque éste como no de frutos, en la misma diferencia (lo que todavía llamamos personalidad) se encuentra una posibilidad de no ver únicamente lo duro y material en el objeto, sino lo que es menos corpóreo que el objeto de la época realista en la que se pretendió sólo reproducirlo tal y como es sin fantasear."

Luego, sigue afirmando, como irradia y contiene la sutil emoción espiritual del artista dice: "El arte emprende el camino en el que más adelante hallará el perdido, que constituirá el pan espiritual del despertar que empieza." Aclarará Kandinsky que no se trata de lo material objetivo de épocas pasadas, se refiere a un contenido artístico en tanto alma del arte.

Termina expresando: "Éste que es el contenido que el artista puede tener, y que únicamente el arte puede expresar claramente con los medios que le son propios en exclusividad."

En Debussy percibe la presencia de profundos contenidos interiores mediante la manifestación de las disonancias, el sufrimiento y las alteraciones nerviosas del mundo moderno, afirmando que nunca se sirve en sus obras de notas materiales en su totalidad sino que: "Se limita a la significación interna de lo externo." En Schoenberg, aquél capaz de renunciar a la belleza convencional conducente a la autoexpresión y agotando la libertad de indagación creativa accede a nuevas fuentes de belleza.

En el campo de la pintura, identificará en Cezanne la investigación de los medios pictóricos puros, siguiendo un camino de discernimiento de las leyes de las formas. En Matisse observa como la preeminencia de sus estudios en torno a formas y colores contribuye a sus búsquedas del reflejo divino. Pero será un Picasso, en quien

observará Kandinsky, la superación de la belleza convencional y su tendencia a precisar los principios constructivos mediante las proporciones numéricas. En él analiza con agudeza la fragmentación y la diseminación destructora de lo material.

En la literatura escoge a Maeterlinck, quien de acuerdo a su juicio es capaz de crear atmósferas de la decadencia en la que se sume paulatinamente el alma humana, la pérdida del camino y un guía. Según Kandinsky, la palabra es el medio que utiliza M. La cual surge como sonido interno del objeto designado. En ausencia del objeto designado sólo aparece en la mente la sugerencia abstracta producto de su nombre. Ahora bien, este procedimiento produciría una vibración en el corazón desencadenando el inicio de una emoción superior. Él dirá: "La intuición poética, el empleo adecuado de una palabra y su repetición interior, dos, tres y más veces consecutivas, producen el desarrollo de un sonido interno, y pueden descubrir otras insospechadas cualidades espirituales de la palabra."

Mediante esta genealogía lo que hace Kandinsky es identificar aquellos artistas de diferente procedencia que irán produciendo la autonomización de los materiales artísticos, forma, color, palabra, sonido, rompiendo la convencionalidad histórica y naturalística para disponerlos como resonadores psicoenergéticos a la manera de los "mantras" orientales, intuyendo no solamente una dimensión psicológica de los mismos, sino algo muchísimo más profundo: la intuición de un proceso de control racional de una teoría vibracional potenciadora de una experiencia, consciente y revolucionaria en sí misma.

Se trata por lo tanto de una nueva forma de estar en el mundo a partir del retorno de la célebre frase de Sócrates: "Conócete a ti mismo." La música ha dado este paso hacia delante y el pintor ve igualmente la posibilidad de expresar este mundo interior a través de los medios originales de la pintura moderna, el ritmo, la construcción matemática y abstracta, así como la valorización del color su dinámica reconocida y su repetición.

Explícitamente quedan definidos la profundización de los medios artísticos como factor de delimitación de sus técnicas, aunque luego en función de sus contenidos de interioridad puedan unificarse. En el principio lo uno indivisible. "De este proceso de

unión nacerá con el tiempo el arte que ya hoy se presente: el verdadero arte monumental."

A partir de aquí, Kandinsky desarrollará un estudio de la efectividad del color y de la forma. Definirá dos formas de incidencia del color: a) Como efecto físico, se trata de una sensación física caracterizada por la "fascinación de la belleza" y las cualidades del color. Se trata de una experiencia de superficie la que puede llegar a ser vivencia; b) Como efecto psicológico. El color producirá una forma de vibración la cual impresionaría al alma directamente.

Para Kandinsky; "El color es un medio para ejercer una influencia directa en el alma. El color es la tecla, el ojo es el macillo y el alma es el piano con sus cuerdas. El artista es la mano que mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana." En el marco de la recepción de esta experiencia los principios de fundamentación de la armonía se encontrarían en el contacto con el alma humana, a la cual llama Kandinsky principio de la necesidad interior.

Con respecto a la forma, su conjunción con el color provocará la apertura a una nueva idea de armonía. Armonía como disonancia entre forma y color, lo cual no es en sí determinísticamente disarmónica.

La forma, concebida en este sentido será delimitación de superficies contenedora del elemento interno al que expresa. La forma entendida de esta manera tendrá dos límites externos: 1) "La forma tiene por objetivo recortar sobre un plano, por medio de su delimitación, un objeto material, es decir trazar un dibujo sobre el plano, o bien, 2) La forma permanece abstracta, es decir, no define un objeto real sino que es una entidad totalmente abstracta." Luego agregará que: "Estas formas son el triángulo, el cuadrado, el rombo, el trapecio, etc. las que al complejizarse pierden su denominación matemática."

Sin embargo Kandinsky no cierra el sistema, lo deja abierto, la forma abstracta per-se no es suficiente, no renuncia a la inclusión de otros elementos, a la expresión (p. ej.), pero sí, en función de sus objetivos artísticos, se independizará de los aspectos literarios del objeto. Esto implica la composición, la que se articula en dos determinaciones de forma: La composición y la subordinación de formas a la totalidad compuesta. En esta operación la forma orgánica retrocede en beneficio de lo abstracto, pero no se suprime el elemento orgánico que permanece oculto poseedor de un sonido

interno propio. Esto genera una tensión vibratoria oscilante entre la consonancia y la disonancia que será comunicable como una "irradiación psicológica".

En un momento determinado, el color, el material contrapuntístico por excelencia "creará junto al dibujo", el gran contrapunto pictórico con el que la pintura llega a una composición que, como Arte verdaderamente puro se pondrá al servicio de lo divino. "El conductor de este proceso es la necesidad interior", la cual se origina en lo que se llama las tres necesidades místicas.

En la primera, el artista manifiesta lo propio, se trata de un elemento de la personalidad. En la segunda, el artista perteneciente a un tiempo histórico, expresa lo propio de ese tiempo. Aquí juega un valor importante el estilo en cuanto a valor interno, que se cristaliza según el lenguaje de la época y el lenguaje del país de origen. En la tercera, el artista, se pone al servicio del Arte. "Ha de expresar lo que es propio del arte en general (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cualquier nación y época y que como elemento principal del arte es ajeno al espacio y al tiempo). Es suficiente con penetrar en los dos primeros elementos, con los ojos del espíritu, para que se nos haga patente el tercero.

Entonces comprendemos que una columna toscamente labrada de un templo indio, esté animada por el mismo espíritu de cualquier obra viva moderna."

La presencia de este tercer elemento en la obra de arte determina la presencia de lo eternamente artístico, signo de grandeza de la obra y de su artista.

En esta formidable construcción, el proceso del desarrollo artístico es el logro de la diferencia. En esta diferencia contrastan los elementos pura y eternamente artísticos como vectores en contradicción. En este contexto toda evolución del arte es una evidencia de progreso de lo eterno y objetivo manifestándose en lo externo-temporal-subjetivo. De esta manera el artista creador verdadero, solamente escuchando su sonido interno dará cuenta de la necesidad interior para expresar el camino del Arte.

Permanentemente en Kandinsky se percibe la búsqueda por librarse de las ataduras de la naturaleza y dirigirse hacia la libertad, aspirando a la belleza como objetivo necesario pero no suficiente. Lo

que propone es la superación de la belleza convencional mediante la investigación de las formas constructivas de su tiempo (cubismo), importándole la virtualidad y latencia de la construcción pictórica, ya que sólo ella en su forma sutil se dirige más al alma que a la visión. Las formas podrán ser casuales aparentemente sin coherencia, pero ésa será precisamente la manifestación de la cohesión interna. Se trata de una nueva armonía donde el arbitrio en realidad está expresando de manera matemática un orden diferente.

Esta nueva armonía por su parte connotará una precisa noción de unidad, visibilidad e invisibilidad que conjugan el todo; lo inefable no es escindido de una dimensión material de la obra: la constituye, por lo tanto: "un buen dibujo es aquél en el que no puede alterarse nada en absoluto sin destruir su vida interior con independencia de que estén en contradicción con la anatomía, la botánica o cualquier otra ciencia."

Esta percepción de la unidad armónica supone una aceptación de la libertad en la necesidad que garantice la funcionalidad del arte, para movilizar el alma humana adormecida. Siendo esto así, lo bello artísticamente encarnará en el principio de su valor interior. Para Kandinsky: "Es bello lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello será lo interiormente bello."

ARNOLD SCHOENBERG

Las nociones de unidad y armonía serán transformadas sustancialmente durante los inicios de la modernidad. Esto sucedería en Viena en torno a lo que se ha dado en llamar la crisis de la omnicomprendibilidad del lenguaje.

Básicamente el fraccionamiento en técnicas y lenguajes diversos suspenderá el continuum unitario de las representaciones artísticas, refractándose dicha crisis en la música, la literatura, la pintura y la arquitectura.

En el Tratado de Armonía Schoenberg expuso los problemas emergentes de los procesos de metropolización. En una enumeración primaria podríamos plantear las principales problemáticas de tal

manera: 1) La cuestión del sentido del sonido. 2) La crítica de la armonía clásica. 3) La idea de cambio. 4) La incorporación de las disonancias. 5) El trabajo sobre el concepto de tiempo. 6) La noción de error. 7) La separación del plano de la creación y de la no-creación y 8) El problema de la belleza.

Schoenberg sostiene que las emociones musicales no son totalmente auditivas ni visuales sino ante todo interiores. Toda la construcción de su teoría estará influida por los procesos de introspección espiritual; se pregunta si existe el sentido último del sonido como elemento constructivo básico y se preocupa por encontrar una base acústica coherente que incluya todas las posibilidades de formaciones acórdicas alteradas y los complejos verticales de más de cinco sonidos.

Él afirma, que toda la armonía clásica es solamente síntesis de estilo de época. Que, por lo tanto la armonía no existe como un conocer fuera del tiempo histórico sino que existiría la armonía de una época determinada. Frente al estancamiento y la estaticidad de la armonía clásica él preconiza "la actitud del movimiento" y acusa a la estética de trascendentalizar y eternizar los gustos de época. Dirá que lo único que es eterno es el cambio, presentado con valor didáctico autoconciente.

Él analiza el concepto de tonalidad relativizándola, sostiene que la tonalidad actual bajo las formas del modo mayor y menor son una síntesis de los modos gregorianos. Por los que la tonalidad no es un fenómeno natural, aunque acuerda que solamente los armónicos mayores pueden ser considerados en términos de naturaleza y presentarse de acuerdo a un modelo natural para la constitución del acorde a partir de la constitución del sonido.

Entre los armónicos están las disonancias, sosteniendo que la naturaleza misma es el modelo posible de otros sistemas que abarquen las disonancias bajo diferentes puntos de vista y sin separarlo de la consonancia: "La naturaleza es tan multiforme que podemos insertar en ella nuestros artificios; y en la naturaleza sin duda, pueden encontrar su fundamento muchos otros sistemas diversos al nuestro." Luego sigue: "O bien encontrar razones que lo invaliden."

Para Schoenberg, por lo tanto tonalidad y armonía es un estadio histórico, la concepción sonora de validez condicionada, aún cuando reconoce la artificialidad de la operación, tendencialmente se orienta a un modelo natural.

En el *Tratado de Armonía* se ha producido la decodificación del ciclo tonal, cerrando las reflexiones iniciadas por Rameau en 1722 y su *Tratado de armonía reducida a sus principios naturales*, proseguido por esa cúspide del ciclo tonal que fue *El clave bien temperado* de J.S. Bach.

La cuestión del tiempo en Schoenberg adquiere un sentido definitivamente moderno, trabaja sobre los conceptos de evolución y desarrollo, conceptos que implican transformaciones, cambio y movimiento. El futuro se plantea como una instancia posible a partir de una noción dialéctica, nunca, un término a la posibilidad de desarrollo y evolución, nunca una utopía ni una meta definida. Solamente un ir consciente: "Debemos contentarnos con el placer de la búsqueda." "Equivocarse en este camino es más moral que tener éxito en el camino fácil."

Su imperativo moral es el riesgo del futuro y la exploración permanente: "El espíritu creador ahonda más y más, mientras que el hedonista se conforma con menos. Entre este más y este menos se desarrollan las luchas artísticas." A un lado la verdad: "la búsqueda. El hipotético patrimonio, la reducción de las aspiraciones a lo alcanzable."

Esto no significa dejar de lado la música antigua en pos de la moderna, ya que analiza profundamente a Bach, Mozart, Brahms y Wagner. El pasado, así, es materia de infinita plasticidad apta para recibir las más variadas formas, un pasado vivo como enseñanza. Para Schoenberg: "El presente no ha de tomar las formas del pasado sino la similitud de su impulso."

Con esta operación rehace el pasado, a partir de la mirada actual abriendo camino al futuro e incluye el factor error como una de las formas de la veracidad histórica. Dirá: "En el futuro está la perfección, una soberana perfección aún oculta para nosotros." A partir de aquí el futuro puede identificarse con la belleza y el bien producido de esta manera una descripción moral del futuro, ya que éste no puede dejar de darse: "Es el devenir natural del árbol de la vida." Y sólo aquéllos que son fieles a su tiempo ayudan al normal desarrollo del arte.

Esta fe grandiosa en el futuro y en la eternidad del movimiento de la búsqueda minaría el sustento conceptual de la armonía tradicional y la estética que la sustenta, definiendo el sentido de la obra

de arte moderna ya no en su real coseidad sino en otro lugar más elevado, quizás nunca alcanzable.

Pero, sólo a partir de la enseñanza sería posible alcanzar ese lugar. Aquí es donde Schoenberg define la importancia del oficio para manejar los materiales musicales y para acceder a la creación. Desde el oficio lo que el alumno ha de hacer es inventar, ir en contra de lo que se le ha enseñado, ayudándolo a que se escuche a sí mismo. Quien pueda escucharse a sí mismo podrá crear. Él dirá: "Quizá hay aún sobre ellos un derecho de propiedad que se niega a dar vía libre a todo el que no se esfuerza por conquistarla. Para él la vía está abierta, pero para los otros, para los que sólo quieren ejercitarse debe quedar cerrada. Finalmente llegará a ser ese camino patrimonio común."

Schoenberg sostiene que el impulso que moviliza a los creadores es muy distinto al que dirige aquél que solamente desea componer con corrección. El creador deberá bucear en lo hondo de su ser y expresarse a sí mismo. Esta expresión de sí misma no será otra cosa que una manifestación de la esencia de la humanidad. En esta dirección de sus argumentos, la obra de arte transparentaría lo más profundo y unitario de todos los seres humanos, esto es el núcleo esencial que hace vivir y expresar a la humanidad.

Esta definición supone una separación de los procesos de aprendizaje y la creación. Por sobre todo ninguna seguridad de un éxito fácil. Situando el futuro como la esperanza de algo superior, ubica la esencia de lo humano en un más allá que habrá que tender sin cesar contra todo hedonismo, con los riesgos de la aventura de ir buscando. Él dirá: "La búsqueda de la veracidad que tiende constantemente a la verdad, aunque nunca la alcance por entero. El resultado sorprendente es la belleza. Es lo queda de un esfuerzo humano heroico y noble, un residuo diamantino no buscado, el inesperado regalo de los dioses."

Con Schoenberg, se abre la experiencia de una nueva armonía basada con la escritura musical como fin y meta de la forma. De acuerdo a esto siguiendo a Fiedler "la finalidad de la forma estará incluida en sí misma." Schoenberg se colocará ante los propios límites del lenguaje musical consciente de su posibilidad de transgredirlo, corromperlo, transformarlo. Esto lo llevará a ser consciente de la técnica de esa transformación, técnica que necesariamente se confrontará con la forma unitaria y acabada en sí misma con el

fragmento. Técnica que al renunciar a lo descriptivo del conjunto armónico clásico expresará su propia estructura de construcción.

Finaliza Schoenberg de esta manera, la crítica del ciclo musical romántico iniciada por él en su *Novena Sinfonía* y desarrollada por Mahler a partir de la Sinfonía N° 1 *Titán*, en la cual ya es evidente el desacuerdo entre principios sintéticos de la armonía tradicional y la disolución de la tonalidad en el fragmento y la multireferencialidad arcaica.

La crisis de la *unidad*

LA CRISIS DE LA UNIDAD

El pensamiento clásico entendido como pensamiento del límite, de la unidad, de la centralidad, de lo cerrado, de la totalidad no fragmentada, definiría el espacio de racionalidad específico y verdadero dominado por las matemáticas y la razón. El resto, lo que no podrá ser mensurable, será el espacio urbano, la ciudad en tránsito hacia los procesos de metropolización. La obra de arquitectura sede de la razón y de la belleza no podrá extender su "aura" a la totalidad del ambiente.

La puesta en crisis de esta situación marcará el declinar del sistema clásico allí donde sea llamado a dar respuesta a la nueva realidad de las ciudades de occidente. La manifestación de la crisis del concepto de unidad y armonía será consecuencia de un complejo proceso de relaciones entre las esferas públicas y privadas en la administración racional de la ciudad. Del desarrollo del sistema de redes de transporte urbano, de infraestructura, de la planificación de los espacios públicos, de las tipologías habitacionales y fundamentalmente la transformación del suelo urbano en patrimonio edificable, parcelando el suelo y creando un mercado de lotes. La ciudad hasta ese momento pública e indivisa se privatizará como un bien económico.

Este fenómeno podrá ser visualizado con claridad en Viena cerca de 1900 percibiéndolo como un ámbito de apertura hacia la multiplicidad y de crisis definitiva del espacio de unidad total.

Desde el siglo XIX la especulación sobre la renta del suelo urbano rompe con los valores de la ciudad medieval y barroca, esta especulación aparecerá como naturalmente orgánica de la metrópoli transformándose en su única y verdadera ley de crecimiento. Esto revela

la imposibilidad de conciliación entre las dos opciones posibles: la de ser organismo productivo o la de organizarse como servicio social.

El desarrollo de la renta inmobiliaria es correlativo de los procesos de distribución del equipamiento de la administración de la sanitización, educación, correccionalidad e infraestructura.

Estos procesos llevarán a la crisis de los principios de cualificación de forma de la arquitectura clásica, extenuando sus posibilidades como en el caso de Otto Wagner o llevándolas al límite de las emociones privadas como en Olbrich. Es el momento de la fachada, de su celebración cosmética como máscara, a este respecto Lukács dirá citando a Riegl acerca de la iglesia del Gesu: "El exterior se descuida totalmente respecto del interior, con la única excepción de la fachada y la cúpula, perdida ésta, por lo demás para toda contemplación desde cerca. Toda la capacidad conformadora de los artistas se lanza sobre la fachada."

Luego sigue afirmando: "Pero con esto penetra en el estilo constructivo una categoría completamente nueva y, al mismo tiempo, sumamente turbadora que exacerba constantemente la problemática de la nueva arquitectura: la categoría de la fachada, precisamente. Aduciremos aquí la luminosa descripción de su esencia y de su papel arquitectónico por Riegl: "La fachada es un muro que nos traiciona al mismo tiempo que detrás de él hay un espacio que se extiende en profundidad... La fachada recuerda algo que no es al mismo tiempo visible, y aún menos tangible, la fachada, es por su cuna un elemento pictórico."

La forma arquitectónica perderá valor expresivo en su estructuralidad constructiva, reapareciendo como cosmética vaciada de los contenidos del clasicismo. Los dominios de la estética arquitectónica han sido minados por las demandas de funcionalidad y rentabilidad, demandas que derivarán de las búsquedas de nuevas normativas fundamentadas en los nuevos mecanismos del ordenamiento de la ciudad. La arquitectura devendrá búsqueda de la tipificación y refundación de su status disciplinar.

Si este proceso se da en el marco de la transformación metropolitana de las ciudades un correlato no menos importante habrá de darse en término de la crisis. Esto es, la doble crisis de sujeto y lenguaje producida mediante las obras de Freud, Marx y Nietzsche: *La interpretación de los sueños*; *El capital* y *La Genealogía de la moral*.

Sin entrar en particularizaciones sobre ellas, importa saber aquí que representan en su conjunto "un cambio en la naturaleza misma de los signos y de un nuevo sistema de lectura". Esto implica la interpretación de signos y no de hechos y cosas. Por lo tanto, la interpretación será producto de una interpretación anterior, abierta y casi, diríamos infinita.

Con esta trilogía, "la garantía del sujeto Cartesiano" dador de sentido queda superada y en suspenso. Por otra parte, los lenguajes son puestos a prueba; entre fines de los siglos XIX y XX, cuatro movimientos conmoverían el círculo mágico de los lenguajes.

1) "La transformación de la filología y la lingüística histórica en lingüística estructural (pasaje del estudio de la diacronía a la sincronía en la lengua) a través de Ferdinand de Saussure."

2) "Las investigaciones de la lógica y la filosofía del lenguaje a través de Pierce, Frege y Wittgenstein."

3) "La fenomenología de Husserl, con su epojé, cuestionamiento de las certidumbres transmitidas al lenguaje, y luego de Heidegger, con su preocupación por el lenguaje en tanto hábito y hábitat y en tanto vestimenta y vivienda del sujeto."

4) El neorromanticismo de la "verstehen", de la escuela de la comprensión, que postula mediante Dilthey, la necesidad de analizar el material sensible, el lenguaje formal de las diversas artes.

Estos aportes derivan en la crisis de valores referenciales de los lenguajes y su formalización lógica, poniendo en duda su capacidad de dar cuenta lo real con veracidad.

La crisis del orden clásico pone al descubierto su convencionalidad, el mismo ordenamiento del mundo será convencional. Se produciría la dispersión de lo uno en lo múltiple sin posibilidad de restitución real de esa unidad superada.

La crisis del sujeto manifestada en Nietzsche, Marx y Freud, como inicio de sentido permite poner el acento en la pura materialidad del lenguaje, lo que genera un doble juego de liberación, a) de la lengua con referencia al sentido y con los objetos b) de las formas con referencia al contenido.

Así el lenguaje es el nuevo objeto de reflexión subsumiendo las categorías de unidad y armonía a los principios constructivos emergentes de sus juegos lógicos, infinitos en sus sinuosidades y distorsiones.

La unidad y la armonía pierden sentido en tanto que soportes referenciales de lo bello como absoluto en sí. Su tensionamiento con los procesos de la realidad exterior y las nuevas metodologías artísticas cuestionan su naturaleza doblemente mimética, desintegrando su forma, instalando la areferencialidad y deconstruyendo la reproducción tridimensional de lo representable.

En este sentido la disolución o desintegración de las formas la podemos ubicar en los aportes impresionistas. La hegemonía de la areferencialidad de luz y color en los trabajos de Cezanne y Matisse y las investigaciones de los fauves, demarcará la crisis de la figura.

En tanto que la deconstrucción de los sistemas de los espacios representables en tres dimensiones será cuestionado por los futuristas, el constructivismo y el neoplasticismo.

La armonía estética de lo clásico devendrá negativa como momento de transformación de los nuevos principios de forma. Aunque desfigurada subsiste como último registro de la concordancia del espíritu de la unidad.

La complicidad del arte con el mundo estable y convencional a través de la unidad del conjunto armónico será quebrada en su revulsividad a ser neutralizado en el comportamiento contemplativo. Éste será el camino integral de los trabajos de Kandinsky, Schoenberg y Le Corbusier para la conceptualización de las nuevas nociones de armonía de la experiencia estética contemporánea.

El lenguaje transformado en objeto demandará a las búsquedas artísticas la innovación permanente y la superación de su transitividad, un lenguaje no podrá leerse en otro, serán intraducibles.

Esto implica un corte epistemológico caracterizado por el repliegue sobre "la inmanencia del signo", sobre su propia estructura, signans y signatum se escinden rompiendo con la identificación romántica entre lo simbólico y lo estético. De esta manera la estética pasa a considerarse crítica del lenguaje.

El Proyecto *Moderno*

CONSTRUCCIONES Y REPRESENTACIONES DEL PROYECTO MODERNO

La producción arquitectónica del siglo XX estuvo caracterizada por los intensos debates producidos en torno a la necesidad de la refundación institucional y disciplinar, propiciada por los cambios estructurales desarrollados a partir de los impactos generales de las grandes revoluciones, que condicionaron los inicios de una cultura que como la moderna puede ser rastreada, sin duda, desde el renacimiento hasta nuestros días.

El siglo de las revoluciones como lo plantea Eric Hobsbawm a partir del impacto de la Revolución Agraria; la Revolución industrial; la Revolución Francesa y la Revolución Rusa consolidaron un mapa de transformaciones radicales, las que inevitablemente predeterminaron e impulsaron cambios en la constitución social de un sujeto especializado, el Arquitecto, su cuerpo de doctrinas y modos operativos.

Hablar del Proyecto Moderno, con relación a la Institución Arquitectura, es trascender la esquemática visión de un Movimiento Moderno pensado como una confluencia de voluntades en torno a un difuso conjunto de ideales y cambio histórico basados en una igualmente improbable homogeneidad estilística.

Se propone aquí un conjunto de lecturas en coincidencia con las revisiones elaboradas por la Escuela de Venecia en general y de Manfredo Tafuri en particular, en las que a partir de la puesta en relación de las proposiciones del M.M. con las transformaciones del campo histórico, la arquitectura, como modo de representación de la realidad, cobra un sentido muy diferente a las heroicas elecciones de grupo en oportunidades personalistas, ensayadas por figuras como los artistas neoplásticos, los constructivistas rusos o Le Corbusier.

En efecto, hablar de Proyecto Moderno y de Movimiento Moderno implica una relectura de una tradición historiográfica que habiendo sido configurada teleológicamente había cristalizado como un conjunto de categorías estables y permanentes, ocultando como un mítico relato conflictos y contradicciones fundantes de la dialéctica histórica de la modernidad.

En este sentido la idea de Proyecto Moderno se plantea como un despliegue de las potencialidades de la razón como centro fundante de la legitimidad otorgada a la multiplicidad de acciones que caracterizaron los modos sociales de convivencia mediante, lo instrumental, lo normativo y lo estético.

En esta dirección los modos de producción del ambiente construido adquieren una relevancia inusitada, tanto como la constitución de algunos de sus objetos genéricos (p. ej.): la ciudad y sus derivaciones metropolitanas o la arquitectura desplazándose de sus inversiones estéticas a las nuevas determinaciones de la ciencia o la técnica.

Nos proponemos interrogar desde tal complejidad de la historia moderna la persistencia de la herencia de la cultura de la "Aufklärung" como un Proyecto que fundamentalmente instala la noción de lo público como el espacio político por excelencia de acción de la "ratio" iluminista, desde donde se posibilita el acto emancipativo y soberano de las libertades individuales en el concierto de los acuerdos colectivos de una sustentabilidad basada en los pactos de los estados nacionales soberanos.

BREVE REFLEXIÓN HISTORIOGRÁFICA SOBRE LA MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA

Entre 1923, año en que se publica *Hacia una Arquitectura* de Le Corbusier y en 1945 en el que es editado *Historia de la Arquitectura Moderna* de Bruno Zevi, se han de suceder una serie de reflexiones mediante las que la racionalidad bajo la forma del racionalismo se constituirá en uno de los nudos problemáticos de la arquitectura moderna.

Podríamos desarrollar sintéticamente, los pasos de sus argumentos fundamentales y la ejemplificación de sus modelos como una vía de su constatación con referencia al momento histórico.

Hacia una arquitectura, se trata de un texto básico para entender el armado conceptual de las homologías entre Modernidad y Maquinismo. Aquí, se trata de articular la razón con los procesos de producción en masa, mediante un conjunto de formas simples, modo evolucionista y natural de asimilar las pautas estéticas de la arquitectura referidas a estándares de perfección del diseño de los ingenieros.

Es en este texto donde Le Corbusier asumió la disyuntiva Arquitectura o Revolución, inclinándose por la primera, en el poder de transformación moral, pero inequívocamente conociendo el valor potencial que como dispositivo de control supondría la capacidad de disipar las energías revolucionarias instaladas en Europa Central.

Confluyen así racionalismo, utopía social y purismo para constituir uno de los inicios de una línea de pensamiento que vertebraría hasta la década del 60, los impulsos de transformación reformista atinentes a los problemas de la habitación humana y la ciudad moderna.

Es de 1936, otro texto fundante: *Pioneros del Diseño Moderno*, aquí su autor Sir Nikolaus Pevsner, enuncia la búsqueda del estilo universal de nuestro siglo, reivindicando la responsabilidad social de la arquitectura inglesa. Así según este cometido construye una genealogía fundante en la que el pensamiento y las acciones de William Morris se confunden con el racionalismo de Gropius en oposición a un expresionismo al que considera decadente.

Se instala una confrontación entre la búsqueda de procedimientos lógicos y estándares que contrastan con el irracionalismo y la individualidad. El estilo Bauhaus es tomado como un ejemplo de moralización en el que se identifica a su edificio en Dessau como una manifestación arquitectónica significativa y clave, anticipada previamente por la fábrica "Fagus" de Walter Gropius.

En 1941, Sigfried Gideon, escribe, *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, en el se especifica una visión universalista, desde la que ha de plantear un libro en él que precisa una encendida manifestación de reconciliaciones: entre pensamiento y sentimiento; entre los artistas, la

sociedad y los científicos, pero básicamente entre los hechos permanentes y los transitorios.

Dispone en una estructura lineal y continua un conjunto de fragmentos con informaciones, sociológicas, arte, moralidad, intentando dar a luz una metodología producto de la confluencia entre arte y técnica. La cifra de reconciliación entre ambos términos estaría garantizada por el tema Espacio-Tiempo visible en aquel edificio manifiesto que sería la Bauhaus en Dessau.

S.G. instituye así otro inicio para una racionalidad de estirpe germana producto de la síntesis de arte y ciencia homologables a los aportes del cubismo, el cine y la teoría de la relatividad; pero declinando los aspectos más revulsivamente ideológicos, subsumiéndolos en el sistema estético implícito en la operación "anticlásica" concebida en la nueva escuela de arquitectura.

Pero, ya en 1932, H. Hitchcock y Johnson, habían escrito *El Estilo Internacional* que fue la presentación esteticista, en la que manifiestamente se rechazaba la utopía social, fundándose una actitud positiva hacia los estilemas de las proposiciones modernas. En este tipo de registros el paradigma resultó el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, siendo los denostados los expresionistas y Hannes Meyer.

Recién entre 1945 y 1950, los escritos de Bruno Zevi: *Saber ver la arquitectura e Historia de la Arquitectura Moderna* van a intentar refutar la lectura racional hecha por los autores antes citados, en su lugar Zevi sostiene la tesis de una arquitectura orgánica. Ella sería la antítesis de todo lo mecánico, se romperían las reglas convencionalmente fijadas desarrollando las leyes de la imaginación. Bruno Zevi, identificará en un arquitecto, Frank Lloyd Wright estas nociones en un ejemplo paradigmático: la casa de la cascada.

Este conjunto sintético de referencias a los textos fundacionales modernos, precisa sin embargo algunas consideraciones con relación a los tres filones de pensamiento que según Alan Colquhoun contribuyeron a definir los conceptos racionales diferenciando la cultura científica del siglo XX de la del siglo XIX: el Atomismo Lógico, el Funcionalismo y el Formalismo.

Esta desagregación de elementos constitutivos del racionalismo, contribuye a entender las aparentes contradicciones o direcciones contrarias que una lectura más profunda de los textos anteriores puede sugerir.

Con respecto al "Atomismo Lógico", el paralelismo que ha establecido el crítico inglés con el pensamiento de Bertrand Russell y su teoría del "construccionismo lógico" (concebida cerca del 1900) permite trazar homologías para sustraer la interpretación de la esfera de los determinismos históricos y así explicar las traducciones posibles interdisciplinarias.

Según A.C. Bertrand Russell afirmó: "La máxima suprema del filosofar científico es ésta; allí donde sea posible, las construcciones lógicas han de sustituirse por entidades deducidas." En 1928, las ideas del Atomismo Lógico quedaron planteadas del siguiente modo: 1) "El mundo se compone de entidades elementales que poseen únicamente propiedades elementales y relaciones mutuas elementales." 2) "Nuestra concepción científica del mundo ha de componerse análogamente de proposiciones elementales."

Esta descomposición en elementos irreductibles de las tradiciones artísticas y arquitectónicas del pasado son observables en las *contra composiciones* de Theo van Doesburg o en las construcciones de las vanguardias rusas.

Pero, donde A.C. identifica un conjunto de articulaciones más directas con el "Atomismo Lógico" será en las proposiciones de Adolf Loos y en la casa construida por L. Wittgenstein-Paul Engelmann, en la que se ha producido una crítica semántica completa a los elementos de lenguaje tradicionales de la arquitectura, en donde las funciones representacionales de la disciplina han sido reconvertidas en uso, en ausencia de alguna consideración sobre "lo bello". En ella se ha maximizado el "valor de uso", constituyéndose así una nueva sintaxis, un nuevo indicio para las vanguardias del siglo XX.

La segunda línea de pensamiento está ligada al "Funcionalismo". Sería posible hablar de una arquitectura funcional, cuando su diseño, así como su concepción no estuviera determinada por un conjunto de reglas a priori. Su definición sería interna y estaría dada por la elección de aquel conjunto de elementos que interactúan dentro de un sistema empíricamente fundado.

Desde tal punto de vista la idea de unidad, la correlación parte-todo, estaría definida en acuerdo a una necesidad interna prescripta por pautas programáticas; estableciendo relaciones recíprocas entre las partes asegurando la estabilidad del sistema frente a las contaminaciones emergentes de las inercias semánticas del pasado. Por lo

tanto, no se propondría un sistema de relaciones causales entre función y forma sino, una mutua interacción producto de diversas implicaciones.

Refiriéndose a Erns Mach, para quien la noción de causa debería sustituirse por la de función, planteando la reversibilidad de los términos de una ecuación y su dependencia recíproca; así como en la antropología funcionalista de Malinowski, para quien: "Las sociedades han de verse como sistemas con organización propia y la función de un elemento es el papel que desempeña en el mantenimiento del sistema"; A.C. identifica en las ideas de Hannes Meyer una visión extrema de tal supuesto: la consigna función por economía y la producción de los arquitectos de la Neue Sachlichkeit.

El formalismo sería el tercer sistema de pensamiento como base de las acciones racionales. Los pensadores que incidirían desde tal punto de vista sobre las vanguardias artísticas del siglo XX, Riegl, Wyckoff y Wolfflin, influidos por la teoría de la pura visualidad de K. Fiedler, se destacan por los estudios en los que se determinan ciertas reglas para el análisis de la obra de arte más que en un conjunto de relaciones de causa-efecto como modalidad de entender los procedimientos.

Estos autores, se propusieron estudiar las estructuras formales, sus leyes y sus convenciones con prescindencia de los factores externos a su producción. Se trató de cuestionar la estética normativa de la claridad ampliando el rango generalizable de las convenciones formales para trascender a las primeras.

A.C. sostiene de tal manera que los formalistas se concentraron en él "cómo" y no tanto en él "por qué", se relativizó así el sistema de valores contenidos en la doctrina clásica, instituyendo una dimensión ahistórica de la práctica.

La búsqueda de leyes universales de percepción estéticas estaban presentes en las preocupaciones de Muthesius, respecto de la superación del trabajo artesanal por parte de las posibilidades brindadas a la construcción arquitectónica por parte de los nuevos hallazgos técnicos, pero también en las rudimentarias esquematizaciones elementales de Mart Stam, Hans Schmidt y en los planeamientos urbanos de L. Hilberseimer; cabrían las mismas consideraciones para figuras de la vanguardia rusa como Ivan Leonidov o N. Ladovsky.

Ahora bien, en Le Corbusier, Mies van der Rohe y Giuseppe Terragni, aquel esquematismo derivado de concepciones analíticas pretendidamente objetivas se complejiza y por la mediación de sistemas estéticos oscilantes entre las determinaciones empíricas y los a priori conceptuales, "lo clásico" persiste bajo las formas de unos nuevos lenguajes desafectados de las rutinas miméticas figurativas. En cierta forma se vuelven autorreferenciales, aunque sus respectivos proyectos ideológicos hayan tomado caminos divergentes.

La estilística proveniente de los historicismos del siglo XIX, será desplazada, sustituida en todo caso como precisa M. Tafuri, por la imitación de los procesos de producción que afectaron a las máquinas o a su revolucionaria iconografía.

LA FORMA VANGUARDIA Y LOS "ISMOS"

La persistencia con la que el sufijo "ismo" califica las distintas orientaciones de la modernidad (estética en particular), intensifican y densifican los contenidos respecto a un conjunto de programas en los que sin embargo la intersubjetividad no es negada sino potenciada y contenida simultáneamente.

La racional facultad de analizar, seleccionar y elegir, ha permitido la construcción de un pensamiento valioso para la cultura occidental, así desde Aristóteles a Hegel, desde Descartes a Leibniz pasando por Kant la racionalidad ha sido el eje estructurante de las certidumbres y los valores de verdad sobre los que se fueron consolidando la juricidad o las pautas de comportamientos fundantes de tradiciones ininterrumpidas.

Theodor Adorno ha dado una caracterización lo suficientemente precisa de los "ismos" sin dejar dudas sobre el papel autoconciente de dichas formaciones constituidas culturalmente como antítesis crítica de las representaciones dominantes del mundo.

Él afirmó que: "Esta conciencia es la fuerza, la organización de la obra de arte en sí misma y en sus relaciones con el exterior si es que quieren afirmarse como tales en una sociedad monopolista total-

mente organizada. Lo que puede haber de verdadero en la comparación del arte con un organismo tiene como factor mediador el sujeto y su razón. Esa verdad ha entrado ya hace tiempo al servicio de la ideología irracional de la racionalizada sociedad; por eso los ismos que la rechazaban son más verdaderos."

Los "ismos" pueden ser entendidos como escuelas secularizadas cuya contestación hacia el pasado inmediato implicaron una reposición de aquellas miradas más arcaicas que por la desestructuración de sus sistemas de reglas cosificados, permitían el salto hacia delante rompiendo el continuo de la historia.

No son acaso los estudios sobre el canto Gregoriano en Schoenberg los que propiciarían el puente al dodecafonismo; ¿no serían las máscaras africanas las que le permitirían a Picasso el ataque a los ideales de la "apariencia bella?". O quizás en Le Corbusier el despliegue de una profunda lectura histórica del legado de la tratadística así como las sensibles anotaciones de viaje por Grecia y Turquía.

La paradoja de la crítica al historicismo por parte de las vanguardias históricas es la de haber tenido que construir su tiempo histórico con los materiales artísticos de unas formas cuyos contenidos sedimentados fueran inesenciales con respecto a ellas y cuyos lenguajes cifrados (p. ej.): las matemáticas ideales del teósofo Shoenmaker, (entre otros) inevitablemente iban a ser funcionalizados en los ciclos de producción, distribución y consumo de mercancía a partir de las cuales la metrópolis disponía su dinámica permanente de intercambios.

Si en la antihistoricidad de la arquitectura moderna, la crítica a las figuras de la representación mimética hubiese de recaer en la fuerza reductiva sintética de los "ismos", el precio a pagar por tales movimientos sería el de la pérdida de su sentido de significación cultural amplio; pero una ganancia en términos de una legitimidad en cuanto a aquellas premisas que suponían nuevas e inéditas identificaciones de clases y unos parámetros de legalidad ideológicos en los que las búsquedas de los principios constructivos y formales más abstractos, sólo en apariencia fueron neutros.

Así, los diversos matices que fueron tomando las vanguardias históricas han sido el resultado de los múltiples entrecruzamientos de diversos proyectos de emancipación humana con las más variadas

aportaciones provenientes del campo de las artes y de las técnicas, sin las cuales ninguna perspectiva de transformación revolucionaria hubiera sido posible.

Por cierto la dialéctica racionalidad e irracionalidad que caracteriza las máximas tensiones de las vanguardias han sido plenamente históricas aunque sus lenguajes no hayan sido los historicistas.

LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS

Abstracción. Angustia. Cambio. Dinámica. Experimentalismo. Revolución.

Tales son las palabras claves que nos brindan un panorama de su accionar en la definición de un campo cultural abierto a las rupturas y discontinuidades con su momento histórico. Normalmente vinculadas con sus efectos arrolladores de las convenciones tecno-estéticas del pasado, las vanguardias no solamente preparan el campo de las formaciones culturales más desarrolladas de la modernidad sino que durante un breve lapso de tiempo entre 1900 y 1924 sentarán las bases de nuevas investigaciones y experimentos lingüísticos de una persistente vigencia aún en nuestros días.

Las vanguardias por definición atacaron a la sensibilidad burguesa desde la corrosión de sus ideales estéticos y la renuncia a la artísticidad de las academias, para ello el punto central de ataque fueron las instituciones representativas pero en decadencia de ese mundo y por sobre todo el mercado de quien guardaron un distanciamiento agresivo como base ontológica de su eficacia.

Tal distancia fue la base de tensión comunicativa respecto de un universo de proposiciones oscilantes entre la comunicación y su negación como vías hacia futuros imaginados utópicamente pero igualmente con un alto grado de indeterminaciones.

Así desde una perspectiva aunque un tanto esquemática podemos afirmar que las V.H., tuvieron en principio un doble comportamiento, abierto, contradictorio y polémico pero siempre positivo de nuevos horizontes o expectativas fundadas en las cons-



telaciones formadas por un mundo socialmente convulsionado, ideológicamente diferenciado, estéticamente asombrado y técnicamente orientado por el vértigo de la invención tanto como su instrumentación.

En principio se podría afirmar que las vanguardias se posicionaron frente al arte de la época desde una doble perspectiva: una negativa y otra constructiva.

Dentro de la primera es la fuerza del cuestionamiento y la crítica radical la que profundiza su rechazo de las artes de representación, el Futurismo, el Expresionismo y el Dadaísmo, desde la maquinolatría al irracionalismo plantearían las coordenadas de la más revulsiva mirada sobre el pasado.

Dentro de la segunda son las necesidades de fundar racionalmente programas de acción de cambios estructurales funcionales a modificaciones de las técnicas políticas de control y legitimación las que orientan las más claras precisiones de roles y performances dentro de proyectos definidos en la explicitación de objetivos tanto como métodos. De tal manera que el Neoplasticismo y el Constructivismo ruso habrán de fijar las premisas de los nuevos modos de producción de objetos, lenguajes y procedimientos.

En 1914 el *Manifiesto de arquitectura Futurista*, sentaría las bases de una mirada épica sobre la metrópolis contemporánea estableciendo los parámetros de un nuevo monumentalismo sobre la base del movimiento y la yuxtaposición tipológica de los programas emergentes de los procesos de la industrialización. La ciudad nueva es un conjunto de propuestas formales pensadas emocionalmente desde la máxima conectividad de los sistemas infraestructurales su dinamismo y la estetización de la velocidad.

Antonio Sant Elia, F. Marinetti, C. Carrá, H. Boccioni, M. Chiattoni y Virgilio Marchi, entre otros celebrarían el mundo del futuro con la catarsis de una metáfora bélica que finalmente terminará volcando el movimiento al fascismo de Benito Mussolini.

Pero igualmente de 1914, será el *Manifiesto de Arquitectura de Cristal* mediante el cual los artistas expresionistas intentarían confrontar con el mundo moderno volviendo productiva la angustia que las profundas transformaciones produjeron en los sujetos el de las moralidades impuestas al cuestionar los resabios victorianos de pautas de comportamiento que ya habían comenzado a resquebrajarse con

las ideas de Nietzsche (*La genealogía de la Moral* y *Así habló Zaratustra*) pero también de Freud sobre la sexualidad y el inconsciente.

Un diverso conjunto de artistas y arquitectos en Alemania pero también en Holanda nucleados en formaciones culturales Die Brücke (*El puente*); Der Blaue Reiter (*El jinete azul*) y la revista *Wendingen* (*Giros*) habrían de difundir una sensibilidad expresiva, que brotando de la más profunda interioridad atacada por el positivismo instrumental de la cultura maquinista, planteó la recusación de los imperativos de la racionalidad desde los sentimientos y la emoción como rechazo y proposición entre una difusa irracionalidad muchas veces basada en el esoterismo de búsquedas individuales regresivas.

Personalidades de la talla de Paul Scheerbart; Max Berg; Hans Poelzig; Bruno Taut; H. Finsterlin y E. Mendelsohn, recurriendo a las metáforas de la transparencia (referencia a un holístico mundo idealizado) o a una organicidad primordial desarrollaría aquello que en las pinturas de Van Gogh había sido premonición anticipada de un mundo sumido en la alienación y la angustia.

Pero será de 1918 el Manifiesto Dadá cuyo profundo nihilismo destruía no solamente el conjunto de procedimientos artísticos heredados sino que negaba la propia existencia del arte y se autodisolvió en un conjunto de acciones compulsivas basadas en el azar, el caos y la celebración del instante, la gestualidad, en definitiva la destrucción.

Antiprogramático por definición Dadá exaspera los procedimientos destructivos entre el collage y el montaje de fragmentos que trata de poner en evidencia al mundo corrupto y desencajado que había llevado a la cruenta Primera Guerra Mundial, respecto de la cual su antibelicismo manifiesto puso de relieve también el desmontaje de todos los valores religiosos y políticos de la vida su en tiempo.

Hugo Ball; Tristan Tzará; Hans Arp; Hannah Hoch; Richard Huelsenbeck; George Grosz; John Heartfield y Kurt Schwitters van a realizar la más formidable operación crítica basada en el escándalo, el evento, disolviendo las prácticas artísticas en el vacío de una experimentación permanente, sólo vivida como penetración en el vórtice de la oscuridad de la razón iluminista instrumentalmente conducida a la guerra.

En los revulsivos recitados y obras de teatro realizados primero en el Cabaret Voltaire (en Zurich) y luego en Berlín, el Dadá, muta politizándose y así constituyéndose como uno de los acérrimos enemigos del nazismo manifestándose mediante los dramáticos montajes fotográficos de la revista *AIZ*.

Es evidente que ni el Futurismo, el Expresionismo y Dadá tenían programas de acción basados en estructurados proyectos de transformación, antes bien pueden ser vistos como búsquedas, tan inarticuladas como desestructurantes pero radicalmente negativas.

En confrontación con esas formalizaciones de las vanguardias negativas, primero en 1918 el Neoplasticismo con el Manifiesto 1 y en 1924 con el M. Suprematista en Rusia, el carácter constructivo de estos movimientos afirmará con extrema firmeza la búsqueda de los nuevos horizontes de concreción que la máquina y el socialismo pondrían como salida con respecto al estancamiento de los sectores más conservadores de la sociedad asumiendo la plenitud de un nuevo sujeto social: la clase obrera.

El Neoplasticismo difundido por la publicación de *Stijl* plantearía la primera formalización programática de un nuevo código lingüístico concebido sobre la base de la abstracción, el número y el reduccionismo de elementos singulares que como el plano, la línea y los colores primarios depurarían el universo perceptivo de la metrópolis contemporánea, conjurando la angustia del hombre moderno sobre la base de una función cuasi terapéutica de la búsqueda de una nueva conjunción armónica con el cosmos y el mundo maquinista.

En esta dirección no dejan duda de esta voluntad, uno de los mentores fundacionales de grupo, Piet Mondrian, quien sostendría en *Arte y Arte Plástico Puro*, su obra teórica máxima la primacía de un mundo ordenado por una suerte de matemática plástica, universalizante pero depurada de toda contaminación organicista.

Theo van Doesburg; Gerrit Rietveld; J.J.P. Oud; C. van Eesteren; G. Vantongerloo; P. van Hoff y Hans Richter habrían de contraponerse al sueño arcádico de los artistas del expresionismo holandés de la revista *Wendingen*, frente al detenimiento del tiempo histórico planteado por las manifestaciones del grupo, los artistas del neoplasticismo fueron evolucionando desde un cuidadoso equilibrio estético entre una realidad artistizada con armonía y la incorporación de las tensiones propias de la complejidad de la metrópolis (sobre

todo en la introducción de las diagonales por parte de van Doesburg) confrontándose con la rigurosidad normativa pero estática de la pintura de P. Mondrian.

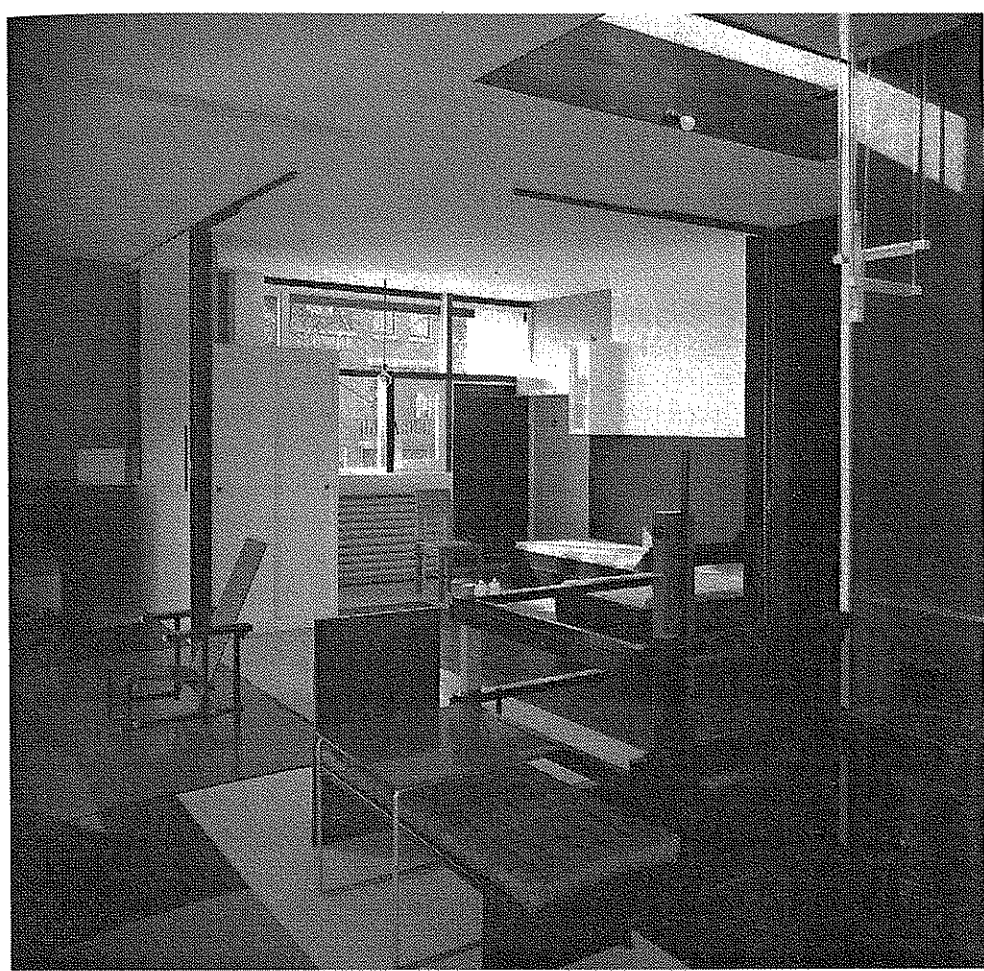
Estas líneas de investigación fijaron en su explicitación programática los códigos de la nueva sintaxis cuya semanticidad se puso en evidencia, en la obra de la casa Schroeder (Utrecht) intervención de Gerrit Rietveld quien plantearía la renovación radical de la gramática arquitectónica así como de las coordenadas de un nuevo tipo de espacialidad integral concebida por la continuidad de una renovadas relaciones entre lo exterior y lo interior, los objetos de uso domésticos y el sentido transformador de una funcionalidad de los lugares flexibles o modificables según las actividades a desarrollar. Se percibe claramente en ella la voluntad de poder presentar una manifestación artística abierta que ha traducido en espacios arquitectónicos las búsquedas bidimensionales de la pintura.

El recorrido del neoplasticismo culmina en su realización conjuntamente con el racionalismo de unas arquitecturas que, pensadas desde una perspectiva de la racionalidad de la industria de la construcción en la provisión de la vivienda social, debió sintetizar sus búsquedas cromáticas y la particularización de sus elementos de lenguaje principales (el plano y la línea) en razón de adaptarse a los presupuestos de recursos económicos ajustados, así como procesos materiales restrictivos. Tales fueron (p. ej.): las intervenciones de J.J.P. Oud en los barrios obreros de Mathenesse o de Kiefhoek.

Pero sin lugar a dudas el horizonte de transformaciones de mayor complejidad en este período estuvo representado por los acontecimientos de la Revolución Rusa de octubre del 18. Ciertamente la edición del manifiesto Suprematista en 1924 puso de relieve una búsqueda concomitante de nuevos lenguajes ante la necesidad de precisar en un nivel de comunicatividad masiva los enunciados de cambios estructurales que se proponían como la más radical antítesis por el mundo dominado por la cultura del capital.

Se trata de captar aquí el papel que los aspectos ideológico-políticos hicieron evidentes las búsquedas de investigaciones proyectuales sobre objetos arquitectónicos y ciudades, dando lugar a las más osadas experimentaciones en el orden que fue desde lo programático a la operatividad de nuevas estructuras formales y organizativas.

La constelación con la cual podemos identificar los recorridos de



las vanguardias rusas nos reconducen a la figura científica de la economía de las acciones sociales soportes de las transformaciones que demandaron la interrogación por unos artefactos de matriz marxista críticos de todo resabio artístico que evocara los temas estilísticos del depuesto orden conservador.

Tanto el Suprematismo, como el Formalismo o el Productivismo, trataron por diversos caminos acercar la disciplina arquitectónica a la invención de nuevos supuestos metodológicos para estructurar trabajos concebidos técnicamente con sentidos expresivos orientados hacia una indisimulada mimesis con procesos industriales constituyentes del ambiente.

Personalidades como la de los hermanos Pevsner, los Vesnin; Konstantin Melnikov; Ylya Golosov; Ivan Leonidov; El Lissitzky; N. Ladovsky; Moisés Ginzburg o Y. Chernikhov, fijaron las coordenadas de algunas de las más audaces transformaciones del aparato conceptual dentro de la ideología del proyecto moderno.

Probablemente las acciones más consistentes en el desmontaje de las representaciones heredadas del siglo XIX, hayan sido la sustitución de los ideales de la persecución de la belleza armónica por un conjunto de procedimientos heterogéneos de extrañamiento lingüístico que fueron caracterizando el trabajo de los arquitectos en las experimentaciones con las estructuras industriales de grandes luces en temáticas metropolitanas, relacionados con cambios programáticos de base social.

Este experimento sociopolítico técnico que se eclipsa en 1988, sin embargo representó uno de los momentos culminantes del desarrollo de la forma vanguardia, acercando hasta el presente alguno de los proyectos nunca imaginados por sociedad alguna.

Sin duda si la Bauhaus habría de ser el lugar de confluencia natural de las ideas modernas para la integración de arte y técnica para la vida en la República de Weimar; en la Rusia Soviética posrevolucionaria, sería Vkhutemas la escuela de arquitectura que condensaría las aporías de los intelectuales rusos.

Ambas escuelas de las que, hablaremos más adelante, se constituyeron como los hitos referenciales del proyecto moderno en la construcción de una arquitectura de su tiempo para su tiempo.

LE CORBUSIER ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD

Armonía. Estructura. Gramática. Límite. Orden. Poética. Pureza. Técnica.

Cuando en 1923, se publica *Hacia una arquitectura*, la disciplina adquirirá una nueva identidad ya que, sin renunciar a una esencialidad de profundas raíces históricas, se procederá a enunciar los

cometidos de una llamada al orden para conjurar el caos, el desorden y lo inarmónico.

Al asumir un papel moralizante la arquitectura se ha preparado para reconfigurar su aparato conceptual y proceder en la invención de dispositivos proyectuales aptos para condensar los aportes de las vanguardias históricas, las disponibilidades de la técnica y la demanda de programas poco frecuentados por los arquitectos académicos.

Le Corbusier revisa la concepción de composición recuperando la noción vitrubiana de Ordenatio, aunque rechazando el primado de la simetría. Prefiere el término de ordenamiento de la planta regida por la inmanencia del espíritu y la regla establecida por el ajuste proporcional del orden geométrico. La tendencia hacia una síntesis maquinista, en este contexto no sería otra cosa que la de una búsqueda de una reconversión tanto poética como conceptual.

Al no cuestionar la noción de composición, Le Corbusier se vincula con aquéllos que, aceptando el ideal de la vida natural, refuerzan el postulado de la armonía universal y de un orden inmanente de la creación de la que una obra de arquitectura sería expresión tangible. Toda la doctrina funcionalista del siglo XIX desde H. Greenough hasta Viollet-le-Duc y toda la doctrina organicista desde Sullivan hasta Wright o inclusive el secesionismo vienes sostuvieron los mismos ideales aunque su momento y procedimientos haya diferido sustancialmente.

Por esta razón en Le Corbusier, hasta antes de la segunda posguerra es posible identificar un conjunto de preocupaciones estéticas constitutivas de la búsqueda de una síntesis para el complejo universo maquinista. Para L.C. la disciplina arquitectónica deviene unidad como pura creación del espíritu, en tanto coseidad plástica la arquitectura es emoción poética, aquélla que conlleva a una emoción superior donde la luz y la proporción liberadas de toda restricción vehiculizan lo armónico de la belleza arquitectónica.

Para L.C. sólo existiría arquitectura allí donde exista emoción poética. Ésta es producto y efecto de una plasticidad que con acuerdo a términos visibles y mensurables manifiesta el espíritu de unidad en la obra. Si bien acepta que plantas, superficies y masas cúbicas sean determinadas por exigencias de utilidad, esta determinación no implica la posibilidad de su articulación mediante la imaginación y la creación plástica.

Entonces, por una parte reivindica el factor utilitario y por otra, adapta el plan de la composición sin ceder su artisticidad a la expresión mecanicista de lo útil. Ubicado así este pensamiento aspiraría a la síntesis armónica de las diferentes técnicas que definen el obrar arquitectónico en su particular modo de conceputar la modernidad.

Solamente mediante la emoción de un orden superior, la cual es de orden matemático, el arte es poesía, emoción de los sentidos, alegría del espíritu que reconociendo la preeminencia de un principio axil afectando la interioridad profunda de nuestro ser, reestablece el eje de la armonía.

En el texto *Arquitectura: Pura creación del espíritu* L.C. diferencia lo que es arquitectura de lo que es construcción: "Se utiliza, la piedra, la madera, el cemento, y con estos materiales se hacen casas, palacios; esto es construcción. El ingenio trabaja." Más adelante agrega: "Pero de pronto me conmovéis, me hacéis bien, soy dichoso y digo: es bello. Esto es arquitectura. El arte está aquí." Liga Le Corbusier la arquitectura y la belleza a los niveles emocionales que ésta es capaz de suscitar, provocando felicidad en consonancia con una captación moral del término.

L.C. expresa: "Mi casa es práctica, gracias, como doy las gracias a los ingenieros de ferrocarriles y a la Compañía de teléfonos. Pero no han conmovido mi corazón. Sin embargo las paredes se elevan al cielo en un orden tal que estoy conmovido. Siento vuestras intenciones. Sois dulces, brutales encantadores o dignos. Me lo dicen vuestras piedras. Me unís a este lugar y mis ojos miran. Mis ojos miran cualquier cosa que enuncia un pensamiento. Un pensamiento que que se ilumina sin palabras ni sonidos, sino únicamente por los prismas relacionados entre sí. Estos prismas son tales que la luz los detalla claramente. Estas relaciones no tienen nada necesariamente práctico o descriptivo. Son una creación matemática de vuestros espíritus, son el idioma de la arquitectura. Con la materia prima mediante un programa más o menos utilitario que habéis superado, habéis establecido relaciones que me han conmovido. Esto es arquitectura."

Le Corbusier diferencia aquí los materiales artísticos de los materiales de construcción, él se formula una pregunta acerca del sentido y la efectualidad de una dimensión comunicable pero no verbal de

los materiales artísticos que constituyen la arquitectura. Se trata de prismas relacionados bajo la luz creados bajo un orden matemático espiritual. He aquí la particular conceptualización de tales materiales artísticos en tanto obra de arquitectura.

Él hace referencia a los atributos de un rostro bello a partir de vislumbrar la presencia de relaciones y proporciones que son determinantes en el momento de la explicitación del juicio estético, donde cualidad y valor se definen como términos centrales. Pero profundizando el análisis, desarrolla la temática de la cantidad, admitiendo que hay tipos esenciales que representan lo cuantitativo, que son diferentes a partir de la variación cualitativa y de las relaciones que unifican el todo. La belleza aparecerá aquí establecida por precisiones y disposiciones capaces de revelar las proporciones que se sientan armoniosamente: "Por que provocan en lo más íntimo de nosotros, por encima de nuestros sentidos una resonancia, una especie de tabla de armonía que se pone a vibrar. Vestigio del absoluto indefinible preexistente en el fondo de nuestro ser."

Como ya es sabido para L.C. el Partenón sería la cúspide de la creación artística del hombre. Sin embargo es de interés revisar las construcciones que propone en torno a estas problemáticas. Básicamente lo que desarrolla es una operación crítica que pondrá en duda los dogmas religiosos (aunque no la religiosidad), a la descripción de los símbolos (aunque no a la existencia de los mismos) y a la figuración natural (aunque no a la figuratividad mediatizada por algunas de las experiencias de las vanguardias como la surrealista).

En la perspectiva de esta triple crítica la individualización de los materiales artísticos procederá a identificar lo claro, lo unitario, lo plástico, lo característico, lo puro como medios para acceder a la armonía a través de la lectura de un saber y de una sensibilidad. Por lo tanto la forma como material artística, vendrá cualificada como un conjunto de categorías estéticas que obraría como articulación armónica constituyente de la experiencia artística.

En el marco de una definición integrada del individuo que reconoce en él la existencia de una complejidad de canales sensorios puestos en consonancia con la forma. Esto supone la posibilidad de superar las dicotomías del hombre moderno mediante la integración y el desarrollo de sus facultades. Esta perspectiva nos coloca muy lejos

de una definición mecanicista y materialista del ser humano.

Pero las formas adquirirían sentido arquitectónico solamente en la medida que a través del plano den lugar a la composición, ámbito en el cual el juego de la luz y las proporciones sin restricciones de libertad, transmuten lo útil y lo plástico en emoción poética. Esto será arquitectura y no mera construcción.

La efectualidad de tal procedimiento, pondrá en claro la posibilidad de concebir la arquitectura como una invención pura y personal que permite a aquél que desde ella opere, sentir que crea mediante el reconocimiento de una fisiología mensurable y una especulación matemática.

En realidad en estas ideas de L.C. existe un metadiscurso que se trata de una discusión con las tradiciones academicistas francesas, algunas de las cuales se perciben claramente implicadas. No sería apresurado afirmar que su arquitectura se acerca a las ideas del abate Laugier para quien la arquitectura no es mimética con la naturaleza sino que se crea autónomamente.

La arquitectura es un arte del primado de lo necesario y esencial, ella se refiere al sentimiento. Contra la idea de la concatenatio barroca de Blondel, Le Corbusier acentúa el problema de la geometría y el valor simbólico, esto determina la base de un nuevo lenguaje arquitectónico.

En el plano de las determinaciones del concepto armónico en sus obras Le Corbusier procederá, incorporaría las aportaciones de las vanguardias históricas en un sentido positivo, trabajaría sus procedimientos incorporados a una gramática estructurada según dos momentos: el de la hegemonía de la grilla estructural como principio de ordenamiento y el del orden a través de las diferencias tipológicas y fragmentarias.

El trabajo con la grilla estructural como contenedora de una multiplicidad de operaciones, le permite dar entrada al elemento surreal, gestual, irracional pero también a la descomposición neoplástica. En este procedimiento la forma se libera de la simetría, de su referencialidad histórica, dando lugar a la repetición, a la serie, la tipificación; pero, también al accidente y al azar.

La grilla de los diagramas de planta de las casas Domíno, libera las fachadas de su papel tradicional de receptores de carga y quedan a disposición de la experiencia plástica. Le Corbusier instala una dia-

léctica del límite y la apertura, donde la columna (aquel elemento de la arquitectura clásica fundante de su discursividad) aparece como sustentante regular del sistema de vacíos que tiende a crear; su presencia vale por relación a los muros con las aberturas y con su virtual serialización avanzando sobre el entorno.

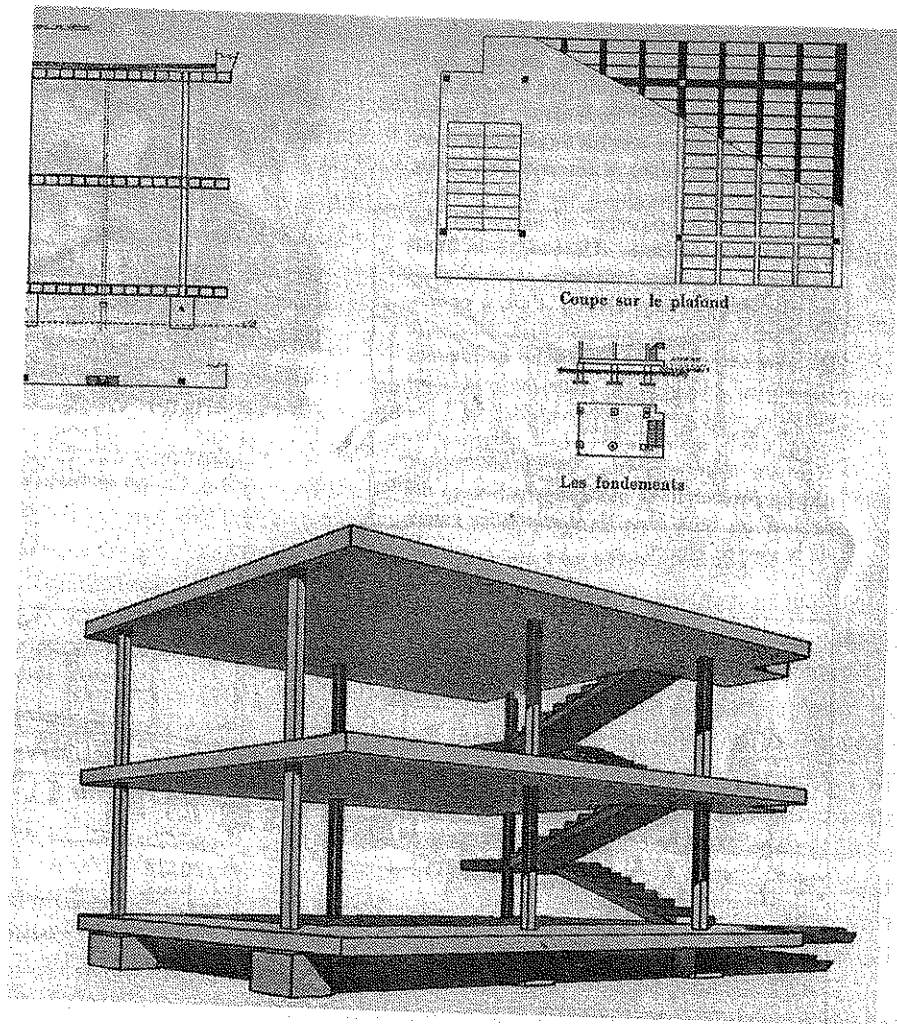
Estos trabajos con la grilla le dan la posibilidad de no renunciar a la alegoría maquinista y de no renunciar a la negación de las mismas columnas, en oportunidades vuelve a ocultarlas en los muros como es posible observarlo en la casa Citrohan (1922) o para la planta de la Villa en Stuttgart (1927) y de no renunciar incluso a las alusiones a cerramientos tradicionales como la ventana de hueco en el muro tal como sucede en la Villa en Garches.

La grilla entonces, convertida en una técnica proyectual de modulación del espacio potencia las virtualidades geométricas de los volúmenes, la especialización de las funciones y resemantización del muro en plano, pero fundamentalmente una nueva atribución de sentido a la generación de lugares mediante tensiones y "promenades".

Este sentido, viene teorizado como búsqueda de la unidad de la experiencia artística en tanto clausura de la experiencia neorromántica respecto de la persecución de la obra de arte total. Según Tafuri, esta dirección de trabajo lo llevaría a "La arquitectural síntesis de la búsqueda paciente, en la medida en que se confunde en la diversidad de sus cometidos y las técnicas que separan la arquitectura de las vanguardias. La pintura es memoria de la arquitectura pero no puede identificarse con ella; la dialéctica no es sinónimo de unificación".

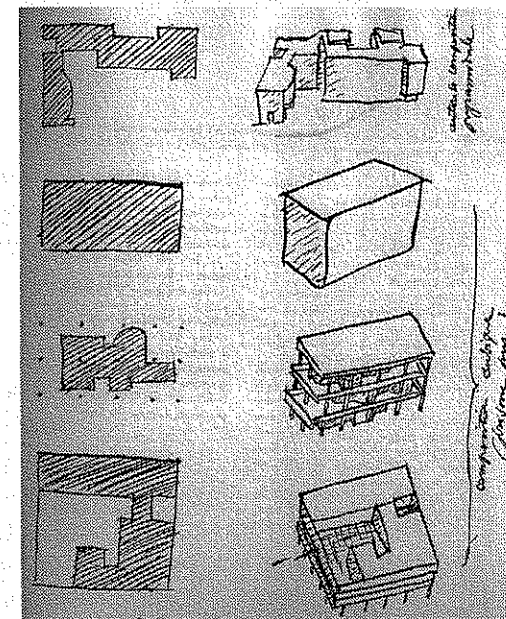
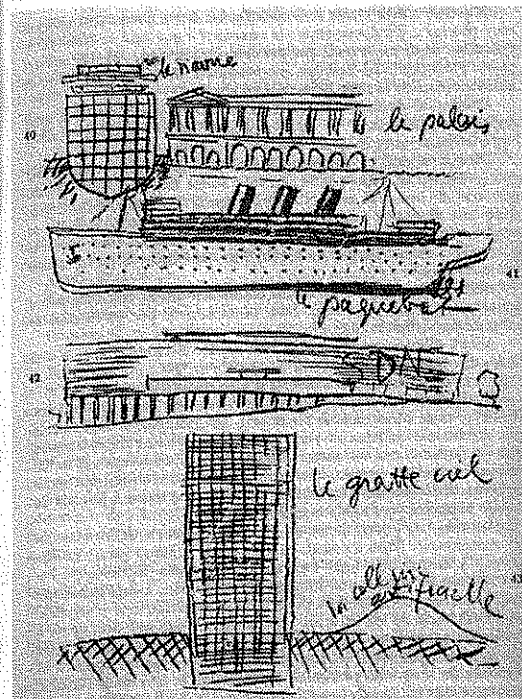
Si en las primeras villas la grilla utilizada por L.C., aparece tratada como determinante de un espacio absoluto a la manera del espacio newtoniano, en edificios posteriores como el Pabellón Suizo, el de la Puerta Molitor o el del Ejército de Salvación, la grilla se moldea según una dialéctica compleja que supere la simple oposición entre muro y columna, entre superficie y volumen, para configurar una relación de tensiones que acentúa la interdependencia entre partes y totalidades. Queda liberada así, un conjunto de experiencias más orientadas al montaje onírico surreal que al espacio positivo newtoniano.

Le Corbusier, logra la nueva armonía de las formas con tensiones



controladas por la serie dispuesta a su transformación. En sus grandes proyectos, logrará un desarrollo de estas concepciones basado en la diferenciación de las tipologías formales y funcionales que integran el conjunto.

En La Tourette y en el Capitolio de Chandigarh, desarrolla estos principios hasta sus últimas consecuencias. Las partes diferenciadas se muestran en su integridad pero sin renunciar a escindir-se unas



de otras, naturalmente será el tratamiento de la luz que habrá de jugar un papel preponderante en un dramático contrapunto de contrastes que no cesa de poner en evidencia la unidad en la variedad.

En estas dos obras maestras los procedimientos empleados han adquirido categoría de normas que precisan con rigor la definida utilización de los materiales artísticos aunando su postura programática con los aspectos prácticos y la reacción poética del objeto.

BAUHAUS Y VKHUTEMAS

Arte. Artesano. Crítica. Industria. Integración. Programa.
Síntesis. Visualismo.

Tanto la escuela de la Bauhaus como el VKhutemas, fueron los intentos concientes más consistentes de promover la búsqueda de una síntesis entre los aportes artísticos y técnicos de principios del siglo XX.

Estas nuevas formaciones culturales, aunque referidas a contextos sociales y políticos diferenciados, representaron una voluntad sistemática de organizar programáticamente investigaciones y desarrollos pedagógicos cuyas finalidades expresaron la voluntad de poder de un mundo nuevo constituido deliverativamente sobre la base de imperativos ideológicos pero también tecno estéticos.

En efecto, a pesar de las diferencias conceptuales y operativas, ambas escuelas desplegaron sus estrategias de inserción en el campo de los cambios de las estructuras productivas, propiciados por los desarrollos de la Revolución Industrial y las profundas mutaciones sociales que desde los diferentes matices del materialismo histórico impulsaron la construcción de perfiles disciplinares absolutamente renovados respecto de las tradiciones heredadas, sobre todo con referencia al pasado inmediato representado por el historicismo.

La Bauhaus recogió la herencia cultural de los aportes de William Morris, Van de Velde, Muthesius, la Deutsche Werkbund y naturalmente la Escuela de Artes y oficios de Sajonia. Por otra parte, en Vkhutemas ha sido evidente la influencia del futurismo italiano, los aportes de las vanguardias pictóricas, pero fundamentalmente los aportes de la Escuela Arte Industrial Stroganov y los Ateliers Nacionales de Artes Libres.

Sobre la base de tales referentes las preocupaciones de ambas escuelas se localizaron entre la experimentación y la construcción epistemológica de un conjunto de saberes funcionales al cúmulo de demandas sociales o expectativas específicas de un momento histórico signado por las transformaciones revolucionarias.

La convergencia de las revoluciones estéticas, técnicas y sociales, constituyó la experiencia de estas escuelas en verdaderos laboratorios de un hombre nuevo para una nueva sociedad, concibiendo la noción

de proyecto (en un sentido amplio) desde una tensión extrema entre la utopía y la realidad. En este sentido la energía histórica proveniente de los debates llevados a cabo en ambas escuelas no ha dejado de iluminar e ilustrar gran parte de los interrogantes, tanto como las propuestas a lo largo del siglo XX.

Si para la Bauhaus el contexto histórico fue durante la República de Weimar, en su efímera pero contestataria existencia, un estímulo para la definición de los cometidos artístico-técnicos fuera del universo mágico de lenguajes cosificados; en el caso de Vkhutemas fue la Revolución Rusa de 1917 el medio de las más revulsivas experimentaciones sobre la materia, los espacios y nuevos programas de socialización.

Sin embargo no debería dejarse de lado, sobre todo en el caso de la Bauhaus, los intentos de representación y búsqueda de colocación competente en los mercados internacionales así como con referencia a los intentos de creación de los mercados internos funcionales a políticas de industrialización.

Dentro de tales lógicas de proyección económico-productiva se habría de percibir ciertas diferencias cualitativas y cuantitativas entre las escuelas.

Si analizamos las fases de desarrollo de las mismas encontraremos, por ejemplo, en la Bauhaus dos períodos convencionalmente asumidos por su localización primero en Weimar y luego en Dessau con motivaciones orientadas por diferentes miradas sobre la realidad concebida como un claro despliegue de unas nuevas sensibilidades estético-artesanales subjetivas a un creciente proceso de objetivación racional de producción manifiestos en sus últimas realizaciones.

La Bauhaus de Weimar, caracterizada como "el período expresionista", en su desarrollo entre 1919 y 1924, impulsado por la figura convocante de Walter Gropius en la búsqueda de una síntesis entre arte, artesanos e industria, nucleó personalidades tan iconoclastas como Itten; Feininger; Klee; Kandinsky; Marcks; Schlemmer; Meyer; Muche; Grunow. Sin embargo, es interesante resaltar del período en cuestión, un experimentalismo basado en el autoconocimiento en exploraciones tendientes a los estudios intuicionistas de diferentes manifestaciones artísticas en sus acercamientos a técnicas, que demandaron a sus alumnos procesos de una importante cercanía con manipulaciones materiales de fuerte carácter empático.

Como una mezcla de pragmatismo técnico y búsqueda introspectiva de un tamizado espiritualismo de procedencia oriental, figuras como J. Itten o Kandinsky desarrollaron prácticas holísticas inseparables del mazdeísmo y la teosofía, urgando en la interioridad de cada persona potenciando unas libertades con independencia de todo imperativo mecanicista. En esta dirección podríamos entender este primer período como una fase con la que fundamentalmente se trabajó en el desacondicionamiento de hábitos estéticos introyectados por la sedimentación cultural de un pensamiento academista.

En tanto que, claramente el período de la Bauhaus en Dessau (1925-1932), podría caracterizarse por el énfasis puesto en la racionalidad de los procesos pedagógicos, en este sentido, claramente motivado por la figura de Laszlo Moholy Nagy, quien propugnó sobre todo en el curso preliminar una vinculación con las posturas más objetivistas del arte, buscando unas direcciones de acuerdo las posibilidades a los procesos de repetición de la industria en el ajuste de sus productos.

Entre 1925 y 1928 Walter Gropius fue su director, realizando junto con Adolf Meyer el edificio para la escuela y casa de los profesores. En ellos se puso de manifiesto un punto de vista sobre la arquitectura basado en el trabajo elaborado sobre la forma pura y la reflexión programática desde la funcionalidad pensada como ámbitos propicios para actividades tan diferentes como los talleres de materiales, los dormitorios para alumnos o los sectores administrativos.

El edificio se construye con una clara voluntad de articular volúmenes y espacios según lógicas proyectuales anticompositivas, pensadas desde una visión dinámica que rompía abruptamente con el predominio de la estaticidad monumental de la centralidad y frontalidad clásica.

La austeridad abstracta deja lugar a que todos los elementos de arquitectura sean depurados y permitan entrar las nuevas investigaciones perceptivas desplegadas por los artistas que desde el teatro, pasando por el mural y los trabajos textiles hasta llegar a la fotografía, no han cesado de innovar creando una constelación de formas y figuras posicionadas por las potencialidades de la reproducción técnica.

En esta dirección el edificio de la Bauhaus en Dessau contribuye a definir integradamente un conjunto de procedimientos donde con-

vivieron la exhibición estructural de columnas vigas y cartelas dignas de una Sachlickeit rigurosa, con trabajos más decorativos como las resoluciones de los dormitorios para maestros donde ciertas paredes fueron tratadas a la manera de grandes pinturas abstractas.

Sin embargo, no sería en este período en el que se pusiera más énfasis en el desarrollo de los talleres de arquitectura sino, por lo contrario en la producción de los objetos de uso para la vida cotidiana.

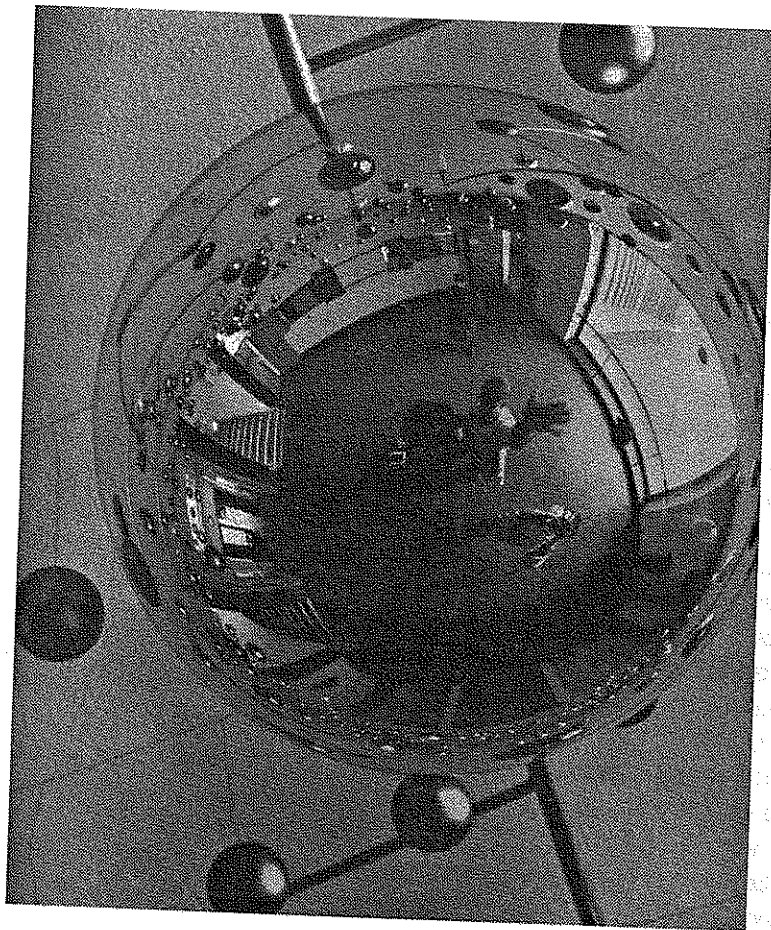
Será entre 1928 y 1930, cuando Hannes Meyer, trabajaría intentando articular más específicamente la Bauhaus con los campos políticos y productivos orientándose al estudio de las problemáticas de la vivienda social pensadas más como técnica que como una manifestación artística, ya que precisamente se indagó sobre la relación entre factores económicos propios de una racionalidad orientada a la reproducción en serie de inspiración Taylorista. Este período de máxima politización de los alumnos de la Bauhaus, generaría no pocos debates internos conceptualmente definidos por la pérdida de importancia del valor aurático de las formas artísticas frente a demandas de reducción de tales aspectos a imperativos de factura técnico-económicos.

Pero igualmente su particular posicionamiento no claramente identificable en su tiempo histórico con posturas ultra conservadoras o de ultra izquierda, ocasionó conflictos y dificultades sólo sorteables una vez que su director dimitió a su cargo.

Le tocaría ser a Mies van der Rohe el último director de la escuela sobre quien recae la responsabilidad de mitigar los ecos del paso de H.M. y asumir un papel, sobre todo frente al nacional socialismo quién sostenía sus más dramáticos ataques a la comunidad pedagógica ya formada en ese entonces por profesores y sus egresados.

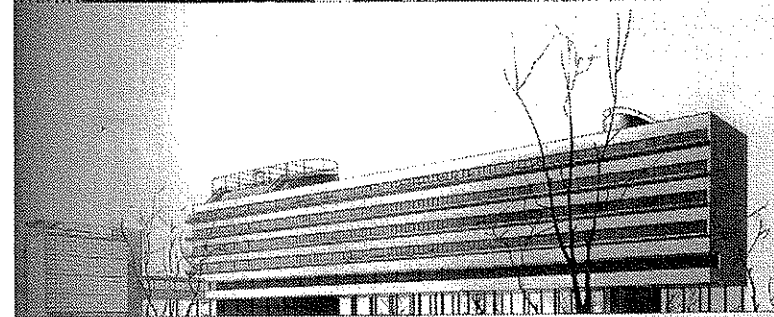
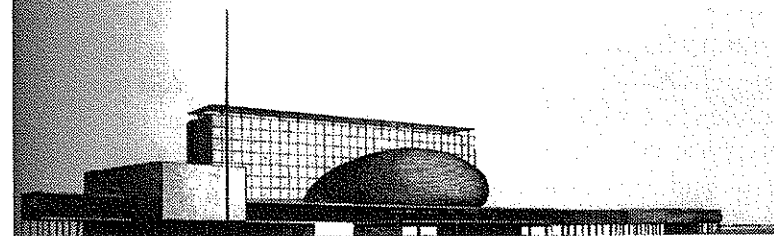
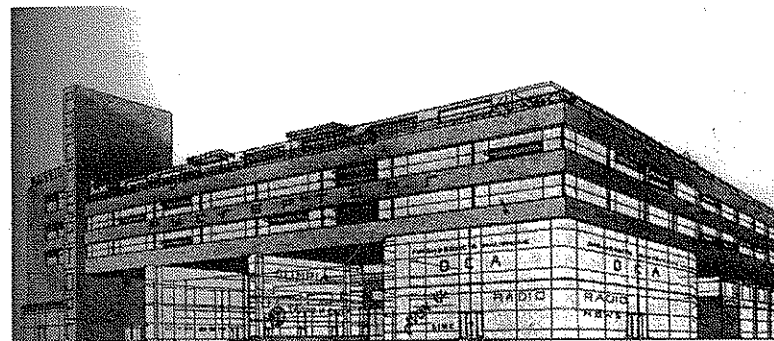
La operatoria que habría de plantear Mies sería la de intentar sostener la desideologización de la enseñanza de las diferentes disciplinas, concentrándose cada vez más en un refinado confinamiento autónomo de la arquitectura mediante propuestas de singular madurez, pero inevitablemente distantes de la retórica populista mítica de los nazis.

El traslado de la Bauhaus a Berlín entre 1932 y 1933 cierra un episodio fundacional para una de las más formidables experiencias pedagógicas del arte, la técnica y las prácticas político disciplinares



que no cesaron de multiplicarse en los países en los que el Proyecto Moderno se fue constituyendo de acuerdo a las perspectivas diferenciadas de su dialéctica específica entre la voluntad universalizante de su racionalidad constitutiva y las respectivas tradiciones locales.

Una diferencia radical que no solamente sería ideológico política separaría la Bauhaus de Vkhutemas: en esta última la disciplina arquitectónica habría de ser el eje estructurante sobre la que giraría toda la planificación de la escuela. Cuando en 1927 se publicó el libro *La arquitectura de Vkhutemas*, 7 años después de su fundación, en él no



se dejaba dudas del papel atribuido a la arquitectura en la construcción cultural de la Revolución, allí se podía leer:

"El estudio de los diferentes estilos artísticos revela que los períodos más creativos de la historia del arte son en general épocas de síntesis de arte monumental –estilo constructivo– de grandes edificaciones sociales en las que el interés colectivo se superpone al individual. Ello nos permite la edificación de emprendimientos grandiosos de tal manera que las artes en general se someten al más grande de todos: La Arquitectura. Nosotros vivimos un momento semejante,

la arquitectura es el arte de nuestra época al servicio de la dictadura del proletariado, todas las otras artes deben servir a la arquitectura o desaparecer.”

Vkhutemas surgió en otoño de los años 20, formado a partir de la sección de Arquitectura de los primeros y segundos Ateliers Nacionales de artes libres. Inicialmente se definió según tres líneas de trabajo nítidamente determinadas: los tradicionalistas aferrados aún a las prácticas académicas; los Ateliers de la Izquierda Unida (OBMAS) en los que militaban N. Ladovsky, Dokuchayev y Krinski; y el Atelier de Arquitectura Monumental, de orientación experimental en el que enseñaban I. Golosov y Konstantin Melnikov.

En 1921, el primer rector Ravdell apoyó la creación por parte de OBMAS de un taller de arquitectura autónoma. En tanto que en 1922 la Facultad de Arquitectura se organizaría de acuerdo a una sección de Departamento Académico, otra de Departamento de Investigaciones, más tarde Ladovsky crea una tercera sección.

En ese momento se observaba en Vkhutemas, las orientaciones constructivistas de A. Vesnine enseñanzas que luego se proyectarían en I. Leonidov y M. Ginzburg; mientras que por otro lado los racionalistas se organizaron a través de Ladovsky y Dokuchayev.

Los ateliers se orientaron según diversos sectores de la arquitectura: Hábitat, construcciones sociales, arquitectura industrial y urbanismo. Por otra parte se fueron organizando agrupaciones que militando dentro y fuera de la escuela de arquitectura propusieron debates, reflexiones y realizaciones desde los puntos de vista de la nueva visión del mundo.

En 1923 se formó la Asnova (Asociación de Arquitectos nuevos) racionalistas dirigidos por Ladovsky y El Lissitzky, luego transformada en Aru (Asoc. de). En 1925 se organiza la Oca (Asociación de arquitectos contemporáneos) liderada por los hermanos Vesnin.

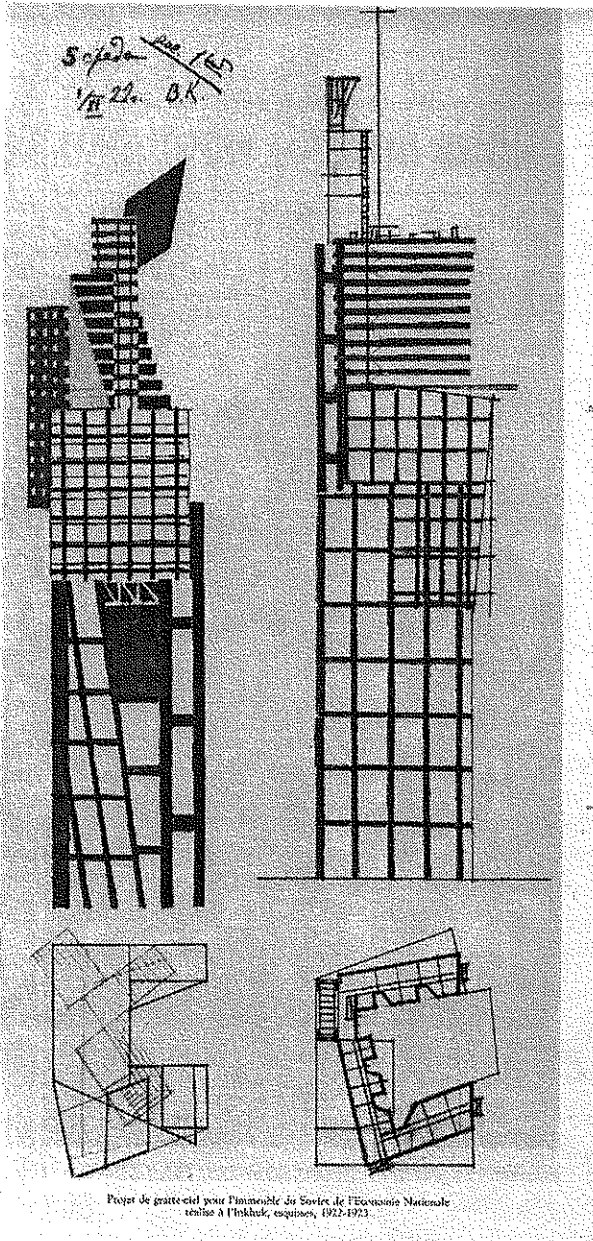
Estas formaciones compartieron hasta la disolución de Vkhutemas un conjunto de objetivos que impulsaron particularmente sus prácticas pedagógicas a un horizonte de creatividad aún no totalmente descubiertos.

Al enumerarlos sintéticamente se plantea e identifica el enorme poder propositivo que animó sus intervenciones plenas de un utopismo tecnológico de base positiva, pero revolucionaria, de los lenguajes artísticos precedentes.





Le Triest, composition graphique réalisée pour le recueil sur le centenaire du 30^e anniversaire de la Révolution d'Octobre, 1922.



Projet de gratte-ciel pour l'immeuble du Soviet de l'Exposition Nationale tenue à l'Inkhuk, esquisses, 1922-1923.

1) Aplicación de prácticas científicas, técnicas y artísticas dentro del hábitat humano.

2) Dotar de contenidos artísticos los deseos materiales y espirituales del hombre, implicó que la facultad estuviera abierta a la vida, lo popular y la sociedad contemporánea.

3) Desarrollo de un acercamiento esencialmente artístico a los problemas arquitectónicos. Estudio metódico de las leyes de la belleza arquitectónica y el abordaje de los problemas utilitarios o técnicos bajo el ángulo de sus expresiones estéticas y arquitectónicas.

4) Rechazo de la enseñanza enciclopedista, mediante el análisis de los factores sociales, económicos, políticos y cotidianos que definieron el desarrollo del pensamiento económico.

La búsqueda de los nuevos lenguajes arquitectónicos y la exploración de los últimos descubrimientos científicos y técnicos delinearon las acciones de una escuela de arquitectura menos conocida que la Bauhaus, pero que redescubierta a fines de los años 60 estimularía algunas de las formulaciones de las neovanguardias al reconsiderar un importante conjunto de prácticas y procedimientos.

Hoy no se podría hablar de James Stirling, o de Rem Koolhaas tanto como de Bernard Tschumi sin reconocer el valor referencial que para éstos han tenido experiencias y experimentos pedagógicos como los de Vkhutemas.

LAS IMÁGENES UTÓPICAS

El pensamiento y la imagen utópica entrelazados recorrieron el siglo XX a través de búsquedas sociales y tecnológicas. La presencia de sus idearios trasciende las diferencias ideológicas, colocados en una esfera de configuraciones desde la que es posible visualizar el advenimiento de los futuros desarrollos de lo que hoy llamamos mundo globalizado.

Las construcciones imaginarias más espléndidas prefiguran el horizonte de dominio de lo urbano por sobre todos los órdenes de lo existente. Pero, esta pretensión de absoluto, tendría matices diferenciados orientando especulaciones muy diversas en el campo de las

teorías de la arquitectura a partir de las que conferir a dichas representaciones un carácter alternativo y aún crítico de la realidad concreta.

Las representaciones de la imagen utópica como modalidad anticipadora de la reflexión teórica, pero por su parte génesis primera, estableció el punto en el que se individualizó prospectivamente la realización deseable en términos de propuestas a conflictos y contradicciones, concentrando una gran energía potencial en señalar puntos de despliegue y futuros desarrollos.

En la utopía moderna, la finalidad, las funciones, la técnica, la sociedad quedan expuestas con la fuerza de las evidencias caracterizadas por la insistencia con que el paradigma de la máquina es representado en todo los órdenes de la constitución de una idea de metrópolis, organizada centralmente con referencia a las expectativas de los nuevos modos productivos de fines del siglo XIX y una división social del trabajo que colocó en primer plano los enfrentamientos de clases.

La Ciudad Nueva de Santa Elía, se constituyó como un hito de la manifestación utópica poniendo claramente la épica optimista que, la entonces, incipiente cultura de la máquina despertó a principios de siglo. Pero resulta significativo que hoy, reinterpretar tales representaciones de la idea de lo moderno, implica poder explicar cómo ellas han operado en el orden de los imaginarios posibles y en forma mediata sobre mentalidades y sujetos articulándose de manera imprevista en otros contextos.

Hoy es posible analizar cómo estas imágenes fueron traducidas, mediante procesos de apropiación en las que su categorización ha devenido procedimiento. ¿No son acaso —entre otras— aquellas imágenes de Chiattonne y sus rascacielos monumentales las que pueden ser encontradas en las propuestas de verticalización de Le Corbusier para el plan Voisin o la ciudad para 3 millones de habitantes?

Sucedería lo mismo si nos refiriéramos a los planteos de Ivan Leonidov o Y. Chernikhov en la Rusia posrevolucionaria. Es imposible deslindar las referencias conceptuales y figurativas que la presencia del Futurismo italiano tuvo en las exasperadas experimentaciones formales de la vanguardia soviética.

Afirmamos aquí, la vigencia del poder de las imágenes utópicas de transmitir más allá de su momento histórico de pertenencia una serie de condensaciones de sentido siempre resignificables e inter-

pretables en el marco de unos intercambios simbólicos no predeterminado, por el origen de su constitución primaria.

La forma utopía, por tanto, resistente a cambios ideológicos, se sostiene mediante la capacidad imaginante que se despliega según el grado de criticidad contenido en la potencialidad de su representación. La que, diferida en el tiempo remite a futuros posibles.

Es dable hablar entonces de una proyección temporal de larga duración aún en ausencias de condiciones concretas de posibilidad.

Serán sus potencialidades aquéllas a desplegar por la enorme concentración de significaciones que proponen sus universos cerrados, circulares, donde todo parece estar dicho y configurado de una vez y para siempre iluminando metafísicamente con un sentido de destino casi religioso la esfera de la realidad que reconstruye.

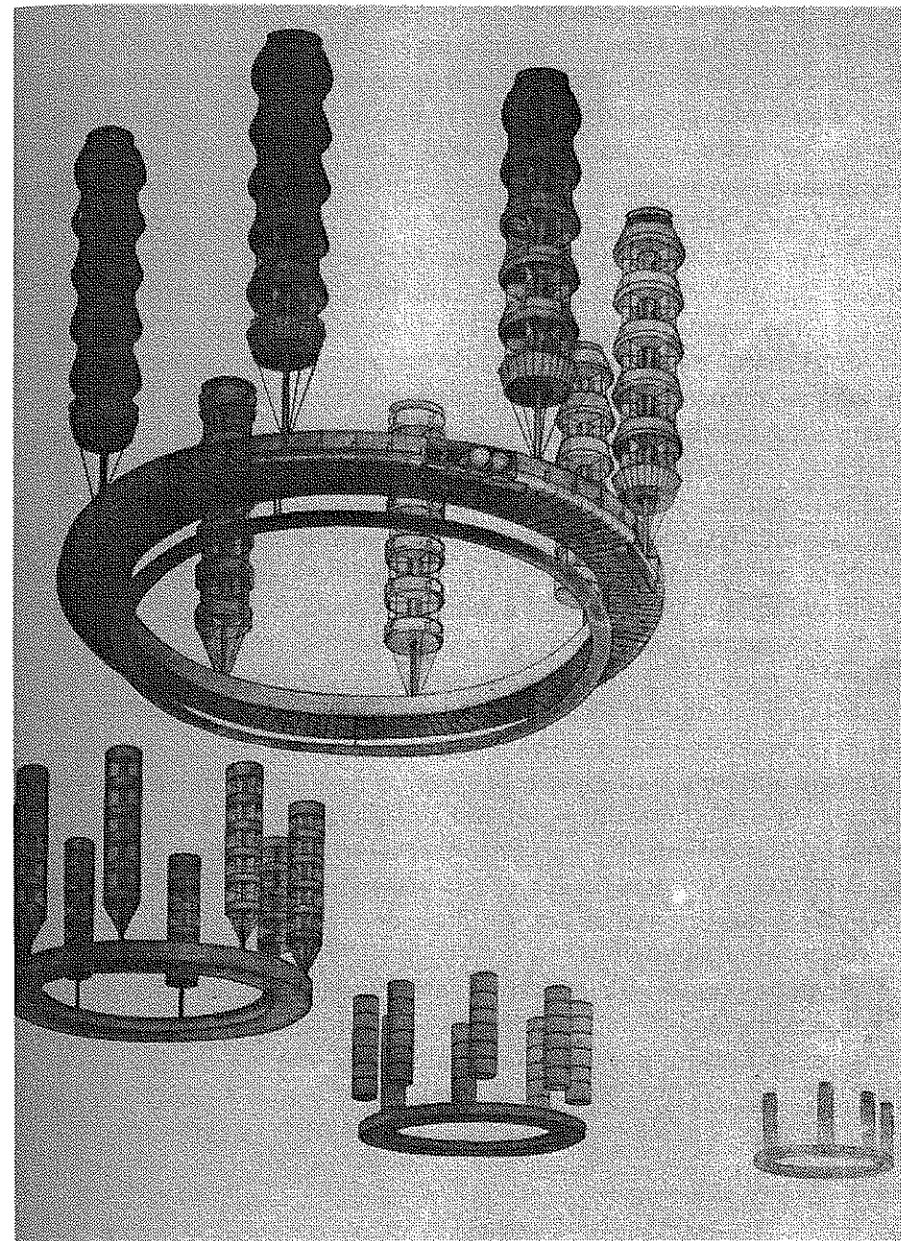
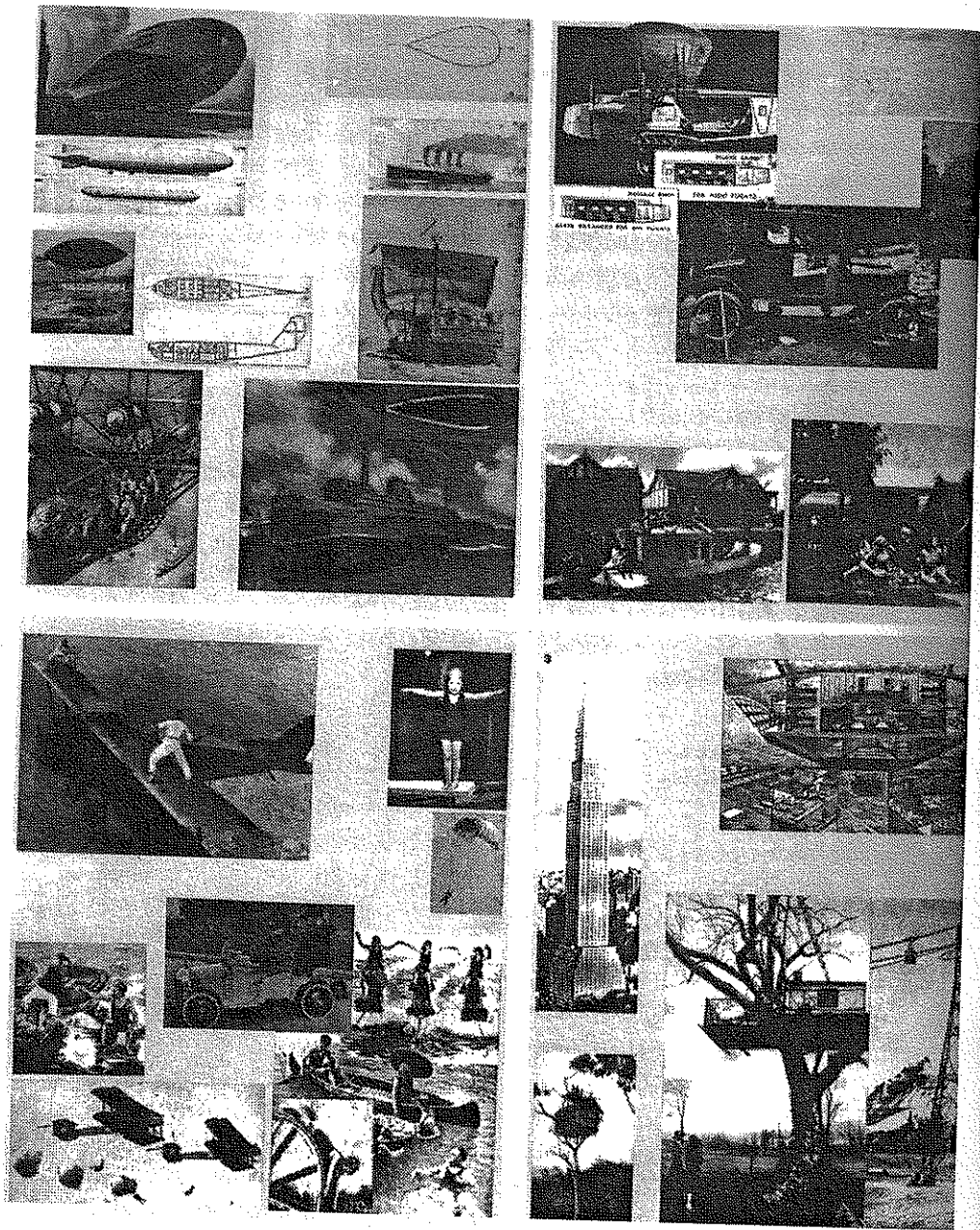
Un severo sentido del orden, con jerarquía y relaciones precisas entre partes y totalidades aseguran principios de unidad basados en la armonización de los conflictos, fijando un sentido de la temporalidad que no admitía más que continuidades y articulaciones funcionales al proyecto civilizatorio de la modernidad.

Así es posible comprender cómo hasta fines de la década del 60 se fueron desplegando ideales, representaciones, categorías conceptuales y procedimientos que fundaron las dialécticas de la modernidad, instalando sus relatos más consistentes basados en la idea de progreso mediante una constante reformulación de articulaciones contextuales.

Solo así es posible plantear la noción de modernidades múltiples dando paso a pluralidades epistémicas emblemáticas de un principio de siglo desafiante y problemático.

GEORGY KRUTIKOV

En el año 1928, en el taller Obmas, de la Izquierda Unida, dirigido por Nicolay Ladovski profesor del Vkhutemas, una de las modernas escuelas de arquitecturas situada en Rusia. Transitando los caminos de las vanguardias, un joven alumno asombraba por su osadía y potencia visionaria con una propuesta inimaginada.



Nos referimos a la convocatoria del taller de ese año para pensar una nueva ciudad. Como es sabido, los caminos de búsquedas arquitectónicas de dicha escuela oscilaban entre la corriente académica de Iván Zholtovsky orientada hacia un realismo figurativo; la identificada por el taller liderado por Nikolai Ladovsky centralizada en la exploración del espacio como energía sustancial de la nueva arquitectura y la corriente experimentalista dirigida por Konstantin Melnikov e Ilya Golosov, desarrollando trabajos de un formalismo crítico dotado de un notorio extrañamiento procedimental como técnica de proyecto.

En el marco de la convocatoria de ese año para pensar una nueva ciudad; de manera intempestiva y brillante, el joven Georgy Krutikov, plantea su asombrosa ciudad espacial junto a una cantidad de indagaciones fotográficas y bocetos donde concretaría una de las ideas más arriesgadas desarrolladas por alumno alguno en las modernas escuelas de Arquitectura durante ese período de la Rusia posrevolucionaria. La futuridad se hizo presente con una fuerza eclipsante de las imágenes aún latentes de los futuristas italianos y rusos.

Esta propuesta visionaria y utópica, rompe con la leyes de la gravedad y esboza sobre la base de los referentes estudiados, un nuevo tipo de objeto emancipado de las fuerzas gravitacionales a mitad de camino entre los artefactos de movilidad concebido por el ingenio humano y la arquitectura. Se trata de un pensamiento prefigurado, el que como un excedente de esa energía revolucionaria, escapa de las determinaciones históricas de la arquitectura liberando hacia el futuro líneas de trabajo, que recién en los años 60 volverán a recorrer las mentalidades de los jóvenes arquitectos de los archigram o superstudios.

Lo pienso como un ejercicio de la futuridad salvajemente antiacadémico, mensaje a los estudiantes de arquitectura de todos los tiempos atezados por el profesionalismo.

Cultura Contemporánea

LA CONSTELACIÓN ESTÉTICA

En virtud de la condición imitativa, derivada de la aplicación de la teoría de la mimesis, el acto arquitectónico del siglo pasado se fue apartando de la representación de los ideales de belleza constitutivos del sistema clásico.

El refinado hedonismo, de muchas de las propuestas arquitectónicas de la actualidad, es la evidencia mediante la que se pone de relieve una funcionalidad estética, que por momentos domina el universo de las configuraciones dentro de la industria cultural. Se ha otorgado a la forma y a la figura, un valor de intercambio en oportunidades por sobre sus aspectos necesarios.

Esta fuerza configurante con la que lo arquitectónico se presentó, históricamente permitía el acercamiento a ciertos códigos comunicativos, por momentos evidentes, en otras oportunidades cifradas; revestía lo aparente de la obra de una caracterización biomórfica de sentido naturalista y aún mítico.

Al asumir la arquitectura una condición figurativa que podía presentar "lo otro" distinto de sí misma, pero siendo aquello a lo que su denominación remitía: una entidad diferente al motivo de su representación, en virtud de su articulación en diferentes niveles de complejidades su dimensión estética acrecentaba la valoración y superación de un mero hecho construido.

Separada de la arquitectura natural, en tanto compleja producción de sentido, arbitrariedad y esencialidad habrían de constituirse en polos para el soporte operativo de las búsquedas de nociones ligadas a los supuestos culturales y simbólicos, respecto de los que la obra construida sería soporte ejemplar en cuanto a presencia y locación.

En este sentido, la búsqueda de fundamentos originarios sería, la mayoría de las veces, el incentivo para recorridos estéticos en los que las cuestiones figurativas testimoniaran estas preocupaciones en términos de criterios imitativos, soportando la tensión dialéctica entre forma y figura el peso de tales perspectivas.

El reconocimiento o reminiscencia al que las figuras remitían eran un signo de la importancia de la mirada, a la que otros tipos de experiencia se subordinaban, pero también la manera de compartir un metalenguaje común a un determinado grupo mediante la posesión de sus claves y códigos de intercambio.

La contestación crítica de los códigos configurativos de base biomórfica supuso un desplazamiento hacia zonas vinculadas no tanto a la presencia de modos analógicos de producción de procesos proyectuales, sino al de las técnicas de montaje más relacionadas con la serialización de los procesos industriales, pero sobre todo, a las modificaciones radicalizadas introducidas en los modos de percibir la realidad mediante la fotografía y el cinematógrafo.

Al considerar los procesos de montaje técnico, como momento determinante de la presencia de la función constructiva, una nueva dimensión estética se hace presente, reformando críticamente desde el interior la disciplina. Los ideales de belleza armónica sufrieron así transformaciones que al afectar desde cambios culturales su sentido significativo demanda también reestructuraciones de su proceso de conformación y configuración.

La presencia del ideal enunciado, se iría licuando y transformando, asumiéndose como condición necesaria de su superación la liquidación de su valor representacional inmediato, por medio de analogías y metáforas que colocan en primer lugar su identificación con procesos técnicos o la propia imitación la máquina en su potencial icónico.

Sin embargo, no resulta ni ha sido tan sencillo demostrar que realmente la arquitectura moderna se ha transformado radicalmente de acuerdo a las demandas de cambio histórico e imperativo de tipo reformista o revolucionario.

Las vanguardias históricas y en particular Dadá han hecho estallar el aparato representativo basado en la perspectiva centralizada, el sistema Monge y la figuratividad. La relación entre los criterios de unidad y razón sobre los que descansaban los ideales armónicos ha perdido total vigencia.

LAS PRÁCTICAS SIGNIFICANTES

El pensamiento único y una serie de afirmaciones categóricas relacionadas con él presiden este momento histórico. Se nos persuade acerca del fin de las ideologías, del eclipsamiento de las utopías, de la imposibilidad genérica de toda revolución. Se nos ofrece el formidable campo de las comunicaciones, la industria cultural y el paradigma del mercado como centro de toda legalidad. Implicados en la dinámica de producción, consumo y reciclaje de bienes culturales, el intercambio icónico entre diferentes configuraciones arquitectónicas parece ser el lugar de la transacción entre "la forma mercancía" y la "forma" como sede donde han cristalizado los contenidos mediante los que, históricamente, la disciplina se ha constituido.

Si una de las tácticas de los artífices de tales concepciones, consiste en demostrar la inevitabilidad de estos acontecimientos en hechos y argumentos, manifestando "la abolición de la distancia crítica" (F. Jameson) mediante la igualación, las equivalencias o simetrías entre opiniones, juicios y valores donde se plasma la devaluación de una perspectiva teórica con sentido crítico, referida al campo de las ideas fundantes de la práctica arquitectónica.

Nuestra disciplina articula la complejidad de diferentes saberes concurrentes a su definición estableciendo un estatuto epistemológico específico, pero oscilante entre su condición autónoma y heterónoma. Esta caracterización le otorga a los procesos reflexivos un papel constitutivo de toda conceptualización que suponga que su "praxis" sea "algo más" que una pragmática respuesta inmediata a las condiciones de mercado.

La sustitución, desplazamiento y condensación de sentido que implican las potencialidades desarrolladas por los nuevos paradigmas, el electrónico por una parte y el estético por otro, implican una necesaria reconsideración del momento teórico como un marco para precisar trayectorias e itinerarios posibles en las elecciones proyectuales, tanto como en las especificaciones de un perfil profesional articulable con las implicables de la globalización.

Es evidente que se han acelerado los tiempos de circulación de información y el modo como las configuraciones proyectuales son producidas, potenciando las exploraciones tanto como la investiga-

ción. Igualmente las relaciones sistemáticas intrínsecas de los objetos se han visto alteradas por nuevas correlaciones entre partes y totalidades, dando lugar a procedimientos o técnicas en la selección de materiales que han asumido, la fragmentación y la disyunción dentro de las opciones estéticas.

La descentralización del paradigma maquinista y del historicista en el campo de debate disciplinar, abre unas alternativas que suponen núcleos epistemológicos diferenciados, en la base argumental de los supuestos teóricos del presente.

Peter Eisenman, escribía, ya hace 20 años: "El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin"; en este texto se clausuraba un ciclo de progreso y desarrollo de la arquitectura, montando en el despliegue potencial de las cualidades del sistema clásico y la refundación moderna de su contexto conceptual y operativo.

Se producía la posibilidad de repensar las nuevas coordenadas del debate teórico sobre la arquitectura, su discursividad, textualidad y escritura. Era posible revisar el estatuto tecnoestético de ella, estableciendo las preguntas precisas acerca del alcance cultural de una profesionalidad alicaída.

20 años después, las respuestas ensayadas desde el campo de la cultura arquitectónica, han priorizado la autoridad del sujeto productor, los procedimientos de transfiguración y traducción inter e intraartísticos (entre otros) como vía de la expansión de un campo cognoscitivo dilatado y en permanente mutación, en la búsqueda de una práctica profesional distante de un perfil acrílico. Así de manera controvertida figuras como Herzog y de Meuron, Koolhaas y Miralles entre otros, han revitalizado según diferentes perspectivas el lánguido clima disciplinar de fines de los años 80.

Superado en estas concepciones el repliegue disciplinar, evidenciado por el abuso de un "composicionismo" a ultranza, queda despejado el camino para una reflexión profunda donde expresiones como deconstrucción, minimalismo, campo expandido, derivas lingüísticas, etc., sean interrogadas desde su proceso de constitución en "formas de la teoría" de unos recorridos por momentos contradictorios pero que permiten trazar unas cartografías del presente entre lugares y "no lugares", afirmaciones y "nihilismo".

En los pliegues de objetos enigmáticos, en los aforismos y en la prosa poética de los escritos que van desde el último texto de Aldo

Rossi a las explicaciones tecnofuturistas de Lebbeus Woods. Así, en un campo donde los discursos informan, tanto las imágenes como las palabras y las cosas, es preciso revisar minuciosamente las nuevas producciones de sentido que caracterizan este comienzo del nuevo milenio.

Nos interesa revisar y detallar, por lo tanto, los procesos por los que nuevos episodios socioeconómicos constituyen la materia de base, a partir de la que diferentes alternativas estéticas construyen su marco teórico retomando tensiones y conflictos que parecían superados. En este sentido, el talante reflexivo crítico de una dimensión cognoscitiva que puede exhibir la autoconciencia de sus condiciones de producción, estaría indicando el reposicionamiento de unas teorizaciones sobre la proyectación, inseparables de la opción crítica.

PENSAMIENTO CRÍTICO Y ARQUITECTURA

El campo particular de la crítica constituye de forma cualitativa las articulaciones de saberes que definen los aspectos disciplinares de las arquitecturas, trata de un área del conocimiento inescindible de las prácticas materiales. Ella se interroga por el proceso de construcción, funcionalidad y sentido, por los cuales su presencia adquiere consistencia en un campo histórico determinado.

Se puede afirmar que la crítica establece los estándares de juicio con los que se validarán las diferentes opciones profesionales, ideologías y manifestaciones simbólicas que producirán las mediaciones con el "corpus social", en tanto sujeto colectivo relativamente diferenciado; el que opera sobre sus necesidades mediante actores especializados, según la dialéctica producción-reproducción de los cambiantes escenarios de intervención políticoeconómica.

En este plano la crítica decodifica los factores de poder ligados a la posibilidad material de la arquitectura, identificando los horizontes de expectativas fundados por las distintas perspectivas de acción y modelando un campo de alternativas propio, tendientes a caracterizar aquellas direcciones de trabajo en las que contradicciones y ausencias dejan a la luz bloqueos de comportamientos en

acciones contrarias a una ética y sensibilidad del uso colectivo de los espacios.

Por eso, la crítica ha de preguntarse necesariamente por las condiciones de la división de trabajo intelectual que afectan a la disciplina trascendiendo la naturalización – eminentemente ideológica – que tiende a persuadirnos del "absoluto hegemónico" a partir del que se ahogan las diferencias, el disenso y la contradicción misma. En este sentido el trabajo crítico es doblemente negativo, niega el fin de la historia o la muerte de las ideas, asumiendo un devenir dialéctico entre las formalizaciones del pasado y los futuros posibles construyendo un presente verosímil.

Esta lectura desconoce por lo tanto la autoridad de un pensamiento único refractado en la arquitectura, bajo la forma extrema de la inmediatez del mercado, transformando en icono y reasume su complejidad en la constelación crítica del pensamiento arquitectónico que recorre desde Le Corbusier a Rem Koolhaas; de Alvar Aalto a Álvaro Siza; de Scharoun a Miralles, etc.

Pero, la operación crítica es semiautónoma, si por un lado tiene la necesidad de generalidad al interrogar la construcción histórica de la obra, por otro lado debe particularizarse explicando los momentos de las nociones de la forma y los procedimientos de transfiguración y de traducción en los que, discursos e imágenes enlazadas, representan el acontecimiento de convergencia artístico técnico: arquitectura.

Por lo tanto, hemos supuesto un campo discursivo de escritura específico, ámbito del relato y la metáfora, con una relativa exterioridad a los hechos en sí; pero también esta perspectiva nos lleva a reconocer la inmanencia crítica con la que algunas manifestaciones arquitectónicas cobran singularidad en razón de desplazamientos de sentido, mecanismos retóricos alternativos o sustitución de cometidos programáticos generados en el interior del objeto mismo.

En esta modalidad la crítica se consustancia con el procedimiento proyectual empleado, revalorizando el momento constructivo como eje de discusiones sobre la norma y la ruptura de la misma, en tanto camino para explorar los límites de los modelos y sus transformaciones paradigmáticas. Es así como J. Kipnis ha identificado actitudes críticas en las redefiniciones programáticas de los proyectos de R. Koolhaas, las que se reflejan en la reconceptualización de las estruc-

turas de soporte, el orden de la imagen y la reorganización de actividades.

Las formas y configuraciones son la manifestación de contenidos, cristalizados de acuerdo a la táctica proyectual empleada, liberada del imperativo de la sobredeterminación del discurso sobre el objeto, reconduciendo a una gestualidad racional que, actuando paradójicamente, instala una nueva condición de la propuesta. Se trata de un emergente estrictamente arquitectónico, la palabra ha sido eclipsada por un objetivo lenguaje de presencias y ausencias técnicamente concebido.

Estos dominios de la crítica guardan tensión entre sí, friccionan. Uno es explícito, institucional y político; el otro, es solapado intersticial; interceptados por el deseo y la estética, confieren al oficio arquitectónico su rango de legalidad.

En este sentido la caracterización de las distintas modalidades de las prácticas en: profesionalistas, experimentalistas y vanguardistas, no solamente ponen de relieve una taxonomía contemporánea sino que demarcan los espesores desde donde se tratarán de establecer los valores de verdad, otorgados a la disciplina por lazos y contratos entre lo público y lo privado, lo colectivo y lo individual; lo necesario y lo superfluo; lo conceptual y lo experiencial o simplemente con referencia entre el valor de cambio y el valor de uso.

En todos los casos, sin embargo, la crítica ilumina la productividad social de la arquitectura, haciendo inteligible los ciclos de producción, recepción y reconversión, cada vez más rápidos con los que la globalización involucra la arquitectura del nuevo milenio. Así al interrogarnos acerca de nuestra propia condición es posible plantear las direcciones progresistas de nuevos aprendizajes y posicionamientos autoconscientes de su sentido transformador.

EI MONTAJE

En principio podía considerársela como una técnica de trabajo artístico, ligada a la práctica pictórica, en las que fragmentos y unidades irreconstituibles son dispuestos según modos azarosos o

semicasuales, aunque también encontramos ejemplos en la literatura y en la música. Las consecuencias de tales operaciones en la arquitectura ya han sido oportunamente señaladas por Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co en sus lecciones sobre los arquitectos Iluministas o en Le Corbusier.

En el pasado remoto, los petroglifos representan una primitiva actitud montajística, casi un acto de acoplamiento entre los primeros materiales que dispuso el hombre para expresarse poniendo de manifiesto una particular relación con el lugar.

La reconocemos en el apilamiento que supone un dominio de lo tectónico pero también en el amontonamiento aparentemente incongruente de materiales. Está presente en las iglesias románicas como piezas que se yuxtaponen ordenando la totalidad aunque diferentes por su procedencia y posicionamiento.

En cierta forma está presente en las acumulaciones de mundos de Hierónimus Bosch, en el bestiario medioeval o en el mundo icónico alquímico. Pero en la modernidad se despliega, desmantelando todo rastro de plenitud trascendente, sospechando de las propias raíces de su proceso constructivo. Así aparece el montaje que satura el conjunto mediante fragmentación y espaciamiento, diluye la totalidad, las genealogías y la posibilidad de restaurar lo único.

Probablemente, en los restos de ruinas, en piezas y partes desmembradas de entidades singulares como columnas, cariátides, frontis, encontraremos históricamente la separación y la diferencia entre un conjunto de objetos siempre en tensión de términos entre la unión y el distanciamiento. Por eso el montaje, por una parte presupone reconocer un procedimiento basado en elementos separados, pero susceptibles de ser articulados de acuerdo a un proceso regulado y ordenado por criterios estéticos, prácticos y estructurales.

En cierta forma el montaje es una composición de partes, pero sin la regulación exacta y proporcionada que las simetrías, regularidades y similitudes pueden presentar en una perspectiva instrumental o mecanicista. En efecto, podemos entender la línea de montaje como el despliegue de una serie, donde la repetición establecerá la regla y el tipo la normatividad. Pero, no nos referimos a este tipo de montaje del que podemos hablar legítimamente en términos lógicos y racionales.

Interesa aquí aquella técnica que abre caminos a las heterotopías, inclusive a lo inefable y al dominio de lo maravilloso entre el sueño y la embriaguez, me refiero en principio a aquellos mundos que como en las configuraciones de Piranesi, o en los interiores de las obras de Hans Scharoun, uno deriva perplejo entre el reconocimiento y el extrañamiento, de unas experiencias de intercambios en las que permanentemente nos transformamos al asumir impredecibles estados emergentes de vivencias específicas del lugar.

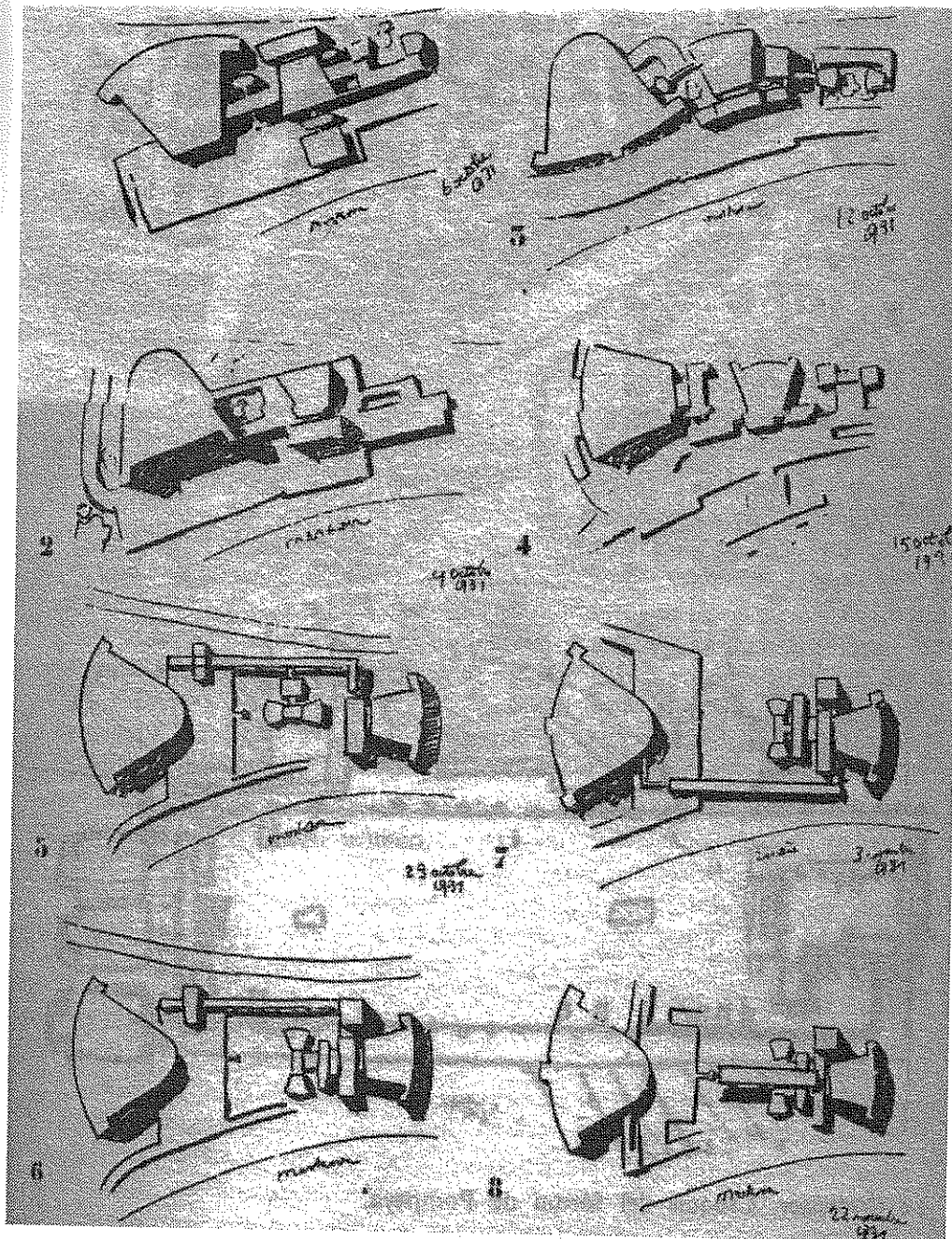
El montaje tal como aparece en Adolf Loos, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, se revela como una operación en primer lugar analítica sobre las transformaciones de los elementos de la arquitectura y de composición. Se generaron así nuevos lenguajes con una mayor gama de articulaciones, presentando formas abiertas autoreferenciales que han sido despojadas de su sentido representacional originario.

Así las nociones de fondo y figura, como la de llenos y vacíos, ocupan un lugar central para entender en principio las operaciones que tal técnica supone sobre el plano y el espacio. En esta perspectiva la dimensión figurativa y la no figurativa, se relativizan como simples oposiciones y adquieren un potencial de reciprocidad organizando un nuevo universo de relaciones que trasciende el composiciónismo de cuño racionalista, sobre todo desestructurando toda pretensión jerárquica de los elementos.

Hablar de montaje implica hablar de la imposibilidad de síntesis como para poder entender el trabajo desde la deconstrucción sobre la ruptura de los pares dialécticos (forma-función; interior-exterior; abstracción-expresión; sustentante-sustentado) y las operaciones sobre los intersticios o espacios residuales.

En esta dirección es un ejemplo la propuesta experimental desarrollada entre Peter Eisenman, Bernard Tschumi junto a Jacques Derrida, quienes colocaron la operatoria del montaje como técnica para dar cuenta de la particular reelaboración que han realizado del parque de La Villette.

Aquí se demuestra la eficacia de una técnica que permite el pleno reconocimiento de huellas y rastros de ciertos tipos preexistentes en el entorno, pero también la incorporación de elementos producto de una ficcionalización del pasado, lo que genera un palimpsesto que pone de relieve una mirada sobre el suelo entendido no solo como simple soporte de asentamientos sino como



conjuntos significativos de atributos producto de la sedimentación histórica.

Justamente, sustraer del pasado haciendo presente mediante yuxtaposiciones sintácticas y semánticas distintas entidades arquitectónicas donde los principios dominantes son los de las opacidades, nos hablan de una producción deconstructiva en la que lo revelado arqueológicamente es reconvertido en partes de un proceso indeterminado de recreaciones e interpretaciones abiertas.

Observamos que toda esta operación de Tschumi, Derrida y Eisenman al acercarse al montaje lo hacen desde una práctica cognoscitiva que ha utilizado, arquitecturas, lugar y memoria como un conjunto de lenguajes entendidos como una intertextualidad o sea una escritura precisa que está significando una actitud ideológicamente significativa respecto de las tradiciones disciplinares y las

múltiples historias del lugar, "ese lugar" en particular.

Esta textualidad no implica subestimar el proyecto como hábito práctico, o subordinarlo a los imperativos de lo discursivo y narrativo, sino que se presenta como un momento de elucidación conciente de las distintas operaciones que han de constituir en sí lo que luego podría considerarse un recorrido hacia su construcción concreta.

Estoy afirmando que estas manifestaciones son metaproyectuales y que son la puesta en evidencia del conjunto de operaciones que refieren a los actos transdisciplinares e intradisciplinares cuando diferentes lenguajes interpretativos de la realidad se interceptan, en este caso el de un filósofo interesado en la arquitectura como metáfora de lo real y dos arquitectos orientados en la búsqueda de los fundamentos filosóficos de una disciplina pensada como modo de conocimiento.

Es interesante por lo tanto observar el intercambio de registros textuales que se posibilitan por esta técnica a través de la mediación del plano, y los modelos tridimensionales incidiendo en la organización de lugares o topografías alternativas emergentes de tal proceso desarrollado consistentemente desde una dialéctica en suspenso de sus dicotomías extremas.

Queda claro que las elecciones operativas son el resultado de un marco teórico de convergencia de registros diferenciados en el campo de las representaciones y de la escritura que obviamente afectan a la arquitectura.

Es necesario por lo tanto expresar que teorizar, proyectar y construir son operaciones radicalmente distintas, con sistematicidades, lógicas y poéticas específicas, pero que de su convergencia surge una epistemología de la complejidad solamente posible desde la interdisciplinariedad.

El texto en esta página es una transcripción de un discurso o una serie de reflexiones que se relacionan con el tema central del libro, la interdisciplinariedad en la arquitectura. El autor discute cómo diferentes registros de conocimiento se interceptan y se combinan para crear nuevas formas de representación y construcción.

CONCLUSIONES

El texto en esta página resume los puntos clave de la investigación y reflexiona sobre el impacto de la interdisciplinariedad en la práctica arquitectónica. Se enfatiza la necesidad de una colaboración constante entre disciplinas para abordar la complejidad del entorno urbano y cultural.

Espacios, formas y lugares

ESPACIOS, FORMAS Y LUGARES

Hemos de analizar el despliegue que se produce desde las concepciones positivistas del espacio, entendidas como planteos mensurables propios de una racionalidad instrumental, a las propuestas que al asumir perspectivas filosóficas cercanas al existencialismo y a la fenomenología o al estructuralismo junto a su deconstrucción, son conceptualizadas en una dirección donde se privilegia una mirada vivencial, solamente atribuible a las cualidades de situaciones localizadas.

En este sentido, hablaremos de utopías, homotopías y distopías como manifestaciones específicamente modernas de disposición de espacios; por otro lado las heterotopías y atopías en tanto cualidades relacionadas con los fenómenos de la era globalizada.

Me refiero, por lo tanto de las diferentes concepciones hoy existentes de la noción de lugar, las cuales sin dudas producen modos particulares de articulaciones ambientales dignas de ser interrogadas, en una renovada mirada sobre los paisajes como un campo abierto de convergencia de saberes, sociales y antropológicos, los que normalmente inciden en las distintas conformaciones arquitectónicas de la actualidad.

LA FORMA UTOPIA

El pensamiento y la imagen utópica entrelazados recorrieron todo el siglo XX a través de búsquedas sociales y tecnológicas. La presencia de sus idearios trascendía las diferencias ideológicas, colocados en

una esfera de configuraciones desde las que es posible visualizar el advenimiento de los futuros desarrollos de occidente.

Las construcciones imaginarias más espléndidas prefiguran el horizonte de dominio de lo urbano por sobre todos los órdenes de lo existente. Pero, esta pretensión de absoluto tendrá matices diferenciados orientando especulaciones muy diversas en el campo de las teorías de la arquitectura, a partir de las que conferir a dichas representaciones un carácter alternativo y aún crítico de la realidad concreta.

Las representaciones de la imagen utópica como modalidad anticipadora de la reflexión teórica, pero, por su parte génesis primera, establece el punto en que se individualiza prospectivamente la realización deseable en términos de respuestas a conflictos y contradicciones, concentrando una gran energía potencial en señalar puntos de despliegue o desarrollos.

En la utopía moderna, la finalidad, las funciones, la técnica y la sociedad quedan expuestas con la fuerza de la evidencia caracterizada por la insistencia con que el paradigma de la máquina es representado en todos los órdenes de la constitución de una idea de metrópolis, organizada centralmente en torno a las expectativas de los nuevos modos productivos de fines del siglo XIX y una división social de trabajo que colocaba en primer plano la conflictividad de la lucha entre clases.

El siglo XX, vio renacer en dos oportunidades la "forma vanguardia". La primera con relación a las consecuencias generadas por el impacto de las propuestas futuristas a partir del manifiesto de La Ciudad Nueva y su proyección tanto en Le Corbusier como en las direcciones más radicalizadas de los experimentos de arquitectos rusos tales como Ivan Leonidov pero básicamente Jacob Chernikov con sus fantasías configurativas.

La segunda oportunidad, se dio durante la década del 60 donde las máximas tensiones de la bipolaridad geopolítica del momento histórico se refractaron de una manera muy particular en investigaciones oscilantes entre "Marx y Coca Cola" asumiendo la sociedad de masas con toda su potencialidad. Ejemplo de tales provocativas proposiciones fueron las humorísticas e irónicas imágenes de los Archigram en Inglaterra y las de los arquitectos Metabolistas japoneses.

Finalmente, a fin de siglo, tras la caída de la bipolaridad, lo que se advierte es el retorno de la "forma vanguardia" pero en forma de

"Neo", en la que sin lugar a dudas son las propuestas de Eisenman; Tschumi y Koolhaas las que conceptualmente plantean una reelaboración críticoepistemológica más allá del mero referenciamiento lingüístico basado en la cita literal, episodio habitual en el ámbito del historicismo.

Afirmo, aquí, la vigencia del poder de las imágenes de transmitir más allá de su momento histórico de pertenencia una serie de condensaciones de sentido siempre resignificables e interpretables en el marco de un intercambio simbólico no predeterminado por el origen de tal configuración primaria.

La forma utopía, por tanto resistente a cambios ideológicos se sostiene mediante la capacidad imaginante que se despliega según el grado de criticidad en la potencia de representación, la cual, diferida en el tiempo remite a futuros posibles. Es dable hablar, entonces de una proyección temporal de larga duración aún en ausencia de condiciones concretas de posibilidad.

Serán sus potencialidades aquéllas a desplegar por la enorme concentración de significados que proponen sus universos cerrados, circulares, donde todo parece estar dicho y configurado de una vez y para siempre iluminando metafísicamente con un sentido de destino casi religioso la esfera de la realidad terrena que reconstruye.

Un severo sentido de orden, las jerarquías y las relaciones precisas entre las partes componentes aseguran un principio de unidad basada en la armonía de la fijación de una temporalidad que no admite más que continuidades y articulaciones subsidiarias al reino de lo único.

DISTOPÍA

Considerada una variante de grado respecto a la utopía, la distopía se presenta como la acentuación de una variable o aspecto negativo que se vuelve hegemónica y preside la totalidad de la representación. Se exaltan así, los ámbitos más lacerados de la existencia y se revalidan con toda la potencia de la disgregación, el socavamiento social y la enajenación.

Podríamos pensar que casi todas las representaciones que hoy se plantean la posibilidad de visualización de una cierta concepción del futuro son distópicas, basadas en enormes desequilibrios, en sistemas fascistoides, de plena agresión al medio natural, producto de una irresuelta manipulación a favor de una visión mórbida catastrófica y apocalíptica.

La condición globalizada del presente basada en su no reciprocidad ha posibilitado acentuar esta situación en ciertas condiciones de la existencia real. Probablemente pueda caracterizarse el realismo sucio como la variante negativa de una utopía bizarra. Pero no se trata de una heterotopía —como ya veremos— donde los fragmentos que coexisten suponen ambas dimensiones de los fenómenos superpuestas.

En las distopías, las regresiones y los colapsos generales destacan la imposibilidad de control positivo total, celebrando la decadencia como principio de dominio de la insignificancia y los vaciamientos de los contenidos de verdad en la primacía del kitch.

Esta condición ha obtenido relevancia estética y teórica, por las posiciones pragmáticas a ultranza y el neoliberalismo económico desregulador, los que desactivando los esquemas de planificación generales han posibilitado el desmontaje de las ideologías y estrategias propias del estado benefactor, desequilibrando las diferencias de intereses y posibilidades.

En la filmografía del género ciencia-ficción, Alphaville, Brazil, Blade Runner y recientemente Matrix han mostrado las construcciones distópicas como una modalidad crítica de contestación y denuncia de las condiciones del presente. En ellas se despliega el sentido de lo inhumano, la retirada o el repliegue de los valores y la disolución del sujeto en un mundo fragmentado, sólo viable por rígidas estructuras de poder que solamente tienden a autoperpetuarse.

En un contexto de acumulación sedimentaria, la indiferencia hacia los signos identitarios y la gradual transferencia de los hábitos culturales a una experiencia conductista, coloca la especie humana y su ambiente en un mundo acechado por la idea de inminencia del desastre.

Las distopías nos hablan de los momentos previos a la disolución, prolegómenos del final total y definitivo en una agonía intermitente de los restos vitalistas de una humanidad que se sabe a sí misma carente de centralidad y esperanza.

Es por eso que quizás las distopías hoy pueden leerse con toda su virulencia en los suburbios inarticulados, en los sectores de menos recursos, en la degradación constante de las grandes ciudades y en general en las implicancias de las dificultades acusadas por el patrimonio edilicio cultural, cuando la maximización de los valores económicos predominan por sobre toda otra condición de la existencia.

Las distopías más atroces, las hemos visto en Ruanda, en los Balcanes, en Afganistán, pero, no cabe duda que fue en el Holocausto, Hiroshima y Nagasaki donde se hizo evidente la crisis del proyecto moderno de emancipación basado en una racionalidad instrumental que no ha cesado de obliterar otras formas de conseguir el equilibrio de intereses en el concierto general de las naciones.

HOMOTOPIAS

La equivalencia general de lugares o la disolución de los mismos en tramas indiferenciadas, igualadoras de diferencias, o sea las isotopías caracterizan junto a las homotopías los lugares de la repetición, la tipificación, aquellos espacios en los que la ambigüedad se repliega para subordinarse a los imperativos de la eficacia del control, el dominio o el poder. Pero sin la idealización o al menos la pretensión de perennidad de las utopías.

Elas en algún sentido presentan la primacía de la geometría euclídeana, la técnica y el control estético mediante la pureza formal o la determinación funcional; la tradición clásica, Mies van der Rohe, Le Corbusier, se han expresado por este medio.

La modernidad en tanto proceso de universalización de saberes y comportamientos, requirió de ellas para llevar adelante su proceso emancipatorio, transparencia y legalidad. Basadas en el orden, las condiciones de equilibrio y el predominio de los aspectos organizativo-funcionales, estos dispositivos de construcción y configuración reglamentaron las conductas espaciales de la organización del territorio y de las manifestaciones arquitectónicas más avanzadas de la arquitectura del siglo XX.

Probablemente las matrices isotópicas y homotópicas, hallan sido y sigan siendo los soportes organizativos más eficaces para la proposición de un orden relativamente lógico, desde el que articular el discurso arquitectónico y su despliegue. Ejemplificaciones elocuentes pueden ser las obras de Aldo Rossi o Giorgio Grassi.

Inclusive se observa en las actitudes minimalistas una predisposición a desarrollar estas matrices como base de unas tácticas lingüísticas apoyadas en la búsqueda de la síntesis. Las cuestiones técnicas, la precisión y ajuste entre las partes y el todo vinculadas al predominio de la totalidad sobre las singularidades ha dado a estas formas tópicas un lugar relevante dentro de los campos fácticos y económicos, por su previsibilidad, alto nivel de adaptabilidad y carácter pedagógico e instrumental. Magníficos ejemplos los encontramos en las obras de Giuseppe Terragni, Oud y Hilberseimer.

En ellos la racionalidad, la depuración formal y la capacidad programática de estas matrices han posibilitado no sólo la ejemplaridad de los modelos sino su adaptabilidad y posibilidades de modificación.

Sin embargo, pensando en ellas como esquemas potenciales, la isotopía y la homotopía se nos presentan como un campo abierto a cierto tipo de innovación e invención, se trata de aquel tipo de proposiciones controladas donde lo verosímil e inteligible encuentran su concreción. Se puede ver a lo largo de la obra de Le Corbusier, este avance progresivo sobre las bases de las transformaciones contenidas en los esquemas primarios de un desarrollo programado entre el arte y la técnica.

Siendo las formas tópicas de mayor permanencia ellas han asegurado el logos, la ratio y la venustitas, dentro de toda una genealogía en el interior de la arquitectura occidental.

HETEROTOPÍAS

Si las utopías consuelan –según M. Foucault– y hacen de las totalidades su dominio trascendente, estructurando lenguajes inteligibles; las heterotopías por el contrario resaltan el universo de las diferencias, la yuxtaposición y las contigüidades. Los lenguajes se superpo-

nen unos con otros, los principios de articulación desaparecen en el conjunto de unas nuevas lógicas donde la diversidad domina de acuerdo a estructuras vinculares intersticiales, inesenciales, no absolutas o intrascendentes.

Los dominios de las heterotopías exaltan la divergencia, los lugares alternativos, la multiplicidad de lecturas, tratan un conjunto de diversidades irreductibles a la unidad; intraducibles entre sí; sede de las pluralidades, ámbito de las confrontaciones entre lo mismo y su otredad. Por tanto su representación en principio ofrece la dificultad de aquellas figuras no sintéticas, cualificadas por su pluralidad conceptual, polisémica y hasta cacofónica.

El pensamiento y la imagen heterotópica se construyen mediante el fragmento y montaje inarticulados de partes ensambladas según lógicas sedimentarias o contingentes, no sujetas a ningún imperativo categórico. Su discurso se localiza entre la certeza de la pérdida de todo valor originario y la noción de extranjería que implica el suponer distintos órdenes.

La heterotopía recurre al aforismo, al relato interrumpido, a la sentencia incompleta que jamás logrará su plenitud, se trata de partes entre partes, en las que sólo puede haber referencias de pertenencia a totalidades perdidas pero sin ninguna expectativa de recomposición.

El Campo de Marte de Piranesi sea probablemente la imagen más acabada de la representación heterotópica, cercana a la diseminación –planteada por Derrida– próxima a la noción de rizoma. Este universo se coloca en la dirección donde la duda y la sospecha son el resultado de la falta de certezas en ausencia de la verdad absoluta y en la multiplicación de un conjunto de imágenes contingentes que se yuxtaponen casi en términos de una intercambiabilidad absoluta.

El sentido primigenio de lugar como momento fundacional desaparece, para disolverse en una contigüidad irresuelta por las mónadas que constituyen unidades inarticuladas emplazadas en la indeterminación de un territorio sin posibilidades de ser lenguajes de la habitación en el sentido de un refugio primario sedentario, momento de detención de un nomadismo que se evidencia en el coleccionismo tipológico.

Las heterotopías presentan una conectividad similar a las planteadas en el mundo de los sueños, las fantasías o el delirio, vinculadas

por la duración de su experiencia y por rutas alternativas, derivas imprevistas y cartografías reales o imaginarias pero sin un derrotero establecido. Al quebrar toda jerarquía establecen la equivalencia por diferencia y extrañamiento. En cierta manera se abren como el dominio de la máxima libertad de elección.

Estas características propician experiencias estéticas y teóricas con materiales preformados los que pueden ser infinitamente permutados en transformaciones sintáticas y semánticas. En las vanguardias históricas donde se exasperaron las operaciones de rupturas de códigos, las actitudes heterotópicas han jugado un papel desempeñado con un sentido crítico, oscilando entre el nihilismo Dadaísta hasta los montajes surrealistas.

El filósofo italiano Gianni Vattimo ha interpretado la complejidad del presente como una heterotopía basada en la coexistencia de realidades conceptuales y fácticas diferenciadas. Si el proyecto dominante de la tradición iluminista se basó en la utopía de la razón como eje fundante de sentidos, hoy siguiendo estas ideas podemos advertir dentro de la condición posmoderna una tendencia hacia la multiplicidad en las que la figura heterotópica domina.

Las multiplicidades y pluralidades del presente no remiten a una idea de Proyecto, control o dominación como tan claramente se percibía en los años 20; pensemos en Le Corbusier, Gropius, Wright. De la crisis del pensamiento utópico ha cristalizado esta condición inestable, paradójica y enigmática.

ATOPIA

En 1978, el proyecto para el concurso en el área de San Giobbe, Cannareggio, Venecia, Italia; proponía una nueva noción para entender la desvinculación entre programa arquitectónico y sitio. Peter Eisenman ensayaba una conceptualización de la idea de lugar que rompía con el imperativo dogmático —para ese entonces— del respeto y diálogo con la preexistencia arquitectónica e histórica.

P.E.; propuso una arquitectura independiente de esos lazos, pero libre para poder introducir la ficción y la conjetura como argumento

para sostener la intervención, en efecto, se mediaba con el proyecto no realizado del Hospital de Venecia (de Le Corbusier), utilizando la casa 11 para la familia Forster, como un recurso formalista para la definición de un enorme espacio indiferenciado en el que fueran emplazándose estos objetos, sin ninguna otra condición que alguna vinculación conceptual y alineamientos referidos a la obra de L.C.; así como unas variaciones y cambios de escala en los elementos dispuestos a diferentes niveles como puntuación de una trama virtual que redefinía las coordenadas del lugar.

No se trataba, sin embargo, de la ideología de la "tabula rasa" de los arquitectos modernos, ni sus utopías mesiánicas, tampoco era el realismo sucio, tanto como la distopía. Se observaba un orden diferente basado en la superposición de estructuras y elementos que colocaban al lugar y al momento histórico en una suerte de suspensión haciendo referencia en cambio a una condición de probabilidad temporal que podría haber sucedido de darse ciertas condiciones.

Peter Eisenman sostenía una posibilidad de recusar al pasado en sus dimensiones omnipresentes y apelar así a otras dimensiones temporales a través de las ausencias. Esta propuesta instala la categoría de atopía, como campo donde las decisiones proyectuales suspenden la legitimidad de toda concepción organicista en el ordenamiento del territorio de la arquitectura, enfatizando una razonable arbitrariedad autoreferencial y conjetural en la disposición de un procedimiento de dislocación.

La atopía, así concebida opera con el fragmento, deja sustancialmente el legado del pasado tal como era, pero introduce una radical intervención en parte contrastante, en parte irresuelta e indeterminada con relación a la cuestión contextual.

Libre del determinismo de la idea, la sustitución de la misma por el montaje como procedimiento instala una nueva relación con la topografía inventando una geografía cultural en términos de conjetura y ficción. Podría considerarse este proceso como una aventura literaria, un desliz interdisciplinario, pero no lo es, se trata de una reflexiva operación sobre los límites de la noción contextual y su saturación por indiferencia.

En la atopía, la indiferencia por el medio que se toma como dato para su revalidación, es un tema central, ya que su operatoria no se

produce desde ninguna manifestación de sublimidad, sino de una condición intermedia a partir de la que se explotan recorridos y diagramas de acción inesperados e imprevistos.

P.E.; parece decirnos que no solamente lo que es en el presente es relevante, sino que muchas alternativas que no pudieron ser realizadas todavía pueden tener su posibilidad de concreción.

Esta perspectiva abierta por tal concepción se ha visto ampliada en las recientes intervenciones residenciales para Alemania y Santiago de Compostela, donde las proposiciones han avanzado en el experimentalismo formalista sobre la base de las potencialidades de diferentes exploraciones, en las configuraciones de una noción de ciudad donde la arquitectura se ha emancipado a sí misma de sus lazos disciplinares y en la que se torna cada vez más contundente la disolución de los mismos en búsquedas basadas en pruebas metaproyectuales extradisciplinares.

En Rem Koolhaas, en oportunidades encontramos actitudes similares aunque con un grado mayor de cinismo e ironía en el despliegue de sus inclusivas ideas de lo que hoy en día podría significar lo urbano. Un nuevo palimpsesto donde coexisten múltiples estrategias de representación y de dominio pero basadas en la aceptación de lo banal, lo irrisorio y devaluado.

Un pensamiento atópico que ha vaciado de sus contenidos metafísicos la propia utopía moderna, que reconduce la distopía hacia modalidades operativas de equilibrios inestables, cercanas a las heterotopías donde la alteridad y la diferencia hacen de su presencia la restitución de lo reprimido, en las formas de lo bello, de lo sublime, pero también de lo siniestro y de las perversiones, allí donde los lenguajes se quiebran en el deseo.

LA CRISIS

La globalización ha tomado el mando, nuevas condiciones de posibilidad de la arquitectura hoy están siendo exploradas de acuerdo a búsquedas que durante los años 90 han ido renovando las constelaciones de sentido.

Las construcciones tópicas se han presentado como un campo fértil para la experimentación y control de las expresiones proyectuales orientadas a la renovación y a la reinstalación del arquitecto en un terreno de relevancia. Se ha ganado terreno, y aunque con diferencias sustanciales las figuras más ubicuas no han perdido la oportunidad de acercarse al campo de tales cambios.

Si el reduccionismo expresivo de los maestros de la modernidad parece haberse devaluado y sus utopías parecen haberse desmoronado una a una, no es menos cierto que este pluralismo liberal que ha organizado el tránsito hacia el siglo XXI carece de la tensión provocadora y revolucionaria, que aparecía en los textos y los proyectos de Le Corbusier o Hannes Meyer. El oportunismo necesario para reciclarse y seguir surfeando parece ser la coartada no vergonzante que esta joven neovanguardia alza como estandarte de una aporía.

Este arrojo, esta falta de nostalgia y esta valentía para transigir con las potencias del poder y ser parte sin descalificar a la arquitectura de sus investiduras reformistas al menos, es una condición específica de quienes pueden sostener la bandera del cambio y la metamorfosis permanente.

Perdida las ilusiones de la revolución, el sentido de las transformaciones en direcciones progresistas, es identificable en las prácticas operadas sobre los lenguajes arquitectónicos, pero también en la reformulación de programas en los que el sentido social puede hacerse evidente por su capacidad de exclusión o por la posibilidad de plantear nuevas asociaciones.

Si poco queda de la arquitectura como medio de transformación social, tal como se la entendía en los años 60, si son evidentes las huellas de aquellas actitudes presentes en una cantidad no poco importantes de trabajos en los que las ciencias sociales nuevamente se acercan a la dimensión proyectual.

Pero parecería, que ya no tienen sentido las concepciones de totalidad, los macroproyectos universalizantes, los contenidos de transformación radicales, parecen haberse quedado solamente en el terreno de las grandes estrategias económicas, las que sí han clarificado su esquema de distribución y control.

Habiéndose quebrado la ideología del plan como medio de incidir en los procesos materiales de construcción del ambiente, articulado al desarrollo de un estado solvente y paternalista, estas instancias han

disuelto la posibilidad utópica, potenciando las otras expectativas tópicas.

Probablemente una de las últimas manifestaciones del pensamiento y la representación utópica sean los trabajos de Lebbeus Woods, en los que se advierte un perfil anarquista en su constitución ideológica dentro de una búsqueda en la manifestación de nuevos términos para liberar a la arquitectura de ciertos determinismos: el de las fuerzas gravitatorias; el de las tecnologías predatoras del ambiente y fundamentalmente de la búsqueda de los lugares de la superación de las barreras del odio y de la guerra.

En este sentido, las magníficas configuraciones de L.W. nos ubican en climas de posible optimismo de universos Leonardianos. Las propuestas recuerdan las tecnologías híbridas de la película Mad Max, más que aquel positivismo tecnológico de Buckminster Fuller en los primeros 60.

Las imágenes de Lebbeus Woods mantienen su sentido por su no realizabilidad en lo inmediato, de ahí su carácter enigmático y su distancia de las condiciones concretas. Una voluntad de mantenerse al margen de los convencionales procesos de producción arquitectónica, lo vincula a las más caras tradiciones de las utopías revolucionarias; sus investigaciones sobre las implicancias de nuevas formas de transmisión de energía demuestran un perfil preocupado por el devenir y el futuro de la humanidad.

Deconstrucción

LA DECONSTRUCCIÓN ARQUITECTÓNICA*

Una sensibilidad estético técnica compleja y conceptos marcadamente influenciados por la filosofía postestructuralista fueron los puntos de partida de una corriente de pensamiento arquitectónico que se posicionó críticamente frente al posmodernismo historicista predominante durante los años 80.

En 1989, no solamente cayó el muro de Berlín simbolizando el fin de la "guerra fría" dando paso a la globalización hoy dominante; sino que también fue el año de la deconstrucción. En efecto, tanto en Londres como en Nueva York eventos diferenciados promocionaron e institucionalizaron concepciones arquitectónicas que desde fines de los años 60, silenciosamente se había venido gestando en ciertos cenáculos intelectuales con un marcado sesgo experimental.

En el IAUS (Institute for Architecture and Urban Studies de Nueva York), fundado por Peter Eisenman; en la Cooper Union (EE.UU.); pero fundamentalmente en la Architectural Association de Londres; un conjunto de investigaciones arquitectónicas de una erudita sofisticación teórica se transformaba en el nuevo centro de referencia para la última vanguardia arquitectónica del siglo XX.

1.- En Europa, la tendencia teórica se orientaba hacia una interpretación más cercana al pensamiento del filósofo francés Jacques Derrida, explicitado en textos que se desplegaron desde *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* (1985) hasta *La Deconstrucción en las fronteras de la Filosofía* (1989).

En términos generales el "postestructuralismo" revisa el estatuto fundante de la escritura con referencia a toda construcción cultural y producción de subjetividad. Al privilegiar los estudios de la escritura

por sobre los del habla, es el texto quien cobra un valor distintivo desde donde interrogar las relaciones históricas entre sujetos y objetos. La deconstrucción poniendo en juego las categorías de la diferencia y la diseminación cuestionan la pertenencia de los textos al campo de los significados.

La "differance" deconstruye los opuestos de la filosofía, por ejemplo naturaleza y cultura que se basan, como tantos otros, en una polaridad activo-pasivo, en los cuales se trata que el primero de los términos determine una relación jerárquica sobre el segundo. Esta sustracción de estructura de oposiciones plantea una relación enigmática entre lo "mismo" y lo "diferente", ya que esta última palabra implica alteridad radical.

La deconstrucción es crítica, por lo tanto, del signo al cuestionar la distinción entre significado y significante. Se habla de "marca" o de "huella" en lugar de signo, de manera que los aspectos temporales de la escritura no pueden ser opuestos al espacial, ya que temporalizar será espacializar.

Esto es capital para entender el vínculo entre filosofía y arquitectura, ya que la tradición filosófica ha referido repetidas veces a los modos arquitectónicos como metáforas explicativas de la realidad.

Son el "Architekton" y la "Arquitectónica" de Aristóteles, donde primero define aquél que conoce el origen de las cosas, que enseña y que tiene a la orden gente que no puede pensar por sí misma. Pero que al establecer jerarquías políticas genera un arte de sistemas que organiza todas las ramas racionales, estructurando un saber.

Las metáforas arquitectónicas en la filosofía por lo tanto refieren a lo histórico y lo político ya que fundamentalmente su lenguaje sugiere espacialización, o sea, se trata de una disposición en el espacio a la cual se accede por aproximaciones y que es una condición previa para la existencia de la obra: el lugar arquitectónico.

Podríamos afirmar que el lenguaje está enlazado con estructuras espaciales y que la Arquitectura, siendo un lenguaje de la habitación humana, también tiene sus propios registros lingüísticos de escritura en el campo de la práctica y de la teoría.

2.- En los Estados Unidos y sobre todo en la exposición del MOMA sobre la nueva arquitectura, sus curadores Philip Johnson y Mark Wigley acentuaban los rasgos de un formalismo crítico próximo a las ideas de los arquitectos constructivistas rusos de los años 20.

La vanguardia rusa estaba siendo estudiada intensamente sobre todo con los análisis de las propuestas de Ivan Leonidov y de Jacob Chernikov, que mostraban al mundo una perspectiva de posibilidades inéditas para la reconfiguración de la noción de composición arquitectónica de herencia claramente decimonónica, relacionado con los lenguajes historicistas y una voluntad evocativa del pasado, pero que sobre todo implicaban representación del poder dominante.

En los casos nombrados se producirá en Rusia una ruptura mucho más radical que la que se venía practicando por Le Corbusier o Gropius en la Bauhaus, replanteando el sentido originario de la arquitectura, estableciéndose más como una disposición técnica en el espacio que como un lenguaje de comunicación.

El sentido representacional y unitario de la composición "clásica" sería reformulado críticamente mediante búsquedas experimentales donde se exploraban las técnicas de montaje en las relaciones entre partes y totalidades, dejando de lado mediante los procedimientos de "extrañamiento" referencias lingüísticas inmediatas, los que necesariamente proponían la descomposición del sistema proyectual o mejor dicho una contracomposición como había sido ya definida por Theo van Doesburg en Holanda.

Claramente las desagregaciones volumétricas de Leonidov para el Instituto Lenin (1927) o los ejercicios de Jacob Chernikov sobre la dialéctica montajística de continuidad y discontinuidad de dispositivos técnicos, se orientaron a un cuestionamiento preciso de las inercias estéticas idealistas abriéndose a un campo de exploraciones tan maravilloso como complejo. Por primera vez en la historia del siglo 20 la arquitectura fue refundada desde la clausura de la representación.

Además Whigley sostenía que la arquitectura históricamente había sostenido las garantías culturales de orden, estabilidad, seguridad, control, delimitación y clausura. En este caso la deconstrucción -sostenía- venía a liberar de las constricciones y represiones de aquellos imperativos a un modo de producción que analizaba el sentido de lo extraño e inquietante.

Siguiendo al pensamiento de Freud incorpora la categoría de lo Unheimlich, entendido como lo "extraño". Aquello que habiendo sido familiar se vuelve extraño y hasta siniestro, tal como sucede en el relato de E.T.A. Hoffman, *El hombre de Arena*. El crítico afirma que la estructura depende de ese elemento de extrañeza, sosteniendo que

lo desconocido es absolutamente necesario y que es estructural.

Estas reflexiones nos llevan a pensar que los desórdenes en la estructura están contenidos en la propia idea de orden y que por deslizamientos o diseminaciones de sentido esto eleva el plano de la cuestión de la estructura de soporte casi a una dimensión ornamental.

3.- En ambos casos, a través del postestructuralismo y el constructivismo ruso, pensamiento y práctica asumían una nueva dimensión del conocimiento, haciendo de la actitud experimental y vanguardista un ámbito heterodoxo de discusiones sobre el fin, o mejor dicho, la superación del paradigma de la modernidad.

Los arquitectos de la deconstrucción revisaron la pertinencia de los cánones disciplinares de herencia vitrubiana reformulando las articulaciones entre la "venustitas", la "firmitas" y la "utilitas", e igualmente refutaron el dogmatismo funcionalista moderno de la forma pura o el populismo semiológico del posmodernismo con sus regresiones historicistas.

Formaron parte de la exposición del MOMA, los siguientes arquitectos: Coop-Himmelblau; Peter Eisenman; Frank Gehry; Zaha Hadid; Rem Koolhaas; Daniel Libeskind y Bernard Tschumi. Todos provenían de trayectorias e investigaciones diferentes pero coincidían en una radical reformulación de conceptos y modos de producción del proyecto arquitectónico.

Las propuestas presentadas tendían a liberar las formas arquitectónicas de convenciones rígidas y así, hacer aflorar todo aquello que estas reprimían, tanto en términos expresivos como conceptuales. El sistema de referencias formales de la deconstrucción hace una relectura de las vanguardias históricas más revulsivas del siglo XX: el constructivismo ruso; el dadaísmo; el surrealismo e inclusive del situacionismo.

Al plantearse nuevas tácticas proyectuales dentro del sistema de referencias enunciado, se produce un salto cualitativo que se dirige al universo tardo capitalista tratando de interrogar el devenir de la institución arquitectura, mediante la deconstrucción de su repertorio lingüístico.

Es así como se valorizan los procedimientos de "extrañamiento" y "desplazamiento" de sentidos, que proceden del formalismo teorizado por Shklovski en la literatura rusa en torno a los años de

la revolución. Esto genera una transformación en la relación del todo y las partes, tanto en su construcción material como en su dimensión representativa.

El lenguaje de la arquitectura es drásticamente reformulado, consecuentemente afectando los vínculos entre materia y espacio o toda organización jerárquicamente ordenada de acuerdo a criterios compositivos tradicionales.

4.- Quedan impugnados todos los sistemas de reglas permanentes de la arquitectura, a partir de un experimentalismo irrestricto que originariamente ha de tener dos direcciones lo suficientemente claras como para afirmar una línea de pensamiento de mayor preeminencia teórica: Eisenman; Libeskind; Koolhaas; Tschumi y otra más operativa basada en la gestualidad del acto proyectual. Así sucede con Coop-Himmelblau; Zaha Hadid y Frank Gehry.

Entre los primeros se observan construcciones teóricas que tienden a fundamentar su quehacer con relación a las nuevas lecturas filosóficas de la realidad y a las dinámicas culturales de cambio histórico percibidas en la inminencia de profundas mutaciones biopolíticas.

Entre los segundos, es mayor la concentración en los procesos y procedimientos formales para el logro de sus propuestas en concomitancia con otras disciplinas artísticas como el cine, la literatura o la escultura y los intercambios permanentes con los aportes innovadores de la técnica.

La deconstrucción propone una diversidad de técnicas y teorías basadas en el ejercicio de "ficciones útiles" para la práctica de la fragmentación de sus formas entendida como una operación que valoriza el procedimiento retórico de la "metonimia" donde la totalidad se ve subvertida por la preeminencia de las partes. Se afecta de tal manera el sentido representacional de la arquitectura fragmentando su sintaxis, desplazando la primacía del principio de unidad.

En esta dirección se rompen los encadenamientos causales de significado y significante o de contenidos y formas, alterando y suspendiendo las significaciones a priori. Las metáforas maquinistas, las organicistas o las lingüísticas de la modernidad y posmodernidad son superadas por la búsqueda del significante puro.

Las implicancias de estas teorizaciones generales sobre el objeto de arquitectura han de tener consecuencias desestructurantes en el

campo particular del proyecto y sobre todo en las articulaciones entre conceptos y acciones.

Las relaciones convencionales entre función y forma; abstracción y expresión; lo sustentado y lo sustentante o el espacio interior y el exterior, entre otras de similar interés serían controvertidamente revisadas recusando la pertinencia de la sobredeterminación del primer término sobre el segundo y no su mutua implicación como la deconstrucción propone.

El preludeo de la deconstrucción se desarrolló en propuestas arquitectónicas y en reflexiones teóricas: entre las primeras podríamos recordar el Housin Block 5 Check Point Charlie en Berlín del año 1981-1985; la Escuela de Diseño, Arquitectura y Planeamiento de Ohio en los Estados Unidos de 1986, ambos de Peter Eisenman; el proyecto The Peak, en Hong Kong de Zaha Hadid entre 1982 y 1983. En el mismo periodo, el Parque de la Villette de Bernard Tschumi representa más que una evidencia de los cambios que estos arquitectos proponía en un ámbito de debates recorridos por las problemáticas contemporáneas.

En el terreno teórico, los textos de Eisenman, "Posfuncionalismo" (1978) y el "Fin de lo clásico, el fin del comienzo, el fin del fin" (1984) conjuntamente a "Delirio de Nueva York" (1978) de Koolhaas y "Manhattan transcripts" de Tschumi, marcaban claramente un distanciamiento de las teorías de Aldo Rossi, así como de las de Venturi o los hermanos Krier, quienes habían hegemonizado el campo intelectual entre mediados de los años 70 y los 80.

A la concepción del "locus" de afirmación Rossiana, Eisenman opuso el de "dislocación"; a la homogeneidad tipológica de León Krier, Koolhaas opuso la "teoría de la congestión" y Tschumi al introducir su "teoría de la disyunción" desmanteló el imperativo categorico de la búsqueda de la unidad y el origen arquetípico de las formas arquitectónicas.

5.- Notablemente los arquitectos de la deconstrucción han revisado las tradiciones proyectuales instalando una concepción donde la investigación ha dado nuevas direcciones en la superación de la convencional noción de composición y el diseño. Claramente los procesos proyectuales se desplegaron hacia zonas en las que se hizo imprescindible una interrogación sobre sus estrategias y sus lógicas procedimentales.

Estas estrategias al indagar en los modos de producción de los objetos arquitectónicos han desestructurado el cierre que el determinismo disciplinar imponía a la construcción de los espacios y a la caracterización lingüística de los mismos, basados en la continuidad histórica, en una pretendida búsqueda originaria de sentido, identificada en la noción de lugar o en los rígidos encadenamientos causales entre función, forma y estructura.

A su manera cada arquitecto ha ido definiendo sus líneas de trabajo las que sin embargo en su conjunto pueden ser interpretadas como una constelación crítica desde donde se formula teóricamente un nuevo estatuto de la autonomía de la arquitectura y del papel social del arquitecto.

Le cabe a Peter Eisenman, ser el iniciador de una de estas líneas críticas de las investigaciones sobre el proyecto, ya desde su tesis sobre el cubo en la arquitectura moderna. En estos inicios se abre una indagación sobre las leyes transformacionales del lenguaje, apoyándose en el estudio de la Gramática Generativa de Naom Chomsky, al indagar las articulaciones en las sintaxis de los discursos.

Pero, ha de ser en el contexto del Simposio de Castelldefels (1974), donde Peter Eisenman explicita por primera vez, públicamente, su programa proyectual basado en la sintáctica y en la búsqueda de la independencia de toda función comunicativa del lenguaje de la arquitectura.

Interesado más por la construcción que por la expresión del lenguaje arquitectónico moderno, analiza las lógicas relacionales de las obras de Giuseppe Terragni, Gerrit Rietveld y Le Corbusier en la búsqueda de sus estructuras sintácticas basadas en operaciones geométricas complejas pensadas a partir de formas simples.

En este periodo que abarca el programa de investigación proyectual entre la Casa I, Princeton, Nueva Jersey, 1967-1968; Casa II, Harwick, Vermont, 1969-1970; Casa III, Lakerville, Connecticut, 1969-1971; Casa IV, Falls Village, Connecticut, 1972-1975; Casa X, Bloomfield Hills, Michigan, 1975; Casa 11a para la familia Forster, Palo Alto, California, 1978 y la Fin D'OuT Hou S, 1983 los supuestos teóricos de una posición posfuncionalista estructuran una línea de trabajo donde se suceden las indagaciones en la búsqueda de autorreferencialidad con prescindencia inmediata de los postulados funcionalistas, positivistas u organicistas de la tradición moderna.

Estas manifestaciones de un pensamiento especulativo trataron de sustraer estas investigaciones de las contaminaciones de lo real, aislando concientemente toda referencialidad histórica denotada simbólicamente, así como toda sugerencia material realizada técnicamente, como mero proceso instrumental.

El clima de abstracción dominante de las propuestas fue concomitante de la necesidad de desmontar el sistema de las semejanzas, al cual la arquitectura históricamente se había sujetado a partir de las teorías miméticas de la naturaleza y la cultura.

Esta investigación proyectual ha de tener revisiones y cuestionamientos en la medida que son sacadas del terreno teórico y son exploradas fácticamente en la realización de ciertas obras de arquitectura. Me refiero al proyecto del Biocentro para la Universidad J.W. Goethe de Frankfurt (1987) y al Wexner Center para Artes Visuales y la Biblioteca de Bellas Artes, en la Universidad Estatal de Ohio (1983-1989), trabajos donde se concretan estrategias que revitalizan los modos de producción proyectual.

En el primero, la contingente relación con el edificio existente no deja dudas respecto a la crítica con respecto a la continuidad histórica que se realiza mediante el ejercicio del contraste y la yuxtaposición entre la nueva intervención y las preexistencias. Igualmente, se trata de aplicar aquí nuevas relaciones entre la caracterización programática de la sistematicidad inherente a los laboratorios y las formas libres de las actividades complementarias.

Se advierten resoluciones convencionales en los volúmenes destacados a una finalidad específica como la de garantizar las técnicas y servicios apropiados para la investigación. Por otra parte, un montaje por colisiones muestra actitudes más libres de las determinaciones racionales abriéndose a lo azarosamente casual, rompiendo con las geometrías euclídeas del esquema sistémico de base.

El trabajo en el Wexner Center incorpora el lugar de una manera sutil, integrando las partes edilicias existentes y nuevas mediante un espacio vacío que se resuelve como una calle que se posiciona siguiendo tanto la dirección de una ruta aérea como el alineamiento con el centro del campus al cual pertenece el conjunto. Sin embargo la operación más controvertida del trabajo es la restitución fragmentaria y ficcional de una vieja armería ubicada en el lugar donde claramente se concreta esta interpreta-

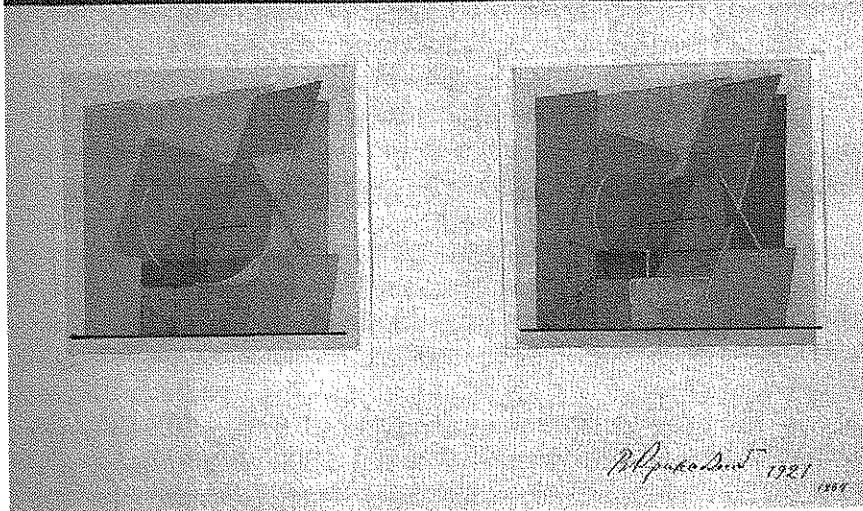
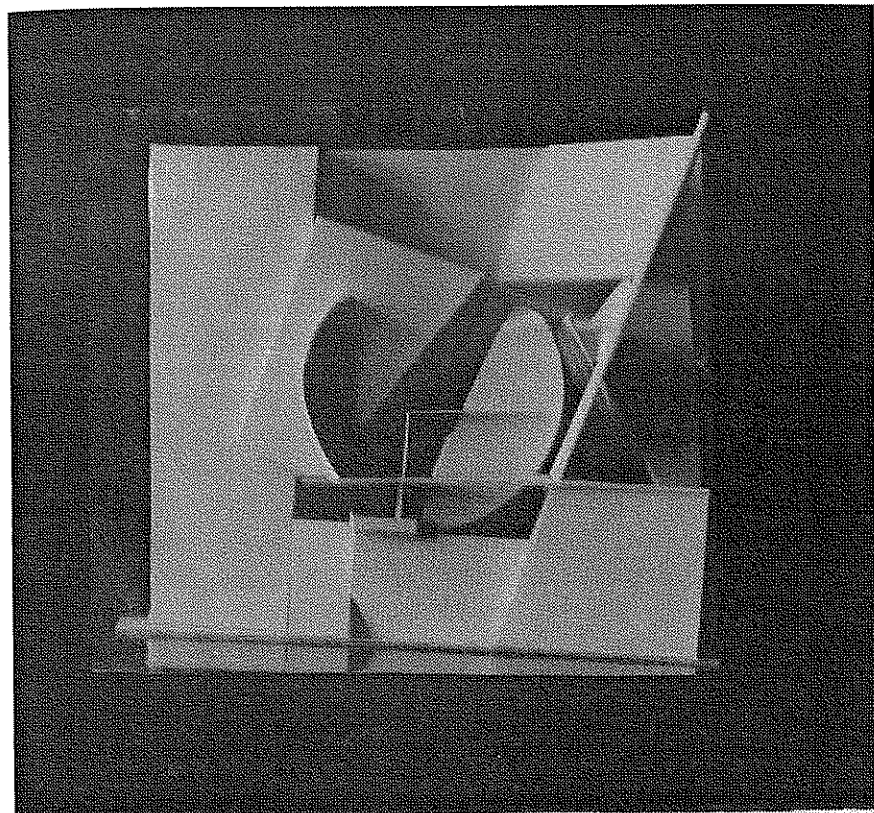
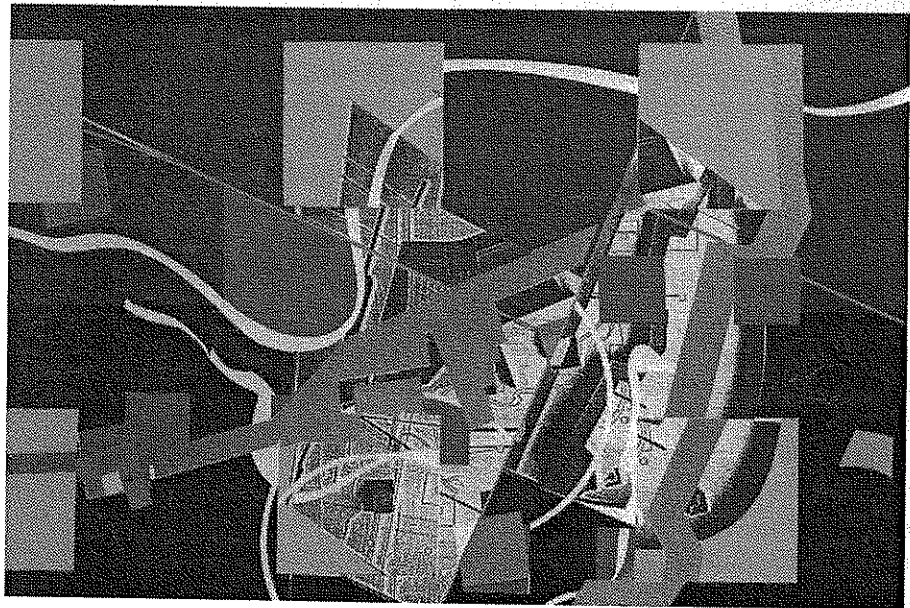
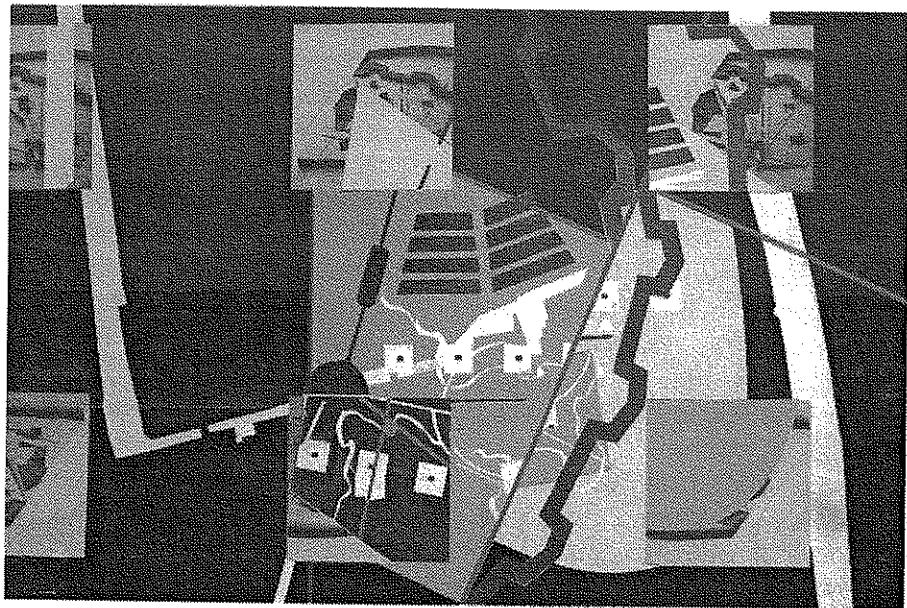
ción antihistoricista de la relación con el patrimonio local inexistente.

Si bien esta línea de trabajo se había manifestado en el proyecto para el concurso en área de San Giobbe Canareggio en Venecia (1978), sería en el proyecto conjunto con Derrida y Tschumi donde los conceptos de la deconstrucción se tornarían evidentes. En el concurso de La Villette (1986) la noción de huella es asumida como palimpsesto desde la que se van articulando las "diferencias" formales y programáticas, asumiendo una condición topográfica inédita desprovista de nostalgia por el pasado y por pretensiones de organicidad. Antes bien, es la idea de un collage de fragmentos desde donde se realiza un procedimiento pensado como atopía que ha dislocado las coordenadas espacio-temporales.

El sistema de referencias filosóficas de Eisenman, desde fines de los 60, hasta hoy se ha venido deslizado entre Chomsky, Derrida, Foucault, Blanchot, Delleuze y Guattari. Esta suerte de diálogo abierto extradisciplinar con el pensamiento lo ha colocado a P.E. en un sitio de ideólogo y portavoz de la deconstrucción arquitectónica.

En el caso de Bernard Tschumi, su pensamiento puso de relieve una voluntad de concebir ideas mediante los dibujos de arquitectura entendidos como medios del desarrollo del conocimiento. Al afirmar que no existe un sólo significado ni se experimenta un sólo significado, se sugiere que sería la multiplicidad el resultado de la puesta en crisis del análisis estructural, apelando al fragmento y la secuencialidad de los procesos generativos de las formas arquitectónicas. En esta línea de trabajo se define una estrategia basada en la superación de las relaciones causales entre pares dialécticos, siendo probablemente las de mayor interés particular, aquéllas que replantean los vínculos entre programa de necesidades y forma, o entre estructura y economía.

Los nuevos puntos sobre los que ha de trabajar, resaltan los procedimientos formales con una relativa prescindencia del programa, acentuando en reglas transformacionales procesos orientados hacia la intertextualidad de los referentes. En esta dirección, los parámetros puestos en juego para el proyecto se pueden caracterizar en razón de sus finalidades objetivas de modificar las formas originarias de acuerdo a lógicas de continuidad, superposición, permutación y substitución.



Alpaca de un 1921
1921

Estas consideraciones generan un método de trabajo basado en una reformulación del modo proyectual donde las configuraciones espaciales asumen un lugar preponderante mediante el uso de la estructura que es definida por combinaciones y entrecruzamientos de programas.

Esta modalidad de concebir el lugar arquitectónico como artificio formal que precede los usos y predetermina situaciones donde no están exentas contradicciones o eventos inesperados, se puede leer con toda precisión en el parque de La Villette, donde tres sistemas se superponen: los de puntos, líneas y superficies dando lugar a un territorio donde los recorridos pautados por los intercambios formales de las "folies" se disponen como un sorpresivo juego de colores, atmósferas y climas que inciden en los sentidos de los visitantes más allá de la intensa reflexión conceptual de la que se ha partido.

En el caso de Rem Koolhaas, las relaciones entre prácticas académicas y prácticas profesionales interactúan, permanentemente, dotando de sentido crítico tanto su pensamiento como sus propuestas.

Es interesante observar como Koolhaas produce una reflexión crítica en la búsqueda de nuevas libertades para proyectar comprometiendo más con los procesos económicos y productivos, soslayando la indagación sobre los lenguajes, para trabajar conceptualmente sobre las poco exploradas posibilidades de los nuevos programas, la estructura portante así como los espacios vacíos.

Esta mirada recoge un marco referencial que si bien se reacondiciona permanentemente, tiene como modelos conceptuales a Mies van der Rohe; Ivan Leonidov y sobre todo el pragmatismo operativo de la comprensión de la incidencia de los modos capitalistas de producción en las formas arquitectónicas, que ya estaban presentes en sus estudios sobre los rascacielos de los EE.UU.

En esta dirección, la utilización del método del delirio paranoico crítico, tomado de Salvador Dalí, como aproximación a las primeras decisiones de proyecto, no es contradictoria con un posterior seguimiento y control racional de las siguientes fases del proceso de diseño.

Estoy formulando la idea que un punto de partida casual o azaroso y aparentemente irracional como lo que se propone desde tal concepción, necesariamente luego se verá compensado con los

factores que hacen a los desarrollos lógicos de los procesos de construcción en la obra de arquitectura.

Una de las características de mayor interés en Koolhaas es la de no dar nada por sentado y trabajar indagando los límites de la convenciones para proponer, permanentemente, sin determinismos históricos, lingüísticos o estéticos. Por ello sus obras oscilan entre lo que se reconoce y lo que produce un efecto de extrañeza ya que hábilmente maneja una cultura del proyecto que le permite reinterpretar o transformar referencias evidentes.

Al dejar de lado, el uso y abuso de la cita lingüística, el proyecto queda liberado de la imagen o de la necesidad de comunicar, para producir una intensa experiencia de situación con relación a las coordenadas espacio-temporales que concibe con cada nueva propuesta.

Otra figura relevante es Daniel Libeskind quien tendrá la virtud de ligarse al campo cultural de una manera erudita y compleja. Construyendo narraciones e interpretaciones, como en el caso del famoso Museo Judío de Berlín, hará de las referencias cruzadas un vínculo para reconstruir el universo del Holocausto. Tanto el pensamiento de Walter Benjamin, como la obra de Schoenberg, entre otros, habrán de remitir al universo simbólico judeo-alemán sobre el que se desencadenaría el drama del genocidio.

Profundas meditaciones sobre las fracturas culturales sitúan a Libeskind en una dirección donde las relaciones entre la textualidad de sus interpretaciones históricas y las respuestas arquitectónicas nos hablan de una estrategia proyectual tensada con los acontecimientos que vincula, definidos espacialmente por fuertes contrastes con el medio físico en el cual se implantan.

En su trabajo, una cualidad arquitectónica nunca está separada de un fundamento sobre los límites y las posibilidades del lenguaje al ser puestos en valor con relación a determinados programas o a precisas circunstancias históricas. Probablemente con una mayor sutileza que otros colegas, la poética de Libeskind revela tras la tergiversación de los espacios modernos un mundo de contradicciones donde formas y contenidos son reelaborados sin ninguna voluntad de restitución del pasado ni de otros valores que no sean la reivindicación de la vida.

6.- En el caso de Frank Gehry, Zaha Hadid y Coop-Himmelblau, al orientarse más hacia universos sensibles no mediado por indagacio-

nes programáticas o reflexiones filosóficas, sus investigaciones se orientan hacia direcciones más intuicionistas, subjetivas y marcadamente experimentales. En los tres casos evidentemente la investigación sobre las estructuras espaciales son los momentos de mayor interés para un estudio que presupone una dimensión cognoscitiva de la arquitectura.

Normalmente sus proposiciones, son asombrosamente provocativas. Impredecibles en el caso de Gehry; con un enorme glamour y sensibilidad hacia la fluidez espacial en Hadid; así como con distorsiones notables o cuestionamientos disciplinares en el caso de las obras de Coop-Himmelblau.

Al no estar precedidas por un programa teórico, esta producción hace de la convergencia entre tecnologías sofisticadas y procedimientos formales exasperados, un campo exploratorio mediante el que sus autores ponen de relieve actitudes lúdicas e informales.

El caso de Gehry revela un itinerario vitalista donde las tensiones entre lo racional y lo orgánico dotan a sus trabajos de una tensión formal que provoca una exaltación de la fragmentación y un exuberante juego de superficies con materialidades, a veces de descarte o en oportunidades costosísimos como en el caso del empleo del titanio.

Ha de ser el ensamble de elementos diferenciados el eje de un procedimiento proyectual que opera con modelos espaciales desterritorializados y carentes de ninguna organicidad con referencia al lugar. Vinculado por Alejandro Zaera Polo al Pensamiento Salvaje de Lévi-Strauss, serían ubicables sus búsquedas dentro del rango de proyectos basados en el "azar productivo" donde los aspectos irracionales son abiertos a un campo de procesos indeterminados e impredecibles.

Relacionado con la música de John Cage, las obras de Claes Oldenburg o Lichtenstein el trabajo de Gehry muestra otros aspectos del "Sueño americano", aquél no precisamente del paraíso libertario de la épicas democratizadoras, sino el de una violencia internalizada que en su estallido disemina todo rastro de sentido mediante objetos extraños cuyas vagas alusiones nunca permiten recomponer un contexto de significaciones preexistentes.

En el caso de Zaha Hadid, sus magníficas primeras pinturas no dejan dudas con una filiación relacionada con el suprematismo y el elementalismo ruso, así también como con los trazos y los rasgos lin-

güísticos de la obra de Wassily Kandinsky. Claramente su producción inicial se compromete con una traducción del universo pictórico de las vanguardias constructivas al campo disciplinar de la arquitectura, revisando el determinismo de la estaticidad y las dinámicas espacio temporales a las que tales investigaciones se dirigen.

Zaha Hadid abre las formas arquitectónicas al juego de las tensiones espaciales a las trazas y direcciones inferidas sutilmente de las condiciones topográficas de los contextos donde trabaja. Así, exaltando la dialéctica continuidad y discontinuidad basada en un repertorio lingüístico donde serán la diagonal y la ruptura con la centralidad y la regularidad sus procedimientos preponderantes.

Las líneas de fuga, que hacen a un sistema de proyectos basado en los recorridos y en la experiencia de los espacios, refieren a condiciones de exterioridad del contexto y a los acentos lingüísticos puestos en los escorzos, en los paulatinos cambios de escala, o en la cualitativa utilización de los materiales.

El uso que hace de ellos plantea un hedonista sentido de la fruición espacial ya que trabaja con opacidades y reflejos, cualidades que afectan la visibilidad del objeto, pero también con sensaciones táctiles como lo liso y lo rugoso, lo frío y lo cálido. Estos aspectos puestos en relación con los contenidos temáticos de los programas devienen un campo abierto de situaciones para el cuerpo y el libre juego con los sentidos.

Mientras que las propuestas de Zaha Hadid descubren un conjunto de relaciones no evidentes al instalar un juego de tensiones arquitectónicas, donde no las había con anterioridad al emplazamiento de la obra, las direcciones de trabajo que han de proponer Coop Himmelblau transitan más abruptamente por gestos de fractura cultural.

En la producción de la oficina C.H., se destacan los despliegues de los inicios en el clima cultural de mediados y fines de los años 60 marcadamente orientados a búsquedas experimentales. En pos de una arquitectura abierta, permeable a otras dimensiones artísticas y al trabajo iconoclasta sobre los lenguajes que constituyen su obra, C.H. se ha acercado más que cualquier otro a una belleza revulsiva e inquietante.

Sus sofisticadas estructuras materiales plantean un máximo de exasperación, cuestionando radicalmente el concepto de Orden jerár-

quico, plasmando una crítica a las reglas preestablecidas mediante una técnica de reconceptualización del uso de vectores dinámicos, tangentes y estructuras de soportes donde la tectonicidad histórica es metamorfoseada en pos de radicales exploraciones sobre los lenguajes corporales.

La complejidad es pensada y resuelta por C.H., en una perspectiva donde se reivindica la necesidad de coraje frente a la cosificación de la vida pública, siendo la singularidad e irrepetibilidad de sus objetos el resultado de la puesta en juego de un imaginario de crisis cultural, que se refleja como estéticas de la trasgresión a toda huella de belleza.

Los procedimientos psicográficos ensayados por los artistas situacionistas a fines de los años 50 potenciaron los cambios en los modos de concebir la imagen arquitectónica. En este caso el ejercicio de la gestualidad mediante el dibujo rápido e inintencional pondera la imaginación por sobre los conceptos y se abre a un infinito juego de analogías visuales.

Esta técnica de proyecto admirablemente desarrollada por C.H. es transversal a la arquitectura y a la música. Por un lado el impulso transgresor del rock and roll mediante los estímulos iconoclastas de los Rolling Stones y de Jimi Hendrix; por el otro las tenebrosas obras pictóricas de Giger con sus impicantes resonancias en el mundo visual de *Alien* la celebrada obra cinematográfica de una ficción científica negativa.

El repertorio tecnológico usado por C.H. es similar al de los arquitectos High-tech, por ejemplo a Norman Foster, pero sus disposiciones figurativas son mucho más inquietantes. Más que una celebración positivista y afirmativa del sentido técnico de la construcción, ellos profundizan la condición expresiva al transgredir modelos donde las relaciones espaciales convencionales dejaron de ser lo que eran.

7.- Desde 1988 hasta el 2006, en una perspectiva histórica de corta duración, podríamos afirmar que algunas de las más sorprendentes realizaciones de estos arquitectos coherentemente han sostenido sus puntos de vista sin dejar de afirmarse en el campo profesional con la más alta performance intelectual.

En el marco genérico de la globalización, herederos de la teoría poskeynesianas, de los sistemas económicos de acumulación flexible y de los modelos de desequilibrio dinámico utilizados para los nuevos

procesos de toma de decisiones, la notable ausencia de pretensiones ideológicas utópicas denota un arraigado pragmatismo crítico que valoriza las arquitecturas de autor presentando un inocultable sentido artístico.

Sin dudas, el Museo Guggenheim en Bilbao de Gehry; el Museo Judío en Berlín de Libeskind; el Kunsthall de Koolhaas en Róterdam, la terminal de bomberos en Vitra de Zaha Hadid y el complejo cinematográfico UFA de Coop-Himmelblau en Bremen –entre otros– marcan los momentos de mayor intensidad productiva de toda esta línea de pensamiento.

Se trata de edificios, provocadores, intempestivos como los definió Ignasi de Solá-Morales, obras singulares y únicas en su género, con un espesor conceptual notable, basadas en el constante perfeccionamiento tecnológico que las hace posible. Transformadas en hitos referenciales ellas resignificaron sus contextos urbanos iluminando con su radicalidad y espectacularidad los universos de las experiencias espaciales.

Las máquinas y lo *maquínico*

DE LAS MÁQUINAS Y LO *MAQUÍNICO*

La irrupción de la máquina en la vida humana fue tan gradual como revolucionaria. Las economías vitales, los modos de producción sus medios y la biopolítica que instala, revolucionan el corpus disciplinar de la arquitectura así como su efectualidad frente a las transformaciones de lo real.

Es impensable concebir una arquitectura contemporánea en su ausencia y sin los conjuntos impactos de las nuevas teorías científicas, artísticas y sociales que han de cambiar el mundo en el transcurso de la segunda posguerra.

Como metáforas terribles del trauma histórico heredado del Holocausto y el estallido de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, las prácticas artísticas devienen críticas, negativas e inclusive recusantes de la idealización positiva de la razón instrumental que los primeros maestros de la arquitectura moderna habían desarrollado.

El poderoso signo de la caída del muro de Berlín durante el año 1989, se abrió a un conjunto de experiencias de nuevas universalizaciones, mundialización y globalización. Un compromiso con la totalidad, los mundos, sus intersticios orientados hacia virtualidades desconocidas se abrió de la mano de los paradigmas de la comunicación, enunciados a principios de los años 60 y de la relevancia proclamada por los alcances de la inteligencia artificial, extendiendo la frontera de sus posibilidades en todas las dimensiones de sus escalas.

El universo de leyes predecibles y constantes heredados de las lógicas newtonianas habían estallado en fragmentos y formas de saber que se dirigían a universos de multiplicidades reformulados desde búsquedas relativistas y probabilistas conmocionaron las estructuras históricas sobre las que se habían montado los dispositivos de la arquitectura moderna.

El universo máquina de la repetición, de las disposiciones típicas, de las taxonomías estables, de las series productivas coordinadas genéricamente se subsumía a las dialécticas de la mutabilidad en una suerte de big-bang y salto cuántico derrumbando fronteras de ficciones y relatos de lo absoluto.

La Revolución Industrial primero y el maquinismo posteriormente, fueron dos fases de un proceso autogenerado, de efectos impredecibles. La organicidad sistémica inherente a sus productos ha sido equiparada a las entidades y procesos del mundo natural generando unos recorridos dialécticos donde los universos de lo animado e inanimado colisionaban o entrelazaban de acuerdo a distintas motivaciones de los ciclos P.D.C. (producción-distribución-consumo).

Estas interacciones no siempre denotadas por el mundo científico claramente fueron anticipadas por las prácticas artísticas de las vanguardias. Recordemos solamente la controvertida figura de Schwitters y dos de sus obras más crispantes la "merzbau" y la "ursonatte". ¿A qué orden de la realidad, hacían referencia; era una pintura, escultura, arquitectura o una gruta escavada en la montaña imaginaria del artista? La forma sonata, ¿qué tan fuera de su género podía presentarse cuando lo escuchado carecía de sentido entre sonidos guturales, onomatopeyas y ruidos?

Éstas y otras tantas obras declaraban un estado de ambivalencia, contaminación o quizás de otras formas para figuras retóricas históricas convalidadas por ritualidades que paulatinamente se desplazaban hacia otras realidades.

Lo maquínico, emergía con la potencialidad de un nuevo conjunto de relaciones asistemáticas que interpelaban lo real desde perspectivas autoorganizadas de deriva variable.

Peter Eisenman, explica por primera vez la probabilidad de un diseño maquínico. En su texto *Procesos de lo Intersticial*, publicado en la *Revista Croquis* N° 83, probablemente el más polémico de los teóricos de la arquitectura de fines del siglo XX, refunda su convicción largamente desarrollada desde 1969 acerca de una nueva condición para la arquitectura.

En una línea de pensamiento vinculado a las sucesivas reflexiones críticas sobre la crisis del proyecto moderno desplegada en "Posfuncionalismo"; "La futilidad de los objetos" y "El fin de lo clásico", este texto nos posiciona frente a al mundo de la inteli-

gencia artificial y sus impredecibles posibilidades.

Desplazándose de los determinismos de la función, de la representación y de la forma los recorridos que traza P.E., aunque laberínticos, se abren al campo de la experimentación proyectual asistidos por las posibilidades del universo digital.

En este campo la virtualidad y complejidad de procesos le permite sustentar aquel perfil irreductible de productor de cuestionamientos que no terminan de dislocar los principios y sentidos de la arquitectura hasta dominar los procesos de control para presentarnos una firme actitud de resistencia.

Escribo de resistencia a la fetichización de la disciplina, a la cosificación de los objetos y a la alienación del sujeto.

Mediante los procedimientos maquínicos un pensamiento complejo es articulado en prácticas de proyecto donde el control arbitrario de los procedimientos se dirige a unas manifestaciones morfológicas indeterminadas, variables y en constante mutación.

En este desarrollo, ni la historia, ni la forma, ni la función parecen tener la relevancia atribuida contemporáneamente por otras miradas sobre la arquitectura.

Los procedimientos maquínicos se desplazan por las fisuras de la realidad, referenciándose mediante agenciamientos y multiplicidades para construir artificiosos recursos posibilitantes de aquellos espacios que inevitablemente serán usados.

La naturaleza virtual de su operatividad, plantea una morfogénesis inmaterial de destacada implicancia en la concreción de las obras. Repetición y diferencias son en tales procedimientos trascendidos por redes diagramáticas que posibilitan inéditos recorridos secuenciados por matrices que frecuentan escalas sin medida, sentidos asignificantes o dislocaciones atemporales.

Evidentemente ya no se trataría de una herramienta tradicional, sino un modo de concebir las construcciones de la virtualidad como realidad. Siendo esta última abierta, rizomática, indeterminada, fluyente, más allá del lenguaje de una disciplina que como interfase se vincularía ahora con los procesos biológicos de una génesis de los espacios no tan diferenciados en su reformulación de los procesos evolutivos que son observables en la naturaleza.

Una vez más en el lento y pesado desarrollo de la arquitectura se ha abierto la caja de Pandora.

EL NIDO

En nuestra memoria retiniana, tardará en difuminarse la imagen del estadio proyectado por Herzog&De Meuron, quizás nunca desaparezca.

La arquitectura y el asombro han confluído de manera notable logrando una de las cúspides de la nueva belleza tecnológica propia de la sociedad del espectáculo.

En efecto, ésta, cada vez más precisa de la novedad, la invención y la osadía de una cohorte de arquitectos que han sustraído a la disciplina del estado asordinado para el logro de las más estruendosas exclamaciones estéticas

A no dudarlo, "el nido", como nunca antes ha sido la estrella edilicia de los juegos que con enorme brillo y performances inesperadas ha finalizado ayer.

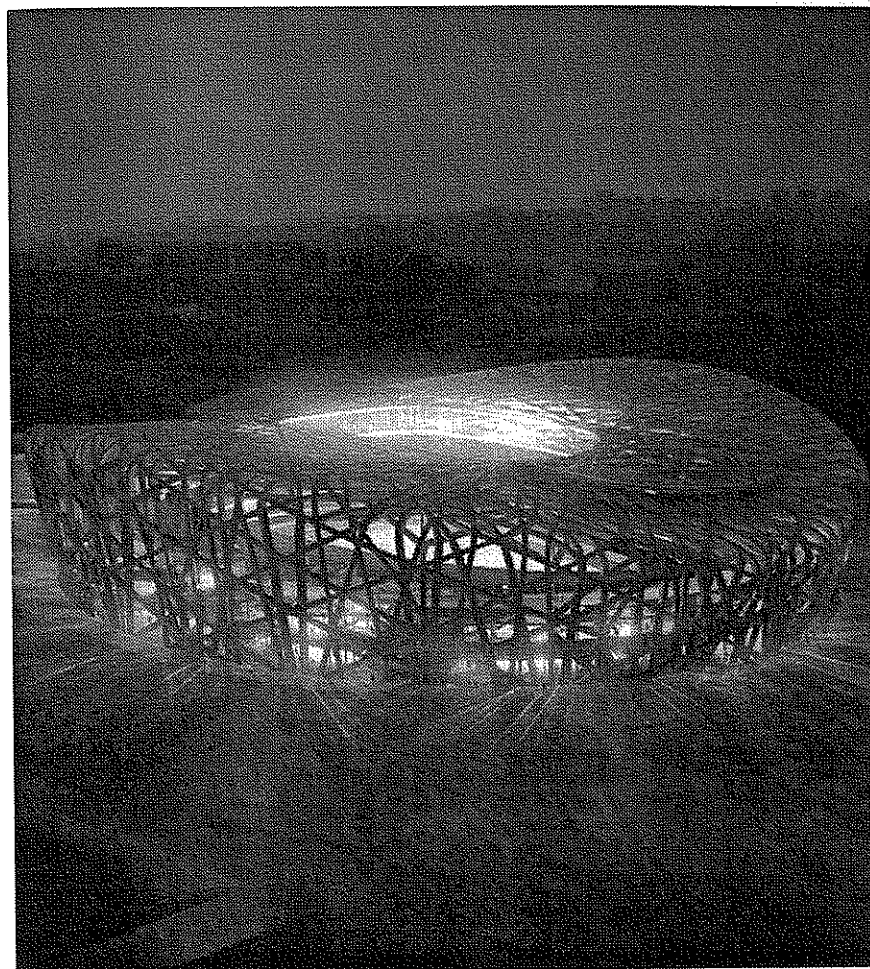
El encuentro de las poéticas analógicas con las mediaciones digitales a partir de la sofisticada concepción arquitectónica de los autores suizos, hizo posible una de las realizaciones más delicadamente potentes de la arquitectura de hoy.

En sus distintas fases: concepción, concreción y recepción siempre ha sido motivo de revisiones o miradas controvertidas. Desde una crítica ideológica objetando la enorme concentración de capital para su realización obviando necesidades evidentes en distintos planos de la propia sociedad china y desde una crítica técnica por ese "sur-plus" matérico capaz de producir uno de los objetos arquitectónico-urbanos solo comparable al Coliseo de Roma o a la Torre de Eiffel.

En las sociedades espectaculares, la apariencia concentra toda la potencia simbólica de aquello que en su seducción permanente nos sustrae de la experiencia fáctica de lo real.

Hemos quedado extasiados frente al encantamiento de la forma, de la luz, de la imagen y de los fastos de una potencia militarista que ya está teniendo en el inestable balance de las políticas internacionales un lugar de preeminencia.

Hemos conocido los efectos del reino de la cantidad y la exhuberancia de la multiplicidad disciplinada. La gran arquitectura transnacional una vez más ha dado cobertura a tal manifestación.



En el inicio de los fastos, durante los juegos y en la exultante despedida hasta el 2012, el nido fue el protagonista icónico irremplazable, por las noches iluminado, como soporte de los fuegos de artificio, como contenedor de las más arcaicas genealogías, la fiesta tuvo esta vez en la arquitectura su marco superlativo.

Lo nuevo

¿HACIA UNA "NUEVA" ARQUITECTURA?

La concreción, hace ya unos años, de la terminal marítima de Yokohama de F.O.A. dio por tierra con los aventurados vaticinios sobre su no factibilidad, en efecto, el pasaje de los diagramas y su renderizado a la construcción definitiva como espacio utilizable, puso una vez más en la historia la evidencia de los modos como las barreras epistemológicas pueden ser superadas.

Ante la disponibilidad financiero-económica y la capacidad de gestión tecnológica de autores, comitencias y empresas, la obra fue posible, dando lugar a una optimista cadena de propuestas basadas en tópicos afines a los allí ensayados.

La concurrencia de la clara incidencia de los medios de reproducción digitales, notoriamente reconfiguraba las estrategias proyectuales obscureciendo convenciones y otros estereotipos profesionales, reevaluando los supuestos programáticos, renovando las consideraciones tecnológicas para refundar aquellos espacios inefables de matriz corbusierana, que habían otorgado su más profundo sentido poético a la épica arquitectura del universo maquinista.

Los espacios así concebidos diagramaban fluidas rutinas de movimientos, intensidades deslocalizadas en constante mutación, basadas en la disolución de un sujeto productor que fluye por los intersticios de una subjetividad impensable.

Esta modalidad diluía prescripciones estables respecto a las tradiciones arquitectónicas asistiendo así a una refundada práctica del acto proyectual.

Una experiencia de extrañamiento generalizada se percibe en estos trabajos, las imágenes de referencia han desaparecido y/o en



todo caso se han confundido en multiplicidades cuya denotación recusa lo conocido.

Como formas de una nueva naturaleza artificializada sus articulaciones topográficas oscilan entre los ocultamientos y la contraposición más contundente. La trilogía vitrubiana parece haberse diluido en la imposibilidad de identificar elementos aislables, discernibles y mensurables, tales como por ejemplo una columna.

Límites epiteliales construyen interfases de considerable permeabilidad acercando y separando simultáneamente, pieles artificiales que guardan la marca de su técnica o la habilidad de quien la dispone en funciones tan prácticas como espectaculares.

¿Nos aproximamos a unas nuevas y diferentes formas de síntesis? ¿Se proyecta sin historia? ¿sin utilidad aparente; con formas carentes de belleza? ¿desmaterializando la ciclópea complicidad entre fuerzas tónicas y delimitaciones?, haciendo estallar "el poema del ángulo recto"?

HACIA UNA NUEVA ARQUITECTURA II

Enigmáticas manifestaciones arquitectónicas en ocasiones vuelven a presionar desde un pasado remoto las direcciones de los futuros posibles.

Como magníficas piedras preciosas brillantes en la oscuridad hay obras que aguardan su desciframiento, ocultando para sí los secretos de su construcción en cosmogonías dificultosamente abordables desde nuestros días.

Igualmente con nuestra contemporaneidad, inescrutables, ciertas realizaciones presentan sus laberintos lingüísticos como una crítica despiadada a la simplificación del acto arquitectónico, cómo hibridaciones de géneros y corrientes surreales el recuerdo de la casatumba del cartero Cheval, la vivienda de Juan O'Gorman o el palacio en la selva de Sir James dilatan nuestro campo de la conciencia potenciando la sensibilidad y alertando sobre el olvido.

Simultáneamente en un arco temporal opuesto en aquella zona que denominamos futuro-presente, la arquitectura pugna con superar convencionalismos y desarrollando investigaciones proyectuales avanzadas, transita con arbitrio pero radicalmente los lazos con las tradiciones operativas en vigencia.

Así desde los campos metafóricos y analógicos, coexisten búsquedas donde las autonomías procedimentales han roto las predicciones referenciales y han avanzado sobre configuraciones extradisciplinarias enriqueciendo los procesos de proyecto.

Éstos, reconduciendo a unas líneas de fronteras donde la ciencia y el arte son reunidas a través de la mediación de un sujeto productor cada vez más libre de anteriores determinaciones históricas, ensaya sus propuestas más osadas.

En ocasiones entre la celebración de la apariencia y el espectáculo, en otras mediante una programática alternativa y en oportunidades definitivamente como una narcisista represtación de una arbitrariedad sin fin.

Sin embargo, es desde esta última considerada como experimento de riesgo de la que podemos esperar nuevas construcciones y constelaciones de sentidos que no reconduzcan permanentemente a lo ya dicho o conocido. Si esto es deseable, sólo cuando las sociedades sean concientes de sus transformaciones probablemente asuman la línea de borde que separa la arquitectura de la mera construcción.

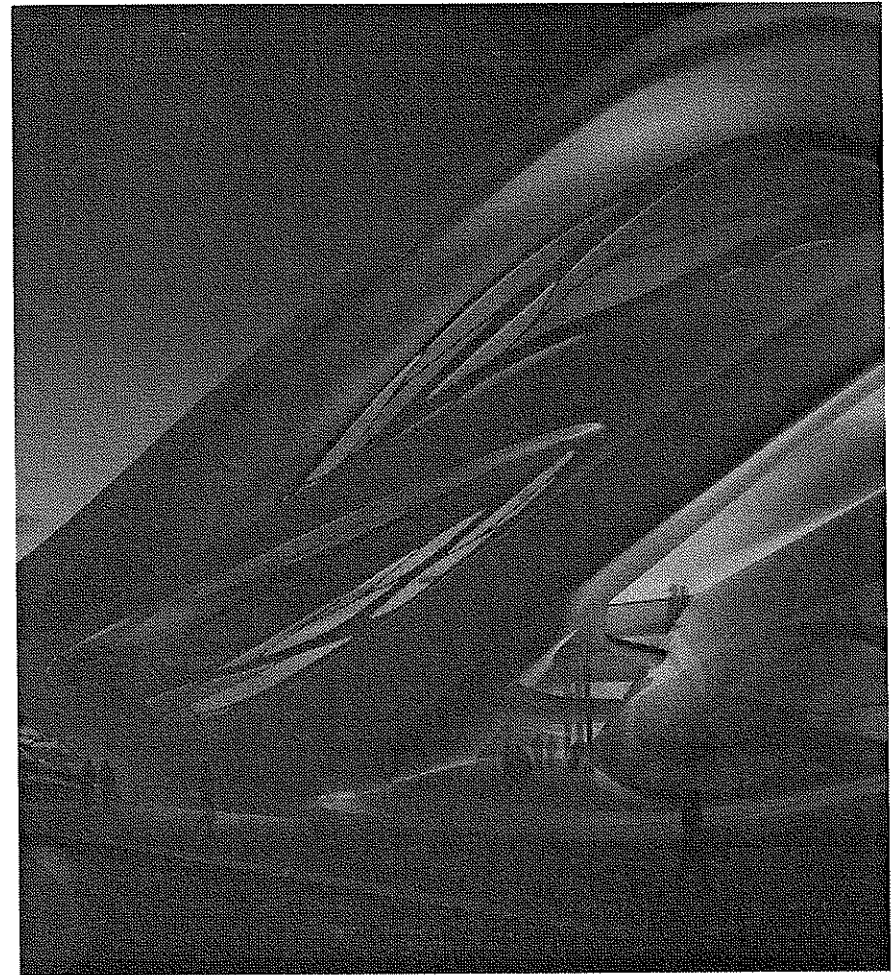
Así, el grupo Emergent, Snohetta o Assymptote hoy transitan estas investigaciones anticipando un futuro, por el menos inasible para quienes intenten recorrer los caminos ya trillados de las constantes reinterpretaciones de pasados que huyen al presente como fantasmagorías en la búsqueda de su resignificación.

GESTUALIDAD

Como un lado oscuro de la razón, los procedimientos gestuales acompañan las indagaciones de los artistas modernos sobre su comprensión de lo real.

En oportunidades estos artistas han operado en sordina, desconocidos, o tal vez simplemente negados por el imperativo de una "ratio" que se autoinstituye y se dispone con categoría de "absoluta".

El Proyecto Moderno y sus declinaciones contemporáneas, en su más amplia dimensión cultural, es interpelado desde sus inicios por un conjunto de relatos y configuraciones que sospechan del optimismo desmesurado depositado en la técnica o en la progresividad incontenible de las invenciones maquinistas.



Intuiciones extremas, subjetividad desbordada, fantasías deslumbrantes, los gestos artísticos erosionan los núcleos centrales de la racionalidad desmontando su oculto registro normalizador y clasificador. Las formas puras, la mimesis técnica y las disposiciones funcionalistas colisionan con sus antagonistas dialécticos.

Los procedimientos automáticos y los métodos paranoico-críticos del surrealismo sin duda abrieron esta suerte de "Pandora box" que

ha introducido las prácticas artísticas en las constelaciones de objetos encontrados de variada derivación.

Sin embargo no podemos dejar de mencionar las extrañas conformaciones cuasi orgánicas de Finsterlin como metáforas de una ficción arcaica premaquinista o los extrañamientos formales ensayados por la vanguardia rusa en pos de un sentido científico como representación de los hechos revolucionarios de 1917.

Es obvio que dentro mismo de la corriente racional dominante, las exaltaciones expresivas de Mendelsohn o Scharoun abrían el campo de la experiencia espacial en otras perspectivas donde la predictibilidad de los esquemas funcionales se diluían en proceder formales no determinados por los usos, sino por una gestualidad controlada.

Sin embargo, la gestualidad, como una tradición proyectual en oportunidades asimilables a posturas organicistas, no ha dejado de producir manifestaciones arquitectónicas de alta singularidad en una proyección hasta nuestros días donde el paradigma digital ha potenciado sus posibilidades tendiendo sorprendentes puentes entre intuición y razón.

Así lo demuestran sobradamente los trabajos de Coop-Himmelblau; Zaha Hadid o Gehry, entre otros. Actuando en direcciones iconoclastas las rutinas proyectuales de fines de siglo XX se han transformado vertiginosamente, dando lugar a procesos maquínicos que suplementan y hasta autonomizan dichas posiciones.

El salto epistémico que se observa en figuras como Neil Denari; Emergent o Asimptote, nos muestra caminos, que a pesar de la crisis mundial manifiesta, desandarlos sería renunciar a la presencia de la razón sensible expresada en el gesto proyectivo que tal salto genera.

La conservadora llamada a un nuevo orden clásico se torna evanescente e infructuosa frente a la productividad cultural de las nuevas prótesis tecnológicas, las que no sólo han permitido poner en visibilidad imágenes históricamente bloqueadas, sino también construir los inextricables universos de la inteligencia artificial redefiniendo el acto proyectual.

Epílogo

EL ACONTECIMIENTO Y LA DISOLUCIÓN DE LA FORMA

La Metrópolis contemporánea ha sido caracterizada como el lugar de la mayor complejidad de la experiencia urbana. En los textos interpretativos que van desde Georg Simmel, Walter Benjamin a Richard Sennet, estos autores han remarcado la intensa sensación de encontrarnos en el interior laberíntico de espacios donde los signos mutan permanentemente, tan velozmente como los hechos que se suceden con lógicas indeterminadas.

Frente a las obras de arquitectura presentadas como escenarios de permanencia y duración, el espacio público metropolitano se despliega según velocidades, dinámicas o transformaciones que suponen intensos intercambios materiales y simbólicos.

En efecto, podemos entender los espacios públicos como una "otredad" respecto de los objetos arquitectónicos, ya que sus dimensiones –en un sentido concreto– solamente están delimitadas por el constante fluir del movimiento, generando espacios de virtualización que funcionan como matrices abiertas de procesos complejos y contradictorios.

Uno de los fenómenos más notables es advertir que en ellos lo colectivo se realiza con toda su densidad conflictiva. Claramente todas las inequidades sociales se refractan en ellos, motivando por ende cada vez más dispositivos de control de comportamientos.

Sin embargo uno de los protagonistas principales de estos lugares es el acontecimiento...

Éste, simplemente sucede por sobre cualquier modelo predictivo, producido por los hombres o por la naturaleza, irrumpe en las escenas

de rutinas urbanas incorporando el azar y el caos en sus muy diversas variantes.

Precisamente el siglo XXI se abre con un acontecimiento globalizador el 11S, que puso de manifiesto los límites de la construcción del poder mediante la emblemización edilicia, dando lugar a una comprensión distinta de las acciones sobre lo público, despojadas de representaciones ingenuas o estetizaciones triviales.

En la resolución de las lógicas públicas radica la posibilidad de la libertad misma, así ha sido entendido históricamente y éste es el motivo por el que desde la segunda posguerra se le preste tanta atención a su planteamiento.

Esto implica, desde las políticas públicas hasta la programación y el diseño de los espacios, los cuales lejos de estar predeterminados racionalmente, como pensaron los arquitectos modernos, están sujetos a mutaciones o ambigüedades que precisan ser revisadas muy minuciosamente.

La producción de objetos singulares y espectaculares de las arquitecturas de autor más recientes, no deja de ser una evidencia de la reticencia de sus realizadores a perder protagonismo frente a escenarios urbanos tan complejos como provocativos y estimulantes.

Bibliografía

- Alan Colquhoun. *Modernidad y tradición clásica: ensayos sobre crítica arquitectónica*. Júcar Universidad. Barcelona. 1991.
- Andreas Papadakis; Catherine Cooke y Andrew Benjamín. *Deconstruction*. Omnibus Volume. Rizzoli. Nueva York. 1989.
- A. Wellmer. *Sobre la dialéctica de Modernidad y Posmodernidad*. E. Visor. Madrid. 1992.
- David Harvey. *La crisis della Modernità*. Il Saggiatore. Milano. 1993.
- Dora Fried Schnitman. *Nuevos Paradigmas Cultura y Subjetividad*. Edit. Paidós. Buenos Aires. 1994.
- Eric Hobsbawn. *Historia del siglo XX*. Ed. Crítica. Barcelona. 1995.
- Geoffrey Bennington y Jacques Derrida. *Jacques Derrida*. Ediciones Cátedra S. A. Madrid. 1994.
- Hans Wingler. *La Bauhaus*. Ed. G. Gili. Barcelona. 1975.
- Jencks-Baird. *El significado en arquitectura*. Ed. Blume. Madrid. 1975.
- Josep María Montaner. *Las formas del siglo XX*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2002.
- Khan Magomedov. *Vkhutemas*. París. 1990.
- Mario De Micheli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed. Univ. Córdoba. Arg. 1968.
- Michel Foucault. *Saber y verdad*. La Piqueta. Madrid. 1985.
- Peter Cook y Rosie Llewellyn-Jones. *Nuevos lenguajes en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1991.
- Rem Koolhaas and Bruce Mau. *S, M, L, XL*. O.M.A. 010 Publishers. Rotterdam. 1995.
- Saggio di Franco Rella a cura di Renato Rizzi. *Peter Eisenman. La Fine del Classico*. Cluva Editrice. 1987.
- Tafari-Cacciari-Dal Co. *De la vanguardia a la metrópoli*. Ed. G. Gili. Barcelona. 1972.
- Tafari-Dal Co. *Arquitectura contemporánea*. E. Aguilar. 1975.
- Theodor Adorno. *Teoría estética*. Hyspamérica. Madrid. 1984.

Se plantean en este texto un conjunto de aproximaciones heterogéneas a ciertas problemáticas de la cultura arquitectónica que han atravesado los debates de la disciplina desde principio de los años 80 hasta fines del siglo XX.

Es posible advertir aquí, una voluntad de comunicar algunos temas que bajo el formato de clases teóricas, presentación de ponencias a jornadas de investigación, periodismo arquitectónico, reflexiones y opiniones personales, ha agrupado el autor, asumiendo los riesgos de un corrimiento de las totalizaciones y discursos generalizantes.

En una perspectiva donde la actividad crítica reúne las condiciones para formular aquellas preguntas que aun están por ser planteadas, esta colección de escritos caracteriza algunas de las zonas de mayor intensidad propositiva, que han sido analizadas con el propósito de avanzar sobre los bloqueos epistemológicos que nos desentienden de las construcciones de sentido más enriquecedoras de la modernidad y el mundo contemporáneo.

Probablemente, quien intente leer aquí, respuestas definitivas o interpretaciones globales se pierda en la porosidad conceptual, la que como constelaciones incompletas ofrecen ciertos escritos.

Es la capacidad de estimular a investigar o abrir otros campos de la cultura, la que nos hace llegar el autor en este acto de comunicación, ya que como verdaderas pasiones intelectuales no han cesado de interpelarlo provocando un movimiento compartido con alumnos y colegas.

ISBN 978-987-584-298-4



9 789875 842984

