

UNIVERSIDAD CENTRAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y PAISAJE
CENTRO DE ESTUDIOS ARQUITECTÓNICOS, URBANÍSTICOS Y DEL PAISAJE



Raposo Alfonso / Valencia Marco
**Aproximación a los discursos de la teoría
arquitectónica de fin de siglo.**
Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen I N°1.
Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje
Universidad Central de Chile.
Santiago, Chile. 2004.

Aproximación a los discursos de la teoría arquitectónica de fin de siglo.*

ALFONSO RAPOSO / MARCO VALENCIA
Mayo de 2003

RESUMEN.

¿Qué se ha estado constituyendo como regiones temáticas del pensamiento arquitectónico en el último tiempo? ¿Cuáles han sido los elementos nodales de este pensamiento, los núcleos que organizan la nueva teoría?. Se indaga, en textos recientes sobre las problemáticas, enfoques y tendencias presentes en el debate disciplinar arquitectónico noroccidental. En éste se reconocen tres fases.

Primera. En los sesenta surgen al interior del paradigma moderno, discursos críticos, que buscan refundar el campo disciplinario urbanístico-arquitectónico. J. Jacobs, K. Lynch, A. Rappoport, C. Norberg-Schultz ya trizan la racionalidad funcionalista iniciando el retorno del sujeto. Desde el estructuralismo marxista, H. Lefebvre y M. Castells abren la visión política ideológica de lo urbano y W. Benjamin presenta la lectura del subsuelo y topografía cultural de la arquitectura de la ciudad. Subsisten, sin embargo las bases del edificio epistemológico moderno, manteniendo la noción metafísica de sujeto y de progreso racional histórico de raíz hegeliano-kantiana.

Segunda. Un quiebre discursivo de profundidad mayor. Venturi, torna primordiales los signos y símbolos presentes en la nueva arquitectura de la metrópolis, y la Escuela de Venecia (Tafuri, Rossi, Aymonino, etc.) abre la Historia de la arquitectura y la ciudad a los significados del poder (político y económico). Hay entonces un nuevo campo discursivo: la arquitectura como un elemento más en el vasto campo de la cultura humana y por tanto, el problema de la significación como asunto central en la teoría arquitectónica.

Tercera. El estallido posmoderno. La deconstrucción y la hermenéutica enfrentan críticamente las preguntas por el significado y el sentido de los objetos culturales. La arquitectura pierde, aquí, la centralidad que tenía en el discurso funcional/ racionalista. La ideología de la arquitectura como satisfactor de las necesidades naturales humanas cede el paso a una teoría de la arquitectura como significación.

Jean F. Lyotard, Jean Baudrillard, Jacques Derrida y Hayden Whyte, Samuel Beckett, Giles Deleuze, Roland Barthes y otros, confluyen heterogénea pero reconociblemente, en tanto cuestionadores de la validez actual de la ética y la historia en su sentido moderno. En este marco surge una teoría de la arquitectura transdisciplinaria, pensada desde una reflexión plural y múltiple sobre la cultura. Surge una historiografía del arte y la arquitectura no tributarias del Movimiento Moderno. El punto de partida es el reconocimiento del lenguaje y la comunicación como elemento central de la cultura, donde toda realidad es posible de leer como texto. Desde posiciones post estructuralistas, P. Eisenman, N. Leach, J. Quetglas, I. Solá-Morales, J. Muntañola, J. Montaner y otros, emprenden la nueva tarea teórica y crítica de creación de sentido en la arquitectura.

ABSTRACT

¿Which are the more recent thematic areas of the architectonic thought? ¿which have been the main elements of this thought, the organizing cores of the new theory?. Investigating the latest papers about the approachings and trends in the north occidental architectonic disciplinary debate, there are three stages identified:

First stage: By the sixties there came up critic discourses in the modern paradigm that look for the refoundation of the architectonic urbanistic disciplinary field. J. Jacobs, K. Lynch, A. Rappoport, C. Norberg-Schultz are already breaking functionalist rationality initiating the return of the individual. From marxist structuralism, H. Lefebvre and M. Castells open the urban ideological political vision and W. Benjamin introduces the reading of the subsoil and the city architecture cultural topography. However there still goes on the basis of the modern epistemological structure, keeping the metafisical notion of the individual and the historical rational progress rooted in Kant and Hegel.

Second stage: A higher relevance discursive break. The symbols and signs in the new metropolis architecture are turned essentials by Venturi, and the Venice School (Tafuri, Rossi, Aymonino, etc.) opens the architecture history and the city to the meanings of power (economic and political). There is a new discursive field then: the architecture as another element in the wide field of the human culture and therefore, the meaning problem as a central matter in the architectonic theory.

Third stage: The posmodern explosion. Deconstruction and hermeneutics face up critically to the questions for the significance and meaning of cultural objects. Architecture here loses the central condition that it primary had in the functional rationalist discourse. The architecture ideology as a the human nature needs fulfilling entity gives away to an architecture theory as a signification.

Jean F. Lyotard, Jean Baudrillard, Jacques Derrida and Hayden Whyte, Samuel Beckett, Giles Deleuze, Roland Barthes and others, agree heterogeneously but with no doubt, as objectors of the current ethics worth and the history in its modern meaning. In this framework arises a transdisciplinary architecture theory, thought from a multiple and plural reflection about culture. An art and architecture historiography independent of the modern movement. The starting point is the recognition of the language and the communication as a central element of the culture, where all kind of reality is feasible to read as a text. P. Eisenman, N. Leach, J. Quetglas, I. Solá-Morales, J. Muntañola, J. Montaner and others, undertake from post-estructuralist points of view the new critic and theoretic assignment of meaning creation in architecture.

TEMARIO.

1. Introducción.
2. La crítica al interior del propio pensamiento moderno.
 - 2.1. Humanizar la ciudad.
 - 2.2. La crítica existencialista.
 - 2.3. La crítica marxista.
 - 2.4. la crítica situacionista.
 - 2.5. La Escuela de Frankfurt.
3. El quiebre, la disrupción: el regreso de la significación.
 - 3.1. Venecia y Las Vegas. Escenarios para una crisis.
 - 3.2. La influencia estructuralista.
 - 3.3. La crítica historiográfica. Más allá del estructuralismo.
4. El estallido posmoderno.
 - 4.1. Antecedentes.
 - 4.2. Cartografías.
 - 4.2.1. Teoría y crítica. Deconstrucción, lugar, significación.
 - 4.2.2. Historiografía posestructural.
 - 4.2.3. Historiografía radical.
5. Conclusiones preliminares.

Bibliografía.

1. INTRODUCCIÓN.

Disciplina arquitectónica. Es una presunción. No sabemos de sus deslindes actuales, o más radicalmente, no sabemos si tiene sentido pensar que los tiene. El pensamiento arquitectónico ha marcado fronteras pero han terminado borrándose, se han erigido barreras y se han derrumbado, a veces, como los muros de Jericó.

Conviene mejor pensar la disciplina arquitectónica, como una formación discursiva en continua transformación, como un pensamiento sujeto a las derivas reconocidas por la historia de la cultura. Parte de este pensamiento proviene de las prácticas críticas, otra parte se constituye con intención teórica. Interactúan entre sí, generan relaciones de mutua interacción. Es este pensamiento intervencional el que aquí nos ocupa.

¿Qué es lo que se ha estado constituyendo como regiones temáticas del pensamiento arquitectónico en el último tiempo? ¿Cuáles han sido sus recorridos territoriales? ¿Cuáles han sido los elementos nodales de este pensamiento, los núcleos que organizan teoría?

El presente documento constituye un primer esfuerzo de recopilación por aproximarse al estado de la crítica y la teoría arquitectónica de fines de siglo. Estas líneas representan una aproximación teórica de carácter exploratorio, en la cual se indaga, a partir de una selección de textos recientes, sobre las problemáticas, enfoques y tendencias presentes en el debate disciplinar arquitectónico. Ello, con el objetivo de dar cuenta de las transformaciones que, al interior del discurso arquitectónico nor-occidental, se han registrado de forma acelerada y difusa, a partir de las últimas tres décadas.

En otro trabajo¹ nos hemos referido a estas transformaciones, señalando que hacen parte de una contracorriente, que desde diversos discursos confronta la hegemonía del racional-funcionalismo en el campo de la arquitectura. Estas posiciones comienzan, a partir de los años cincuenta, a alertar sobre la pérdida de conexiones que se advierte entre la obra arquitectónica y el hombre. En ese sentido hemos planteado que no se trata sólo de reconocer el ensimismamiento de la arquitectura en su sintaxis figurativa o de advertir las tendencias de la estetización de la imagen en cuanto mensaje. Pareciera que durante las décadas de hegemonía del Movimiento Moderno y su propia lectura crítica, surgieron al interior de la unidad teoría-práctica de la arquitectura fuerzas que la impulsaron a desvincularse de la "otredad", del hombre real y concreto para quien la arquitectura es su espacio existencial. La disolución de los referentes canónicos modernizadores de la arquitectura y su explosión polisémica en la posmodernidad, parecen concurrir en la configuración de un clima cultural propicio para que esto ocurra. Emergen, por tanto, reacciones que buscan reinstalar el reconocimiento de la integralidad del hombre y de las dimensiones de su cotidianidad en el centro del escenario en se concibe la arquitectura.

Se plantea que la reflexión crítica, desde mediados del siglo pasado ha venido señalando grandes órdenes interrelacionados de falencias que la modernidad arquitectónico-urbanística trajo consigo, y que ponían de manifiesto las debilidades de su fundamentación humanística. Es en torno a estas fallas geológicas del territorio de la arquitectura que se han estado desarrollando los esfuerzos posteriores de restablecimiento del sentido de lo humano en la proyectación. Se identifican, a

¹ Alfonso Raposo et ALT; Interpretación e intenciones arquitectónicas. Elementos para un programa de investigación en arquitectura. DT. 3, CEAUP, UCEN, 2001, pp.2-4.

continuación, órdenes de estas grandes falencias y los intentos propositivos hacia la generación de nuevas arquitecturas.

Un orden de estas grandes falencias surge con la restricción de lo figurativo, al adentrarse la arquitectura contemporánea en la ideología funcionalista; se plantea el retorno a la concepción de la imagen en su relación con la percepción humana. Otro orden de falencias correlativo, es la falta de anclaje territorial y paisajístico de la arquitectura en la lugaridad. El tercer orden de falencias con que se plasma la modernidad arquitectónica es el de la ruptura de la continuidad histórica. Todas estas lecturas críticas de los cánones modernos se desarrollan en torno a los años sesenta. Considerémoslas sucintamente.

La primera falla reconocible se encuentra al adentrarse la arquitectura contemporánea en la ideología funcionalista. Con ello se desliza también progresivamente en la reducción de la intención como materia de la imaginación visual y del lenguaje figurativo, estrechando con ello, en el cerco del ordenamiento abstracto univalente, las posibilidades de ser de la imagen. De este modo la somete a un virtual enmudecimiento frente a las necesidades de representación inherentes a las estructuras de la percepción humana. Con el reconocimiento de tales necesidades estructurales, se abre la posibilidad de restablecer un espacio multivalente para la recreación de la imagen arquitectónico-urbanística. En este plano, se retoma, a partir del influjo semiológico, la relevancia del papel sígnico y simbólico de la producción arquitectónica, retomando la imagen, el lugar central en los procesos proyectivos. En especial debe considerarse la revisión del quehacer arquitectónico hecho por Robert Venturi.

El segundo quiebre es la falta de anclaje territorial y paisajístico de la arquitectura en la lugaridad, que permita el desarrollo y arraigo de un clima existencial. El desarrollo de representaciones sociales en torno a las cuales se organiza la identidad de lugar y la seguridad ontológica de la reproducción de la vida social, parece requerir una consideración atenta de las preexistencias ambientales, como condición de una venturosa diferenciación simbólica (C. Norberg Shultz, K. Frampton).

Por último cabe señalar, como "talón de Aquiles" del discurso moderno, la ruptura de la continuidad histórica, con su correlato de estructuración del olvido y su efecto disruptivo en la constitución de los textos distintivos y "aura" de la ciudad. Se trata aquí de restablecer dirección en la "espacialización social", de dar soporte histórico a una mnemesis de las experiencias personales y colectivas. Esto significa prestar atención a la dialéctica de significaciones que se conjugan en el proceso de producción del espacio y la constitución simbólica de los significados y valores dominantes, en el paisaje arquitectónico-urbanístico. Ello se aprecia en los trabajos de Rossi, Aymonino y otros teóricos influidos por el estructuralismo marxista, y en los pensadores que instalan el tema de los elementos culturales de la habitabilidad, como Kevin Lynch y Amos Rapoport.

Lo que, en un sentido general, se percibe tras estos esfuerzos críticos, es el reconocimiento de la ciudad como una "máquina de producción de sentido", una suerte de interconexión entre las experiencias individuales y las representaciones de la cultura. La arquitectura y la arquitectura de la ciudad juegan aquí un rol fundamental como sustancia de la construcción social de la realidad y, por tanto, como instrumental político. Resulta imprescindible, en consecuencia, restituirle a la subjetividad humana el lugar que puede alcanzar en cualquier perspectiva de integración humanista con que quiera pensarse la producción del espacio.

La hipótesis del presente texto es que, desde la década del sesenta, se comienza a cristalizar, al interior del campo teórico de la arquitectura, un vuelco hacia un enfoque humanista, teniendo como telón de fondo, la difusa atmósfera del pensamiento posmoderno. Con ello, se vuelven a considerar asuntos relacionados con la historia, la significación y el contexto cultural implicados en el quehacer arquitectónico. Esto surge, por un lado, desde la crítica al racional- funcionalismo, expresada desde diversos flancos, y de la influencia que la crisis general de las ciencias y de la filosofía modernas ejercieron sobre el campo de la teoría de la arquitectura.

En definitiva, se intenta dar un escenario de referencias posibles para enfrentar adecuadamente el análisis e interpretación de las obras arquitectónico-urbanísticas, intentando organizar los discursos de acuerdo a su posición frente a la crisis del movimiento moderno, y en cuanto a las bases histórico-filosóficas de sus postulados. Todo ello, desde el plano de la investigación transdisciplinaria.

En resumen, el objetivo central de la primera parte de esta investigación consiste en caracterizar este proceso de cambio, tomando como referente principal la influencia que el conjunto de producción teórica y metodológica denominada "posmoderna" o "tardomodernidad" ha ejercido sobre los discursos, las obras y la proyectación en arquitectura. Este documento se concentrará especialmente en los efectos que el influjo posmoderno ejerció sobre los discursos arquitectónicos: teoría, crítica e historia de la arquitectura. El texto está construido de forma cronológica. Ello, con el fin de otorgar un panorama general del desarrollo de la producción teórica en arquitectura, en relación con el desenvolvimiento general del pensamiento occidental. La idea es reconocer una cierta arqueología de la actual crisis del pensamiento disciplinar, intentando enlazar rizomáticamente (en el sentido de Deleuze) las conexiones entre estos quiebres y las fisuras de la ciencia, el arte y la filosofía a fines del siglo XX.

De este modo se reconocen arbitrariamente cuatro períodos, correspondientes a campos² discursivos posibles de ser fechados, con el fin de proponer una síntesis preliminar que

² Preferimos hablar de campos, en el entendido que nuestro análisis se sitúa más allá de la identificación de estilos, o etapas del pensamiento en arquitectura y pretende, por sobre todo, pensarse desde el contexto y desde los márgenes de la propia disciplina (Derrida). En términos operativos, nuestra unidad de análisis, los discursos teóricos de la arquitectura a fines del siglo XX, se considerarán como objetos culturales existentes al interior de un campo específico de producción. La noción de campo es tomada de Pierre Bourdieu, quien critica el análisis funcionalista clásico de las obras culturales (científicas., artísticas, religiosas, etc), señalando que "la atención exclusiva a las funciones lleva a ignorar la cuestión de la lógica interna de los objetos culturales, su estructura en cuanto que lenguaje, aun más , lleva a olvidar a los grupos que producen estos objetos y para quienes cumplen también una funciones". El asunto es asumir aquellos universos de entendidos como microcosmos sociales, campos, que tienen su propia estructura y leyes propias. De este modo, se aplica un modo de pensamiento relacional al espacio social de los productores: el microcosmos social en que se producen las obras culturales, es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones (vanguardia/ tradición, por ejemplo) y sólo se puede comprender lo que ocurre en él si se sitúa a cada agente o cada institución en sus relaciones objetivas con todos los demás. En el horizonte particular de estas relaciones de fuerzas específicas, y de las luchas que pretenden transformarlas o conservarlas, engendran la estrategias de los productores, la forma de arte que preconizan, las alianzas que sellan, las escuelas que fundan, y ello a través de los intereses específicos que en él se determinan.

El propósito del análisis de las obras culturales consiste, para Bourdieu, en la correspondencia entre dos estructuras homólogas, la estructura de las obras (es decir los géneros, estilos, temas, etc.) y la estructura del campo (artístico, científico, etc.), campo de fuerzas que indisolublemente es un campo de luchas. El motor de cambio de las obras culturales, reside en las luchas cuyas sedes son los cambios de producción correspondientes. En palabras de Bourdieu "cada autor, en tanto que ocupa una posición en un espacio, es decir en un campo de fuerzas, que asimismo es un campo de luchas que trata de transformar o de conservar, sólo existe y sólo subsiste bajo las coerciones estructuradas del campo; pero también afirma la desviación

sirva para avanzar en la identificación de un orden de discursos, en torno a la arquitectura y su Torre de Babel de fin de siglo.

Las etapas reconocibles son: Un primer momento crítico al interior del propio discurso moderno (años cincuenta-sesenta); un segundo momento de quiebre y disrupción de nuevos enunciados (años setenta); un tercero caracterizado como estallido posmoderno (años ochenta-noventa) y un cuarto, simultáneo y abierto, que sitúa a la tecnología como la semantización principal del discurso teórico en la arquitectura. Algunos discursos optimistas frente al aporte tecnológico, nos convidan a un neo-objetivismo en la arquitectura; otros de carácter apocalíptico, ven en ella su deshumanización final.³

2. LA CRÍTICA AL INTERIOR DEL PROPIO PENSAMIENTO MODERNO.

2.1. Humanizar la ciudad.

A partir de la década del sesenta es posible reconocer en el interior del campo paradigmático moderno sobre ciudad y arquitectura discursos críticos, que apelan a la necesidad de refundar el campo disciplinario urbanístico-arquitectónico. Esta postura, presente en el trabajo clásico de Jane Jacobs⁴, desnuda una serie de falencias presentes en el discurso moderno, pero se sitúa constructivamente, sin dejar de lado los principios éticos y utópicos que animaron la producción del Movimiento Moderno. En el texto citado, Jacobs analiza la calidad de la vida urbana de grandes ciudades estadounidenses como Nueva York, Chicago, Boston o Filadelfia, planteándose críticamente frente al urbanismo de la carta de Atenas y al desarrollo capitalista de la ciudad. Los argumentos de Jacobs fueron ampliamente asumidos por la cultura urbana y los movimientos sociales de los años sesenta setenta. Frente a una ciudad dividida en áreas, totalmente racionalizada y dominada por la especulación urbana y el individualismo, Jacobs justifica, a partir de estudios y encuestas sociológicas, cómo la calidad de vida urbana y la salud económica se dan cuando se superponen las distintas funciones urbanas y se dispone la intensa red de interconexiones típica de los viejos y densos vecindarios. La autora hace una apología de la metrópolis y defiende la vida pública respecto a la privatización de la ciudad, sostiene que una ciudad sólo es feliz y segura cuando en sus calles domina una concentración humana suficientemente tupida y cuando entre sus vecinos predominan relaciones de amistad y cordialidad.

Del mismo modo, los trabajos de Lynch⁵ y Rapoport⁶, intentan dialogar con los avances que las ciencias sociales (en especial la psicología de la percepción y la antropología), refundando las tesis sobre habitabilidad, en particular, la relación entre espacio y

diferencial que es constitutiva de su posición, su punto de vista, entendido como perspectiva tomada a partir de un punto, tomando una de las posiciones estéticas, actual o virtualmente, en el campo de las posibilidades (y tomando a sí posición sobre otras posiciones). Una vez situado no puede no situarse, distinguirse, y ello, al margen mismo de cualquier anhelo de distinción". En Pierre Bourdieu "Para una ciencia de las obras", En Razones Prácticas; Ed, Anagarama , Barcelona, 1997. pp.53-84.

³ Sobre este último campo de producción discursiva se realizará un documento aparte en el marco de la presente investigación.

⁴ Nos referimos en particular a: Jacobs, Jane. The death and life of great american cities, Nueva York, 1961.

⁵ Ver en especial Lynch, Kevin. La imagen de la ciudad. Ed .Gustavo Gili, Barcelona, 1960. En este texto el autor trata sobre la percepción e interiorización de la ciudad siguiendo los principios de la psicología de la Gestalt, introduciendo los conceptos de senda, borde, barrio, nodo e hito, ente otros.

⁶Es significativo el texto de Rapoport, Amos: Aspectos humanos de la Forma Urbana. Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el diseño de la forma urbana, en especial el capítulo 5, "Estructura social y Medio Urbano" pp.230-279, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

sociedad. Ello, claro está, sin dejar de lado los principios normativos presentes en el discurso moderno.

Estos postulados pueden leerse como un intento por reordenar los esfuerzos del tardomodernismo (en especial el CIAM, 8 de 1951, cuyo título es lo suficientemente sugestivo: "La humanización de la ciudad") en torno a retomar los aspectos existenciales y subjetivos del habitar. La escala humana en la proyectación, aparece como asunto central, a la hora de virar el organicismo hacia un neo-humanismo de raíz ética. Una preocupación por el individuo y su relación con el espacio.

2.2. La crítica existencialista.

Del mismo modo, en el origen del contradiscurso moderno se encuentra la fenomenología⁷ y el existencialismo de raíz heideggeriana⁸. Nos referimos a la influencia que ejerció el texto de Heidegger: "Construir, habitar, pensar", en el medio arquitectónico en la década del 50. De ello da cuenta Solá-Morales (1998), en el capítulo "Arquitectura y existencialismo", donde dice:

"Ningún escenario más dramático que la ciudad reducida a ruinas por los bombardeos aliados en los últimos días de la guerra para provocar una reflexión dirigida a constructores, arquitectos y urbanistas y políticos. Heidegger plantea en su conferencia (pronunciada en 1951) que el problema del habitar se ha vuelto problemático. El hombre contemporáneo no habita en la ciudad y en el mundo con una relación plausible y fecunda. La necesidad de reconstruir la habitación no es un problema de falta de viviendas sino una consecuencia de la condición del hombre moderno. El hombre moderno es un apátrida, carece de morada (...) Por el contrario, habitar es una tarea. Los mortales tienen que aprender a habitar (...) el fin del habitar es morar y el proceso del construir es levantar una morada, es decir un lugar en el que la vida se entretenga con las cosas y en la que este habitar constituya un germen espiritual, moral."

Siguiendo la crítica fenomenológica sobre el espacio cartesiano abstracto, desarrollada por Husserl, Heidegger liga la esencia de la espacialidad a la experiencia del sujeto que está en el mundo. El espacio del habitar no es un mero espacio geométrico sino existencial de arraigo, resultado de la percepción fenomenológica de los lugares y una construcción a partir de esta experiencia. Este texto constituye una suerte de manifiesto en favor de la habitación pensada en términos cualitativos, en el marco del alegato heideggeriano frente a la civilización técnica y la pérdida de la autenticidad en la sociedad moderna.

Estas corrientes filosóficas, hijas de la posguerra y críticas a la modernidad, colaboraron en la emergencia de visiones menos objetivistas sobre el espacio de lo construido. Es así como la teoría del lugar de Norberg-Shultz⁹, traza los principios racional-funcionalistas sobre el espacio, presentes en el discurso tradicional del Movimiento Moderno. El individuo y su campo existencial serán claves a la hora de definir una teoría sobre la lugaridad, como fenómeno cultural.

⁷ Un ejemplo de la influencia de la fenomenología en el análisis y la revisión del concepto cartesiano del espacio en Gastón Bachelard. La poética del espacio, cuya primera edición en francés es del año 1957. en español editada por el F. C. E. , México, 1965.

⁸ Solá Morales, Ignacio. Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea. pp.49-51. Una versión castellana del texto de Heidegger en Revista Teoría N°5-6, 1975, U. De Chile, Santiago.

⁹ Norberg-Shultz, Christian. Intentions in architecture, the M.I.T. press, Cambridge, Mass, 1965.

"Intenciones en arquitectura" parte de premisas eminentemente fenomenológicas, en tanto, a través del concepto de intencionalidad, la fenomenología interpreta toda experiencia como una actividad intencional. Y el texto se inserta dentro de la voluntad intencional de humanizar la arquitectura. A pesar de la intención de Norberg-Shultz de continuar en la senda de la arquitectura moderna planteada por su maestro Giedion, en "Intenciones" pone en crisis la voluntad vanguardista y aparecen por primera vez las refutaciones a una arquitectura moderna que ha omitido los factores simbólicos y ambientales.

2.3. La crítica marxista.

El lento proceso de retorno del Sujeto a la teoría de la arquitectura, presente en los albores de los sesenta, será contaminado por otras corrientes distintas al existencialismo y la fenomenología, hacia fines de aquella década.

Del nuevo interés por el individuo en la arquitectura se transitará hacia una creciente preocupación por los aspectos sociales implicados en la producción espacial. Será con la hegemonía del pensamiento estructuralista de carácter marxista donde la teoría arquitectónico-urbanística se imbricará no sólo con sus alcances epistémicos, sino también con sus postulados político-ideológicos. Al respecto la producción de la sociología urbana marxista impulsó la creación de discursos radicales sobre la arquitectura y la ciudad. En especial se debe mencionar la producción de Henry Lefebvre¹⁰ y Manuel Castell.¹¹ Ambos autores ponen el acento en la relación entre espacio y estructura social, cuestionando la vinculación entre espacio y sociedad bajo un marco funcionalista, incorporando las nociones de producción, política urbana y estructura de clases al análisis espacial. Para Castells, la producción del espacio urbano puede ser entendida, en términos generales, como el resultado de las prácticas constituyentes fundamentales de la estructura social, que serían: las del sistema económico, la del sistema ideológico y las del sistema jurídico-político. La cuestión urbana, entonces, como efecto del conflicto de intereses de la sociedad de clase.

Para Henry Lefebvre, el espacio debe ser entendido como producto social, y por ende, las significaciones que genera se relacionan con una determinada estructura social histórica (modo de producción), a lo Marx. Por tanto, a un determinado modo de producción histórico le corresponde una forma particular de representación, concepción y percepción del espacio.

Es así como la nomenclatura de la lucha de clases, los modos de producción y la economía urbana contaminan los discursos teóricos de algunos arquitectos europeos desencantados con los cánones modernos.

2.4. La crítica situacionista.

Del mismo modo la corriente situacionista¹² alza una visión de la ciudad como reflejo de la atmósfera cultural y social, y aporta una salida emancipatoria a la ciudad-máquina del

¹⁰ Los postulados de Lefebvre están entre otros textos en: Lefebvre, Henry. The production of the space. Blackwell Publishers Ltd. Oxford 1998

¹¹ Al respecto: Castell, Manuel. La cuestión urbana. Ed. Siglo XXI, España, 1974.

¹² Nos referimos en particular, a la crítica efectuada por Guy Debord en "La société du spectacle" de 1967. En ella se plasma una de las primeras críticas a la forma en que el capitalismo tardío utiliza y valora el poder de las imágenes. El libro, constituye una especie de manifiesto de la Internacional Situacionista, un grupo revolucionario y flexible de artistas e intelectuales fundado en 1957. Debord analiza cómo el ámbito capitalista presenta a la sociedad en términos de imágenes superficiales y mercantilizadas. "Toda la vida de las

racionalismo moderno. Para los situacionistas y sus grupos de presión asociados, la arquitectura era un asunto importante de la crítica a la sociedad contemporánea. Fueron especialmente críticos con el racionalismo abstracto de gran parte de la arquitectura moderna. Es así como una de sus cristalizaciones principales fue "el Movimiento Internacional por una Bauhaus imaginaria"¹³. Un tema primordial de la crítica situacionista a la ciudad moderna fue el del urbanismo unitario, que veía la ciudad desde una perspectiva holística que combinara los dispositivos tecnológicos con el potencial de imaginación artística.

El entorno urbano fue para los situacionistas un lugar de reconocimiento ontológico, un espacio para vivir las emociones, sensaciones y deseos de la subjetividad. Buscaron, por tanto, aquella arquitectura que motivara la imaginación y permitiera experiencias existenciales más profundas. Los situacionistas atrajeron un número importante de simpatizantes en el campo disciplinar arquitectónico. Según Leach, el artista holandés Constant fue uno de los más sobresalientes, y sus proyectos de la New Babylon representaron el intento más completo de traspasar los ideales situacionistas a formas arquitectónicas. En estos proyectos Constant explora temáticas tales como la desorientación o el espacio dinámico, *"deseoso por evitar los problemas de los espacios estáticos de la sociedad utilitaria, propuso el concepto de 'laberinto dinámico', que parte del principio que la liberación del comportamiento requiere un espacio laberíntico, aunque sea un laberinto susceptible de permitir al espacio ser objeto de continuas modificaciones según la imaginación lúdica"*.

En este sentido discursivo, la ciudad devino espacio ontológico de lo lúdico, por oposición al espacio monolítico de la funcionalidad sistémica del capitalismo. Un concepto central en este contexto fue el de "rumbo", una técnica de reapropiación de la ciudad como experiencia vivible. Consistía básicamente en que *"una o varias personas que se abandonan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo, a los motivos para desplazarse o actuar normales en las relaciones, trabajos y entretenimientos que le son propios para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y los encuentros que a él le corresponden"*.¹⁴

sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una mera representación". Este fenómeno se ha desarrollado precisamente en el contexto de una sociedad de bienestar, una sociedad bañada por productos de consumo. La esencia misma del marketing contemporáneo es convencer al consumidor de que un producto no sólo es útil, sino necesario. En este sentido, la sociedad moderna es un espectáculo, los individuos modernos espectadores seducidos por las presentaciones glamorosas de sus propias vidas, atados por la mediación de las imágenes, signos y mercancías. Sin embargo, la actitud de los situacionistas no era del todo pesimista, ya que reconocían la resistencia interna de la sociedad del espectáculo. La idea de la resistencia se basa en que la subjetividad social no consume pasivamente los objetos espectaculares, sino que más bien los apropia, resignifica, invierte, sabotea, etc.. De este modo los situacionistas propusieron una serie de estrategias para combatir el espectáculo: obras de arte, tiras de cómic buscaban invertir los mensajes de la sociedad espectacular, minándola desde dentro. Una versión en español del texto de Debord, Guy La sociedad del espectáculo, Ed. Pre-textos, Valencia, 1995.

¹³ Referencias más puntuales a este movimiento en Leach, Neil. "La arquitectura de la pasarela" en La anestésica de la arquitectura.. Ed. G. Gili, 1999, pp.99-103.

¹⁴ Debord, Guy, "Teoría de la deriva" (Internacional situacionista, 2, diciembre 1958) en Internacional Situacionista, Literatura Gris, Madrid, 1999, pag. 50, citado por Leach, op.cit. p.154.

2.5. La Escuela de Frankfurt.

Será quizás la postura de Walter Benjamín¹⁵ la que fusionará tanto los enunciados fenomenológicos, existenciales, situacionistas y marxistas en un nuevo nodo conceptual, que antepone a la lectura organicista-funcional del fenómeno urbano, una mirada centrada en la Historia, la cultura y el Sujeto. Recogiendo la visión de Baudelaire y los surrealistas sobre la ciudad como fuente de embriaguez perpetua, propone una suerte de "iluminación profana", que derrumbe la realidad mítica de la ciudad moderna y permita reconocer en la "embriaguez surrealista"¹⁶ un potencial emancipador. El problema de la modernidad para Benjamin es, precisamente, su construcción mitológica, entendida dentro del contexto de la dialéctica de la Ilustración, donde mito y realidad se construyen en polos de tensión recíprocos. Siguiendo el más fiel relato marxiano, lo mítico se constituye como una desfiguración de lo real, como falsa conciencia. Mientras que la modernidad se ha visto generalmente como la emancipación del mito, como el desencantamiento del mundo, para Benjamin la Metrópolis moderna está trabada con el mito bajo la forma de mundo de los sueños. La metrópolis moderna no escapa al mito porque precisamente está esclavizada por él; el mito que ha alcanzado nuevos aspectos en el capitalismo de la mercancía y el consumo: la fetichización de lo nuevo, de la moda y de la reproductibilidad técnica del arte.¹⁷

Si en la metrópolis moderna se oculta el mito, como por una forma de falsa conciencia, para Benjamin el cometido de todo individuo responsable será ver a través del mito, desmitificando el mundo. De ahí que aprecia en el excursus surrealista un potencial revolucionario; pues, mediante la dialéctica de la embriaguez es posible desnudar la mitología de la ciudad moderna: "*Obtener las energías de la embriaguez para la revolución*".

Por ello, el sujeto protagonista de esta historia es el flâneur, el ocioso urbano, que habita los espacios intermedios, las galerías comerciales, en el umbral de la modernidad. Subjetividad en transición desde una cosmovisión espacial tradicional hacia una moderna. El flâneur viene a encarnar la prehistoria de la modernidad: "*La multitud no es sólo el asilo*".

¹⁵ Benjamín es reconocido como parte de una de las Escuelas de pensamiento crítico más relevante de la historia del siglo XX, la denominada Escuela de Frankfurt, compartiendo cátedra con otros grandes pensadores de la cultura de su tiempo: Theodor Adorno, Herbert Marcuse y Jürgen Habermas y otros. De raíz evidentemente pos-marxista, la Escuela Crítica desarrolla un agudo cuestionamiento a los fenómenos culturales del capitalismo de masas pos segunda guerra mundial.

¹⁶ Los surrealistas reconocen la naturaleza embriagadora de la Metrópolis. Para ellos la ciudad era sobre todo un paisaje de ensueño que animaba y alimentaba la imaginación. Esta lectura sensorial de lo que ya había apuntado Simmel como característica del sujeto urbano moderno, los llevaba a rendirse a los atractivos de (di)vagar por la ciudad en busca de la estimulación de los deseos y la exaltación de la sensibilidad.

¹⁷ El artículo de Benjamín "la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" es la reflexión más amplia hecha por el autor a los supuestos de la muerte del arte, presentes en las vanguardias surrealista y dadaísta. En ella alarma sobre la sustitución del arte por otro tipo de operaciones cuyas condiciones de producción y de recepción son completamente nuevas a causa de las condiciones sociales, de percepción y comunicativas del capitalismo pos fordista. Una edición en español en Benjamín, Walter "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en Discursos ininterrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia, Taurus, Madrid, 1992. P.57

En torno a esta hipótesis Benjamiana y su repercusión en el pensamiento arquitectónico ver Solá- Morales, Ignaci "La obra arquitectónica en la época de su reproductibilidad técnica" en op.cit, 1998. pp.172-178. En ella el autor hace coincidir la noción de "montaje" que distingue Benjamín como modo de producción en el cine, con una nueva concepción del proyecto en arquitectura, donde tanto la creativa individual, como los dispositivos técnicos se conjugan en función del ensamblaje final. Ello claro está, no supone para Solá-Morales "que la obra -cinematográfica o arquitectónica- deba ser anónima irrelevante o falta de significado" p.178.

*más reciente del desterrado; además es el narcótico más reciente para el abandonado. El flâneur es el abandonado en la multitud. Y es así como comparte la situación de las mercancías*¹⁸.

Sin embargo, todos estos planteamientos no cuestionan las bases mismas del edificio epistemológico moderno, manteniendo ante todo la noción metafísica de sujeto y de progreso racional histórico de raíz hegeliano-kantiana. Pues, tras cualquiera de estas perspectivas críticas, predomina una visión ética, en donde la visión de la arquitectura y de la ciudad está contaminada por la idea de Polis como ciudad de la política y, por tanto, lugar por excelencia, del Sujeto práctico en Kant, y por la noción de Utopía, lugar de la realización del sujeto inmanente en Hegel. Triunfo, en definitiva, de los ideales de libertad, justicia y fraternidad del imaginario moderno ya sea de "izquierdas o derechas". Desarrollo progresivo del Sujeto moderno (Estado, Clase social, Espíritu, da igual) hacia la construcción, siempre espacial, del paraíso moderno.

Volviendo atrás, se podrá reclamar con justificada razón, que estas líneas no reconocen el valor rupturista del existencialismo heideggeriano, pero, como agudamente lo ha planteado Solá-Morales, la lectura que desde la arquitectura hace Mies del existencialismo es esencialmente ética (materialidad como metáfora de honestidad), o sea: esencialmente Moderna. Es en el nihilismo de raíz nietzscheana¹⁹ donde se incubaron los gérmenes de una crisis aparentemente estructural del edificio moderno. De ello dará cuenta tanto la filosofía y la ciencia, como la arquitectura de los años setenta.

En resumen, nos parece que, estas críticas de los cincuenta-sesenta, son, en cierto sentido, una salida habermasiana al problema de la crisis moderna²⁰, pues aunque reconocen la pérdida del sentido humano de la arquitectura y la ciudad, se instalan como fuerzas contradictorias que, al interior del propio campo epistémico moderno, permiten su reacomodo y vigencia.

3. EL QUIEBRE, LA DISRUPCIÓN: EL REGRESO DE LA SIGNIFICACIÓN.

3.1. Venecia y Las Vegas. Escenarios para una crisis.

El quiebre, la disrupción o la aparición de nuevos enunciados que rompen con la estructura monolítica de los discursos establecidos son, para Foucault, los momentos claves para captar la profundidad de los procesos históricos.

¹⁸ Las citas de Benjamín en "El París del segundo Imperio en Baudelaire" en Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II, Taurus, Madrid, 1988, p.71. citado por Leach, op.cit. p.71.

¹⁹ El nihilismo de Nietzsche pone en duda abiertamente la noción de "verdad" como una totalidad sustancial y transhistórica, como característica inmanente del conocimiento formal; situándola, por el contrario, sólo en el terreno de la construcción histórica del intelecto. Del mismo modo Nietzsche interpreta la realidad como mera apariencia, como un asunto carente de una "objetividad" a-priori. De ello da cuenta la noción de "discurso" presente en los posestructuralistas. Para ellos tanto la filosofía como la ciencia y la historia se constituyen como narrativas o como dispositivos de saber contruidos históricamente, es decir, como formas de legitimación de una episteme particular. Aquello se puede chequear en Derrida; "La deconstrucción en los márgenes de la filosofía" y en Foucault; "Las palabras y las cosas. Para una genealogía de las ciencias del hombre" ambas obras de los años setenta.

²⁰ Nos referimos al rescate hecho por Jürgen Habermas del proyecto emancipador moderno y sus posibilidades de realización en el lenguaje y la acción comunicativa del "mundo de la vida", por oposición a la racionalidad instrumental sistémica, que debilita las posibilidades de concreción del proyecto moderno.

Esta referida coyuntura, o emergencia de una serie de enunciados, es posible reconocerla principalmente en dos grandes hitos: en la producción de Robert Venturi y en la de La Escuela de Venecia. De alguna forma ambas posturas, contemporáneas entre sí, hacen eco de las críticas al racional-funcionalismo presentadas con anterioridad. La polémica propuesta de Venturi, en relación con relevar a primera categoría los signos y símbolos presentes en la nueva arquitectura de la metrópolis, y la preocupación por la Historia y el poder (político y económico) en los arquitectos venecianos, constituyen un quiebre discursivo de profundidad mayor. No estamos sólo frente al regreso del individuo y de la motivación social (ética-ideológica) de los discursos arquitectónicos críticos, sino frente a un nuevo campo discursivo que se abre: el reconocimiento de la arquitectura como un elemento más en el vasto campo de la cultura humana y el establecimiento del problema de la significación como asunto central en la teoría arquitectónica.

El intento por aproximar los estudios sobre historia y teoría de la arquitectura a este enfoque se encuentran en los planteamientos pioneros de la llamada "Escuela de Venecia"²¹ en especial los trabajos de Aldo Rossi, Carlo Aymonino y Manfredo Tafuri. En el caso de los dos primeros la distinción con la producción teórica anterior está en relacionar la arquitectura con el desarrollo de la política y la economía. Es decir, con las raíces que el poder establece en la producción del espacio. La arquitectura como dispositivo, como fenómeno cultural que establece contactos de subordinación y autonomía con las fuentes de dominación capitalista.

En el caso particular de Aymonino se aprecia con claridad la influencia del marxismo de corte estructuralista. Sus textos sobre análisis urbano y sobre la relación entre tipología edificatoria y morfología urbana, se basan en sintetizar estas dos miradas: las interpretaciones marxistas sobre la importancia de la infraestructura socio-económica, junto con las certezas sobre la intemporalidad y permanencia de las formas tipológicas. Aymonino deja claro, eso sí, que el concepto de tipología que él acuña, no es una categoría cerrada, sino que se relaciona dialécticamente con la infra-estructura económica.

En Rossi está también la visión de la ciudad como construcción colectiva de la memoria. La ciudad europea como palimpsesto, como sedimentación de magmas de historias que se superponen en el espacio urbano. A ello volveremos más adelante.

Por su parte, la propuesta de Robert Venturi²², como se ha dicho, reinstala el asunto de la significación, desde la perspectiva de la producción de objetos/signos y símbolos en la cultura urbana. Del mismo modo, rompe con la tradición del orden y el canon moderno, postulando una visión de la arquitectura equívoca y contradictoria.

Por ello, Venturi se considera uno de los padres de la llamada arquitectura posmoderna. Este arquitecto justifica su actitud de duda frente a los planteamientos del movimiento moderno, buscando en el pasado (esencialmente manierista y barroco) y en el mundo del arte pop de los años sesenta, referencias con que sostener su tesis para una arquitectura

²¹ En especial son significativos los trabajos de Aldo Rossi. *La Arquitectura de la ciudad*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1971; Manfredo Tafuri, *Teorías e Historia de la Arquitectura*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997 y Carlo Aymonino, *El significado de las ciudades*, Ed. H. Blume, Madrid, 1981. Cuyas primeras ediciones corresponden correlativamente a los años 1971, 1976 y 1975

²² En especial los planteamientos desarrollados en *Complejidad y contradicción en la Arquitectura*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1995 y en *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la Arquitectura* Ed. G. Gili, Barcelona, 1985. Cuyas primeras ediciones corresponden correlativamente a los años 1966 y 1978.

compleja y ambigua. Muy buenas intenciones que, como el propio Venturi denunciara más tarde, fueron manipuladas y malinterpretadas por el posmodernismo de versión "light." Una arquitectura que cayó en la primacía de la imagen sobre el contenido, persiguiendo el mito de la arquitectura como espectáculo. En el caso del posmodernismo light, que duró lo que duran las modas, la tesis de Baudrillard sobre la cultura del simulacro, como manifestación del "reemplazo de lo real por el signo de lo real", opera a la perfección. Esta confusión llevó a muchos arquitectos más sensibles a entusiasmarse y enarbolar lo que surge con la boga, sin mediar fundamentos, a confundir el campo del nuevo discurso crítico con una producción arquitectónica desprovista de cualquier apreciación seria sobre la significación cultural de símbolos y signos.

Así las propuestas del "Star System" arquitectónico devinieron en modas, y luego, pasaron rápidamente a ser restos patéticos de una idea. Pastiches, que se mezclaban sin sentido ni significancias. Los efectos de este fenómeno son denunciados por Manuel Martín Hernández, "el tiempo ha demostrado que la alianza de la arquitectura posmoderna con posturas conservadoras, cuya lógica consumista reproduce, es muy clara, siendo sus resultados totalmente acrílicos y conformistas con la realidad urbana y social."

Martín Hernández convoca a mirar a la llamada "nueva crítica" (en rigor posmoderna), que ha salido de esta situación para entender la auténtica posmodernidad en la arquitectura. "Esta crítica coincidente con el posestructuralismo filosófico y literario que se desarrolla fundamentalmente en Francia y Estados Unidos, reivindica la innovación, la autorreflexibilidad del texto, la realidad y la historia como paradigmas. Partiendo de la idea de que el sujeto se constituye en el lenguaje y que, por tanto, todo es texto (incluso la filosofía), la primacía de dicha crítica la ha llevado precisamente la lingüística y la estética".²³

Este quiebre teórico se relaciona, en definitiva, con la crítica a la pretensión universalista y hegemónica del Movimiento Moderno. Se cuestiona la escasa preocupación por los efectos en el legado histórico y la especificidad cultural del espacio construido. Ambos intentos reconocen la importancia de los símbolos y signos portadores de toda arquitectura, como elementos comunicantes de otro discurso (en el caso de Rossi, la cultura y la historia de la ciudad; en Aymonino la política y la economía; en Venturi y los símbolos culturales como imágenes, etc. Otros discursos que no anulan el lenguaje arquitectónico sino que convierten a la obra en un palimpsesto, en un tejido que porta diversos textos de la cultura de su tiempo.

3.2.La influencia estructuralista.

Estamos, por tanto, sólo frente a un primer esfuerzo, de marcado carácter estructuralista, del nuevo discurso arquitectónico que reconoce los aportes teóricos emanados desde la nueva teoría social, característica del llamado "giro lingüístico" de las Ciencias Sociales, las artes y las humanidades²⁴.

²³ En Manuel Martín Hernández. La invención de la arquitectura. Celeste ediciones, Madrid, 1997.

²⁴ Sobre la deriva estructuralista y hermenéutica y su influencia en la arquitectura hemos hablado en otra parte: Alfonso Raposo / Marco A. Valencia "La tendencia posmoderna como herramienta de crítica arquitectónica". DT 2, Proyecto FONDECYT "La interpretación de la obra arquitectónica. Las realizaciones de CORMU en Santiago 1966 - 1976", Santiago, 2002.

De este modo el "giro lingüístico", en su etapa estructural, coincide con el devenir de la disciplina arquitectónica. El retorno al lenguaje, y, por tanto, al asunto de los significados y los contextos culturales es una bandera de los primeros opositores a la hegemonía racionalista. Tafuri y otros reconocen la influencia de la semiología y la semiótica en Venturi y Rossi. "Es indicativo el interés que la crítica de la arquitectura ha manifestado en los últimos tiempos por las investigaciones que han introducido en las ciencias humanas y en el análisis de las comunicaciones lingüística y visuales (...) Estructuralismo y semiología están hoy a la orden del día incluso en los estudios de la arquitectura".²⁵

En este mismo sentido, en su lúcido ensayo "Arquitectura y crítica" Joseph María Montaner²⁶ reconoce en Rossi y Venturi "las dos teorías más influyentes en los años sesenta". Para este autor ambas posturas representan de forma distinta, las influencias del estructuralismo contemporáneo.

Para Montaner, "Complejidad y contradicción" se basa en la confianza de que la arquitectura es un lenguaje comunicativo, pues, para Venturi, la esencia de la disciplina está en la percepción de las formas. De este modo acepta de buena gana las aportaciones del manierismo y del pop art. Sumado a ello, acogerá el valor de la tradición, siguiendo a T. S. Elliot, manteniendo "la confianza en que toda obra de arte se sitúa en una continuidad hecha de herencias y críticas a los creadores precedentes".

La obra de Rossi, expresada en el sabio y delicado tejido cultural de su libro "La arquitectura de la ciudad", refleja una aguda crítica a lo que el autor denomina "funcionalismo ingenuo", que sintoniza con la dura crítica al funcionalismo pregonada por la Escuela de Frankfurt, en especial Adorno en "Minima Moralia" y "Funcionalism Today" de 1965. Desde la propia arquitectura, Rossi hace referencia a la crisis de todas las concepciones mecanicistas de las ciencias sociales, de la geografía y de los estudios sobre la ciudad, "demostrando que no existe nunca una relación unívoca, causal y lineal entre las funciones y las formas". Ahora bien, la influencia más evidente del estructuralismo se manifiesta en la importancia que Rossi otorga a las interpretaciones de la ciudad hechas por Claude Levi-Strauss²⁷ en "Tristes Trópicos", de 1955. El teórico italiano insiste en que el padre de la antropología estructural ha subrayado "un instinto espacial del hombre, que siempre acaba desarrollándose", recalcando la certeza del antropólogo francés en que existe en el hombre una concepción cualitativa del espacio que está por sobre la abstracción cartesiana.

En el caso de la teoría arquitectónica chilena los influjos del "giro lingüístico" fueron nulos, a excepción de los esfuerzos de Luis Vaisman en la década del '70. Al respecto ver L. Vaisman, "La semiología arquitectónica" s/r y del mismo autor "Hacia una teoría de la Arquitectura" F. A. U., U. De Chile, 1973.

En el caso Latinoamericano sólo es posible reconocer los trabajos desarrollados por un grupo de académicos argentinos en torno a la cátedra de semiología arquitectónica, creada en 1969, en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Se pueden señalar los textos de J. P. Bonta "Arquitectura, historia y teoría de los signos" (mimeo) y Sistemas de significación en arquitectura, Ed. G. Gili, Barcelona, 1974. Del mismo modo el intento estructuralista latinoamericano, de corta duración, estuvo claramente influenciado por la producción de la llamada Teoría de la Dependencia Latinoamericana. Una síntesis de aquellos años intensos, pero breves, en América Latina en su arquitectura, Roberto Segre, relator. El prologo de la edición de 1975, está a cargo del antropólogo cepalino Darcy Ribeiro y su título engloba el carácter del nuevo campo arquitectónico, se titula simplemente "La cultura". VVAA; América Latina en su arquitectura, Ed. Siglo XXI, UNESCO, México, 1975.

²⁵ M. Tafuri, op.cit. p.16. 27.

²⁶ J. M. Montaner; op.cit, 1999. pp.72-74.

²⁷ Considerado el padre de la nueva antropología, superpuso a los esquemas mecanicistas de Malinowsky y otros, la postura lingüística-saussuriana, fundando la llamada Antropología Estructural.

3.3.La crítica historiográfica. Más allá del estructuralismo.

En Tafuri, la ruptura radical dice relación con la toma de conciencia de la construcción ideológica de la Historia de la Arquitectura. Una visión de la historia funcional a los requisitos de legitimación del movimiento moderno, realizada en gran parte por Sigfred Giedion²⁸ La teoría e historia desarrollada por Giedion se basó esencialmente en dos conceptos claves. Por una parte, la idea global y unificadora de espacio, un espacio-tiempo configurado por el movimiento moderno. Y, por otra parte, la idea básica de la trascendencia de la técnica y la mecanización en la evolución del arte y de la arquitectura. Esta construcción dejó de lado, según Montaner²⁹, "los componentes socioeconómicos e ideológicos de la revolución técnica y cultural", adoptando una visión conservadora de la cultura de la industrialización.

Aquella construcción narrativa no es considerada por Tafuri, como Historiografía propiamente tal, sino como el relato de una corriente histórica hegemónica, que ve con su mirada parcial, el devenir de toda la Historia disciplinaria. El papel del crítico será entonces, para este autor, develar aquellas zonas oscuras del campo discursivo arquitectónico en donde, la mirada omnipotente del racional-funcionalismo impidió la manifestación de una visión de la arquitectura acorde con una "postura ideológica de clase".³⁰

Ya en "Progretto e utopia", de 1973, Tafuri denuncia el fracaso de las vanguardias y el carácter de la arquitectura como instrumento de las ideologías. En estos años el autor elaboró una nueva interpretación de la historia y la crítica que ha significado la síntesis de muchas otras aportaciones contemporáneas. En primer término, Tafuri profundiza la línea de pensamiento que Leonardo Benévolo planteó en "política y arquitectura"³¹. En Benévolo se puede reconocer el germen de una tradición de pensamiento en arquitectura donde se parte de la premisa marxista de que las infraestructuras políticas y económicas - es decir, los mecanismos de producción, la evolución de las técnicas y las dinámicas socioeconómicas- son previas a las superestructuras artísticas y culturales. Por esta razón, Benévolo siempre otorga primacía a la gestión y planificación, entendiendo la arquitectura y el urbanismo como parte de la política. En este sentido, la visión que presenta del Movimiento Moderno se aparta de la lectura tradicional de Zevi y Pevsner. Para Benévolo estas visiones centradas en la individualidad de los maestros deben ser sustituida por las coordenadas de la evolución social. Sin embargo, la adscripción a la sociología de la acción de Weber y su componente racional-instrumental para explicar la sociedad moderna, llevará a Benévolo a defender la posición histórica del Movimiento

²⁸ Para Sigfred Giedion, el contacto con miembros de la Bauhaus y su amistad con Le Corbusier, lo llevó a producir un "hecho insólito para la Historia del arte": abandonar la pretendida imparcialidad de sus investigaciones para pasar a participar en las polémicas en defensa de los artistas y arquitectos modernos. Montaner .op.cit. p.41.

²⁹ Josep María Montaner. *Arquitectura y crítica*, G.Gili, Barcelona, 2000.p.41.

³⁰ Otra crítica profunda, pero más actual a la "historiografía del movimiento moderno" se encuentra en Kenneth Frampton: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, de 1980. En el libro se plantea una total reinterpretación de la arquitectura del movimiento moderno entendiéndola como parte de un proceso evolutivo que tiene distintas raíces en la Ilustración y en el siglo XIX y como una historia que no puede ser entendida de manera unitaria tal como pretendió la ficción de la historiografía moderna, sino que debe demostrarse como una historia necesariamente fragmentaria y contradictoria en la línea de Foucault.

³¹ El documento corresponde a una intervención de Benévolo en el Congreso de estudiantes del Politécnico de Turín, el 6 de mayo de 1962. Este texto aparece editado como conclusión del libro *Introducción a la arquitectura* cuya primera edición en italiano es de 1960. Una versión en español en H. Blume, Barcelona, 1979. pp.265 - 276.

Moderno, insistiendo en su poder legitimador, en tanto reflejo de la racionalidad social moderna.

Del mismo modo, Tafuri hereda el espíritu crítico de la Escuela de Frankfurt, en particular el pensamiento de Benjamin, complementado con la tradición marxista más heterodoxa de los pensadores italianos de los setenta, que niegan dar cualquier soporte a la producción capitalista y se inclinan por una visión crítica llamada "dialéctica negativa" (Mario Tronti, Toni Negri y otros).

En este sentido, la voluntad de situar a la arquitectura en una historia de la cultura, la premisa de que la ciudad es la base que justifica la existencia y la finalidad de toda obra y la certeza de que la historia es siempre la referencia básica de toda crítica, son llevadas por Tafuri hasta su extremo más radical, profundo y combativo. De este modo el autor se aleja de las lecturas semióticas en boga en los setenta y se aproxima a las lecturas crítico-ideológicas del '68 italiano.

En este sentido la obra de Tafuri se configura como un puente entre el estructuralismo sesentista y las teorías posestructuralistas de la década posterior.

4. EL ESTALLIDO POSMODERNO.

4.1. Antecedentes.

Un importante número de investigadores considera a este grupo de intelectuales dispersos, como una corriente de pensamiento identificable, tanto histórica como epistemológicamente. Ejemplo de ello es el interesante esfuerzo de Keith Jenkins por unir las figuras dispersas de pensadores como Jean F. Lyotard, Jean Baudrillard, Jacques Derrida y Hayden Whyte, en una corriente de pensamiento heterogénea pero reconocible, en tanto comparten el cuestionamiento de la validez actual de la ética y la historia en su sentido moderno.³²

Esta tendencia del pensamiento contemporáneo es vista ya por muchos teóricos como un retorno al pensamiento subjetivista y como un distanciamiento de la fe ciega en el objetivismo y de la pretensión generalizadora y totalizante de la ciencia y la filosofía modernas. Nuestro objetivo no es adentrarnos en la profundidad de pensamientos a veces tan disímiles, sino recoger de ellos aquellos elementos claves que sirvan de utilidad para nuestro esfuerzo por comprender en plenitud la transición presentada al interior del discurso arquitectónico, y su potencialidad como herramienta de análisis para abordar el análisis de la obra y el proceso proyectual.

Una primera tarea es identificar aquellos elementos sobresalientes en materia del análisis del discurso y el texto, como formas válidas para enfrentar el asunto del discurso, la obra y la proyectación arquitectónica. Se pretende reconocer, en los nuevos textos de la teoría arquitectónica, la utilización de una batería operacional de conceptos y elementos provenientes de diversas parcelas disciplinarias y metodológicas (posestructuralista, narrativa histórica, deconstructiva, etc.) que facilitan una aproximación a los territorios de la investigación arquitectónica desde el plano de los significados y el sentido de la obra.

³² Keith Jenkins. *Why the History? Ethics and postmodernity*, Londres, 1999.

Estos elementos constituyen las piezas claves, que sustentan el giro humanista de la teoría arquitectónica-urbanística.

Dicho de otro modo, estos replanteamientos no hacen más que dudar de las certezas del metarrelato moderno, encarnado en el discurso del racionalismo arquitectónico y que coincide con la crisis general del pensamiento científico-objetivista, tanto en las ciencias naturales como en las ciencias sociales. La crisis de los metarrelatos modernos, basada en el cuestionamiento de la razón práctica kantiana y de la razón inmanente hegeliana es descrita por Lyotard, en "La condición posmoderna,"³³ En ella, Lyotard reconoce la emergencia de múltiples microrrelatos, que permiten reconocer "el retorno a Babel" y el estallido fractal de las grandes certezas modernas.

A partir del reconocimiento de la crisis general del pensamiento moderno, es posible identificar en el campo de la producción teórica europea la aparición de un nuevo paradigma disciplinario, que apuesta abiertamente por deconstruir las bases del pensamiento sobre la arquitectura. Esta posición cuestiona la visión de la historia y la crítica arquitectónica, poniendo entre paréntesis el enfoque hegemónico que los impulsores del movimiento moderno y sus historiógrafos impusieron sobre la producción teórica.

Se trata ahora, de una teoría de la arquitectura pensada desde una reflexión plural y múltiple sobre la cultura, que desarrolla una concepción de la historiografía del arte y la arquitectura no funcional a los requerimientos de legitimación del Movimiento Moderno. Es, además, una teoría de la arquitectura pensada desde los márgenes de su propio pensamiento (lo que permite el contacto con la teoría social, las humanidades y el arte). Ello, a partir de un reconocimiento del lenguaje y la comunicación como elemento central de la cultura, donde toda realidad es posible de leer como texto. Una producción arquitectónica que acepte en su seno los influjos del pensamiento transdisciplinario y los esfuerzos por comprender la producción cultural del espacio desde los límites de nuestra propia modernidad.

La corriente posestructuralista, la deconstrucción y la hermenéutica impulsan a la reflexión en torno a las preguntas por el significado y el sentido de los objetos culturales. La arquitectura pierde, así, su centralidad en el discurso funcional-racionalista. Se transita entonces desde la ideología de la arquitectura como satisfactor de las necesidades humanas pretendidamente naturales a la teoría de la arquitectura como significación. En este sentido Baudrillard desarrolla una aguda crítica a la asignación de un estatus primariamente funcional o utilitario a los objetos, el de utensilio vinculado a unas operaciones técnicas sobre el mundo, y por ello mismo el de la mediación para las necesidades antropológicas "naturales" del individuo.

En esta perspectiva, los objetos son, ante todo, función de las necesidades y adquieren su sentido en la relación económica del hombre respecto del entorno. Para Baudrillard esta hipótesis empírica es falsa. Pues, lejos de ser el estatus primario del objeto un estatus utilitario (material), que vendría a sobredeterminar más tarde un valor social de signo (comunicativo), es por el contrario el valor de cambio del signo lo que es fundamental, no siendo el valor de uso con frecuencia otra cosa que caución práctica. Tal es, para Baudrillard, la única hipótesis sociológica correcta. "Bajo su evidencia concreta, las necesidades y las funciones no describen en el fondo sino un nivel abstracto, un

³³ J. F. Lyotard . La condición posmoderna, Cátedra, Madrid, 1984; cuya primera publicación es de 1975.

discurso manifiesto de los objetos, frente al cual el discurso social, ampliamente inconsciente, aparece como fundamental. Una verdadera teoría de los objetos y del consumo se fundará no sobre una teoría de las necesidades y de su satisfacción, sino sobre una teoría de la prestación social y de la significación. " ³⁴

Se trata ahora de dar un breve recorrido cartográfico por los senderos del pensamiento arquitectónico, en calve posmoderna. El método en, en este caso, es intuitivo. La intención es arrojar en los discursos recientes sobre teoría y crítica arquitectónica, identificando sus cauces internos y sus conectividades con el fin de avanzar en un posible "orden del discurso" en torno a las temáticas y corrientes predominante en el campo disciplinar.

De esta forma, comparecerán autores, estrategias y adscripciones epistemológicas de una forma aún ingenua y algo arbitraria. Pero ello nos permite, a su vez, una reflexión en torno a la dificultad de establecer categorías y clasificaciones, en un momento en que la misma posibilidad de codificación está puesta en duda. La intención de singularizar (localizar, fijar) aquello que aparece inclasificable de buenas a primeras, ¿no es acaso una manifestación de nuestra propia porfía moderna? Siguiendo a Deleuze, preferimos leer los discursos de estos autores como pensamiento nomádico, rizomático, en permanente línea de fuga.

En términos operacionales, se distingue una primera parte que describe, muy sucintamente, un breve paseo por temáticas y autores reconocibles en el plano de la crítica y la teoría arquitectónica actual. En segundo lugar, se plantean dos (re)visiones sobre las posibilidades de la Historia de la arquitectura en el marco del posmodernismo crítico. Se cita a Solá Morales, con una aproximación pos estructural y a Quetglas con una lectura crítica radical.

4.2. Cartografías.

4.2.1 Teoría y crítica: Deconstrucción, lugar, significación.

Uno de los más importantes intentos por liberar a la arquitectura de la hegemonía del discurso filosófico y arquitectónico moderno está presente en la obra de Peter Eisenman, en especial los trabajos en conjunto con el filósofo francés Derrida . En estos trabajos Eisenman apuesta por el lenguaje puramente arquitectónico intentando liberarlo de la hegemonía del discurso filosófico de la modernidad y de la hegemonía del movimiento moderno. En este sentido deconstruye el lenguaje arquitectónico, transformándolo en ejercicios lingüísticos sintácticos y gramaticales como la House X. En su artículo, "El fin de lo clásico", insiste en la posición no "humanista" (no antropocéntrica, en el sentido de Foucault) desarrollada por los posestructuralistas, donde el hombre deja de ser el centro del mundo y lo funcional pierde su sentido clásico. Apuesta por una tendencia a la abstracción, la atonalidad y la atemporalidad. Eisenman plantea el fin de las tres ficciones convencionales: Representación, historia y razón, originarias del Renacimiento, que han influenciado la manera clásica de pensar la arquitectura, incluido el movimiento moderno. Tras la caída de estas tres ficciones, no hay modelo alternativo. Sólo queda la búsqueda de un discurso independiente para la arquitectura, la expresión de una estructura de ausencias. Para Eisenman, por la descomposición se niega lo clásico y también lo

³⁴ Jean Baudrillard; Crítica de la economía política del signo, siglo XXI, México, 1989. pp.1-2 y ss.

moderno (porque lo clásico coincide con lo moderno en la confianza en un futuro que los analice) y, por tanto, la posibilidad de que haya algún tipo de significado. En palabras del propio Eisenman: "También el proceso de creación es distinto. La de-composición supone que los orígenes, fines y el mismo proceso son esquivos y complejos, en vez de estables, simples o puros. El objeto coincide con el mismo proceso y éste se inicia con una aproximación al final, cuyo resultado es más el proceso mismo (por tanto, las diferencias, las distancias entre los diversos momentos) que la adopción de categorías que se conocen como compositivas (orden, tipo, transformaciones, superposiciones)".

Otro interesante discurso, se presenta en la vasta obra de Joseph Mountañola³⁵. Nos interesa en especial, aquellos planteamientos en que su postura se inclina hacia la sensibilidad posmoderna y que se manifiesta en su producción más reciente. En ellos Muntañola insiste en la cualidad del espacio como signo polisémico a través de la noción de lugar. El significado del lugar, a decir de él, el tiempo puesto sobre el espacio, abre la puerta a la estructura social de este signo polisémico y polisemiótico espacial. Los artículos mencionados se enmarcan en una "semiótica y epistemología de la arquitectura" que intenta analizar de qué forma la estructura social del signo espacial a través del tiempo se desarrolla en el lugar. Para ello, se retoma la visión del espacio desarrollado por Platón en el "Timeo" y la relectura de éste elaborada por Derrida en "Khora". Donde el Khora, "lugar para la política, política del lugar", se entiende como una interrelación entre cosmología e historia, lenguaje y entorno, o como lo define el propio Derrida: una correlación abierta entre logos (lenguaje, tiempo), mitos, genos (polis, interacción social) y tropos (lugar, espacio), las cuatro caras del Khora.

En los Estados Unidos, también encontramos presentes los influjos del pensamiento crítico posmoderno. Citamos como ejemplo la obra de Neil Leach. Este arquitecto norteamericano utiliza la noción de sociedad hiperreal de Jean Baudrillard, y sus anuncios sobre el fin del arte y la estética como elementos configuradores de la cultura moderna. Bajo la tesis baudrillardiana de "la cultura del simulacro", en donde se suplanta lo real por el signo de lo real, Leach se cuestiona por la validez de cierta arquitectura denominada posmoderna, que aparece portadora de signos carentes de significados y sentidos reconocibles³⁶.

Se sitúa desde un nuevo radicalismo crítico denunciando el estado de cosas en la producción arquitectónica actual. A partir de conceptos como hiperestetización, hiperrealidad, y la producción de una arquitectura vacía (sobrestética en términos de Baudrillard), critica a Venturi y sus seguidores posmo-light. Apuesta por el retorno a una arquitectura de significación, pero de carácter autónomo y no representacional (en el sentido de Derrida) Advierte del peligro de la arquitectura representacional, que cae en ideologismos, como en los ejemplos de los regímenes nacional-socialistas, denunciando "al arquitecto como fascista".

Por su parte, desde España, Joseph María Montaner, en un documentado ensayo³⁷ realiza un interesante recorrido, desde una óptica actual, del devenir histórico de la crítica arquitectónica, demostrando en todo momento su intento por contextualizar toda

³⁵ Especialmente Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura, Ed. U. P. C, Barcelona, 2000 en especial los anexos "Hermenéutica, semiótica y arquitectura. Timeo visitado de nuevo", "El lugar dialógico: la arquitectura, la semiótica y las ciencias sociales y "La arquitectura de la narrativa, la narrativa de la arquitectura".

³⁶ Las argumentaciones de Neil Leach, en op. cit. 2001.

³⁷ J. M. Montaner, op.cit. 1999.

producción dentro de corrientes, tradiciones, posiciones y metodologías. Para este autor, el trabajo de la crítica consiste en desvelar las raíces y antecedentes, las teorías, los métodos y posiciones que están implícitas en el objeto arquitectónico. Con esta contextualización afirma: "se contrarresta la tendencia al individualismo y creacionismo en el que se escudan muchos artistas y arquitectos, rechazando interpretaciones y clasificaciones. Este objetivo se complementa con el establecimiento de interpretaciones multidisciplinares que rompan las barreras del profesionalismo y la especialización que limitan las prácticas artísticas". Ejemplo de esta intención destacan dos capítulos. Uno es "La aportación del estructuralismo", donde realiza una aguda lectura sobre las coincidencias epistemológicas entre Rossi y Venturi; enmarcándolas en la influencia del estructuralismo como método y de la lingüística, la semiología, la sociología y la antropología estructural como disciplinas influyentes en el quehacer crítico de la vanguardia de los 70. Y el otro es "Últimas interpretaciones en la era posestructuralista", en que demuestra la influencia de Foucault, Derrida, Deleuze y Lyotard en autores como Eisenman, Solá Morales, Tschumi y otros. En este sentido reconoce la superación del pensamiento estructuralista y semiológico por el pensamiento posestructural, intentado abordar desde la óptica de la superación de la modernidad los asuntos que conciernen a la crítica y la teoría del arte y la arquitectura hoy.

4.2.2 Historiografía posestructural.

Por su parte, Ignasi Solá Morales desarrolla³⁸ una cartografía del estado actual de la crítica arquitectónica. El ejercicio lo realiza mediante una serie de textos que abordan de forma posestructural problemáticas relacionadas con la historia de la arquitectura. La novedad está en la utilización de una metodología laberíntica, rizomática³⁹, para abordar los problemas planteados. Profundiza momentos coyunturales de la historia arquitectónica, interrogándose por sus protagonistas, y el estado de cosas del pensamiento filosófico, del arte y de la arquitectura en ese determinado momento histórico. Mediante múltiples juegos del lenguaje Solá Morales logra desentrañar nodos interdiscursivos entre las diversas esferas que aparentemente operan independientes una de otra. Así, nos revela un Mies existencialista y ético, o un Le Corbusier receloso de lo maquínico. Por otro lado, rompe con la linealidad de la historiografía tradicional de la arquitectura (esfuerzo realizado inicialmente por Tafuri), reconociendo en su devenir histórico múltiples formas de diferencia y repetición, anulando la noción inmanente de Sujeto (encarnada en el movimiento Moderno) y la noción moderna de progreso.⁴⁰

Se plantea la crisis del Movimiento Moderno como parte de una crisis global de las artes plásticas. Se cuestiona el asunto del significado en las artes, criticando el cargado subjetivismo del expresionismo y los formalismos de la pintura sobre soportes convencionales. La reacción a esta crisis se da en dos corrientes opuestas. El minimalismo y el pop art.

En el Minimalismo se buscaba volver al grado cero, a partir del cual construir cautelosamente unos mínimos significados estéticos. En el Pop Art, el significado se

³⁸ I. Solá- Morales, op.cit.,1998.

³⁹ Rizomática, en el sentido de Deleuze y Guattari, es decir, capaz de conectar elementos semióticos aparentemente heterogéneos y distantes.

⁴⁰ En este sentido el propio autor reconoce la influencia de Gilles Deleuze en especial: Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II, Ed. Pre- Textos, Valencia, 1997 y Diferencia y Repetición, Anagrama, Barcelona, 1981 en la estrategia de acercamiento de Solá -Morales.

encontraba en la imitación de los modelos impuestos por la tradición o en nuevos iconos surgidos desde lo popular y difundidos por los medios de comunicación de masas.

En arquitectura la reacción es idéntica: Unos buscaron en los orígenes, en las fuentes puras de la arquitectura iluminista o en el purismo del movimiento moderno. Otros, en cambio, creían encontrar en la difusa popularidad del clasicismo una fuente renovadora de significación.

El retorno a la obra de Mies, es una buena metáfora de esta lucha al interior del campo disciplinario arquitectónico. Pues la revalorización de su obra se produce desde estas dos corrientes. En este sentido creemos que la (re)lectura que Solá-Morales hace de la obra de Mies es un buen ejemplo de la reconstrucción desde coordenadas "posmodernas" de la Historia de la Arquitectura.

La visión tópica que la Historiografía tradicional nos da sobre Mies, busca leer los códigos miesianos desde la contradicción vanguardia versus clasicismo. Desde esta clave de lectura, que como ya sabemos, es parte del discurso de legitimación del propio movimiento moderno, se obtienen algunas conclusiones algo forzadas: que, pese a lo contradictoria que puede aparecer la arquitectura de Mies, es representación del espíritu racionalista de su época o un historicismo clasicista.

Por ejemplo, leyendo El pabellón, que construyó Mies para la exposición de Barcelona de 1929, De Fusco señala que:

"La tercera de las obras más paradigmáticas del código-estilo racionalista es el pabellón de Mies Van Der Rohe (...) Y lo es en cuanto que muestra cómo la arquitectura, por así decirlo real, asumió, con los añadidos y las contradicciones, que veremos, las propuestas y las sugerencias de las vanguardias, en este caso la poética de De Stijl."

Para De Fusco la obra se aleja y se acerca según la pieza que se lea, de los códigos neoplásticos. Sin embargo puede apreciarse en ella la influencia clara de los protorracionalistas, "un acento clasicista que evoca a Loos, el purismo de un Le Corbusier y, que sobre todo, revela una constante clásica, propio de los estilos de las futuras obras de Mies"⁴¹. Del mismo modo, De Fusco aborda el asunto de la materialidad, interpretándolo como una influencia de Loos:

"Estamos, en suma, ante la lógica de la única decoración admitida por Loos, la que deriva precisamente de la naturaleza de los materiales (...) Afirmando esto no intentamos evidentemente minimizar la obra de Mies, sino referirla a su historicidad y demostrar cómo sintetiza muchos de los aspectos lingüísticos del movimiento moderno: la vanguardia y la tradición, el gusto figurativo y el abstracto, la espacialidad más inédita y el sentido del clasicismo, aunque completamente reinventado."

Del mismo modo Hitchcock, realiza una lectura en clave moderna de Mies. Tomando como ejemplo el edificio del Pabellón, señala que la obra de Mies "es uno de los pocos edificios gracias a los cuales puede competir el siglo XX con las grandes épocas del pasado"⁴². Destaca como valor primordial la capacidad de síntesis miesiana, entre la geometría y la naturaleza orgánica de los materiales, y entre neoplasticismo y clasicismo.

⁴¹ Renato De Fusco. Historia de la arquitectura contemporánea. V. II, Ed. H. Blume, Madrid, 1981, pp.339-344.

⁴² H. R. Hitchcock. La arquitectura del novecientos y del ochocientos. Ed. Cátedra, 1977.

Si bien en ambos textos citados encontramos un esfuerzo analítico por interpretar la obra de Mies en clave lingüística, se extraña un esfuerzo contextual mayor, que permite aprehender de forma clara el lugar de Mies en el campo cultural de su época. Para ello, a neutro juicio, es necesario desembarazarse de las coordenadas impuestas por el Movimiento Moderno para interpretar la historia de la arquitectura: en particular la contradicción modernidad-tradición y la idea hegeliana de "progreso lineal de la historia". Por ese sendero crítico se encamina la visión que tiene Solá Morales sobre la obra de Mies.

Para Solá Morales, se ha querido ver equivocadamente en la obra de Mies un retorno a lo clásico. En su percepción, el clasicismo presente en algunos de sus edificios no permite explicar el sentido estético general de su obra. La obra de Mies no nace de la recreación de una naturaleza permanente y transhistórica, basadas en los órdenes clásicos y su gramática. No es lícito pensar en Mies, a la manera de Duchamp, como autor de unos ready mades arquitectónicos en donde la utilización de elementos clásicos constituya la garantía del objeto como obra de arte, y por tanto, su significación. Duchamp es definido como nominalista pictórico, en donde cualquier objeto puede ser considerado obra de arte (La Fontaine). Este proceder sustituye la visión platónica de la obra como la conjunción armónica del cosmos único entre naturaleza y arte. El clasicismo busca imitar la naturaleza, las formas puras de la naturaleza. El nominalismo de Duchamp, según Solá Morales, utiliza signos clásicos como revestimientos de artísticidad similares a la arquitectura posmoderna, tipo pastiche.

En Mies no existe la referencia a la totalidad del cosmos con la que el arte clásico construía el sentido, los órdenes, los tipos, las proporciones, la perspectiva. Tampoco existe un Mies Pop. No existe la intencionalidad de apropiarse de los significados de la tradición clásica como un secuestro. La obra de Mies no parte de imágenes sino de materiales, y ése sería su grado cero de la escritura según la lógica de Roland Barthes.

Toda la capacidad de innovación de Mies no procede de la imitación de un discurso abstracto sobre el concepto de luz, espacio o territorio. En Mies las realidades físicas son desde el principio el material para la obra de arquitectura, y sus llamadas a entender la arquitectura como edificación no son un tributo ligero al funcionalismo, sino la demostración de que las condiciones perceptivas creadas por la materialidad de los edificios están en el origen del significado espiritual de los mismos. Sólo a través de las condiciones materiales se puede alcanzar el auténtico campo de actuación que es el de los significados.

La relación entre materialidad y recepción del significado espiritual no se produce intencionalmente: el arquitecto no adecua las formas de sus materiales a leyes o convenciones preexistentes que haya que imitar o reproducir. La relación con la arquitectura es inmediata, afirma Solá Morales, apoyándose en Deleuze y Guattari.

La obra de arte moderna, es para los autores del Anti Edipo, un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de percepciones (subjetiva) y de afecciones (no puramente subjetiva). Por tanto, la obra no nos lleva de inmediato desde el concepto hacia otros objetos o imágenes que sirvan de referencia. La arquitectura de Mies es un bloque consolidado permanente, de producción de sensaciones a través de las cuales pasan los materiales y se llega a los conceptos.

El concepto en Mies no tiene nada que ver ni con la Ciencia ni con la Filosofía.

El arte conceptual tendía, por la extrema desmaterialización de sus mensajes, a la pura información, a la taxonomía, a la formulación de proyectos generales. En Mies la materialidad se hace particular. Sus obras no son la expresión de ideas generales sino de objetos físicos particulares, tangibles productores de sensaciones y afecciones.

La visión de la obra de Mies desarrollada por Tafuri, plantea su inmersión en un entramado: el escenario, lo que a juicio de Solá Morales traiciona el concepto de modernidad en Mies, reconsiderándola como el último residuo de la obra de arte como representación. El modernismo, claro está, entiende la experiencia estética como un cúmulo de sensaciones, de acumulación de imágenes provocada por un recorrido aleatorio. En palabras de Benjamin, "el cine proporciona materia para una recepción colectiva y simultánea, de la misma forma en que siempre lo ha hecho la arquitectura".

De allí que no sea casual el interés de Mies por la fometraje y por el control de las fotografías de sus edificios. Fotografías en las que, por cierto, resultan completamente inadecuadas las nociones de escenografía o teatralidad.

Por lo mismo hablar de contexto en la obra de Mies no es adecuado. Sus obras no se refieren al contexto ni constituyen una mimesis del lugar en que se encuentran. Se plantea la independencia del objeto artístico como significativo por sí mismo, más que relacionándolo con el pasado o con ideas sociales o emociones individuales.

Esta visión aislada y autónoma de la experiencia estética tiene que ver con el carácter autorreferencial de la obra de Mies.

La diferencia entre la obra de Mies y la corriente Minimalista reside en el comportamiento abierto o cerrado que la autorreferencia comporta con relación a otros valores.

Para los minimalistas las obras no apelan ni evocan nada que no sean ellas mismas, sólo se explica su materialidad, su factualidad, su evidencia. En Mies hay mucho de aquello. Explica cómo es y hace de su presencia el acto primordial de su significación. Pero, la diferencia está en que en Mies hay un proyecto ético que se realiza precisamente en su obra. Todo el debate sobre la técnica, en el período de entreguerras, es un debate ético. La reflexión filosófica sobre la técnica y sus productos se hace desde un punto de vista ético, en la perspectiva de una reconstrucción posterior al nihilismo nietzscheano. La arquitectura no debe ser encerrada en sí misma, autocomplacida con sus propios intereses ni tampoco puramente empírica. El proyecto arquitectónico se inscribe en un proyecto más amplio, de naturaleza ética, en que la contribución del arquitecto a la sociedad se hace a partir de la transparencia, la economía y la obviedad de sus propuestas arquitectónicas. La suya es la contribución de la verdad, de la honestidad.



Pabellón de Barcelona. Mies Van Der Rohe, 1929.

En 1968, año del fin del movimiento moderno, y años de consolidación del minimalismo, Deleuze publicaba su texto "Diferencia y Repetición". La tesis de Deleuze permite entender el nexo entre la experiencia estética de la obra de Mies y el minimalismo. El libro de Deleuze, concebido como una salida de la rigidez del pensamiento estructuralista y también de la pura descomposición del carnaval posnietzscheano, establece las bases de un proceso de significación y de construcción de sentido a partir del desequilibrio en la idea monista de lo igual, de lo mismo, introduciendo la noción de repetición y diferencia.

La repetición como novedad, como mecanismo de libertad, de muerte y vida; la repetición como voluntad, como lo contrario a las leyes de la naturaleza; la repetición como una nueva moral más allá del hábito y de la memoria. Una repetición que sólo se hace tensa y creativa con las grietas de la diferencia, con el desequilibrio, la innovación, la apertura y el riesgo.

En resumen, siguiendo claves de interpretación posestructuralista, Solá Morales logra describir los diversos canales y torrentes que recorre el arte y la filosofía y en especial la arquitectura del siglo XX. Mediante el análisis de discursos presentes en las corrientes y movimientos, personajes y obras presentes en la historia de la cultura del XX, descifra nodos, encuentros, puntos de inflexión, deltas. De esta forma se produce una lectura general de la producción arquitectónica del siglo pasado, desmitificando las tesis de la historiografía arquitectónica clásica. Arquitectura y autonomía, sentido y significación, el Movimiento Moderno en permanente crisis, Mies y el existencialismo ético, el minimalismo como clave para entender la búsqueda de la producción arquitectónica del siglo, los CIAM y el existencialismo heideggeriano, la tecnología y Le Corbusier. La validez de la arquitectura de microrrelatos, fragmentos individualidades. Apuesta, en última instancia por la validez de buscar en la arquitectura el sentido personal.

4.2.3 Historiografía radical.

Siguiendo el sendero iniciado por Manfredo Tafuri, J. Quetglas arremete contra la visión tradicional de la historia del arte y la arquitectura. Utilizando como marco conceptual a los seguidores italianos de Foucault, en especial a Toni Negri, aborda rizomáticamente el advenimiento del capitalismo de flujos y la crisis del trabajo moderno como escenario para la crisis del arte moderno y el ocaso de las vanguardias políticas y artísticas.

De esta forma, en su intento por leer la crisis de la arquitectura con relación a la crisis general de las artes y la economía, Quetglas desarrolla⁴³ una aguda crítica al papel de las vanguardias en el siglo XX, y en especial al rol del Movimiento Moderno de la Arquitectura como mediadores entre el sistema capitalista y el hombre común. Partiendo de aquel fracaso, se pregunta hoy por la idea de vacío y silencio en el arte moderno. ¿Es aquello fruto de la imposibilidad del arte de constituirse como portador de sentido después de la caída de las utopías? ¿O es, por el contrario, una búsqueda de nuevos lenguajes, todavía difíciles de codificar bajo nuestro imaginario racional-burgués?

Si bien existen vacíos y silencios en la obra, siempre éstos dicen algo al espectador. ¿Qué es lo que estas nuevas manifestaciones dicen y que nos cuesta tanto entender? La Hipótesis de Quetglas es la existencia de un nuevo sujeto histórico, distinto al sujeto moderno hijo de la ilustración y de la mentalidad burguesa, aquél que aparece como resultado de los dispositivos discursivos de las ciencias del hombre. Proceso histórico que encuentra su origen en la Ilustración y que es magistralmente descrito por Foucault en "Las Palabras y las cosas".

La nueva episteme emergente, es parte del proceso de liberación de la sociedad disciplinaria y del control, cuya caracterización realizarán profundamente Foucault y Deleuze. En este sentido, el tránsito epistémico es metaforizado por Negri como la transición hacia una nueva subjetividad, el paso del obrero masa al obrero social, y el paso de la fábrica a la máquina ecológica. El pensar, por tanto, que la obra de arte no significa es solamente una manifestación de la imposibilidad de comprender bajo los encuadres del Sujeto clásico iluminista la emergencia de esta nueva sensibilidad. Es, en el fondo, no captar la profunda transformación epistémica a la que estamos asistiendo: el desarrollo de una nueva sensibilidad y percepción. Debido a esta debilidad antrópica es que estas obras son caracterizadas como vacías o silentes. Para Quetglas, estas obras son ejemplos de la nueva sensibilidad que nace. El dudar de la episteme moderna, del arte como representación o como satisfactor de una necesidad, implica asumir un corte epistemológico de marca mayor, que, a decir de los pensadores posmodernos, está en pleno tránsito en el mundo occidental.

La Crítica a las vanguardias se concentra en la relación entre arte y trabajo. El arte como producción y máquina: las vanguardias, el racionalismo arquitectónico, la Bauhaus. ¿Cómo desembarazarse de la lógica de la productividad del capital y de la lógica de la no-revolución, de la fe moderna en la integración? -se pregunta Quetglas. Estamos, según este autor, con la posibilidad de leer irónicamente el papel de las vanguardias: la imaginación de las vanguardias instaladas al interior del Movimiento Moderno. El valor del trabajo y del arte como productividad (artista frente a la máquina) en Pollock, Duchamp o Dalí, es el trabajo entendido como fuente de valor y la obra como representación del mundo-máquina modernista. El ojo sociológico de un reconocido organicista como Oswald Spengler advierte agudamente un cambio en la subjetividad del hombre de principios del XX a partir del maquinismo: *"...estas máquinas son cada vez más deshumanizadas, más ascéticas, más místicas y esotéricas (...). El campesino, el artesano, incluso el comerciante se convierte de golpe en insignificantes frente a tres figuras a las que ha dado forma el desarrollo de la máquina. El empresario, el ingeniero y el obrero industrial."*⁴⁴

⁴³ Joseph Quetglas; Pasado a limpio II, ed. Pre - Texto, Barcelona, 2001.

⁴⁴ Citado por Antonio Pizza, "La arquitectura de las fábricas como Zeitstil de la modernidad" en Comercio e industria, s/f.



Walter Gropius, Bauhaus 1925-1926.

La relación entre arte y revolución tecnológica es abordada por Le Corbusier en pleno auge del Movimiento Moderno. Vale la pena detenerse en la figura del arquitecto suizo-francés, pues parecen reflejarse en ella las contradicciones del arte frente a las nuevas transformaciones culturales y tecnológicas de las primeras décadas del XX. Para la mayoría de los críticos e historiadores de la arquitectura Le Corbusier presenta una actitud de fascinación ante las máquinas, "comparando por ejemplo un automóvil con los templos griegos"⁴⁵. Esta imagen de Le Corbusier absorto es negada, en parte, por Tafuri, quien distingue dos reacciones distintas al interior de los movimientos de Vanguardia frente al maquinismo. Una que se aproxima con distancia al nuevo objeto y otra que se introduce en él y lo descompone. En este segundo plano sitúa al maestro franco-suizo junto a Gropius y Mies Van der Rohe, quienes individualizan las nuevas leyes del equipo mecánico y resuelven, penetrando en él, sus irracionalidades y contradicciones.⁴⁶

Una visión diferente respecto a la relación entre arquitectura y tecnología se encuentra, como sabemos, en la lectura del Movimiento Moderno hecha por Solá Morales⁴⁷. Este autor cuestiona la idea de que el punto de partida de las nuevas arquitecturas sean las nuevas tecnologías. En este sentido indica que la arquitectura para Le Corbusier constituye una mediación. Una operación de significado por la cual el nuevo universo tecnológico queda incorporado a la manifestación arquitectónica pero sin constituir su finalidad última. Antes y ahora la arquitectura es la mediación entre las técnicas, las imágenes, el panorama que la cultura de cada momento ofrece y que Le Corbusier llamará el orden del universo. Es una mediación entre el entorno técnico, al cual los ojos del arquitecto deben estar bien abiertos, y la finalidad estética que constituye el último objetivo de la obra arquitectónica.

Según Solá Morales el objetivo de la arquitectura no es la literalidad de las funciones o de las técnicas, sino la exposición elocuente, la presentación convincente, la manifestación verosímil del mensaje de universalidad que en estas técnicas puede hallarse. En "Arquitectura o revolución", Le Corbusier entiende revolución no tanto como el desorden social o el cambio violento que las masas pueden producir, sino sobre todo la inseguridad y el temor, el descontrol y la amenaza que las fuerza de la revolución científico-técnica comportan si no es posible conformarlas, "mediar en su ciega energía, para hacerlas

⁴⁵ Helmut C. Schultz, op.cit

⁴⁶ M. Tafuri, op.cit.1997.

⁴⁷ Ignasi de Solá Morales.op.cit.

socialmente asimilables, colectivamente disponibles, fenomenológicamente pacificables"⁴⁸.

La disyuntiva entre arquitectura o revolución es la traducción del optimismo con que Le Corbusier ve la innovación y los cambios científico-técnicos. Estos no tienen por qué ser considerados como amenazas inhumanas, peligros destructivos del individuo y de la vida social, sino benéficos productos capaces de reconciliar al sujeto con su entorno, introduciendo una dimensión mediata entre unos y otros a través de la arquitectura. Solá Morales interpreta a Le Corbusier como un optimista frente a los miedos y augurios negativos frente a la revolución tecnológica presente en Chaplin de el filme "Tiempos Modernos", en la crudeza de Picasso, en las distopías de Orwell, Huxley, H. G. Wells, en la crítica situacionista y otras expresiones de desconfianza frente a la modernización. Sin embargo no sitúa a Le Corbusier en un plano de ingenuidad frente a la técnica, más bien plantea una línea de continuidad con Gaudí y Mies, en el sentido de entender estas expresiones como arquitecturas que innovan, no sólo desde lo constructivo y tecnológico, es decir de la aplicación de nuevas posibilidades mecánicas, sino sobre todo desde la comunicación y la gestión, arquitectura de retóricas, por tanto de central preocupación por la estética. Lo paradójico es que, para Solá Morales, la High Tech, hace desembocar el pionerismo y la actitud de vanguardia en una continuidad con el discurso de la más feliz tradición moderna, una retórica de la exaltación de la técnica precisamente como camino de pacificación personal y social. Asunto que de todos modos, a nuestro juicio, se encuentra en los orígenes mismos de la vanguardia, oculto o metaforizado, conciente o inconscientemente. Como sea, Le Corbusier apuesta por una arquitectitud de la mediación, de la integración social y no de la revolución.

La segunda forma de reacción ante el fenómeno del maquinismo, siguiendo a Tafuri, es aquella para quienes el trabajo no está libre del equipo mecánico, de quien lo mira exaltado, en lugar de ponerse detrás de él para usarlo. En esta corriente las cosas industriales sustituyen a la Naturaleza del Clasicismo, sustituyen también el culto iluminista del hombre, e incluso de la razón: "son productos de la lógica sin piedad del capital, que paradójicamente ha destruido la fe en el antropocentrismo"⁴⁹. Tanto el Constructivismo soviético, como el Futurismo italiano, el Dada, y otros, hacen parte de esta tendencia. Ello porque de una u otra forma se constituyen como movimientos de ruptura, pues no disimulan bajo pretextos estéticos la nueva realidad, productiva, social y moral, creada por el universo de la precisión.

En la arquitectura, en especial en el Constructivismo ruso, encontramos patente la imagen de la realidad industrial mecanizada como despojada del ambiente, como objeto aislado y real, constitutivo de verdad y autonomía en sí mismo. La máquina en el vacío y como fragmento ajeno a una totalidad. El manifiesto del grupo productivista de Tatlin es decidor. Las consignas de los constructivistas son, entre otras:

"1.- abajo el arte, viva la técnica! 4.- abajo el mantenimiento de las tradiciones artísticas, viva el técnico constructivista! y 6.- el arte colectivo del presente es la vida constructiva.!"

Queda clara la opción por reducir el arte a la producción de objetos, se asume la crisis de los objetos clásicos, de las cosas dotadas de autónoma carga emblemática, o si se quiere de una historicidad romántica.

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ Tafuri, *op.cit*

En caso del Futurismo italiano se aprecia con claridad la crisis del objeto artístico y un replanteamiento de la Historia. La intuición del valor de una nueva naturaleza, asumido desde ya hace tiempo por la realidad tecnológica, en oposición y antítesis a la naturaleza como fuente de valores estables y permanentes. De todos modos la relación de los futuristas con la máquina era más compleja que la mera adopción mimética. El objetivo de los futuristas era anteponer al mito tecnológico, elevado por ellos mismos, una nueva objetividad. Era convertir al arte en una especie de prototipo de los procesos tecnológicos, o más bien una mediación entre el mundo de la cantidad -tomado en sus valores abstractos- y mundo de la cualidad resuelto en un reflejo de las emociones subjetivas respecto de las máquinas. Entre la mitificación de la máquina y la nueva objetividad, el futurismo contribuye a la deshumanización del objeto artístico, o por lo menos a debilitarlo en tanto subjetividad. La subjetividad queda relegada a la percepción de objeto tecnológico.

En el Dadaísmo la anulación de la subjetividad y de la Historia se aprecia aún con mayor transparencia. La necesidad de lograr llegar al grado cero de la comunicación visual se aprecia en el manifiesto de 1918: "El factor nuevo crea un mundo cuyos elementos son sus mismos medios, una obra sobria, precisa, sin sujeto. El nuevo artista se revela: ya no describe (reproducción simbólica e ilusionista e ilusionista), sino que con la piedra, la madera, el hierro, el estaño, crea directamente piedras, organismos, locomotoras que pueden darse la vuelta por todas partes según el viento límpido de la sensación del momento".⁵⁰

Identidad entre los materiales de la imagen y las imágenes mismas, aclara Tafuri, "destrucción de todo código lingüístico" y de la historicidad de todo procedimiento artístico. En suma anulación de la vieja subjetividad. Del mismo modo es posible leer el objeto vacío de Duchamp en tanto un concepto del arte como representación de la productividad alienada del trabajo. Los ready-made como manifestación pura de la sensibilidad industrialista.



Marcel Duchamp, Fountain (1917).

En el surrealismo sorprende el pensamiento de Dalí, que buscando también una nueva objetividad establece una relación entre vanguardia artística surrealista, el discurso industrial y tecnológico y el psicoanálisis como dispositivos de mediación entre el hombre y el mundo. Dalí le escribe a García Lorca:

⁵⁰ Citado por Tafuri, op.cit.

"Yo pienso eso, ninguna época había conocido la perfección como la nuestra, hasta el invento de la máquina no había habido cosas perfectas, y el hombre no había visto nunca nada tan bello ni poético como un motor niquelado. La máquina ha cambiado todo, la época actual respecto a las otras es más distinta que la Grecia del Partenón a lo gótico. No hay que pensar más que en los objetos mal hechos y feísimos anteriores a la mecánica, estamos pues rodeados de una belleza perfecta inédita, motivadora de estados nuevos de poesía."

Luego criticando el subjetivismo, el naturalismo y la historicidad de los poemas de García Lorca, el pintor asegura: "soy superficial y lo externo me encanta, porque lo externo al fin y al cabo es lo objetivo hoy y sólo en lo objetivo veo el estremecimiento de lo etéreo".

Dalí reconoce el arte puro en la búsqueda de la precisión y la objetividad: "Buster Keaton - he aquí poesía pura, Paul Valery - avenidas posmaquinística, Corbusier, Los Angeles, pulcritud y eutimia de lo útil estandarizado, espectáculos asépticos, antiartísticos, claridades concretas, humildes, vivas alegres, para oponerlas al arte sublime, delicuescente, amargo, putrefacto..."⁵¹.

El tema de la subjetividad, de todas formas, es abordado por el surrealismo, a través de la noción de inconsciente. El inconsciente como máquina, como conjunto de procedimientos objetivables y analizables aportada por el psicoanálisis, permitirá al arte del siglo XX, en especial a las vanguardias la posibilidad de analogizar el mundo moderno maquinizado con las construcciones mentales oníricas, inconscientes descubiertas por Freud⁵². Este cruce interdiscursivo permite situar al arte del XIX y XX como un elemento más de la lógica del pensamiento racional moderno, con fe en el progreso y la integración social a través del trabajo productivo como fuente de todo valor (trabajo alienado, como mercancía o valor de cambio en términos de Marx). En este sentido los grabados analizados por Bertelli permiten reconocer en el origen de la concepción del objeto artístico moderno una contradicción fundamental entre el racionalismo y el naturalismo, produciendo un mundo "falsamente objetivado".

Desde esta perspectiva, la comunión de corrientes y movimientos artísticos, filosóficos y económicos de principios del XX consolidan la transformación de la subjetividad antropomórfica e historicista característica de la época clásica. Abstracción del tiempo, y del espacio. Tiempo científico y no humano, liberación del contexto real, abstracción de la naturaleza y de la naturaleza humana, arte abstracto. La máquina como objeto sustituye la visión de paisaje industrial característica del XIX. El trabajo humano es totalmente mecanizado, sometido al engranaje del discurso técnico-científico superior. La expropiación del tiempo y el espacio subjetivos, por parte del maquinismo, se traduce en la producción artística de las vanguardias y su fin último de integración y no de ruptura con el nuevo mundo.

⁵¹ Citado por Ian Gibson. Lorca- Dalí. El amor que no pudo ser. Ed. Plaza y Janés., 2000.

⁵² La crítica al psicoanálisis como modelador de subjetividad en el capitalismo y, por tanto, como máquina de territorialización de los flujos de deseo, en Deleuze y Guattari. Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia II. Ed. Pre-textos, 1997; en especial el capítulo " 1914 ¿Uno sólo o varios lobos?. La crítica se centra especialmente contra la distinción freudiana entre psicosis y neurosis, en donde se categoriza el problema psíquico sin ninguna referencia a la despersonalización subjetiva del "paciente". La lectura es arbitrariamente "objetiva", en tanto se desterritorializan los flujos subjetivos mediante los dispositivos de la castración, del paradigma edípico, etc. De tal forma la aspiración lingüística inunda el mundo de lo onírico y lo inconsciente. El psicoanálisis cierra en definitiva, las posibilidades de la embriaguez surrealista, codificando en pos del saber científico, todo deseo liberador.

Según Antonio Pizza, esta concepción de la máquina como nueva fenomenología tiene un claro reflejo en la nueva concepción de la arquitectura de las vanguardias. En especial, se pueden citar las arquitecturas de algunos establecimientos productivos de comienzos del siglo XX como campos de experiencias que permitieron sistematizar algunas actitudes disciplinarias que resultarán de capital importancia para el desarrollo de la llamada arquitectura moderna. La opinión general es que la arquitectura moderna empezó con los primeros edificios industriales del siglo XX. A decir de Helmut C. Schultz⁵³, lo que motivó a los arquitectos a ocuparse de la construcción industrial, fue por un lado, la desilusión de los historicismos del XIX y la fascinación por lo nuevo y lo técnico, que emanaba directamente de los edificios industriales. Ejemplo de ello es la propuesta de ciudad industrial de Toni Garnier, diseño "hecho de la nada y sin cobrar comisión".

Para Pizza, "el paradigma mecánico se convierte al mismo tiempo en indicación metafórica de la organización espacial y en contenido explícito del destino funcional"⁵⁴. Es ilustrativa al respecto la opinión de uno de los artífices de la arquitectura industrial de aquellos años, Peter Behrens, quien instala la máquina como el gran destructor y constructor de su época. El objetivo de la arquitectura fabril de Behrens es captar el nuevo tiempo de la modernidad, un tiempo discontinuo, fragmentado y huidizo que ya no puede servirse de las antiguas formalizaciones. Esta nueva configuración del espacio para el trabajo implica, claro está, la adopción de nuevos materiales constructivos, en especial el hierro, elemento que contribuía a la sensación de estabilidad que requería la nueva fenomenología de la revolución moderna. Para Cirici Pellicer la adopción del hierro simboliza los ideales de progreso del racionalismo, y la fuerza y la solidez necesarias para asentar el utilitarismo funcional de la nueva subjetividad. En este sentido ve en la Torre Eiffel y en el Cristal Palace una "significación moral de la nueva era"⁵⁵. Es posible identificar en los maestros de la arquitectura industrial, en su primera etapa, un gusto por la monumentalidad, en especial en los trabajos de Gropius, en donde se aprecia el objetivo de mantener una grandeza mediante la mantención de la forma compacta, que permite sustentar los principios del racionalismo y el funcionalismo modernos.

⁵³ Helmut C. Schultz. "Construcción industrial. El futuro de la tradición.", (s/r).

⁵⁴ Antonio Pizza, "La arquitectura de las fábricas como Zeitstil de la modernidad" en Comercio e industria, s/f.

⁵⁵ A. Cirici Pellicer "visión retrospectiva de la Arquitectura en hierro" (s/r)



Peter Behrens (1868-1940). Fábrica de Turbinas de la AEG, Berlín, 1909.

Otro aspecto relevante es la asunción de la ingeniería y los patrones económicos como elementos fundamentales en la nueva producción arquitectónica de aquellos años. El fin de una ornamentación, vista como superflua e innecesaria, aislaba al objeto de arte de la subjetividad y del peso de la historicidad. En cierto modo, esta racionalización del proceso artístico como producción materializa la concepción de la ética protestante del trabajo. En este sentido, el ingeniero americano se alza como ícono de la perfección absoluta. El matrimonio entre el discurso de la nueva organización del trabajo y la nueva arquitectura se plasma con claridad en la alianza entre Ford y Kahn. La arquitectura de este último, caracterizada por la utilización de nuevos materiales de construcción, por un concepto del espacio puro y abstracto, por una funcionalidad versátil del espacio del trabajo y por la ausencia de compartimentos, aparece como una clara adecuación al concepto de producción en línea como cadena de montaje impulsado por Ford; y permite, además, la materialización del control del tiempo que la organización científica del trabajo desarrollada por Taylor requería. Analizando la fábrica Ford de Highland Park en Detroit, construida por Kahn en 1909, Ornella Selvafolta observa que: "el criterio de la producción en masa no significaba sólo un aumento cuantitativo, sino que suponía la aplicación sistemática de los principios de simplificación del diseño, estandarización de las partes, mayor precisión y eficiencia de las máquinas, cuantificación rigurosa de los tiempos de ejecución y la continua experimentación de nuevos dispositivos capaces de ahorrar trabajo implicaban la política de renovación impulsada por Ford"⁵⁶.

Esta lectura de la alianza entre arte e industrialización del trabajo puede leerse como un intento por estilizar los lugares industriales, procurando higiene, control y seguridad al obrero. Pero también, significa asumir en la producción arquitectónica un rol de mediador entre los conflictos de clase que genera inevitablemente el capitalismo industrial. La arquitectura, aparece, en este sentido como mediadora, como dispositivo de integración

⁵⁶ Ornella Selvafolta: "El espacio del trabajo (1750 - 1910)" en Historia Abierta, Debats nº 13. s/f.

entre los sujetos⁵⁷ y el proceso de proletarización en marcha. En este sentido, vale la pena preguntarse por la funcionalidad del arte de las vanguardias, como expresiones de integración a la revolución modernizante en marcha y, por tanto, como arquitectura y arte de la no-revolución.

Por contraposición, Quetglas ve en las reacciones posvanguardias de carácter subjetivista y en el minimalismo, la lógica del valor desligada del trabajo. El grito del sujeto desconectado de la lógica fabril. La obra de los minimalistas (véase, por ejemplo, los trabajos de Morris) es interpretada como el reconocimiento del sujeto pos Estado de Bienestar, contemporáneo a la desaparición de la relación racional y científica entre el producto por excelencia (el oro) y la medida del valor por excelencia (el dólar). "I do not make art, i do art ."

En la pintura de deconstrucción se desvincula el trabajo artístico con cualquier necesidad de expresión, tanto de los valores personales del autor como de las condiciones del mundo. La obra no tiene nada que decir acerca del mundo, tiene ausencia de discurso, no se dirige a nadie. Es autotautológica para, por ejemplo, Ad Reinhardt. La obra es, pero no está en el mundo: "art as art".



Phillips Morris, Untitled, (Pink Felt) 1970; Untitled, (Corner Piece) 1964.

⁵⁷ Existe toda una vertiente de la historiografía inglesa contemporánea que ha demostrado las múltiples formas de resistencia de los sujetos subalternos al proceso de proletarización necesario para el desarrollo industrial. Sabotajes, robos, destrucción de máquinas son algunas de las diversas manifestaciones de antiproletarización de las masas desposeídas del XIX y XX. Son ilustrativos al respecto los trabajos de E. Hobsbawm: *Rebeldes Primitivos*, Ed. Ariel, 1983 y *Trabajadores. Estudios de la clase obrera*, Ed. Crítica, 1979, en especial el capítulo "Los destructores de máquinas".: Del mismo modo Clauss Offe ha sostenido que "todo hombre que ha descubierto que sus capacidades básicas ya no sirven como base para su subsistencia, no busca automáticamente o espontáneamente vender su fuerza de trabajo", en *Contradicciones en el Estado de Bienestar*, Ed. Alianza, Madrid, 1994. Este proceso de disciplinamiento de la mano de obra ha sido analizado por Foucault en su caracterización de la, por él llamada, época clásica, en especial se puede revisar *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*, Ed. Siglo XXI, 1998. El objetivo de las técnicas de control y disciplinamiento desarrolladas por las instituciones modernas era la formación de cuerpos dóciles aptos para el sistema productivo en ciernes. Este proceso comenzó, según Foucault, por una nueva forma de distribución de los hombres en el espacio: cárceles, hospitales, escuelas, fábricas.



Ad Reinhardt, Pintura abstracta, N°9, 1954-59.

Coincide con Derrida⁵⁸ al reconocer esta nueva sensibilidad a partir, por ejemplo, del teatro de la maldad de Antonin Artaud, que busca romper con la tradición teatral amparada en el sujeto clásico-racional-burgués, que tiene un sistema sensorial basado en el apogeo del individuo. "La danza y por consiguiente el teatro no han empezado todavía a existir". Esto puede leerse en uno de los últimos escritos de Antonin Artaud, "El teatro de la crueldad", de 1948. Pero en el mismo texto, un poco antes, se define el teatro de la crueldad como "la afirmación de una terrible y por otra parte irreductible necesidad". Así pues, Artaud no reclama una destrucción, una nueva manifestación de la negatividad. A pesar de todo lo que tiene que saquear a su paso el teatro de la crueldad "no es un símbolo de un vacío ausente", sino que afirma, produce su afirmación misma en su rigor pleno y necesario. La teatralidad tiene que atravesar y restaurar parte a parte la existencia y la carne: habrá que decir del teatro lo que se dice del cuerpo. En este plano Artaud reconoce en el nacimiento mismo del teatro occidental su propia muerte, pues ha dejado de lado su esencia afirmativa. El teatro ha nacido en su propia desaparición, y el retoño de ese movimiento tiene un nombre, es el hombre. El teatro de la crueldad debe nacer separando la muerte del nacimiento y borrando el nombre del hombre.

Así es necesario indudablemente despertar, reconstruir la víspera de este origen del teatro occidental, declinante, decadente, negativo, para reanimar su norte de afirmación. La fuerza de la crueldad está actuando continuamente. El vacío, el sitio vacío está dispuesto para ese teatro que todavía no ha empezado a existir. Para Derrida la afirmación del teatro que busca Artaud es una cuestión histórica. "Histórica no porque se deje inscribir en lo que se llama la historia del teatro, no porque haga época en la

⁵⁸ En particular nos referimos a "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en Jacques Derrida, La escritura y la diferencia, ed. Anthropos, Barcelona, 1989, pp.318-349

transformación de los estilos teatrales o porque ocupe un lugar en la sucesión de modelos de representación teatral. Esta cuestión es histórica en un sentido absoluto y radical. Anuncia el límite de la representación".⁵⁹

El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. "...he dicho, pues, crueldad como podría haber dicho vida". El teatro clásico no es más que una representación de la vida y ese es el límite -humanista- de la metafísica del teatro occidental." "Así pues el teatro como se practica se le puede reprochar una terrible falta de imaginación: el teatro tiene que igualarse a la vida, no a la vida individual, a ese aspecto individual de la vida en que triunfan los caracteres, sino a una especie de vida liberada, que barre la individualidad humana y donde el hombre es sólo un reflejo", dirá Artaud.

En el campo de la producción literaria se reconoce la obra de una serie de autores que cuestionan el sentido clásico del texto y la representación, como mediadores entre el hombre y el mundo. En este sentido Samuel Beckett describe la paulatina pérdida de órganos en relación con el mundo en nuestro tiempo. Órganos de percepción, de expresión, de locomoción, de aprehensión de un sujeto del que nada se proyecta y al que nada penetra. Lo único que sale de él es esa excrescencia grumosa de palabras en que se ha convertido el lenguaje, aquel instrumento duro y fuerte de relación entre el sujeto y el mundo⁶⁰. El fragmento citado a pie es, de alguna manera, la recapitulación de toda la obra y su avance hasta un punto final que se conecta con el principio de manera circular. No hay salida. Se observa hasta el último momento de la representación una situación de

⁵⁹ Derrida, op.cit. p.320

⁶⁰ Un extracto de "Esperando Godot", de 1953, es ilustrativa al respecto:

(Cada uno coge una punta de la cuerda y tiran. La cuerda se rompe. Están a punto de caer).

Vladimir: No sirve para nada.

(Silencio.)

Estragón: ¿Dices que mañana hay que volver?

Vladimir: Sí

Estragón: ¿Dices que mañana hay que volver?

Vladimir: Sí

Estragón: Pues nos traeremos una buena cuerda.

Vladimir: Eso es

(silencio).

Estragón: Didi

Vladimir: Sí

Estragón: No puedo seguir así.

Vladimir: Eso es un decir.

Estragón: ¿Y si nos separásemos? Quizás sería lo mejor.

Vladimir: Nos ahorcaremos mañana (pausa) A menos que venga Godot.

Estragón : ¿Y si viene?

Vladimir: Nos habremos salvado.

(Vladimir se quita el sombrero, mira el interior, pasa la mano por dentro, se lo sacude, se lo cala)

Estragón : ¿Qué?, ¿Nos vamos?

Vladimir: Súbete los pantalones.

Estragón : ¿Cómo?

Vladimir: Súbete los pantalones.

Estragón: ¿Que me quite los pantalones?

Vladimir: Súbete los pantalones

Estragón: Ah, sí, es cierto.

(Se sube los pantalones. Silencio)

Vladimir: ¿Qué? ¿Nos vamos?

Estragón: vamos

(No se mueven)

sin sentido. Recordemos que el fragmento que se comenta sigue a la salida el muchacho que aparece, tras el abandono definitivo de la escena del esclavo Lucky y su amo Pozzo, para avisar que Godot no llegaría esa noche. Vladimir y Estragón vuelven a plantearse nuevamente la posibilidad del suicidio en el árbol del que había dicho "Sólo el árbol vive". Ante la falta de otra cuerda, se proponen ahorcarse con la cuerda del cinturón de Estragón (de ahí las referencias al pantalón que se cae) El fragmento se inicia en el justo instante en el que la cuerda se rompe y se frustra la posibilidad del suicidio, que no descartan, pero que aplazan "Nos ahorcaremos mañana. (pausa) A menos que venga Godot".

El texto proclama la inutilidad de las cosas, la cuerda "no sirve para nada". Estragón proclamará una vez más su desesperación: "No puedo seguir así", afirmación relativizada por Vladimir. La separación y el suicidio como temas recurrentes, "A menos que venga Godot", que no llega, por lo que parece que no hay salvación posible.

El teatro de Beckett es representativo de la nueva sensibilidad anunciada por Quetglas. El absurdo universo del literato irlandés va más allá del teatro existencialista de posguerra, que aún conserva mensajes de corte filosóficos y éticos. Si bien Beckett toma como punto de partida el Ser-ahí arrojado en la existencia (carente de proyecto), de Heidegger, lo extrema al punto del sinsentido, pero una ausencia de sentido siempre comunicante, ensalzando la imposibilidad del silencio. Ello se refleja, en el caso del fragmento citado⁶¹, en la presencia de dos personajes incompletos y frágiles, manejados por un destino que les excede, que intentan comunicarse y ahuyentar un silencio hipercomunicante, el del sentido radical de su soledad. Constantemente están tentados al abandono heideggeriano, pero prefieren acompañarse en la espera de algo que no va a llegar.

Del mismo modo, se aprecia una reducción dramática al mínimo, que incrementa las sensaciones de angustia y del tedio de la existencia humana absurda. Los diálogos aparecen truncados, incompletos, resaltando la incomunicación humana en el contexto del lenguaje formal. La importancia de la mínima gestualidad y la propia desnudez del escenario invitan a un vacío que, sin embargo, comunica al espectador el estado reinante de la existencia humana.

Cómo se ha señalado, Beckett transforma en sus "Textos para nada", las tres grandes preguntas kantianas (¿Qué puedo conocer? ¿Qué debo hacer? ¿Qué puedo esperar?) en las tres preguntas radicales: ¿Dónde podría ir yo, si pudiera ir a alguna parte? ¿Qué sería yo, si pudiera ser algo? ¿Qué diría, si tuviera una voz?. A ellas añade ¿Quién soy yo, si el otro existe? Por tanto, el problema del sentido, expresado plásticamente, se resuelve en el movimiento y en el reposo; en el ser, definido por la alteridad; y en lenguaje, como el imperativo del decir y como imposibilidad del silencio.

Son significativas al respecto también las obras de Maurice Blanchot, Georges Bataille y Emanuel Levinas, filosofías que buscan independizarse de la tiranía del pensamiento de la continuidad, de la raíz platónica-hegeliana. En Blanchot se pone en entredicho la propia filosofía. La literatura de Blanchot es una "otra filosofía" que se sitúa fuera de la ontología, recelosa del predominio del Ser como asunto primario del pensamiento, como la gran interrogante. Para Blanchot situarse fuera de la ontología no significa automáticamente caer en la línea del pensamiento discontinuo, del nihilismo nietzscheano o de la crudeza de

⁶¹ Para sumergirnos en el análisis de la obra citada seguimos, en parte, la visión de Manuel Ángel Vázquez: Comentario a "Esperando a Godot", en sitio web.

Bataille. El sendero dirige a un territorio desconocido, el que se sitúa entre estos dos opuestos, entre el ser y la nada. ¿Qué hay entre el ser y la nada?, se pregunta Blanchot. La sola pregunta apunta hacia un habla plural. "Y ella significa a su turno la posibilidad de una comunicación ni igual ni desigual, ni dominante ni subordinada, ni mutualista ni recíproca, sino disimétrica e irreversible"⁶². Un habla que no aplaste lo desconocido, sino que acepte en ella su propio origen y su destino. Un habla fuera de la filosofía, un habla que se pondría a sí misma, por su exigencia de salir del ser unitario y de su continuidad profunda, de su fondo continuo, fuera de la ontología. ¿Es filosofía la obra de Blanchot? Bataille no vacilará: la filosofía crítica de Blanchot es, ante todo, su literatura. Qué de peculiar tiene el lenguaje, que nos permite igualar literatura y filosofía. El error indica Blanchot "Es la creencia de que el lenguaje sea un instrumento del que el hombre dispone para actuar o para manifestarse en el mundo; en realidad, es el lenguaje el que dispone del hombre, garantizándole la existencia del mundo y su existencia en el mundo"⁶³. Los objetos no imponen su significado a los signos, sino que estos se sobrepone a aquéllos, ajustándolos a su significación; en consecuencia el discurso no expresa lo individual, sino que somete a éste a las exigencias de su propio orden de inteligibilidad. De esta aseveración profunda, Derrida plantea, mediante el ejercicio deconstructivo, la posición de la filosofía como "discurso" o "relato", que opera en función de su autolegitimación constante. Le reconoce a la filosofía occidental un predominio, una suerte de hegemonía, sobre aquellos otros relatos subordinados y contaminados por ella (la arquitectura, las artes, la cultura popular). De ahí que el lugar derridiano por excelencia es el margen, el límite máximo en que los otros discursos logran alejarse del discurso filosófico de la modernidad. Por ello la lectura del minimalismo hecha por Quetglas, así como los ejercicios de Eisenman, pueden ser interpretados como esfuerzos por alejarse de los cánones hegemónicos del discurso moderno en la arquitectura, correlato espacial, como se ha visto, del Metarrelato moderno.

Del mismo modo Georges Bataille advertía acerca de la importancia de las palabras para nombrar de una vez por todas el ser. Para poder ser, el lenguaje declara la muerte del ser. Pero ese ser, en su naturaleza a-significante, esa perpetuidad muda, es también, de siempre, la muerte: o mejor dicho, lo inmortal. Profunda ambigüedad del lenguaje, que extrae de la presencia de la nada en cada uno de los seres su potencia de significación. El lenguaje impone un principio y un fin en el seno mismo de lo incesante. Un lenguaje-flujo, en permanente fuga entre el signo y la muerte. Y no, por tanto, aquel instrumento de singularización y fijación presente en la lingüística y el psicoanálisis.⁶⁴ En este sentido, otro posestructuralista, Michel Foucault, en una de sus últimas publicaciones intenta

⁶² Las citas corresponden al texto "La discontinuidad constitutiva. El pensamiento de Maurice Blanchot", Maestría en Filosofía e Historia de las ideas, UAZ, 1998. Literatura del propio Blanchot sobre esos tópicos en "El pensamiento y la exigencia de la discontinuidad". En El Diálogo inconcluso, Monte Ávila, Caracas, 1974.

⁶³ Maurice Blanchot: Falsos Pasos, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1977, p.179.

⁶⁴ En su comentario a "Historia del ojo", Mario Vargas Llosa, apunta respecto a esta liberación del lenguaje de la celda ontológica en Bataille: "Así los actos humanos no preceden a las palabras que los describen sino, a la inversa, la descripción verbal de un acto lo provoca o constituye. Es decir, no es el contenido el que determina una forma sino, como ocurre en el sueño y en el arte es la forma la que hace nacer el contenido. El narrador escribe una nota a sus padres, amenazándolos con suicidarse si lo mandan a buscar con la policía cuando se fuga. Se trata, nos dice, de una simple bravata. Él no tiene la menor intención de hacer semejante cosa. Pero una vez escrita la amenaza, irrumpe como generada por las palabras, una necesidad imperiosa y el narrador tiene que robarse el revolver de su padre pues lo ronda la idea de matarse. En varias ocasiones, el narrador insiste en que es 'incapaz de comprender nada'. No tiene necesidad, pues, a cada instante del relato, comprendemos que en él no hay nada que comprender, ni para sus protagonistas ni para sus lectores. Se trata sólo de captar o rechazar lo que ocurre. Este mundo de hechos ajenos a toda concatenación racional ha reemplazado la causalidad por la casualidad y la lógica por lo arbitrario." En Mario Vargas Llosa "El placer glacial", introducción a la Historia del Ojo, Georges Bataille, Tusquets, Ed., Barcelona, 1997. pp.32-33.

reconstruir la historia de la sexualidad humana más allá de la lectura psicoanalítica freudiana. Para ello recurre a la crítica tanto del psicoanálisis primitivo, como de la síntesis marxista-freudiana de Wilhelm Reich. En ellas ve Foucault la permanente presencia del Edipo como clave interpretativa, de la castración como culpa y del tabú como dispositivo de represión de la pulsión libidinal. De Bataille toma Foucault la sexualidad como deseo, como flujo desterritorializado, liberado de la máquina psicoanalítica.⁶⁵

Por último, se rescata la obra del pensador lituano Emmanuel Levinas, en particular su crítica a la permanencia de la metafísica del ser en la historia de la filosofía occidental. Del mismo modo advierte la persistencia de la pretensión de objetividad, en la fenomenología de Husserl y en el existencialismo heideggeriano. En palabras de Levinas: "a pesar de la idea tan profunda de que en el mundo de orden ontológico, el mundo de la ciencia es posterior al mundo vago y concreto de la percepción, y depende de él, Husserl se ha equivocado, quizás al ver, en este mundo concreto, un mundo de objetos percibidos ante todo". Abandonar la objetividad y sumergirse en el mar de la palabra, renunciar a toda ontología que sirva de legitimación para el poder absoluto de la racionalidad científica. Levinas, a su modo, ayuda a deconstruir el pensamiento crítico de la propia modernidad.⁶⁶

Sobre la propia deconstrucción de la modernidad otro de los escritores que más han influido en su problematización, es Jorge Luis Borges. Su obra puede servir también para ejemplificar los alcances y límites de la posmodernidad: la deconstrucción de la modernidad desde la misma modernidad. Se ha escogido entre los escritos de Borges la reflexión que desarrolla en "La Biblioteca de Babel" (1941)⁶⁷, donde se expone con extraordinaria intuición y claridad lo que en la década de los sesenta se empezaría a conocer como pensamiento posmoderno. El pensamiento de la modernidad se equipara aquí con la búsqueda del Libro, la Enciclopedia o, como aclara Borges, "acaso del catálogo de catálogos". La razón se presenta así como capaz de conquistar la ignorancia, de acceder al "catálogo de catálogos" en proyección trascendente. De ahí que, nos dice Borges, "cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto" ("También se esperó entonces la aclaración de los misterios básicos de la humanidad"). Pronto, sin embargo, continúa Borges, "a la desaforada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva. La certidumbre de que algún anaquel, en algún hexágono encerraba libros preciosos y de que esos libros preciosos eran inaccesibles, pareció intolerable". Se empezó a dudar de la existencia de "un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás". Este proceso de deconstrucción lleva a considerar la aplicación de los signos, de los símbolos, como casual, y en situación extrema, a afirmar que "los libros nada significan entre sí", que "hablar es incurrir en tautologías". Se llega así al epítome de la posmodernidad, a creer que en realidad se trata de una "Biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur en cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira". Borges, inserto él mismo en la modernidad que deconstruye, siente la perplejidad que provocan sus propias reflexiones, por lo que sus palabras finales establecen también el paradigma desde el cual se construye el discurso de la posmodernidad (el pos se construye desde la modernidad que pretende "dejar atrás", pero que sin ella no tiene sentido). La solución de Borges es paradójica; cierra un

⁶⁵ Nos referimos a Foucault, Michel: Historia de la sexualidad Tomo I, Ed. Siglo XXI, México, 1993.

⁶⁶ Un profundo análisis de la crítica de Levinas a la metafísica y a la ontología; y el rescate hecho por los pos-estructuralistas de su visión en: Jacques Derrida: "Violencia y Metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas", en La escritura y la diferencia, op.cit pp.107-209.

⁶⁷ Jorge Luis Borges. Ficciones. Ed. Emecé, Buenos Aires, 1996.

círculo cuyo final es, a su vez, imprescindible comienzo. Anclado en la modernidad se ve forzado a diferir el acto de significar: "Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: La Biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza". Esta es la aporía del pensamiento de la posmodernidad. Se busca significar en el sentido de la modernidad: pronunciar el "Orden" con el cual Borges detiene su reflexión.

Reflexión que continua Foucault contraponiendo a la noción de "orden" (orden entendido como razón o cogito cartesiano) la ausencia de razón: la locura. En el origen del pensamiento moderno está la necesidad de definir y clasificar el polo opuesto a la razón, la locura y la serie de dispositivos técnicos y disciplinarios de control y codificación de este "mal"⁶⁸ (léase, la psiquiatría y el hospital psiquiátrico). Para Foucault, la razón en crisis es aquella razón moderna que sabe que está más loca que la locura -pues es sinsentido y olvido- y en que la locura es más racional que la razón, pues está más cerca de la fuente viva, aunque silenciosa o murmuradora del sentido. La crisis es también la elección entre dos caminos de los que ya hablaba Parménides: el camino del logos y el no-camino, el laberinto, donde se pierde el logos; el camino del sentido y del sinsentido; del ser y del no-ser: partición a partir del cual, el logos, en la violencia necesaria de su irrupción y legitimación se separa de sí como locura, se exilia y olvida su origen y su propia posibilidad. Algo así como la Biblioteca de Babel, como el lado oscuro de la "Enciclopedia". Foucault y Borges, enseñan a pensar que existen crisis de razón extrañamente cómplices de lo que el mundo llama crisis de locura.

En las artes musicales presenta el caso de la obra "4\33" de John Cage⁶⁹, donde aparece con claridad, el silencio que comunica. Cuatro minutos y treinta y tres segundos de aparente silencio. El maestro frente al piano, sus brazos caídos y la aparición de innumerables murmullos en la multitud, del sonido del viento, de la lejanía. En palabras de Cage: " La dificultad que nos presenta el lenguaje es que separa a la gente. No une a la gente sino que la separa. Cada uno tiene su lenguaje particular, por lo que se separa de los demás. Deberíamos pues, aprender maneras de pensar distintas, otras formas de comunicación, si queremos hacerlo de veras. Por lo tanto, no me interesa ya producir lo que sea y darle un sentido lingüístico". Sobre el silencio agrega: " ...para la danza el movimiento es necesario. En la música, en cambio, es sustituido por el silencio, con lo que la música se convierte en el lado oscuro del silencio"... "No hace cuarenta años en Harvard, entré en una cámara anecoica (completamente sin sonido), sin esperármelo oí dos sonidos: uno agudo, mi sistema nervioso en funcionamiento, y uno grave, mi circulación sanguínea. Esa experiencia dio dirección a mi vida, la exploración de lo no intencionado. Frente a la composición musical responde a los atonalistas: "Desde luego no tenía sentido de la armonía y Schönberg pensaba que eso me haría imposible escribir música. Dijo 'llegaras a una pared que no lograrás atravesar'. Así que le dije: 'Daré cabezazos en esa pared'".

De esta forma el arte moderno posvanguardias rompe con la tradicional concepción de la obra de arte como representación. Representación de un mundo construido por la mirada

⁶⁸ Al respecto ver: Foucault, Michel Historia de la locura en la época clásica, Ed Siglo XXI, México, 1987 y Derrida, Jacques. "Cógito e historia de la locura", en La escritura y la diferencia, op.cit., pp.47-89.

⁶⁹ Compositor norteamericano (1912-1992), sus obras llevan a enormes consecuencias sobre la aleatoriedad, la indeterminación y la metamúsica.: "/no tengo nada que decir/ y estoy diciéndolo/ y eso es poesía/ como necesitaba/" Este y las demás citas de Cage en página Web.

intencional de un discurso moderno y racionalista, producido históricamente por el apogeo de la individualidad liberal-burguesa del siglo XIX y XX.

El arte moderno no sólo ha dado otros materiales, otra actividad y otra posición respecto al mundo, a la obra y al autor: ha fabricado, además, otro espectador, otra tarea para el espectador. Producto que Quetglas denomina "El discurso del espectador", el acoplamiento entre el espectador y obra. La recepción y percepción; el espectador mira, por tanto, lee, dota de dignificación y sentido a la obra. La pérdida de significado que ha experimentado la obra, su renuncia a depender del mundo, recae en el infinito espacio de las posibilidades de sentido del espectador.

En resumen, tras una relectura del arte de posguerra, denuncia el triste papel de la arquitectura como restauradora de valores perdidos en la sociedad, como representación de la necesidad de estabilidad. Para Quetlach, una arquitectura reaccionaria, policial, restauradora: la arquitectura moderna como metáfora y base técnica de la no revolución, de la reinstitucionalización, de la recuperación del pacto entre los sujetos y los moldes sociales, del progreso como retórica (es decir del presente alienado en el futuro), del presente vacío.

Se rescatan, entonces como signos de la nueva subjetividad, los intentos históricos por construir un discurso y una práctica artística desembarazada de su rol como mediador entre el sujeto y los moldes sociales impuestos. Silencios comunicantes, en permanente fuga de las estrategias de codificación del sujeto moderno.

5.CONCLUSIONES PRELIMINARES.

Tomando estas nuevas publicaciones venidas desde el nor-occidente, no parece aventurado sostener la existencia de una tendencia específica al interior del campo de la teoría arquitectónica, que pretende dar cuenta de la crisis, mediante una lectura particular, reconocible y, a ratos, homogénea.

Esta visión de conjunto se ha querido demostrar a través de las coincidencias presentes en un grupo de autores, que asumen una posición que se caracteriza por adscribir a los postulados analíticos de la corriente de pensamiento caracterizada como posmodernismo crítico.

En segundo término es posible afirmar que la deriva de los discursos arquitectónicos hacia un refundación humanista tiene un origen en las propias contracorrientes del pensamiento moderno.

Del mismo modo, se concluye la existencia de un proceso de permanente alejamiento del canon racional-funcionalista para entender la arquitectura, cuyo quiebre se relaciona directamente con las transformaciones epistemológicas acaecidas al interior del campo de las ciencias, el arte y las humanidades.

No está de más aclarar que al interior del campo de la teoría arquitectónico-urbanística existen una serie de otras fuerzas, posiblemente contrapuestas a la identificada en este texto, que también intentan desde su trinchera dar respuestas a la crisis de la modernidad. En particular resulta de interés reconocer una corriente de pensamiento nor-occidental, que se sitúa críticamente frente al posmodernismo: El neo-objetivismo. En ella

se rescatan las contribuciones teóricas, metodológicas e históricas de la episteme racional-positivista; y se apuesta por su revalorización. Se duda de la pretensión totalizadora y, para, ellos ideológica, de la lectura posmoderna. En palabras de Bhatt la teoría de la objetividad "As an alternative to both modern essentialism and postmodern skepticism, this paper defends a theory of objectivity that explains the relationship of architecture to political power without abandoning rational thought."⁷⁰ . De algunos de estos enunciados se intentará dar una visión general en los próximos avances de la investigación en curso.

⁷⁰ Sobre esta visión y su correlación con la teoría arquitectónica se profundizará en otro texto. Para adentrarse en el enfoque neo-objetivista, ver: Ritu Bhatt "The significance of the Aesthetics in Postmodern Architectural Theory", en Journal of Architectural Education .pp.229-238, 2000.

BIBLIOGRAFÍA.

- Aymonino, Carlo. El significado de las ciudades. Ed. H. Blume, Madrid, 1981.
- Baudrillard, Jean. Crítica de la economía política del signo. Ed. siglo XXI, México, 1989.
- Bourdieu, Pierre. "Para una ciencia de las obras". En: Razones Prácticas. Ed. Anagrama, Barcelona, 1997.
- Castell, Manuel. La cuestión urbana. Ed. Siglo XXI, España, 1974.
- De Fusco, Renato. Historia de la arquitectura contemporánea. V. II, Ed. H. Blume, Madrid, 1981.
- Deleuze, Gilles et al. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Vol. II, Ed. Pre-textos, Valencia, 1997.
- Derrida, Jacques. "La metáfora arquitectónica". En: No escribo sin luz artificial, Cuatro Ed., Valladolid, 1999.
- Foucault, Michel. La arqueología del saber. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.
- Hernández, Manuel Martín. La invención de la arquitectura. Celeste ediciones, Madrid, 1997.
- Jenkins, Keith. ¿Why the History?. Ethics and postmodernity, Londres, 1999.
- Hitchcock, H.R. La arquitectura del novecientos y del ochocientos. Ed. Cátedra, 1977.
- Lefebvre, Henry. The production of the space. Blackwell Publishers Ltd., Oxford, 1998.
- Leach, Neil. La anestésica de la arquitectura. Ed. G. Gili, Barcelona, 2001.
- Lynch, Kevin. La buena forma de la ciudad. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- Montaner, Joseph María. Arquitectura y crítica. Ed Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
- Muntañola, Joseph. Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura. Ed. U. P. C., Barcelona, 2000.
- Quetglas, Joseph. Pasado a limpio. II. Ed. Pre -textos, Barcelona, 2001.
- Raposo, Alfonso / Valencia, Marco A. "La tendencia posmoderna como herramienta de crítica arquitectónica". DT 2, Proyecto FONDECYT "La interpretación de la obra arquitectónica. Las realizaciones de CORMU en Santiago 1966-1976", Santiago, 2002.
- Raposo, Alfonso et al. Interpretación e intenciones arquitectónicas. Elementos para un programa de investigación en arquitectura. DT. 3, CEAUP, UCEN, 2001.
- Rapaport, Amos. Aspectos humanos de la forma urbana. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Rossi, Aldo. La Arquitectura de la ciudad. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Solá Morales, Ignaci. Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

Venturi, Robert. Complejidad y contradicción en la Arquitectura. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995.

Venturi, Robert et al. Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la Arquitectura. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

Tafuri, Manfredo. Teorías e Historia de la arquitectura, Celeste Ed., Madrid, 1997.