



Arquitectura: aprendiendo de la modernidad líquida

José Gabriel Alemparte R.

Decano Facultad de Arquitectura y Diseño, UFT

"Es difícil concebir una cultura indiferente a la eternidad, que rechaza lo durable. Es igualmente difícil concebir una moralidad indiferente a las consecuencias de las acciones humanas, que rechaza la responsabilidad por los efectos que esas acciones pueden ejercer sobre otros. El advenimiento de la instantaneidad lleva la cultura y la ética humanas a un territorio inexplorado, donde la mayoría de los hábitos aprendidos para enfrentar la vida han perdido toda utilidad y sentido."

Zygmunt Bauman

Modernidad Líquida ¹

El título intenta parafrasear a Robert Venturi (1925), inquisitivo arquitecto norteamericano, el cual en las décadas del sesenta y setenta, intentó desacralizar algunos preceptos de la ortodoxia de la arquitectura moderna con sus libros *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*. Posteriormente, cuando aún el debate no se había enfriado, lanzó un título más provocador aún para la elite arquitectónica de ese momento (y quizás todavía), *Learning from Las Vegas* (Aprendiendo de Las Vegas). Ambos títulos surgidos de una mirada aguda sobre la sociedad norteamericana, trataron de establecer, desde ésta, una visión más híbrida y mestiza de la estética del naciente consumismo y la cultura popular colocándola a disposición del debate más culto,

en plena sintonía con el movimiento Pop, el cual fue transversal a todas las disciplinas artísticas.

No queremos revivir el revuelo provocado por Venturi en los sesenta, sino más bien rescatar esa libertad de aceptar, como un hecho de la causa, que los caminos sacrosantos del movimiento moderno ya no estaban respondiendo a las demandas de una sociedad que desconfiaba del carácter extremadamente racionalista, como sello imperante en lo que se definía estrictamente como arquitectura culta. Aquella dicotomía viene acompañando a la profesión desde la relativa o baja aceptación, por parte del público, de las ideas radicalizadas de las vanguardias surgidas a principios

del siglo XX, acrecentada hoy en día, con mucho mayor protagonismo, por la irrupción irreversible de la sociedad de consumo.

Por lo anterior, parece del todo sugestivo el título *Learning from Las Vegas*, que propone, acudiendo a la palabra "*learning*" (aprendiendo de), una actitud abierta a otras miradas menos puristas, a realidades acontecidas fuera de los foros académicos y donde se propone un novedoso punto de vista que consiste en releer la historia de la arquitectura como experiencia individual. Retomar de ésta los episodios de mayor significancia en la memoria del arquitecto sin necesidad de reinventarlos. Estar atento a la anomalía, a la contradicción, al accidente, a la deformación, a la ironía y también a la desproporción voluntaria. Todas, intuiciones tomadas directamente de la arquitectura como texto. Arquitectura de la arquitectura.

Especialmente interesa a Venturi el periodo del barroco italiano y la obra de Borromini. Así, a través de este modo de trabajo asume las contradicciones y el deseo personal del arquitecto "de pedir prestado" objetos descontextualizados, obtenidos del repertorio histórico y vernacular existente. Tal actitud de sinceramiento ético, al aceptar la contradicción y la ambivalencia como elementos perturbadores pero creativos a la vez, le permite un acercamiento al estrecho espacio de la arquitectura comercial sin culpa y prejuicio.

Hoy el tema no se encarna solamente en Las Vegas, como el superlativo de la superficialidad, la banalidad, el individualismo hedonista del placer instantáneo, más bien pareciera que es un fenómeno global que abarca a todas las esferas de la vida, incluidas las instituciones más pesadas y sólidas, como las estructuras sociales y políticas de los Estados- Nación. En cuanto a salón es de juegos y de espectáculos intercontinental Las Vegas actualmente encuentra su versión más esquizofrénica y materializada en la ex colonia portuguesa de Macao, "la isla de la fantasía" cercana a Honk Kong.

Así, a la arquitectura como disciplina, que desde su origen ha sido una respuesta social a los vaivenes de la historia, debe vérsela con la lógica de la intangibilidad de los

intercambios sociales. Mientras tanto, la comunicación se sitúa en el plano del ciberespacio o en la babel de las comunidades anónimas volatilizadas del espacio público, que han optado por el espectáculo en vivo y en directo a través de los medios de comunicación tecnológicos.

El "reality", que "remasteriza" la realidad en formato de fantasía, es llevado a las dos dimensiones del plasma gigante o del computador personal y todas las prótesis tecnológicas interactuando con el espectador, codificando el lenguaje comunicacional con igual valor simbólico, tanto en el horror de los actos terroristas como en un acontecimiento deportivo.

Dentro de este panorama vertiginoso que plantea nuevos desafíos y oportunidades, también aparece la contra cara más dura del fenómeno de la globalización. Esa débil estructura ética que en nombre de la libertad, se arroja al vértigo por la novedad, al endiosamiento de los significados de la sociedad de consumo y su capacidad de engullir la cultura hasta en sus expresiones más genuinas. Es de tal magnitud las circunstancias que se generan en el campo del arte, que también la arquitectura a debido lidiar intensamente en las últimas décadas, con el "abrazo del oso" del "merchandising". Este quiere para sí los edificios como iconos mediáticos para promover intereses ajenos a la disciplina y transformarlos en instrumentos de manipulación de imágenes con convocatoria mundial, forzados a una labor de seducción a través de los mass-media que no filtran contenidos, sean de relevancia artística o modas superficiales, transformándose en estandartes del éxito económico y político de empresas multinacionales, ciudades o naciones, más allá muchas veces, de las expectativas hasta del propio arquitecto.

Tal es el caso del Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry, que puso, a esta ciudad española antes triste y oscura en el mapa de Europa. Previo a cualquier juicio crítico que pueda caber sobre sus atributos y desaciertos como obra, su omnipresente imagen se graba en la retina de un espectador mundial que pareciera revestirla de un aura immaculada que no puede ser juzgada únicamente desde la arquitectura. Va más lejos el fenómeno Guggenheim. Es tan pregnante el ícono mediático que conlleva el



Pabellón Alemán en la Exposición de 1929, Barcelona - Ludwig Mies van der Rohe

edificio, que hace que el juicio desde la arquitectura a diez años de su inauguración -, todavía no puede terminar de sancionar tal gesto de voluntarismo artístico, donde una sociedad completa ha quedado aún perpleja y muda, otorgándole un estado supra-cultural, aparentemente irrefutable e intocable, donde se legitima y se reivindica también, la arbitrariedad del hecho artístico, como una constatación de su naturaleza subjetiva. Una obra tocada por el hálito de lo indescifrable e inclasificable, divina y endiablada a la vez, que logra superar al propio Gehry y sus trabajos posteriores. Así, este museo que se exhibe a sí mismo con explícita autorreferencia, viene a ser el símbolo de la gran catarsis final del arte moderno, la eclosión que cierra tras sí, la puerta del fulgurante y a la vez terrorífico siglo XX.

No obstante, pareciera que esta obra en particular es fiel a sí misma, no ofrece en ningún sentido falsas quimeras a los vaivenes de nuestro tiempo y oscila sutilmente entre el carácter redentor de toda obra de arquitectura, como una apuesta de fe en su propia acción y también convive

simultáneamente, con visión crítica, del mundo en el rol subversivo del arte. El talento de Gehry aquí, más que en ninguna otra de sus obras, está en su aceptación heroica destinada a inmolarse conscientemente al jugar con fuego, ya que sabe y conoce que en las propias reglas que escoge para crear su obra, están también las que pudieran llevarla a su propia destrucción. Este es el sino y la paradoja del arte moderno, la disolución del objeto o su redención, salto similar al realizado anteriormente por Picasso con las *Mademoiselles de Avignon*.

Retomando el hilo conductor en torno a la modernidad líquida y su irrupción en la arquitectura y en el intersticio de una renovada cultura del habitar, es que se ha creado un espacio nuevo, como experiencia del "no lugar". Una vivencia sintetizada y modulada de la vida, de la cual, probablemente, surge la concepción de una novedosa generación de edificios inéditos, que exploran sobre su capacidad comunicacional ante cualquier otro valor, con el cual podrían contribuir a la arquitectura como continente de la vida.

Los nuevos programas arquitectónicos, que antes encontraban tipologías muy precisas de edificios, hoy se funden y se vuelven híbridos, multifuncionales, asemejándose a un gran bazar, donde caben hoteles, aeropuertos, casinos, "shopping centers", bancos o supermercados. En fin, todos los usos en forma continua 24 horas al día 365 días al año.

El clima interior completamente artificial de estos edificios, una vez superada la distancia máxima a las ventanas para lograr ventilación y luz natural, genera unos anchos de planta y longitudes de grandes magnitudes cubiertas, despejadas y mutantes, donde el día y la noche no se perciben desde el interior. Así, tipológicamente, los edificios independientemente de su programa tienden a parecerse muchísimo entre sí, en cuanto a su estrategia proyectual, la cual está basada en grandes naves diáfanas, cuyas columnas situadas a mucha distancia obligan a salvar enormes luces para despejar al máximo la planta y a la vez disponer de estructuras innovadoras que permitan desde la ingeniería una visión arquitectónica y resolver con la mayor elegancia, ligereza y esbeltez el desafío estructural que se plantea.

Tampoco resulta un inconveniente la acumulación de pisos o niveles en vertical. El recorrido es capaz de ascender en altura, gracias al uso masivo de escaleras mecánicas, que antes era prohibitivo económicamente o estaba condicionado por el uso de ascensores, que comprimen inconfortablemente al cuerpo. Las escaleras mecánicas (el sueño de subir sin caminar ni esforzarse) son quizás, el artificio más promisorio de este nuevo género de edificios, donde su movimiento ascendente y descendente animan estos nuevos espacios y son un mirador privilegiado de la pulsión interior y exterior de él y lo que permite distraídamente romper con aquella vieja barrera arquitectónica y física, que era subir a los pisos superiores por escaleras y que originaron tantas invenciones magníficas en el pasado, de paso suave y con poco esfuerzo.

Tenemos ahora un nuevo "objeto - edificio", en la lógica de los fluidos. Se requiere un edificio-contenedor (container), donde los actos, las funciones, el tiempo, los desplazamientos, las transacciones, el ocio y la

complejidad de la vida contemporánea, encuentren un continente que encausa ese "hormigeo" caótico y "licuado" del ritual de una sociedad movida principalmente por el individuo y sus acciones dispersas, pero también, menos estratificada y segregada, más multirracial y multicultural, en suma, espacios más democráticos y globalizados.

Esta nueva familia de espacios surge del movimiento, del estar en solitario como individuo y abocado a un sinnúmero de actividades gratificantes o no, pero con intercambios esporádicos y mínimos con otros seres humanos que están compartiendo la misma experiencia, pero sin una interacción mayor que los convoque, relaciones de paso y normalizadas globalmente. Debido a lo anterior, se puede inferir que verdaderamente los edificios que caracterizan este nuevo paradigma sean las tiendas de departamentos, los aeropuertos, los terminales rodoviaros, las estaciones de metro y ferrocarril, los supermercados, los hoteles de cadena y casinos de juego, los parkings, todos espacios donde desaparece el recuerdo o la memoria como experiencia de lugar, para quedar sumido en una marca amorfa de imágenes fragmentadas y clonadas de un lugar a otro.

Es sintomático del fenómeno hipercomunicacional como espacio del "no lugar colectivo", cierta incapacidad de un país como Estados Unidos de levantar un proyecto en la denominada Zona 0, con la suficiente capacidad simbólica. Hasta ahora parece ser más, una operación de especulación política y financiera, muy polémica por lo demás, mediocre y bastante banal y que no estará a la altura del probablemente mayor acontecimiento del siglo XXI. No por nada, eligió derribar las torres en vez de erigirlas, como lenguaje para escribir la historia.

En palabras de Paul Virilio, *<De allí la actualidad de esta cuestión del acontecimiento mayor en este comienzo del siglo XXI. En momentos que la mediatización a ultranza conmueve la creación en todas sus formas, ¿qué queda de la noción de obra cuando incluso de "obra maestra" ha desaparecido hace tiempo junto con la camaradería? ¿Qué queda, paralelamente, del autor, del creador, desde que Dios ha muerto, según la lógica también promocional de Friedrich Nietzsche>*²

Por lo anterior, la pura añoranza de un pasado urbano a escala humana como lo fueron las ciudades europeas hasta el siglo XIX, no es más que un buen deseo de respetable melancolía, pero la arquitectura debe al menos intentar comprender las claves de esta modernidad líquida, conocer sus vísceras y apetitos y transformarla en materia de trabajo creativo, así como el arte, en general, ha sabido adelantar y representar el espíritu de su tiempo.

Simultáneamente, y desde la arquitectura, todas estas transformaciones del mundo y su novedad, debieran constituirse en un estímulo dirigido hacia las inquietudes teóricas a la hora de pensar sobre una nueva espacialidad y habitabilidad para los programas de edificios enteramente diferentes a los modelos precedentes. No tan sólo en su uso, sino también en su expresión y materialidad y que asistidos por una tecnología de alta complejidad, se alinean sin cortapisas en el camino de la evanescencia y la inmaterialidad.

Modernidad Líquida

Zygmunt Bauman (1925), sociólogo polaco y profesor de la Universidad de Leeds en Inglaterra, lúcidamente ha dado un renovado ímpetu al pensamiento de la sociedad contemporánea y una mirada a la posmodernidad, a partir de la constatación de las transformaciones de las viejas instituciones y de las estructuras políticas, sociales, económicas y culturales. Aquéllas en las cuales el concepto de solidez de la primera fase, ha dado paso a un nuevo paradigma probablemente no buscado, sino como hecho consumado del proceso de globalización sin precedentes, en el cual el vértigo de los fenómenos al ritmo de la comunicación instantánea y simultánea, ha derretido las viejas catedrales de hielos eternos y graníticos, todas aquellas construcciones sociales que se jactaban de su solidez solemne o de su linaje, que se apoyaban en un pasado glorioso para afrontar un proceso enteramente nuevo de licuación irreversible.

Bauman, en el prólogo de su libro *La Modernidad Líquida*, propone este fenómeno de *<fluidez>*⁴ a partir de algunas definiciones físicas de la materia en sus

tres estados posibles en la naturaleza: sólido, líquido y gaseoso y, que bajo ciertas condiciones pueden ser modificados de uno a otro. La metáfora, o más bien, la imagen altamente sugerente de Bauman, respecto de la *<fluidez>*⁴, explicaría el estado actual de la era moderna.

Dice Bauman: *<Lo que induce a tantos teóricos a hablar del "fin de la modernidad", de la posmodernidad de "segunda modernidad", o articular la intuición de un cambio radical en la cohabitación humana y en las condiciones sociales que restringen actualmente las políticas de vida, es el hecho de que el largo esfuerzo por acelerar la velocidad del movimiento ha llegado ya a su "límite natural">*⁵

Consecuentemente, según el autor, hoy tendríamos que observar con especial interés el comportamiento de los líquidos. Aquella energía que mueve y desplaza a los fluidos, sus caudales y su velocidad de desplazamiento, su cohesión interna diferente a la de los sólidos, sus salidas del receptáculo que los contiene, las características del contenedor, la impredecibilidad de las formas que adopta la materia y de la ocurrencia de sus cambios.

La atención a este fenómeno que involucra inexorablemente la relación entre espacio y tiempo, no puede quedar afuera de los acontecimientos de la realidad a la cual atiende la arquitectura como disciplina, sobre todo, cuando hasta hace poco, se entendía desde la lógica de los sólidos.

Zygmunt Bauman sentencia con una crudeza contundente un escenario de imprevisible hostilidad a la vida y su comunión hasta ahora conocida con nuestro entorno. *<La casi instantaneidad de la época del software augura la devaluación del espacio">*; de otro modo: *"El cambio en cuestión es la nueva irrelevancia del espacio, disfrazado como aniquilación del tiempo">*⁷.

Examinemos algunas premisas expuestas en el libro y que pueden iluminar desde la observación de la materia en su estado natural, comportamientos extensibles a la comprensión de la realidad urbana y espacial en

sus diferentes manifestaciones y en éste determinado estadio del devenir humano.

Entre ellas, se intenta indagar en el presente ensayo y vincular las particularidades de este concepto de <liquidez>⁸, con su correlato con el espacio habitable y cómo se ha encauzado este rumor de nuestro presente en las expresiones de la arquitectura contemporánea.

Entremos de lleno a estas sugerentes proposiciones del prólogo acerca de lo leve y lo líquido. Quiero comentar al menos tres afirmaciones.

1- La <fluidez>⁹ es la cualidad de los líquidos y los gases, constatación que indica que, en contraste con los sólidos, los líquidos no conservan fácilmente su forma.

2- *<En cierto sentido, los sólidos cancelan el tiempo; para los líquidos, por el contrario lo que importa es el tiempo.>*¹⁰

3- A los fluidos se los asocia por su extraordinaria movilidad con la idea de <ligereza>¹¹ o <livandad>¹² y también con la inconstancia como atributo específico. Esta inconstancia o durabilidad en el tiempo se identifican con una ocurrencia efímera y aleatoria, como las marejadas, las lluvias y la formación de las nubes.

La tentación de trasladar teorías extraídas de otras disciplinas científicas, de las ciencias sociales o la filosofía, se encuentra muy presente en el ánimo de algunos arquitectos contemporáneos. Este filón de pensamiento en la arquitectura que intenta sintonizar con los fenómenos de un mundo contemporáneo y sus oleadas culturales y contra- culturales, también incorporando el germen del malestar y la precariedad de la vida individual y social de la era post-capitalista, es un ideario que apoyan algunos arquitectos y que requiere para éstos, a partir de un explícito voluntarismo, ser aprobado previamente como una consecuencia de raigambre ideológica.

Más allá de las evidentes dotes intelectuales y artísticas de ciertos arquitectos tales como: Frank Gehry, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Herzog & de Meuron, Zaha

Hadid, Peter Eisenman, Jean Nouvel, Thom Mayne o Steven Holl por citar algunos, aunque muy diferentes entre sí, se aprecia que son más proclives y sensibles a las vibraciones de la condición de la modernidad difusa. Intentan actuar como sismógrafos de los acontecimientos globales, propendiendo voluntariamente o no, en algunas de sus obras recientes, a dejar un sabor a desesperanza o, al menos, de áspera incomfortabilidad, conmocionados por un presente asediado por el desencanto y por la ausencia de utopías que puedan proyectar un futuro razonable, donde la precariedad y la incertidumbre, se transforman en un síntoma de un oportunismo con un cariz nihilista y trasunta tras aquellas miradas, la influencia de ciertos pensadores, especialmente, Foucault y Derrida.

Las interrogantes y la inquietud intelectual que despierta un sondeo amplio e interdisciplinario de los efectos de la última modernidad y sus versiones cada más complejas a medida que avanza una inédita globalización y sus repercusiones en el campo del arte, demandan a la arquitectura como disciplina de un prudente distanciamiento de lo efímero y de la seducción de la imagen como precepto que condiciona nuestro tiempo. Se requiere urgentemente restablecer un saludable optimismo acerca de las todavía vigentes bondades de la experiencia real y no virtual con el mundo, aquella insustituible relación con el par espacio - tiempo de la condición humana primigenia.

Los albores de la era de la velocidad

El movimiento moderno en arquitectura colocó el tema del movimiento como una manifestación propia de la era maquinista, producto del entusiasmo naciente por la aviación todavía en un estado precoz. El cambio de paradigma producido por la recientemente inaugurada industria del automóvil, que prometía un medio de transporte individual con nuevas y amplias fronteras de ocupación del territorio y también flotaba en la fantasía del gran transatlántico, una replica en miniatura de la gran ciudad que no tiene que estar anclada a ninguna tierra.

Le Corbusier le cantó loas en su libro *Vers une Architecture* a estas nuevas invenciones provenientes

de la ingeniería, para acuartelarse en aquella actitud moderna de los ingenieros y disparar contra una arquitectura decimonónica con cánones estéticos formales adecuados al statu quo de una sociedad conservadora.

Quizás el mayor aporte a la introducción del concepto del movimiento a la arquitectura moderna, provenga de la invención del cine en los albores del siglo XX. La idea de un observador en movimiento que recorre un espacio y se aparta del plano fijo de la pintura clásica y de la perspectiva central, posiblemente esté en el centro de las preocupaciones todavía en ciernes, de una nueva visión de la arquitectura y la ruptura definitiva de ésta, como un arte eminentemente visual, para incorporar un cuerpo humano en movimiento como el nuevo protagonista del espacio arquitectónico. Probablemente de allí se deriva la enorme gratitud con Le Corbusier y su legado amplio al porvenir y que él intuitivamente abría a través de aquella invención que llamaba "le promenade architecturale", en el sentido de desfocalizar el punto de vista. La novedad está radicada en este nuevo "ojo en movimiento", que no otorga puntos de observación privilegiados, sino todo lo contrario; cinéticamente, todos los ángulos de la obra son de interés y como nunca antes en la historia de la arquitectura una obra llegaba a ser tan poliédrica.

Mies van der Rohe, el gran prestidigitador

Mies, como se lo conoce escuetamente, será una especie de superlativo mítico en el inconsciente de los arquitectos y el gran prestidigitador que da un vuelco radical y sin precedentes en la forma del pensamiento arquitectónico a comienzos del siglo XX, haciendo desaparecer la materia y su peso tectónico a los límites de la ingravidez, como nunca antes en la historia de la arquitectura. Se podría afirmar que es el arquitecto por excelencia de lo exento y el padre de la modernidad líquida en arquitectura, como tesis del presente artículo.

A modo de ejemplo y muy palpable para la arquitectura, la columna como objeto arquitectural ha sido pensada no sólo como el soporte vertical de toda estructura,



Rascacielos Friedrichstasse, 1921 - Ludwig Mies van der Rohe

sino también como un episodio plástico de la mayor significación, desde la robustez colosal de Karnak, al compendio de los órdenes clásicos griegos, sensuales, casi carnales y palpitantes del mármol blanco, hasta los pilares cilíndricos y cónicos de hormigón visto de Le Corbusier. Pero siempre será un cuerpo sólido y convexo que dará cuenta de las cargas que recibe. Mientras: ¿qué es una columna para Mies?; basta remitirse al Pabellón de Barcelona, donde aparece una columna muy esbelta y cruciforme, por lo tanto cóncava en sentido opuesto a la herencia histórica y de acero cromado, que con sus cantos delgadísimos y con su brillo y reflexión como espejo, desaparece en el espacio interior del recinto.

Otros malabares de este maestro de la evanescencia serán también, en la misma obra, el espesor al límite de la delgadez de la losa que cubre el pabellón, sin vigas. Toda una prosecución de intuiciones, pensamientos

y diseños, que exploran el límite de lo material para producir un estremecimiento espiritual sublime, una obra de arte.

Richard Senett, desde una mirada filosófica, anticipa aspectos presentes de la modernidad en su fase líquida, que trazan la delgada línea de la herencia dejada por Mies para la comprensión del panorama actual de la arquitectura y propone la siguiente lectura:

<La búsqueda de la totalidad ha revivido la ruptura religiosa entre lo espiritual y lo mundano. El Arte de Mies van der Rohe es un arte que ejecuta este divorcio, y es arte grandioso, mucho más grande, desde luego, que la obra de los arquitectos que han realizado un esfuerzo consciente por ajustar las cuentas con el entorno. Se forja a partir del poder que el arquitecto tiene de entender la coherencia, de crear unidades, pero ocurre que estos poderes han traspasado la fatal división de nuestra cultura, en la cual la totalidad pasa a ser autosuficiente, en la cual se obtiene su integridad mediante su conversión en algo en sí mismo. Suscitan en los demás la intimidad de la ausencia, de lo intocable. Esta es nuestra experiencia de lo sublime.>¹³

Visitando el Pabellón de Barcelona reconstruido, me llamó la atención un detalle no menor: los ventanales a los cuales les daba el tórrido sol mediterráneo eran cubiertos para proteger su interior con una pesada y drapeada cortina de terciopelo y seda de color rojo oscuro, que parecía parte de otro escenario, más teatral si se quiere, respecto del escueto espacio concebido por Mies. Investigué si aquel objeto tan ajeno estaba dentro de la concepción original del diseño o bien era una solución práctica posterior decidida por algún burócrata a cargo de su administración. Concluí que efectivamente era parte del proyecto original y Mies participó de tal decisión.

Este insignificante detalle no tiene mayor incidencia en la totalidad de la obra, pero sí devela una actitud o bien una paradoja, donde aparece algo tan trivial no resuelto y es un síntoma explícito de la todavía existente contradicción de la modernidad en términos absolutos. Donde los medios de una nueva arquitectura aún no

eran capaces de resolver con un diseño igualmente innovador un objeto tan doméstico, funcional e imprescindible para sombrear el interior.

Es en esta sutil disonancia o extemporaneidad del cortinaje en el exento Pabellón, donde surge un lapsus del lenguaje arquitectónico y se advierte un tema radical de la modernidad miesiana, que consiste en llevar a cabo la operación más estricta de eliminación de lo suntuario. Sin embargo, para dar aquel salto, aún quedan muchos temas que resolver, sobre todo, en lo referente a las condiciones de habitabilidad. Pero aquello es secundario en su ideario frente a su obstinada aspiración de lograr una plástica de la mayor levedad. En términos de Iñaki Ábalos *<materia levitada>¹⁴*.

Un empeño tal, que intenta correr las fronteras del concepto de habitar en forma tan extrema, a veces obviando la precaria tecnología vigente en el año 1929, fecha en que se construyó el Pabellón de Barcelona, sin duda alguna, proviene de una mística confianza del arquitecto en una nueva y revolucionaria forma de instalarse en el mundo de un hombre muy próximo al concepto del "superhombre" de Nietzsche.

Esta operación intelectual y artística de Mies consiste en sublimar lo cotidiano y hacer desaparecer o minimizar al máximo todo vestigio de las necesidades fisiológicas y de utilidad del hombre y, a la vez, intenta eliminar en cuanto sea posible las barreras de protección con el exterior, a través del uso masivo del cristal en sus obras con señera radicalidad.

La estrategia proyectual de Mies consistió en la máxima supresión de variables ex profeso, pero confiando que tal reducción de medios garantizaba un horizonte de mayor empatía y longevidad de la obra; una nueva y más ligera forma de eternidad si se quiere.

La semilla de una modernidad líquida en la arquitectura contemporánea tiene su origen en ciertas actitudes profundas ya anticipadas por Le Corbusier y Mies Van der Rohe, en diferentes versiones, las cuales serán exploradas con ahínco y desvelo por diversos arquitectos de hoy.



Centro Pompidou, 1970 - 1977 - Renzo Piano · Richard Rogers

El Centro Pompidou y la irrupción de las masas

No terminaban de arder las últimas barricadas y borrarse las consignas de los muros de París del ya mítico Mayo del 68, cuando en ese entonces dos jóvenes arquitectos, el italiano Renzo Piano y el inglés Richard Rogers, ganaban en 1970 el Concurso para el Centro Cultural Georges Pompidou, cuyo nombre original fue Beaubourg, para revitalizar el barrio Le Marais de París.

La novedad del edificio estaba en una nueva estrategia cultural, donde se esperaban condiciones muy diferentes a los museos de la Ilustración, impregnado de un espíritu de participación masiva, abierta a un público que debía interactuar con el edificio, con los objetos expuestos, hacerse parte de la exposición, consumirla, tocarla y hasta romperla si estaba dentro del performance de las nuevas expresiones del arte conceptual. La cultura como consumo, el edificio invadido y repleto, cuya escalera

mecánica exterior que asciende con vistas a la ciudad, era también parte del exponer y exponerse con igual o mayor éxito que la muestra misma.

De este modo, el edificio era una especie de gran máquina devoradora, repleta de público, que pululaba ávido y excitado por los sentidos y la ansiedad de ver, experimentar y tocarlo todo. Sin duda, una experiencia nueva alejada del sentido contemplativo, denso y silencioso de los museos hasta ese momento conocidos.

La plaza, en su frontis, completaba la fiesta pública con una muchedumbre que se movía entre los distintos espectáculos callejeros, terminando de representar esta nueva cultura de la animación urbana y del espectáculo circense y carnavalesco.

Jean Baudrillard, reflexionaba del edificio lo siguiente:
<Felizmente, todo este simulacro de valores culturales

es anticipadamente negado por la arquitectura exterior. Pues ésta, con sus redes de tuberías y su aire de edificio de exposición universal o de feria universal, con su fragilidad (calculada?) disuasiva de toda mentalidad o monumentalidad tradicionales, proclama abiertamente que nuestro tiempo ya nunca será tiempo de duración, que nuestra única temporalidad es correspondiente al ciclo acelerado y al reciclaje, la del circuito y del tránsito de fluidos. Nuestra única cultura es en el fondo la de los hidrocarburos, la de la refinación, la del < cracking>, la del rompimiento de las moléculas culturales para volverlas a combinarlas en producto de síntesis. Esto, Beaubourg- Museo quiere ocultarlo, pero Beaubourg-armazón lo proclama. Y es esto también lo que origina la belleza de la armazón y el fracaso de los espacios interiores.

De todos modos, la ideología misma de <producción cultural> es antitética de toda cultura, igual que la visibilidad y la del espacio polivalente: la cultura es el ámbito del secreto, de la seducción, de la iniciación, de un intercambio simbólico restringido y altamente ritualizado. Nada se puede hacer contra ello. Tanto peor para las masas y tanto peor para Beaubourg.>¹⁵

Con el Centro Pompidou, queda abierta la brecha definitiva entre el carácter trascendente de la obra, como representación de la cultura de una sociedad que todavía adhiere ciertas instituciones sólidas, y da paso a la veleidad de las masas en su aspecto más fluido e impredecible. La modernidad líquida, su instantaneidad y su acción efímera, cargarán en adelante con una producción de edificios que, voluntaria o involuntariamente, se despojarán en alguna medida de su aspiración a cierta trascendencia y menos aún tendrán en su horizonte la quimera de la eternidad. Como también, de su capacidad de dejar huella como asentamiento, marcar el suelo con una traza, construir una geografía y menos llegar a ser en el futuro lejano, arqueología y cumplir con aquello que "un buen edificio dejará siempre una buena ruina". Es en esta encrucijada de la civilización, añorando lo perdido y conservando el valor remanente de la historia, donde también, paradójicamente, emergen nuevas condiciones a decodificar de la modernidad en su era líquida.

Arquitectura líquida

La naturaleza escurridiza de los fenómenos contemporáneos con su consecuente precariedad en los equilibrios, es sacudida constantemente por oleadas de movimientos imprevisibles, sumando a éstos la retirada de los patrones de comportamiento previsibles en todos los ámbitos. Desde la economía y la volatilidad de los mercados a nivel global, hasta la fuente inagotable de conflictos armados de pequeña escala o guerras preventivas inesperadas, donde aquella ingenua idealización de una superestabilidad a modo del fin de la historia proclamada por Francis Fukuyama en los ochenta, por la instalación definitiva y global de la democracia y el mercado, quedó sepultada bajo los escombros de las Torres Gemelas.

Por otra parte, el exponencial desarrollo en las ciencias y las matemáticas y la exploración de la complejidad de la naturaleza y el cosmos, cuyos nuevos conocimientos llegan desde la física, la biología o la astronomía, generan un panorama de fondo que trasunta al arte como rebalse cultural con nuevos paradigmas para interpretar la realidad. Se deslizan las fronteras de la forma, desde la geometría euclidiana clásica y las coordenadas espaciales vectoriales tridimensionales conocidas, para entrar en el terreno de las nuevas geometrías como la topología, los fractales o la teoría del caos. En palabras de Douglas Hofstadter: *< Acontece que una misteriosa clase de caos acecha detrás de una fachada de orden, y que, sin embargo, en lo hondo del caos acecha un género de orden aún más misterioso.>¹⁶*

La reflexión que cabe consecuentemente a esta cambiante y exponencial complejidad de la realidad, sería la de establecer las preguntas sobre el nuevo tipo de orden al que debe responder la arquitectura como disciplina, por cuanto sus bases tradicionalmente fundadas sobre hechos relativamente estables, en tanto y cuanto a su fijeza y estabilidad material, tienen ahora que lidiar con la informe lógica de los líquidos y lo efímero.

Se podría aventurar una tesis en el cambio de paradigma de la arquitectura respecto de su tradicional hacer - con

sus métodos tradicionales- cuyo soporte fundamental fue la invención de la perspectiva en el Renacimiento. Allí, su pensamiento y procedimientos buscaban establecer un hecho finito y perdurable en el tiempo, entre el ojo del observador y el punto de fuga en el infinito. Aquél era su campo de percepción y acción. Dicho de otro modo, durante siglos se trabajó sobre cómo se veía o cómo se percibía el objeto arquitectónico en esas coordenadas de espacio y tiempo, donde la visualidad de la forma era el horizonte de la epifanía arquitectónica.

Hoy estamos frente a una nueva realidad en la encrucijada espacio- tiempo, donde pareciera se hubiera derogado la perspectiva y su instrumentación visual como único fundamento disciplinar. La arquitectura se está aventurando a explorar nuevas fronteras, que son aquellas que están más allá del punto de fuga o fuera de éste, una cierta geografía mental cercana a aquella definición de fractal que propone *<que es una manera de ver lo infinito con el ojo de la mente>*¹⁷, versus el antiguo paradigma de un espacio finito visto por los ojos de la visión perceptual. Es interesante este contraste y el hecho de requerirse un solo ojo para entender este nuevo mundo, en contraposición de la visión bifocal necesaria a la profundidad de campo de la perspectiva.

Esta geografía mental, paralelamente, ha tenido que crear un modo de cartografía para describir los territorios inciertos donde debe transitar y sobre los cuales debe experimentar. Y como siempre ha sucedido en la historia, los medios tecnológicos disponibles se adecúan al "espíritu de la época", siendo, el estímulo principal al desarrollo exponencial del diseño asistido por computador, que hace posible imaginar y construir formas, estructuras y espacios, que antes con los métodos tradicionales eran casi imposibles de concebir.

Más allá del genio de Mimar Sinan, Borromini, Gaudí o Eero Saarinen, en diversas épocas, siempre resultó de gran complejidad concebir y describir formas tridimensionales que se apartasen de la línea recta, el plano y las curvas descritas dentro de la geometría euclidiana, por lo que las superficies planas y curvas simples han sido el elemento esencial para

conformar los espacios de la arquitectura, sobre la base de un conocimiento matemático elemental y que además otorga una gran racionalidad a la lógica de la construcción y los materiales para su producción en serie. No obstante, el paralelepípedo rectilíneo ha sido un formato estrecho para muchos arquitectos ya desde la arquitectura bizantina, incluyendo el Barroco y varios han anhelado hacer explotar la "caja" y los poliedros regulares con la libertad que tiene la escultura, con todas las dificultades que esto conlleva, desde su concepción hasta su materialización. Sin embargo, hoy es factible, como nunca antes en la historia de la arquitectura, poder representar objetos tridimensionales de formas complejas y, fundamentalmente, poder experimentar sobre nuevas geometrias y algoritmos matemáticos inéditos, abriendo nuevas fronteras al espacio arquitectónico hasta ahora conocido, al menos en campo de la experimentación.

De la forma a la deformación o a lo informe, es una nueva frontera abierta a la cual quiere adentrarse la llamada arquitectura paramétrica y que mantiene muy entusiasmados a los arquitectos nativos de la generación digital, cuando los software de última generación entregan un instrumental inigualable de manipulación del objeto, que ni en el más alucinado de los sueños, hubiera imaginado Antonio Gaudí, permitiendo que la intelección proyectiva salga de la "capacidad imaginante" tridimensional del arquitecto, para quedar corporizada y parametrizada virtualmente en un sistema accesible a todos los actores de una obra.

Pareciera manifestarse un emergente cambio de paradigma para la arquitectura en el contexto de ésta *modernidad líquida*. A saber, que para la modernidad en su estado sólido, la disciplina y la praxis se fundaba sobre su capacidad de montaje, del acoplamiento de las partes, en definitiva de la construcción, mientras que el camino escogido para la licuación de este proceso es exactamente el inverso, el desmontaje, ya iniciado con las ideas de la Deconstrucción, que consiste en manipular el objeto: desformarlo, torcerlo, estirarlo etc. Aún cuando hay mucho campo que explorar en esta dirección, no sabemos hacia donde conduce este camino, que pretende incorporar un agente de subversión externo a

los objetos sólidos en relación a su forma, procurando configurar una realidad enteramente nueva.

No se trata de hacer un juicio a priori en torno a la llamada arquitectura paramétrica o la vertiente consignada como arquitectura genética o biomimética, que con mucho entusiasmo se abre camino en los medios especializados. Es la punta de la investigación de prestigiosas universidades extranjeras, colocándose a la vanguardia de la exploración de nuevas formas también connotados arquitectos internacionales, todo ello posibilitado por la computación que facilita la comprensión de las formas más complejas de la realidad de la naturaleza. Sin embargo, la sobrevaloración de la biomorfología y su traslado mimético hacia el territorio de la arquitectura debe ser revisada cuidadosamente, ya que la aproximación científica que puede adentrarnos a las inteligentes y bellísimas formas que nos brinda la naturaleza, obedecen a prestaciones muy precisas exigidas por el medioambiente. Es necesario prevenir que los descubrimientos de la ciencia que nos maravillan en cuanto a su supradiseño, no son enteramente replicables y sería forzoso extrapolarlas a la conformación de espacios aptos para la vida humana. No es posible pensar que el diseño final de un edificio sea la suma de todas las condicionantes del medio, como sucede con las especies vivas o más extremo aún, intentar eliminar en su concepción los aspectos subjetivos a la manera de un creador que llega a la forma final por *default*, dejando en el camino todas aquellas alternativas que no sirvan a la lógica de la adaptabilidad al medio. Es más, el arte se diferencia de la ciencia en cuanto a creación cultural, vale decir, su artificialidad es consustancial a ésta y actúa por oposición a la naturaleza.

Pareciera ser más exitoso cuando se acompaña de la ingeniería estructural en la dirección que estableció Buckminster Fuller. Ingeniería deudora de una estética ligada a la lógica extraída de las leyes de la naturaleza, organicistas o de referencias biológicas como asociación de imágenes y que ha continuado con muchos aciertos y sobria elegancia el arquitecto británico Lord Norman Foster, desde la cubierta del Museo Británico o la cúpula del Reichstag en Berlín, como así también, en el aeropuerto Chek Lap Kok en Honk Kong o el hermoso

viaducto de Millau en Francia. Una expresión de bella matemática aplicada y donde, además, la construcción no queda excluida en el proceso de diseño y es parte explícita del problema. Sin embargo, es previsible y ya es realidad, que el "canto de sirenas" de la tecnología digital referida anteriormente, propicie también una confusión entre la herramienta y los fines que la arquitectura debe servir, viéndose cada vez con mayor profusión en medios especializados, "objetos- edificios" (renders virtuales o eventualmente contruidos, ya casi da lo mismo), que son imágenes de la peor pesadilla o al menos de un afectado y aterrador futurismo, más propio del cine de ciencia ficción a la manera de Star Wars.

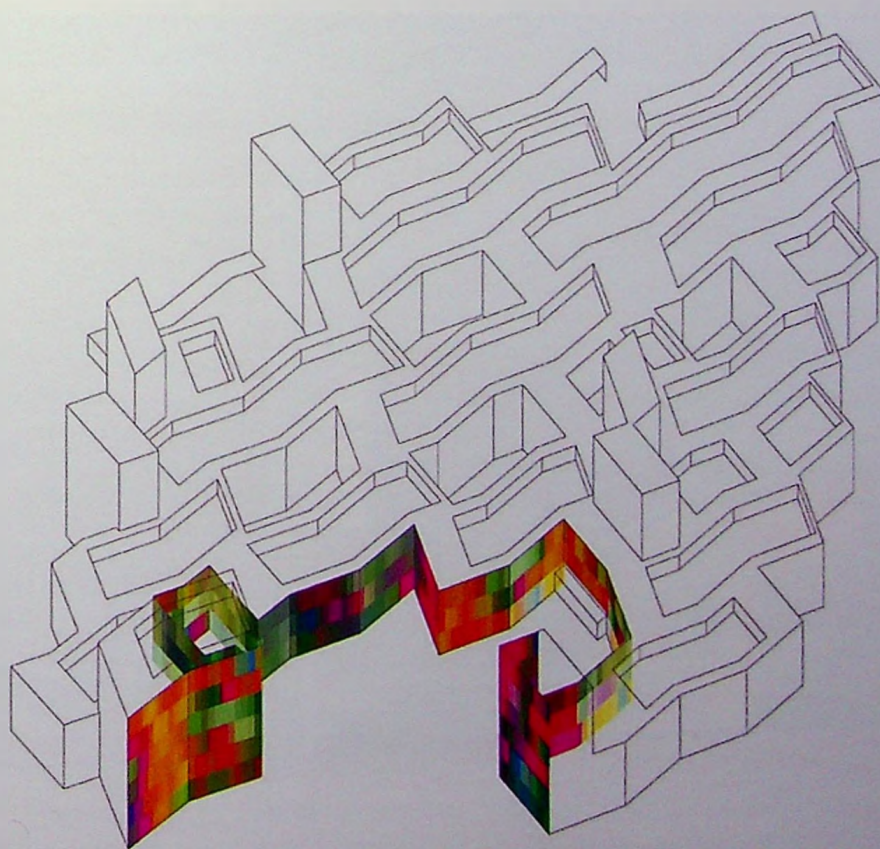
A partir, de la crisis financiera global iniciada en el año 2007 y que se extendió globalmente como la más grave crisis económica de los últimos sesenta años, se ha provocado una discusión profunda entorno a la complicidad con que han actuado ciertas arquitecturas intoxicadas con el despilfarro como consigna asumida desde los gobiernos. Estos, como imagen del nuevo bienestar, que en muchos casos intentan legitimar incipientes democracias con un pasado oscuro y que están ávidas de expurgar las culpas a través de una adhesión al gran poder comunicacional que entregan los edificios emblemáticos. Diseños importados y descontextualizados muchas veces, que se compran como marcas de prestigio, realidad que también ha permeado a las instituciones culturales y a las corporaciones privadas. El distingo principal de estos edificios es su autorreferencia explícita y el total desprecio por lo medios de producción de éstos y en el factor humano del trabajo, que en ocasiones excede las capacidades lógicas de toda industria y artesanía, sin ninguna consideración por el dispendio económico y la responsabilidad por crear entornos sostenibles. Actúan amparados por un solipsismo de feble ética y por lo tanto, de una dudosa y cínica estética, que nos remiten a una vergonzante riqueza material de las naciones desarrolladas y, más gravemente, a algunas economías emergentes, donde la pobreza se encuentra a pocas cuadras. Tal escenario ha sido propicio para levantar estos artefactos de extrañas geometrías, que se solazan en sus atributos formales caprichosos y donde la relación sujeto – objeto, propia del arte, se intenta establecer a partir de la seducción, de la subjetividad

del autor, del golpe mediático sobre un público al cual se debe descolocar a partir de una disonancia visual, más que apelar a la convicción a través de una vivencia interna más plena para la vida. El artilugio consiste en una "fuga" que prescinde de las ataduras de las hasta ahora reconocidas doctrinas en que se fundaba la arquitectura como un arte social, para caer de lleno en la vaguedad de los deseos de un autor legitimado por los medios y elevado a categoría de celebridad pública, que intenta vanamente eliminar su rol de intermediador entre la sociedad y la obra, actualizando el mito de Pandora, al cual nos refiere Richard Sennett: *<hoy se ha convertido en un símbolo secular de autodestrucción>*¹⁸*<Nunca se puede poner a Pandora a descansar; la diosa griega representa inextinguibles poderes humanos de mala gestión, de daño autoinfligido y confusión. Pero, si estos poderes se entienden materialmente, tal vez se los pueda tener a raya.>*¹⁹.

Por lo anterior, se abre un tema que sobrepasa este

ensayo y sólo vale consignar el enunciado, que deviene de la disociación entre mente y mano a causa del diseño asistido por computador. Que si no está bien encausado como una herramienta poderosa y maravillosa a la vez, peligra, al ir optando por sus propios fines formales que se empiezan a justificar en acomodaticias teorías distantes a la arquitectura. De este modo, muchos proyectos que encandilan por su "neofuturismo", obedecen más exactamente a la deriva del juego con el computador que a una operación artística como la desarrollada por Frank Gehry como ejemplo superlativo, en que éste trabaja con el ordenador en el sentido inverso, donde la máquina codifica la forma ejecutada anteriormente a través de los croquis y las maquetas.

Se podría especular que algunas de estas características de una arquitectura discontinua y abierta a un entendimiento cosmológico del concepto de infinito, se encuentran en la arquitectura islámica, en general, y más próximo a nuestro mundo occidental en la



Axonométrica MUSAC, Castilla y León - Mansilla + Tunón Arquitectos

Península Ibérica durante la ocupación árabe por aproximadamente ocho siglos, donde la arquitectura adquiere ese gusto por disolver los márgenes, y no privilegiar el concepto de eje central a un foco determinado y específico.

La ausencia de ejes de simetría absolutos, se asocia a una jerarquización más tenue de los recintos y los trazados reguladores o la repetición al infinito de algunos elementos como las arcadas interiores de la mezquita de Córdoba o la frágil limitación entre interior y exterior en el palacio de la Alhambra. Por otra parte, hacer presente el accidente, lo inesperado o la fractura de orden geográfico o topográfico, o con una cierta empatía con el orden incomprensible del caos, son temas recurrentes y pudieran ser un antecedente de la forma en que algunos arquitectos contemporáneos se sensibilizan a través de sus proyectos hacia una actitud del todo no compositiva, como también no impositiva, desde la forma y desde la misma concepción del plano

de planta, al disponer las piezas y las reglas de su propio ajedrez arquitectónico.

Otro punto de contacto con la arquitectura árabe es aquella que recoge esa sintonía con el juego numérico, con los algoritmos que modifican o mutan la forma, la sucesión de movimientos y transformaciones al infinito que surgen de rotar, espejar, desplazar, entrecruzar y otros métodos de imbricación asociados a las formas poligonales. Aquello está presente en la raíz del arte y la artesanía de los mosaicos medievales musulmanes. A partir de los años setenta, han logrado descifrar esta geometría compleja, matemáticos como Roger Penrose, donde el patrón *giri*h en base a un conjunto de cinco polígonos contiguos describen por primera vez los diseños llamados cuasicristalinos.

Existe, en la matriz de esta nueva arquitectura, el deseo explícito de obtener un resultado a partir de un orden inquieto, exploratorio y abierto a las infinitas



Fachada MURAC, Castilla y León - Mansilla y Tuñón Arquitectos

posibilidades que dan las reglas predispuestas antes de lanzar la partida, para alcanzar una configuración de tipo laberíntico o de alta complejidad. Esta sensibilidad está muy en sintonía con aquello que pudiéramos definir como próximo al aspecto "líquido" de algunas arquitecturas actuales.

Cabe destacar el caso del Musac de León en España, premio Mies van der Rohe de Europa 2007, de los arquitectos Emilio Tuñón y Luis Mansilla, cuya planimetría obedece a esta estructura de pensamiento, anticanónica en el sentido más radical. Ella establece unos algoritmos iniciales, en cuanto a decidir sobre un número determinado de figuras geométricas y su modo de asociarse entre sí, en este caso, cuadrados y rombos, como también, definir una estructura de cubierta preestableciendo otro pie forzado como un largo único de vigas prefabricadas de hormigón. Con aquello se da comienzo a una partida en expansión libre de trabas hacia sus bordes y sin mayores limitaciones en un predio amplio, como un líquido que se derrama sobre una superficie, con toda incontinencia y sin mayor atención al resultado de su apariencia exterior generada por la lógica del interior y de su planta. Así, sus fachadas serán el resultado aleatorio del orden interno, mientras en el interior, la planta resuelve el programa museístico con total desprendimiento de las jerarquías espaciales, combinando salas de mayor tamaño con las de dimensiones menores, por la extracción de algunos de los muros que configuran el panal o la malla original. El interior y el recorrido de las salas son el resultado de una línea de la contigüidad topológica de las salas y también de un orden inesperado para los arquitectos en su propio decir que es la resultante de las vistas oblicuas o diagonales, que abrieron una nueva dimensión a la obra cuando los muros fueron levantados.

La fachada multicolor que envuelve la informe silueta, está basada en un procedimiento similar, donde al no poder establecer un orden aleatorio en la combinación de éstos, por métodos convencionales –léase compositivo-, se recurre a la digitalización de modelos previos intermedios, de todo el espectro de colores y reescritos por ciertos procedimientos combinatorios azarosos. La configuración en random, es el resultado de aplicaciones

formuladas por el computador en forma semi-fortuita, ya que luego se escoge visualmente entre las infinitas alternativas. En este caso, el computador "combina procesualmente" a través de algoritmos matemáticos, aquello que el ojo humano es incapaz de percibir y ordenar.

Resulta de especial interés el seguimiento de los proyectos construidos y galardonados con el Premio Mies van der Rohe en su versión europea, como un laboratorio donde inconscientemente, o no tanto, el jurado ha privilegiado determinadas obras que transitan por este territorio inexplorado, lo suficientemente alejados de la seducción de la forma y la fotogenia de la obra.

Todas las obras premiadas de la última década: EL Museo de Arte, en Bregenz, Austria, de Peter Zumthor (1998); el Kursaal en San Sebastián (España) de Rafael Moneo (2001); Aparcamiento y Terminal Holnheim en Estrasburgo, Francia, de Zaha Hadid (2003); la Embajada de los Países Bajos en Berlín, de Rem Koolhaas (2005) y, finalmente, el ya mencionado Musac de León, España, de Mansilla y Tuñón (2007), tienen un componente de invención y descubrimiento, una astucia estratégica acerca de su configuración en la planta y, sobre todo, en interpretar el programa arquitectónico sin la recurrencia a un automatismo previo propio del funcionalismo, ya sea producto de la repetición de modelos ya probados o con la certificación de una carrera profesional exitosa. Todo lo contrario, la reinterpretación de todos estos fenómenos contemporáneos globales y complejos, obligan a suspender el juicio previo y los patrones disciplinares preestablecidos, con la disposición a comprender que esta nueva fase de la modernidad, en su estado líquido, demanda un nuevo tipo de espacios que ya en cierto modo han caducado la estabilidad como precepto. Así, establecer un orden desde lo visual y lo funcional exclusivamente, pierde al parecer vigencia y en ningún aspecto los nuevos paradigmas aspiran a la eternidad.

Pareciera no ser posible dejar de mencionar en esta exposición sobre la *modernidad líquida* en arquitectura, el rol fundamental que ha jugado el desarrollo de la

tecnología del cristal a partir de los años 90 en adelante. Este material es el vehículo expresivo más apto para las condiciones de una plástica de lo líquido, como lo fue en el siglo XX el hormigón armado a la vista a la modernidad sólida. Del cristal artesanal presente en la arquitectura desde la Edad Media, y del cristal plano como cerramiento de vanos de la Revolución Industrial, esta industria ha dado varios saltos cualitativos en sus performances. Hace unos años fue el cristal reflectivo o espejado en la década de los 80, gusto de las corporaciones norteamericanas, el cual va quedando atrás, debido a que se asocia en su brillo reflectivo a rabiar, a una imagen de opulencia petrolera tipo Dallas. Porque siendo completamente de cristal, su resultado final es un cuerpo sólido y excesivamente rotundo, que se genera por el efecto del espejo con tinte que no permite la transparencia al interior del edificio.

El cristal en la fachada usado hasta los 80, conceptual y plásticamente, todavía define al edificio como un ente prismático no muy distante de un sólido.

Pero los arquitectos sensibles a la estética líquida, imaginaban otra cosa, un edificio completamente transparente que mostrara su interior a través de un cristal no reflectivo e incoloro. Un modelo primigenio se encontraba ya en el proyecto para un rascacielos de vidrio en la Friedrichstrasse en Berlín, diseñado por Mies Van der Rohe en 1921, que nunca se llegó a construir, donde el muro cortina de cristal translucía las losas y pilares como la estructura portante del edificio y la fachada era la diáfana piel envolvente. Pero para llegar a aquel sincretismo excelso de transparencia, todavía la tecnología de cristal debería recorrer un largo camino para lograr que fuera una barrera térmica con características similares al cristal espejado, en cuanto a sus prestaciones a la radiación solar y el traspaso de calor al interior del recinto. El primer edificio que lleva esta larga búsqueda a su fin es la Fundación Cartier en París del arquitecto Jean Nouvel, construido entre 1991 y 1994.

No es casual, que las desprestigiadas "cajas de cristal" deudoras de Mies Van der Rohe, como fueron el mismo Seagram Building o la Farnsworth House,

que cayeron en desgracia para el revisionismo postmodernista, volvieran en "gloria y majestad" a la escena arquitectónica de los últimos años, revisitando otros arquitectos olvidados, como es el caso de Craig Ellwood o Richard Neutra. El cubo exento y desprovisto de toda modulación o el minimalismo y la inmaterialidad como experiencia espacial extrema, es posible sólo gracias a esta exploración plástica del cristal como material único. Nos remite a la "pecera" como imagen en consonancia y metáfora materializada de la *modernidad líquida*, donde nos ven desde fuera y vemos a la vez hacia el exterior sin cortapisas y en un tenue reflejo desde el interior, también nos reflejamos contra el cristal. Es una experiencia muy sugerente y puede tener dos caras contrapuestas entre sí. Una, es la escena nocturna del bar del cuadro *Nighthawks* del pintor norteamericano Edward Hopper vista desde el exterior o, esta otra totalmente inversa desde el interior, que nos propone Richard Sennett: *<el mundo del cristal impone la soledad a sus habitantes; al decirlo de este modo, escribo tal como el material dictase el significado>*²⁰ y en su deseo de ser más fenomenológico aún, advierte *<Mies, el padre de la soledad visual.>*²¹.

Para ir cerrando las reflexiones en torno a la *modernidad líquida* y las lecciones que se pueden obtener de ésta, se podría concluir que en todas las épocas, la arquitectura de cierto relieve ha cumplido un rol crítico al statu quo imperante y ha sido un agente subversivo cultural, confrontando las recetas académicas y la ortodoxia canónica o las modas epidérmicas, que se imponen desde el gusto o el "buen gusto" de las élites. Así, inexorablemente, la arquitectura que decanta en el tiempo es aquella que asume una buena dosis de incomfortabilidad en un comienzo a los patrones sociales, incomodando y cuestionando aquellos supuestos comúnmente aceptados y que han logrado imponerse por reiteración en el público y la sociedad.

La aceptación de esta premisa queda probada empíricamente al revisar la historia de la arquitectura. Sin embargo, permanece un inquietante ruido de fondo, un malestar con nuestro tiempo, donde la incertidumbre se instala como síntoma de las convulsiones de una cultura a la deriva y que no encuentra el sosiego de

las certezas sólidas, que deben volver a surgir después de la agitación de los acelerados sucesos del inicio del nuevo milenio. Pareciera entonces saludable aventurar algunas hipótesis para garantizar un porvenir sobre el habitar humano, bien primordial que debe cautelar la arquitectura como disciplina, condición que necesariamente pasa por aceptar que la naturaleza de ésta es esencialmente terráquea o deviene de la tierra o de un suelo sobre la cual se levanta. Reconocer esta conexión de origen insoslayable, nos permite situarla en cuanto a su reciprocidad con un territorio y una cultura determinada, en continuidad y dialogo con la naturaleza. Entendida así, la arquitectura requiere de una complementariedad específica, que se pone a prueba en cada obra, comprobándose o no, si están efectivamente interactuando recíprocamente. Visto desde esta perspectiva, se aproxima a una geografía humana o geografía humanizada si se quiere, diferente al artefacto que delata su condición pasajera y por que no, precaria al estar sobrepuesto sobre la tierra. Es aquí donde se bifurcan los caminos entre la arquitectura y el diseño como disciplina y, específicamente, la obra de arquitectura se nutre umbilicalmente con su topos y desde este suelo extrae la savia necesaria de su porción de naturaleza y de su porción de artificialidad cultural. Naturaleza en su condición material y cultura en su dimensión metafísica.

En tal sentido, la arquitectura se hace más presente cuando se desprende de lo específico y lo adjetivo del objeto y de su cronología adscrita a una determinada temporalidad y se aproxima a lo sustantivo, en cuanto a intentar no cerrar su ciclo vital. Tal dimensión la remite a lo más primitivo o arcaico, si se quiere.

Siendo más radical, afirmarí que la arquitectura no pertenece únicamente al campo del diseño y es anterior a éste. Su acción sigue siendo válida desnuda, deshabitada y parcialmente destruida como en una ruina. Consecuentemente, su diseño es solo la epidermis de la arquitectura o el modo de manifestarse en un estado presente. Por lo anterior, los templos egipcios o griegos que han perdido sus pinturas murales, nos privan de una parte de la experiencia, pero cabe preguntarse si nos remiten a lo más esencial.

En consecuencia, la lógica del artefacto y su inexorable decadencia desde su punto culminante que acontece al término de su producción y cuando aparece en el mercado, hasta su oxidado y deteriorado final en el botadero. Lo que pudo haber sido alguna vez un magnífico automóvil de exclusivo diseño, hoy es un trasto carente de toda utilidad y sentido, aún cuando, la excelencia del diseño original lo transforme en un objeto de culto o en un fetiche de colección. Tal destino final no se corresponde al de la arquitectura y sus obras, ya que ésta por sí misma ha encontrado los caminos de regeneración y sobrevivencia y prueba de ello son las siempre sorprendentes mutaciones de las ciudades en el tiempo, verdaderos organismos vivos de auténtica arquitectura genética, que se adaptan constantemente a nuevas condiciones, se enferman, convalecen, se sanan y se revitalizan nuevamente; algunas de éstas ya superan los 6.000 años.

La verdadera pandemia de la humanidad en su condición actual es la irrupción masiva e infinita del artefacto como respuesta de la revolución tecnológica a las necesidades del hombre y, como objeto transitorio que es, carece de todo relieve metafísico. Y cuando aquella lógica se trasladada a la arquitectura, se suplanta en su aspiración de constituir un paisaje humano por artefactos habitables o habitáculos, prótesis funcionales exclusivamente de duración limitada y que inevitablemente terminarán sin mantener su simetría o simbiosis con la tierra.

Hacia una recuperación de la cualidad del espacio

Aprender de la *modernidad líquida* requiere en este caso de ciertas precauciones previas y es necesario comprender que la arquitectura a diferencia de las otras artes, debe ser cautelosa ante la declinación de una cultura, ya que su labor no está motivada en primera instancia por la denuncia activa del ocaso del espíritu de un determinado tiempo y a la vez, asumir la decadencia y el colapso de una cultura como material de trabajo explícito que socave la obra. Más allá todavía, en ningún sentido la arquitectura está llamada, como disciplina, a trabajar con los aspectos enfermos o negativos de una

sociedad, como lo puede hacer la literatura, el cine o las artes plásticas, ya que la antecede una responsabilidad superior que necesariamente es en signo positivo, ya que en primer lugar debe servir mínimamente a la vida. Por lo tanto, resulta un tanto estéril los desvelos estéticos que propician la incertidumbre como material de trabajo del arquitecto. Así visto, la arquitectura requiere seguir siendo un arte conservador en el buen sentido, por lo tanto, apelar necesariamente a sentimientos más edificantes, enaltecedores, optimistas, gentiles y sabios, en suma, que celebren la vida. Ella debe dar paso a que otras disciplinas artísticas puedan revelar los sentimientos de angustia, soledad y desencanto del mundo urbanizado. Por ejemplo, lo representaba el pintor Edward Hopper en su obra pictórica en la primera mitad del siglo pasado y que en el presente lo relata con una maravillosa pluma, el novelista Richard Ford. Ambos, recorriendo con extraordinaria sensibilidad y poesía los velos de los micro episodios de vidas anónimas que pululan en el magma del suburbio extendido por el vasto territorio de la costa Este de Estados Unidos.

Una segunda prevención respecto de este aprender de la *modernidad líquida*, debe formularse mirando retrospectivamente aquellas compuertas abiertas por Venturi a la sonoridad de los sesenta y las veleidades de un presente eterno y juguetón, que no se inquieta con la trascendencia y la duración de las obras y que opta por el tabique de yeso-cartón, la chapa metálica, los letreros de neón y los materiales ordinarios adquiridos en almacenes de "constrúyalo usted mismo" situados al costado de una autopista suburbana. Todo, nos remite – sin abusar de un estado de ánimo melancólico y pesimista – al sin sentido de la última modernidad. Tal estrategia proyectual de Venturi se basa fundamentalmente en la capacidad comunicacional del icono y de la figuración en contraste con la abstracción, siendo esta última, el mayor activo y caballo de batalla del movimiento moderno.

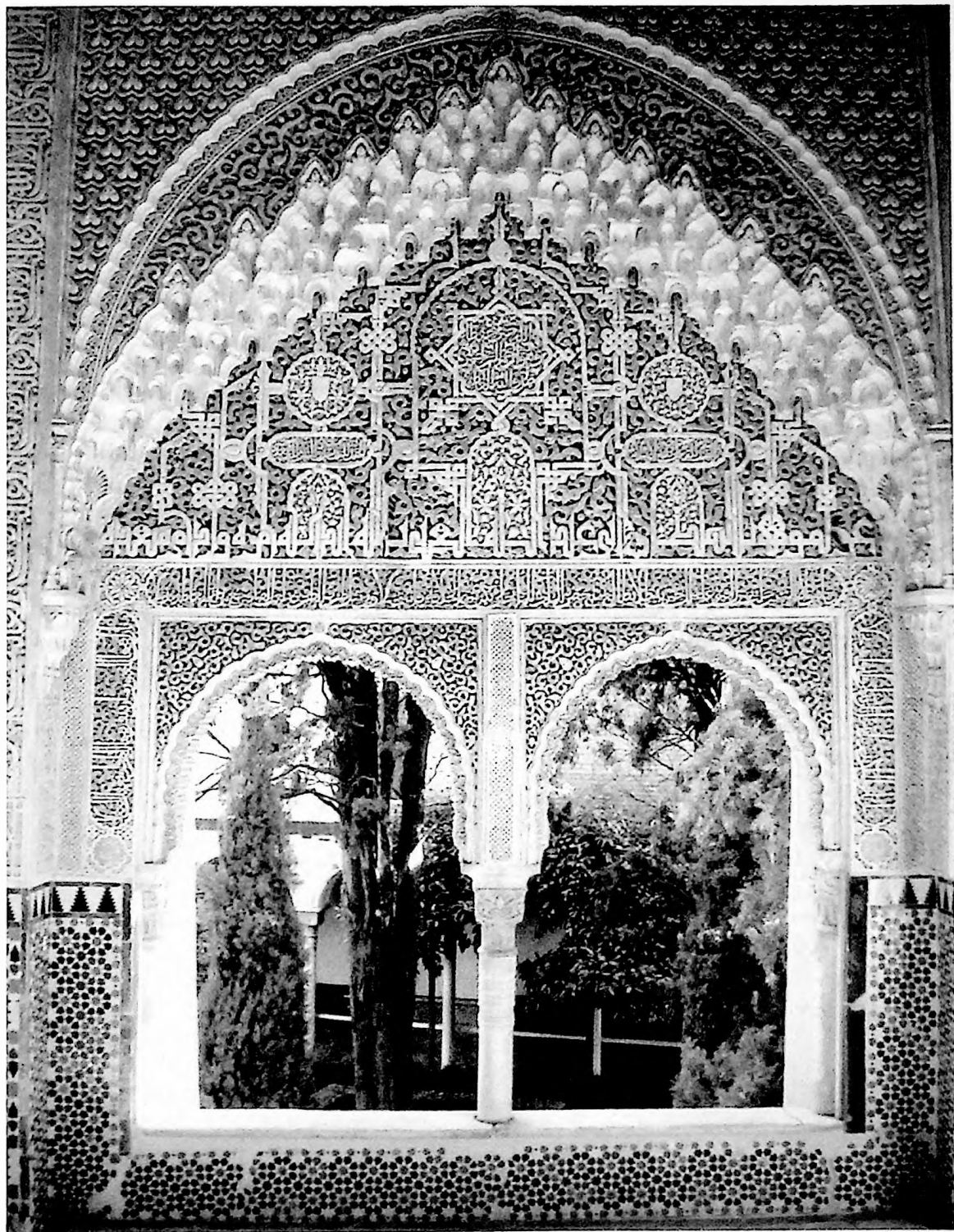
Lo figurativo jugó un papel clave en la estrategia de Venturi y los artistas del Pop, porque en su parecer, aquellas imágenes obtenidas fuera de reminiscencias históricas o populares, empatizarían más con una

sociedad individualista, liberal y mundana, mientras que la abstracción, como lo más absoluto de lo moderno, quedaba distante, fría e inaccesible al público. Esa dicotomía todavía prevalece en parte, a pesar que lo figurativo encarnado en lo que se llamó el Postmodernismo en los ochenta, se hizo cargo por sí mismo de reconfirmar que los guiños y la coquetería de rebuscar soluciones facilistas al problema en la historia de la arquitectura y volver a su glorioso pasado miméticamente -, como si no hubiera habido la más grande Revolución Industrial de por medio- derivó en que sus resultados construidos fueron tan sólo la réplica de una gran equivocación, fruto de la confusión reinante. Después de toda aquello que tanto daño causó, concluyentemente, la abstracción entendida como visualidad, como estrategia proyectual frente a un programa arquitectónico preciso, ausente de toda cita, relato, lirismo, épica, ideología o metáfora - recordar el estadio de Beijing apodado el "nido de pájaro" de Herzog & de Meuron o el edificio "Ginger and Fred" en Praga de Frank Gehry-, es todavía una herramienta muy eficiente y goza de muy buena salud como instrumento para concebir obras que intenten llegar a ser genuinas.

Helio Piñón demuestra su interés por despejar este asunto sobre lo figurativo y lo abstracto:

<He dicho antes que el abandono de lo visual como ámbito específico de la forma arquitectónica se relaciona con una extrapolación confusa de la oposición real entre lo figurativo y lo abstracto; identificando erróneamente lo figurativo con lo visual, queda lo abstracto en ese limbo vaporoso de las ideas literarias o los propósitos morales>²²..... <Pero, como se sabe, lo figurativo y lo abstracto no se diferencian por el grado de materialidad de sus universos respectivos, sino por el modo de concebirse los objetos en uno y otro dominio; en el ámbito de la figuración se procede por mimesis y se enfatizan los objetos particulares de las cosas, su apariencia; la abstracción, por contra, procede construyendo -instaurando sistemas de relaciones visuales- y acentúa el aspecto más universal de los objetos, su forma>²³

Retomando el camino, la <instantaneidad>²⁴ es la gran anomalía de la *modernidad líquida* que denuncia



Palacio La Alhambra, Granada España

Bauman, con la consiguiente <devaluación>²⁵ o <irrelevancia del espacio>²⁶. Un hecho por lo demás inédito en la historia y devastador a la vez, que sólo puede ser revertido con la amenaza real de una vida urbana lúgubre y apocalíptica en un futuro no lejano y con la inminencia de un planeta agotado y sobre-explotado, como telón de fondo del tema específico que nos ocupa en el presente artículo, relativo a la disciplina arquitectónica, conmocionándola a tal grado, que está en riesgo su desaparición, que viene a ser equivalente a su banalización definitiva.

Con todo, la arquitectura de la modernidad heredera de la Ilustración racionalista ha sido preferentemente "una arquitectura de las ideas" más que atizada por el soplo de una acción sensitiva, corporal o contemplativa, cuya circunstancia histórica y cultural está arraigada a la civilización occidental y que se vuelve crecientemente secular, ajena mayormente a toda condición espiritual (no necesariamente religiosa) o simplemente, a un estado gozoso de estar con las cosas en el mundo. Ha sido el triunfo a medias del sueño prometeico de la acción obsesiva por el desarrollo del bienestar material, que debe hacer girar la rueda de la fortuna proyectándose a un horizonte infinito en la cuestionable promesa de una felicidad profiláctica.

No parece aconsejable cerrar este artículo en un tono sombrío y que al observar los fenómenos contemporáneos se pudiera extraer solamente una mirada crepuscular alentada por la *modernidad líquida* y su ecos de incertidumbre, que no está muy distante al escepticismo nihilista que asume lo provisorio como definitivo.

Existe al menos, en el campo del arte y la arquitectura en su dimensión espiritual, siempre, la esperanza de una redención creadora inagotable, que redime del horror, la desesperanza y el tedio. Quizá aquello consista ahora en restablecer una antigua pérdida acontecida en la arquitectura ya en el espíritu de la Ilustración y el advenimiento de la era de la industrialización y que dice relación con la recuperación de la expansión de los sentidos, la apelación a una mayor plenitud espiritual y corporal. En definitiva, a recuperar experiencias más

profundas y permanentes de los espacios y los objetos de la arquitectura. Todas cualidades que han pretendido ser reemplazadas por el encandilamiento de la sociedad del espectáculo donde ha venido zozobrando en el tiempo, aquel salto intuitivo abierto a las nuevas formas inauguradas por los grandes maestros del siglo XX a través de algunas obras superlativas: primero, con Frank Lloyd Wright y la casa Kaufmann (casa de la cascada) de 1934 y luego, Le Corbusier y su Convento La Tourette de 1957, Mies Van der Rohe y el Seagram Building de 1956, Alvar Aalto y el Ayuntamiento de Säynätsalo de 1949 a 1952 y Louis Kahn y el Salk Institute for Biological Studies de 1959 a 1965. Entre la primera obra mencionada y la última, se establece un breve periodo de 30 años, tras del cual comienza la pérdida de la inocencia y la frescura del desembarco épico del movimiento moderno.

Tal expectativa de originalidad y transformación creativa sería, en mi parecer, aquella que nos remita nuevamente a la conmoción sensorial de la arquitectura, a la frontera porosa de intercambio con los elementos del espacio y las cosas, con la conciencia material como una vigorosa presencia en la obra, con el tamiz vulnerable que atrapa las partículas mínimas y esenciales de la vida y sus actos y con aquello de intentar dotar de sentido a las cosas. En suma, vivificar la experiencia de habitar. También, con la imperfección de la artesanía de la construcción como expresión de lo más humano, con la legitimidad de una cierta desmesura de la pasión, con develar lo genuino como principio de una estética, con la complejidad que permite romper el orden y la neutralidad, con la esperanza de encontrar siempre sorpresas al interior de la obra y que ésta no acabe en su envoltorio o, en esa pulsión que imprimen los actos al interior del edificio y como ésta se irradia hacia afuera. De otro modo, la obra pensada de adentro hacia el exterior -reconociendo esa condición como siempre necesaria- al acoger una interioridad. Insustituible es por otra parte, la construcción del espacio con el vacío y la luz del "espacio impresionista" en contraste, cuando se incorporan, además, los objetos arquitectónicos sólidos asociadas a un "espacio cubista", como son aquellas invenciones singulares, escaleras, rampas, columnas y otros artificios que desplazan un volumen

convexo, sobredotados plásticamente, que puedan entrar abigarrando y comprimiendo el espacio interior, algo tan presente en la arquitectura antigua y que ha sido reemplazado hoy por el espacio diáfano.

Insustituible es, por otra parte, la experiencia de lugar que apela al cuerpo humano, a los sentidos y a los aspectos más simbólicos del hombre. Desde esa "temperatura" de la obra que interactúa con nuestra epidermis y nuestra homeostásis interna, hasta las resonancias culturales y metafísicas de la existencia, sin

renegar a aquel designio social de servir a un uso o una utilidad. No hay arquitectura sin un requerimiento, por lo tanto, es un arte de la necesidad.

Definitivamente, el tiempo en la arquitectura no puede ser cancelado y remplazado por la <instantaneidad>²⁷ o la tiranía del corto plazo y, aunque así fuere enunciado trágicamente como un posible futuro, sería definitivamente urgente desterrar ese perturbador presagio, ya que el tiempo de la arquitectura es el correlato mismo de la existencia humana.



REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. Bauman, Zygmunt, Modernidad Líquida, Buenos Aires, FCE, 2006, p. 137
2. Virilio, Paul, Ciudad Pánico. El afuera comienza aquí, Editorial Libros del Zorzal, 2006, p. 38
3. Bauman, Zygmunt, Ob. Cit., pp. 7-8
4. Idem.
5. Bauman, Zygmunt, Ob. Cit., p. 16
6. Bauman, Zygmunt, Ob. Cit., p. 127
7. Bauman, Zygmunt, Ob. Cit., p. 126
8. Bauman, Zygmunt, Ob. Cit., p. 8
9. Bauman, Zygmunt, Ob. Cit., pp. 7-8
10. Bauman, Zygmunt, p. 8
11. Idem
12. Idem
13. Sennett, Richard, La conciencia del Ojo, Editorial Versal Travesías Ensayo, 1991, p. 148
14. Ábalos, Iñaki, La buena vida, Editorial Gustavo Gilli, 2000, p. 32
15. Baudrillard, Jean, Cultura y Simulacro, Editorial Kairós, 1978, pp. 81 - 82
16. Gleick, James, Caos, La creación de una ciencia, Seix Barral, 1988, prólogo
17. Gleick, James, Ob. Cit., p. 106
18. Sennett, Richard, El Artesano Editorial Anagrama, 2009, p. 25
19. Sennett, Richard, Ob. Cit., p. 26
20. Sennett, James, Ob. Cit., p. 142
21. Idem
22. Piñón, Helio, La forma y la mirada, Editorial Nobuko, 2005, pp. 65 -66
23. Bauman, Zygmunt, Ob. Cit., p. 127
24. Idem.
27. Idem