

Olvido sin olvido, memoria sin restitución. Ahora, ¿qué arquitectura?

JUAN FRANCISCO RAMOS RICO

Resumen

1988 es recordado en arquitectura como el año en el cual el Deconstructivismo llegó a la fama. Hubo un simposio sobre en la Tate Gallery de Londres y una muestra en el Museo de Arte Moderna de Nueva York sobre el Deconstructivismo. Mientras que en Londres usaron la palabra “Deconstrucción”, en Nueva York se usó la palabra “Deconstructivismo”. Esto se debió en parte a que en Londres la mayor parte de los expositores relacionó de alguna manera al filósofo francés Jaques Derrida, mientras que en Nueva York muchos negaron totalmente cualquier conexión con Derrida. Mi hipótesis plantea el Deconstructivismo como reacción al Modernismo, como oposición; el principio de una nueva es lo que pone fin a la anterior. Como dice Libeskind, estamos en el periodo Neomodernista, al inicio de algo nuevo, algo grande.

Decidí investigar el Deconstructivismo porque me encontraba muy influenciado por este extraño estilo a la hora de diseñar. Mis diseños iban tomando una imagen cada vez más deconstructivista, pero sin que yo entendiera qué se encontraba detrás de esta moda. ¿Por qué diseñaba yo así? Y ¿por qué los arquitectos que admiraba diseñaban así? Yo no quería copiar una imagen y basta; usar el deconstructivismo como decoración; lo que quería era comprenderlo. Como imagen me gustaba mucho, pero no era solamente eso. ¿Qué era? ¿Era bueno? Si no comprendo completamente algo, nunca lo voy a poder disfrutar enteramente. Me di cuenta rápidamente que mi objetivo no era para nada fácil.

Me sentí un poco identificado y avergonzado un día que leí una entrevista a Frank Gehry donde decía: “Los arquitectos nunca... cuestionaron las cosas. Ellos solamente toman una versión de terceros, la de las agencias publicitarias o de la media. Una versión que toman sin saber nada del original. Algo parecido esta pasando con Warhol: muchos arquitectos mediocres están diseñando arquitectura Pop sin conocer sus orígenes ni de donde procede”. Este comentario me hizo reflexionar; yo no quiero ser uno de esos arquitectos mediocres de los cuales habla Gehry, y por eso me propuse estudiar el tema para poder formular mi propia opinión, y a eso encamino mi artículo, para no repetir lo que escuché de terceros y así poder evaluar lo que es de valor y lo que no.

Abstract

1988 architecture is remembered as the year in which Deconstructivism came to fame. There was a symposium at the Tate Gallery in London and an exhibition at the Museum of Modern Art in New York on Deconstruction. While London used the word “Deconstruction”, in New York the word was “Deconstructivism”. This was due in part because in London most of the exhibitors related it in some way to the French philosopher Jacques Derrida, while in New York many totally denied any connection with him. My hypothesis is that Deconstructivism is a reaction to Modernism, as an opposition; the beginning of a new era is when it ends the previous one. As Libeskind said, we are in the Neomodernist period at the beginning of something new, something big.

I decided to investigate the Deconstructivism because I was very influenced by this strange style when I was at the task of design. My designs were taking an increasingly deconstructivist image, but I didn't understand that was behind this trend. Why I was designing it? And why the architects I admired they were designing that way? I did not want to simply copy a picture and use the deconstructivism as a decoration; I wanted to understand it. As an image, I liked it very much, but it was not the only thing. What was it? It was good? If I do not fully understand something, I'll never be able to fully enjoy it. I quickly realized that my goal was not easy at all.

I felt identified and a little embarrassed one day when I read an interview with Frank Gehry; he was saying this: “Architects ... never questioned things. They only take a third parties version, that from advertising agencies or from the media. That is a version made without knowing anything about the original. Something similar is happening with Warhol: many mediocre architects are designing Pop architecture without knowing its origins or where it comes from”.

This made me reflect: I don't want to be one of those mediocre architects of whom Gehry speak about; so I decided to study the issue in order to formulate my own opinion; that is the reason of this article because I do not want to repeat what I heard from others; I want to assess by myself what is valuable and what is not.

Olvido sin olvido, memoria sin restitución. Ahora ¿qué arquitectura?

*Prefiero los elementos híbridos a los puros,
los comprometidos a los limpios,
los ambiguos a los articulados...
los redundantes a los sencillos,
los irregulares a los sencillos,
los irregulares y equívocos a los directos y claros.
Defiendo la riqueza de significados en vez de la
claridez de significados...
Prefiero “esto y lo otro” a “o esto o lo otro”.*

Luis Rojo de Castro¹

Introducción

Todas las historias tienen un comienzo. En ésta se acepta el reto de escoger la abstracción de la realidad como punto de partida y finalidad de la misma con la perspectiva de una sugerencia encaminada a la arquitectura. Recuérdese que a menudo las nuevas arquitecturas y las nuevas expresiones plásticas muchas veces se plantean únicamente a partir de la identificación de problemas con carácter artístico. Confío en que, si bien no hay una única solución para cada problema, existe una solución posible ante todo problema, siempre y cuando este esté claramente identificado, sobre todo con la sostenida libertad frente al hecho proyectual en el proceso de creación, donde lo verosímil se nutre de ello y casi desaparece y al mismo tiempo se sustenta de lo imaginable, y los resultados llevan a la perplejidad, y en el que todo esto, simbolizan esos caminos o tendencias, que discurren paralelas en el quehacer arquitectónico.

La búsqueda de nuevos criterios proyectuales con nuevas formas, se encuentra no nada más en relación con las interpretaciones científicas, sino también con una concepción del universo renovada, donde nuevas geometrías surgen y la necesidad de abordar la complejidad, la geometría fractal, la teoría del caos, la biónica, las visiones surreales en la arquitectura con una nueva mirada, tomándola como un fenómeno más, y analizando lo que está ocurriendo en

¹ La isotropía, la entropía, la horizontalidad y el sudor del hipopótamo. Publicado en el Croquis no. 96-87 de 1999.

otros campos, emerge, entonces, con ciertas ejercitaciones experimentales con relaciones con otros arquitectos docentes de México y de Latinoamérica, el ir conformando un cuerpo de ideas con un claro deseo: replantear la disciplina en cuanto a sus orientaciones y propósitos.

Posiblemente se vaga alrededor de la correcta apropiación de reflexiones arquitectónicas y de que sea un proceso requerido de tiempo más que de cualquier otra cosa, sin embargo, concebir espacios que sean percibidos de manera positiva por sus usuarios es una responsabilidad que ningún arquitecto debe eludir.

Este trabajo propone la tematización del deconstructivismo, sus elementos y los espacios icónicos como fuente de una arquitectura que verdaderamente signifique y que parece legitimar nuestra intención y al mismo tiempo ponerla en entredicho. El camino principal de la filosofía deconstructivista a la teoría arquitectónica transcurre a través de la influencia del filósofo Jacques Derrida sobre Peter Eisenman. Eisenman trazó las bases filosóficas del movimiento literario de la deconstrucción, y colaboró directamente con Derrida en algunos proyectos, como la participación en el concurso del Parque de la Villette, documentada en Choral Works. Tanto Derrida y Eisenman, como Libeskind estaban preocupados con la «metafísica de la presencia», este es el sujeto principal de la filosofía deconstructivista en la teoría arquitectónica como se verá más adelante.

La presuposición realizada es que la arquitectura es un lenguaje capaz de comunicar el sentido y ser tratado por los métodos de la filosofía del lenguaje. La dialéctica de la presencia y la ausencia, o lo sólido y lo vacío, aparece en muchos proyectos de Eisenman. Tanto Derrida como Eisenman creían que el locus, o el lugar de la presencia, es arquitectura, y se encuentra la misma dialéctica de la presencia y la ausencia en la construcción y la deconstrucción.

Cualquier deconstrucción arquitectónica necesita de la existencia de un arquetipo de construcción particular, una expectativa convencional fuertemente establecida sobre la que jugar con la flexibilidad de las normas.

Otra corriente mayor de la arquitectura deconstructivista se inspira en el constructivismo y el futurismo ruso de principios del siglo

XX, y tanto en sus artes gráficas como en su arquitectura visionaria, de la que se llegaron a construir pocos edificios. Los artistas Naum Gabo, El Lissitzky, Kasimir Malevich y Alexander Rodchenko influyeron en el uso de las formas geométricas de la arquitectura deconstructivista de Zaha Hadid y Coop Himmelb(l)au. De entre las propuestas confusas y generales realizadas hay que destacar las de Catherine Cooke, quien fue de las primeras en diferenciar entre los siete estudios, con cuáles se podrían trazar las relaciones o influencias. Esta postura, posteriormente compartida por Josep María Montaner y Kenneth Frampton. Sólo se puede vincular a Peter Eisenman, Frank Gehry, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas y Zaha Hadid con el constructivismo ruso, puesto que estos lo conocían por diversos motivos: porque habían realizado exposiciones o publicaciones sobre el tema, o porque, como en el caso de Rem Koolhaas, había viajado a Rusia en busca de información de primera mano. Pero a qué se debía el interés de estos arquitectos por el constructivismo ruso. Principalmente, a su gran atracción por el formalismo, el cuál encuentran de modo exacerbado y satisfactorio en las obras de los constructivistas. De entre todos los aspectos formales y compositivos que identificamos en común destacamos seis:

- Fragmentación
- Superposición
- Malla
- Torsión
- Pliegue
- Retícula

Estas seis claves temáticas son el punto de partida para abordar el estudio de la forma y composición en la arquitectura deconstructivista. Estas devienen en los aspectos que a continuación exponemos y que consideramos como los más innovadores de esta tendencia:

La fragmentación, tanto elementarista como volumétrica, y la malla y el collage como el medio para reagrupar las partes. El pliegue, tanto el funcional de los mobiliarios como las propuestas opuestas de Frank Gehry y Peter Eisenman: el pliegue orgánico y el de la papiroflexia.

La perspectiva multifocal: el objeto arquitectónico deconstructivista es la materialización de un elemento que se ha

contemplado desde todos los puntos de vistas posibles. Este principio a su vez está relacionado con conceptos como el Rizoma de Guattari y Deleuze o el Aleph de Jorge Luis Borges.

La Descentralidad y la falta de simetría como consecuencia de la eliminación del punto focal único en la perspectiva multifocal. La torsión y su triple manifestación: helicoides volumétricas, los planos alabeados y las inclinaciones como búsquedas de lo antigravitacional, lo anticartesiano o la inestabilidad estructural.

Las retículas y las mallas como respuestas a sus búsquedas de lo antijerárquico, lo antinatural y lo ambiguo.

El concepto y la materialización del vacío.

El vacío como lugar arquitectónico e interpretación judeo-teológica.

Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Frank Gehry: judíos de vanguardia.

La ambigüedad: complejidad y contradicción en la arquitectura deconstructivista.

Oxímorones formales, espaciales y funcionales.

La multiplicidad axial.

El sistema axial rizomático como respuesta al planteo de Félix Guattari y Gilíes Deleuze.

La agudeza de los ángulos deconstructivistas.

Una nueva concepción espacial: la esquina como no-lugar.

Los accesos: nuevas propuestas para la arquitectura monumental.

Las marquesinas deconstructivistas.

Las aberturas y los lucernarios.

La interpretación deconstructivista de la Quinta fachada.

Deleuze y la arquitectura sin ventanas.

La envolvente orgánica.

La piel y el pliegue como referente de la nueva envolvente.

El nuevo muro cortina.

El revestimiento fractal para las nuevas formas torcidas y plegadas.

La deconstrucción de los detalles constructivos.

Tanto el deconstructivismo como el constructivismo muestran una preocupación con la tectónica de los ensamblajes abstractos. Ambos consideraron la simpleza radical de las formas geométricas el motivo artístico primario, expresado en las artes gráficas, la escultura y la arquitectura. Sin embargo, la tendencia constructivista hacia el purismo está ausente en

el deconstructivismo: la forma a menudo sufre una deformación cuando la construcción se deconstruye. También destaca por su ausencia la defensa de las causas socialistas y colectivistas, indispensables en el constructivismo ruso.

No obstante, lo que se plantea a continuación es un problema que va más allá de lo icónico, más allá de un conjunto de influencias nefastas, o de las aparentemente proporciones correctas de espacio, pues nuestros sentidos perciben mucho más (y a veces mucho menos) que eso. El desarrollo de los argumentos parte de la identificación de algunas características singulares de lugares significativos para la memoria colectiva de la cultura que se materializan en ejemplos que presento. Se analizan conceptos abstractos dentro del ámbito de la arquitectura, para luego destacar espacios donde los sentidos asociados al concepto se materialicen. El objetivo es reforzar la importancia de que esos sentidos sean considerados en todo proyecto.

Finalmente, se reiteran los puntos más importantes de cada tópico y se destaca el encadenamiento de unos y otros, para afirmar un enunciado fundamental: Un proyecto enraizado en la memoria colectiva apela, sin esfuerzos, a la sensibilidad de sus habitantes y amplifica las capacidades comunicativas de la arquitectura considerada definitivamente como arte.

Recuérdese las tres formas fundamentales que nos permiten acercarnos a la realidad: los sueños, los hechos y el análisis contextual; esto es, la teoría, la historia y la crítica. Por otro lado, se entiende que la Historia de la Arquitectura es una ciencia multidisciplinaria, que procura un examen objetivo del Arte y su objeto cultural, a través de la historia, clasificando culturas, estableciendo periodizaciones y observando sus características distintivas e influencias, junto con sus productos culturales.

Al arquitecto de la modernidad, convertido en un diseñador de lo efímero, confundido ante su propia retórica espacial, ese último arquitecto abandonó los ejercicios de la ironía que le proporcionaba ese asidero modernista, para enlazar con la ruina embalsamada de sus proezas con las nuevas propuestas con las que se presenta el deconstructivismo, esa modernidad abatida ante nuestra memoria más próxima.

La imposición del Movimiento Moderno en la segunda década del siglo XX, sobre el neoclasicismo de las Escuelas de Bellas Artes impulsó de alguna manera, la liberación de

las formas arquitectónicas de la esclavitud de los modelos y de los estilos. En su ausencia reemplazó la procedencia de las nuevas formas en justificaciones de origen racional, tales como razones funcionales, constructivas estructurales, productivas, técnicas, de confort, económicas, políticas, sociales, filosóficas y otras de la más variada procedencia.

A pesar de la diferencia bastante señalada que separa estos dos tipos de arquitectura, ambos criterios sostenían argumentos demasiado parecidos para la defensa de sus respectivas causas. Se trataba, primero, de un modo racional de construir, desarrollado como respuesta a las necesidades de la sociedad, tal como realmente es o debería de ser; segundo, poner en entredicho sus formas particulares constituía un hecho anti-social y quizá, también hasta inhumano.

Esta imposición determinó al arquitecto el imperativo moral de dar cuenta discursiva y consistente de la relación horizontal de causa-efecto necesaria que debía existir, entre las formas arquitectónicas propuestas y las condicionantes que determinarían los cambios. Las variadas versiones de este simple y a la vez cautivante discurso fundamentalista ha dominado durante más de 80 años a nuestra disciplina, lo que ha diferenciado de modo absoluto a las formas correctas de las incorrectas, las coherentes de las incoherentes y las procedentes de las improcedentes, todo ello con el respaldo de una gran elocuencia sentenciosa, esto es retórica pura.

Las necesidades humanas se definían de modo arbitrario y arrogante, dejando de lado la importancia de la tradición para el arquitecto. Se ignora el hecho de que la arquitectura es un arte con sus propias tradiciones y no una: un arte en el que la preocupación por la producción de imágenes es no menos importante que la capacidad de solucionar los problemas prácticos. La belleza arquitectónica adquiere en este ámbito lógico un carácter gnómico al constituirse en el brillo de la verdad emanada de las inferencias válidas de los razonamientos que la preceden, aunque viniesen de los proverbios o refranes.

El racionalismo liberó una enorme cantidad de movimientos y estilos personales al eliminar el marco regulador que imponía el canon neoclásico que lo antecedía. No deja de ser

paradójico que un pensamiento que postula la causalidad formal y en consecuencia una necesaria unicidad configuracional, haya podido dar origen a tantas y tan disímiles manifestaciones frente a un mismo problema.

Esta paradoja podría tener respuesta en el hecho de que la cantidad y complejidad de los supuestos que condicionan las soluciones arquitectónicas son de tal magnitud que escapan a toda posibilidad cierta de predecir en forma unívoca los resultados con certeza y oportunidad, de tal modo que aún la recopilación y análisis más rigurosos de los antecedentes previos al diseño dejan siempre un campo muy amplio de indefinición y de libertad para tomar decisiones. A esto debemos agregar que los instrumentos lógicos normalmente utilizados por los arquitectos para fundamentar sus formas tienen carácter isomórfico y en consecuencia no son capaces de generar ni de dar cuenta necesaria de las soluciones alcanzadas.

Es así como el pensamiento que habitualmente precede a las tomas de decisión arquitectónicas constituye sólo un marco general de orientación o de restricciones, dentro del cual cabe un amplio rango de respuestas posibles.

La decisión de dar esa o esta respuesta nace de un acto de voluntad del proyectista dentro del ámbito de su libertad y no de datos supuestamente deterministas. En consecuencia, aparentemente el proceso es más bien inverso: se seleccionan y ordenan sólo aquellos datos de la realidad que sirven para justificar el tipo de solución que las inclinaciones emotivas e intelectuales normalmente privilegian.

Dicho de otra manera, se tiene cierto modo personal de acercarse y de resolver los problemas y esto constituye lo que se denomina un estilo. En el ámbito de la arquitectura, estos estilos rara vez son explicitados, ya sea porque no se está consciente de ello o porque se estima impropio aceptar su existencia o divulgarlos.

No es raro entonces que en este escenario, en el que se suceden los manifiestos y diversos modos de configuración arquitectónica debido a la inexistencia de un marco regulador canónico, la mayoría de los arquitectos caiga en posiciones manieristas siguiendo el modo de hacer de este o aquel arquitecto de mayor capacidad de

ideación, convicción, voluntad formal, talento y rigor disciplinario y, como estos no explicitan las reglas de sus respectivas poéticas, impiden que sus seguidores puedan libremente jugar ese juego, quedándoles sólo el intentar copiarlos.

El postular una vuelta al sometimiento a los estilos y modelos canónicos es una aspiración absurda ya que solo se aprecia que en la actualidad existe una enorme cantidad de estilos personales que sirven, consciente o inconscientemente, de modelo a estudiantes y profesionales arquitectos, sin que se clarifiquen las reglas del juego formal a que responden. El clarificar y arrojar luz sobre este ámbito oscuro de la proyectación permitiría hacer más potente nuestra capacidad de configuración arquitectónica, además de posibilitar la transmisión de dicho conocimiento en el campo de la enseñanza del proyectar.

Debido a que la palabra “estilo” ha sido frecuentemente desacreditada y desterrada del discurso de la arquitectura contemporánea, se ha resuelto reemplazarla por el término “poética”. Esta parte de la propuesta apunta a definir lo que se entiende por “poética arquitectónica”, definir cuales son los límites de su ámbito de acción y a establecer que, si es objeto posible de conocimiento riguroso, puede ser transmitida y manejada como disciplina.

Cuando en páginas anteriores se discurrió sobre las herramientas de la composición se señaló la preponderancia que tienen las analogías, las metáforas, las mitologías y otras más, en los procesos de integración compositiva, de lo cual se desprende que la poética no tiene que ver con la retórica. Aunque la metáfora está a veces en la base de la poética y a veces en la base de la retórica, lo está por razones distintas, Curiosamente la metáfora solamente está, a la vez, en la poética y en la retórica.

Visto de este modo, la poética arquitectónica, por lo menos a primera vista, no es más que una forma privilegiada de expresión plástica, privilegiada en virtud de una especial función que se le reconoce. El modo privilegiado de expresión antes dicho, es llamado habitualmente libertad. Kant, después de haber dicho que “las artes de la palabra” son la elocuencia y la poesía, afirma: “La elocuencia es el arte de tratar una tarea del entendimiento como si fuera un libre juego de la imaginación; la poesía es el arte de dar a un libre juego de la imaginación el carácter

de una tarea del entendimiento” (Urteilkraft , Kritik der. 1790. Traducción M. García Marente. 1993:51). Aquí la noción de “juego” sirve para subrayar el carácter libre de la actividad poética con relación a cualquier fin utilitario, y la noción de “tarea del entendimiento” significa la disciplina que la poesía se impone a si misma aún en la libertad de su juego (Abagnano, N. Op. Cit.:923.3).

Desde este punto de vista, la función de la poética arquitectónica consiste en la liberación de las formas de sus meros usos utilitarios para jugar libre y caóticamente con ellas dentro del marco de restricciones prácticas que siempre se le exige a la arquitectura y de las reglas formales que se autoimpone.

Mientras no se explicita la diferencia que pueda definir exactamente lo distinto entre una arquitectura práctica y una arquitectura con dimensión poética, existirá una laguna entre lo prosaico u obvio y lo poético, entre una construcción utilitaria y una construcción poética, entendidas ellas como límites extremos de tendencias en la experiencia.

Una de ellas utiliza los recursos de la composición arquitectónica para dar respuesta eficiente a todos los requerimientos prácticos de la habitabilidad. O sea, es una cuestión de acumulación de recintos definidos por exigencias particulares cuantificables para alcanzar un todo coherente. En consecuencia, sus valores son objetivamente mensurables: las relaciones funcionales se pueden medir en términos de gasto de energía (ergonomía) y de tiempos de recorrido; la estructura se puede medir en términos de relación costo/seguridad; el confort (temperatura, ventilación, aislación acústica y térmica) es posible de medir en función de estándares acordados; el proyecto puede medirse en términos de utilidad privada o social. O sea, lo prosaico de la arquitectura habita en el ámbito de la EXTENSIÓN. En cambio la poética arquitectónica se mueve en un ámbito distinto, que se le denomina el ámbito de la intensidad o de la INTENSIÓN.

En la poética arquitectónica, la fuerza imaginativa procura intensificar de un modo libre y expresivo los componentes prácticos de la arquitectura. La intensidad arquitectónica no es una intensidad emotiva, sino una intensidad expresiva del uso y del papel que cumplen

los componentes arquitectónicos ordinarios, vulgares, comunes y corrientes.

La arquitectura como “obra de arte pone de manifiesto un mundo, no en el sentido de mero conjunto de cosas existentes, ni en el de un objeto al que se pueda mirar. La piedra no tiene mundo, las plantas y los animales tampoco la tienen. El mundo es la conciencia que se enciende como una luz para dar cuenta al hombre de su existencia y de su posición en el medio de los otros seres existentes; todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y cercanía, su amplitud y estrechez”(Heidegger, Martin. 1958: Prólogo de Samuel Ramos:15).

“... el mundo que se expresa con la poética arquitectónica, no es ya una exigencia, sino un contenido especificado, un contenido de ideas, de sentimientos y de proyectos que va a hacer inteligible lo singular y lo concreto...” (Heidegger, Martin. 1982:75 y 77).

La obra de arquitectura no flota en el aire, no es un ente completo como estado mental o como intuición. Al manifestarse al mundo, la obra arquitectónica hace que la tierra sea tierra.

“La roca llega a soportar y reposar, y así llega a ser por primera vez roca; el metal llega a brillar y a centellar, los colores a lucir, el sonido a sonar, la palabra a la dicción. Todo esto sobresale cuando la obra se retrae a lo macizo y pesado de la piedra, en lo firme y flexible de la madera, en lo duro y resplandeciente del bronce, en la luminosidad y oscuridad del color, en el sonar del sonido y la fuerza nominativa de la palabra” (Op. Cit. Heidegger, Martin. 1982: 76-77).

La poética arquitectónica al hacer patente la plenitud de su verdad, nos revela con su fuerte expresión lo que útil en verdad es, nos muestra un mundo que una mirada vulgar ni siquiera hubiera sospechado. La visión poética, dotada de un poder visionario, limpia de todo interés práctico descubre de algún modo a la realidad como es en si misma, la que una vez develada en la obra sorprende como una revelación a ser vista por los demás. La verdad revelada en la obra de arquitectura es aquella que la voluntad del arquitecto desea que el objeto sea y para ello requiere además de una fuerte voluntad expresiva y seleccionadora.

La arquitectura, a diferencia de algunas otras

artes, sólo se representa a si misma o más bien, sólo se presenta a si misma.

La poética arquitectónica es el empleo libre y expresivo de las formas arquitectónicas más allá de su uso puramente utilitario.

“...la arquitectura corresponde al arte simbólico, puesto que ella sólo puede dar a conocer sus significados en el entorno exterior” (Hegel, G. W. F. 1987:34).

La poética arquitectónica procura hacer expresivo el propio ser de la obra de arquitectura. El ser de la arquitectura radica en sus componentes. El espacio arquitectónico es el vacío entre los componentes arquitectónicos. Los componentes arquitectónicos son los pisos, muros, columnas, techados, puertas ventanas, escaleras y todos aquellos elementos que el lenguaje común designa como tales. Los espacios arquitectónicos están destinados para determinados usos y la selección y disposición de sus componentes puede hacerse de tal modo que se haga elocuente dicho uso.

Los diversos componentes arquitectónicos cumplen a su vez, dentro del contexto de la obra, con un determinado papel. Su configuración y disposición, para que adquiera dimensión poética, debe dicha tarea se haga expresivamente evidente.

Los modos como se construyen dichos componentes, sus ensamblajes y las marcas de las herramientas utilizadas en su construcción, también pueden ser objeto de su aparición elocuente.

La poética arquitectónica se encamina y busca dar en forma elocuente y expresiva de la propia arquitectura, regida bajo la disciplina de las reglas del juego que libremente se autoimpone. Los componentes arquitectónicos al disponerse en un sitio, se ubican “espaciados” entre sí definiendo una fracción del vacío infinito y construyendo así un lugar. El lugar acoge el acto entendido como el conjunto de acciones o hechos humanos efectuados con un sentido significativo que trascienda su mera operatividad. Pero el lugar no es el acto en sí, ni está constituido por él. El Acto es lo que da sentido al lugar arquitectónico y pertenece a la esencia de su ser-materialidad; pero no de su ser-cosa. El ser-cosa del lugar radica en su materia-forma. La materia-forma del lugar está dada por

el vacío aislado y limitado por los componentes arquitectónicos dispuestos entre sí en intervalos mensurables. La poética arquitectónica hace expresivo el Acto que recoge la obra, haciendo patente su verdad. Así la poética fija la verdad del Acto estableciéndola en la forma que da a la materia (Pereda Feliu, Vladimir. 2001).

Aristóteles utiliza la metáfora en poética y la metáfora en retórica solo para demostrar que la metáfora no es solamente figurativa, que no es solamente simbólica, sino que también es un concepto.

No existe composición en la poética. Las figuras, o sea todo lo que son formas de composición, no tienen en la poética ningún juego importante. Lo importante son las catástrofes poéticas y el argumento poético. Una persona no por escribir bien es mejor poeta. No se trata de ser erudito del escribir. Hay poetas que no saben escribir bien y son estupendos poetas. La analogía de la escritura con la poesía radica en la capacidad de articular las cosas, de sintetizar, de dar una nueva forma, de inventar a partir de lo que uno sabe. En cambio, la retórica responde a otro problema que se verá luego.

El error, con respecto a la poética, se generó desde que Cicerón dijo que “inventio es decir bien las cosas, el que es buen retórico inventa”; y a partir de esto se vino el problema de colocar lo poético dentro de la retórica, y la metáfora dentro de la retórica, como si fuera su sitio. Respecto a esto, dice Aristóteles: “...el sitio de la metáfora es la poética” pero es la única figura, y, por lo tanto, no es una figura cualquiera, es otra cosa, es el alma de la poética.

Algunos arquitectos se refieren a “concepto de fachada plana”. Esto no es un concepto, es una figura; es un componente geométrico, no tiene absolutamente ninguna materialidad.

En la geometría, las figuras y los conceptos están completamente mezclados, como en las matemáticas. La geometría responde a cuestiones figurativas con conceptos.

No existe poética conceptual pura, ni poética figurativa pura, sino que siempre existe y se da un proceso estético, la poética define la calidad estética al interrelacionar concepto y figura.

La poética arquitectónica no es más que una forma privilegiada y predilecta de expresión plástica, gracias a una especial y extensa función que se le reconoce.

Productor-arquitecto satisfecho de los símbolos que mixtifican las falsas promesas de una ética capitalista y que no acepta las propuestas globalizadas del deconstructivismo, sus proyectos que se planifican bajo los supuestos de la nueva condición metropolitana, prefiere arrojarse con el manto de las geometrías oblicuas y una alianza con la escultura, que le permite al arquitecto perfilar mejor su complejidad arquitectónica o bien cultivar flores exóticas en los parques temáticos de la cultura administrada del consumo, así lo hacen elocuentes los nuevos escenarios posturbanos de las metrópolis asiáticas o las intervenciones urbanas que suturan las ruinas del muro de Berlín con aleatorios y solitarios objetos arquitectónicos. Reducidos sectores del pensamiento crítico se interrogan ¿cómo escapar a la bar- barie de una civilización ciega.

Preocupados hasta la obsesión por la piel de la superficie arquitectónica y la imagen corpórea del edificio, los arquitectos y planificadores, ocupados en la policromía del fragmento hasta límites de la estética de lo alegórico, no saben como enfrentarse a este proceso de manipulación perversa y generalizada del territorio y a la homogeneización esquizoide con la que se levantaron sin rubor los lugares del espacio urbano de la misma modernidad, como Dédalo atrapado en los muros del laberinto. Las formas del proyecto de la arquitectura y su correlato planificador se diluyen en la transfiguración de la noche posturbana, o en el retorno a la ciudad como catalizador de la nueva utopía, esto es, el nuevo sueño como estrategia adecuada que permite al capital llevar tan lejos y de manera tan enajenada este diseño de dominio que caracteriza a la cultura del nuevo proyecto deconstructivista de nuestros días.

En los arrabales de esta voluptuosidad romántica sobre la que descansa tantas evocaciones de la ciudad imaginada por la vanguardia modernista, aún se puede contemplar los tallos y ramas de estas bellezas periclitadas, pero nuestro tiempo necesita edificar su propia biografía sin cantos apocalípticos, ni de sirenas,

de las que no se sabe en que clave lo hacían. Junto a los valores éticos, supuestos transgresores de la modernidad, se hace imprescindible la presencia en las metrópolis de un nuevo modelo que permita pactar la permanencia de una forma espacial al tiempo que poder incorporar los acelerados cambios de la materia, energía, el hecho y el derecho, junto con la comunicación. El deconstructivismo y su negación de la horizontal y la vertical. La apariencia visual final de los edificios de la escuela deconstructivista se caracteriza por una estimulante impredecibilidad y un caos controlado, en tanto estructura y la envolvente del edificio. El deconstructivismo es una expresión arquitectónica que se caracteriza por la fragmentación, el proceso de diseño no lineal, la manipulación de la superficie de las estructuras y una geometría no euclídea -que distorsiona y disloca algunos principios arquitectónicos, por que, una estructura deconstructivista tiende a ser impredecible. Algunos seguidores de la corriente deconstructivista estaban también influidos por la experimentación formal y los desequilibrios geométricos de los constructivistas rusos. Hay referencias adicionales en el deconstructivismo a varios movimientos del siglo XX.

La forma como complejidad, síntesis superadora del anterior aforismo: *forms follows function*, de la forma como emblema de la función, para tal contenido creo que no podrán estar ausentes el filósofo, el político y el poeta, o, si prefieren, el saber razonado de la luz del conocimiento, la lógica del poder político, que purifica el aire de la acción pragmática, y la palabra que funda los lugares de la belleza, valores solidarios con el origen de la ciudad. Verdad, justicia y belleza junto a la terna del canon metropolitano de materia, energía y comunicación, imprescindible hoy para que el hombre contemporáneo pueda convivir en espacios de conocimiento y proyectar lugares de armonía. El intento del deconstructivismo es liberar a la arquitectura de las reglas modernistas, que sus seguidores juzgan constrictivas, como «la forma sigue a la función». El deconstructivismo incluye ideas de fragmentación, procesos no lineales, procesos de diseño, geometría no euclídea, negando polaridades como la estructura y el recubrimiento. La apariencia visual y la expresión propia de los edificios, se caracteriza por un caos controlado.

Lástima que aún persistan tantos estetas de la espera, filósofos y políticos de la confusión, empeñados en ese retorno doloroso y obsesivo

al «jardín de la modernidad», que ya fue pasto hace tiempo del fuego de la vida y de la secreta agonía del tiempo.

La teoría, según mi entender, es una actividad generadora de argumentos. Es un arsenal de dispositivos intelectuales y de ejercitación de posibilidades de acción en las áreas involucradas en la Arquitectura. No se puede hacer arquitectura sin sentido, no se puede realizar una investigación sin una orientación clara. La teoría, los argumentos, las reflexiones mismas acerca de eso mismo, constituyen el modo conductor del diseño arquitectónico hacia un aspecto consciente y propositivo de la mismísima arquitectura y la ciudad. La teoría, no creemos que sirva en términos de un conocimiento intelectual, como mero instrumento de erudición. La teoría debe estar enfocada hacia la principal actividad de los profesionales de la arquitectura. Tampoco queremos confundir la teoría, con la crítica o con la historia de la arquitectura. La teoría es una actividad de proposición a partir de la reflexión, de la contemplación, pero no de construcción de conceptos abstractos solamente de uso clasificatorio. La teoría es acción erudita, está adentro de los proyectos, adentro de la disciplina activa y no por fuera, solo para declamar y sentenciar. La historia (los hechos) estudia los desarrollos teóricos (los sueños), el análisis los explica (les da sentido, los significa), la crítica los interpreta y la teoría propugna (sueña) por nuevas propuestas.

El arquitecto polaco-estadounidense expresó, en este solo edificio, el horror de la guerra y la causa pacifista. Casi una pieza escultórica, el Museo Imperial de Guerra de Manchester sigue la línea de los últimos museos del mundo, donde la imagen del edificio es más importante que los objetos de exposición. Este edificio expresa la visión del mundo de Libeskind, que se destaca por el elaborado simbolismo de sus obras. Tanto en sus exteriores como en sus interiores, todo el conjunto produce una imagen perturbadora, de ruptura.

Por su expresividad formal y por su introducción en el contexto, el Museo es un fuerte símbolo urbano para la ciudad de Manchester .

Por lo tanto, nos interesa indagar, reflexionar sobre el cuerpo teórico del arte y de la arquitectura; unos cuerpos porosos,

superpuestos, de argumentaciones sucesivas, útiles y disponibles, atemporales, que el destino nos ofrece como instrumentos de avance de esas disciplinas, mediante su proposición fundamental, el proyecto. Se intenta suministrar al estudiante, al profesional y a los docentes de arquitectura un material que les permita desarrollar su capacidad reflexiva y crítica, su libertad creativa, sobre aquellas cuestiones que configuran el debate de nuestro presente, sus interrogantes, así como las concepciones emergentes que intentan dar salida a la crisis actual de la arquitectura.

La interpretación de la complejidad en la actualidad, lleva invariablemente a un modo diferente de entender la abstracción, ligada a un planteamiento teórico o la filosofía misma, como punto de partida y a un proceso de proyectación con diversas influencias y donde los resultados llevan implícitos la nueva forma de pensar y de estar en el mundo, junto con el desarrollar la capacidad teórica.

La forma de la edificación de Daniel Libeskind se compone de enormes planos curvos intersectados, que marcan una morfología casi desordenada. Claro es, que no se llega a diseñar esta obra colocando planos al azar, lo que se puede intuir es que todos los planos poseen una curvatura con igual radio, manteniendo una relación entre todos a pesar de poseer formas muy diferentes. Esta obra plantea una alegoría; sin embargo para el espectador de la obra es imposible reconocerla, esto se debe a que sólo quien conozca el código que genera la obra va a comprender su mensaje. La alegoría es una representación más o menos artificial de generalidades y abstracciones perfectamente cognoscibles y expresables por otras vías. El símbolo es la única expresión posible de lo simbolizado, es decir, del significado con aquello que simboliza. Nunca se descifra por completo. La percepción simbólica opera una transmutación de los datos inmediatos (sensible, literales), los vuelve transparentes. Sin esta transparencia resulta imposible pasar de un plano al otro. Recíprocamente sin una pluralidad de sentidos escalonados en perspectiva ascendente, la exégesis simbólica desaparece, carente de función y de sentido.

La codificación del mensaje es mostrada por el arquitecto Daniel Libeskind en una memoria de la obra, en ella muestra el proceso compositivo

de la morfología del museo. Se relaciona con la división de la casi esfera de nuestro planeta Tierra en zonas de conflicto para luego componer con cada cáscara una nueva forma que genere los espacios del museo imperial de la guerra. Claramente existe una alegoría puesto que la forma del museo se genera a partir de la detección de las zonas de conflicto en el mundo para luego reconciliarlas de una nueva manera, digamos que los conflictos armados en el mundo en el momento de la creación del museo de la guerra se congelan en zonas para componer este espacio arquitectónico, casi como un recordatorio de un estado de conflicto plasmado en la arquitectura.

La generación de una alegoría a los conflictos armados en el mundo no es otra cosa que la utilización de un código fuera de la arquitectura, una alegoría que cuenta un hecho, que habla, se comunica.

Lo que aquí se presenta como un sistema de la teoría, constituye, como antes se señala, a ese cuerpo superpuesto, poroso al que se les va agregando a cada momento una perturbación, un argumento o una entrada de información al sistema, por mínima que sea, tiene efectos desproporcionados, los que de manera instantánea se relacionan y se confrontan con otros anteriores, en pos de una construcción común de ese cuerpo teórico disciplinar innovador, es decir, la conformación sucesiva en el tiempo del corpus del propio arte y su actualidad, de la arquitectura y el diseño, en contemporaneidad. Agregado a esto, todo lo confuso, oscuro desorganizado e incoherente del caos. Claro, todas estas liviandades se le atribuyen al caos, en cambio, la física nos lo designa para referirnos a fenómenos donde no se puede predecir por largo tiempo algo, pese a que están regidos por leyes causales muy sencillas. No obstante, el caos, la no linealidad y los sistemas complejos vienen a complicar las cosas como complicada es la naturaleza, intrínsecamente compleja.

A pesar de la crisis que afecta a lo que compete, la arquitectura desde el punto de vista de la epistemología, percibe un cambio de paradigmas. De un arte aparatoso y superficial cambia por otro que permite descansar en valores más profundos. El proyecto arquitectónico deconstructivista, como tal, es un sistema complejo que para su total comprensión y para la generación de ambientes arquitectónicos significativos es necesario el planteamiento caótico de los intervinientes en éste.

Se estará en condiciones de hablar, luego de la armonía del caos, pues no existe nada al azar, todo sometido a un nuevo orden del universo. Muchas cosas de la naturaleza que son horribles a simple vista, pueden ser armoniosas y bellas si uno se detiene a observarlas, a mirarlas. Lo mismo pasa con la arquitectura. Se recuerda que las primeras generaciones aportaron las leyes principales del mundo, las cuales se basaban en la simetría, el orden, la armonía, de las que surgía una belleza que se definía por trazos puros y limpios. En la actualidad estos principios han quedado superados sin perder su validez.

Así como los seres humanos tienen equilibrio, la arquitectura tiene equilibrio y belleza, pero, para que exista una armonía que en este caso se llamaría caótica, no es necesario que tenga que ser simétrico y ordenado. En estos tiempos, con las nuevas formas de finales del siglo XX, pueden encontrarse en medio del caos otro tipo de belleza única y un caos equilibrado.

Las ideas sobre arquitectura se encuentran en los libros de historia de la disciplina, en los libros sobre análisis formal, de crítica, de teoría; en la ciudad misma, en los llamados “pueblos mágicos”, en lo vernacular, en el imaginario, en la literatura y en todo lugar. No obstante, su inclusión en todas estas categorías del discurso no equivale, de ninguna manera, a la exposición de la teoría, pues cada categoría tiene su propósito diferenciado. Así, la historia estudia los desarrollos, el análisis los explica, la crítica los interpreta y la teoría propugna.

En este sentido, la educación, no es otra cosa que la voluntad por hacer un lugar al otro dentro de uno, aunque sea al precio de la deconstrucción del propio yo, pero aceptando que este lugar de acogimiento no está ni previsto ni programado. Es buscar y desear que surja la palabra en el otro, que el otro encuentre su propio medio de expresión, sin dictar la palabra que deba decir desde ningún *a priori*. Educar es, en fin, justo lo contrario al totalitarismo.

Los sistemas complejos son dinámicos y no lineales, turbulentos, no predecibles con exactitud; su funcionamiento no se basa en un algoritmo o patrón por encima de la conducta de sus elementos, sino en sus relaciones; esa interacción ocurre gracias a una entrada de información proveniente del entorno

(contexto), provocando una salida o resultado conductual del sistema hacia el entorno.

La no linealidad del sistema, se reitera, significa la ruptura de la concepción de la necesidad de una causa con su efecto determinado: una perturbación o entrada de información al sistema, por mínima que sea, tiene efectos desproporcionados. Lo anterior se puede ejemplificar en el llamado *efecto mariposa*, que alude al sistema climático, en el que una perturbación como el aleteo de una mariposa en el continente americano puede provocar un ciclón en el continente asiático.

Quizá la anterior afirmación suene un tanto descabellada, pero ejemplifica al extremo este modelo de la realidad, ya que, en otro caso, una variación decimal en un cálculo periódico, prolongada en un tiempo considerable, se separa por cifras inimaginables de su proporcionalidad. Otro ejemplo, pero ahora en el ámbito cultural, lo encontramos en la actividad epistémica del individuo en el acto de la interpretación, donde sopesa diversas variables como sus experiencias, prejuicios y el acontecimiento del ser, en un lenguaje con multitud de sentidos, obteniendo una interpretación de lo que le acontece, interpretación que puede cambiar de un tiempo a otro sin una causalidad proporcional; es decir, que a determinados factores epistémicos necesariamente resulta una, y sólo una, concepción específica del acontecimiento.

La teoría del caos es una forma resumida de hablar sobre la dinámica no lineal de la mayoría de los sistemas naturales y sociales que encontramos en la realidad. Se habla insistentemente de la teoría de la bifurcación, de la geometría de fractales, o como simplemente se señala antes, la no linealidad. Ellas están relacionadas con patrones, con regularidades y certezas que se encuentran en los mismos campos de resultados en los cuales también se encuentran el desorden (la entropía), la incertidumbre y las transformaciones inesperadas. Lo más interesante radica en que todo esto es un proceso con muchas verdades sin descubrir y pocos hechos inmutables. Briggs y Peat, (1988); Gleick, (1988); Holden, (1986); Mandelbrot, (1977), nos señalan que la Teoría de Caos es el estudio de las relaciones cambiantes entre el orden y el desorden, a lo que habrá que comprender que el Caos no es

el desorden, no. Para explicar o argumentar algo que es de por sí complejo, no es necesario partir de un estado también complejo.

La Teoría del Caos tiende hacia una ciencia postmoderna que es impredecible, por lo tanto, incognoscible para el grado de precisión que nos pide la ciencia moderna. De hecho la esencia y la presencia de un factor en un grado dado no puede utilizarse para predecir, linealmente, el comportamiento de un sistema tales como aves, átomos, moléculas, fotones, personas, especies, o sociedades. Ya no podemos usar la teoría axiomática formal en conjunción con la lógica binaria para modelar la realidad, predecir, y, por lo tanto, controlar la dinámica de un sistema.

Aún menos seremos capaces de usar una gran teoría axiomática como un fundamento sobre el cual producir una política social. Ya no podemos suponer que si algo existe entonces se puede medir con precisión y predecir completamente. Ahora debemos aceptar que, en economía, política, cognición humana, delincuencia, enfermedades, y otros fenómenos naturales, la causalidad abre y cierra, viene y va, se desvanece y reaparece, en una cuenca de un fractal de eventos. Ahora se cuenta con una Teoría del paradigma y que junto con fundamentos de la ciencia postmoderna, se enfocan mucho más sobre los peculiares saltos, giros, vueltas, y el deambular que toman los hilos de causalidad en la ciencia actual.

Se sabe que una de las características más fascinantes del género humano es la infinita diversidad de formas de pensamiento que genera al analizar conceptos abstractos (como símbolo, lo sagrado, atmósfera y el ritual) dentro del ámbito de lo artístico, para luego destacar espacios donde los sentidos asociados al concepto se materialicen.

La arquitectura es arte en la medida que su ejercicio implica una búsqueda formal, funcional y estética, la definición más coherente es la que se refiere a su etimología, que la hace derivar del griego *árkhô* (luz, arcano, arquetipo, principio...) y *tékton* o *téchné* (oficio, arte, y, también, expresión de lo tectónico). Se trata de una definición tan precisa como poética: hacer “visible”, “tangible” o “sensible” las ideas o arcanos, es decir, lo invisible; en este sentido, la obra de arquitectura es, en términos tradicionales, una cosmología, la cual

es la matriz del concepto. A partir de ésta, el despliegue formal, funcional y estilístico es vasto, rico y característico de cada cultura.

Con notables excepciones, nuestro mundo moderno y racionalista queda prefigurado en el Renacimiento. Desde entonces ha habido un desarrollo conceptual que ha dejado de lado todo lo que tiene que ver con los símbolos, los mitos y los ritos, con el misterio y la teúrgia, es decir, con aquello a lo que la arquitectura está filialmente unida y que, en su ámbito, se concreta en el simbolismo geométrico, numérico y constructivo, junto con los mitos y los ritos fundacionales de las ciudades, templos y casas, esto es, lo sagrado. En este sentido, se ha dicho que el arte o las artes “son gestos naturales que repiten y recrean, una y otra vez, al cosmos a través de símbolos precisos efectuados de manera ritual... esto podría parecer una subordinación del mito al símbolo, y del rito y el arte a la mitología, si no se comprendiera que se trata de una misma energía operativa en modalidades distintas” (González, Federico. *Simbolismo y arte, Symbolos*, 1998). La humanidad siempre ha buscado el diálogo con las fuerzas sutiles y divinas. Desde la mitología de los panteones clásicos a las representaciones literarias de los reinos de los espíritus de la naturaleza, son todas manifestaciones del deseo de relacionarse con estos seres e inteligencias. El diálogo con estas fuerzas en Damanzur se llama “magia”. La magia no es hacer cosas extraordinarias ni alterar todas las leyes de la naturaleza, sino saber ponerse en armonía con las leyes universales de la vida en todas sus formas. La magia significa hacer aflorar el potencial de cada uno.

Desde la modernidad y hasta hoy, lo sagrado no necesariamente está ligado a lo religioso sino a lo que Freud llama el ‘sentimiento oceánico’: la sensación de que estamos de pie ante algo vasto cuya magnitud nos excede y añoramos que lo haga. Buscamos lo sagrado en las cosas a las que les otorgamos valor singular y tratamos de darle unas características físicas a los espacios que nos inspiran este anhelo de contemplación. Es posible que lo sagrado resida en su valoración subjetiva e individual, pero uno de los rasgos más comunes de un espacio sagrado, también común en ritos y actividades generativas, es que incitan a la introspección. Simplemente habrá que recordar que durante la Edad Media, se consideraba más afortunado al ciego que al sordo, pues él sí podría escuchar la palabra de Dios.

El símbolo es una idea-fuerza, un código transmisor de los contenidos metafísicos tradicionales. La Metafísica a la cual se refiere Federico González, no es la de Aristóteles ni la de Heidegger, Kant o Descartes; no es una filosofía en el sentido moderno del término, sino que es propia y etimológicamente “lo que está más allá de la física”, entendiendo que dentro del concepto “física” subyace como contenido todo aquello de lo cual podemos decir que es algo, sea este material, anímico e incluso espiritual; podríamos decir que la Metafísica es el estudio y la comprensión de los arcanos universales; y los símbolos son el lenguaje de la metafísica. El símbolo se coloca en reemplazo de un valor ausente o inmaterial, pero cuando se reviste de arquitectura puede convertirse en un punto de referencia y un sitio natural en torno al cual congregarse. absolutamente figurativo puede resultar hermético y no permitir la creación y diversificación de sentidos que se le otorgan. Cobijada por el espacio, en torno a un elemento significativo y rodeada del halo apropiado, cualquier actividad puede ser una experiencia memorable, por lo tanto, una conmemoración, para que luego se de la introspección con el arribo de la consagración. Si bien los ritos de conmemoración y consagración se destacan, puesto que su presencia en el espacio y en la memoria, tanto colectiva como individual, escapa al ámbito de la cotidianidad, se trata de que los eventos comunes, gracias a la influencia del espacio en que se desarrollan, puedan trascender lo mundano.

Como el símbolo, la arquitectura puede mantenerse joven a través de la fuerza vital de sus usuarios, de su desgaste y renovación; debe ser flexible y estar dispuesta a refrescarse. No es preciso ser estridente para ser reconocido, y la arquitectura que significa se reconoce y resulta transformadora tanto del yo hacia afuera, como hacia adentro: es inolvidable.

La medida, proporción y escala de todo lo que se construye no puede descuidarse, pues no es solo el ser humano quien le da la escala al espacio: en ocasiones el espacio es quien mide al ser humano.

El símbolo se coloca en reemplazo de un valor ausente o inmaterial, pero cuando se reviste de arquitectura puede convertirse en un punto de referencia y un sitio natural en torno al cual congregarse. Un símbolo absolutamente

figurativo puede resultar hermético y no permitir la creación y diversificación de sentidos que se le otorgan.

Al respecto de esto, dice Félix de Azúa: “La ambigüedad inherente a toda producción metafórica es la fuente más originaria de la creación de sentido”, De Azúa, F. (2011). Definición de: Metáfora. En F. De Azúa, Diccionario de las artes (págs. 197-205).

Como he dicho, los símbolos construidos van desde líneas trazadas hasta menhires, sin perder la ambigüedad inherente a su naturaleza, porque el símbolo es a la arquitectura ritual lo que la metáfora al lenguaje: su sistema nervioso.

No hablo solamente de objetos, sino de tradiciones y actividades que pueden volverse símbolos por no originarse a partir de funciones racionales únicamente, sino de formas de vida que transforman el espacio y cómo éste se habita. La constante reinterpretación de los símbolos los mantiene vigentes, pues ellos mismo no poseen valor alguno y deben nutrirse de la vida de sus lectores.

Pero aún más interesante es la capacidad con que se cuenta, y que no siempre solemos desplegar, de modificar nuestras ideas a partir de cuestionarnos, de preguntarnos acerca de nosotros mismos y de la realidad. La capacidad inquisitiva del ser humano no conoce límites. Podría decirse que el ser humano es el *animal que se pregunta*.

La apariencia visual final de los edificios de la escuela deconstructivista se caracteriza por una estimulante impredecibilidad y un caos controlado. Tiene su base en el movimiento literario también llamado deconstrucción. Es posible que dicho nombre también derive del Constructivismo Ruso, tendencia que existió durante la década de 1920 de donde retoma alguna de su inspiración formal.

El tiempo no puede ser el único responsable de catalizar la apropiación, por parte de sus usuarios, de un nuevo proyecto o intervención arquitectónica. La investigación previa y la correcta escogencia de referentes es responsabilidad de los proyectistas, quienes además de garantizar el mejor espacio del que son capaces, deben predecir y promover un buen nivel de comodidad y utilización del mismo.

Las variables del entorno físico determinan el carácter regional de una edificación. Un proyecto que aspira hacerse uno con el lugar, debe atender en primera instancia ciertos aspectos del ambiente como el clima (aire, humedad, temperatura, viento, lluvia), la luz, los sonidos, los olores, y ciertas cosas no benignas (polvo, humo, insectos, animales, personas, radioactividad) y que en conjunto generan el sentido.

En el anverso de dicha capacidad, la incapacidad de conocer completa, perfecta y precisamente; está una imposibilidad para las variadas culpas, desde la perfección y predicción hasta problemas técnicos, fantasmas, demonios, genes, desviaciones, errores, pecados, agitadores externos, o incompetencia humana. Las interacciones no lineales y bifurcaciones no lineales son atributos comunes de los sistemas sociales y naturales. Lo normal, lo ideal y lo perfecto son vestigios de deseos por conocer todo por parte de científicos, de controlar todo por parte de los administradores, de los burócratas del todo planificar, y de los contadores de categorizar todo. La ciencia postmoderna basada en la Teoría del Caos no sirve en absoluto a las políticas que buscan predecir y controlar todo.

El sistema que se busca está construido por los argumentos de los artistas, arquitectos y diseñadores, junto con los docentes en plena práctica. Muchas veces esos argumentos contienen tradiciones establecidas, transmitidas, codificadas y también sistematizadas. Si bien este escenario en el que nos movemos y que proponemos, habla de teorías en general, escritas y firmadas, no por ello deja de comprender esas tradiciones argumentales no expresamente documentadas en cada era o periodo establecido.

La arquitectura requiere un aprendizaje, ya que verla, entenderla y sentirla no es algo inmediato, no basta con una simple predisposición. Se pueden inventar nuevas arquitecturas, pero invariablemente siempre se ligará la obra a la tradición. La inquietud por el deterioro progresivo que las distintas actividades humanas están incidiendo en flagrancia contra del medio ambiente natural, preocupa, entonces, revertir ese impacto negativo. Entonces, la historia, los hechos, se agregan a los conceptos señalados, agregándose todos ellos a la reflexión teórica.

No se tiene duda de un aumento en la conciencia

y en la preocupación y solución al problema, sobre todo. Sin embargo, que no se termina de implementar e integrar estos temas en las diferentes áreas del conocimiento, como parte integral de su acción cotidiana y permanente. No obstante si se tiene clara una postura de que la única manera de incorporar prácticas encaminadas al respeto del medio ambiente, en términos sociales, es a través de la educación.

En este caso, en la arquitectura y en concreto el de la enseñanza de la arquitectura, de ninguna manera está exenta de obstáculos. Por un lado, se tiene el carácter polivalente de la propia arquitectura, que implica obligadamente procesos técnicos, cuantificables, medibles y controlables, pero al mismo tiempo cualitativos, es decir, de propensión socio-cultural que advierten en su esencia aspectos funcionales, de uso, valores estéticos, de significado, junto con otros más, que en conjunto son subjetivos e intangibles. Por lo que resulta que la incorporación de criterios de carácter ambiental a la arquitectura no resulta fácil de sistematizar como pudiera suceder en otros campos del conocimiento.

En este apartado, las orientaciones generales para la elaboración de esta propuesta se encaminan sobre la implementación de procedimientos medioambientales en el proceso de diseño arquitectónico, ponderando, sobre todo, en la etapa de la llamada prefiguración del proyecto.

Se sabe, por otro lado, que no existe únicamente una sola ciencia que estudie el fenómeno de lo llamado complejo; tal fenómeno es examinado por ese conjunto de disciplinas llamadas ciencias de la complejidad. Así pues, el paradigma de la complejidad se articula con el aparato conceptual bajo el cual han estudiado este fenómeno disciplinas como la física, biología, psicología, neurología, economía, sociología y pedagogía.

¿En qué lugar se ubica lo complejo? La complejidad se ubica en sistemas, entendiendo como sistema la interacción de un grupo de elementos que hacen emerger una conducta global; o bien, un sistema es una reunión o conjunto de elementos relacionados que interactúan entre sí para lograr un fin determinado. Ejemplos de estos sistemas los encontramos en fenómenos tales como la conciencia humana, las fluctuaciones económicas, el lenguaje, el conocimiento, la conducta del hombre, la evolución de las

especies, en la arquitectura, diseño y urbanismo, la geometría fractal o la autopoiesis celular.

Se recuerda que en el caso de la conciencia humana, sus elementos fundamentales son las neuronas, las que a su vez forman una interacción entre ellas, de tal forma que emerge la conciencia como algo cualitativamente distinto de esos elementos. Esto no es sorprendente. Lo verdaderamente sorprendente es que no existe ningún patrón que rijan las interacciones neuronales: éstas se forman en la interacción azarosa con el entorno del sistema y dan como resultado cierta forma de conciencia en el individuo. En este punto vale la pena resaltar que el paradigma de lo complejo incluye al caos y la contingencia como elementos estructurantes de la realidad.

Desde esta posición se puede considerar a la perspectiva sociológica y a la antropológica y su influencia cultural en el desarrollo del individuo considerados como procesos educativos y socializadores; por tanto, el enfoque epistemológico de la naturaleza, estructura y organización del conocimiento científico y de su traducción en el contexto del conocimiento escolar y personal, la reflexión profunda sobre las prácticas pedagógicas y la función reproductora y de transmisión ideológica de la institución escolar, tan olvidada como orientación del pensamiento; además de la consideración y reconocimiento de otros agentes socializadores en el aprendizaje del individuo, por ejemplo, los padres, los grupos de referencia, los medios masivos de comunicación y otros.

El fenómeno educativo, entendido como fenómeno complejo y multideterminado, se explica no solamente desde la perspectiva de la psicología, no obstante que su consideración ha permitido desarrollar diversas explicaciones alrededor de su quehacer. Pero, no olvidemos que ahora en estos tiempos la multidisciplinaria nos permite intervenir en su explicación desde la visión de otras ciencias humanas, sociales y educativas. Las nuevas arquitecturas pueden empaparse de significado si examinan los rasgos característicos de hitos con un lugar consolidado en la memoria colectiva y los transcriben a su propia forma y estructura, especialmente porque los elementos que componen la cultura general y sus saberes son quizá, los que tienen mayor potencia generativa dentro de una comunidad de usuarios. Así como la arquitectura se alimenta de otras arquitecturas, la cultura se nutre de sí misma y la memoria individual se posa siempre sobre los hombros de

saberes colectivos y tradicionales. Precisamente por eso, es fundamental estudiar y entender los lugares e íconos más destacados dentro de cada contexto, tanto en sus características físicas como inmateriales, sobre todo si se trata de un proyecto que tiene expectativas de incidir en las dinámicas de una sociedad o comunidad. Dicho análisis puede ser la clave para garantizar no sólo una excelente calidad espacial, sino que las buenas relaciones entre ser humano y espacio sucedan naturalmente. Un proyecto enraizado en la memoria colectiva apela sin esfuerzos a la sensibilidad de sus habitantes, facilitando que entre espacio y habitante suceda una identificación mutua: la amplificación de la capacidad comunicativa de la arquitectura.

Bibliografía

- De Azúa, F. (2011). *Definición de Metáfora*. En F. De Azúa, *Diccionario de las artes* (págs. 197-205). Barcelona: Random House Mondadori, S.A.
- Asensio, P. (2003). *Rem Koolhaas-OMA. Arquitectura y Diseño*. Madrid: Kliczkowski. (p. 6, 9, 16, 38).
- Barthes, R. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral (p. 63).
- Barilli, R. (1988). *El arte contemporáneo: De Cézanne a las últimas tendencias*. [Traducción. Carlos Fernández]. Bogotá: Norma. (p. 235, 238, 241).
- Bernardele, O. (1994). *Del Posmodernismo a la Deconstrucción*. Buenos Aires: CP67 (p. 15, 186).
- Culler, J. (1982). *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra. (p. 19, 37, 40, 79, 85).
- Cook, P. Llewellyn-Jones, R. (1991). *Nuevos lenguajes en la Arquitectura*. [Versión castellana. Arquitectos: de Aquiles Gonzáles y María Luisa Aguado]. Barcelona: Gustavo Gili. (p. 9, 11, 19, 36, 64, 66, 67, 84, 85, 128, 129, 130, 165).
- De Azúa, F. (2011). Definición de: Metáfora. En F. De Azúa, *Diccionario de las artes* (págs. 197-205). Barcelona: Random House Mondadori, S.A.
- Davidson, C. (2006). *Tras el rastro de Eisenman*. Madrid: Akal. (p. 290).
- Deleuze, G. (1989) *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós. (p. 13).
- De Micheli, M. (1979). *Las vanguardias*

- artísticas del siglo XX*. [Versión castellana. Ángel Sánchez]. Madrid: Alianza. (p. 261-262, 263, 265, 266)
- Derrida, J. (1976). *Posiciones*. Valencia: Pretextos (p. 12, 35, 145).
- Derrida, J. (1996). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós. (p. 15-16, 17, 19).
- Diccionario del Arte del Siglo XX (2001). [Traducción. Teresa Garín Sanz] Madrid: Complutense. (p. 186).
- Eisenman, P. Derrida, J. (1997). *Chora L Works: Jaques Derrida and Peter Eisenman*. New York: Monacelli Press (p. 144, 176).
- Freud, S. (2008). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gehry, F. Ragheb, F. Cohen, J. (2001). *Frank Gehry Architect*. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation. (p. 160, 184, 188, 252).
- Hernández, F. R. (2009). *Arquetipos en Arquitectura*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Jencks, C. (1984). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. (3ªed. Ampliada). Barcelona: Gustavo Gili (p. 111, 118).
- Johnson, P. Wigley, M. (1988). *Arquitectura Deconstructivista, Deconstructivist Architecture*. Traducción: Arq. Gonzáles, A y Arq. Aguado, L. Barcelona: Gustavo Gili (p. 7, 10, 16, 20, 132, 235, 238).
- Maderuelo, J. (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori. (p. 311).
- Madia, L. (2004). *Introducción a la arquitectura contemporánea*. Buenos Aires: Nobuko. (p. 200,)
- Montaner, J. (1999). *Después del movimiento Moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili. (P. 231).
- Muñoz, A. (2008). *El proyecto de arquitectura. Concepto, proceso y representación*. Barcelona: Reverté (p. 129, 168, 170, 171, 172).
- Piazza, J. (2006) *El diseño como negocio*. Buenos Aires: CommTools (p. 12).
- Pueblas, J. (2002). *Neovanguardias y representación arquitectónica. La expresión innovadora del proyecto contemporáneo*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña (p. 12, 14, 40, 101, 273, 290).
- Ramírez, J. (1992). *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid: Visor (p. 215, 216, 226).
- Ramírez, J. (1991). *El arte de las vanguardias*. Madrid: Anaya (p. 22).
- Venturi, R. (1978). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili (p. 16, 19, 90).

Revistas

Bates, D. (1996). Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind. [El Croquis. N° 80]. Madrid: El Croquis. (p. 11).

Cooke, C. (1990). *Paralelas y divergentes: La herencia de la vanguardia soviética*. [Arquitectura Viva, N°11]. Madrid: Avisá (p. 12).

Curtis, W. (1988). *Lo único y lo universal: una perspectiva de historiador sobre arquitectura reciente*. [El Croquis, N° 88-89]. Madrid: El Croquis (p. 13, 14).

McLeod, Mary (1989). *La era de Reagan. Del posmoderno a la deconstrucción*. [Arquitectura Viva N°8]. Madrid: Avisá (p. 17).

Madia, L. (2004). *Introducción a la arquitectura contemporánea*. Buenos Aires: Nobuko (p. 200).

Rojo de Castro, L. (1995). *Una conversación con Zaha Hadid*. [El Croquis. N° 73]. Madrid: El Croquis (p. 12).

Scully, V. (1990). *Teoría y deleite. Las abstracciones de Eisenman* [Arquitectura Viva N°11]. Madrid: Avisá (p. 21, 27).

Zaera-polo, A. (1997). *Una conversación con Peter Eisenman*. [El croquis. N°83]. Madrid: El Croquis (p. 11, 37).