

# ARCHITECTURE DEPENDS



Jeremy Till

LA ARQUITECTURA DEPENDE



# LA ARQUITECTURA DEPENDE

Jeremy Till

La prensa del MIT

Cambridge, Massachusetts

Londres, Inglaterra

© 2009 Instituto Tecnológico de Massachusetts

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de este libro podrá reproducirse en ninguna forma, por ningún medio electrónico o mecánico (incluyendo fotocopia, grabación o almacenamiento y recuperación de información) sin la autorización escrita del editor.

Los libros de MIT Press se pueden adquirir con descuentos especiales por cantidad para uso comercial o promocional. Para más información, envíe un correo electrónico a [special\\_sales@mitpress.mit.edu](mailto:special_sales@mitpress.mit.edu) o escriba al Departamento de Ventas Especiales, The MIT Press, 55 Hayward Street, Cambridge, MA 02142.

Este libro fue creado en Scala y Scala Sans por Graphic Composition, Inc. Impreso y encuadernado en los Estados Unidos de América.

Datos de catalogación en publicación de la Biblioteca del Congreso

Hasta pronto, Jeremy.

La arquitectura depende / Jeremy Till.

pág. cm.

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN 978-0-262-01253-9 (tapa dura: papel alcalino)

1. Arquitectura—Filosofía. 2. Práctica arquitectónica. I. Título.

NA2540.T55 2009

720.1—dc22

2008029578

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Para Sarah

¿Quién estuvo siempre conmigo cuando escribí este libro?



## Contenido

	Prefacio: El desorden es la ley xi
	Introducción: El discurso del ascensor 1
I	CONTINGENCIA 3
1	Desprendimiento engañado 7
	El Paternoster 7
	Bellas Artes Mao 11
	¿2B o no 2B? 17 La
	pureza es un mito 18
2	Una apariencia de orden 27
	Nuevo Laborismo Vitruvio 27
	Objetos rebeldes 29
	Orden 31 de Bauman
	La liberación de la contingencia 35
	Contando ovejas 41
3	Cómo afrontar las contingencias 45
	Un equilibrio de fuerzas colosales 45
	El Juggernaut 48
	El retiro de Rorty 51
	Caminando por la viga 54
	Conocimiento situado 55

II TIEMPO, ESPACIO Y ARQUITECTURA LO-FI 63

4 Tiempo de desperdicio 67  
Residuos en tránsito 67  
Teoría de la basura 70  
Tiempo y desperdicio 73

5 Fuera del tiempo 77  
El terror del tiempo 77  
De la eternidad hasta aquí 80  
Aquí y ahora 84  
Manipulando el tiempo 89

6 A tiempo 93  
El tiempo 93  
Tiempo grueso 95  
Tiempos sucios y antiguos 100  
Lo inacabado 104  
Tiempo de dibujo 109  
Del sustantivo al verbo 116

7 Espacio Slack 117  
Creando espacio 117  
Espacio duro 119  
Espacio social 125  
Espacio no auténtico 127  
Espacio Slack 133

8 Arquitectura Lo-Fi 135  
Elvis vive 135 años  
Explotando en la realidad 137  
Híbridos monstruosos 143  
Cómo sabrán si tu edificio es gay 146

III ARQUITECTURA: UNA PROFESIÓN DEPENDIENTE 149

9 Agencia de Arquitectura 153  
Perdido en acción 153  
Autocontrol 156

	Cerebro izquierdo, cerebro derecho	159
	Recuerda que soy el maldito arquitecto	161
	El crisol	163
	El problema del problema	166
	Dejar ir	169
10	Ética imperfecta	171
	Mala ética	171
	Ética falsa	174
	Escalas sociales	178
	Códigos de mala conducta	179
	La ética de la responsabilidad	184
11	Esperanza contra esperanza	189
	Gimnastas en el patio de la prisión	189
	El vuelo a la utopía	190
	Contextos formativos	191
	Ángeles con caras sucias	194
	Agradecimientos	197
	Notas	201
	Bibliografía	239
	Créditos de la figura	247
	Índice	249



## Prefacio: El desorden es la ley

Todo empezó a ir mal bastante pronto.

El gra;ti apareció en el baño de mi Escuela de Arquitectura en algún momento de mi primer año.

Menos es más: Mies

Menos es un aburrimiento: Venturi

El desorden es la ley: Hasta

Quizás debería haberme sentido halagado de pertenecer a una genealogía tan distinguida de grandes arquitectos, pero en realidad me sentí herido. Algún bromista se estaba comportando como un matón de aula. El bromista no previó mi posterior obsesión con lo cotidiano en todo su glorioso desorden; se burlaba de mi total incapacidad para dominar el uso de las plumas estilográficas.

Mi relación con la arquitectura empezó a ir mal muy pronto.

En nuestra primera semana nos habían dado una lista de la compra que incluía bolígrafos Rapidograph de 0,25 mm y 0,35 mm. Pronto los pusimos en práctica en un ejercicio de estudio previo, en el que cada uno de nosotros debía calcar un conjunto completo de dibujos de alguna pieza arquitectónica icónica. Se trataba de pedagogía de entrenamiento; al copiar servilmente a los maestros, la esperanza debía ser que algo de su aura se transfiriera a nosotros, los inocentes. Otros de mi año rápidamente bajaron a bolígrafos de 0,18 mm, incluso al santo grial de 0,13 mm, porque estos instrumentos más estrechos eran más pulcros, más profesionales y más expertos. De alguna manera, estos supuestos Arquitectos se las arreglaban para que estas finas puntas se deslizaran suavemente sobre el papel de calco. Para

Sea cual sea la razón (ahora lo atribuyo a extrañas fuerzas electromagnéticas corporales), mis bolígrafos se atascaron y dejaron manchas de tinta sobre el papel. Pronto desistí del 0,25 mm e intenté hacer todo el ejercicio en 0,35 mm. Intenta trazar las precisas líneas mínimas de la casa Farnsworth de Mies van de Rohe con una gruesa línea de manchas de tinta y comprenderás el significado de la humillación arquitectónica. Curiosamente, nunca he perdonado a Mies. Por eso lo incluí en la portada con Mark Wallinger dándole una paliza mientras recorría los preciosos espacios de la Galería Nacional de Berlín de Mies con un traje de oso.

Mis dibujos eran, en efecto, un desastre. En términos de mi carrera estudiantil, esto fue un desastre. Había una correlación casi exacta entre la capacidad de dominar un Rapidograph de 0,13 mm y obtener buenas calificaciones. Salí de la Escuela de Arquitectura con el rabo entre las piernas.

Me ha llevado tanto tiempo darme cuenta de que quizá la arquitectura sea un desastre; no un desastre estético, sino un desastre social e institucional mucho más complejo. Me ha llevado tanto tiempo tener la confianza para gritarle al bromista: «Sí, el desorden es la ley», y estar orgulloso de ello. Me ha llevado tanto tiempo llegar al punto de descubrir que este desastre no es una amenaza, sino una oportunidad. Este libro lo explica.

LA ARQUITECTURA DEPENDE



## Introducción: El discurso del ascensor

El argumento esencial de este libro es sencillo. A lo largo de su escritura, la gente a menudo me ha preguntado: "¿De qué trata, Jeremy?".

"¿Corto o largo?", pregunto.

"El discurso del ascensor, entre pisos".

Entonces, empezando desde el principio, digo: "Se basa en dos premisas.

En primer lugar, la arquitectura es una disciplina dependiente. En segundo lugar, la arquitectura, como profesión y práctica, hace todo lo posible por resistir esa misma dependencia. El libro explora esa resistencia.

En esta etapa estamos en el primer piso.

"Entonces, ¿qué quieres decir con dependencia?"

Quiero decir —mirando el indicador que pasa del 1 al 2— que la arquitectura, en cada etapa de su existencia —desde el diseño hasta la construcción y la ocupación—, se ve afectada por fuerzas externas. Otras personas, circunstancias y eventos intervienen para alterar los planes mejor trazados del arquitecto. Estas fuerzas escapan, en mayor o menor medida, al control directo del arquitecto. Por lo tanto, la arquitectura se moldea más por las condiciones externas que por los procesos internos del arquitecto. La arquitectura se define por su propia contingencia, por su propia incertidumbre ante estas fuerzas externas.

"Pero eso es bastante obvio", dice mi compañero de ascensor, "entonces, ¿cuál es la gran idea?"

No es una gran idea, pero quizá sí un gran problema: los arquitectos tienden a negar esta dependencia. Se sienten más cómodos en un mundo de predicciones certeras, en un método lineal, en la búsqueda de la perfección.

"Pero eso también es bastante obvio. No parece un gran libro si..."

"Sólo enuncia dos verdades".

Ha tocado la fibra sensible. Me he preguntado durante años por qué otros nunca mencionan un argumento que considero obvio. ¿Será porque es tan obvio?

¿Que no se dice por miedo a que se considere simple? ¿O es porque es demasiado incómodo decirlo, una especie de tabú que todos sabemos que es cierto, pero tememos reconocer? Espero que esto último tenga razón y diga lo mismo: «Bien, pero ¿y si ese libro trata sobre el choque de esas dos verdades y la brecha que se abre entre ellas? La brecha entre lo que la arquitectura —como práctica, profesión y objeto— es realmente (en toda su dependencia y contingencia) y lo que los arquitectos quieren que sea (en toda su falsa perfección). ¿Qué pasa entonces?».

No responde, pero hace una mueca a medio camino entre una sonrisa y una mueca (es arquitecto, ¿sabe?), quizá reconociendo su propia fragilidad y al mismo tiempo queriendo ignorarla. Una mueca que combina ambos, apropiada para una discusión que, como veremos, se resuelve en una solución que combina ambos.

“¿Y si —continúo, aprovechando mi ventaja— el libro argumenta que debemos cerrar esa brecha abriéndonos a la dependencia no como una amenaza, sino como una oportunidad? Que debemos afrontar la realidad ineludible del mundo, sin renunciar a ella. Y que en ese compromiso existe el potencial para una reformulación de la práctica arquitectónica que resista su marginación actual y encuentre una nueva esperanza. ¿Qué entonces?”

“Entonces podría comprar el libro”.

Salimos juntos en el piso catorce.

# I CONTINGENCIA



La Parte I traza la relación de la arquitectura con la contingencia. El Capítulo 1 examina cómo la arquitectura ha evitado involucrarse con las incertidumbres del mundo mediante un repliegue hacia un ámbito autónomo. Argumenta que este repliegue es engañoso. El Capítulo 2 examina cómo los arquitectos han intentado mantener un sistema de defensa contra las fuerzas abrumadoras de la modernidad mediante el mantenimiento de barreras tras las cuales se puede erigir un mundo ordenado. Argumenta que esta defensa es imposible y que solo se crea una apariencia de orden. El Capítulo 3 aborda específicamente cuestiones de contingencia, trabajando a través de construcciones filosóficas y sociológicas del término para llegar a un punto en el que la contingencia se ve como una oportunidad para la reformulación intencional de un contexto dado.



## 1 Desprendimiento engañoso

### El Paternoster

Bajamos en la decimocuarta planta; esta planta realmente está ahí. Está en Shield, la entrada a otra Escuela de Arquitectura. Esta escuela ocupa las seis últimas plantas del bloque de pisos más alto de la ciudad. Cuando se terminó de construir en 1966, la torre era el edificio académico más alto de Europa; su altura de diecinueve pisos no fue determinada por los arquitectos (que inicialmente habían diseñado solo trece plantas), sino por los clientes de la Universidad en su deseo de crear un hito significativo. Esa es la dependencia de la arquitectura

El edificio se conoce como la Torre de las Artes porque el resto está ocupado por fragmentos de la Facultad de Artes. Hay una bonita idea aquí: la arquitectura corona el edificio, literal y simbólicamente; señalándose como la Madre de las Artes. Pero también hay un problema, porque esa ascendencia también indica un desapego literal y simbólico. Miramos la ciudad y, a esta distancia, la dominamos como una abstracción. Las voces de la gente se pierden; solo observamos sus funciones. Los edificios se reducen a forma, las carreteras a flujos de tráfico. Los ruidos se miden, no se escuchan. Las formas se clasifican por tipo, no se disfrutan sensualmente. «El cuerpo ya no está abrazado por las calles», como dice Michel de Certeau, de pie proféticamente en la cima del World Trade Center de Nueva York, «ni está poseído por el estruendo de tantas diferencias».

Y desde abajo, la ciudad mira hacia atrás y nos ve como figuras remotas de autoridad.

La torre simboliza así un alejamiento que permite establecer rituales y valores específicos en las primeras etapas de la formación del arquitecto naciente. El crítico de arquitectura Reyner Banham identificó este síntoma en el último artículo que escribió antes de morir. En "Una caja negra: La profesión secreta"

de Arquitectura”, reprende a la profesión por su retirada a un mundo enrarecido y autorreferencial. Ya no vista como la madre de las artes, o el modo dominante de diseño racional, la arquitectura, argumenta Banham, “aparece como el ejercicio de un código estético arcano y privilegiado”.<sup>3</sup> Su argumento es con los arquitectos, no con la arquitectura; desespera de los primeros mientras anhela la promesa de los segundos. Identifica los procesos de educación como el corazón del malestar. “Se sabe que los antropólogos”, reflexiona, “comparan el estudio de enseñanza con una casa comunal tribal; el lugar y los rituales que se llevan a cabo allí son casi únicos en los anales de la educación occidental. Una de las cosas que sustenta esta singularidad es la frecuencia con la que se desalienta a los estudiantes a seguir modos de diseño que provienen de fuera del estudio”.<sup>4</sup> Lo que Banham identifica tan claramente es la forma en que el estudio como entorno establece actitudes y valores que luego se desarrollan en la caja negra de la profesión. Las intrusiones externas se restringen para permitir que los procesos internos se desarrollen en sus propios términos.

Entre los rituales, uno de los más conocidos es el jurado de diseño (crítica), un extraño acto de iniciación tribal que se lleva a cabo en escuelas de todo el mundo. A las pocas semanas de llegar a la escuela de arquitectura, se les pide a los estudiantes que fijen en la pared un intento inicial, generalmente torpe, de arquitectura, se paren frente a él y hablen sobre él, y luego los tutores toman la palabra para criticarlo. La sola palabra, crítica, es una punzada de negatividad. La crítica coloca en una olla a presión una combinación de ingredientes potencialmente explosivos: estudiantes catatónicos de cansancio y miedo, tutores (principalmente hombres) cargados de poder y adrenalina, y una arena adversarial en la que las acciones tienen tanto que ver con la demostración como con la educación.<sup>5</sup> Algunos estudiantes sobreviven a esto; algunos quedan profundamente marcados por la experiencia. Uno de los argumentos erróneos para la retención de la crítica es que prepara para el mundo real, pero ¿a qué costo? Respuesta: el desarrollo de vocabularios ajenos (hablados y dibujados) que solo los arquitectos comprenden, la arrogancia (el ataque se considera la mejor defensa en una crítica) y la total incapacidad de escuchar tanto por parte del tutor como del estudiante. Estos son los rasgos comunes, entre otros, que se establecen en las escuelas de arquitectura y que contribuyen a la formación del carácter de...

El arquitecto. El uso que hace Banham del antropólogo para medir el carácter de los arquitectos es revelador. Los antropólogos tradicionalmente estudian sociedades marginadas y grupos en peligro de extinción. Banham insinúa así, astutamente, que estas extrañas características y rituales del arquitecto pueden conducir a la marginación y posible extinción de la arquitectura como disciplina.

A pesar de nuestros mejores esfuerzos en Shield para asimilar a nuestros estudiantes a la sociedad normal, para lograr que, literal y figurativamente, bajen de la torre y salgan de allí.

A las calles: como antropólogo aficionado, me asombra cada año la rapidez con la que asumen el manto arquitectónico. Tres semanas después de iniciar su curso, al final de su primer proyecto, los ves reunidos al pie del edificio, con los ojos supurados por el cansancio, el pelo despeinado y la ropa usada durante tres días. Pero lejos de avergonzarse de estas aflicciones, las llevan como insignias de honor. Es lo que los distingue, lo que los diferencia de los demás estudiantes. Garry Stevens identifica muy bien esta separación en su estudio de las costumbres sociales de la arquitectura, describiendo el estudio como un lugar de «internamiento [que] produce un conjunto de individuos social y mentalmente homogéneos».

Hace unos años, circuló un correo electrónico entre las escuelas de arquitectura que capturaba brillantemente la locura de las largas noches, el distanciamiento y la disfunción social que resultan de este distanciamiento. El asunto decía: SABES QUE ERES ESTUDIANTE DE ARQUITECTURA CUANDO...

... el despertador te dice cuándo irte a dormir  
... ya no te da vergüenza babear en clase, especialmente en la clase de Estructuras.

...ya sabes a qué sabe UHU.  
... CELEBRAS el espacio y OBSERVAS tu cumpleaños.  
... el café y la Coca-Cola son herramientas, no golosinas.  
...crees que es posible CREAR espacio.  
... te quedaste dormido en el baño.  
...tu hermano o hermana piensa que es hijo único.  
... has escuchado todos tus CD en menos de 48 horas.  
...no te ven en público.  
...pierdes las llaves de casa durante una semana y ni siquiera te das cuenta.  
...te cepillaste los dientes y te lavaste el pelo en el baño de la escuela.  
... has descubierto los beneficios de no tener pelo o tenerlo muy corto.  
... has utilizado un rollo entero de película para fotografiar la acera.  
...sabes la hora exacta en que se rellenan las máquinas expendedoras.  
...siempre llevas tu desodorante.  
...has bailado YMCA con una coreografía excelente a las 3 de la mañana y sin una sola gota de alcohol en el cuerpo.  
...tomas notas y mensajes con un rapidógrafo y marcadores de colores.  
... combinas desayuno, almuerzo y cena en una sola comida.  
... ves las vacaciones sólo como tiempo extra para dormir.  
...tienes más fotografías de edificios que de personas reales.  
... llevaste a tu novia (novio) a una cita a una obra en construcción.

... puedes vivir sin contacto humano, sin comida ni luz natural, pero si no puedes imprimir, es un caos.

...puedes usar Photoshop, Illustrator y hacer una página web, pero no sabes usar Excel.

...te refieres a los grandes arquitectos (vivos o muertos) por sus nombres familiares, como si los conocieras. (Frank, Corb, Mies, Rem, Norman...)

...cuando alguien te ofrece un bolígrafo Bic, te sientes ofendido.

Hacia el final del curso académico, les envié esto a todos mis alumnos con el siguiente mensaje: «Me enviaron esto y no sabía si reír o llorar. Solo quería enviárselos para que sepan que no están solos en esta época del año...». Me bombardearon con respuestas, divididas entre los que reían y los que lloraban. Me preocupaban menos estos últimos, quienes, si bien reconocían su condición, también se sentían angustiados. Los que reían, en cambio, aceptaban con entusiasmo, quizá incluso disfrutaban, su peculiar destino.

Pero al menos había humor. No encuentro risa en la descripción de otra tribu arquitectónica, el taller de Miroslav Šik de la década de 1990 en la Escuela de Arquitectura de Zúrich, cuyos «uniformes negros y aislamiento deliberado tenían tintes de clan; además, su interés por la arquitectura desacreditada, como la de la era fascista, era inquietante». 7 ¿Inquietante? Debería decirlo. No contentos con aislarse del mundo exterior, esta tribu consideró oportuno aislarse también de sus compañeros de estudios.

El apego a ideologías perniciosas surge directamente de su aislamiento forzado del mundo real. No sorprende, por lo tanto, saber que el programa pedagógico de Šik se titulaba "Arquitectura Análoga", un conjunto de ejercicios altamente prescriptivos en los que todo, desde el programa hasta el estilo de dibujo, era impuesto por el tutor. Si bien las camisas negras en el estudio pueden ser un símbolo extremo de la autonomía de la educación arquitectónica, los síntomas están presentes en todo el mundo.

La sensación de distanciamiento en la Torre Shield se ve acentuada por la presencia de un ascensor paternoster, una cadena interminable de pequeñas cajas abiertas que suben y bajan por el edificio. El paternoster nos permite movernos entre las seis plantas de la escuela de arquitectura sin tener que encontrarnos con gente del exterior. No es necesario compartir ascensores; el paternoster permite que la escuela sea un mundo en sí misma. En la parte superior e inferior, las cajas del ascensor paternoster desaparecen en la oscuridad. Da miedo; uno imagina que podrían volcarse al pasar por encima de la rueda de la cima, pero



Por supuesto, una pista de trinquete los mantiene en la misma orientación. Sin embargo, los estudiantes mayores juegan con los miedos de los nuevos haciendo paradas de manos al pasar por encima, y así vuelven a caer boca abajo ante los gritos de los novatos. El patinódster se parece terriblemente a la educación arquitectónica: un conjunto de cajas de material (ideas, conocimientos, habilidades, técnicas) en constante movimiento circular que se mueve por su propio mundo. El movimiento le da una sensación de frescura, pero en realidad las cajas no llegan a ninguna parte. Y cuando todo parece un poco aburrido, se añaden algunas paradas de manos y otras exhibiciones de gimnasia formal para denotar progreso. Como dice Le Corbusier, los arquitectos viven en el extraordinario mundo del acróbata.

#### Bellas Artes Mao

El establecimiento de este ámbito autónomo en la educación arquitectónica puede remontarse a la Academia Real de Arquitectura francesa (Académie Royale d'Architecture), fundada en 1671 bajo Luis XIV, que posteriormente dio origen a la Escuela de Bellas Artes, fundada en París en 1819. Las academias reales marcaron la pauta: internalizadas, exclusivas y despiadadas en su competitividad. En su argumento sobre por qué las academias debían ser abolidas, el pintor Jacques-Louis David argumentó que eran los "últimos refugios de todas las aristocracias... emplean medios crueles para sofocar los talentos en ciernes y se vengan monásticamente de cualquier joven cuyos dones naturales pongan

más allá de su tiranía". 9 Si bien las academias fueron abolidas posteriormente en 1793, en una semana una nueva Escuela de Arquitectura resurgió de las cenizas, con los mismos profesores y administradores, y aparentemente los mismos valores. Fue esta Escuela (dirigida desde la casa del ex académico Julien-David Le Roy) la que efectivamente se transformó en la École des Beaux-Arts. El ingreso a la École no era directo a la escuela como institución, sino a un taller dirigido por un mecenas. Esto implicaba una ceremonia de iniciación "que podía consistir simplemente en esquivar esponjas mojadas y cantar la 'Marcha Boulanger' de pie sobre una mesa de dibujo. Más a menudo, la iniciación era un duelo en el que los concursantes, desnudos, estaban armados cada uno con un cubo de pintura y un pincel largo. Después, los miembros más nuevos juraban observar las reglas del taller y compraban comida y bebida para el grupo". 10 Claramente, un juego homoerótico así solo podía tener lugar en un entorno exclusivamente masculino, un apartheid que persistió hasta hace muy poco, como relata el destacado neourbanista Andrés Duany en su experiencia en un taller de Bellas Artes en 1971. Describe la limpieza de los lodos de aguas residuales depositados en su taller por estudiantes rivales como "el tipo de cosa que fomentaría fuertes vínculos entre los hombres". 11 Una vez dentro, se abría un mundo en sí mismo, con los estudiantes mayores enseñando a los más jóvenes sobre "el queso y el vino y la extravagancia en la vestimenta y los modales que se requieren de un Ancien Élève de la escuela de arquitectura más influyente y fina que el mundo haya visto jamás... socialización

"No era sólo una transmisión de la cultura arquitectónica (y de la tradición sexual que es inevitable en la compañía masculina), sino también de modales, manierismos y gusto". 12

Plus ça change, plus c'est la même chose. La constitución y la estética de las costumbres, los modales y el gusto pueden haber cambiado con el tiempo, pero aún definen un conjunto particular de costumbres internalizadas en el estudio de arquitectura. Garry Stevens describe este proceso en términos de la identificación de los estudiantes con el capital cultural de la arquitectura: «Al mostrar en cada sutil detalle de modales, vestimenta y gusto que uno se está convirtiendo en lo que desea ser, los estudiantes absorben el capital cultural de la única manera posible, presentando a la mirada del maestro de estudio su ser social completo». 13

Duany no se disculpa al afirmar la continua relevancia del modelo Beaux-Arts. En su anhelo por un retorno a los valores tradicionales, su objetivo es la "tiranía" de las escuelas de arquitectura dirigidas según líneas modernistas. Pero sus pullas son inapropiadas, porque, de hecho, las escuelas —ya sean "clásicas", "modernas" o "posmodernas"— generalmente mantienen los principios esenciales del ethos Beaux-Arts. El culto al genio, la autoridad incuestionable de...

El mecenas, el énfasis en la forma, la pedagogía prescriptiva, los rituales absurdos, la socialización particular y las costumbres internas siguen vigentes en las escuelas de arquitectura. La educación arquitectónica aún se aferra a los principios pedagógicos fundamentales de las Bellas Artes, pero la diferencia del producto formal que emerge al final le impide comprenderlos. Se asume que, dado que los resultados parecen radicalmente diferentes, los procesos que conducen a ellos también deben ser diferentes; nuevas formas se combinan con nuevas ideas. Pero, de hecho, nada más lejos de la realidad.

Si bien el producto puede haber pasado de planes clásicos a blobs controlados por algoritmos, los principios subyacentes permanecen intactos, sobre todo la autonomía primordial del proceso.

Curiosamente, Corb (como ahora me siento obligado a llamarlo familiarmente) comparte mi antipatía por las Bellas Artes. Digo curiosamente porque, como se verá, Corb no es un aliado natural para mi argumento general, pero a veces la energía de su polémica hace que uno suspenda la incredulidad. Un ejemplo es *When the Cathedrals Were White*, un relato de su viaje a Estados Unidos en 1935. Es un libro que lo muestra en sus mejores y peores momentos: es increíblemente vanidoso, políticamente incorrecto, grandilocuente y, a menudo, muy observador. En él, cuenta la historia de su encuentro con un profesor de arquitectura en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Nueva York, una institución que entonces se regía por estrictos principios de las Bellas Artes. En lo que Le Corbusier llama una "declaración profundamente maligna", el profesor anuncia con orgullo: "Ya no soy arquitecto en ejercicio, pero instruyo a mis estudiantes en el buen gusto y la belleza". 14 Corb derrama bilis sobre lo que este personaje y sus colegas representan: "están en contra de la vida; representan la memoria, la seguridad, el letargo. En particular, han matado la arquitectura al operar en un vacío... la arquitectura ha evadido la vida en lugar de ser una expresión de ella". 15 La sensación de que no ha cambiado mucho entre el ataque de David a la academia del siglo XVIII, en 1935, y ahora (como lo representa ese doloroso correo electrónico) se refuerza cuando señala que el diploma otorgado al final del curso de Bellas Artes "cierra todo como ~~Dice: Está...~~ terminado, has dejado de sufrir y aprender. ¡De ahora en adelante eres libre!" La idea de aprender se ha convertido en sinónimo de sufrimiento". 16 Le Corbusier es más observador cuando identifica lo que se desarrolla en este vacío: la aceptación de "formas, métodos, conceptos, porque existen, sin preguntar por qué", 17 entregados "bajo la férula de métodos extremadamente conservadores". 18 La manifestación más explícita de este conservadurismo está en las estructuras de poder establecidas entre los estudiantes por un lado, los maestros por

El otro. Es, por supuesto, una relación unilateral: «los amos ocupan el trono que creen haber erigido; de sus cabezas no saldrían más que verdades inviolables». 19

Esta estructura de poder, y la asociación con las nociones de "verdad" y "rectitud", permanece hoy en día. Mientras que la *École des Beaux-Arts* promovió una única versión de la verdad bajo el imperio de la razón de la Ilustración, los talleres de hoy son más plurales pero, no obstante, conservan el principio de que el tutor de alguna manera tiene las claves del éxito, y para obtenerlas el estudiante debe seguir las reglas. En esta educación arquitectónica se ajusta demasiado bien a los patrones y restricciones de la educación convencional que tan brillantemente expone Paolo Freire en su obra clásica *La pedagogía del oprimido*, un libro que casi por sí solo inventó el movimiento de la pedagogía crítica. Freire compara memorablemente la educación tradicional con un sistema bancario en el que el estudiante es visto como un receptáculo pasivo, que debe ser llenado por el maestro: "Cuanto más completamente llena los receptáculos, mejor maestro es.

Cuanto más dócilmente se dejen llenar los receptáculos, mejores estudiantes serán. La educación se convierte así en un acto de depósito, en el que los estudiantes son los depositarios y el maestro es el depositante". 20 La crítica de Freire a este sistema se centra no solo en la inaceptabilidad básica de la relación de poder resultante, sino también en la forma en que esta relación solo puede prosperar en un mundo estático y cerrado. "El maestro habla de la realidad como si fuera inmóvil, estática, compartimentada y predecible. Su tarea es llenar a los estudiantes con los contenidos de su narración, contenidos que son

separados de la realidad, desconectados de la totalidad que los engendró y podría darles significado". 21 Si, argumenta, a los estudiantes se les presenta una fijeza artificial, entonces será imposible para ellos más tarde interactuar con el mundo en cualquier capacidad transformadora. El statu quo permanece así intacto, tal como Le Corbusier señaló que era el caso en las Bellas Artes. En arquitectura, esta estasis desconectada tiene efectos peculiarmente negativos. El mundo no es visto como un sistema social dinámico que está ahí para interactuar con él, abierto a la transformación, sino como una abstracción estática, ahí solo para recibir una forma muda.

La formación arquitectónica hace todo lo posible por disimular su autonomía y el consiguiente estancamiento. Los proyectos de construcción se desarrollan en el mundo real, en emplazamientos reales, se recopilan datos empíricos, a veces se consulta a ingenieros y se convoca a arquitectos de renombre para que revisen las obras. Pero estas actividades no alteran en absoluto la artificialidad de todo el proceso. Se establece una ruta lineal del problema a la solución, sin la influencia de factores externos. Los eventos particulares (la crítica/el jurado, la charette,<sup>22</sup> el ejercicio intermedio) son

Se introducen en el proceso para crear una apariencia de perturbación e imprevisibilidad, pero estas, de hecho, siempre están determinadas y supervisadas por la autoridad del tutor. El modelo bancario de educación permanece prácticamente inmune a estas falsas contingencias.

Sin embargo, la principal forma en que la educación arquitectónica evita enfrentarse a la estasis de sus propios procesos es confundiendo la creación radical con el pensamiento radical. Dado que las cosas se ven diferentes de una escuela a otra y de un año a otro, se asume que los procesos educativos formativos son igualmente diferentes y evolucionan de la misma manera. La situación se ve agravada a principios del siglo XXI por el extraordinario poder que ofrece la computadora. El determinismo técnico entra en una alianza impía con el determinismo formal, submenús de programas de software que producen formas cada vez más diferentes. En las escuelas realmente "radicales", el software convencional se descarta por anticuado y se reemplaza por algoritmos creados por el propio diseñador; las formas resultantes mutan anualmente como un virus incontrolable. Las exposiciones de fin de año suelen ser deslumbrantes, literalmente; tal es el brillo y la frescura de la superficie que uno se ve seducido a creer que algo genuinamente nuevo está sucediendo.

Pero si se rasca bajo la apariencia, se encuentra un vacío, un vacío político y ético en el que los procesos subyacentes y su desapego social quedan sin examinar. Es sintomático de lo que el crítico holandés Roemer van Toorn llama "Conservadurismo Fresco", una tendencia que "presenta el carácter normalmente discreto del conservadurismo de una manera espectacularmente fresca, como una obra de arte".<sup>23</sup> También es sintomático del error clásico de la vanguardia asumir que sus formas vanguardistas representan el pensamiento vanguardista. De hecho, los llamados gestos radicales de la vanguardia a menudo existen en los regímenes más conservadores,<sup>24</sup> un argumento que puede transferirse con demasiada facilidad a la educación arquitectónica contemporánea. Los llamados radicales existen gracias a, no a pesar de, el conservadurismo que pretenden desafiar.

En ninguna parte es esto más claro que en la moda contemporánea en las escuelas de arquitectura de marcar sus programas con un ©, un ™ o un ®, con el embriagador aroma de la ironía de vanguardia apenas disfrazando el hedor subyacente del neoliberalismo.<sup>25</sup> La vanguardia nunca escapará de los sistemas conservadores que intenta criticar, porque al final ambos están enmarcados por el mismo sistema de valores, es decir, el de la producción de forma y gusto.<sup>26</sup>

Estamos en 2003. Estamos en China. En aquel entonces, el arquitecto chino promedio era responsable de "diseñar" 50.000 metros cuadrados de superficie al año, frente a los aproximadamente 1.000 metros cuadrados del arquitecto europeo promedio.

La diferencia se reflejó en dos encuestas: una en China clasificó a la arquitectura como la tercera profesión más deseable detrás de los consultores de TI y los consultores de negocios, mientras que en el Reino Unido los arquitectos estaban en el último lugar de una encuesta de satisfacción laboral (el verdadero golpe en los dientes fue que los peluqueros ocuparon el primer lugar).

Visitamos una importante escuela de arquitectura china con la esperanza de ver cómo se adaptan a esta explosión. La historia de la escuela es fundamental. En la década de 1930, algunos estudiantes fueron enviados a la Universidad de Pensilvania, que en aquel entonces se regía estrictamente por las Bellas Artes. A su regreso, los profesores chinos instauraron el sistema de Bellas Artes; este se mantuvo vigente hasta la década de 1960, cuando la arquitectura (como actividad burguesa decadente) fue desterrada del ámbito académico bajo los dictados de la Revolución Cultural.

Profesores y conferenciantes fueron enviados a trabajar al campo, y a su regreso en la década de 1970, el posmodernismo estaba revolucionando el mundo arquitectónico occidental. Como nos dice irónicamente el decano de la facultad, su escuela saltó de



Del siglo XIX al XXI, dejando de lado el modernismo. El legado de las Bellas Artes se hace más evidente en el estudio de dibujo, con sus moldes de yeso de torsos clásicos, capiteles dóricos y dioses griegos. Tan solo dos bustos de obreros revolucionarios con sus gorras de Mao son los que nos transportan de París a China, y con esta sacudida llega el reconocimiento de la impotencia de estas técnicas educativas de 150 años de antigüedad ante la avalancha de fuerzas que evolucionan en el exterior.

Justo al final del pasillo del estudio de dibujo de Bellas Artes se encuentra el estudio de primer año, donde nos muestran las maquetas de un proyecto reciente. El encargo era el típico de un proyecto de primer año en cualquier parte del mundo: diseñar una casa al estilo de un arquitecto famoso. Entre los diversos ejercicios modernistas y posmodernistas, todos realizados bastante mejor que en cualquier otro lugar del mundo, había una casa notablemente al estilo de Federation Square, de LAB Architects, en Melbourne. Esto es septiembre de 2003. Federation Square tenía menos de un año. Eso sí que es fresco: el saqueo de imágenes, probablemente de La red, para la gratificación instantánea. La tradición de las Bellas Artes se encuentra con la forma radical. Dos caras de la misma moneda: la del conservadurismo renovado.

¿2B o no 2B?

Comencé con la educación porque es ahí donde se establecen por primera vez muchos de los valores que definen la profesión. La relación entre la profesión y la educación es compleja. No es completamente causal: las acciones de la academia no influyen directamente en la profesión y la profesión no controla directamente la educación. Es más confuso que esto, como el torpe abrazo de dos pulpos. La academia al mismo tiempo moldea, y es moldeada por, la profesión y viceversa. Por lo tanto, si bien es posible que no encontremos la autonomía aparente en la educación representada directamente en la profesión y la práctica, esperaríamos encontrarla en algún lugar de la mezcla. Los arquitectos no se diferencian de cualquier otra profesión al ejercer su independencia como medio para definir su territorio, su área de control, aparte de los demás.

“La autonomía se justifica”, argumenta Magali Sarfatti Larson, “por la afirmación del profesional de poseer un conocimiento especial y superior, que por lo tanto debería estar libre de la evaluación de los legos y protegido de la interferencia de inexpertos”.<sup>27</sup>

La autonomía que nace como una necesidad profesional tiene implicaciones sociales. Como cualquier tribu, los arquitectos asumen rituales particulares y ciertos códigos, tanto visuales como lingüísticos. A menudo visten según su tipo y utilizan un lenguaje específico. Como hemos visto, la socialización en la tribu comienza en el taller escolar. Nuestra tribu ha sido estudiada no solo...

por antropólogos, pero, de forma aún más preocupante, también por psicólogos; sus investigaciones muestran que, al final del curso, los estudiantes están plenamente asimilados a las costumbres sociales del mundo arquitectónico.<sup>28</sup> Los estudiantes entran como seres humanos normales y situados, y salen como miembros de la tribu bastante anormales y distantes. Es propio de dicha asimilación que uno no sea

Plenamente consciente de lo que está sucediendo y sin ser plenamente consciente de las consecuencias cuando termine. Es fácil reírse de los rasgos ajenos, pero menos fácil identificar los propios. Esto se ilustra muy bien en una anécdota de Reyner Ban-ham. Un arquitecto se encuentra con un accidente. Un hombre yace en la calle, sangrando profusamente. Una mujer se inclina sobre él, intentando desesperadamente hacer un torniquete con su bufanda. Le grita al arquitecto:

¿Tienes un lápiz para apretar este torniquete?

“¿Servirá un 2B?”, pregunta el arquitecto preocupado.

Este tipo de autonomía social, a pesar de toda su torpeza y momentos de absurdo, es quizás comprensible. Las tribus se mantienen unidas. Lo que es menos comprensible y defendible es cuando la autonomía social de la profesión se desliza sobre los límites y se manifiesta como la autonomía de la práctica o, aún más extraño, la autonomía de los productos de la práctica, a saber, los edificios. ¿Cómo podría la práctica, con todos sus compromisos con otros, ser considerada alguna vez como una actividad independiente? ¿Cómo podrían los edificios, con toda su ocupación por otros, ser arrancados de su contexto social? La profesión y la práctica son diferentes, pero a menudo se tratan como si fueran lo mismo. La profesión de la arquitectura es una construcción social, en gran medida autodefinida y autopropetuada, que se requiere para dar a los arquitectos estatus y el poder concomitante. La práctica de la arquitectura es un aire más nebuloso. Mirando desde afuera es casi risible pensar que la arquitectura, como práctica y producto, podría verse como autónoma. Y, sin embargo, desde la caja negra de la profesión de la arquitectura, parece sensato mantener la práctica y los productos dentro de las paredes, para tratarlos como procesos y objetos autónomos. Así se puede controlar mejor.

P: ¿Cuántos arquitectos se necesitan para cambiar una bombilla?

A: ¿Flos o Arteluce?

La pureza es un mito

La autonomía de la arquitectura (como práctica y producto) es un tema recurrente en este libro. Las paredes de la caja negra protegen a los arquitectos de las contingencias del mundo exterior, permitiéndoles desarrollar teorías y...

Prácticas sin restricciones ajenas. Georges Bataille lo expresa con total acierto en una de las breves piezas que dedica a la arquitectura: «Los grandes monumentos», escribe, «se erigen como diques que oponen la lógica y la majestuosidad de la autoridad a todos los elementos perturbadores». 29 La metáfora del dique es acertada. Da una sensación de seguridad, pero en última instancia es frágil ante las crecientes mareas de fuerzas externas; los diques se romperán, inundando la imposible pureza de la tierra interior con toda la toxicidad e incertidumbre que tan inútilmente se ha mantenido a raya. Lo que sucede dentro de los diques puede llamarse arquitectura porque los teóricos y los profesionales nos lo dicen con insistencia, pero en realidad no es arquitectura en absoluto, es decir, si atribuimos a la arquitectura una pequeña a las condiciones físicas, ambientales, sociales, políticas y económicas que inevitablemente inciden en los edificios y sus creadores. Se abre una brecha entre la arquitectura tal como se describe en las historias oficiales y la arquitectura cuya historia tan pocas veces se cuenta. Necesitamos más personas que se atreven a dejar de lado lo grandioso y lo especial y consideren lo cotidiano, lo social y lo económico como fuerzas que dan forma a la arquitectura.<sup>30</sup>

Aparentemente protegidos por el dique, los arquitectos viven en un estado de delirio, adorando falsos ídolos, tentados por un "nirvana diferido". 31 No sorprende, por lo tanto, que los productos que emergen tras los muros queden tan marcados al enfrentarse al mundo tal como es. ¿Cómo podría algo concebido en el vacío soportar las condiciones que ha negado que existieran? "La verdad que se encuentra dentro de una habitación herméticamente cerrada", como señala Lev Shevtsov, "de poco sirve en el exterior; los juicios hechos dentro de una habitación que, por miedo a las corrientes de aire, nunca se ventila, se los lleva la primera ráfaga de viento". 32 Pero esta fragilidad es demasiado para afrontarla. Mejor entonces construir los muros aún más altos, para consolidar la autonomía.

La justificación teórica de la autonomía de la arquitectura alcanzó su apogeo en la década de 1970. Para entonces, el fracaso del movimiento moderno en cumplir sus promesas de redención social era obvio. Los arquitectos estaban bajo fuego desde todos los lados. El famoso ataque de Jane Jacobs a los delirios modernistas en Muerte y vida de las grandes ciudades estadounidenses se había transformado en la asociación populista de arquitectos con bloques de pisos (con toda su desgracia estética y social), una asociación que, muy convenientemente, pasó por alto el hecho de que los bloques de pisos, al menos en el Reino Unido, no eran la visión demente de arquitectos con complejos de pene, sino el resultado directo de la economía del mercado de vivienda social en las décadas de 1950 y 1960.<sup>33</sup> En general, la reacción del establishment arquitectónico a estos ataques fue de retirada, con la excepción de los campamentos aislados en Francia después de la "revolución" de 1968 y el movimiento de arquitectura comunitaria de la década de 1970.

En el establishment teórico, la tendencia predominante en la década de 1970 fue una obsesión con los aspectos formales y lingüísticos de la arquitectura, con credibilidad intelectual otorgada por los principios del estructuralismo. En su búsqueda de las estructuras subyacentes del lenguaje arquitectónico, los teóricos tanto de Europa como de América vieron cada vez más la arquitectura como una disciplina abstracta y luego autónoma. "Autonomía una vez más", escribe el arquitecto y crítico español Ignasi de Solà-Morales sobre los llamados New York Five, un grupo de arquitectos estadounidenses en la década de 1970, "un juego interior [dentro del cual] la arquitectura era un universo suficiente en sí mismo, nutrido de su propia historia y emergiendo del interior de sus propias reglas y protocolos". 34 De hecho, para los apologistas / promotores / críticos (los términos se difuminan en el narcisismo de todo el ejercicio) de los New York Five, su propia autonomía era también su propia fuerza. Como Arthur Drexler señala desconcertantemente en su introducción a un libro sobre los Cinco de Nueva York: "es solo arquitectura, no la salvación del hombre ni la redención de la tierra. Para quienes les gusta la arquitectura, eso no es poca cosa". 35 Por supuesto, Drexler está estableciendo una falsa dicotomía (los proyectos de salvación y redención, con matices teológicos y todo, nunca fueron el deber de la arquitectura), pero la hipérbole es suficiente para persuadir a los arquitectos de que retirarse a su propio territorio es preferible, incluso sancionable, frente a tareas tan imposibles. Parece suficiente con llevar a cabo la arquitectura en sus propios términos. De hecho, con demasiada frecuencia la llamada "gran" arquitectura se define por su propia autonomía, por su misma capacidad de mantenerse por encima de las fuerzas degradantes del mundo.

Probablemente el portador más insistente del mensaje de autonomía fue la influyente revista *Oppositions*, publicada en Nueva York en la década de 1970. Como K. Michael Hays articula convincentemente en su introducción a una colección de ensayos de *Oppositions*, la autonomía es el tema dominante que recorre la revista. Como él señala, esto establece una tensión entre la arquitectura como un "sistema cerrado" (en palabras de Diana Agrest, una de las colaboradoras) y "su contingencia en, incluso determinación por, fuerzas históricas fuera de su control". 36 El argumento de Hays es que los arquitectos y los críticos establecen un mecanismo de defensa contra estas contingencias y lo hacen al intentar "recodificar, reterritorializar, reinventar los límites y las especificidades que delimitan la disciplina". 37 La reacción a cualquier crisis histórica o circunstancia social cambiada no es un compromiso con las fuerzas que han creado esa crisis o circunstancia, sino una redefinición internalizada de la arquitectura frente a ellas. Como resultado, no vemos "el éxito de la arquitectura, sino su fracaso en un momento histórico que cierra ciertas funciones sociales que la arquitectura había desempeñado previamente". 38 Por supuesto, esto

La reinención da la impresión de que se avanza a la luz de fuerzas externas, pero en realidad cada supuesto cambio simplemente consolida aún más la autonomía de la arquitectura. Así, cuando el estructuralismo fue reemplazado por el postestructuralismo (como discurso externo), los mecanismos internos de la arquitectura no aprovecharon las posibilidades intelectuales del postestructuralismo para reconsiderar las prioridades sociales establecidas ni las jerarquías de la práctica. Se establecen asociaciones vagas entre la deconstrucción como preocupación filosófica y la arquitectura deconstructivista, pero al final, el impulso de este último movimiento es el del oportunismo formal. «La forma se ha contaminado», escribe Mark Wigley en su introducción a la exposición que lanzó la arquitectura deconstructivista, «la deconstrucción gana toda su fuerza al desafiar los valores mismos de la armonía, la unidad y la estabilidad, y al proponer en cambio una visión diferente de la estructura». 39 Wigley asocia la pureza de la forma con las tendencias conservadoras de la arquitectura y marca el desafío a esa pureza como un momento radical; pero, de hecho, las nuevas complejidades formales son tan conservadoras como las estabilidades que intentarían derribar, en la medida en que consolidan la autonomía de la arquitectura en términos de sus preocupaciones formalistas. La verdadera revelación surge cuando Wigley explica: «Además, las formas se alteran y solo entonces se les asigna un programa funcional. En lugar de que la forma siga a la función, la función sigue a la deformación». 40 Así, incluso el guiño modernista al uso del edificio, aunque severamente enmarcado por los rigores del funcionalismo, se descarta en un ejercicio que eleva la manipulación de la forma como la actividad esencial de la arquitectura.

El ejemplo más notorio de esta autonomía es la obra de uno de los Cinco de Nueva York, la Casa VI de Peter Eisenman. En aquel entonces, Eisenman estaba inmerso en las lecturas estructuralistas de la arquitectura, intentando encontrar las reglas internas y los principios ordenadores del modernismo.<sup>41</sup> Sin embargo, cometió el error clásico de confundir un método de análisis con un medio de producción, y pasó de lector a autor sin apenas pensar en las diferencias esenciales entre ambas condiciones. El estructuralismo puede ser, de hecho, un modo poderoso, aunque egocéntrico, de análisis formal, pero esto no significa que las reglas establecidas mediante el análisis puedan o deban simplemente invertirse para convertirse en sistemas de producción con la esperanza de que el lector/usuario de la obra así producida inevitablemente pueda comprender los sistemas subyacentes. Incluso si el lector/usuario es consciente de algo que está sucediendo, se trata solo de un discurso formal internalizado; son absorbidos por el espacio redundante de la autonomía de la arquitectura. Así, cuando Eisenman afirma: “puede ser un acto fundamental en la creación de arquitectura tomar ciertas regularidades que existen en una estructura profunda y

presentarlos sistemáticamente para que el usuario esté al tanto de ellos",<sup>42</sup> la respuesta obvia es "¿Y qué?"

Pero tal ligereza se tambalea ante la autoimportancia del crítico. En una afirmación dogmática de los principios estructuralistas, Eisenman diseñó una serie de casas en la década de 1970. Algunas se construyeron, otras se quedaron en el papel. Todas tenían el mismo estatus, y ahí radicaba el problema. Dibujo, construcción, texto, todo se elude en la noción de un «proyecto arquitectónico»,<sup>43</sup> en el que lo construido y lo no construido asumen la misma categoría. Sin embargo, la ilusión de que un dibujo es equivalente a un edificio solo puede sostenerse bajo el imperio de la autonomía.

Un texto no es un edificio ni un dibujo.<sup>44</sup> Cada uno tiene sus propias condiciones de producción y recepción, y cualquier intento de fusionarlos está condenado al fracaso, como lo demuestra la infame cama de la Casa VI de Eisenman.

Este es un edificio basado en el lenguaje formal de la arquitectura y la forma en que podría ser subvertido. En su descripción del edificio, Eisenman usa repetidamente la palabra inversión, como si este atributo formal por sí solo significara un gesto radical. La voluntad de "representar un cambio" es primordial, y si esto significa un inconveniente funcional, que así sea. Lo principal es "la necesidad de completar una secuencia A-B, o leer simetrías en línea recta alrededor de un punto de apoyo o una línea diagonal en relación con un dato".<sup>45</sup> Desafortunadamente, esta necesidad, y seguramente solo un arquitecto en el fondo del abismo de la autonomía podría identificar "la finalización de una secuencia" como una necesidad primordial, significaba que cuando se trataba del dormitorio se requería una ranura, a través del suelo, por la pared, directamente a través del espacio de la cama. Como señala la clienta Suzanne Frank con notable ecuanimidad: «este elemento inconveniente... nos obligó a dormir en camas separadas, lo cual no era nuestra costumbre». <sup>46</sup> Aunque la ranura para la cama es el más conocido de los inconvenientes que sufrieron los Frank (aunque cabe destacar que se embarcaron en el proyecto con los ojos muy abiertos), igual de revelador es que Eisenman los llamara antes de la visita de Philip Johnson, el titiritero de la arquitectura estadounidense de la época, y le rogara a Suzanne que sacara la cuna de su hija de la casa. El nerviosismo de Eisenman es casi conmovedor; menos lo es su suposición de que la sensibilidad arquitectónica de Johnson pudiera verse tan ofendida por la invasión de la vida cotidiana en la autonomía perfeccionada de la Casa (de Arquitectura).

Puede ser fácil descartar esto como un ejemplo más de decadencia arquitectónica extrema. Pero esto sería subestimar la influencia que la teoría...

Los críticos como Eisenman tienen en el mundo de la arquitectura, en particular en la educación, y también pasan por alto cómo las posturas inicialmente marginales pueden convertirse en ortodoxia dominante. Un ejemplo de esto último es el arquitecto italiano Aldo Rossi, cuya obra fue defendida por Eisenman a través de

Las páginas de Oposiciones. Arquitectura y la Ciudad de Rossi se convirtió en el texto fundamental para definir un enfoque arquitectónico que identificaba los edificios como tipos autónomos, extraídos de la historia y presentados como una «estructura analítica y experimental». 47 Sus escritos se sustentaban en una secuencia de proyectos bellamente dibujados que, lejos de la abstracción alienante de Eisenman, inducían a creer en sus posibles resonancias. Estos dibujos fueron famosos en todo el mundo de la arquitectura.

Y luego se construyeron.

Como muchos arquitectos y estudiantes, viajamos a Italia para ver el cementerio de Módena y las viviendas de Gallarate. Intentamos encontrar el edificio que habíamos visto en los dibujos, esperando a que la gente se fuera, a que el sol se pusiera para captar esas sombras en las arcadas vacías. Y cuanto más esperábamos, más desesperanzada se volvía la tarea. El dibujo como objeto autónomo no estaba allí, la arquitectura sí. Así que cuando algunos años después leí a Solà-Morales, me sentí consolado de que no estuviéramos solos en nuestra búsqueda fallida. "La sensación de desilusión que experimentan muchos al ver un edificio de Rossi", escribe, "deriva del hecho de que el edificio pide ser considerado objetiva o funcionalmente, mientras que su autor intenta llamar la atención sobre el proceso revelado en sus dibujos, de modo que la construcción del edificio es un episodio en un discurso arquitectónico entendido como autónomo y, por lo tanto, indiferente a la construcción o el uso". 48 El propio Rossi reconoce la brecha en su libro posterior, mucho más suave, *A Scientific Autobiography*. "Lo que más me sorprende en la arquitectura", escribe con aparente —pero seguramente hipócrita— desconcierto, "es que un proyecto tiene una vida en su estado construido pero otra en su estado escrito o dibujado". 49 Pero lejos de intentar dar sentido a estas diferencias, continúa con sus experimentos tipológicos.

Fue en el Centro Cívico de Rossi en Perugia donde me di cuenta de que "experimento" es una palabra desafortunada para usar en arquitectura. En el centro había una plaza vacía, un lugar que significaba ámbito público pero sin público que lo hiciera público. Alrededor de los bordes había arcadas, arrancadas de su contexto urbano; nada de charlas ociosas, nada de cafés, solo una escenografía redundante. 50 La obra de Rossi, construida y dibujada, a menudo se compara con la de De Chirico, y de pie como una pareja aislada con nuestras sombras proyectadas sobre la plaza, nos sentimos de hecho como figuras de una de esas pinturas. Melancolía. Pero fue el extraño monumento en medio de la plaza lo que más nos sobresaltó. Concebido como una forma pura para ser cincelada por el sol en sombras, el monumento ahora estaba cubierto de grafitis neofascistas. Pero tal vez esto no sea casual. Como escribe Vincent Scully, "el fascismo ronda la columnata del proyecto Gallarate".

No estamos en el territorio directo de los Camisas Negras suizos, pero sí en un extraño...





mundo donde Scully puede inmediatamente continuar con "pero [el fascismo] es solo uno de los fantasmas. Todos los arquitectos clásicos, desde Le Corbusier hasta Ledoux e Ictinus, acechan tras los pilares". 51 Así que está bien, parece decir Scully, como si la presencia del fascismo fuera aceptable, incluso anulada, al colocar a Rossi en un linaje de grandes arquitectos, como si en esa genealogía autónoma pudiéramos pasar por alto lo intolerable.

Y con esto, la noción de autonomía de la arquitectura debería detenerse abruptamente. Permite a los arquitectos distanciarse de sí mismos como seres humanos (seres sociales, políticos y éticos) y luego mirar por el lado equivocado del telescopio, y así ver el mundo como una abstracción. Uno podría pensar que un mundo abstracto puede ordenarse, embellecerse y perfeccionarse, pero al final, la realidad se volverá en tu contra. Lo que se hace evidente rápidamente es que cualquier distanciamiento permanente es engañoso. La pureza, como dice el gran artista brasileño Hélio Oiticica, es un mito.



## 2 Una apariencia de orden

### Vitruvio del Nuevo Laborismo

Siempre he tenido un problema con Vitruvio, el autor romano del primer tratado de arquitectura. Que haya sido el primero no significa necesariamente que tenga razón, pero su influencia sobre la arquitectura perdura. «No es exagerado decir», escribe Arata Isozaki, «que [hasta finales del siglo XVIII] la obra del arquitecto pretendía llenar los márgenes de la escritura vitruviana». <sup>1</sup> En muchos sentidos, el legado vitruviano ha perdurado más allá de finales del siglo XVIII. Su tríada de comodidad, firmeza y deleite sigue vigente en el rosario arquitectónico, aunque las cuentas se hayan actualizado para reflejar las preocupaciones contemporáneas con el uso/función, la tecnología/tectónica y la estética/belleza. Hay una aceptación irreflexiva de un testigo que se transmite de un siglo a otro, un "consuelo en la prescripción". <sup>2</sup> Esto no quiere decir que los edificios no deban ser utilizables, mantenerse en pie y, en general, ser "encantadores" en lugar de miserables, pero estas cualidades son tan evidentes que deberían ser comienzos de fondo en lugar de fines en primer plano como sugiere el dogma vitruviano.

Pero mi problema no es solo con la insulsez de la tríada; tiene más que ver con el alcance más amplio de los Diez Libros. "Decidí", escribe Vitruvio con cierta inmodestia, "que sería digno y sumamente útil llevar todo el cuerpo de esta gran disciplina al orden completo". La ambiciosa tarea de llevar la disciplina al orden completo no se aplica solo al cuerpo de profesionales (Vitruvio da instrucciones precisas sobre lo que debe incluirse en la educación de un arquitecto), sino que se extiende a los productos de esa disciplina. "La arquitectura", escribe, "depende de la ordinatio, la relación adecuada de las partes de una obra tomadas por separado y la provisión de proporciones para la simetría general". <sup>3</sup> Aquí tenemos la primera confusión de la

valores de la profesión, la práctica y el producto que deben repetirse a lo largo de la historia de la arquitectura: una prescripción de orden que se aplica por igual al conocimiento de la profesión, a la estructura de la práctica y a la apariencia de los edificios.

Como Indra McEwen demuestra convincentemente, la metáfora dominante en los Diez Libros es la del cuerpo (“el cuerpo entero de esta gran disciplina”) y la característica definitoria del cuerpo es su coherencia y unidad. “Los cuerpos eran totalidades”, señala, “cuya totalidad era, sobre todo, una cuestión de coherencia. El agente de la coherencia —en el cuerpo del mundo y en todos los cuerpos que lo componen— era la proporción”.<sup>4</sup> Desde el principio, pues, obtenemos la identificación de la arquitectura como un acto de imponer orden, de tomar lo rebelde y hacerlo coherente. Sin embargo, este no es un acto estético únicamente en términos de proporción y simetría. Vitruvio tenía mayores ambiciones que simplemente definir el gusto. “Me di cuenta”, escribe en el prefacio dirigido al emperador Augusto, “de que te preocupabas no solo por la vida en común y la regulación de la comunidad, sino también por la idoneidad de los edificios públicos; que, así como, gracias a ti, la ciudad se incrementó con provincias, los edificios públicos debían proporcionar garantías eminentes para la majestuosidad del imperio”. McEwen muestra brillantemente cómo este pasaje, y otros que lo respaldan, indican las pretensiones más amplias de Vitruvio de vincular su enfoque arquitectónico al programa imperial de expansión y autoridad: “No fue la arquitectura como tal lo que inicialmente vinculó a Vitruvio con el poder de Julio César. Fue, más bien, la conexión de la arquitectura con el imperio”.

Lo que ocurre aquí es que, bajo el manto más o menos benigno de los códigos estéticos, Vitruvio se desliza hacia una asociación claramente benigna con la reforma social y el poder imperial. El término «ordenar» confunde con demasiada facilidad lo visual con lo político. Como he dicho, el hecho de que fuera el primero no necesariamente le da la razón, pero sin duda hace a Vitruvio influyente, porque la errónea (y peligrosa) confusión entre el orden visual y el orden social continúa hasta nuestros días. Como veremos más adelante, esto tiene profundas consecuencias éticas.

Mi ciclo de conferencias de segundo año se llama Arquitectura e Ideas. La primera conferencia comienza con una cita de un crítico sobre la casa que Sarah y yo diseñamos y en la que vivimos. El crítico escribe: «Tiene demasiadas ideas». Esto no es un cumplido. En arquitectura, tener demasiadas ideas es señal de confusión, mientras que una idea llevada a cabo con rigor es señal de orden y control. Mientras que en otras disciplinas las ideas son la esencia, en la arquitectura se editan. Para ilustrar este dilema intelectual, presenté una diapositiva con



El mantra de Vitruvio al respecto. MERCANCÍA: FIRMEZA: DELEITE. "¿Qué tan tonto es eso?" pregunto.

"¿Qué tan vacío de ideas es eso? Mira, si eres filósofo al menos puedes rastrear a Sócrates. Si eres poeta, Safo. Si eres dramaturgo, Eurípides. Si eres teórico del teatro, Aristóteles. Si eres matemático, Tales y Pitágoras. Esos son bastante brillantes. Pero como arquitectos, ¿a quién tenemos? A un autor romano de segunda categoría, que adulaba para engañar, como la fuente de nuestro conocimiento". 8 Luego, como la conferencia es al mismo tiempo que las conferencias de los partidos políticos del Reino Unido, añado: "Es tan sosa, tan sensata, que podría ser la declaración de misión de la conferencia conservadora", recordando cuando el manifiesto electoral del Partido Conservador se llamaba "La hora del sentido común".

Recibí una queja por eso (algo relacionado con sesgo político), así que al año siguiente lo cambié por la declaración de misión de la conferencia laborista solo para ver qué pasaba, e hice una diapositiva corporativa apropiada para acompañarla.

Esta vez no hay quejas, lo que sugiere que la tríada vitruviana se acerca más al giro emoliente del centro ordenador del Nuevo Laborismo.

### Objetos rebeldes

En El malestar en la cultura, Sigmund Freud identifica la belleza, la limpieza y el orden como algo que ocupa «una posición especial entre los requisitos de la civilización». 9 Acabamos de identificar la combinación de belleza y orden en el legado vitruviano. La limpieza añade otra dimensión: denota pureza, la eliminación de residuos, blancura. No es casualidad,

por lo tanto, esa belleza arquitectónica modernista se asocia tan a menudo con formas puras, eliminación de la decoración y paredes blancas.<sup>10</sup> Y no es por nada que esta limpieza se asocia tan a menudo con algún tipo de orden moral posibilitado por las acciones del arquitecto/artista. Este es un tema que va desde Platón—“Lo primero que nuestros artistas deben hacer... es limpiar la pizarra de la sociedad humana y los hábitos humanos... después de eso, el primer paso será esbozar el contorno del sistema social”<sup>11</sup>—hasta Le Corbusier: “UNA CAPA DE ENCALADO. Haríamos un acto moral: ¡amar la pureza! ... el encalado es extremadamente moral.”<sup>12</sup> En el apuro de las palabras, pasamos por alto lo ofensivo de la asociación de la pureza visual con la moralidad social.

Los tres términos belleza, limpieza y orden forman un triángulo; de hecho, un triángulo de las Bermudas que elimina cualquier cosa que pueda amenazar su perfección formal (y social). Así, los objetos ajenos, la suciedad, lo bajo, lo supuestamente inmoral, se dejan de lado en la búsqueda de la pureza. Si volvemos a la metáfora vitruviana del cuerpo, queda claro que el triángulo solo tolerará el cuerpo clásico. Stallybrass y White identifican el cuerpo clásico como el símbolo perdurable del orden superior: «El cuerpo clásico era mucho más que un estándar o modelo estético. Estructuró... los discursos característicamente 'elevados' de la filosofía, el arte de gobernar, la teología y el derecho». <sup>13</sup> El cuerpo clásico significa un cuerpo ordenado de conocimiento, así como un sistema ordenado de formas. El cuerpo vitruviano, sobre el que tanta arquitectura aún se apoya, es mucho más que una bonita metáfora de coherencia; designa un «sistema cerrado, homogéneo, monumental, centrado y simétrico». <sup>14</sup>

Si el cuerpo clásico (de la arquitectura, del conocimiento) ha de estar ordenado, entonces, metafóricamente, también debe estar sano. «El orden es la preocupación más antigua de la filosofía política», escribe Susan Sontag en *La enfermedad como metáfora*, «y si es plausible comparar la polis con un organismo, entonces es plausible comparar el desorden civil con una enfermedad». <sup>15</sup> Cualquier signo de enfermedad es una amenaza para el orden y, como Sontag deja muy claro, la «peor» enfermedad de todas es el cáncer. Muestra cómo la enfermedad, y en particular el cáncer, se utiliza a menudo como metáfora para describir el malestar social. «Ninguna visión política específica parece monopolizar esta metáfora. Trotsky llamó al estalinismo el cáncer del marxismo», a la Banda de los Cuatro se le llamó «el cáncer de China» y la «metáfora estándar de la polémica árabe... es que Israel es 'un cáncer en el corazón del mundo árabe'». <sup>16</sup> Para la persona con cáncer, esta metáfora tiene el efecto de expulsarla como intocable; el cáncer se considera una especie de castigo. Para la sociedad, la metáfora del cáncer exige un tratamiento agresivo para que la cura sea efectiva. El cáncer debe eliminarse para restablecer la salud del cuerpo y, por lo tanto, para reconstruir el orden.

Así, cuando Le Corbusier declara en Precisiones que «crear arquitectura es ordenar»,<sup>17</sup> no sorprende descubrir que, al mismo tiempo, compara la ciudad (como lo que hay que ordenar) con un organismo enfermo. Tampoco sorprende observar que la enfermedad que Le Corbusier evoca constantemente como metáfora de la enfermedad de la ciudad, la arquitectura y la academia es el cáncer.<sup>18</sup> Si la «ciudad tiene una vida biológica»<sup>19</sup> infectada por la enfermedad, entonces el orden solo puede lograrse mediante cirugía radical; la atención primaria de la medicina no bastará : «en urbanismo, las soluciones 'médicas' son una ilusión; no resuelven nada, son muy caras. Las soluciones quirúrgicas resuelven».<sup>20</sup>

La metáfora de Le Corbusier es reveladora. El estigma de la enfermedad debe erradicarse y los elementos cancerosos deben eliminarse para comenzar de nuevo. Solo entonces puede iniciarse la búsqueda de la perfección ordenada. El Triángulo de las Bermudas, de nuevo: pureza, limpieza y orden eliminando y excluyendo los objetos rebeldes.

“El espacio ordenado es un espacio gobernado por reglas”, escribe Zygmunt Bauman, y “la regla es una regla en la medida en que prohíbe y excluye”.<sup>21</sup>

Hace algún tiempo, se emitió una maravillosa serie de televisión llamada "Sign of the Times". En ella, el fotógrafo Martin Parr y el comentarista social Nicholas Barker observaban en silencio a los británicos en sus hogares. Mientras los ocupantes hablaban de sus gustos en diseño, la cámara se congeló en un único elemento conmovedor, tal vez una chimenea neorrocócó reemplazada por llamas de gas ("Creo que buscamos un estilo establecido, cálido, cómodo y tradicional"), tal vez un falso candelabro antiguo ("Me desaniman las antigüedades auténticas porque me parecen viejas y un poco espeluznantes"). En general, el efecto era demasiado sutil para ser burlón, pero a veces la escena caía en el patetismo. Uno de esos momentos se desarrolla en un sobrio interior modernista. Una mujer, con la voz entrecortada por la emoción, se lamenta de que su marido no le permita tener cosas "normales" como cortinas: la cámara se detiene en las extensiones de cristal. Cuando aparece su marido, Henry, se desespera de los "objetos rebeldes" que perturban su ordenado interior. "Llegar a casa por la noche", dice, "y encontrar que los niños han llevado a cabo su propia forma de anarquía es prácticamente lo último que puedo afrontar".<sup>22</sup>

Los objetos rebeldes son los juguetes de sus hijos.

Henry es arquitecto.

#### Orden de Bauman

Ahora es un buen momento para presentarles a Zygmunt Bauman. Él los acompañará durante la lectura de este libro, tal como me ha acompañado al escribirlo. Me encontré con Bauman en uno de esos momentos de búsqueda de información.

Entre las notas a pie de página, un afortunado accidente de lectura que trae lo que ha estado en la periferia de la visión al centro. Claro que probablemente debería haber sido central desde el principio: «Uno de los principales teóricos sociales del mundo», reza la sinopsis del libro, y todos a quienes lo menciono me miran con lástima, como si cuestionaran mis credenciales académicas.

Todos, es decir, excepto los arquitectos y los teóricos de la arquitectura.<sup>23</sup> Este grupo tiende a pasar por alto las escaramuzas con la realidad y avanzar hacia el terreno más alto de las batallas con los ideales (o su deconstrucción), ignorando en el camino la advertencia de Dewey de que la "construcción de ideales en general y su glorificación sentimental es fácil; se eluden las responsabilidades del pensamiento y la acción estudiosos".<sup>24</sup> Hay un elitismo intelectual en funcionamiento aquí, con el supuesto estatus superior del pensamiento filosófico que se utiliza para apuntalar las frágiles construcciones de las ideas arquitectónicas. La teoría arquitectónica contemporánea está, por lo tanto, plagada de referencias a textos filosóficos sin apenas un guiño a la teoría social actual. Sospecho que los teóricos de la arquitectura han ignorado en gran medida el territorio de Bauman porque es demasiado real. Nos recuerda demasiado constantemente nuestra propia fragilidad, nuestros cuerpos, nuestra política. Nos recuerda, de manera crucial, a los demás y nuestras responsabilidades hacia ellos. En el ámbito de esta sociología no hay lugar para la autonomía; de hecho, toda la idea de la arquitectura como disciplina autónoma sería tratada con el desdén que merece.

Bauman es un pensador y escritor demasiado prolífico para resumirlo aquí. Ha publicado casi un libro al año durante los últimos quince años, y yo llegaba a cada uno con una mezcla de temor y anticipación. Temor de que mi agenda se viera aún más limitada al tener que incorporar aún más ideas; anticipación de que esas ideas, como tan a menudo ocurría, situarían mi pequeño mundo arquitectónico en un contexto social y político mucho más amplio. Bauman me infundió confianza y por ello me convertí en un fanático incondicional; quizá no sea la mejor manera de escribir un libro (se supone que los académicos deben asumir un aire de distanciamiento), pero al menos ahora lo saben. Una y otra vez encontré a Bauman articulando ideas que me parecían tener paralelismos e implicaciones para la producción arquitectónica.<sup>25</sup> No es solo que aborde directamente cuestiones de dependencia y contingencia, sino que ve la contingencia como parte de una condición más amplia de modernidad, y así el argumento que estaba empezando a desarrollar de repente tuvo sentido en términos de su contexto social e intelectual más amplio.

Así, cuando Bauman se refiere a la "postura quirúrgica que a lo largo de la era moderna caracterizó las actitudes y políticas de los poderes institucionalizados",<sup>26</sup> podemos empezar a entender que el proceso de extirpación de Le Corbusier

Las lamentaciones no son solo los desvaríos de un polemista autopromocional, sino parte de una actitud más general. A Le Corbusier se le considera, en un contexto más amplio, no como el inventor del modernismo (como estilo y movimiento arquitectónico), sino como una consecuencia inevitable de la modernidad (como condición social).<sup>27</sup> Es un síntoma, no una causa. Esta simple verdad resulta un tanto chocante para quienes habitan la caja negra de la arquitectura, criados en una dieta determinista de causa y efecto, en la que el progreso arquitectónico se anuncia en relación con momentos arquitectónicos anteriores. Tomemos, por ejemplo, el presunto paso de bastón de mando de William Morris a Voysey a Van de Velde a Mackintosh a Wright a Loos a Behrens a Gropius: estos son los pioneros del movimiento moderno de Pevsner, una secuencia de dominó cayendo que crea el efecto de un mundo completamente autocontenido.<sup>28</sup> Cuando Marx dice que "los hombres hacen historia, pero no en circunstancias de su propia elección", estoy seguro de que no pretendía excluir a los arquitectos, y sin embargo, muchos de los textos estándar de la historia de la arquitectura permanecen dentro de las líneas del tranvía de un mundo arquitectónico autorreferencial, ignorando las otras circunstancias que enmarcan la producción arquitectónica. Bauman y otros teóricos sociales nos permiten ver que lo que podemos haber asumido como una necesidad arquitectónica depende de hecho de un patrón de circunstancias mucho más poderoso; nos impulsan a reconocer la contingencia de la arquitectura. Y así, para repetir, solo para sacar a los habitantes de su ensoñación: Le Corbusier y los demás no son una causa del modernismo; Son síntomas de modernidad.

Desde esta perspectiva, lo sorprendente es cómo los principios del modernismo arquitectónico encajan en el patrón más general de la voluntad de orden que Bauman identifica como un rasgo central de la modernidad. De todas las «tareas imposibles que la modernidad se impuso... destaca la tarea del orden (más precisamente y más importante, la del orden como tarea)». <sup>29</sup> De ahí el argumento de Bauman de que «la práctica típicamente moderna... es el esfuerzo por exterminar la ambivalencia». <sup>30</sup> pone en contexto la Ley de Ripolin de Le Corbusier, con su "eliminación de lo equívoco". <sup>31</sup> No es solo Le Corbusier quien encaja en este patrón, aunque Bauman lo utiliza para ilustrar ciertas tendencias en el modernismo como expresión de la condición de la modernidad. <sup>32</sup> Bauman describe la era moderna como una que tiene una "visión de un universo ordenado... la visión era de una armonía jerárquica reflejada, como en un espejo, en los pronunciamientos indiscutibles e incontestables de la razón". <sup>33</sup> En una sorprendente metáfora, Bauman describe el estado moderno como un estado de jardinería, <sup>34</sup> que somete lo rebelde, lo caótico y lo temeroso (como lo representa la naturaleza) a las reglas del orden, la regularidad y el control (como lo representa el jardín). Es una metáfora que coincide con el cáustico rechazo de Zola a una nueva plaza pública en París: "Parece

Un pedacito de la naturaleza hizo algo malo y fue puesto en prisión".<sup>35</sup> El ordenamiento del espacio puede verse así como parte de un ordenamiento mucho más amplio de la sociedad. Dependiendo de qué argumento sigas, los arquitectos son meros peones en un régimen abrumador de poder y control, o bien son agentes activos en la ejecución de este poder y control.<sup>36</sup> De cualquier manera, están firmemente situados en las condiciones reales que la modernidad plantea, y no se los puede ver en algún espacio idealizado y apartado.

Hay dos aspectos clave e interrelacionados en el análisis de Bauman sobre la modernidad y sus tendencias ordenadoras. Por un lado, argumenta que la voluntad de orden surgió del miedo al desorden. «El tipo de sociedad que, retrospectivamente, llegó a llamarse moderna», escribe, «surgió del descubrimiento de que el orden humano es vulnerable, contingente y carente de fundamentos sólidos. Ese descubrimiento fue impactante. La respuesta a la conmoción fue un sueño y un esfuerzo por hacer que el orden fuera sólido, obligatorio y con fundamentos sólidos». <sup>37</sup>

La palabra clave aquí es sueño. La posibilidad de establecer un orden más allá del flujo de la modernidad es una ilusión. Es una ilusión debido al segundo aspecto de su argumento: que para lograr el orden hay que eliminar lo ajeno al orden, pero lo ajeno al orden nunca puede borrarse por completo.

La lucha por el orden no es una lucha de una definición contra otra, de una forma de articular la realidad contra una propuesta competitiva. Es una lucha de determinación contra la ambigüedad, de precisión semántica contra la ambivalencia, de transparencia contra oscuridad, de claridad contra imprecisión. El otro del orden no es otro orden: el caos es su única alternativa. El otro del orden es el miasma de lo indeterminado e impredecible. El otro es la incertidumbre, esa fuente y arquetipo de todo miedo. <sup>38</sup> El jardinero se deshace de las malas hierbas como parte del control de la naturaleza. Como veremos con la arquitectura, como con cualquier proyecto de la era moderna, cuanto más se intenta eliminar el otro del orden, más vuelve para atormentarte. Las malas hierbas siempre vuelven. Cuanto más blanca es la pared, más rápido sucumbe a la suciedad. En su búsqueda de una idea (y un ideal) de orden, los arquitectos tienen que operar en un estado de negación permanente del poder residual del otro orden.

Por lo tanto, el orden solo puede existir realmente como una forma de conocimiento de la que surgirán una serie de procedimientos abstractos como el diseño, la manipulación, la gestión y la ingeniería, actividades centrales de la era moderna para Bauman.<sup>39</sup> Como forma de conocimiento, el orden se somete a las pruebas modernas de la verdad y la razón y, de manera autolegitimadora, las supera con creces. El orden se considera racional y lógico porque ha sido creado a partir de las reglas de la razón y la lógica. Nietzsche es muy claro sobre los límites de este circuito cerrado: «Si alguien esconde algo detrás de un arbusto,

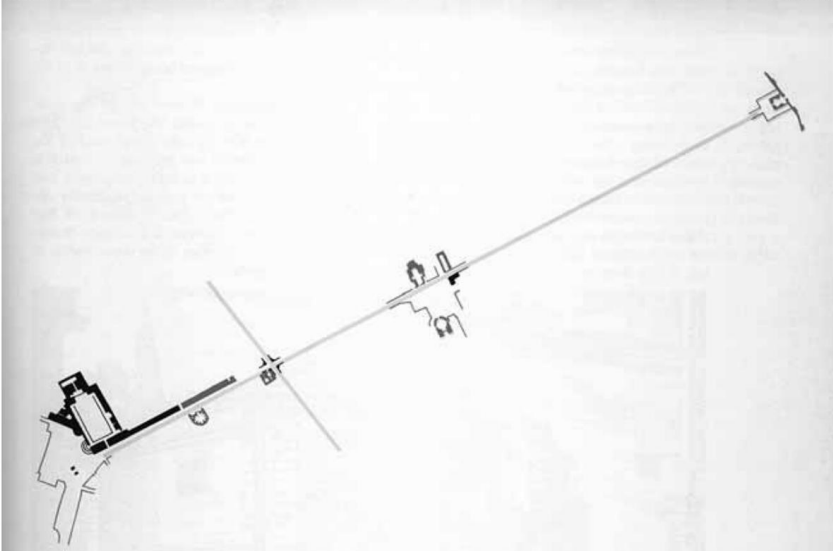
“Si la busca y la encuentra en el mismo lugar, entonces no hay mucho de qué jactarse con respecto a esta búsqueda y hallazgo; así, sin embargo, están las cosas con la búsqueda y el hallazgo de la ‘verdad’ dentro del ámbito de la razón”.<sup>40</sup>

Las pruebas de la verdad y la razón se llevan a cabo en un laboratorio estéril, con puertas selladas contra las contaminaciones que el mundo infligiría. Aquí radica el problema que ya hemos asociado con la autonomía de la arquitectura (recuerde la frase de Shevtsov: «La verdad que se encuentra dentro de una habitación herméticamente cerrada apenas sirve de nada en el exterior»). Las ideas desarrolladas fuera del mundo pueden alcanzar una apariencia de pureza —de verdad y razón—, pero esta pureza siempre se verá atormentada por el hecho de que el conocimiento ha surgido del interior del mundo y, finalmente, tendrá que regresar a él. Agnes Heller resume la paradoja: «Uno se enfrenta a la tarea de obtener conocimiento verdadero sobre un mundo, siendo consciente de que este conocimiento se sitúa en ese mundo». <sup>41</sup> Su solución no ofrece ningún consuelo: «Para superar esta paradoja, debe encontrarse un punto de Arquímedes fuera de la contemporaneidad . Sin embargo, esto es precisamente lo que no se puede hacer: la prisión del presente solo permite una huida ilusoria». <sup>42</sup> Nos queda la ilusión de orden, pero una inspección más detallada revela que la realidad subyacente está desmoronando rápidamente esa apariencia.

Nuestro arquitecto Henry, quien veía los juguetes como objetos dispersos, claramente encontraba la arquitectura demasiado desordenada y desordenada, por lo que dejó de practicarla. En su lugar, fundó una empresa que fabrica repuestos para chimeneas, la Platónica Fireplace Company. Encuentra paz en la llama de gas controlable que se mueve sobre pequeños cubos, esferas y pirámides de piedra, en una semblanza de orden.

#### La liberación de la contingencia

En la obra clásica de Edmund Bacon sobre planificación urbana, *El diseño de las ciudades*, Los títulos de las secciones resumen explícitamente la idea central del argumento. A lo largo de los capítulos titulados «Imposiciones de orden», Tras “Desarrollo del Orden” y “Inspiración para un Nuevo Orden”, se llega a una página que presenta claramente los temas en juego. <sup>43</sup> En ella hay dos ilustraciones de Roma. En la parte superior se encuentra uno de los grabados *Vedute di Roma* de Piranesi . El detalle del dibujo casi abruma al incluir la vida miserable, el clima, los fragmentos, el desorden, los amantes besándose, los caminos rotos y las cornisas cubiertas de vegetación. Cada vez que uno lo mira, encuentra algo nuevo. A continuación, la interpretación de Bacon del mismo sitio. Unas pocas líneas dispersas con códigos de color conectan monumentos aislados; todo se entiende a simple vista. Casi se puede...



Perciba el alivio de Bacon al realizar el dibujo, en su implacable edición de lo contingente. Ojos que no ven, corazón que no siente. El mundo, libre de incertidumbre, ahora está controlado y es controlable. Orden por doquier. La yuxtaposición de Bacon de los dos dibujos explicita una tendencia arquitectónica general: la de liberar al mundo de la contingencia para manipularlo mejor y lograr una apariencia de orden.

En un pasaje revelador de Cuando las catedrales eran blancas, Le Corbusier es Esperando en la estación de tren de Burdeos, anota lo que ve:

La estación es repugnante. Ni un solo empleado en el andén abarrotado. Un funcionario con una insignia dorada desconoce la hora de llegada del tren a París. En la oficina del jefe de estación se muestran evasivos, nadie lo sabe con exactitud. Alboroto general, suciedad ofensiva, el suelo está negro, roto, las enormes ventanas también. A las 21:00, el expreso se detiene en el andén 4, completamente abarrotado de cajas de verduras, pescado, fruta, sombreros y bolsas vacías devueltas.

Esta breve descripción nos dice todo lo que necesitamos saber sobre los miedos de Le Corbusier, sobre su "otro". Suciedad, multitudes indisciplinadas, tiempo interrumpido, respuestas inexactas, construcción deteriorada, la falta de blanco y la contaminación de categorías (comida con ropa). Caos y transgresión por doquier. Pero lo realmente revelador es que Le Corbusier luego insinúa astutamente por qué está en la estación de Burdeos. Está en camino a Pessac, el nuevo barrio moderno que ha diseñado para Henry Frugès en las afueras de Burdeos. Es como si, en su viaje de la estación al suburbio, Le Corbusier se deshiciera de las presencias contingentes y llegara a Pessac limpio. Los edificios allí son puros, ordenados, limpios, progresistas: todo lo que la estación de Burdeos no es. Ha logrado «el milagro del espacio inexpresable... se abre una profundidad ilimitada... las presencias contingentes se ponen en fuga». 45 Bueno, lo ha logrado mentalmente. En cuanto se da la vuelta, como veremos, las cosas empiezan a desmoronarse.

Sin embargo, es importante no ver a Bacon y a Le Corbusier como figuras marginales que libran guerras solitarias contra el desorden. Forman parte de una tendencia mucho más amplia. Si la voluntad de orden es un rasgo distintivo del proyecto moderno, entonces el medio para lograrlo reside en la eliminación de la otra cara del orden; reside en la liberación de la contingencia. Para Bauman, la contingencia es gemela del orden: «La conciencia de la contingencia del mundo y la idea del orden como meta y resultado de la práctica del orden nacieron juntas, como gemelas; quizás incluso como siamesas». La razón es simple: uno no tiene la necesidad del orden a menos que haya experimentado el desorden: «uno no

No se puede concebir la regularidad a menos que uno se vea sorprendido por lo inesperado. La contingencia se descubrió junto con la comprensión de que si uno quiere que las cosas y los eventos sean regulares, repetibles y predecibles, necesita hacer algo al respecto; no lo serán por sí solos". 46 Y lo que uno hace es actuar como el cirujano, separando a los gemelos siameses, sabiendo que probablemente uno será sacrificado para que el privilegiado, el que tiene la mejor estructura, pueda sobrevivir. La contingencia no puede tolerarse en el proyecto moderno, ya sea arquitectónico, político, social o filosófico.

Filosóficamente, la contingencia ha sido menospreciada desde que Aristóteles la emparejó inicialmente con la necesidad.<sup>47</sup> Como una de sus categorías modales, la contingencia se convierte en lo «no necesario» y, en la historia de las ideas, posteriormente se asocia, en el mejor de los casos, con la «limitación de la razón»<sup>48</sup> o, en el peor, con la otra razón, la irracionalidad. Si un evento contingente es «un elemento de la realidad inmune a la racionalización completa»<sup>49</sup>, no es sorprendente que en el ámbito de la razón, que tipifica el proyecto moderno, se descarte el evento contingente por considerarlo indigno de explicación. Por lo tanto, es coherente que un filósofo de la razón como Jürgen Habermas hable de «experiencias paralizantes con la contingencia»<sup>50</sup>

La contingencia debe ser suprimida como categoría filosófica si no se quiere socavar la autoridad de la razón. Probablemente, el funcionamiento más sutil de este argumento se encuentra en Hegel. Para lograr "la tarea esencial" de su Ciencia de la Lógica, que es "superar la contingencia",<sup>51</sup> Hegel introduce primero la necesidad de la contingencia, que describe bellamente como la "unidad de actualidad y posibilidad".<sup>52</sup> La contingencia añade a la realidad una cierta concreción que evita las trampas del pensamiento abstracto.<sup>53</sup> "Para Hegel, la realidad no sería autosuficiente si no contuviera su propia irracionalidad".<sup>54</sup> Por lo tanto, permite que la contingencia salga a la superficie para reprimirla en el establecimiento de la regla de la lógica.

Introduzco este interludio filosófico sobre la liberación de la contingencia, no para hacer una demostración, sino como la punta intelectual pulida de un iceberg mucho más grande. Para Bauman, los tiempos modernos son "una era de guerra amarga e implacable contra la ambivalencia".<sup>55</sup> Su ejemplo más intenso de la guerra contra la ambivalencia es el Holocausto.<sup>56</sup> Este genocidio fue la eliminación del otro, pero este terrible acto fue posible en primera instancia gracias a una deshumanización del mundo provocada, entre otros factores, por la supresión de la ambivalencia y la contingencia en la búsqueda de una sociedad más ordenada y "progresista". El argumento de Bauman es que debemos resistir la tentación de identificar el Holocausto como un evento único circunscrito por su propia "germanidad" y el llamado problema judío. Tampoco debemos creer que el progresismo

Y las tendencias supuestamente liberalizadoras eliminarán la posibilidad de que semejante genocidio vuelva a ocurrir. En cambio, deberíamos ver el Holocausto como una consecuencia de los patrones y procesos de la modernidad, en particular la forma en que el mundo moderno nos distancia de asumir la responsabilidad moral de nuestras acciones.

Ir a las costas más lejanas de la humanidad (pero costas que, según Bauman, quizá no estén tan lejos de la vida normal después de todo) es empezar a comprender que la guerra contra la ambivalencia y la liberación de la contingencia no son procesos benignos. Podría parecer que la búsqueda normalizadora del orden y la certeza es evidentemente sensata. ¿Acaso la abolición de la incertidumbre debe significar que nuestras vidas son más seguras? ¿Acaso el acuerdo colectivo y mesurado de la moral es mejor que la respuesta subjetiva de individuos impulsivos? ¿Acaso es mejor compartir objetivos comunes que promover contradicciones fracturantes? Pero, de hecho, la normalización disfraza un proceso sigiloso de marginalización de la diferencia, como argumenta William Connolly de manera tan convincente en su obra *Política y ambigüedad*. "La ironía de una democracia normalizadora", escribe, "es que... tiende a ir acompañada de la marginalización de nuevos sectores de la población o de sectores recién definidos del yo... y la supresión de esta ambigüedad tiende a autorizar la extensión insidiosa de la normalización a nuevos rincones de la vida". 57 Lo que es normal para

Un grupo puede ser anormal para otro. El problema es que las definiciones de lo normal están controladas por los poderosos y, como nos han recordado generaciones de feministas, esto conduce a la supresión de diversos sectores de la sociedad. La eliminación de la contingencia, en cualquier ámbito, conlleva inevitablemente consecuencias políticas, en la medida en que se basa en el establecimiento de un conjunto de valores que acallan el clamor de las diferentes voces.

La aversión de Le Corbusier por el «alboroto general» es la otra cara de su voluntad de imponer su sistema de valores. Sin embargo, no todo está perdido, porque la eliminación de las presencias contingentes no es el acto definitivo que Le Corbusier y muchos otros nos quieren hacer creer.

Estoy de visita en la sede de McLaren, diseñada por Norman Foster para albergar las instalaciones de producción, las oficinas y las empresas derivadas asociadas del grupo de carreras de Fórmula Uno. Muchos dicen que este es el proyecto ideal de Foster. Una mezcla embriagadora de transferencia de tecnología, un presupuesto no revelado (es decir, enorme), velocidad, tolerancias mínimas, *Vorsprung durch Technik*, hormonas masculinas y un cliente (Ron Dennis) famoso por su perfeccionismo y su exigencia. Existía el peligro de que él y Norman (quien se cree que comparte estas cualidades) chocaran, pero ahora son buenos amigos (el edificio...)



es un éxito). Incluso comparten cumpleaños. ¿Qué tan espeluznante es eso?

Aquí fabrican coches, pero no penséis en monos engrasados ni en calendarios pornográficos. Piensen en guantes blancos y laboratorios estériles con puertas selladas. Bromeo diciendo que el contrato de limpieza debe ser más largo que el de construcción, pero me encuentro con caras impasibles. Tampoco me río mucho cuando un grupo de hombres musculosos con uniformes negros ajustados se acerca a nosotros y les pregunto si también han salido de la línea de producción.

Estoy empezando a perder la paciencia, un declive acelerado por un dispensador de jabón a control remoto que se ha vuelto loco y ha rociado jabón líquido sobre mi costosa camisa nueva. Rückschlag durch Technik. Reacción a través de la tecnología.<sup>58</sup> No es solo mi ira reprimida por el desperdicio sin sentido de toda la operación, niños con juguetes en un deporte que efectivamente sanciona el calentamiento global. No es solo que los autos en exhibición tengan una mejor vista que los trabajadores. Es más que hay algo profundamente perturbador en el silencio, el control absoluto y el régimen de poder que afirma la arquitectura. "¿No les importa a los ingenieros ser vistos y observados?", pregunto, señalando las enormes ventanas que muestran todo el proceso. "Se acostumbran", llega la respuesta escueta que por una vez evita el giro tecnocorporativo utilizado para justificar el resto del edificio ("Ronspeak", como lo llaman cariñosamente los petrolheads).

## Contando ovejas

Si Le Corbusier hubiera regresado a Pessac en 1964, se habría encontrado con una visión de la vida moderna muy diferente a la que les había dejado a los inquilinos recién llegados unos treinta y cinco años antes. Se habían rellenado las terrazas abiertas. Se habían sustituido las ventanas de listones de acero por otras de madera dividida, con contraventanas tradicionales. Se añadieron techos inclinados sobre los techos planos con goteras. Se aplicaron ladrillos pegados, elementos moriscos, alféizares y otras formas de decoración sobre las paredes originales despojadas. En definitiva, una clara profanación de los principios rectores del maestro por parte de un público desagradecido, incluso indigno. ¿O no?

Philippe Boudon, en su meticulosa documentación de la ocupación de Pessac, sostiene que la combinación del diseño inicial de Le Corbusier y las irreprimibles tendencias "hazlo tú mismo" de los habitantes llevaron a que inevitablemente la pureza del original se viera abrumada por los impulsos de la vida cotidiana.

"El hecho", escribe Henri Lefebvre, el filósofo de lo cotidiano, en su introducción al libro de Boudon, "es que en Pessac Le Corbusier produjo un tipo de arquitectura que se prestaba a la conversión y la ornamentación escultórica... ¿Y qué añadieron los ocupantes? Sus necesidades". 59

Sus necesidades. Así de simple. De hecho, tan simple que uno se pregunta por qué un gran filósofo se molestaría en mencionarlo. Pero es necesario expresarlo con toda su fuerza filosófica para reconocer que la arquitectura nunca puede controlar por completo las acciones de los usuarios. En la arquitectura, tal como pretende ser,



Las necesidades se transforman en funciones y, por lo tanto, se someten a un control normalizador. Las funciones (matemáticas, científicas y lineales) son, sin embargo, muy diferentes de las necesidades (llenas de deseos, diferencias y demandas), y al final, por supuesto, las necesidades de los habitantes de Pessac se alzarían para reclamar la arquitectura. La distancia entre funciones y necesidades es solo una de las muchas fisuras que contribuyen a la brecha entre la arquitectura como quiere ser y la arquitectura como es. Ya he caído en esta brecha al usar solo a los "grandes" de la arquitectura y sus escritos para presentar mi argumento. En realidad, los estoy colocando para que caigan en la brecha. Claramente, no todos los arquitectos se adhieren a los principios de estos grandes, pero en gran medida la cultura arquitectónica ha sido moldeada por ellos. El erudito en arquitectura Tom Spector tiene una buena formulación: basándose en la idea de que la mayoría de los estadounidenses se consideran ricos o pre-ricos, argumenta que la mayoría de los arquitectos se consideran famosos o pre-

Famoso. Son, pues, los valores y la moneda de los famosos los que dominan la cultura arquitectónica: «Se anima a las masas a identificarse con las élites, independientemente de si existe o no una posibilidad realista de alcanzar ese estatus exaltado». 60

Si bien puede ser fácil parodiar los escritos de los grandes arquitectos, no lo hago por simple desdén, sino para «romper las superficies ordenadas» que podríamos haber dado por sentadas y, al hacerlo, reconstruir alternativas de forma más positiva.<sup>61</sup> La brecha entre la arquitectura tal como se describe en estos escritos y la arquitectura tal como existe en el tiempo surge en parte del error crucial de confundir la arquitectura como metáfora con la arquitectura como realidad. Existe una larga tradición de filósofos que utilizan la figura del arquitecto para denotar autoridad racional. Aristóteles utiliza el *architekton* para ilustrar la relación dominante entre la teoría y la práctica.<sup>62</sup> En el arquitecto, Platón "descubrió una figura que bajo la égida del 'hacer' es capaz de resistir el 'devenir'".<sup>63</sup> Y, con mayor fuerza, está Descartes, quien argumenta que "los edificios emprendidos y completados por un solo arquitecto suelen ser más atractivos y mejor planificados que aquellos que varios han intentado remendar adaptando viejos muros construidos para diferentes propósitos... este último... dirías que es casualidad en lugar de la voluntad del hombre usando la razón".<sup>64</sup> El destierro de la casualidad, la autoridad del individuo, el triunfo de lo racional, la construcción de lo nuevo sobre terreno despejado: estos son identificados por Descartes como los atributos definitorios del arquitecto, y así, por analogía, se asumen como los atributos del filósofo como sujeto racional. Es una alianza de conveniencia mutua. Para el filósofo existe la necesidad de reflejar lo metafísico en lo físico, porque con-

El mundo material como fundamento de lo inmaterial permanece sólo eso— Inmaterial. Así, las acciones análogas del arquitecto (como creador de construcciones estables) sirven como una fuente útil de legitimación para el discurso filosófico. Para el arquitecto, la reflexión del filósofo (y en particular del filósofo cartesiano de lo racional) es un medio para establecer autoridad mediante el establecimiento de una base de conocimiento supuestamente objetiva y desvinculada. De este modo, se crea la figura del arquitecto/filósofo.

Al leer a Descartes, se podría asumir que se refiere a las acciones reales del arquitecto y, por lo tanto, que la figura del arquitecto/filósofo se basa en algún tipo de realidad mundana. Puede ser necesario que ambas partes mantengan al menos una ilusión de esta realidad —sin esta ilusión, la figura pierde credibilidad—, pero en realidad es una fantasía. La figura del arquitecto/filósofo es simplemente una metáfora conveniente. Esto se revela con mayor claridad en la relación que se constituye en torno al uso común del lenguaje. Los términos de la arquitectura se utilizan para sustentar los fundamentos de la metafísica, para estructurar el conocimiento. Así, cuando Descartes habla en el primer párrafo de la Primera Meditación de la necesidad de «comenzar de nuevo desde los cimientos»,<sup>65</sup> queda claro que la nueva filosofía de la razón debe demostrarse en términos de una nueva construcción. Más adelante, Heidegger describirá el proyecto de Kant en términos del sector de la construcción, con Kant (como arquitecto) sentando las bases a partir de las cuales se proyecta la construcción de la metafísica como un plan de construcción. Kant “dibuja y esboza” el “contorno” de la razón, cuyo “momento esencial” es lo “arquitectónico, el plano proyectado como la estructura esencial de la razón pura”.<sup>66</sup>

En estos ejemplos, y en muchos otros, el lenguaje de la arquitectura se utiliza metafóricamente. Es la aparente estabilidad y la presunta lógica de la arquitectura lo que apela a las aspiraciones fundacionales de la metafísica tradicional, proporcionando una forma de legitimación para la construcción de una filosofía. El poder de esta asociación es tal que Heidegger puede comenzar a realizar una crítica de la metafísica occidental mediante la exposición de las debilidades de sus metáforas arquitectónicas. La imagen arquitectónica de la estabilidad disfraza una debilidad inherente a la metafísica, que, de hecho, no se basa en... terra firma sino en un abismo.<sup>67</sup> Como bien señala Mark Wigley, en este contexto “la arquitectura es una tapadera y la filosofía se esconde en la arquitectura”.<sup>68</sup>

Esto no quiere decir que los arquitectos realmente lean todo este difícil material. y, por lo tanto, adquieren una percepción engañosa de su propia importancia como espejos del pensamiento racional. Pero esto implica sugerir que la metáfora de la arquitectura como autoridad estable es tan poderosa que nos hace creer que esta también es la realidad de la arquitectura. El peligro no reside tanto en que los filósofos...

creer en los mitos que esta metáfora promueve; es cuando los arquitectos lo hacen. El filósofo japonés Kojin Karatani argumenta que esto ha sucedido: "La arquitectura platónica es metafórica. El uso que Platón hace de la metáfora de la arquitectura, como el de Descartes, Kant y Hegel que lo siguieron, debe entenderse como la voluntad de construir un edificio de conocimiento sobre una base sólida". Un resultado es que "la arquitectura como metáfora dominó... incluso la arquitectura misma". 69 Es la voluntad metafórica de ordenar, y nada más que eso. Ya hemos visto lo que sucede cuando uno empieza a confundir lo metafórico con lo real: la creencia engañosa de que la arquitectura puede ser autónoma; la autorreferencialidad resultante; la voluntad real de ordenar; la supresión concomitante de lo contingente. Criticar, como lo he hecho, estos aspectos de la cultura arquitectónica es criticar algo que, de hecho, no es arquitectura. Es presa fácil, como patear a un hombre caído, porque tal cultura arquitectónica, concebida en toda su pureza, no puede oponer resistencia al realismo sucio de mi bota. Es hora, por tanto, de avanzar hacia una descripción más fundamentada de la arquitectura, lejos de los sueños y las apariencias.

En uno de sus primeros libros, *Della tranquillità dell'animo*, el arquitecto y teórico renacentista Leon Battista Alberti recomienda que para establecerse en

En momentos de estrés o ansiedad, uno puede encontrar consuelo en la ensoñación arquitectónica: "y a veces ha sucedido que no solo me he calmado en mi inquietud de espíritu, sino que he pensado en cosas muy raras y memorables.

A veces he diseñado y construido mentalmente edificios de proporciones finas... y me he ocupado con construcciones de este tipo hasta que me vence el sueño». 70 La gente normal recurre a contar ovejas para conciliar el sueño. Los arquitectos renacentistas recurren a la proporción arquitectónica. Tanto las ovejas (para los habitantes urbanos) como la buena arquitectura se encuentran en esa zona de penumbra entre el día y la noche, la realidad y el sueño, y cuando uno se despierta por la mañana, no le queda más que un recuerdo quimérico, que revela la perfección de la forma como un espejismo inalcanzable.

### 3 Cómo afrontar las contingencias

La contingencia es, sencillamente, el hecho de que las cosas podrían ser de otro modo de lo que son.  
—William Rasch

#### Un equilibrio de fuerzas colosales

La llamada de atención de Karatani a los arquitectos es brutal: «Platón admiraba al arquitecto como metáfora, pero lo despreciaba como trabajador terrenal».<sup>1</sup> Esto resulta un tanto impactante. Lejos de ser admitidos en el jardín ordenado y ordenador de la Academia de Platón, los arquitectos están condenados a construir el muro a su alrededor. La razón de la burla de Platón es simple: despreciaba al arquitecto «porque el arquitecto real, e incluso la arquitectura misma, están expuestos a la contingencia»,<sup>2</sup> y la contingencia, como hemos visto, no encaja en el esquema ideal de las cosas. La implicación es que la arquitectura no solo es contingente como disciplina, sino irremediabilmente contingente: ninguna cantidad de voluntad racional puede efectuar el paso de la realidad a la metáfora, de lo contingente a lo puro. Por supuesto, todas las acciones humanas en un campo determinado dependen de otras en mayor o menor medida: nadie está completamente aislado de las fuerzas externas. Sin embargo, la arquitectura está peculiarmente expuesta a estas dependencias externas. Un contador, por ejemplo, puede ordenar las finanzas fluidas de una empresa según un sistema estandarizado de medición. El artista puede aislarse del mundo exterior durante los momentos de concepción creativa. El abogado recurre a un cuerpo de jurisprudencia previa documentado y razonablemente estable, incluso si este se contrasta con circunstancias particulares en forma de «conocimiento local». <sup>3</sup> Un arquitecto no tiene el lujo de la soledad, ni la precisión de los métodos estándar, ni, como veremos, la comodidad de una epistemología estable. La arquitectura depende de otros en cada etapa de su trayectoria, desde el boceto inicial hasta la habitabilidad.

Uno podría pensar que un boceto arquitectónico tiene cierta inocencia, pero incluso estas primeras marcas están condicionadas por la experiencia previa y las expectativas presentes. A partir de entonces, todo el proceso de diseño se abre a la entrada y el control de otros: clientes, otros arquitectos, consultores, usuarios potenciales, reguladores, etc. Si bien los arquitectos pueden intentar calmar el flujo resultante mediante la imposición de metodologías de diseño estándar, la tormenta nunca se calma.<sup>4</sup> Una vez que el diseño se entrega al contratista, la industria de la construcción inflige su propio conjunto de incertidumbres.<sup>5</sup> Y cuando el edificio se entrega al cliente, se instala todo un conjunto de circunstancias nuevas y aún más incontrolables: los usuarios originales, los nuevos usuarios, el tiempo, los historiadores, las nuevas tecnologías, el clima, los eventos y los críticos. La arquitectura nunca está sola.

Daniel Sherer, el traductor de la última obra del historiador de la arquitectura italiano Manfredo Tafuri, lo señala con acierto: "mientras que la arquitectura, al buscar soluciones definitivas a los desafíos que enfrenta, realiza una posibilidad entre muchas, la historia coloca a la arquitectura ante un campo abierto de posibilidades, exponiendo los planes más estables a fuerzas imprevistas que inevitablemente los perturban".<sup>6</sup>

En términos de Karatani, "porque la arquitectura es un evento, siempre es contingente". "La arquitectura es, por lo tanto, una forma de comunicación condicionada a ocurrir sin reglas comunes; es una comunicación con el otro, quien, por definición, no sigue el mismo conjunto de reglas".<sup>7</sup> De nuevo esa brecha: aquí entre un conjunto de procedimientos internalizados que brindan consuelo a los arquitectos y una masa hirviente de otros que no comprenden ni desean involucrarse con esos procedimientos. La arquitectura como disciplina está, por lo tanto, lejos de ser un procedimiento lineal que se ejecuta a lo largo de vías de tranvía idealizadas. Es un equilibrio de fuerzas colosales: el término que Joseph Conrad usa en Lord Jim para describir una mariposa; frágil, efímera, pero asombrosamente adaptada a sus circunstancias. Es en un vistazo a la maravilla de ese acto de equilibrio que podríamos reconocer por primera vez que la contingencia tal vez no sea una amenaza tan grande para la santidad de la arquitectura después de todo.

Me encontré por primera vez con Kojin Karatani aproximadamente a la mitad de la escritura de este libro. Aparecía en una referencia en Espacios de Esperanza de David Harvey, que a su vez me fue dada en un seminario que impartía en el Departamento de Planificación de Sheffield, que a su vez surgió tras una conversación casual sobre la esperanza en la cola del almuerzo. No era exactamente una ruta directa a una cita que me impactó profundamente: «El arquitecto, e incluso la arquitectura misma, están expuestos a la contingencia». ¡Maldita sea, maldita sea, maldita sea!, pensé, se me adelantó. Los setenta minutos que tardó Arquitectura como Metáfora en llegar a Humanidades.

La Sala de Lectura Dos de la Biblioteca Británica fue larguísima. Cuando llegó el libro, mi ansiedad se calmó: Karatani redirigió mi argumento, pero no lo eclipsó.

Los académicos viven con el temor de ser descubiertos: "¿Pero cómo puedes tomar eso en serio, si no ha leído XYZ?", por lo que se emplean varias estrategias de gestión de riesgos. Una es citar absolutamente todo; esto no significa necesariamente que los escritos a los que se hace referencia se lean, y mucho menos se evalúen críticamente, pero sí cubre las espaldas. La segunda estrategia es referirse solo a los grandes textos, los textos primarios o los líderes actuales en el campo. Busque "contingencia" en cualquier texto reciente de estudios filosóficos o culturales, y casi siempre llegará a Richard Rorty. Cualquier tema está así enmarcado por los grandes, y uno solo puede cambiar gradualmente los argumentos dentro de ese marco. La tercera estrategia de gestión de riesgos es mantenerse firmemente dentro de los límites de la propia disciplina. Sin embargo, todas estas estrategias están destinadas al fracaso; siempre hay otro libro que uno no ha leído, otra idea que uno no ha asimilado. Así que, si la investigación es una combinación de diligencia (la gestión de riesgos) y suerte, también es aceptable agradecer la contribución de la suerte. Encontrar esa referencia a través de conversaciones casuales. Rebuscar en los índices en busca de conjunciones convincentes de términos. Dar sentido a ese fragmento de conversación en la radio matutina. Recorrer con la mirada la pila de libros en el escritorio de al lado en la Sala de Lectura Dos de Humanidades de la Biblioteca Británica (de alguna manera, estos son generalmente más interesantes que en la Sala de Lectura Uno de Humanidades; se trata de una cuestión espacial: los espacios más sólidos, oscuros y densos de la Sala de Lectura Uno parecen atraer a los gestores de riesgos serios, mientras que las almas más relajadas se reúnen en los espacios más luminosos, abiertos y elevados de la Sala de Lectura Dos). Luego están esos momentos en los que uno lee un libro y de repente tiene que reconsiderar las suposiciones e ideas que se han ido desarrollando linealmente durante los últimos años. Para mí, La producción del espacio de Henri Lefebvre, Modernidad y ambivalencia de Zygmunt Bauman y Nunca hemos sido modernos de Bruno Latour fueron libros de ese tipo, que me impulsaron a explorar nuevos territorios.

Para ser franco, mi punto es que la investigación es contingente, y no por ello es peor si se acepta esta contingencia como una oportunidad para una síntesis productiva y no como una amenaza al rigor académico. El investigador contingente cruza deliberadamente los límites de su propia disciplina, sabiendo que los externos a menudo ven lo obvio que los internos pasan por alto, y sabiendo que los cambios de paradigma con frecuencia se inician desde afuera y no dentro de un campo en particular. El investigador contingente recibe cada nuevo libro con curiosidad, no con sentido del deber. El investigador contingente disfruta de los impactos colaterales de las nuevas ideas. Esto se debe a que la investigación no es tan lineal como

procedimiento como se podría creer pero es un viaje a través de rizomas intelectuales. (El término es de Deleuze y Guattari; seré honesto aquí y les diré que apenas he echado un vistazo al libro donde presentan el argumento, Mil mesetas. La pregunta es: ¿debería ponerlo en mi bibliografía como parte de mi estrategia de gestión de riesgos?) Sin embargo, y esta es la parte vital de mi argumento, el investigador contingente no es un relativista. No es como si cualquier texto o idea tuviera el mismo estatus o relevancia. El viaje a través de los rizomas no es una secuencia aleatoria; tiene una dirección intencionada, guiada por la pregunta de investigación, pero el destino no está absolutamente fijo. Las contingencias que se cruzan en el camino no se ven como fragmentos en competencia, sino como un campo de oportunidades que se pueden recolectar en mayor o menor medida y luego filtrar según la intención del proyecto. El investigador contingente tiene que ser lo suficientemente ágil y modesto como para permitir que esa intención sea moldeada por otros eventos e ideas, pero al mismo tiempo lo suficientemente decidido como para no verse abrumado por ellos.

La operación del investigador contingente, como veremos, no está tan alejada de la del arquitecto contingente.

### El Juggernaut

Si bien la arquitectura puede ser extrema en su contingencia, no está sola en ello. El mundo moderno (en toda su contingencia) se ha mostrado sumamente resistente a aceptar el proyecto moderno (en todo su orden). Surge una brecha entre lo que los pensadores querían que fuera el mundo y cómo es realmente. Ya hemos encontrado esta brecha que separa los ideales y la realidad de la arquitectura; ahora podemos ver que esta fisura arquitectónica forma parte de una falla epistemológica mucho más amplia entre, por un lado, los observadores de la vida y, por otro, los creyentes en la razón. Mientras un grupo (entre ellos Marx, Berman, Bauman) mira a su alrededor y ve que «todo lo sólido se desvanece en el aire», otro linaje, desde Descartes hasta Habermas, pasando por Kant, invocará el poder de la razón para estabilizar ese flujo. Esta última tradición intelectual del fundamentalismo de la Ilustración todavía se considera superior porque la razón siempre construye un dominio intelectual sobre la otra. La razón mantiene sus propios términos de referencia, y cualquier cosa que vaya más allá de estos términos (contingencia, emoción) se descarta de plano como una debilidad irracional.

Al salir del edificio McLaren de Foster, se inicia un debate. Me quedo boquiabierto ante la visión de un futuro distópico de autoridad espacial mediante la supresión, mientras se maravillan ante la transferencia de tecnología de fibra de carbono de la carrocería.

Al detalle de la escalera. Mi reacción es visceral, y cuando intento explicar mi opinión sobre el edificio, se expresa en pura emoción. Esto es un problema. Me responden con un argumento razonado de por qué el edificio es una fusión casi perfecta de forma y técnica. Ganan, ya que la razón siempre supera a la emoción. Es lógico, ¿no?

Es cuando la tradición del fundamentalismo de la Ilustración abandona el santuario del pensamiento filosófico y entra al mundo que las consecuencias se vuelven desagradables, con un poder sin restricciones que se impone bajo la excusa de un mejor orden. En gran medida, las demandas insaciables de los neoliberales actuales se ven reforzadas por esta tradición, en la medida en que el libre mercado se justifica como el fin último de la economía "racional". Así, un apologista de la globalización como Tom Friedman puede argumentar que "el mundo es plano", una metáfora que invoca una y otra vez en su visión de un mundo en el que las desigualdades previas supuestamente se nivelan mediante una combinación de avances tecnológicos y capital corporativo, una combinación impulsada por el impulso de la razón de progresar en nombre de la mejora. "Tom, el campo de juego se está nivelando", le dice el director ejecutivo de una de las principales empresas de alto nivel de la India. Empresas tecnológicas, Infosys, ignorando por completo la disyunción de que su limusina ha pasado por caminos llenos de baches, rickshaws, mendigos y olores extraños para llegar al campus de Infosys. Si bien es evidente que la tecnología y el capital occidental están allanando el camino para el surgimiento de economías previamente latentes como la India, esto no significa que la diferencia pueda ser suprimida por completo. El cliché de la McDonaldisación del mundo difícilmente disimula el hecho de que el mundo dista mucho de ser plano, que el orden dista mucho de ser universal y que el flujo es la norma y no la excepción que debe ser reprimida.

Mis simpatías están con aquellos que primero miran y luego piensan, más que con aquellos que primero piensan y luego buscan lugares donde imponer su pensamiento. Y el mundo observado es un mundo moderno que se resiste al orden. Hay innumerables interpretaciones de la modernidad, pero las más convincentes provienen de quienes primero observan e identifican la tensión entre el impulso universalizador del proyecto moderno y la incertidumbre de la realidad. Dentro de esta tensión hay entonces diferentes ponderaciones en cuanto a si la incertidumbre o la certeza tienen la sartén por el mango. Así, por un lado, el gran teórico social alemán Niklas Luhmann argumenta que la contingencia es "la característica definitoria de la sociedad moderna";<sup>10</sup> por otro lado, el filósofo Nicholas Smith, por ejemplo, considera que "la existencia humana es inteligible solo asumiendo ciertos límites a la contingencia".<sup>11</sup> Mi objetivo no es ubicarme dentro de este espectro, sino señalar que su mera presencia es sintomática de

La turbulencia de la condición moderna y sus interpretaciones. Una de las mejores descripciones de la condición de la modernidad proviene de Anthony Giddens, quien la compara con un monstruo, «un motor desbocado de enorme poder que, colectivamente como seres humanos, podemos conducir hasta cierto punto, pero que también amenaza con escaparse de nuestro control y que podría...»

se desgarran... [estamos] atrapados en un universo de eventos que no comprendemos del todo y que parece en gran medida fuera de nuestro control".<sup>12</sup>

En este aspecto los arquitectos no se diferencian del resto de la humanidad: son sólo uno de los muchos que luchan al volante del gigante.

Los arquitectos se enfrentan así a un doble vínculo. No solo su propia disciplina es intratadamente contingente, sino que también los productos de esa disciplina —los edificios— están expuestos a la contingencia del mundo. La mayoría de las demás profesiones u ocupaciones tienen que lidiar con una u otra de estas condiciones, pero no con ambas, o bien pueden usar la fuerza de su base de conocimientos para sofocar la contingencia. Ante la duplicación de la contingencia, no es sorprendente que los arquitectos busquen socorro a través de intentos ilusorios en el establecimiento de la certeza y el recurso a la tríada vitruviana. Enfrentar la contingencia es mirarse en el espejo de la propia fragilidad, ver la impotencia compartida al volante del monstruo. De ahí el repliegue en las ilusiones del potencial redentor del proyecto moderno, o bien en las diversiones decadentes del proyecto posmoderno. La arquitectura se sintió inmediatamente atraída por la posmodernidad; Ofreció tanto una liberación del yugo del modernismo (como estética) como una grata distracción de los fracasos del proyecto moderno (como experimento social). Pero el resultado fue ineffectual, principalmente porque la posmodernidad era una crítica de algo que ya había desaparecido. Se oponía a un conjunto de principios ordenadores modernistas que se habían desmoronado en la práctica, derrotando así a un oponente ya vencido. Desde esta perspectiva, podemos entender el argumento de que «lo que Habermas llama el proyecto de la modernidad es en realidad un escape de él, y lo que Lyotard llama posmodernidad es en realidad el redescubrimiento de la modernidad». <sup>13</sup> Habermas, como portador de la llama del proyecto moderno de la Ilustración, describe algo que, al negar la realidad contingente, no es la modernidad. Lyotard, si bien promueve la noción de ruptura y diferencia posmodernas, describe de hecho la continua perturbación de la modernidad. Desde esta perspectiva, también podemos comprender que la gimnasia formal del posmodernismo arquitectónico (como estilo) hizo poco por abordar la autonomía social del modernismo arquitectónico. El ruido visual, creado en nombre del populismo y una mayor significación, distrajo del hecho de que el posmodernismo era simplemente una reelaboración de un conjunto de códigos internalizados: las tumbonas podrían haber estado dispuestas de diferentes maneras.

Patrones, pero la buena arquitectura naval siguió adelante a pesar de todo. Aunque las cosas parecían diferentes, la reorganización de las piezas fue solo formal; las condiciones sociales subyacentes permanecieron en gran medida ignoradas.

Las versiones de la modernidad que admiten su contingencia postulan la posmodernidad no como el irritante de la modernidad, sino como su realidad. Así, Bauman describe la posmodernidad como una modernidad sin ilusiones: «la modernidad reconciliada con su propia imposibilidad». 14 Giddens plantea el mismo argumento al oponer el término posmodernidad a su noción de modernidad radicalizada, reemplazando las características esencialmente debilitadoras del primero con el potencial productivo del segundo.<sup>15</sup> Bauman, Giddens y otros argumentan que esta condición caprichosa, definida en mayor o menor medida por la contingencia, es ineludible y necesita ser enfrentada. La posmodernidad no es solo la modernidad reconciliada con su propia imposibilidad, dice Bauman, sino también "decidida, para bien o para mal, a vivir con" esa imposibilidad.<sup>16</sup> Si la arquitectura debe enfrentar esta contingencia y vivir con ella, necesitamos saber mejor qué implica el término. En lo que sigue me alejo del terreno directo de la arquitectura, pero la desviación es necesaria si queremos regresar con una mejor idea de cómo lidiar con la contingencia.

### El retiro de Rorty

Casi todas las interpretaciones recientes de la contingencia parecen estar atraídas magnéticamente por la versión establecida por el filósofo estadounidense Richard Rorty en *Contingency, Irony, and Solidarity*.<sup>17</sup> Esto no quiere decir que todos estén de acuerdo con Rorty (de hecho, su interpretación de la contingencia es uno de los aspectos más criticados de su obra<sup>18</sup>), pero la postura de Rorty se utiliza a menudo como punto de partida. Haré lo mismo, no para marcar casillas filosóficas, sino por la sorprendente forma en que su versión de lidiar con la contingencia también describe un comportamiento arquitectónico tácito. El punto de partida de Rorty es colocar la contingencia en oposición a las afirmaciones fundacionales de la metafísica tradicional, y en particular a lo que él llama el "canon platónico-kantiano", que siempre ha contrastado la contingencia con lo que es universal, necesario y esencial. Es su crítica insistente de las afirmaciones de verdad, y lo que él llama los "vocabularios finales" de estos fundacionalistas, lo que da forma a la comprensión de Rorty de la contingencia. Si las afirmaciones de verdad son filosóficamente dudosas,<sup>19</sup> también son intelectual y socialmente peligrosas porque subsumen la libertad del individuo bajo un conjunto de leyes universales. Rorty resulta convincente al asociar el lenguaje de la certeza y la verdad con la articulación de la humillación ajena.<sup>20</sup> Frente a esta dominación, Rorty defiende firmemente la contingencia.

Liberándola de su anterior rol como chivo expiatorio de la razón. «Sin reconocer ni apropiarnos de la contingencia», argumenta, «estamos condenados a pasar nuestra vida consciente intentando escapar de ella». 21

Este es un argumento que podría parecer coincidente con el eje central de este libro, pero la apropiación particular que hace Rorty de la contingencia está plagada de problemas.

Para llevar a cabo su movimiento hacia la contingencia, Rorty propone que descartemos nuestra confianza en los buscadores de la verdad (filósofos, científicos) como posibles salvadores y, en cambio, pongamos nuestras esperanzas en lo que él llama “ironistas liberales”, siendo un liberal el tipo de persona que piensa que “la crueldad es lo peor que hacemos” y un ironista “el tipo de persona que se enfrenta a la contingencia de sus propias creencias y deseos más centrales”. 22 Es con estos últimos definidos

Es esta visión la que nos permite empezar a identificar un problema central en la interpretación de Rorty de la contingencia. Si los fundacionalistas desarrollan su juego de la verdad en la esfera pública, los ironistas liberales desarrollan su conciencia y respuesta a la contingencia en la privacidad de sus propios sistemas de creencias. Por lo tanto, es coherente que los héroes de Rorty sean los «poetas fuertes... solo los poetas, pensaba Nietzsche, pueden captar la contingencia». 23 El ideal optimista de la sociedad de Rorty es dejar que tales héroes florezcan «con la esperanza de que los poetas puedan eventualmente hacer que todos los demás estén seguros». 24 En este momento, el argumento de Rorty pasa de ser una crítica robusta de las creencias fundacionalistas a una aceptación decadente de los impulsos imaginativos de una élite intelectual como potenciales salvadores. En la utopía liberal de Rorty, estos poetas no tienen la obligación de actuar con intenciones reformadoras; les basta con hacer lo que quieran. «El objetivo de una sociedad justa y libre», argumenta, «es permitir que sus ciudadanos sean tan privatistas, 'irracionalistas' y esteticistas como les plazca, siempre que lo hagan en su propio tiempo, sin perjudicar a los demás ni utilizar los recursos que necesitan los menos favorecidos». 25

Así, mientras Rorty hace la importante identificación de la contingencia con cierto tipo de libertad creativa, liberándonos de las ataduras de hacer las cosas de forma correcta o apropiada según los dictados de la presunta verdad,<sup>26</sup> desperdicia la oportunidad de usar esta libertad creativa de forma públicamente responsable. El énfasis de Rorty no está en las condiciones contingentes de la sociedad, sino en la contingencia del yo que, siguiendo a Freud, define como un «tejido de contingencias». Existe, pues, una rígida separación entre lo público y lo privado, con el resultado de que lo que se logra en el mundo privado podría, pero solo podría, afectar entonces al ámbito público: «el progreso poético, artístico, filosófico, científico o político resulta de la coincidencia accidental de la obsesión privada con la necesidad pública». 27 Como Richard

Bernstein señala: «Es difícil entender por qué alguien que se vuelve tan narcisista como Rorty defiende se sentiría motivado a asumir responsabilidades públicas». 28 El resultado es una huida hacia el solipsismo puro, en el que el individuo puede abrogar cualquier responsabilidad política. Es precisamente la falta de intencionalidad política del ironista individualista de Rorty lo que permite que otros poderes se desarrollen sin trabas, de modo que, al final, como observa William Connolly, Rorty simplemente muestra un espejo tintado a la tecnocracia estadounidense. 29

Parece que la interpretación de Rorty de la contingencia no solo está motivada por su declarada antipatía hacia los "vocabularios finales" de la verdad y la esencia. También es una forma de evadirse de la necesidad de abordar intencionalmente las contingencias del mundo real, una retirada sancionada por su dependencia de la musa individual. Es aquí donde el retiro de Rorty coincide con un sistema de creencias arquitectónicas. Ante la intratable contingencia de la arquitectura, hemos visto cómo la reacción natural es la negación y el recurso a ideales imposibles.

A esto se suma la creencia de que la salvación puede residir en el poder del arquitecto individual para superar el caos. Así, Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, argumenta en *Apolo en la democracia* que los problemas de la sociedad no pueden resolverse «solo mediante procesos intelectuales o acciones políticas».

Necesitan un "despertar en cada individuo [de] la capacidad perdida de crear y comprender la forma". 30 Lamenta la pérdida del poeta en nuestra era científica y defiende la capacidad del arquitecto solitario para lidiar con la "confusión espiritual e intelectual" que identifica a la sociedad moderna. El arma elegida por Gropius en la guerra contra el caos es la belleza, algo que surge de la "visión interior" del arquitecto. La sociedad, dice, tiene el deber de nutrir esta visión interior y también de crear las condiciones adecuadas para la apreciación de las cosas bellas que surgen de ella; sin estas, "el deseo del arquitecto de crear unidad seguirá siendo frustrado". 31 Si bien el libro de Gropius se subtítulo *La obligación cultural del arquitecto*, uno se queda con la impresión predominante de que lo que está proponiendo es la obligación cultural hacia el arquitecto. "Un sentimiento por la belleza y la calidad", dice, "cuando se extiende a todos los niveles de la sociedad, nutre la creatividad del artista y le da la respuesta necesaria". 32 Hay algo del narcisismo de Rorty en la idea de que es tarea de la sociedad proporcionar el entorno adecuado para satisfacer los impulsos estéticos del arquitecto-poeta. Y hay cierta inevitabilidad cuando el libro termina con un homenaje a cuatro del panteón de grandes arquitectos.

Poetas: Peter Behrens, Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe y Le Corbusier. Tanto con Rorty como con Gropius, obtenemos así un método internalizado para lidiar con el flujo del mundo externo. El peligro siempre presente del solipsismo y la posible falta de responsabilidad, por no hablar de la falta de...

La intención política en estos mundos privados es suficiente para hacernos buscar en otra parte los medios para hacer frente a la contingencia.

Caminando por la viga

En *Die Schwärmer*, Robert Musil describe dos tipos de hombre: uno que es «un hombre capaz que necesita una base sólida para sí mismo... trabajando en una extensa red de vigas», el otro que se ve «obligado a mirar hacia abajo a través de los agujeros en las vigas». En su interpretación de este pasaje, Hilary Putnam identifica al primero con cierta clase de modernismo optimista, que mira fijamente hacia adelante e ignora los peligros inherentes, en la construcción de una sociedad perfeccionada para el Hombre Nuevo. Asigna al segundo la modalidad del modernismo pesimista, siempre atento a las trampas de la modernidad, deconstruyendo implacablemente la tradición y, por lo tanto, sin dejar bases firmes para el establecimiento de ningún tipo de nuevo futuro redentor.<sup>33</sup>

Sin embargo, esta última figura no debe considerarse intrínsecamente negativa. Al caminar sobre la viga, primero con la cabeza erguida y luego con la cabeza gacha, esta figura es consciente de las posibilidades que se extienden ante ella y reconoce el contexto en el que se fundamentan. Para esta figura, las vigas construyen una matriz de certeza e incertidumbre, un paisaje que debe ser sorteado. Caminar sobre la viga se enfrenta así a la realidad contingente, pero revela tanto los peligros como las oportunidades que encierra. Como bien señala Agnes Heller, la persona contingente sabe que «camina sobre el abismo y, por lo tanto, necesita un buen sentido del equilibrio, buenos reflejos, muchísima suerte y, la mayor de ellas: una red de amigos que puedan tomarla de la mano». <sup>34</sup>

La imagen de caminar sobre la viga introduce la inevitabilidad de afrontar la contingencia en el mundo moderno, pero también un cierto límite. Esto se debe a que la imagen combina certeza e incertidumbre, necesidad y contingencia, y en esta combinación, la contingencia y la incertidumbre nunca pueden desviar las ramificaciones de sus contrapartes más aceptadas. Esta combinación está presente en sociólogos de la contingencia como Bauman y Heller.

Bauman documenta la inevitabilidad de afrontar la contingencia mejor que nadie, pero su explicación permanece a la sombra de la otra contingencia: el orden. Nos insta a «transferir la contingencia del vocabulario de las esperanzas frustradas al de la oportunidad, del lenguaje de la dominación al de la emancipación»,<sup>35</sup> pero en esa frase, el manto de la dominación quizás aún vela las perspectivas de liberación de la oportunidad. Mientras la contingencia se entienda como el casto= del orden, permanece esclavizada a él. Por lo tanto

Cuando Bauman dice que "la posmodernidad es la era de la contingencia por sí misma, de la contingencia autoconsciente"<sup>36</sup> y en otras partes que «estamos obligados a vivir con la contingencia en el futuro previsible», existe una sensación de resignación a la contingencia como destino propio, lo que a su vez puede restringir los medios para afrontar ese destino de forma productiva. Lo mismo ocurre con Heller, quien encuentra la contingencia acechando en los restos de la certeza. Sus individuos son aquellos que han «transformado su contingencia en su destino» pero, aunque conscientes de su propia contingencia, están «descontentos con esta conciencia».<sup>37</sup>

Bauman argumenta que los "nervios de acero" deberían ser la "característica que el ser contingente... más necesita", pero una actitud tan firme solo se requiere si la contingencia se manifiesta como el otro del orden.<sup>38</sup> Si bien la contingencia plantea incertidumbres con las que lidiar, estas incertidumbres son una amenaza que se debe superar con una resistencia férrea solo si parecen expulsadas del reino de la certeza. ¿Qué pasa si, en cambio, uno sigue la línea del pensador budista Sogyal Rinpoche? "La incertidumbre constante puede hacer que todo parezca sombrío y casi desesperanzado", escribe, "pero si la miras más profundamente, verás que su propia naturaleza crea brechas, espacios en los que florecen continuamente profundas posibilidades y oportunidades de transformación, si es que se pueden ver y aprovechar".<sup>39</sup> Lo que Rinpoche identifica hermosamente es el potencial transformador latente en la incertidumbre y la libertad que conlleva.

Donde el orden y la certeza encierran las cosas en formas fijas de hacerlas, la contingencia y la incertidumbre abren posibilidades liberadoras para la acción.

Bajo esta luz, la contingencia es más que un simple destino: es verdaderamente una oportunidad.

Para avanzar hacia este carácter más positivo de la contingencia, necesitamos deshacernos de su par: tomar la contingencia en sus propios términos y no en los términos de una genealogía filosófica de la debilidad. Esto significa replantear la relación entre contingencia y necesidad. Como escribe Louis Althusser: «en lugar de pensar en la contingencia como una modalidad o una excepción a lo necesario, uno debe pensar en la necesidad como el devenir necesario de los encuentros contingentes».<sup>40</sup> Para ello, necesitamos escapar de la sombra de la filosofía de la Ilustración y su afirmación del derecho de la razón. Necesitamos, en efecto, decir que nunca hemos sido modernos.

Conocimiento situado

Apagas la conexión inalámbrica a internet, enciendes tu iPod y te acurrucas con un Frappuccino®. Coges un libro. Nunca hemos sido modernos. 41

Título estúpido, piensas, ridículo en realidad.

Pero tras cuatro páginas, ya estás enganchado. Al final, tu escepticismo inicial se ve superado. Esto no quiere decir que el asombroso libro de Bruno Latour sea "correcto"; de hecho, su corrección final es algo que probablemente él cuestionaría como idea, pero sin duda desmiente algunas suposiciones importantes. La premisa es simple —se entiende lo que dice el envoltorio—, pero las implicaciones son complejas.

El argumento es más o menos así: Hubo una época en la que «las necesidades sociales y la realidad natural, los significados y los mecanismos, los signos y las cosas»<sup>42</sup> se fusionaban. Era una época en la que los objetos, como productos tanto de la naturaleza como de la sociedad, se entendían como parte de redes complejas. Los antropólogos podían observar esta época rastreando esas redes, «entretejiendo lo real, lo social y lo narrado». En esta época, un edificio, como uno de esos objetos híbridos, podía entenderse como la intersección de diversas fuerzas, desde lo político hasta lo natural, desde lo real hasta lo metafórico. Un equilibrio, en efecto, de fuerzas colosales.

Y entonces la era moderna se atrevió a intervenir. Con su despiadado programa de purificación, el proyecto moderno separó las partes: naturaleza/sociedad, creación/pensamiento, historia/relato, humano/no humano. Ahora las ciencias naturales, como su propia esfera de conocimiento, podían definir qué era la naturaleza, dejando a los filósofos la tarea de determinar qué podría ser la sociedad. Pero estas dos esferas nunca deben encontrarse; los híbridos deben eliminarse y las redes romperse. «Todos los sutiles caminos que conducen continuamente de las circunstancias a los universales», que Latour identificó en la era «premoderna», «han sido interrumpidos por los epistemólogos modernos, y nos hemos encontrado con lamentables contingencias por un lado y Leyes necesarias por el otro...»

Sin, por supuesto, poder conceptualizar sus relaciones".<sup>43</sup> En esta era moderna, la arquitectura se evalúa según criterios estrictamente "objetivos" derivados de las ciencias naturales (función, proporción, racionalismo, técnica) o bien según criterios estrictamente culturales como una creación pura que surge ab initio (estética, la metáfora de los cimientos y su debilitamiento deconstructivo). Su propia contingencia se suprime así, junto con su estatus como lo que Latour llama un "cuasi-objeto". Estos cuasi-objetos "están entre los dos polos [de la Naturaleza y la Sociedad;]... son mucho más sociales, mucho más fabricados, mucho más colectivos que las partes "duras" de la naturaleza, pero de ninguna manera son los receptáculos arbitrarios de una sociedad plenamente desarrollada".<sup>44</sup>

Los cuasi-objetos, con toda su hibridez, son parte de las redes que el proyecto moderno descartó de plano.

La observación crucial de Latour, casi tan simple que otros la han pasado por alto, es que estos cuasi-objetos nunca han desaparecido. Lejos de ser eliminados por el proyecto moderno, han proliferado bajo su influencia.

Primero fueron los rascacielos de la arquitectura posmoderna; luego la revolución islámica de Jomeini, que nadie logró calificar de revolucionaria o reaccionaria. Desde entonces, las excepciones han surgido sin cesar. Nadie sabe si la reintroducción del oso en los Pirineos, los koljoses, los aerosoles, la Revolución Verde, la vacuna antivariólica, La Guerra de las Galaxias, la religión musulmana, la caza de perdices, la Revolución Francesa, las industrias de servicios, los sindicatos, la fusión fría, el bolchevismo, la relatividad, el nacionalismo eslovaco, los veleros comerciales, etc., son anticuados, actuales, futuristas, atemporales, inexistentes o permanentes.

Si bien se inventaron diversas estrategias para lidiar con esta proliferación,<sup>46</sup> Ninguna funcionó. Así, a finales del siglo XX, la proliferación había «explotado la temporalidad moderna junto con su Constitución. El vuelo de los modernos hacia el futuro se detuvo... con la multiplicación de excepciones que nadie pudo situar en el flujo regular del tiempo». Así pues, si la era moderna nunca ha cumplido sus promesas, y si los posmodernistas no han hecho más que «dispersar los elementos que los modernizadores agruparon en un conjunto bien ordenado»,<sup>47</sup> ¿dónde nos deja esto?

No como un retorno a lo “premoderno” (porque eso supondría que el proyecto de modernidad se hubiera llevado a cabo con éxito), sino como no-moderno. Nunca hemos sido modernos en el sentido de la Constitución (del proyecto moderno). Nadie ha sido moderno jamás. La modernidad nunca ha comenzado. Las cosas y la vida son «modernas», pero esto no significa que se ajusten al sacramento del proyecto moderno. En este sentido, «la modernidad es», dice Latour, «mucho más que una ilusión y mucho menos que una esencia». <sup>49</sup> Esto no es

Decir que la era actual no ha generado nuevas formas de tecnología y vida (internet inalámbrico, iPods, etc.). Como historiador de la ciencia, Latour es muy consciente de estas cosas modernas, pero las ve no como meros productos del progreso tecnológico, sino como parte de una red mucho más compleja de fuerzas sociales, económicas y tecnológicas. El Frappuccino® no es solo una forma benigna de disfrute, sino que está vinculado a cuestiones de globalización, alquileres en las calles, gusto, persuasión, etc.

La formulación de Latour es importante porque alivia la presión sobre el proyecto moderno, en particular la presión de la perfección y de mantener las cosas en categorías separadas. Permite que las cosas y los procesos, incluida la arquitectura, sean tratados como lo que son: como cuasi-objetos en sí mismos.

En lugar de construcciones artificialmente separadas y purificadas del mundo moderno. La arquitectura puede reubicarse en la intersección de lo humano y lo no humano, lo particular y lo general, pero no de una manera que recuerde algún estado nostálgico de virtud prefaustiana (la modernidad de Latour definitivamente no añora un pasado perdido). Se restablecen redes que "nos permiten pasar con continuidad de lo local a lo global, de lo humano a lo no humano", y son estas redes las que una vez más forman la base para la interpretación de las esferas superpuestas de la ciencia, la cultura y la arquitectura.

Para los fines de mi argumento, la principal presión que Latour alivia es la de la contingencia. Lejos de ser el socio "lamentable" en la lucha por la razón, la contingencia simplemente existe. Está ahí. "La historia de los seres humanos", dice Latour, "seguirá siendo contingente, agitada por el ruido y la furia". 50

Está ahí para ser tratada en sus propios términos y no en los de otros, y en particular no como la socia despreciada del orden. Esto absuelve inmediatamente a la contingencia de la acusación de relativismo, en la que se argumenta que, dado que nada es seguro, todo debe ser relativo. La acusación proviene del campo de la razón objetiva. «Si las cosas no son necesarias y podrían resultar de múltiples maneras», dice, «entonces eso significa que los procesos están fuera de control y orden; cada acción tiene el mismo estatus o relevancia. Si no hay absolutos, entonces todo debe ser relativo. Todas las acciones y todos los resultados son, por lo tanto, igualmente buenos o igualmente malos. ¿Adónde nos lleva esto como seres racionales?». Sin embargo, esta acusación, basada como está en el supuesto de un absoluto, está enmarcada por ese supuesto y, por lo tanto, es auto-

Determinante. "Incapaz de acomodar la idea de un mundo concebido de otra manera", argumenta Barbara Herrnstein Smith, "el pensamiento objetivista concluye que, en ausencia de sus propias conceptualizaciones, no podría haber un mundo ni ningún pensamiento en absoluto". 51 El resultado es una guerra falsa: los modernistas racionales descartan de plano a los amodernistas contingentes, los amodernistas no aceptan los términos de los modernistas; es un "juego de puro no compromiso". 52

Más importante es diferenciar las opciones abiertas, y en última instancia débiles, sancionadas por la postura relativista de los juicios intencionales, y a largo plazo firmes, que son necesarios en el mundo contingente. La postura relativista conduciría a un modelo débil de contingencia en el que las acciones pierden cualquier sentido de responsabilidad y en el que, por ejemplo, al arquitecto se le permite permitirse cualquier gesto formal o técnico que considere oportuno. De hecho, muchos han argumentado que las múltiples máscaras que usa el posmodernismo arquitectónico son sintomáticas de un colapso en un mundo relativista carente de valores sociales. Latour, al liberar la contingencia de las garras de

El orden nos permite ver que el mundo contingente no es lo mismo que el mundo relativista, a la vez que permite el uso del lenguaje y un conjunto de consecuencias mucho más ricas que las que los modernistas jamás aprobaron. También nos permite evitar la «paradoja performativa» de la que los modernistas racionales tanto se deleitan en acusar a la contingencia.<sup>53</sup> «Si el mundo moderno es contingente», dice esta acusación, «y si esta descripción es necesariamente parte del modernismo que describe, entonces la descripción también debe ser contingente. También debe ser parcial, debilitada y limitada, y por lo tanto no vale la pena tenerla en cuenta».<sup>54</sup> Sin embargo, esta acusación también se basa en la suposición primordial de que el mundo podría ser un lugar determinado, y que cualquier desafío a esa certeza es necesariamente débil. Descarta la contingencia porque no se ajusta a las reglas del modernismo. Pero si se descubre que esas reglas son deficientes, entonces la contingencia se libera de sus garras: se le permite ser una condición inevitable de la vida que debe abordarse en sus propios términos.

Entonces, ¿cuáles son esos términos? La contingencia nos pide que tomemos decisiones. El mundo contingente es uno en el que "la elección se convierte en destino", como escribe el pensador italiano Alberto Melucci. "El imperativo que surge inmediatamente de la incertidumbre es, por lo tanto, la necesidad de elegir... es imposible no elegir entre las opciones disponibles en cualquier situación".<sup>55</sup> Pero esto no significa que todas estas opciones estén completamente abiertas, que "todo vale", como podría suceder bajo un régimen relativista en el que "la incertidumbre se maneja de manera incierta" y en el que uno podría recurrir al azar como medio para elegir.<sup>56</sup> Por dos razones, la toma de decisiones en el mundo contingente está lejos de ser relativista y de estar absolutamente determinada. Primero, porque nos involucramos con esas elecciones con un grado de intención y visión; hay un fin a la vista y una esperanza que impulsa ese fin. Mientras que en el proyecto moderno el fin está regulado por los valores de la verdad y la razón, y por lo tanto, en gran medida, predeterminado, en el mundo contingente el fin exacto es incierto y las decisiones que se toman en el camino están sujetas a otras fuerzas, en particular a las esperanzas e intenciones de otros. La contingencia, por lo tanto, exige que compartamos nuestros destinos; no se impone a las intenciones que las personas aportan, simplemente las moldea y las obliga a ser menos dogmáticas.

Lidiar con la contingencia exige, por lo tanto, tener una visión, pero al mismo tiempo, ser lo suficientemente modesto y ágil como para permitir que esa visión se ajuste a las circunstancias. La segunda razón por la que la toma de decisiones no es ni relativista ni determinista es porque entramos en esas...

decisiones como personas conscientes, conocedoras y situadas, no como inocentes que viven en el conocimiento desprendido de otros. Aportamos a esas decisiones un trasfondo concreto que informa, pero no determina absolutamente, la forma en que...

Que nos ocupemos de ellos. Esto es muy diferente a someterse a la jurisdicción del proyecto racionalista, en el que las decisiones se toman según la autoridad superior de la razón y la verdad «objetivas». El individuo «moderno» se ve absuelto de asumir la responsabilidad del efecto final de estas decisiones porque las considera parte de un sistema que trasciende lo particular. El campo contingente, por otro lado, desinfla cualquier delirio de conocimiento que se desarrolle en un ámbito separado y lo aterriza firmemente.

Dado que las decisiones contingentes se basan en la realidad concreta, estamos obligados a ser conscientes del efecto de cualquier decisión que tomemos, lo que significa que es imposible ignorar los aspectos políticos y sociales de los resultados futuros. Necesariamente utilizamos nuestra experiencia personal y la de otros para proyectar las posibles consecuencias de nuestras decisiones, y en esta proyección, el mundo contingente se basa en el conocimiento situado.

El término conocimiento situado proviene del pensamiento feminista, y en particular de la contribución seminal de Donna Haraway.<sup>57</sup> Haraway comienza argumentando que no deberíamos descartar de plano la noción de objetividad. Si lo hacemos, estamos condenados a la otra, la objetividad, la subjetividad, y en este movimiento condenados a una posición marginal. Tal es el destino de las mujeres bajo el régimen objetivista. En cambio, propone una objetividad alternativa, una basada en el "conocimiento situado". Desde este punto de vista, "la objetividad resulta ser sobre la encarnación particular y específica, y definitivamente no sobre la falsa visión que promete la trascendencia de todos los límites y la responsabilidad... de esta manera podríamos volvernos responsables de lo que aprendemos a ver".<sup>58</sup> La noción de conocimiento situado de Haraway proporciona indicadores firmes sobre cómo podríamos lidiar con la contingencia, y cómo se podrían abordar las opciones que la contingencia arroja. En primer lugar, porque "podríamos volvernos responsables", el conocimiento situado implica que asumimos la responsabilidad de nuestras "prácticas facilitadoras" y las posiciona firmemente en el ámbito político y ético. En segundo lugar, el conocimiento situado ve oportunidades en lo particular y no busca problemas que se resuelvan en el esquema universal de las cosas, al igual que el arquitecto paisajista Lancelot "Capability" Brown, al observar la finca indómita de un nuevo cliente, no preguntaría: "¿Cuál es el problema?", sino que propondría: "¿Cuáles son las capacidades del lugar?". El conocimiento situado trabaja con lo particular, pero esto se ve como una fortaleza, no como una debilidad: "la única manera de encontrar una visión más amplia es estar en un lugar en particular".<sup>59</sup> Hay algo inherentemente optimista en este enfoque, pero este optimismo es situado, no idealista. En tercer lugar, el conocimiento situado es un conocimiento parcial (parcial por ser a la vez incompleto y también partidista), pero esta parcialidad autoconfesada, en toda su honestidad y modestia, es una ventaja, no un déficit. No

Presumen de tener relevancia o autoridad universal, pero esto no significa que sea irrelevante. El conocimiento situado funciona con mayor humildad, recopilando el pasado para forjar futuros mejores (pero no perfectos), «desde puntos de vista que nunca se pueden conocer de antemano, que prometen algo bastante extraordinario, es decir, un conocimiento potente para construir mundos menos organizados por ejes de dominación». 60 El conocimiento situado es, por lo tanto, responsable, particular y parcial, y en estas tres cualidades constituye una base sobre la cual tomar las decisiones que el mundo contingente plantea.

Podría continuar, intentando desarrollar una "teoría de la contingencia", pero otros lo han hecho mejor antes que yo,<sup>61</sup> y en cierto modo es erróneo desarrollar una teoría para algo que se resiste a ese término envolvente. Existe el peligro concomitante de que una teoría de la contingencia universalice un estado de flujo, no permitiendo que nada firme se considere y disolviendo toda intención. El filósofo estadounidense John Dewey ofrece un buen argumento en cuanto a las oportunidades y los límites de la contingencia. "La contingencia es una condición necesaria, aunque no suficiente, de la libertad", escribió en 1929. "En un mundo completamente estricto y exacto en todos sus componentes, no habría espacio para la libertad. La contingencia, si bien da espacio para esa libertad, no llena ese espacio". 62 La escena contingente está, por lo tanto, imbuida de otros valores. Por lo tanto, no propongo la contingencia como la única condición que configura la vida contemporánea, y con ella la arquitectura. Solo sugiero que la contingencia es un factor crucial y debe tenerse en cuenta, no evitarse como una amenaza potencial. En este sentido, la contingencia nos sitúa en el mundo real, brindando oportunidades para un cambio transformador, evitando los cantos de sirena de los ideales.

Si una "teoría de la contingencia" es desaconsejable, entonces quizás sea mejor desarrollar una praxis de la contingencia; el resto del libro se dedicará a esto desde la perspectiva particular de la arquitectura. Si bien el enfoque se centra en la arquitectura, esto no significa que la praxis de la contingencia descrita no sea relevante para otras áreas. Mi intuición es que la arquitectura es la disciplina contingente por excelencia, y si podemos abordar esa contingencia en lugar de negarla, la arquitectura puede verse como una forma ejemplar de práctica transformadora y se pueden aprender lecciones sobre cómo lidiar con la contingencia de su práctica. Pero los arquitectos merecerán esta atención solo si abandonan sus delirios de autonomía y se involucran con otros en sus vidas desordenadas y complejas. Entonces, tal vez, el desorden sea la ley.



## II TIEMPO, ESPACIO Y ARQUITECTURA LO-FI



En 1942, Sigfried Giedion publicó *Espacio, tiempo y arquitectura*, un libro que posteriormente tuvo cinco ediciones y sigue imprimiéndose hoy en día.

El libro impulsó la arquitectura del siglo XX; muchos de los temas centrales de Giedion: el progreso estético, el determinismo técnico y la arquitectura como expresión del *Zeitgeist*, siguen con nosotros hoy en día, incluso si los criterios por los cuales se juzgan esas categorías han cambiado.

El libro de Giedion, con su celebración de los momentos transitorios y fluidos de la modernidad, podría interpretarse como un manifiesto a favor de la contingencia. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Habla con aprobación de la impresión que Frank Lloyd Wright sintió por la casa japonesa como «un estudio supremo de la eliminación, no solo de la suciedad, sino también de lo insignificante...»

necedad”, y luego argumenta que, para la casa estadounidense, Wright “logró precisamente esa eliminación, un rechazo de lo confuso y trivial”.<sup>1</sup> La suciedad, lo insignificante, lo trivial y lo confuso: todas estas son condiciones que deben superarse en la guerra de Giedion, el modernismo y la modernidad contra la contingencia. Todos estos también son aspectos que volverán a la superficie en la segunda parte.

La estrategia clave de Giedion es tratar la arquitectura como un “índice” de aspectos de la modernidad; capta estos elementos transitorios y los pone a disposición para su representación en la arquitectura. De este modo, estetiza y tecnifica el flujo moderno, liberándolo de su contingencia. Su concepto central de espacio-tiempo, que relaciona con los desarrollos contemporáneos de la ciencia y el arte, congela efectivamente el tiempo y vacía el espacio de su contingencia social. contenido.

Esta parte del libro invierte y desafía conscientemente la polémica de Giedion. Al readmitir los aspectos transitorios, fluidos y contingentes de

La modernidad regresa a la arquitectura, la plenitud del tiempo se libera de sus viñetas congeladas y su espacio vacío se repuebla. Si Giedion comenzó con el espacio (para objetivarlo mejor), yo empiezo con el tiempo, porque el tiempo es el medio que más claramente trastoca cualquier noción de perfección estática e idealizada en la arquitectura, de modo que cuando llego al «espacio», es un espacio impregnado de posibilidades sociales. Y cuando llego a la arquitectura, surge como un antídoto lo-fi a los iconos elevados que pueblan las páginas del libro de Giedion.

## 4 Tiempo de desperdicio

### Residuos en tránsito

Era uno de esos correos que uno teme. "Por favor, ¿podría dedicarme unas palabras de agradecimiento después de la Conferencia en Memoria de John Carr? El conferenciante es Peter Guthrie. El tema es Residuos de la Construcción". No pude negarme (venía de arriba). Era un deber, no un placer.

La declaración inaugural de la conferencia indicó que el profesor Guthrie tenía una visión algo diferente de la que esperaba sobre los residuos de la construcción. «El desarrollo sostenible es un término de duplicidad política». Mis notas, que aún conservo, dan testimonio de una extensa historia en la que los contenedores y los vertederos se convierten en señales de un malestar mucho más amplio en la vida moderna:

"aproximadamente el 50% de los vertederos del Reino Unido = residuos de construcción = 17,5 millones de toneladas". (Un mini Un coche es mi medida de lo que es una tonelada. Eso son muchos Minis.

"Se recicla menos del 35% de los residuos de construcción."1

"Introducción del impuesto a los vertederos = más vertidos ilegales + ocultación de residuos tóxicos (más libras para el vertedero) bajo residuos inertes bomba de tiempo ambiental".

"A medida que se agoten los recursos, los vertederos se convertirán en las minas del futuro".

En manos del profesor Guthrie, los residuos de la construcción se convirtieron en una red de problemas sociales, económicos y ambientales, que dieron lugar a una visión de pesadilla sostenible. Pero lo que realmente destaca en mis notas es una sola frase, en mayúsculas y subrayada:

¡TODA ARQUITECTURA NO ES MÁS QUE RESIDUOS EN TRÁNSITO!

Este fue un comentario mordaz, dirigido directamente al corazón de las inquietudes arquitectónicas. ¿Cómo podía la arquitectura ser un desperdicio, una palabra cuyo significado original en inglés antiguo y medio se refería a un entorno inadecuado para la habitación humana?2 Si hubiera dicho «la arquitectura es un desperdicio a punto de ocurrir» (quizás una descripción más precisa dada la

(Figuras del vertedero), al menos nosotros los arquitectos podríamos haber sostenido la cruz de la eternidad para protegernos del momento diabólico del colapso en ruinas; podríamos haber afirmado la metáfora de la estabilidad fundamentada para cubrir las grietas de la realidad. Pero los residuos en tránsito. ¿Qué podemos hacer al respecto? Ordenarlos un poco, apilarlos (llamémoslos techos, paredes, pisos, ventanas, etc.), pegarlos y esperar a que ocurra lo inevitable mientras el pegamento físico y social se deshace. La construcción, después de todo, si se remonta a sus raíces latinas, no significa más que apilar (con: juntos; struere: amontonar); la demolición simplemente toma esas pilas y las reorganiza.

La construcción y la demolición están más cerca de lo que la mayoría de los arquitectos se atreverían. Admítelo. Cedric Price era consciente de esto cuando se unió a la Federación de Contratistas de Demolición como su único miembro arquitecto. Pero la mayoría de los arquitectos no comparten el sentido del humor ni la clarividencia de Cedric; para ellos, la distinción entre la construcción y la demolición es fundamental. Como Robert Smith...

Como bien señala su hijo, «ciertos arquitectos odian las excavadoras y las palas mecánicas. Con tales equipos, la construcción adquiere el aspecto de la destrucción... parecen convertir el terreno en ciudades inacabadas de escombros organizados». 3 Para mantener la dignidad, es esencial separar la construcción de la demolición; solo esto disociará la profesión de cualquier connotación de escombros. Esto sucede literalmente en la obra: el contrato de demolición a menudo se adjudica por separado del contrato principal, y siempre a un subcontratista independiente. Los arquitectos no tendrán nada que ver con los contratistas de demolición; controlarlos sería asociarse con el desorden.

Nos gusta llegar a un terreno despejado, "para empezar de nuevo desde los cimientos" (y así cumplir el sueño del arquitecto/filósofo de Descartes). Así podemos exorcizar el espectro de la demolición (previa y potencial) que acecha toda construcción.

Una pista de que la línea entre el desperdicio y la arquitectura no está tan definida como podríamos pensar que da Le Corbusier en su descripción de un viaje por la zona minera de Flandes. Ve algo por las ventanillas del tren y tiene una revelación: "¿Qué es eso, un espejismo? Gigantescas pirámides que se elevan desde la llanura se recortan contra el cielo hasta el horizonte... Mi emoción fue intensa. Estos sublimes monumentos...

Por un instante sueña que está en las afueras de El Cairo, entre las Pirámides de Giza, solo para ser despertado bruscamente: "¡No, en absoluto! Esas no son obras maestras, no son obras de arte. Son simplemente páramos de esquisto. Y de inmediato mido el abismo que se abre entre el aspecto de una cosa y la calidad del espíritu que la ha creado... Aquí no hay nada más que una empresa industrial en la que no hay ninguna intención elevada".

Lo que Le Corbusier expone es que los dos estados de la materia, el escombrero y la pirámide eterna, se mantienen separados solo por la más frágil de las defensas: una apelación al espíritu y a la noción de intención. La pirámide no se clasifica como residuo porque es producto de la acción humana intencional guiada por el misterio del espíritu. La demolición y la construcción, el residuo y el orden, se mantienen separados mediante la vigilancia disciplinaria de la frontera entre ambos.

Como señaló tan célebremente Mary Douglas, nada es intrínsecamente sucio, y el desperdicio no es una cualidad interna de un objeto. La suciedad y el desperdicio son simplemente productos de sistemas de clasificación social. "Donde hay suciedad, hay sistema", dice. En nuestra sociedad particular, se privilegian ciertas definiciones de limpieza y orden, y estas a su vez definen la suciedad y el desperdicio como su otra, las cosas que deben eliminarse, "en la medida en que ordenar implica rechazar elementos inapropiados". 5 Pero lo que Douglas, como antropóloga, revela de manera tan convincente es que estos sistemas de clasificación varían entre sociedades, por lo que lo que es rechazado por un grupo será completamente aceptable para otro. La pulla de Guthrie es tan aguda porque altera conscientemente nuestro sistema aceptado de clasificación. Denotar la arquitectura (ese presunto santuario del orden) como desperdicio es inundar la disciplina con dudas sobre su verdadero estatus. No es que la arquitectura sea realmente un desperdicio (porque nada es intrínsecamente un desperdicio), sino que debemos ser conscientes de que los edificios pueden fácilmente deslizarse hacia un territorio donde el desperdicio y sus asociaciones están demasiado presentes. «La arquitectura no es más que desperdicio en tránsito» nos recuerda vívidamente que la arquitectura no puede considerarse definitivamente como lo contrario del desperdicio, es decir, como un orden estable. Tal vez los edificios se parezcan más a los objetos que Marian y Nick, personajes de *Underworld* de Don DeLillo, observan en los estantes de los supermercados: "Marian y yo veíamos los productos como basura incluso cuando relucían en los estantes de las tiendas... no nos preguntábamos: ¿Qué tipo de cazuela se obtendrá con eso? Nos preguntábamos: ¿Qué tipo de basura se obtendrá con eso? ¿Cómo se compara con los residuos?, nos preguntábamos". 6 Tal vez, entonces, deberíamos considerar los edificios bajo la misma luz, como cosas que un día serán residuos, no solo para responder al imperativo de la sostenibilidad (¿se pueden reutilizar, se pueden desmontar, qué se puede hacer para retrasar el momento del desperdicio, adónde pueden ir esos residuos?), sino porque al final es una evaluación más honesta del destino de los edificios.

Poco después de la introducción del impuesto sobre los vertederos en el Reino Unido, comenzaron a aparecer enormes montones de escombros, principalmente de hormigón, en las afueras de nuestras ciudades. Era más barato amontonarlos que tirarlos, aunque nadie había encontrado un uso adecuado para este material. Lo viejo tuvo que dar paso a lo nuevo, pero no había ningún lugar donde lo viejo pudiera ocultarse. Ambos estaban en equilibrio:

Cuanto más nueva era la arquitectura, más altos eran los montículos de desechos.

El efecto fue particularmente impactante en el viaje en tren hacia la estación de Liverpool Street, donde se podían ver los bloques de pisos que se alzaban sobre la ciudad de Londres a través de los montículos de escombros que llenaban los terrenos baldíos de Stratford.

Vimos una oportunidad para la casa que estábamos construyendo: decidimos encerrar estos montones de desechos en jaulas de alambre y llamarlos muros, dos estados de la materia separados por poco más que el nombre. La práctica, por supuesto, era bastante más complicada que la teoría. Las jaulas de alambre tienen agujeros de un tamaño específico, y las trituradoras de hormigón tienen filtros de un tamaño específico. Desafortunadamente, ambas no suelen coincidir, y la mayor parte del hormigón triturado se colaría por los agujeros de las jaulas de alambre que habíamos elegido. Esto implicaba aventurarme en estos montones de desechos para encontrar una trituradora con un filtro más grande. Corté una figura incongruente circunnavegando Londres en bicicleta y adentrándome en estos páramos con una cinta métrica en la mano. Estos son territorios al margen (de la economía, de la ciudad, de lo que es correcto) gobernados por gente al margen. En un momento dado, me apuntaron con un arma ("... solo bromeaba, amigo, pensé que parecías un poco imbécil"), y decidí renunciar a mi sistema de seguimiento de e=ete. No pertenecía a este mundo ajeno con sus propias reglas. Al final, encontramos el material adecuado con una sola llamada de nuestro capataz a su hermano, quien conduce uno de los camiones que transportan montones de material en diversos estados de cohesión por todo el país. Pagamos menos por tonelada de hormigón desechado que por la retirada de nuestros propios residuos de demolición. Económicamente, esta parte del edificio es, sin duda, un desastre.

## Teoría de la basura

El futuro no es más que lo obsoleto al revés.

—Vladimir Nabokov

En cierto modo, la palabra «desperdicio» es demasiado benigna. Llamémosla basura para comprender la profundidad de sus asociaciones. «La basura es inmortal», dice el narrador de la novela *Amor y basura* de Ivan Klima, «impregna el aire, se hincha en el agua, se disuelve, se pudre, se desintegra, se transforma en gas, en humo, en hollín, viaja por el mundo y lo engulle gradualmente». 7 La basura siempre está con nosotros, pero al mismo tiempo siempre en nuestra contra: altera nuestro sentido de la propiedad y, por lo tanto, hacemos todo lo posible por ocultarla y luego deshacernos de ella. Así que es una persona valiente la que asume la tarea de escribir una teoría de la basura, pero esto es lo que hizo Michael Thompson en su libro *Teoría de la basura*, un texto que veinticinco años después de su publicación tiene estatus de culto entre los interesados en la construcción social.

ción de la materia. El argumento de Thompson ofrece perspectivas reveladoras sobre la arquitectura, que en sí misma es una construcción social de la materia. Sostiene que “en nuestra cultura, los objetos se asignan a una u otra de dos categorías evidentes, que denomino 'transitorios' y 'duraderos'. Los objetos de la categoría transitoria disminuyen de valor con el tiempo y tienen una vida útil finita. Los objetos de la categoría durable aumentan de valor con el tiempo y tienen (idealmente) una vida útil infinita”. 8 Luego señala que estas dos categorías son insuficientes para describir el comportamiento real de los objetos. ¿Qué sucede cuando el valor del objeto transitorio disminuye hasta el punto de perder su valor? La respuesta es que asume

el estatus de basura y, para comprender completamente el control social del valor, esta tercera categoría debe agregarse a las otras dos. La audaz afirmación de Thompson es que los objetos pueden pasar de la categoría transitoria a la de basura, y de la categoría de basura a la de durable, pero que no son posibles otras transacciones. No es posible pasar de lo durable a la basura (porque las cosas durables, por definición, aumentan de valor) ni de la basura a lo transitorio (porque eso revertiría el estado endémico de decadencia del objeto transitorio).<sup>9</sup> Al igual que con Mary Douglas, con quien trabajó,<sup>10</sup> Thompson tiene claro que la asignación de objetos a las diversas categorías no se debe a sus propiedades físicas o estéticas inherentes, sino a las cualidades que tienen como resultado del "proceso social de dotación", un proceso que está en un estado de flujo continuo. Los objetos, incluidos los edificios, están expuestos a la “maleabilidad social” en la determinación de su valor para la sociedad y, por lo tanto, de su lugar dentro de una de las tres categorías.<sup>11</sup>

En términos arquitectónicos, el análisis es aleccionador. Si bien los arquitectos pueden soñar con que sus edificios lleguen al mundo como objetos duraderos y de pleno derecho con un valor perdurable, la realidad es que siempre entran en el ámbito social como objetos transitorios, sujetos desde el principio a la pérdida de valor y a un deslizamiento inexorable hacia la condición de basura. Algunas condiciones (quizás edificios en circunstancias culturales relativamente estables o aquellos diseñados por arquitectos famosos) pueden retrasar este progreso, pero el argumento de Thompson es que, al final, les afecta a todos. Solo una vez que han tocado fondo pueden, en ciertas circunstancias, transferirse a la condición de duraderos.

El ejemplo de Thompson es la típica casa adosada georgiana en los barrios del centro de Londres, como Islington. De origen burgués, estas casas fueron decayendo en el siglo XX hasta que, en la década de 1950, se convirtieron en basura. Para los agentes inmobiliarios y la élite, estas casas adosadas deterioradas fueron desalojadas como barrios marginales (desalojando a la gente que ocupaba los edificios basura) o sucumbieron a los ciclos interminables de lo que Thompson llama los Ron-and- Clises, las clases trabajadoras que...

"No tienen acceso a la durabilidad... comprometidos con un mundo donde solo hay transitoriedad y basura. En consecuencia, Ron y Cli no ven otro futuro que la demolición."<sup>12</sup> Los Ron y Cli destruyen las casas solo para mudarse más rápido. Son lo opuesto a los "Knockers-through", los de en medio.

Pioneros de la clase trabajadora que vieron la oportunidad de convertir estos vertederos en viviendas de uso duradero. Los "Knockers-through" (llamados así porque derribaban las habitaciones principales para formar una cocina-comedor en el sótano y una gran sala de estar en la planta baja) emplearon su perseverancia y su masa crítica para lograr la transferencia de sus casas a la categoría de viviendas de uso duradero, una transferencia que se confirmó como permanente tras la posterior imposición de órdenes de conservación y la inexorable lógica del mercado.

Un buen ejemplo de la teoría de Thompson se encuentra en la historia de los padres de Sarah Wigglesworth. Fueron pioneros en Islington, comprando su enorme y deteriorada casa georgiana en 1956 por muy poco dinero (en efectivo), acorde con su estado de ruina. Inmediatamente derribaron la planta baja y el sótano. Posteriormente, la casa fue inscrita en el registro de edificios históricos y la zona circundante fue designada zona de conservación, lo que le confirió el sello de durabilidad. Cuando la casa finalmente se vendió en 2004 por una suma de dinero acorde con su condición de duradera (más que en efectivo), los nuevos propietarios la desmantelaron de inmediato, colocando versiones falsas de las cornisas originales y restaurando los tabiques divisorios. Las magistrales intervenciones modernistas de Gordon Wigglesworth y los derrumbes eran claramente un recordatorio excesivo de la época de ruina temprana de la casa.

Es posible cuestionar la estructura del argumento de Thompson, y él mismo lo hace. ¿Lo durable siempre permanece durable? ¿Puede alguna vez regresar al estado de basura? ¿Puede algo ingresar al sistema como un objeto durable completamente lleno (una pregunta para calmar los temores de los arquitectos)? ¿Qué pasa con los edificios del Parlamento (pero díganle eso a los espectadores del programa Demolition de Channel 4, quienes consignaron el nuevo Parlamento escocés a su vertedero de basura al votarlo en la lista de edificios que les gustaría ver demolidos)? Sin embargo, la belleza del argumento de Thompson no está en su perfección sino en su provocación: "la encantadora consecuencia de esta hipótesis es que, para estudiar el control social del valor, tenemos que estudiar la basura".<sup>13</sup> La arquitectura desde esta perspectiva se define no por su estabilidad sino por su obsolescencia potencial, sujeta a un proceso de deterioro físico y cambio social. Este proceso de cambio no está directamente relacionado con las propiedades físicas de la arquitectura, aunque estas claramente inciden en ella. "La 'durabilidad' [de un edificio] no está impuesta por las propiedades físicas intrínsecas, sino por el sistema social... no es un 'proceso natural' sino que está ligado a categorías culturales".<sup>14</sup> Arquitectos

no tienen control directo sobre este sistema social; la teoría basura expone así la arquitectura a dos miedos: el tiempo y la dependencia.

Justo enfrente de nuestra casa, el Ayuntamiento ha decidido erigir un enorme vertedero. Bueno, así lo llamaremos mientras huele mal y estigmatice. Ahí se vierte la basura, y luego se la llevan. El Ayuntamiento, por supuesto, es consciente del estigma de la basura y, por lo tanto, designa oficialmente el edificio como "estación de transferencia de residuos", como si la palabra "transferencia" significara un estado transitorio de residuos en constante movimiento, y en esta transitoriedad la hiciera más aceptable. Si vas a los agentes locales intentando vender los nuevos apartamentos calle arriba de la "estación", tienen otra explicación. Pregúntales, haciéndose pasar por un posible comprador: "¿Y el vertedero?", y se rinden horrorizados: "No, no, no, es una planta de reciclaje", como si, simplemente, estuvieras adquiriendo un estilo de vida sostenible con la consiguiente sensación de bienestar.

Pero estos agentes no están vendiendo los apartamentos que realmente rodean la estación. Inicialmente, los promotores intentaron el argumento de que "las nuevas instalaciones pueden ocupar su lugar en la ciudad de una manera que refleje orgullo en la prestación de servicios públicos".<sup>15</sup> La protesta posterior de la comunidad local sugirió que la fe de los promotores en el orgullo público estaba fuera de lugar cuando se trataba de vertederos de basura. Así que el plan fue rediseñado y el vertedero se ocultó detrás de un muro de viviendas que lo rodeaba. El argumento de "ojos que no ven, corazón que no siente" pareció influir en el Ayuntamiento, que luego dio el visto bueno (a pesar de las quejas aún enérgicas de los lugareños que sabían que "ojos que no ven, corazón que no siente" no significaba "estigma que no siente", y mucho menos "nariz que no siente"). Estas viviendas no están a la venta porque están designadas para "trabajadores clave": enfermeras, maestros, bomberos y tal vez incluso recolectores de basura. Esta nueva clase baja vivirá sus vidas literalmente con la espalda contra un muro de desechos. Vertedero, gente basura, toda basura, siempre lo será. Llámalo estación de transferencia de residuos, llámalo centro de reciclaje, pero las palabras no borran la basura. L

Tiempo y desperdicio

En la ciudad de Leonia, de Italo Calvino, las calles se limpian meticulosamente cada noche para que los habitantes puedan despertar cada mañana en una ciudad limpia y renovada. Pero más allá de los límites de la ciudad se forman montañas de desechos, que los habitantes prefieren ignorar. Solo cuando llega Marco Polo, como forastero, puede señalar la perversidad de la condición en la que viven los leonianos. Se puede tener una novedad permanente, señala, pero...

Es una ilusión. Tiene un precio, y ese precio es la permanenteización de la basura, un destino peor, quizás, que los efímeros encantos del progreso.

El punto de Calvino sigue siendo relevante. "Donde hay diseño", dice Zygmunt Bauman, "hay desperdicio". 16 La producción de novedad, ya sea en edificios u otros productos básicos, siempre está ensombrecida por el desperdicio. Los dos existen en equilibrio, como reflexiona Don DeLillo. Mirando desde el vertedero de Fresh Kills en Staten Island hacia el entonces World Trade Center, uno de sus personajes siente "un equilibrio poético entre esa idea [el WTC] y esta [Fresh Kills]". Y, al igual que Le Corbusier, el personaje de DeLillo, mirando la montaña de desechos en el vertedero, "imaginó que estaba viendo la construcción de la Gran Pirámide de Giza". 17 El destino posterior del World Trade Center solo aumenta el patetismo de las observaciones de DeLillo sobre el equilibrio de la construcción y la destrucción.

El objeto diseñado, en toda su frescura, intenta congelar el tiempo para capturar un estado de perfección; su sombra, el desperdicio, comete el crimen imperdonable y nos recuerda la decadencia, y con ella, el paso del tiempo. Por eso John Scanlan, en su brillante libro *Sobre la basura*, afirma que «la basura es también el conocimiento fragmentado que yace tras (y en el camino del) progreso». 18

El desperdicio es la indeseable doncella del progreso, cuyos procesos cíclicos intervienen en los instantes de avance. El Ángel de la Historia de Walter Benjamin es arrastrado por una tormenta que lo impulsa irresistiblemente hacia el futuro, al que le da la espalda, mientras la montaña de escombros que tiene ante sí crece hasta el cielo.

Lo que llamamos progreso es esta tormenta". 19 La intensidad de la imagen de Benjamin reside en la impotencia del ángel para intervenir —"al ángel le gustaría quedarse, despertar a los muertos y reparar lo que ha sido destrozado"— y también en la

Imposibilidad de escapar de la visión: «Sus ojos miran fijamente, su boca abierta». El desperdicio y el progreso están inextricablemente unidos y, a diferencia del Ángel de Benjamin, la reacción más común es apartar la mirada de este horror, fingir que los montones de basura no están allí mientras se celebra la frescura del instante.

El artista que abordó más conscientemente esta conexión entre desperdicio y progreso es Robert Smithson. En su *Earthworks*, se envían máquinas de construcción/destrucción (excavadoras/camiones de escombros) para crear algo (arte) de la nada (desperdicio). 20 "Uno quiere retirarse a la fresca habitación de la razón", escribe sobre su obra más famosa, *Spiral Jetty*, una espiral de rocas que emerge de un lago salado en Utah, "pero no... la pureza se pone en peligro. La pureza lógica de repente se encuentra en un pantano". La obra resultante es al mismo tiempo natural/artificial, de la tierra/del agua, estable/en descomposición, emergiendo del lago/volviendo al lago, etcétera. Smithson juega con las ambigüedades y la forma en que estas alteran nuestra tendencia a separar las cosas.



“No tiene sentido preguntarse por clasificaciones y categorías, no había ninguna.”<sup>21</sup> Disfruta de la temporalidad que trae consigo el desperdicio, y en particular de la noción de entropía, ese aspecto incierto e incontrolable del tiempo que perturba cualquier idea de rutas lineales hacia el progreso.

El punto aquí no es celebrar el desperdicio como una estética en sí misma; más bien, es abordar dos cuestiones. Primero, la forma en que el desperdicio altera nuestros sistemas de clasificación, y segundo, que el desperdicio introduce el tiempo en la arquitectura. El desperdicio nos enfrenta al potencial destructivo del tiempo y a su inevitabilidad. Scanlan lo expresa mejor cuando escribe que «la basura se convierte en... la evidencia de nuestro fracaso en escapar del tiempo 'natural'. La materia en deterioro encarna un tiempo que existe más allá de nuestro tiempo racional: en este mundo de sombras, el tiempo siempre está agotando la materia, rompiendo las cosas en pedazos o eliminando el brillo de las superficies brillantes». <sup>22</sup> Al igual que los leonianos, es más fácil alejarse de la sombra y seguir la luz del progreso, creyendo que nos alejará de la incomodidad del tiempo (y los arquitectos, está claro, no están solos en este alejamiento). Pero aprendiendo del ficticio Marco Polo, deberíamos saber la inutilidad de esta negación. Introduzco el desperdicio en la arquitectura no para afirmar, repito, que la arquitectura sea igual a desperdicio,<sup>23</sup> sino para traer tiempo a la arquitectura.



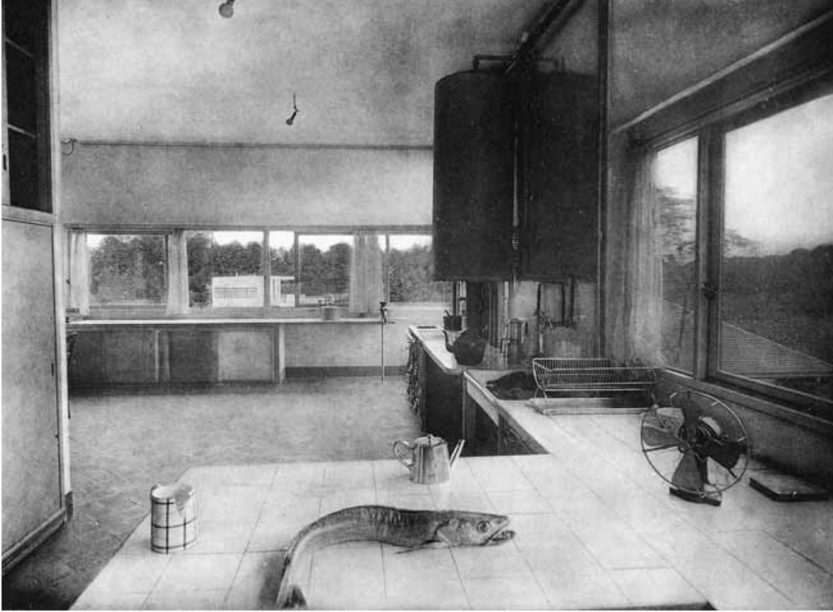
## 5 Fuera de tiempo

### El terror del tiempo

En una fotografía, un pez yace sobre una mesa en una habitación modernista. En otra imagen, el pez ha sido reemplazado por una hogaza de pan. Las fotografías se han reproducido una y otra vez, multiplicando los panes y los peces e integrándolos en el credo del modernismo arquitectónico. Pero este no es el único milagro que Le Corbusier logra en estas fotografías seminales de las Villas Stein y Savoye. El verdadero triunfo de estos cuadros es abolir el tiempo dentro de la arquitectura. Sabes que la escena no es real porque hay una tetera y una jarra de leche sobre la mesa, además del pescado. ¿y quién bebe té con pescado en Francia? Las fotografías de Le Corbusier están manipuladas conscientemente para desterrar la habitabilidad doméstica normal;1 son, de hecho, "naturalezas muertas".

El registro de la arquitectura moderna se plasma en estas imágenes de edificios captadas en un momento idealizado, antes de que el tiempo altere la perfección de la escena. La fotografía nos permite olvidar lo que ha sucedido antes (el esfuerzo del trabajo prolongado para lograr la entrega del edificio completamente formado) y lo que vendrá después (la presencia del tiempo a medida que la suciedad, los usuarios, el cambio y el clima se instalan). Congela el tiempo o, mejor dicho, lo congela. La fotografía arquitectónica «saca el edificio del tiempo, del aliento»<sup>2</sup>, y con esto proporciona consuelo a los arquitectos que pueden soñar por un momento que la arquitectura es un poder estable que existe por encima de las mareas del tiempo.

Como muchos otros han argumentado, es tal el poder, o incluso la seducción, de este sueño que la fotografía de arquitectura se convierte no sólo en el lugar de reproducción de la arquitectura, sino también en el lugar de producción de la arquitectura.<sup>3</sup> No se trata tanto del mito urbano exagerado de que los arquitectos diseñan edificios con vistas a fotografías específicas de ellos, sino más bien de que la fotografía se convierte en el principal punto de referencia para la arquitectura. Los arquitectos no son



Grandes semióticos; no tienen tiempo para deconstruir el significado de la portada de *Architectural Review* (un santo grial como sitio para la (re)producción arquitectónica); la imagen simplemente permanece ahí para ser absorbida pasivamente. Si la fotografía presenta una cierta sensación de arquitectura fuera del tiempo, y la fotografía es el principal medio de transmisión de la cultura arquitectónica, entonces esa imagen congelada es a la que se aspira.

Sin embargo, si la absorción de la imagen es algo pasiva, su construcción no lo es tanto. En el tiempo congelado, los arquitectos pretenden que pueden controlarlo. Es un control que intenta desterrar aquellos elementos del tiempo que presentan un desafío a la autoridad inmutable de la arquitectura. Como bien señala el filósofo estadounidense Karsten Harries, los arquitectos viven en el "terror del tiempo".<sup>4</sup> Por lo tanto, se aborda el tiempo como enemigo de la arquitectura. Es por esto que Aldo Rossi ve la arquitectura como "la confrontación de una forma precisa con el tiempo y los elementos, una confrontación que duró hasta que la forma fue destruida en el proceso de este combate".<sup>5</sup> Aunque aquí hay una resignación sobre la inutilidad del combate, esto no detiene todos los intentos de los arquitectos de dar una buena pelea. La batalla contra el tiempo se libra eliminando de él el elemento más peligroso (pero también, por supuesto, el más esencial), el del flujo. Por lo tanto, las condiciones del tiempo cíclico (las estaciones, la noche, el clima) o del tiempo lineal (el cambio programático, la suciedad, el envejecimiento, la deriva social) se niegan o se manipulan para organizar la "defensa contra el terror del tiempo... para abolir el tiempo dentro del tiempo" de Harries.<sup>6</sup>

Para organizar esta defensa, se utilizan varias estrategias. La primera es negar la existencia del tiempo; como señala mordazmente Georges Bataille, la presunta esencia de la arquitectura es la "cancelación del tiempo".<sup>7</sup> La segunda estrategia es afirmar con valentía y en voz alta que el papel de la arquitectura es expresar lo atemporal, lo eterno. La tercera es aceptar que el tiempo pasa, pero erigir barreras físicas para detener su flujo recurriendo a las nociones vitruvianas de estabilidad y durabilidad. Finalmente, cuando se acepta la inevitabilidad del tiempo —porque las tres primeras estrategias están condenadas al fracaso—, el tiempo se admite en la arquitectura, pero solo bajo condiciones muy estrictas: se ordena en una secuencia lineal de instantes congelados como representación del progreso que libera al tiempo de su incertidumbre. Vale la pena examinar cada una de estas estrategias por separado. No para burlarse de su desesperanza, sino para entenderlos como sintomáticos de la negación de la dependencia por parte de la arquitectura. La complejidad del tiempo, manifestada con mayor claridad en la tensión entre los aspectos cíclicos de la vida y los lineales, genera incertidumbre en la arquitectura, y es más fácil ignorarla que aceptarla. Sin embargo, como veremos, esta negación no es la de la arquitectura.

solo: la multiplicidad misma del tiempo representa una amenaza para el sistema ordenado y ordenador de la modernidad en su conjunto.

Es antes de la era de los teléfonos móviles. Sarah y yo nos tomamos unas breves vacaciones para recuperarnos tras entregar el manuscrito de "Lo cotidiano y la arquitectura".

Solo nos falta terminar la portada, así que llamo a un editor de imágenes en Londres desde un café playero en Dorset. Hemos elegido la imagen que queríamos usar: una de las radiantes fotografías de Timothy Hursley del Estudio Rural. Pero el editor no quiere saber nada. «No tiene la forma correcta».

"Entonces recórtalo". "Hay mucha gente, normalmente limpiamos". "Esto es lo de todos los días". Respondo. "Simplemente me parece mal", dice. "¿Por qué, dime por qué?", insisto. "Bueno, quizá sea porque tiene a una persona y nunca hemos tenido a una de esas en la portada", dice. "Entonces ya era hora de que lo hicieras. Si no lo usas, retiraremos el manuscrito". "No puedes", dice, "tenemos un contrato". Empiezo a levantar la voz, y al perder los estribos, empiezo a perder la discusión. Todavía recuerdo las expresiones en los rostros de los padres alrededor de las mesas de pino pulido llenas de té con crema ingleses cuando explota: "¡Bastardos! Es porque es un hombre negro, ¿no?", o, mejor dicho, recuerdo su lenguaje corporal mientras se mueven instintivamente para proteger a sus hijos del londinense trastornado que se balancea en el extremo de un cable de teléfono. "Lo siento. No podemos usar esa imagen". (Y con esa estudiada cortesía la batalla está ganada). La imagen ha cambiado. Todavía un Hursley, todavía del Rural Studio, pero con una bicicleta en lugar de un hombre. La única pequeña victoria arrebatada de las fauces de la derrota fue que la bicicleta quedó tirada en un montón. Un poco de desorden, como si alguien acabara de salir del escenario: un pequeño rastro del tiempo en una portada cuyo brillo normalmente se quitaba esas manchas.

De la eternidad hasta aquí

Walter Gropius, en un viaje a Japón, describe una visita al jardín de piedra de Ryoanji como «una de mis experiencias más abrumadoras... la ausencia de cualquier objeto temporal, artificial o de plantas, aleja al jardín del reino de los valores perecederos». 8 El tiempo se desvanece aquí (y con él, nótese, el espectro del desperdicio). Para entrar al jardín, uno solía tener la opción de cantar con los monjes durante media hora o tomar un pincel y trazar sobre caligrafía como preparación mental.

Es necesario efectivamente desprenderse del tiempo para poder entrar en lo atemporal; el lugar fuera del tiempo no puede ser adulterado con rastros de tiempo que la persona no preparada traería consigo.



La búsqueda de esta zona atemporal fue una de las estrategias con las que los modernistas reaccionaron a la nueva temporalidad de la modernidad. La versión estándar del tiempo modernista, a pesar de Bruno Latour, se basa en una ruptura con el pasado. Como señala Michel Serres: "la ruptura temporal es el equivalente a una expulsión dogmática"<sup>9</sup> y trae consigo fuerzas nuevas e incontrolables: el llamado pacto fáustico.<sup>10</sup> El tiempo de la modernidad se caracteriza, por lo tanto, por cualidades que son la antítesis del peso de la tradición: fluidez, velocidad e instante. Por un lado, esto se considera algo que debe celebrarse y representarse, como la captura del espíritu de la época, pero por otro lado, este flujo temporal trae consigo incertidumbre, desorden y caos, todo lo cual claramente debe evitarse. Esto conduce a una división en los enfoques modernistas.<sup>11</sup> Primero, aquellos que celebran la ruptura con el pasado y desarrollan una estética de la nueva temporalidad en términos de velocidad y movimiento (en términos generales, los futuristas) y luego aquellos que escaparían del flujo e intentarían establecer un campo autónomo que anule la actualidad del presente (en términos generales, los modernistas "clásicos" como Mies van de Rohe y Louis Kahn). Le Corbusier, como era su conveniente costumbre, jugó con cualquiera de los dos juegos que mejor se adaptara, o a veces con ambos al mismo tiempo, como en la icónica yuxtaposición de imágenes de automóviles con el Partenón en *Vers une architecture*.

De hecho, ambas tendencias, aunque superficialmente opuestas en carácter, son absolutamente similares en su actitud hacia el tiempo, en la medida en que ambas lo destierran.

tiempo de su obra: uno congelándolo en un instante estético, el otro eludiéndolo. Las figuras más paradójicas son los modernistas clásicos. ¿Cómo pueden tener ambas cosas? ¿Cómo pueden al mismo tiempo situarse fuera de la historia en una apelación a lo eterno y ubicarse precisamente en el presente en una apelación al Zeitgeist? ¿Cómo puede Mies decir en la misma conferencia que la arquitectura debe "llevar e impulsar nuestra época" y también estar "fundada en verdades eternas de... orden, espacio y proporción",<sup>12</sup> y mantener una cara seria? Las respuestas son posibles solo cuando el tiempo como flujo se elimina de la ecuación, porque entonces lo eterno y el presente pueden fusionarse y así estar disponibles para la representación como forma pura. Gropius describirá así a Mies como "destilando implacablemente lo permanente de lo transitorio y de moda... descartando resueltamente cualquier cosa superflua".<sup>13</sup> El lenguaje (implacablemente, despiadadamente) es bastante perturbador en su dogma, pero uno necesita este sentido primordial de autoconfianza para descartar el tiempo como superfluo y así lograr el milagro del "presente eterno". Giedion usa esta frase aparentemente oxímoron en sus libros *El eterno presente*,<sup>14</sup> y lo mismo hace el filósofo Peter Osborne en *La política del tiempo*. Pero donde Giedion la usa como un término de aprobación (siendo Mies una de las figuras a las que le otorga su aprobación), Osborne señala su imposibilidad. El "presente eterno" libera al pasado de su "pasado fundamental" y borra la "futuridad radical del futuro".<sup>15</sup> El presente eterno rompe así las conexiones del presente con el pasado y el futuro, y así elimina el tiempo del presente.<sup>16</sup>

La búsqueda de la eternidad es, por lo tanto, intelectualmente problemática y, de hecho, condenada al fracaso. Una versión ligeramente menos extrema del mismo enfoque consiste en afirmar la supuesta estabilidad de la arquitectura frente al flujo del tiempo. «Cuando construimos», escribe Ruskin, «pensemos que construimos para siempre». <sup>17</sup> El "pensemos" es revelador aquí: no exuda una confianza completa, sino que establece una aspiración. En un nivel, es difícil no estar de acuerdo con la premisa vitruviana básica de "firmeza". Sin embargo, con demasiada frecuencia esta forma de estabilidad técnica se confunde con la estabilidad cultural en la que se considera que los edificios se mantienen por encima del flujo social que el tiempo trae consigo. Si bien puede ser cierto, como señala Bataille, que "la sociedad confía su deseo de perdurar a la arquitectura",<sup>18</sup> es igualmente cierto que los arquitectos aceptan de buen grado esta misión, ignorando toda la evidencia de que es una misión imposible. Así, Aldo Rossi puede afirmar que "los lugares son más fuertes que las personas, la escena fija más fuerte que la sucesión transitoria de eventos. Esta es la base teórica... de la arquitectura misma". <sup>19</sup> Esto, sin embargo, coloca el carro "estable" de la arquitectura delante del caballo que se encabrita de las fuerzas del tiempo, cuando en realidad ambos deben coexistir en un estado de tensión dinámica.

La apelación a la estabilidad, constructiva, cultural y temporal, es otra de las defensas de la arquitectura contra la contingencia. Steven Groák, en su breve clásico *La idea de construir*, es particularmente claro al describir los problemas que se plantean cuando la arquitectura se enfrenta a las inestabilidades del mundo. Describe

el proceso de producción y ocupación arquitectónica como conteniendo “muchos errores, omisiones, definiciones borrosas, conflictos y fragmentaciones, discontinuidades, fallas del programa de construcción y fallas del desempeño de la construcción, perturbaciones del supuesto patrón estable”. Ante tales perturbaciones, los arquitectos erigen un “marco ortodoxo de estabilidad [que] trata tales anomalías como problemas a superar o eliminar”.<sup>20</sup> Históricamente, este recurso a la estabilidad se ha logrado tanto técnica como representativamente. Para esta última, las nociones de tipo (formas arquitectónicas que existen a través del tiempo) y armonía (un principio estético que existe a lo largo del tiempo: “la armonía, como el plan, proyecta el tiempo al exterior”)<sup>21</sup> se emplean para proporcionar una apariencia de permanencia. Sin embargo, esta representación de la estabilidad de ninguna manera equivale a la realidad de la estabilidad; de hecho, la distancia entre la representación y la realidad se convierte en la falla a través de la cual la temporalidad se abre paso hasta el corazón de la ficción de perdurabilidad de la arquitectura. La eternidad y la estabilidad son, por lo tanto, términos de negación. Cuanto más se intenta escapar del tiempo, más se precipitará este a llenar los vacíos que se han dejado. «El tiempo es lo que cambia y evoluciona: la eternidad permanece simple», escribe Meister Eckhart.<sup>22</sup> Mejor entonces abordar el tiempo en todas sus complejidades; mejor entonces pasar de la simple eternidad a lo complejo aquí.

Es a principios de la década de 1990, antes de que las manchas y los bloids se hubieran apoderado del banco de genes arquitectónicos. Existía una línea resistente de arquitectura pura en forma de minimalismo radical, que sostenía la llama eterna para protegerse de los invasores. Sus defensores hablaban en haikus de valores atemporales, de tocar el espíritu y de encontrar la esencia. Fue por esta época que uno de estos portadores de la verdad llevó a sus estudiantes a un viaje de estudios. No existen muchos de estos edificios puristas (aceptan a un cliente muy rico y muy tolerante), así que el viaje es a uno de sus propios edificios. Los estudiantes se sorprenden un poco de que se haya reservado un día entero para ver un edificio, pero llegan puntuales. Se les indica que solo se les puede dejar entrar de dos en dos, en silencio. Cualquier otra cosa perturbaría el espíritu interior del lugar.

Así que entran, de dos en dos, a un santuario del mundo caído del más allá. Los demás esperan afuera y (al ser una excursión) beben vino tinto barato; sin parar; a pleno sol. Siete horas después, los dos últimos finalmente logran entrar. La combinación de insolación y alcohol les impide pagar ni siquiera...

El homenaje más básico. De hecho, la simple concentración en las sutilezas arquitectónicas (esas grietas de sombra son pequeñas cosas molestas en las que concentrarse) abruma la sinapsis de uno de ellos. Algo cede. Se tambalea buscando el baño, todo revestido de esa costosa piedra caliza con pequeños agujeros y fósiles. Pero en su estado de confusión no puede encontrar el inodoro ("es esa cosa que parece un altar", bromearon después). A pesar de los mejores esfuerzos del limpiador (recurriendo al final a usar un cepillo de dientes en esas pequeñas grietas de piedra caliza), la mancha de siete horas de vino tinto barato permanece. Nunca lo eterno se sintió tan corrompido, tan traído al ahora, pero como dicen los otros estudiantes más tarde esa noche, bromeando sin piedad con el perpetrador, fue un accidente esperando suceder.

Ahora mismo

El término "aquí" es atractivo para los arquitectos porque representa la frescura instantánea. El argumento de que el modernismo podría, o más bien debería, representar el espíritu de la nueva era fue expuesto con mayor fuerza por Sigfried Giedion en *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, que para muchos es la obra teórica canónica del movimiento modernista. La demanda central de Giedion es que la modernidad...

La arquitectura tiene la obligación, a menudo expresada en términos morales, de representar el *Zeitgeist*. Esto se puede lograr tanto técnicamente (a través del uso de las llamadas tecnologías progresistas) como estéticamente. Para esto último, Giedion propone que la era moderna se caracteriza por una nueva concepción del espacio-tiempo cuya primera expresión está en el cubismo sintético de Picasso y Braque. Él ve como tarea de la arquitectura representar esta condición espacio-temporal de una manera que "corrige las aberraciones del cubismo", en que los "símbolos del cubismo no eran racionales".<sup>23</sup> Esto implicaba una representación purista del movimiento y la interpenetración que caracterizaban la condición espacio-temporal moderna. Así, para Giedion la producción de arquitectura modernista está "basada en representaciones del movimiento y sus correlatos: interpenetración y simultaneidad", de modo que las escaleras de la *Werkbund Fabrik* de Gropius "parecen un movimiento capturado e inmovilizado en el espacio".<sup>24</sup> La palabra clave aquí es inmo-vilizar. La estetización del *Zeitgeist* necesariamente cancela el tiempo; el problema del movimiento inmovilizado, una contradicción en términos si alguna vez hubo alguna, se olvida en la seducción de la forma progresista.

Lo que está claro es que esta cancelación del tiempo y la amnesia inducida por la forma novedosa no se limitan al tipo o período particular de modernismo de Giedion. El modernismo como movimiento y estilo arquitectónico surge de la condición de la modernidad y, como señala Henri Lefebvre, de la «expulsión manifiesta»

del tiempo es posiblemente uno de los sellos distintivos de la modernidad». 25 Lefebvre no sugiere aquí la completa eliminación del tiempo, sino su ordenación para eliminar las marcas del tiempo vivido. Esta ordenación es indicativa de una tendencia general de la modernidad de los siglos XIX y XX en su capacidad de verse a sí misma en relación específica con otras épocas. «La modernidad es... Quizás más que cualquier otra cosa», argumenta Bauman, “la historia del tiempo: la modernidad es el tiempo en que el tiempo tiene una historia”. 26 La modernidad no se sitúa simplemente “en una secuencia lineal de tiempo cronológico”, sino que supone una trascendencia sobre el pasado y con esto “una reorientación hacia el futuro”. 27 La temporalidad de la modernidad occidental es necesariamente lineal, una sucesión de instantes impulsados por un impulso implacable hacia adelante. El progreso debe anunciarse si uno quiere evitar ser absorbido de nuevo por el fango del pasado o ser empañado por la asociación con los encantos desvanecidos de un instante anterior. 28 ¿Y qué mejor vehículo para el anuncio que el poder visible de la arquitectura? Le Corbusier es muy claro sobre el poder del instante arquitectónico: “capta nuestra atención, domina nuestros espíritus, domina, impone, subyuga. Tal es la argumentación de la arquitectura”. 29 Los edificios se utilizan así como marcadores de los sucesivos momentos de la modernidad.

Los arquitectos están más que felices de cumplir con esta demanda porque estas marcas progresistas ayudan a establecer su identidad y con ella su lugar en el mercado, ya sea el mercado externo del capital económico o el mercado arquitectónico internalizado del capital simbólico.<sup>30</sup>

Si el capital es inherentemente inquieto y si esa inquietud se expresa a través del progreso infinito de las mercancías que alimentan el deseo insaciable del consumidor —un deseo que el capital instiga para perpetuarse 31— Entonces es fácil ver cómo los arquitectos se vinculan firmemente a la economía capitalista modernista. Su mercancía —el diseño de edificios como objetos— Tiene que señalar sus tendencias progresistas para sobrevivir, y para ello recurre a la tecnología y la estética. El progreso se anuncia mediante el empleo de tecnologías cada vez más nuevas (de ahí el notable éxito del movimiento de alta tecnología en el mercado externo) o la exhibición de...

Formas y superficies más frescas (de ahí el notable éxito de los formalistas "radicales" en el mercado interior). Lo mejor de todo es poder combinar ambas; de ahí el impulso imparable de Norman Foster hacia la cima de las clasificaciones económicas y arquitectónicas, ya que su estudio juega tanto con la técnica como con la formalidad progresistas.

Lo que está en juego aquí es la congelación del tiempo en un conjunto de instantes estéticos instantáneos. Hemos visto cómo se logró esto en el período modernista temprano al confinar el tiempo dentro del marco de la fotografía. En cierto modo...

La dependencia de la fotografía es una confesión de la fragilidad de la arquitectura frente al paso del tiempo; el desplazamiento de la atención del objeto en sí a su representación señala un repliegue hacia un ámbito más controlable, pero menos real. Pero como señala Stewart Brand en su crucial libro *How Buildings Learn*,

La fotografía es el segundo de dos instantes que dominan la arquitectura contemporánea. El otro es el momento en que el cliente da instrucciones para seguir adelante con el proyecto, cuando «las cualidades cautivadoras de las representaciones y la maqueta del futuro edificio superan la resistencia del cliente... de modo que las suposiciones superficiales se convierten en decisiones profundas». 32 La cancelación del tiempo en este momento clave congela efectivamente el flujo del proceso de diseño, eliminándolo de cualquier contingencia, sobre todo de las aportaciones del cliente y los futuros usuarios.

Los modernistas tardíos cuentan con una herramienta mucho más poderosa que la fotografía o la maqueta de balsa para lograr esta eliminación. La computadora distancia la arquitectura de la temporalidad del mundo desde el inicio del proceso de diseño. Su inmenso poder engaña a sus usuarios (los diseñadores) y espectadores (clientes potenciales) haciéndoles creer que lo que aparece en la pantalla es lo que se logrará en la obra, tomándose demasiado en serio las afirmaciones del WYSIWYG (lo que ves es lo que obtienes). El espejismo se intensifica aún más cuando la computadora, al permitir que sus objetos se muevan o se "recorran", aparentemente permite la liberación del tiempo, insuflando vida a las viñetas congeladas. Pero esto no es más que una forma extrema de coerción temporal. Como señala Solà-Morales, la *promenade architecturale* modernista (una ruta definida a través de una secuencia de experiencias arquitectónicas) "no es una diversidad sino un itinerario que admite la posibilidad de control... [es] el tiempo organizado desde el punto de vista lineal". 33 El recorrido informático toma la *promenade architecturale* y la mete en una camisa de fuerza representacional, estableciendo así aún más el control sobre el tiempo.

La ventaja final, y la más convincente, que ofrece la computadora es que permite a los arquitectos entregarse a su búsqueda de formas nuevas. En una muestra clásica de determinismo técnico, las nuevas formas surgen porque pueden existir (al menos representativamente; los tecnicismos para crear estas formas están bastante rezagados y a menudo dependen de los niveles victorianos de artesanía) y no porque necesiten existir. Lo mejor de todo es que la tecnología informática más avanzada, en forma de máquinas CNC (Control Numérico Computarizado), permite que los dibujos bidimensionales se conviertan en modelos tridimensionales, reforzando la apariencia de realidad sin olvidar que fueron concebidos fuera del tiempo. Así, se satisface el imperativo de la visualización progresiva al mismo tiempo que se crea la ilusión de realidad temporal. De hecho



La realidad virtual de la computadora es precisamente eso, virtual. El conciso recordatorio de Laurie Anderson de que no creará en la realidad virtual hasta que aprendan a ensuciar se pasa por alto en la prisa por imágenes más realistas.

La suciedad de Anderson no debe tomarse literalmente; es una marca de temporalidad, y su ausencia metafórica es una señal de atemporalidad. Así, cuanto más "real" es la imagen generada por computadora, más excluye el tiempo al petrificar su flujo: el sol fugaz se reduce a reflejos estáticos, el clima a cielos azules radiantes, la gente a imágenes de un estilo de vida feliz. Se necesita un arquitecto valiente, como Les K Architectures, para romper estas reglas y permitir que el tiempo se infiltre en la imagen, aceptando al mismo tiempo que las dos dimensiones de la página nunca pueden representar la plenitud de la vida.

Un efecto asociado de la confusión de la representación y la realidad que produce la computadora es que refuerza la autonomía de la arquitectura. Al separar el tiempo de la escena arquitectónica, a la vez que da la ilusión de que está ahí, los arquitectos se dan el lujo de preocuparse solo por la forma, sin ser perturbados por el flujo social y físico de la vida contemporánea. Como observa el artista estadounidense Gordon Matta-Clark, "cuando una cosa no tiene vida en absoluto, parece tener mucha manipulación por el mero hecho de manipularla". Si eliminamos la arquitectura del tiempo, no queda mucho por hacer aparte de jugar con dispositivos formales y técnicos. La obsesión contemporánea con las morfologías y las taxonomías formales surge porque el poder generativo de la computadora ha creado una amplia gama de nuevas formas que aparentemente necesitan clasificación, un tsunami de forma que abruma cualquier facultad crítica.

Hay tanto ruido visual en los sistemas internos de la arquitectura que

No se puede escuchar el mundo exterior. «Aunque el provincianismo de estos desarrollos especialmente recientes a menudo se ve oscurecido por el virtuosismo de sus resultados», escribe Sanford Kwinter en *Architectures of Time*, «nunca han logrado ocultar su fundamental falta de propósito, el resultado inevitable de culturas cuya actividad intelectual se ha separado de sus cimientos en la vida social, histórica y económica». 34 Fuera del tiempo, en efecto, se convierte en algo fuera de este mundo.

Se argumenta que las nociones actuales de complejidad (científica y social) deberían reflejarse en la llamada forma compleja (léase disyunciones lineales de los años 80, pliegues o bloids de los años 90 y lo que el algoritmo del año en curso arroje en los años 2000). La magia de las superficies distrae de la asombrosa ingenuidad de estos argumentos. Hay algo desesperado en la creencia de que generar complejidad formal en la computadora necesariamente conducirá a la complejidad ocupacional y social en el edificio final. Como Henri Lefebvre nos recuerda continuamente, la complejidad espacial (léase social) se reduce a mucho más que los meros atributos formales o físicos. Dibujar imágenes, o incluso construir representaciones, de algo no equivale a igualarlo; al igual que con Giedion, estetizar la condición presente es librarla de su característica definitoria, a saber, su temporalidad múltiple. Pero más al punto, ¿por qué debería la arquitectura representar el aquí y ahora? ¿Por qué, en términos de Bob Evans, hemos pasado de la noción de que un edificio es "una oportunidad para mejorar la condición humana" a una época en la que se concibe como "una oportunidad para expresar la condición humana"? 35 Sospecho que la respuesta es inquietantemente simple: se ve bien. La congelación del tiempo permite al arquitecto editar el mundo, apropiándose de las partes llenas de potencial estético o técnico y descartando las que no lo son. El argumento parece ser que hay muchos nuevos medios y tecnología ahí fuera, así que representémoslos. Bueno, también hay mucha pobreza ahí fuera, pero no veo mucho de eso informando el discurso arquitectónico contemporáneo. La pobreza no se ve bien; los medios y la tecnología sí. El problema es que en la estetización de esta frescura, el arquitecto celebra acriticamente las condiciones asociadas con el dominio de los medios y la tecnología.

tecnología; por un lado, la saturación de la vida privada por el capital corporativo, por otro, las cuestiones de la crisis ambiental provocada por la explotación decadente de los recursos naturales por medios técnicos.

Es el nuevo milenio. Las manchas están con nosotros, pero ya empiezan a verse cansadas. Con la duplicación interanual de la velocidad de las computadoras, se obtiene una duplicación interanual de la complejidad formal. Las nuevas morfologías mutan como si fueran incontrolables.

Virus de etiquetas; los futuros historiadores de la arquitectura tendrán que saber más sobre los submenús de ciertos paquetes de software que sobre las cadenas de influencia estilísticas. Estoy en una escuela de arquitectura, hablando con la bibliotecaria. Se lamenta de que los estudiantes ya no lean o de que, cuando lo hacen, prefieran textos sobre evolución biológica a teoría arquitectónica. Intento animarla diciéndole que al menos su presupuesto, patéticamente escaso, no necesita estirarse tanto. Más tarde, hablo con un grupo de tutores de diseño.

"Tenemos", dice uno, mirándome fijamente a los ojos, "tenemos que conseguir una fresadora CNC". No, "sería genial"; es una necesidad.

"¿Por qué?" pregunto.

"Para poder seguir el ritmo", responde otro.

"¿Y cuánto cuesta uno de estos milagros?"

Se menciona una suma diez veces superior al presupuesto de la biblioteca. Parpadeo, y con ese parpadeo revelo que no soy un fanático progresista. Más tarde, en un bar con la guardia baja, esto se confirma mientras divagaba: "Así que eso es todo. El futuro de la arquitectura". Analfabetos que presionan botones. Las miradas intercambiadas en la mesa dicen más que las palabras. Han percibido a un ludita.

## Manipulando el tiempo

¡Cuida el tiempo! El tiempo es intocable, ¡no hay que provocarlo! ¿No te basta con tener espacio? El espacio es para los seres humanos; puedes balancearte en él, dar volteretas, caer, saltar de estrella en estrella. Pero, por favor, no alteres el tiempo.

—Bruno Schulz: Sanatorio bajo el signo del reloj de arena<sup>36</sup>

Al argumentar contra los "progresistas", me estoy adentrando en terreno peligroso. Se me acusará de que si no se mira hacia adelante, se debe mirar hacia atrás; tal vez incluso de ser cómplice de los tradicionalistas. Pero, de hecho, progresistas y tradicionalistas comparten la misma actitud hacia el tiempo. La abrupta apropiación de momentos arquitectónicos pasados por parte de los tradicionalistas intenta evocar una estética previa en un instante, y con ella los valores asociados a ella. Basta con añadir personas a estas imágenes perfeccionadas y la esperanza es que asuman las virtudes de ese momento congelado en el tiempo. Poundbury, la urbanización del Príncipe Carlos en Dorset, es quizás el ejemplo más explícito de un intento de aunar valores morales y estéticos en un esfuerzo nostálgico por regresar al modelo urbano del siglo XVII y, con ello, restaurar los supuestos valores sociales asociados a dicho modelo. Lo mismo ocurre con probablemente el más infame de todos.



Estas viñetas de historia congelada, Disney's Town of Celebration en Florida.

Es demasiado fácil para los críticos hacer un trabajo de desprestigio sobre la combinación de estilos históricos, capitalismo corporativo y determinismo social en Celebration.<sup>37</sup> Sin embargo, el historiador cultural Andrew Ross, quien pasó un año viviendo allí, ofrece una lectura más sutil e imparcial. Lo que señala es que las restricciones arquitectónicas de los Nuevos Urbanistas (en cuyos principios se basa Celebration en gran medida, pero no en su totalidad) simplemente no son suficientes para garantizar el retorno a los valores de comunidad, sociabilidad y armonía que anhelan. Además del hecho de que los edificios neotradicionalistas en Celebration están increíblemente mal construidos y a menudo no cumplen con los requisitos funcionales básicos (por lo que fallan en dos de las tres pruebas vitruvianas), Ross relata una intersección mucho más compleja de fuerzas sociales y económicas de las que la arquitectura por sí sola puede abordar. Los fracasos escolares, la desaparición del principal barrio comercial y los problemas en la mezcla social<sup>38</sup> indican que capturar un momento (o más bien, en Celebration, una mezcla de momentos diferentes) de instantes históricos no es suficiente; serán abrumados por los vientos de la vida contemporánea.

En todas las mezclas instantáneas, el resultado jamás podrá igualar la complejidad del original. "Solo añade agua" —digamos, al puré de papas instantáneo— se convierte en "solo añadir gente", digamos a la Toscana instantánea. Ambos fracasan miserablemente. El tiempo, como nos recuerda James Joyce, es demasiado resbaladizo para recrearlo desde

nada. ("No se puede devolver el tiempo. Es como tener agua en la mano.") La observación de Ross de que el dogma determinista social de los nuevos urbanistas es tan invariable como el de los modernistas es reveladora aquí, como lo es su crónica de cómo los nuevos urbanistas no son diferentes de los arquitectos modernistas en su desesperación por lograr que su polémica se promulgue. En ambos casos, la conveniencia es a veces asombrosa, ya sea Andrés Duany (el sumo sacerdote de los Nuevos Urbanistas) defendiendo los principios del capital corporativo como una base aceptable para dirigir estas nuevas comunidades o la asociación de los grandes modernistas con el fascismo (Le Corbusier con la Francia de Vichy<sup>39</sup> o Mies con los nazis). Al sacar la arquitectura del tiempo, uno la saca del mundo, y esto aparentemente anula incluso la conciencia política más básica, por no hablar de la responsabilidad. Como escribe Hans Jonas: "El eros platónico, dirigido a la eternidad, a lo no temporal, no es responsable de su objeto... solo se puede ser responsable de lo cambiante y lo perecedero".<sup>40</sup> Jonas argumenta que lo temporal trae consigo una responsabilidad moral. Una vez que se reconoce el futuro de un objeto o persona, deben tenerse en cuenta las consecuencias éticas de las propias acciones hacia ese objeto o persona. En contraste, «lo que el tiempo no puede afectar y a lo que nada puede suceder no es objeto de responsabilidad, sino de emulación». <sup>41</sup> El arquitecto atemporal, en su emulación estética, del pasado o de una ficción de un futuro, elude así cualquier responsabilidad más amplia. Los tradicionalistas y los progresistas son, por lo tanto, solo dos caras de la misma moneda conservadora —y amoral—; la única diferencia real entre ambos bandos es que los tradicionalistas son más honestos al admitir sus tendencias conservadoras.

A los tradicionalistas y progresistas finalmente se les une una actitud hacia el tiempo en la que los pasados o futuros instantáneos se representan mediante gestos formalistas estáticos que necesariamente anulan el tiempo mismo que intentan evocar. Este es un enfoque abiertamente modernista que, a pesar de la advertencia de Bruno Schulz, manipula el tiempo. Una vez realizada la ruptura moderna con el pasado, el tiempo puede dividirse en momentos discretos, cada uno de los cuales se vuelve susceptible de representación aislada.

El momento de una era pasada o de un futuro próximo es equivalente en la medida en que cada uno ha sido arrancado artificialmente de una continuidad dinámica. Por eso, Bruno Latour puede argumentar que «la idea de una repetición idéntica del pasado y la de una ruptura radical con cualquier pasado son dos resultados simétricos de una única concepción del tiempo». <sup>42</sup> Latour también tiene claro por qué estas invenciones del pasado deberían reaparecer en la supuesta era moderna. Se podría pensar que la era moderna debería estar representada por el progreso puro, pero como hemos visto, es imposible que la modernidad mantenga su pureza: la de Latour

los cuasi-objetos (ejemplificados, recuérdese, por la arquitectura posmoderna) vuelven a perturbarlo. Así, aunque "los modernos tienen una peculiar propensión a entender que el tiempo pasa como si realmente estuviera aboliendo el pasado detrás de él", en realidad "el pasado permanece, por lo tanto, e incluso regresa". 43 El recurso de los tradicionalistas arquitectónicos al pasado es, por lo tanto, un síntoma de modernidad tanto como los gestos formales de los futuristas, por incómoda que esta identificación pueda ser para los nuevos urbanistas con su hipocresía antimodernista moralizante. Uno no puede abolir el tiempo dentro del tiempo, pero esta es la idea que los modernistas (y los posmodernistas arquitectónicos como parte del mismo juego) intentan sacar adelante. Es un juego que reduce la arquitectura a un objeto por el cual uno puede absolverse de cualquier responsabilidad real, un objeto que, cuando se coloca en una cadena más amplia de intercambios, se convierte principalmente en una mercancía de intercambio de capital en lugar de un crisol de intercambio social.

La identificación de Gropius del jardín de rocas en Ryoanji como un mundo aparte es compartida por muchos. El arquitecto japonés Kenzo Tange escribe: "en el jardín de piedras de Ryoanji, una emoción que nos hace sentir que nos estamos despojando de nuestro yo nos supera". 44 Pero Tange también señala astutamente el precio que viene con este lanzamiento: "¿Por qué", pregunta, "experimentamos un fuerte sentimiento de resistencia a pesar de todo? ¿No está dirigido contra el hechizo mágico que nos aleja de la realidad y nos hace perder nuestro propio yo?". La cancelación del tiempo en Ryoanji es también una cancelación de la realidad. Aspirar a valores eternos puede ser un ideal para algunos, pero es ilusorio porque al final lo que más rápidamente romperá la falsa máscara de autonomía de la arquitectura es el tiempo. Como lo sugirió el argumento sobre el desperdicio, la arquitectura necesariamente tiene que acomodar la temporalidad; por lo tanto, describir algo que existe fuera del tiempo es describir algo que no es arquitectura. Es necesario, por tanto, invertir la ecuación modernista que manipula el tiempo, para pasar de ver el tiempo como contenido en la arquitectura a entender la arquitectura en el tiempo.

## 6 En el tiempo

### El tiempo

Bruno Latour conversa con su colega intelectual francés Michel Serres. Latour se hace el inocente ante el sabio de Serres para sacar a la luz lo que ya sabe.

Bruno Latour: Para nosotros los modernos es evidente que, a medida que avanzamos en el tiempo, cada etapa sucesiva supera a la anterior.

Michel Serres: Pero aún no es el momento.

Bruno Latour: Eso es lo que necesitas explicarme: por qué este paso del tiempo no es tiempo.

Michel Serres: Eso no es tiempo, sólo una simple línea.<sup>1</sup>

Como hemos visto, el tiempo como una simple línea ejerce cierto atractivo tanto para arquitectos como para modernistas. La línea sitúa el tiempo en una secuencia ordenada de instantes, una definición propuesta por primera vez por Aristóteles y que ha persistido desde entonces. El problema es que la línea convierte el tiempo en algo que no es. «El tiempo es paradójico», dice Serres más adelante en la entrevista, «se pliega o se retuerce; es tan variado como la danza de las llamas en un brasero, aquí interrumpida, allí vertical, móvil e inesperada». <sup>2</sup> Pero entonces, Serres y Latour tienen una ventaja. Son franceses, por lo que utilizan la misma palabra para el tiempo y el clima: le temps. Esto no es un accidente lingüístico: «en un nivel profundo, son la misma cosa». El clima se desarrolla en una línea de estaciones sucesivas, pero esta regularidad se ve continuamente perturbada por incertidumbres a corto plazo (... un verano indio), acontecimientos instantáneos (... ese chaparrón repentino) y a largo plazo. patrones de términos (... calentamiento global). De la misma manera, la linealidad del tiempo descrita por el calendario (ayer, hoy, mañana) se superpone con

tiempo cíclico (día/noche, ciclos anuales); y como si el flujo resultante de la intersección de estos caracteres externos del tiempo no fuera suficiente, se complica aún más con la introducción de las dimensiones humanas del tiempo, tanto personales (recuerdos y anticipaciones) como compartidas (historias y futuros).

La esencia misma del tiempo es su falta de esencia; cualquier versión del tiempo está destinada a ser desorganizada por otra. "Vivimos todos los patrones del tiempo simultáneamente", dice el sociólogo italiano Alberto Melucci, "el círculo recurrente de la memoria y el proyecto, la proyección lineal de la flecha como intención y objetivo, la condensación exaltada del punto o la experiencia de perdernos en fragmentos desconectados. A menudo es difícil reconciliar estos patrones, ya que cada uno de ellos nos lleva a los límites de los demás".<sup>3</sup> La inestabilidad resultante es la causa del terror de los arquitectos al tiempo; presenta una fuerza más allá de su control, razón por la cual o bien se alejan de él mediante falsas nociones de eternidad o bien intentan organizarlo en una línea de "ahoras".

Esta reacción a la incertidumbre del tiempo no es en absoluto exclusiva de los arquitectos, sino que es sintomática de una tradición mucho más amplia que afirma el poder del intelecto sobre el tiempo. Así, por ejemplo, en antropología, la dinámica de la interacción social a través del tiempo suele ordenarse en paquetes ordenados de tiempo llamados épocas. Estas se definen a través del tiempo físico (fechas y escalas de tiempo que documentan los cambios demográficos de una manera supuestamente neutral) y el tiempo tipológico en el que el tiempo se convierte en la medida de los patrones de comportamiento social (sociedades industriales versus campesinas, la era tradicional versus la moderna).<sup>4</sup> Pero como argumenta Johannes Fabian en *El tiempo y lo otro*, estos enfoques necesariamente abstraen el tiempo, eliminando al documentalista (el antropólogo) de la escena que están documentando. La escena se despoja así de sus características definitorias para encajar en una noción más universalizada del tiempo y la sociedad, y en particular una noción basada en los valores occidentales. La contingencia de lo específico se ve abrumada por el ordenamiento del sistema. La noción clave de Fabian es la de la coetánea —compartir el tiempo con otros y compartir el tiempo del otro— y en la actitud de la antropología hacia el tiempo él ve la "negación de la coetánea".<sup>5</sup> Se abre una distancia entre el observador y lo observado que convierte el mundo en un conjunto de relaciones petrificadas, vaciadas de su contenido social y político. Fabian habla del "escándalo" de estas relaciones petrificadas. Exactamente lo mismo ocurre con la actitud de los arquitectos hacia el tiempo cuando intentan congelarlo y sacar la arquitectura del tiempo. Se distancian de la escena que están diseñando, distanciándose así de ella como lugar de significado político y social. A una distancia temporal, el usuario se convierte en una abstracción y, por lo tanto, está disponible para ser sometido a métodos deter

como el funcionalismo, de la misma manera que la tribu distante se ve acorralada en patrones de comportamiento deterministas bajo el dominio de la antropología estructuralista.<sup>6</sup>

¿Cómo liberar estas escenas de sus camisas de fuerza? Citando a Marx fuera de contexto: «Hay que obligar a estas relaciones petrificadas a bailar cantándoles su propia melodía». <sup>7</sup> Es una melodía temporal. El tiempo debe ser admitido en la arquitectura. Los arquitectos deben admitir el tiempo. Necesitan ser contemporáneos, compartir el tiempo de otros, y quizás la mejor manera de empezar sea mirar por la ventana el tiempo, el clima, como recordatorio de la inmediatez, la multiplicidad, la interconexión y el poder del tiempo.

### Tiempo espeso

Inmediato, múltiple, conectado y poderoso. Estas son las condiciones del tiempo que la arquitectura necesita enfrentar. En su inmediatez, el tiempo es ineludible. Hay que estar alerta a lo que Robert Smithson llama las “superficies temporales”, conscientes del tiempo como se experimenta en lugar de como una construcción abstracta y eventualmente ideológica de él.<sup>8</sup> En su multiplicidad, el tiempo presenta una diversidad que la arquitectura tiene que aceptar —lo lineal, lo cíclico, lo personal, la explosión instantánea del evento, la *longue durée*— y, para hacerlo, tiene que renunciar a su mitología de estabilidad y fuerza. Es por esto que Ignasi de Solà-Morales identifica su noción de “arquitectura débil” tan fuertemente con la multiplicidad del tiempo: “la diversidad del tiempo se vuelve absolutamente central... para la arquitectura débil”.<sup>9</sup> La arquitectura es aquí un marco que puede acomodar la multiplicidad del tiempo en lugar de una barrera erigida contra las mareas del tiempo o una reificación de una única versión del tiempo. La arquitectura debe ser un entorno que permita la coexistencia de estas diversas condiciones temporales. No solo el evento, sino la posibilidad de que este se superponga a un ritual regular. No solo un edificio que responde a ritmos cíclicos (de la vida, de las estaciones, del mundo), sino uno que permita que estos se desarrollen frente a los aspectos lineales (de la decadencia, del cambio). En su conectividad, el tiempo sitúa a la arquitectura en una continuidad dinámica, consciente del pasado, proyectándose hacia el futuro. El aquí y ahora se ve no como un instante para ser satisfecho, sino como

parte de un “presente expandido”, o de lo que podría denominarse “Tiempo Denso”.

Y finalmente, en su misma fuerza, el tiempo aporta a la arquitectura fuerzas a las que no puede resistirse (el clima, la suciedad, la ocupación) y que, por lo tanto, debe admitir.

Tal vez sea demasiado fácil decir todo esto y menos fácil hacerlo, pero este párrafo es en cierto modo una declaración de intenciones del libro.

Mi argumento aquí es que el tiempo, y no el espacio, debería considerarse el contexto principal en el que se concibe la arquitectura. Esto, a primera vista, puede parecer...

una inversión completa del énfasis normal en el espacio en la arquitectura. Cualquier noción de la conquista del espacio por parte del tiempo o de la conquista del tiempo por parte del espacio resulta ser una victoria pírrica, porque ambos son inseparables, y por lo tanto el triunfo de uno sobre el otro es la conquista de algo despojado de su plenitud.<sup>10</sup> Así que cuando sugiero el tiempo como el contexto principal para la arquitectura, no es para reafirmar el mito modernista de la conquista del espacio a través del tiempo, sino más bien para establecer el principio de traer el tiempo al espacio. O, dicho de otro modo, para pensar en el espacio temporalizado —espacio lleno de tiempo— en lugar del tiempo espacializado —este último, como vimos con Giedion, conduce inevitablemente en su reificación y estetización a una versión completamente emasculada del tiempo—. Si, como sugiere Lefebvre, «con la llegada de la modernidad, el tiempo ha desaparecido del espacio social»,<sup>11</sup> entonces necesitamos encontrar maneras de reintroducirlo. La priorización del espacio tiende a su abstracción; en contraposición, al plantear el tiempo como contexto clave para la arquitectura, el espacio se vuelve activo, social y se libera del control del formalismo estático.

"Debemos reconocer", escribe Steven Groák, "que en realidad los edificios deben entenderse en términos de varias escalas de tiempo diferentes a lo largo de las cuales cambian, en términos de imágenes en movimiento e ideas en flujo".<sup>12</sup> Y si el tiempo es el contexto principal de la arquitectura, y si el contexto del tiempo es de contingencia e incertidumbre, entonces es el primer contexto a partir del cual podemos comenzar a desarrollar nociones de cómo lidiar con esa contingencia: para entender la arquitectura como una disciplina contingente, uno debe lidiar con una comprensión del tiempo. Uso la palabra lidiar a sabiendas; grandes, grandes mentes han luchado con la resbaladiza bestia del tiempo, así que ¿por dónde deberíamos empezar los simples mortales? ¿Aristóteles, San Agustín, Kant, Einstein, Heidegger, Bergson, Whitehead o Ricoeur? Mi consejo es ninguno de estos; se convierten en agujeros negros en los que, literalmente, uno puede perder mucho tiempo. Empieza con lo que sabes, lo que ves, lo que experimentas; empieza con lo cotidiano; empieza con las "superficies temporales" de Smithson, que están ahí esperando a ser encontradas si uno se pone las gafas basadas en el tiempo; deja a un lado tu reloj y busca todo Esos otros aspectos del tiempo vivido que he insinuado anteriormente: lo lineal, lo cíclico, el instante, la memoria, el acontecimiento, el ritual. Tiempo vivido: lo encontrarás en las calles, lo encontrarás en lo cotidiano. Encontrarás la mejor comprensión del tiempo vivido en tu propia experiencia humana. De manera más conmovedora, lo encontrarás en las novelas; comparte tu tiempo con su tiempo.<sup>13</sup> Más explícitamente, encontrarás el tiempo vivido en James Joyce, en Ulises.

Es Joyce, más que cualquier filósofo, quien describe con mayor precisión el tiempo vivido, y así indica la imposibilidad de clasificarlo en un conjunto preciso de categorías. En Ulises, teje hilos del tiempo épico (el tiempo de los homéricos).

dioses), tiempo cíclico natural (los ríos, las arenas movedizas), tiempo cíclico histórico (la sensación repetitiva de la identidad de Irlanda), tiempo histórico lineal (la respuesta cronológica particular a la colonización), tiempo personal (la propia vida de Joyce reinscrita en las páginas), tiempo difuso (recuerdos arrebatados), tiempo enfocado (los periódicos interminables), su tiempo futuro, mi tiempo futuro (¿cuándo lo terminaré?) ... y así sucesivamente. La relación de estos hilos es siempre inquieta, de modo que ninguna modalidad temporal predomina sobre las demás. En Ulises, el presente nunca se percibe como dominado por el pasado, sino que ambos coexisten en una relación en constante evolución: un presente en el que la anticipación del futuro siempre está presente ("Los acontecimientos venideros proyectan sus sombras ante ellos", reflexiona Bloom, el héroe de Ulises). El tiempo en Ulises Es inherente a los objetos y situaciones comunes de Dublín. El tiempo de Joyce, mientras sigue a Bloom, Dedalus y sus amigos por las calles de Dublín, es el tiempo de lo cotidiano, pero de ninguna manera es ordinario, pues evoca la riqueza de múltiples y coincidentes modos de tiempo. El tiempo se revela a través del recurso literario de la epifanía, «el momento en que el alma del objeto más común nos parece radiante», en una repentina «revelación de la cualidad de la cosa». 14 Estas epifanías, en toda su cotidianidad inmediata, pero con su eventual complejidad, le otorgan a Ulises una concentración en lo cotidiano como el lugar de un potencial extraordinariamente productivo.

Normalmente, el tiempo cotidiano se ve subsumido por modos temporales más ascendentes. Por un lado, el tiempo lineal del progreso, en su concentración en lo icónico y lo único, no tiene cabida para lo cotidiano; por otro lado, el tiempo cíclico generalmente se representa solo a través de las grandes narrativas de los dioses. La identificación del arquitecto Adolf Loos de la tumba y el monumento como los únicos momentos verdaderos de la arquitectura (todo lo demás es mera construcción) confirma estos modos ascendentes como paradigmas para el arquitecto, porque estos dos tipos se sitúan fuera del tiempo de lo cotidiano. El triunfo de Joyce es contextualizar múltiples modos de tiempo a través de lo cotidiano. En Ulises, otros tiempos, ascendentes, personales, cíclicos, históricos, etc., se ven a través del tiempo de lo cotidiano y, por lo tanto, son reformulados por él. Lo mismo es posible con la arquitectura, permitiendo que el tiempo de lo cotidiano, el tiempo vivido, desmantele la cruda barrera de Loos entre arquitectura y construcción.

El tiempo cotidiano de Joyce se elude con las lecturas filosóficas del tiempo cotidiano. «Lo cotidiano», señala Henri Lefebvre, «se sitúa en la intersección de dos modos de repetición: el cíclico, que domina en la naturaleza, y el lineal, que domina en los procesos conocidos como 'rationales'». 15 Lefebvre (quien, como era de esperar, fue un gran lector de Joyce) 16 sostiene que lo cotidiano está sujeto a constantes repeticiones y ciclos, pero también está abierto a

Aleatoriedad y azar. Lo cotidiano es el resultado de una miríada de prácticas repetitivas, y por lo tanto acumula rastros del pasado, pero en su misma incompletitud siempre es susceptible de reformulación y, por ende, orientado hacia el futuro. En la memorable frase de Lefebvre, lo cotidiano es, pues, el lugar donde «el enigma de la recurrencia intercepta la teoría del devenir». El tiempo cotidiano es, por lo tanto, tiempo denso, un espacio temporal que recoge críticamente el pasado y también proyecta el futuro.

Como señala Melucci, «fluida y envolvente, la experiencia del tiempo se caracteriza por una sensación de espesor y una densidad que nuestras definiciones rara vez proporcionan». 19 El tiempo denso nos obliga a renunciar a cualquier noción de tiempo, o arquitectura, como un conjunto de instantes. El tiempo denso es el tiempo del presente extendido que evita la mera repetición de tiempos pasados o la celebración instantánea de nuevos futuros. El tiempo denso es donde la intercepción de la recurrencia y el devenir proporciona el espacio para la acción, pero no de una manera lineal y sencilla («Aférrate al ahora, al aquí», dice Joyce, «a través del cual todo futuro se precipita al pasado»). En el proceso de diseño, el tiempo denso cataliza la acción al combinar experiencias y esperanzas. La experiencia por sí sola no basta, pues implica estar condenado a repeticiones interminables del statu quo sin una visión transformadora. La esperanza por sí sola no basta porque, como veremos en la tercera parte de este libro, puede llevar a sueños ilusorios de mundos perfeccionados creados y habitados desde cero.<sup>20</sup> Al infundir en el proceso de diseño experiencias y esperanzas (de los arquitectos, de los demás diseñadores, de los usuarios, de los clientes), el tiempo denso acerca la arquitectura al mundo tal como se vive.

Como hemos visto, estar fuera del tiempo es estar fuera de este mundo. Sin embargo, estar en el tiempo (denso) es estar en el mundo, no en un mundo de objetos estáticos, sino en un mundo de intercambios sociales y temporales. Si estos intercambios se reflejan en el diseño, es mucho más probable que los edificios resultantes puedan aceptar la multiplicidad del tiempo en el futuro. «Somos creadores e intercambiadores de tiempo», afirma Michel Serres, y por lo tanto, la arquitectura debe asumir estos intercambios.

Probablemente la investigación más exhaustiva sobre los edificios en el tiempo sea el libro de Stewart Brand, *How Buildings Learn*. El argumento del libro es directo: los edificios cambian y crecen con el tiempo, pero sus diseñadores no tienen en cuenta estos aspectos temporales. De hecho, no solo no los tienen en cuenta, sino que a menudo los niegan por completo. «Imaginamos que la arquitectura es permanente. Y por eso nuestros edificios nos frustran. Al desestimar el tiempo, lo malgastan». 22 El libro de Brand nunca ha gozado de gran aceptación en la comunidad arquitectónica, aunque, con razón, sigue siendo popular fuera de ella. Parte de la razón puede ser la forma en que ilustra su argumento mediante un diálogo.

entre la "alta arquitectura", generalmente vista como la villana de la obra, y la arquitectura vernácula o cotidiana, generalmente vista como poseedora de las virtudes temporales que él promueve. Los arquitectos instintivamente se erizan ante lo vernáculo; amenaza su propia existencia ya que, por definición, está más allá del control total del profesional. Pero la verdadera razón de la antipatía de los arquitectos hacia el argumento de Brand es que él confronta frontalmente el terror del arquitecto al tiempo. Él da la bienvenida al tiempo en la construcción, y al hacerlo desafía todas esas preocupaciones arquitectónicas con la estasis y la perfección. Brand critica insistentemente a los "grandes" de la arquitectura por su negación del tiempo, repitiendo los cuentos populares de techos con goteras, tuberías oxidadas e incómoda inflexibilidad.

No es sorprendente, por lo tanto, que un gran arquitecto, Richard Rogers, se sintiera tan ofendido por las observaciones de Brand sobre sus edificios, que se hicieron en la primera edición estadounidense pero se eliminaron de las posteriores.

posteriores ediciones británicas bajo amenaza de acciones legales por parte del arquitecto. Las diferencias entre ambos tienen menos que ver con la precisión de las observaciones arquitectónicas de Brand (que no son más severas que, por ejemplo, las que un crítico teatral podría usar en una obra defectuosa pero magnífica) y más con su actitud irreconciliable hacia el tiempo. El músico, artista y pensador Brian Eno así lo sugiere. Eno, buen amigo de Brand, fue contratado como intermediario para llegar a un acuerdo entre Rogers y Brand. Como señala Eno, con su perspicacia característica, «hay muchos futuros y solo un statu quo. Por eso los conservadores suelen estar de acuerdo y los radicales siempre discuten. Richard Rogers y Stewart Brand: dos personas que, de una forma u otra, intentan forjar el futuro, pero discrepan sobre cómo debería hacerse». 23 Brand quiere «abrazar y explotar la profundidad del tiempo». 24 Rogers afirma compartir algo de la misma actitud: «Una de las cosas que buscamos es una forma de arquitectura que, a diferencia de la arquitectura clásica, no sea perfecta ni finita una vez terminada... buscamos una arquitectura que se parezca a la música y la poesía, que los usuarios puedan modificar, una arquitectura de la improvisación». 25

Sin embargo, la evidencia indicaría que esta improvisación está supervisada por las restricciones de la arquitectura. En 1994, cuando Gae Aulenti trasladó un conjunto de cajas de aspecto sólido al Centro Pompidou diseñado por Rogers y Piano, los arquitectos originales no estaban nada contentos: "Es como si estuvieran poniendo una escayola en una pierna", comentó Renzo Piano con ironía.<sup>26</sup> Esto sugiere que su edificio no era tan flexible como nos habían hecho creer; puede cambiar, pero solo en nuestros términos, era el mensaje. Más reveladores fueron los comentarios de Dominique Bozo, el director del Centro Pompidou, quien encargó a Aulenti la creación de espacios más acordes con la permanencia

Colección de arte. Piano y Rogers "redujeron todo a lo efímero... el concepto del Centro pretendía ser 'contemporáneo'... deberían haber sido más cautelosos, haber sabido que el presente nunca dura". Para Bozo, el edificio alteraba eficazmente el tiempo, siendo su flexibilidad una imagen congelada ubicada en un punto temporal específico.

Al final, lo que Rogers logró eliminar del libro de Brand fueron todas las referencias a que sus edificios habían sufrido el impacto de un tiempo incontrolable. Al cuestionar el control de Rogers sobre el tiempo, Brand cuestionaba su propia definición de arquitecto; de ahí, quizás, la reacción poco característica de Rogers.

Es 1991. París. Otra excursión. Estoy fuera del Beaubourg, usando la pendiente de la plaza frente a él para dar una conferencia a mis estudiantes. Me encanta el Beaubourg, hay que ser un misántropo para no hacerlo, pero ha sido un largo día de ensalzar a los grandes, y Piano y Rogers están recibiendo una visión general un tanto escéptica (sin saber que el propio Piano más tarde se burlará de su obra maestra mucho mejor de lo que yo podría, como una parodia de la imaginaria tecnológica de nuestro tiempo, desinflando así todas esas pretensiones de alta tecnología y confundiendo a muchos acólitos en el trato). 27 De repente, frente al escenario, Richard Rogers emerge de la puerta principal, a menos de cincuenta metros de distancia. Me congeló, aterrorizado de que pudiera haberme escuchado. "¡Vayan por él!", gritan los estudiantes. Habría venido, estoy seguro; está sonriendo, siempre es generoso. Pero me quedo arraigado; abrumado, incluso asustado, por esta coincidencia, por el momento de su entrada: Rogers realmente controla el tiempo en sus edificios. La evidencia está ahí, en la luz que se desvanece.

Viejos tiempos sucios

James Joyce pasa la Navidad de 1940, dos semanas antes de morir, en Suiza. Sus anfitriones son sus amigos, el escritor de arquitectura Sigfried Giedion y la crítica de arte Carola Giedion-Welcker. Giedion acaba de terminar *Espacio, tiempo y arquitectura*, el libro que más que ningún otro contribuiría a la congelación del tiempo en la arquitectura. Joyce ha llegado al final de su exploración del flujo de la vida. El documentalista del tiempo paralizado se sienta con el autor del tiempo inestable. El primero habla de un grupo cercano de casas modernistas que encargó unos años antes, diseñadas por su compatriota Marcel Breuer, todas blancas y pulcras. Pero Joyce se opone con fuerza. "Miren estas hermosas paredes y ventanas", dice, admirando el grosor de la pared y la pequeñez de la ventana: en comparación con esta solidez, las casas Breuer le parecen...

Estéril y común. Giedion, se supone, lo reprende por su obsesión con la tradición, ensalzando el poder del modernismo para eliminar el tiempo y las manchas. Joyce, burlándose de la limpieza y el orden suizos, responde: «No sabes lo maravillosa que es la suciedad».

En toda su simplicidad, hay algo devastador en estas palabras de Joyce, entre las últimas que dejó registradas. «No sabes lo maravillosa que es la tierra». Al plantear el espectro de la tierra, toca directamente el corazón de las inquietudes de Giedion (y de sus arquitectos asociados) sobre el tiempo.

El problema no es tanto la suciedad en sí, sino la suciedad como señal de la intrusión del tiempo en la perfección estéril de la arquitectura. La obsesión del modernismo por la limpieza está bien documentada. El ejemplo más claro se encuentra en el título y el contenido del libro de Le Corbusier Cuando las catedrales eran blancas, un himno a una era de frescura y limpieza que cree haber redescubierto en Estados Unidos, pero que se ha perdido en la vieja y sucia (y anticuada) Francia.<sup>29</sup> La suciedad representa a ese otro que debe superarse.

El deslustre del pasado debía eliminarse, y esto podía lograrse con una facilidad desarmante mediante una capa de blanco. Esto queda claro en la Ley de Ripolin de Corbusier (Ripolin es una forma de encalado moderno): «Ya no hay rincones sucios ni oscuros... en las paredes blancas, estas acumulaciones de cosas muertas del pasado serían intolerables; dejarían una mancha». <sup>30</sup>

Los recuerdos son selectivos aquí. Le Corbusier insiste en que la Acrópolis era "blanca y deslumbrante",<sup>31</sup> porque eso encajaba con su llamado a la novedad, cuando de hecho el Partenón y otros edificios estaban pintados y coloreados. Innumerables historiadores han acorralado las primeras casas modelo del modernismo, la Weissenhofsiedlung de Stuttgart, en una imagen de blancura pura, cuando aproximadamente un tercio de los edificios eran muy coloridos y otro tercio de varios tonos de blanco. Mark Wigley tiene razón al explicar esto como un "silencio estratégico" necesario para mantener el mito del modernismo como una trayectoria única y universal, definida en este caso por su propia blancura.<sup>32</sup> El blanco representa más, mucho más, que la simple falta de color. En su pureza, también señala una limpieza moral, como deja claro Le Corbusier: «UNA MANCHA DE CAL. Realizaríamos un acto moral: ¡ amar la pureza!».<sup>33</sup> La cal limpia no solo las manchas de suciedad, sino también la sociedad impura que las ha causado. Marca un nuevo comienzo.

El blanco, por supuesto, es completamente inútil para representar una nueva era. Solo puede representar el instante del nuevo comienzo; después de eso, está condenado a un fracaso desastroso. Cuanto más blanca la pared, más frágil su defensa contra el tiempo. Pregúntale a cualquier limpiador. Así como la blancura fracasó...

(literal y metafóricamente), se introdujeron nuevas armas de limpieza del lado del modernismo, como se ejemplifica más claramente en el trabajo de los arquitectos de alta tecnología que utilizaron la tecnología en su batalla contra el manto del tiempo. Ripolin dio paso a los metales, vidrios y plásticos, la blancura al brillo y la transparencia. Si alguna vez hay un ejemplo de la forma en que el movimiento de alta tecnología está más obsesionado por la imagen de la tecnología que por la realidad de esta, es aquí.<sup>34</sup> En la reducción de la alta tecnología a una estética, el énfasis principal no es tanto que los edificios realmente nieguen el tiempo, sino que parezcan como si pudieran hacerlo. Está claro que estos chicos de alta tecnología (porque así son, casi todos) nunca han hecho las tareas del hogar; cualquier sentido común les diría que cuanto más brillante es la superficie, más evidente es la suciedad, el deslustre, los cambios temporales.





Fue cuando las cunas de limpieza encorvadas sobre la parte superior de los edificios se convirtieron en una estética por derecho propio que uno sentía que todo el asunto había ido demasiado lejos. "Ven a buscarnos", parecen gritar las cunas al Padre Tiempo, "tíranos lo que quieras y nos encogemos de hombros". Pero, de hecho, todo lo que hacen las cunas es proporcionar la ilusión de edificios que se mantienen en pie sobre el tiempo. Junto con el espectáculo de montañeros entrenados trepando con botas con ventosas especialmente diseñadas sobre la Pirámide del Louvre de I. M. Pei, paños de pulido en mano, las cunas son señales de desesperación. En un ejemplo clásico de determinismo tecnológico, una tecnología (la cuna, las botas con ventosas) se emplea para resolver el problema causado por otra tecnología (la superficie brillante), sin cuestionar primero la eficacia de la tecnología frente al tiempo, el viejo y sucio tiempo.

Ahora es 1998. París de nuevo. Menos de veinte años después de su finalización, el Beaubourg está cubierto de tela ondulante. El Ministerio de Cultura ha colocado carteles: «Centro Georges Pompidou: Restauración: Fachada Oeste». Bajo sus sudarios, como una catedral, este gran edificio recibe el honor de la restauración. Los limpiadores están trabajando, retirando lo que los brillantes colores no pudieron quitarse. De repente, es un magnífico edificio antiguo, pero pronto será nuevo. Puede que haya fallado algunas de las pruebas del tiempo (¿por qué si no necesitaría una restauración tan rápido?), pero ha superado la mayor prueba temporal de todas: se le ha designado duradero, algo que está por encima del tiempo.

## Lo inacabado

Mi interpretación de la afirmación de Joyce «No sabes lo maravillosa que es la suciedad» no es una celebración de la estética de la suciedad. No abogo por que los edificios deban diseñarse para ensuciarse. Mi petición es que se reconozca que la arquitectura se sitúa en y a través del tiempo. El historiador italiano Manfredo Tafuri identifica esta temporalidad en la magnífica obra de los arquitectos milaneses BPR de la década de 1950, para quienes «los numerosos legados combinados en un proyecto dieron lugar a contaminaciones, a obras que eran, de alguna manera, 'sucias'».

En el nivel más directo, la aceptación del tiempo en la arquitectura incluye la idea de que la erosión es una forma de finalización,<sup>37</sup> un concepto desarrollado por David Leatherbarrow y Mohsen Mostafavi, quienes consideran que los edificios están necesariamente incompletos cuando están recién terminados, y que el clima es un agente de transformación positiva hacia la finalización. Si bien Leatherbarrow y Mostafavi ven esta acción como indicativa de una sensibilidad más amplia sobre la arquitectura y la temporalidad humana, es posible reducir la erosión a otro recurso estético en la caja de herramientas del arquitecto, como lo explotaron brillantemente Herzog y de Meuron en edificios como el Studio Rémy Zaugg, con sus superficies de hormigón que gradualmente regresan a un recuerdo de caras rocosas cubiertas de musgo. Aquí y en otros lugares, la suciedad se reclasifica y pasa de ser enemiga de la arquitectura a ser su aliada estética, pero existe el peligro concomitante de que este mismo esteticismo, aunque "sucio" y temporal, esté tan alejado de las vicisitudes del mundo social como la blancura que reemplaza.

Por lo tanto, la idea de la arquitectura en el tiempo debe extenderse más allá de la superficie exterior que se completa mediante la erosión. La temporalidad en la arquitectura comienza en el momento de la concepción, en el tiempo denso, y continúa a lo largo de la vida de los edificios, trayendo consigo las fuerzas de la entropía, el uso y el cambio. De estas tres, la entropía es potencialmente la más perturbadora para los arquitectos. En el proyecto arquitectónico moderno, el uso (bajo la apariencia de función) supuestamente puede determinarse, y el cambio (bajo la apariencia de flexibilidad) supuestamente puede limitarse a áreas bajo el control directo del arquitecto. Pero la entropía es algo más. Denota una condición de incertidumbre continua y, con ella, la posible decadencia hacia el desorden, algo que escapa a la jurisdicción de cualquier organismo profesional. Un aspecto del proyecto moderno, en su búsqueda de pureza e ideales sin restricciones, puede verse como una batalla continua para detener los procesos de entropía. El archiprofeta de la modernidad, Buckminster Fuller, se opuso especialmente a la entropía, llegando incluso tan lejos.



como para inventar su propio término, sinotropía, para contrarrestar lo que él veía como connotaciones negativas de la entropía.

Pero ¿qué pasaría si, en lugar de intentar resistir la fuerza irresistible de la entropía, uno "colaborara" con ella?<sup>38</sup> El término fue utilizado en este sentido por Robert Smithson, quien expuso su postura en oposición directa a la tendencia ordenadora de la modernidad, con sus monumentos "construidos no para las eras, sino contra las eras".<sup>39</sup> Para Smithson, la entropía adquiere una connotación tanto negativa como positiva. La negativa sigue la Segunda Ley de la Termodinámica: un drenaje gradual de energía hasta que se alcanza un estado de equilibrio inactivo, una condición de "igualdad que lo abarca todo" que encuentra en los "barrios marginales", la expansión urbana y el número infinito de desarrollos inmobiliarios del auge de la posguerra", todos los cuales han contribuido a "la arquitectura de la entropía". La banalidad y el vacío resultantes no son a lo que Smithson aspira en su colaboración con la entropía.<sup>40</sup> Lo que busca es un compromiso con los aspectos activos de la inevitable perturbación de la estabilidad y las estructuras altamente desarrolladas de la entropía. Para Smithson, se trata de una reformulación positiva que contribuye a la continua reelaboración del arte (su arte, su arquitectura) a lo largo del tiempo.

Quizás el rastro más conmovedor de este proceso entrópico en la propia obra de Smithson se encuentra en el Spiral Jetty, esa disposición aparentemente simple de rocas marrones que se proyecta hacia un solitario lago salado en Utah. Smithson murió poco después de completar — no, debería estar empezando— Spiral Jetty, y con el paso de los años su obra desapareció bajo la crecida del agua. Sin embargo, en los últimos años, a medida que las aguas se han retirado, el embarcadero ha vuelto a aparecer, de alguna manera encogido y con la nitidez de las rocas suavizada por incrustaciones blancas luminosas. Es muy fácil, y placentero, dejarse seducir por la estética de Smithson en este caso, pero, como ocurre con todas las grandes obras de arte, las lecciones no residen únicamente en el objeto como materia, sino en el objeto como idea. Y la idea candente bajo los cielos abrasadores de Utah es que la obra nunca está terminada.

Smithson, como artista, solo inicia lo que el tiempo entrópico continúa. Colabora con la entropía.

Trasladar este argumento a la arquitectura conlleva nuevas complejidades.

La arquitectura está sujeta no solo a las fuerzas elementales del tiempo (el clima, el deterioro físico), sino también a las fuerzas sociales del tiempo (usuarios, función cambiante, obsolescencia económica). Pero esta entropía añadida no anula la posibilidad de colaborar con ella. De hecho, la refuerza. El arquitecto solo inicia lo que el tiempo y otros continúan. El tiempo entrópico no se considera un frente, sino un socio en un proceso de diseño que continúa a lo largo del tiempo.



después de que el arquitecto haya abandonado la escena. Sin embargo, aceptar esta colaboración exige un cambio en las prioridades arquitectónicas, alejándose de la arquitectura como un momento congelado de "finalización" y hacia una aceptación de lo que Lars Lerup llama "construir lo inacabado". 41 Esto no significa necesariamente literal, físicamente, inacabado, sino inacabado en el sentido de que permite "la posibilidad de apropiación" por parte de sus usuarios. 42 "La acción humana... es una matriz complicada con combinaciones desconocidas, cuyo resultado es una considerable imprevisibilidad, una maravillosa inacabada y apertura. Cuando este hecho se deja de lado, se ignora o se olvida, la importancia de la arquitectura se vuelve simplemente utilitaria, el diseño se vuelve aburrido, repetitivo y mecánico", y así, argumenta Lerup, "el diseñador debe aprender a vivir cómodamente con las imprecisiones de nuestra comprensión del comportamiento humano". 43 Está claro que Lerup ve esta noción de inacabado no como una amenaza a la santidad del control arquitectónico, sino como una oportunidad para la invención espacial en la que el usuario La voz se escucha durante todo el proceso arquitectónico.

Son muy pocos los arquitectos que suscriben abiertamente la noción de lo inacabado. Quizás el más conocido sea Herman Hertzberger, cuyos principios de apropiación espacial y aceptación temporal coinciden con muchos.

de los argumentos de este libro.<sup>44</sup> Así, describe sus Viviendas Diagoon como “en principio inacabadas... el diseño real debe verse como un marco provisional que aún debe completarse”.<sup>45</sup> Balcones interiores, terrazas exteriores, un rincón protegido en el exterior: todo esto y más anticipan ser asumidos para que la vivienda no sea completada por Hertzberger, sino por los ocupantes. La flexibilidad en las casas Diagoon surge de la provisión de espacio libre que puede “absorber y acomodar las influencias de los tiempos y situaciones cambiantes”.<sup>46</sup> Por lo tanto, se trata de crear espacio, pero también de dejar espacio para la interpretación.

Lo que queda claro de Hertzberger y otros arquitectos que persiguen con éxito la noción de lo inacabado es que esto dista mucho de ser un enfoque *laissez-faire* de la arquitectura, en el que el arquitecto simplemente proporciona un fondo neutro para que los usuarios operen. En cambio, construir lo inacabado obliga al arquitecto a proyectar múltiples acciones sobre el edificio. Donde el arquitecto funcionalista o conductista intenta determinar el uso de una manera fija y singular, el arquitecto de lo inacabado habita mentalmente los espacios de su futuro edificio de innumerables maneras para probar su apertura a la apropiación, y luego realiza ajustes cuando el conjunto se siente demasiado restringido. Lo importante es que sea conceptualmente inacabado para permitir que el tiempo siga su curso inevitable de manera positiva.

Estoy de viaje en algún lugar de Europa, juzgando edificios para los Premios RIBA. Para inscribir un edificio en los premios, hay que rellenar un formulario, que incluye una casilla para la "Fecha de Finalización". Los arquitectos perciben que los edificios de más de un año ya han pasado su fecha de caducidad, por lo que, en la búsqueda de frescura, hay una prisa por entregar los edificios en cuanto estén "finalizados", incluso si esto implica forzar al máximo el significado de ese término. Como jueces, a menudo vemos edificios cuya "fecha de finalización" es sospechosamente cercana a la fecha de nuestra visita. En este viaje en particular, mi paciencia con esta intromisión temporal finalmente se agota mientras conducimos seis horas entre dos edificios, uno completamente vacío y el otro con los constructores aún aplicando la cal. Decidimos hacer algo. "¿Qué tal dos casillas en el formulario el año que viene?", propongo en la próxima reunión del Grupo de Premios: "Una para la 'Fecha de Finalización' y la otra para la 'Fecha de Inicio'". "Oh, Jeremy, sé realista", dice alguien con una risita. Así que nos decidimos por una sola casilla. "Fecha de ocupación". Un paso pequeño pero, en mi opinión, bastante significativo en los anales de la arquitectura temporal.

## Tiempo de dibujo

Para dedicar tiempo a la arquitectura, necesitamos remontarnos al inicio del proceso arquitectónico, o al menos a donde comienza para tantos arquitectos, es decir, al boceto.<sup>47</sup> Un libro reciente recopila un género particular de boceto arquitectónico: aquellos dibujados en servilletas para explorar rápidamente una idea. El libro, con un toque de humor, alimenta el mito de que todos los grandes edificios comienzan su vida como bocetos en servilletas de restaurantes o (más probablemente ahora) en bandejas de aviones, y que el estatus del arquitecto se revela según si la servilleta es de primera clase, business o turista. Un arquitecto, Rem Koolhaas, le pidió un mantel al editor. Un crítico del libro lo interpretó como un rasgo de arrogancia arquitectónica, pero supongo que Koolhaas menospreciaba sutilmente la creencia común de que «debería ser posible esbozar el concepto de un buen edificio en menos de diez segundos».<sup>48</sup> Un mantel es una plataforma más realista para el inicio de las complejidades de la arquitectura que una simple servilleta.

Es un problema de engaño, y probablemente de ego, creer que un boceto puede, o de hecho debería, capturar la esencia de un edificio. Se considera que el boceto contiene rastros tanto de las marcas impulsivas del genio intuitivo como de la marca meditada del pensamiento lógico, perpetuando así el mito perdurable de que la arquitectura es la unión del arte y la ciencia. El uso del boceto se formalizó de forma más dramática en el ejercicio educativo de las Bellas Artes de l'esquisse, en el que los estudiantes tenían doce horas para establecer los elementos esenciales de su diseño, que luego se congelaban. Durante los tres meses siguientes, trabajaron en estos gestos iniciales, siempre conscientes de que fracasarían si el diseño final variaba del boceto inicial. Todo el proceso establece firmemente la creencia de que el boceto es la manifestación de impulsos internos y que cuanto mejor sea el boceto como anticipación del edificio final, mayor será la imbuición de esos impulsos con el espíritu del genio.

Un boceto es necesariamente reductivo, y una de sus inevitables consecuencias es el tiempo. La dependencia del boceto como iniciador de tanta producción arquitectónica conduce inexorablemente a una fijación en la forma y el tipo, tal como se manifiestan en un producto, en contraposición a una consideración del uso y el tiempo, tal como podría desarrollarse en un proceso. La verdadera confusión con el boceto reside en su uso combinado como medio para plasmar una idea y como punto de partida para la producción arquitectónica. Desde el Renacimiento en adelante, el dibujo arquitectónico (incluido el boceto) ha desempeñado una doble función: la de representar algo externo (una idea, una condición) y la de producir algo.

pronto estará ahí fuera (un objeto arquitectónico, un edificio). El problema es que los roles del dibujo se confunden. Típicamente uno podría desear representar una idea ahí fuera—digamos la de un ideal clásico (en el Renacimiento), de orden (en la modernidad), o de complejidad (en la era contemporánea). Las ideas son bastante difíciles de expresar en palabras; intenta precisarlas dentro de los códigos reductivos del lenguaje arquitectónico, y algo está obligado a ceder. Se lleva a cabo una edición severa y se abre una brecha enorme entre la idea/condición y su representación. Como señala Henri Lefebvre, el conocimiento arquitectónico “sufre de la ilusión de que el conocimiento 'objetivo' de la 'realidad' puede alcanzarse por medio de la representación gráfica”.<sup>49</sup> La brecha está disfrazada por la técnica—en el Renacimiento a través del nacimiento de la perspectiva y los sistemas de proporción, en la modernidad a través del desarrollo de sistemas de ordenamiento abstractos como la cuadrícula y sus distorsiones, y en la era contemporánea a través de las herramientas proporcionadas por la computadora. En todos los casos, lo que ocurre es que la técnica del dibujo se convierte en la base para elaborar ideas desvinculadas de su contexto inicial (social y temporal); la técnica por sí sola soporta toda la carga intelectual y representativa, convirtiéndose finalmente en un fin en sí misma, en lugar de un medio para un fin. El resultado es la autonomía en los procesos de producción arquitectónica, impulsada por una obsesión internalizada con los diversos modos y códigos de la arquitectura.

representación natural.

Con esta fijación en la técnica, es demasiado fácil pasar del dibujo como medio de representación al dibujo como medio de producción, trayendo exactamente los mismos códigos y métodos de una actividad a otra muy diferente.<sup>50</sup> El argumento parecería ser que si el dibujo arquitectónico puede representar con éxito un conjunto de presuntas virtudes, seguramente esa misma técnica puede usarse para devolver esas virtudes al mundo. Así, para dar tres ejemplos: la perspectiva, empleada por primera vez como representación de la forma simbólica y el espacio encarnado a principios del Renacimiento, pronto se convierte en un instrumento de producción arquitectónica. Es por esta razón que Dalibor Vesely ve la perspectiva como la "primera anticipación plausible de la modernidad", con el poder instrumental de la representación en perspectiva abrumando su papel en la comunicación de la realidad fenomenal.<sup>51</sup> En segundo lugar, la geometría y la proporción, utilizadas por primera vez para identificar y representar sistemas proporcionales en la búsqueda de un ideal, se convierten en mecanismos principales en la composición y producción de plantas y elevaciones desde Alberti hasta Palladio y Le Corbusier. En tercer lugar, los complejos patrones geométricos que pretenden representar el flujo contemporáneo se emplean con demasiada facilidad como plantillas para formas arquitectónicas «complejas». En todos los casos, el resultado es que «la representación formal

La «representación matemática de la realidad» ya no se distingue de la «representación matemática del conocimiento técnico». 52 Los medios de representación comunicativa se transforman así en medios de producción, con la esperanza de que en este cambio el dibujo se mantenga como un espejo perfecto, permitiendo la traducción fluida de la idea al objeto arquitectónico. El empleo de las mismas técnicas en todas las etapas de la representación da la impresión de que las ideas e interpretaciones de la realidad se transmiten intactas de un extremo al otro del proceso.

Pero esta esperanza se basa en dos espadas. En primer lugar, como hemos visto, el dibujo, en su edición y abstracción, no logra representar la plenitud de las condiciones que aborda, pero este fracaso se disimula, sobre todo en la era contemporánea, por el virtuosismo de la técnica. En segundo lugar, como señala Bob Evans con ironía, «lo que sale no siempre es lo mismo que lo que entra»;<sup>53</sup> lo que entra en el dibujo, en términos de ideas y técnicas para representar esas ideas, es diferente de lo que emerge como materia del objeto arquitectónico. “Hay”, continúa Evans, “un punto ciego entre el dibujo y su objeto, porque nunca podemos estar completamente seguros, antes del evento, de cómo viajarán las cosas y qué les sucederá en el camino”. 54 Todo el viaje de la idea al dibujo y al edificio es uno de incertidumbre y, sin embargo, como argumenta Evans, “la arquitectura ha sido pensada como un intento de máxima preservación en el que tanto el significado como la semejanza se transportan de la idea a través del dibujo al edificio con una pérdida mínima”. 55 El vehículo para este viaje es el dibujo, y tal es la fe en su poder para traducir que uno termina con la convicción de que el dibujo es equivalente al objeto arquitectónico que produce y, a su vez, la convicción de que el objeto arquitectónico mudo es equivalente al edificio temporal que emerge del proceso. Lo que está claro es que el dibujo, en toda su rígida bidimensionalidad, no puede ser lo mismo que el objeto arquitectónico en toda su tridimensionalidad y espacialidad, y más aún, que el objeto arquitectónico, como una colección de formas estáticas, no puede ni siquiera presumir de ser lo mismo que el edificio en toda su sociabilidad y temporalidad. Sin embargo, los arquitectos confían en la «seguridad de una afinidad suficiente entre el papel y la pared»,<sup>56</sup> hasta tal punto que bloquea los grumos y las diferencias en la traducción del dibujo al objeto arquitectónico y al edificio. El dibujo se convierte en el centro de su atención: una manta de seguridad que, al sofocar (desean, esperan) las contingencias externas, afirma su control sobre la producción arquitectónica.

El enfoque en el dibujo se inculca en la educación arquitectónica. Esto puede ser inevitable: con tanta dependencia de la evidencia visual de la...

En el portafolio individual, se privilegia el dibujo como medio de comunicación y base de evaluación, por lo que se premia el virtuosismo por encima de otros aspectos de la producción. Es en la escuela de arquitectura donde se aprenden primero los códigos internalizados de la representación arquitectónica y luego se dan por sentados. Se asume que estos códigos son transparentes, mientras que toda la evidencia apunta a malentendidos fundamentales por parte de los no arquitectos, incluso de códigos de dibujo "simples", como los planos de planta. Es también en las escuelas donde se establece por primera vez la idea de equivalencia entre dibujo, objeto arquitectónico y edificio. "No estás dibujando edificios", les digo sin cesar a mis estudiantes, "estás dibujando ideas". Pero se necesita un alma valiente para escucharme frente a cuerpos validadores que exigen imágenes de "edificios" para satisfacer los criterios. Lo más cercano que los estudiantes pueden llegar son imágenes de objetos arquitectónicos: planos, secciones y alzados de cosas que se asemejan a la estructura básica de la arquitectura potencial, pero que nunca se acercan a la temporalidad o corporalidad de la carne de los edificios.

Mi argumento no se centra en el virtuosismo del dibujo ni en el boceto en sí, sino en la idea de que estos códigos internalizados pueden representar la plenitud de la arquitectura a expensas de otros medios de comunicación espacial. La aparente facilidad con la que los modos de representación estándar suprimen la contingencia de la arquitectura es a la vez su fortaleza y su debilidad. La fortaleza reside en la moderación que el dibujo y la maqueta aplican al flujo externo en el que, en última instancia, se sitúa la arquitectura.

Son un medio de control, y el arquitecto es el agente de control en una exhibición de autoridad profesional. Como señala Henri Lefebvre, si bien dibujar códigos puede parecer una actividad benigna, de hecho es el nexo para la producción de cierto tipo de espacio "abstracto". "La tendencia a hacer reducciones de este tipo", argumenta, refiriéndose a las representaciones arquitectónicas, "es una tendencia que degrada el espacio". 57 Aquí señala la debilidad última de la representación arquitectónica: al editar el mundo y luego transferir esta emasculación a la producción de edificios, la arquitectura eventualmente se vuelve impotente ante fuerzas que, aunque supuesta y convenientemente canceladas, volverán para atormentarla. De todas estas fuerzas, es el tiempo la que se cierne más amenazante sobre el cuerpo inmortal de la arquitectura; algo concebido fuera del tiempo no puede sobrevivir en el tiempo.

Por lo tanto, es necesario introducir el tiempo en las distintas etapas de la representación arquitectónica. La clave reside en trazar una línea divisoria entre las etapas de la producción arquitectónica (en particular, la de la comunicación creativa y la de la producción técnica) y aplicar diferentes enfoques en cada una de ellas. Esto romperá con el dominio de técnicas específicas.

(la perspectiva, las cuadrículas, la forma generada por computadora) en el proceso en su conjunto, y permitir el desarrollo de técnicas apropiadas para cada etapa. En cuanto al tiempo de dibujo, el primer requisito es reconocer la diferencia entre los dibujos como dispositivos comunicativos, destinados a elaborar y expresar ideas y sus posibilidades espaciales latentes, y los dibujos como instrumentos utilizados en la producción de la arquitectura como forma construida. Este último rol de la representación es necesariamente una abstracción, un proceso ajeno a los aspectos temporales y sociales de la arquitectura tal como se vive, y debe reconocerse como tal. El dibujo como instrumento de producción es un medio secundario para un fin, no el fin principal en el que se ha convertido en gran parte de la arquitectura contemporánea.

La aspiración, por lo tanto, es inscribir el tiempo en las etapas comunicativas de la producción arquitectónica, es decir, comunicativas tanto para los propios arquitectos como para un público externo. Sin embargo, el tiempo en toda su complejidad no puede convocarse en un solo sistema de representación, por lo que uno tiene que recurrir a múltiples modos de comunicación: dibujado, hecho, fotografiado, contado, enumerado, representado. La tendencia es concentrarse en un modo de representación y, por lo tanto, en una condición temporal. Así, el modelo arquitectónico por sí solo desvía el objeto arquitectónico a un callejón sin salida de forma congelada, pero un modelo combinado con, digamos, una narrativa permite a los participantes proyectar la ocupación en el marco espacial. Así, los números por sí solos son reductivos: si bien la moda contemporánea de los paisajes de datos (en los que la forma final es una respuesta a, o está totalmente determinada por, una recopilación de datos) podría pretender capturar los aspectos temporales de, por ejemplo, el flujo humano a través del espacio, la conversión de estos datos en forma inevitablemente sacrifica el flujo real.<sup>58</sup> Pero la combinación de datos sociales con mapeos de lugares comenzará a conducir a una comprensión espacial de la dinámica social del lugar. Por otra parte, Dalibor Vesely y sus estudiantes han desarrollado una forma de dibujo que combina lo representativo con lo fenoménico en una rica representación de la ocupación humana y la comprensión del espacio.<sup>59</sup>

Incluso la fotografía promete ser un medio para interactuar con las fuerzas del tiempo, pero solo si renunciamos a la influencia estática que ejerce sobre su sujeto. Como argumenta convincentemente Roger Connah, existen varios "terrenos en disputa" en la fotografía que desafían la estetización y la escenografía, que son el modo predeterminado de gran parte de la fotografía de arquitectura.

Señalando en particular a Roland Barthes y John Berger, Connah encuentra oportunidades en estos terrenos en disputa que restablecerían la fotografía arquitectónica como un "recuerdo de un tiempo vivido".<sup>60</sup> La identificación de Barthes del *punctum*, el momento en una fotografía que perturba el todo, y la noción de radialidad de Berger, "en la que una fotografía se ve en

términos simultáneamente personales y políticos, cotidianos e históricos”,<sup>61</sup> ambos revelan lo contingente. Lo que Connah sugiere es una nueva actitud hacia la fotografía arquitectónica que acepta lo temporal y lo social, pero más importante aún, una actitud en la que la fotografía puede usarse productivamente como un lugar de (re)producción, aceptando todas las manchas que el tiempo puede arrojar sobre ella, incluso, especialmente, las personas. Como Walter Benjamin señala en Una pequeña historia de la fotografía, “no importa cuán artístico sea el fotógrafo, no importa cuán cuidadosamente haya preparado a su sujeto, el espectador siente un impulso irresistible de buscar en una imagen la pequeña chispa de contingencia, del Aquí y Ahora, con la que la realidad, por así decirlo, ha quemado al sujeto”. Esto trastorna la noción de “tiempo homogéneo, vacío” que él encuentra como la descripción normal de la fotografía.<sup>62</sup> El desafío aquí es permitir que la fotografía arquitectónica admita el tiempo a propósito y, al hacerlo, reformular las prioridades sobre las que se puede construir la arquitectura.

De todos los modos de comunicación que podrían emplearse en la producción arquitectónica, la narración es probablemente la menos utilizada, pero potencialmente la más productiva. Todos llevamos dentro historias, ya sean descriptivas del pasado o ficticias para el futuro, anecdóticas o prácticas. Las historias contienen elementos tanto personales como sociales; se convierten en un medio para describir el lugar que uno ocupa en el mundo, para ubicar al individuo en espacios compartidos. Las historias son el lugar donde la imaginación encuentra líneas de vuelo. Es importante destacar que las historias derriban las barreras entre el arquitecto experto y el cliente y usuario no experto. “El acto mismo de contar historias”, escribe Kristin Ross, “un acto que presupone en su interlocutor una igualdad de inteligencia en lugar de una desigualdad de conocimiento, postula la igualdad, al igual que el acto de explicación postula la desigualdad”.<sup>63</sup> La explicación positivista autoritaria del experto (“Deberías tener tu puerta principal aquí porque está más cerca de la carretera”) es reemplazada por la sugestiva e imaginativa historia del potencial habitante (“... corrimos por la puerta trasera, cuerpos humeantes en un aire denso con grasa de papas fritas”). Si uno comienza un proceso arquitectónico a través de una pregunta de “¿qué pasaría si...?”, y luego desarrolla las respuestas a través de las formas de historias, ocurren dos cosas. Primero, las historias surgen de la experiencia del mundo y, por lo tanto, se basan en la realidad; segundo, el “¿qué pasaría si...?” permite que las historias imaginen y proyecten nuevas visiones espaciales. Las historias se convierten así en conductos para la temporalización de la arquitectura, pero debido a su fundamento en la experiencia cotidiana, esos futuros no son imposiblemente idealistas. El rol del arquitecto pasa a ser comprender y extraer las implicaciones espaciales de la narrativa urbana. Esta función requiere tanto conocimiento como imaginación, pero en ambos casos estos atributos se externalizan y comp

que ser internalizado y exclusivo, como sucede en el mundo autorreferencial de la representación y comunicación arquitectónicas normales. Dalibor Vesely habla del papel "participativo" de la representación arquitectónica, en el que los dibujos y otros medios se ven no como abstracciones remotas, sino como el lugar para el intercambio de ideas, información e inspiración abierto a todos los participantes en el proceso arquitectónico.<sup>64</sup> Para extraer plenamente el tiempo, yo añadiría a sus métodos de representación el de las historias.

Es 1994. Sarah y yo acabamos de comprar un terreno donde construiremos nuestra casa. Diseñar nuestro primer edificio es una tarea compleja y bastante estresante; si a esto le sumamos el hecho de que se trata de dos arquitectos con puntos de vista a veces compartidos, a veces contrapuestos, y que esta será su propia casa y oficina, el estrés autoimpuesto parece aún mayor. Hablamos de cómo empezar a diseñar. Normalmente, esto sería a través del dibujo, pero Sarah dibuja mucho mejor que yo (era una de esas personas cuyos rotuladores de 0,13 mm siempre parecían trabajar sin tirones). Es propio del dibujo que sea difícil alejarse de la primera marca. Dado que la marca de Sarah siempre sería más elegante, y por lo tanto más elocuente, que la mía, el edificio desde el principio sería más suyo que mío. Para evitar esto, para compartir, nosotros

Por lo tanto, acordamos no dibujar, sino desentrañar el edificio a través de las palabras. Nos contamos historias, a menudo durante paseos por las calles de Londres, lejos de lo superficial y lo especial. Son historias que condensan lo extraordinario en lo cotidiano. Nos contamos historias de cómo subimos a una torre a través de paredes de libros, de armarios como Narnia, de fresas silvestres en el tejado, de cómo envolvimos la oficina, de paredes de sacos de arena protegiendo las paredes de cristal durante el Blitz, de trenes que pasan por nuestra sala de estar. Nos contamos historias de nuestros recuerdos, proyectamos historias de nuestro futuro; historias que llenan el futuro. casa futura con el tiempo. Y como esas historias son fluidas y negociables, el "diseño" de la casa evoluciona gradualmente y se comparte, así que para cuando termina el primer dibujo —por Sarah, en un trozo de papel, como una servilleta, en una conferencia, sentada a mi lado— hay una sensación de que, de forma innata, esas narrativas se asientan en una estructura con la que ambos nos sentimos cómodos. Solo más tarde hacemos los dibujos del tiempo que se han reproducido con tanta frecuencia que han cobrado vida propia.<sup>65</sup> Estos dibujos trazan el curso de una cena desde el orden perfecto de la disposición inicial de los cubiertos (una condición no alterada por el tiempo y la ocupación, que es como a los arquitectos les gustaría ver el mundo), a través de un período de actividad frenética, hasta un plano de la mesa al final de la comida, cargada con los restos de platos, comida y bebida. Este plano final se convirtió en una metáfora del plano de la casa, un espacio aparentemente desordenado.

Una colección de objetos dispuestos sobre un plano, pero en realidad una colección que permite que el paso del tiempo y de la vida doméstica transcurra a través de ella de manera relajada. Pero la soltura de la casa, su capacidad de aceptar —como señaló un crítico— las vicisitudes de la vida cotidiana, no proviene de estos dibujos sino de las historias que los inspiraron.

Del sustantivo al verbo

Comenzamos esta discusión del tiempo con imágenes de edificios fuera del tiempo y ahora hemos viajado a un lugar donde, se espera, se pueda ver que los edificios son concebidos en el tiempo. Hemos pasado de ver la arquitectura como un marco fijo y controlador a entenderla como un marco abierto que puede acomodar las múltiples acciones del tiempo. La intención del viaje ha sido liberar la arquitectura de las garras del pensamiento abstracto y permitir que sea moldeada por las fuerzas contingentes del flujo temporal. Es un cambio de sustantivo a verbo: de "el plan" como una fijación autoritaria en la forma y la función, a "planificar" (vb.) como una descripción abierta de las múltiples acciones que intervienen en el proceso arquitectónico. De "trama" como un territorio demarcado en el que se inserta la arquitectura, a "trazar" (vb.) como la ideación de una secuencia de eventos. De "construcción" (sustantivo) como un conjunto de cosas, a "construcción" (vb.) como el proceso continuo a través del cual arquitectos, clientes, constructores y usuarios contribuyen a la creación y reconstrucción de cosas.

Pero quizá todo esto sea demasiado intangible. El tiempo, como nos recuerda Joyce, tiende a dispersarse en el momento en que uno intenta precisarlo ("como sostener agua en la mano"). El problema radica en separar el tiempo de su compañero filosófico y fenomenológico, el espacio. Al discutir el tiempo como una entidad separada durante tanto tiempo, parece que me he unido a innumerables personas en el peligroso terreno de considerar el tiempo y el espacio como categorías separadas. 66 Y así, para evitar esta separación artificial, es necesario ahora introducir el tiempo en el espacio. Tiempo y Espacio. Espacio y Tiempo. Ineludiblemente dependientes, y por eso, cuando se dividen, cada uno se desea; es decir, se desean mutuamente.

## 7 Espacio de holgura

### Creando espacio

Espacio y Tiempo. Tiempo y Espacio. Ineludiblemente dependientes. Solo en su entrelazamiento podemos comprender el mundo que nos rodea. Inevitablemente, dada la dinámica del tiempo, la relación entre ambos es inestable; de hecho, para algunos comentaristas, es precisamente su relación cambiante la que define los diversos estados de la modernidad. Así, Anthony Giddens contrasta la era premoderna, «en la que el 'cuándo' se conectaba casi universalmente con el 'dónde' o se identificaba con fenómenos naturales regulares», con la era moderna, en la que el tiempo y el espacio están rutinariamente desconectados.

El resultado es que el dinamismo mismo de la modernidad deriva de la disociación del tiempo y el espacio de su relación previamente estable y su recombinación en diversas formas nuevas, siendo la más obvia la capacidad de hacer conexiones entre redes globales y locales que simplemente no estaban disponibles en las sociedades tradicionales.<sup>1</sup>

Pero no es necesario guiarse por grandes filósofos o sociólogos para comprender la interacción del espacio y el tiempo. Basta con abrir los ojos y mirar a su alrededor para ver que la ocupación activa de la arquitectura inevitablemente une espacio y tiempo. Y así, si la conexión del espacio con el tiempo es tan obvia, ¿por qué los arquitectos los han separado con tanta insistencia? La respuesta está en los capítulos anteriores, con el terror del tiempo y todas las fuerzas y dependencias insoportables que desata. Mejor, entonces, pensar en el espacio de forma aislada, para que sea más fácil controlarlo. Le Corbusier, de nuevo, representa más que solo a sí mismo cuando habla, en relación con una arquitectura atemporal, de «una profundidad ilimitada que se abre... las presencias contingentes se ponen en fuga, y se logra el milagro del espacio inexpresable». <sup>2</sup> Es realmente milagroso que el espacio así concebido pudiera actuar como una especie de campo de fuerza, repeliendo la

La ocupación de esos aspectos incontrolables de la vida y el tiempo que los arquitectos temen, pero el milagro debe ocurrir si quieren reclamar el espacio como propio. Expulsado del tiempo, el espacio se convierte en una materia completamente diferente; materia es la palabra clave. En las manos y mentes de los arquitectos, el espacio generalmente se vacía, y con esto se vuelve disponible como algo que puede ser manipulado directamente como algún tipo de material. Escuchen:

"La arquitectura es la creación reflexiva de espacios" (Louis Kahn).

"Separamos, limitamos y traemos a escala humana una parte de lo ilimitado "espacio" (Gerrit Rietveld).

"YO SOY EL ESPACIO" (el maravillosamente inmodesto Theo van Doesburg).

"Los límites se vuelven fluidos; el espacio se concibe como algo que fluye" (László Moholy-Nagy).

"El propósito de la arquitectura es crear espacio" (Hendrik Petrus Berlage).<sup>3</sup>

Todas estas voces, y muchas más, pertenecen a un coro arquitectónico que afirma que los arquitectos producen espacio. Es una creencia alentada por el teórico alemán del siglo XIX August Schmarsow, quien definió la arquitectura como la "creadora del espacio".<sup>4</sup> Como señala Adrian Forty en su brillante etimología de la palabra espacio en arquitectura, esta presunta producción fusiona dos aspectos del espacio: primero, el espacio como una "propiedad física de dimensión y extensión", y segundo, el espacio como una "construcción mental a través de la cual la mente conoce el mundo".<sup>5</sup> Uno solo necesita escuchar una reseña en cualquier escuela de arquitectura para ver esta fusión en voz alta. Los estudiantes describirán sus esquemas en una mirada de términos espaciales: espacio plegado, espacio negativo, espacio positivo, espacio en capas, espacio libre. El espacio se empujará para que "fluya", "se extienda" o "se multiplique". Se dibujarán líneas alrededor de las áreas para delimitar claramente el "espacio público" del "espacio privado". A veces, estos términos confunden la descripción física con la analogía conceptual, por lo que no se sabe con certeza si describen condiciones espaciales reales o solo su intención metafórica. En cualquier caso, no se tarda mucho en criticar estos términos como representaciones del espacio físico o mental. ¿Cómo se pliega el espacio, como una camisa? Si el espacio puede fluir, ¿supone alguna presencia ectoplásmica? ¿No es un lugar común de la modernidad tardía que los límites entre lo privado y lo público se difuminan continuamente?

Y, sin embargo, a pesar de esta falla intelectual, el uso de términos que sugieren la «creación» del espacio persiste tanto en la formación como en la práctica arquitectónica.

Una razón es la naturaleza instrumental del dibujo arquitectónico.

Se dibujan líneas; estas representan la forma potencial. Lo que sobra en el papel, el material blanco, representa el espacio. El dibujo arquitectónico vincula la forma con el espacio en una relación simbiótica. Líneas más gruesas: más forma, menos

Espacio. Líneas curvas: forma libre, espacio fluido. Líneas rectas: forma simple; espacio puro. Líneas superpuestas: forma compleja, espacio estratificado. El dibujo arquitectónico proporciona, por lo tanto, evidencia convincente de que los arquitectos efectivamente "crean" espacio. El dibujo de líneas pone en marcha una línea de producción de cuyo final surge el espacio. "Mira", dice el estudiante, señalando el objeto blanco, "ahí está el espacio público". Y luego toca el dibujo, solo para reforzar la realidad de ese espacio.

Estamos en el Guggenheim de Bilbao, en el atrio central, donde el sol se refleja en las superficies de cristal de las escaleras y se proyecta sobre el agua circundante. Es difícil pensar en un espacio desde las iglesias del Barroco tardío de Baviera o el Piamonte que pueda igualar a este en cuanto a exuberancia visual, pero la experiencia queda completamente aniquilada por el acompañamiento auditivo que emiten los auriculares a los que todos están conectados. Uno quiere tumbarse y dejar que toda esta luz y brillo lo bañe como una ducha, pero una voz de fondo se entromete: "Sigo adelante hasta que, de alguna manera, sé que ha llegado", dice Frank O. Gehry sobre su proceso de dibujo. Y así sucesivamente, las contribuciones de Gehry se intercalan con una de esas voces elegantes y condescendientes que pueblan las audioguías culturales. Justo cuando admiramos el truco de elevar el paseo fluvial sobre pilares para que el estanque artificial se fusione visualmente con las aguas del río Nervión, Frank empieza con sus inspiraciones formales. Y yo pienso: «No menciones el pescado, Frank, por favor, no el pescado». Pero lo hace. «Mi abuela criaba carpas cuando yo era niño».

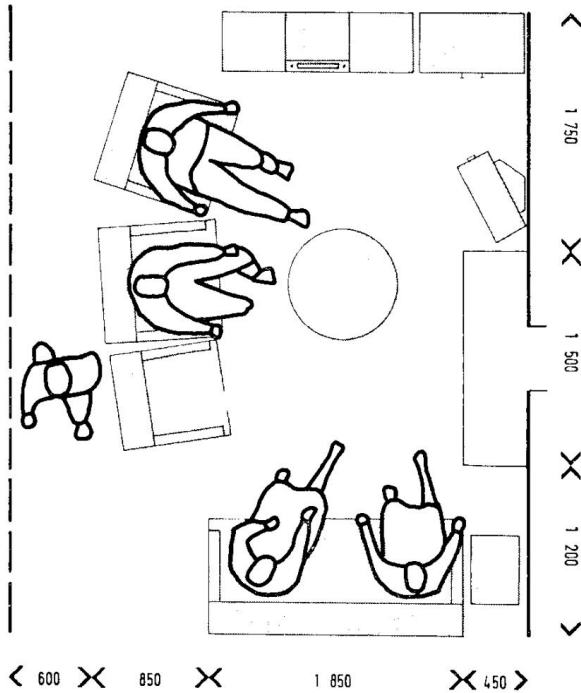
Así de simple. Los peces de la infancia se transforman en edificios adultos, con escamas de titanio y todo. Ha creado un espacio a prueba de peces. Si un estudiante de segundo año lo dijera, te reirías disimuladamente, pero este es el mejor arquitecto del mundo, libre de dudas, seguro de que solo la fuerza de su ser creativo puede lograr la transformación milagrosamente directa del boceto en forma y espacio. Quiero gritar: «Sí, y mi abuela tenía perros pequineses», pero no lo hago por miedo a que me vean como infantil o excéntrico, y también por miedo a que la gente piense que todos mis diseños son perros.

## Espacio duro

Es un tipo de espacio muy particular el que surge de esta línea de producción. Dado que su génesis reside en la producción de la forma, el espacio «creado» conserva asociaciones físicas. El espacio arquitectónico puede no ser físico en el sentido científico de la palabra, pero mientras se conciba a la sombra de la forma, las cualidades objetuales persistirán en el espacio. Tal comprensión

La idea del espacio se alinea con precisión con la visión cartesiana del mundo. Descartes relaciona insistentemente el espacio con la materia;<sup>6</sup> en su versión, el mundo "ahí afuera" se define por la relación entre res corporea (cuerpos inertes); el espacio es la sustancia entre estos objetos. La característica definitoria de estos objetos es que aparecen in extenso (literalmente, "en extensión"). "De hecho", argumenta Descartes, "la extensión en longitud, anchura y grosor constituye la naturaleza de la sustancia corpórea".<sup>7</sup> Por implicación, si los objetos del mundo tienen estas cualidades, también las tiene el espacio entre ellos. Si bien la comprensión común del espacio cartesiano se refiere a su tridimensionalidad y, por lo tanto, a sus propiedades geométricas, el verdadero sentido de la extensión cartesiana implica una concepción física del espacio, en la que está sujeto a todas las características de la extensión: se puede medir, dividir, moldear y mover.<sup>8</sup>

En un nivel, la medición del espacio es una actividad benigna y útil; es necesario conocer el área de una habitación para, por ejemplo, poder entender aproximadamente cuántas personas pueden ocuparla. Pero la medida del espacio tiene una forma desagradable de convertirse en el criterio dominante del espacio. La indicación más clara de la reducción del espacio a la regla de la medida está en la prioridad dada a varios manuales de arquitectura que establecen las dimensiones del espacio en relación con varias actividades, desde Architects' Data de Ernst Neufert hasta el Metric Handbook publicado por primera vez por Architects' Journal.<sup>9</sup> Uno de los manuales más estrictos es Space in the Home, en el que una serie de situaciones de vida "típicas" se transforman en diseños formales prescriptivos.<sup>10</sup> Primero, los muebles de un tamaño específico se asignan a la actividad (comer, dormir, ver la televisión, etc.); luego, los muebles se distribuyen según las dimensiones clave, se define el espacio de circulación alrededor de los muebles y, finalmente, se dibujan las paredes para contener ese espacio de circulación. Hay una simplicidad cautivadora en todo el proceso, tanto que uno no siente la necesidad de perturbar la lógica aparente del sistema. Pero al rasgar bajo la superficie, se hacen evidentes características menos benignas. En primer lugar, el usuario es inevitablemente tratado como una abstracción. Las personas son dibujadas con líneas a su alrededor, como la policía tiza alrededor de los cadáveres; vaciados de su presencia fenomenal o social, estos cuerpos asumen el estatus equivalente al de los muebles, objetos que están ahí únicamente por su capacidad de ser movidos y comportarse de manera mesurada y universal. En segundo lugar, está el impulso normalizador de todo el proceso, en el que todo, desde el comportamiento social hasta la configuración familiar y el tamaño de las sillas y las personas, se ordena en descripciones estandarizadas. Papá aparece en pantuflas viendo la televisión mientras mamá lava los platos. No hay lugar para la diferencia ni la desviación en estos hogares, y mucho menos para una deconstrucción feminista del sesgo de género de las config



Naturaleza de la lógica: las determinaciones de uso dan lugar a distribuciones típicas de mobiliario, que a su vez determinan el tamaño y la forma de las habitaciones, las cuales, una vez construidas, fijan los patrones de uso propuestos inicialmente. Los diseños, una vez construidos, retoman así los supuestos fundacionales y, de esta manera, cumplen con el encargo. El establecimiento de sistemas autorreflexivos es un síntoma del pensamiento positivista, y la producción del espacio en este contexto asume las mismas tendencias ordenadoras asociadas con el imperio de

Podría ser fácil descartar Espacio en el Hogar como una manifestación extrema y bastante marginal de control espacial, pero esto sería pasar por alto el hecho de que se trata de un documento oficial del gobierno ampliamente utilizado por los arquitectos de vivienda de la época. Uno podría comenzar a ponerse un poco nervioso por la aparente extensión del control político al ámbito doméstico, especialmente cuando se asocia con las tres características de abstracción, normalización y ordenamiento. La buena intención del documento en nombre de la mejora social en el diseño de vivienda pública enmascara una predisposición normalizadora que, como William Connolly ha identificado tan agudamente, es sintomática de todas las democracias "liberales". Es una predisposición en la que, argumenta, "la

“El deseo de establecer la apariencia de armonía en las democracias reales, o la posibilidad de ella en las democracias ideales, suprime la ambigüedad de la democracia misma”.<sup>12</sup>

Aquí volvemos al territorio de la arquitectura que asume una apariencia de neutralidad; después de todo, ¿quién podría discutir la regla de la medida, especialmente cuando se asocia con las virtudes del uso eficiente del espacio? Este frente tranquilo ahoga el trasfondo de las presencias contingentes, incluyendo las connotaciones políticas del espacio; la política aquí no es solo la supresión pública de la ambigüedad por parte de Connolly, sino también la política personal de la ocupación del espacio. La supuesta neutralidad del espacio métrico proporciona una zona de confort en la que las dimensiones pueden compartirse como valores indiscutibles, pero lo hace a expensas de suprimir otros aspectos de la ocupación humana del espacio cuyas dinámicas sociales son más difíciles de manejar y acomodar. Como señala Bauman, el espacio físico solo puede alcanzarse “mediante la reducción fenomenológica de la experiencia cotidiana a la pura cantidad, durante la cual la distancia se ‘despobla’ y ‘extemporaliza’, es decir, se limpia sistemáticamente de todos los rasgos contingentes y transitorios”.<sup>13</sup>

Este contraste entre el espacio físico, estático y métrico y el espacio social, dinámico y acomodaticio no es nuevo, como tampoco lo es el argumento sobre el carácter reductivo del espacio físico: Heidegger en su desentrañamiento del espacio cartesiano como el primer paso en su formulación de la espacialidad humana;<sup>14</sup> Lefebvre en su crítica devastadora del espacio abstracto y su reemplazo por el espacio “vívido” del mundo social y político;<sup>15</sup> Bauman con su identificación del espacio social como “una interacción compleja de tres procesos entrelazados, pero distintos —los de los espaciamientos cognitivo, estético y moral— y sus respectivos productos”.<sup>16</sup> Todos estos tres, en sus formas muy particulares, y muchos otros, no solo desafían la aceptación acrítica del espacio métrico, sino que también sugieren alternativas convincentes. ¿Por qué entonces el espacio “físico” ha dominado tanto el discurso arquitectónico y por qué aún persiste?<sup>17</sup> (Si bien las sinuosidades de la superficie contemporánea pueden desviar la atención de la sustancia de la materia encerrada, sus excesos formales, de hecho, solo refuerzan una lectura del espacio como accesorio de la forma).

La respuesta a esta pregunta reside en el argumento de este libro: la perpetuación del espacio físico como paradigma arquitectónico se trata de la negación, y posterior liberación, de aquellas dependencias y presencias que escapan al control directo del arquitecto. Sin embargo, el tratamiento específico del espacio en este contexto sugiere que esta negación no es una cuestión trivial de dejar de lado los inconvenientes, sino parte de una acusación mucho más grave que puede

Se presentarán cargos contra los arquitectos. El fiscal principal es Henri Lefebvre, quien argumenta que tratar el espacio como una entidad abstracta no es precisamente el acto benigno que las líneas "neutrales" del pensamiento objetivo nos quieren hacer creer. "Este espacio no tiene nada de inocente: responde a estrategias y tácticas particulares; es, sencillamente, el espacio del modo de producción dominante y, por ende, el espacio del capitalismo". 18 Estas son palabras duras, que implican a los arquitectos en los sistemas más amplios de poder y control que han dominado la era moderna. Lefebvre implica que la forma en que los arquitectos conciben intelectualmente el espacio los inculpa junto con fuerzas opresivas más amplias que se asocian con el espacio abstracto, en particular, en palabras de David Harvey, "el absolutismo político que fluye de las concepciones absolutas del espacio [y] las opresiones que se imponen al mundo por una espacialidad racionalizada, burocratizada, tecnocrática y capitalístamente definida". 19 Aunque su formulación mental del espacio como materia, y la actitud posterior hacia el espacio en la práctica, podrían significar que los arquitectos se convierten en sirvientes del mercado, es perfectamente posible que argumenten que esto sucede de manera inconsciente y de una manera que escapa a su control directo, en lugar de a través de una intención política explícita. Pocos arquitectos abrirían la descripción de un proyecto con una explicación de su connivencia en los procesos de poder y dominación a través de la manipulación del espacio abstracto. Sin embargo, la acusación de Lefebvre se sostiene porque las cualidades del espacio duro que dominan la producción arquitectónica permiten que el mercado se apropie fácilmente de ese espacio. Desprovisto de contenido político o social explícito, el espacio duro se reduce a aquellos aspectos de la arquitectura que son fáciles de mercantilizar (estética y técnica) o aquellos aspectos del espacio que tienen que ver con el control (eficiencia y visibilidad). De esta manera, los arquitectos del espacio duro son de hecho cómplices de proporcionar un guante de terciopelo de superficie seductora para cubrir el puño duro de la conveniencia económica. El problema se ve exacerbado, como veremos en el capítulo 10, por los códigos de conducta bajo los que operan los arquitectos, que están dominados por los términos de proporcionar un servicio al cliente (y no a los usuarios); por implicación, el arquitecto puede cumplir con sus obligaciones profesionales respondiendo a las demandas del cliente, que a su vez a menudo están impulsadas por las eficiencias del mercado y el

Uno de los problemas de la crítica de Lefebvre, sin embargo, es que potencialmente conduce a un impasse en cuanto a las acciones que deberían tomar los arquitectos. Por un lado, ¿para qué abordar un problema (la producción intencional del espacio capitalista) si uno no se identifica con él? Por otro lado, la identificación intrínseca de la producción arquitectónica con las fuerzas de la producción capitalista conduce a un cierto sentimiento de impotencia: ¿para qué molestarse en resis

¿Lo inevitable? Volveremos a esta última pregunta en el capítulo final. Pero este posible impasse no debería distraernos de la importancia del argumento de Lefebvre. Si bien los arquitectos no son culpables, por intención manifiesta, del mal uso del espacio abstracto, ciertamente lo son por defecto. Les guste o no, se encuentran en el centro del espacio político. La arquitectura es política. Punto. No política en el sentido partidista del término, sino política en el sentido original de la palabra, ya que afecta la vida de los ciudadanos.

No basta con que los arquitectos nieguen las consecuencias políticas de sus acciones refugiándose en la elevada posición de la "neutralidad" del espacio abstracto. En cambio, necesitamos entender que cuanto más insistentemente se ondee la bandera de la neutralidad ideológica o política, más vientos de control espacial se generan bajo ella. Priorizar el espacio físico sobre el social permite que se desarrolle por defecto una cierta lectura del espacio: vaciado, simplificado y, por lo tanto, más manipulable. El espacio de la medida lleva a la suposición de un espacio que puede dividirse, contenerse y controlarse. Al recurrir al apoyo justificativo de la ciencia "dura", el espacio que emerge es, de hecho, duro. No físicamente duro (¿cómo podría serlo?), sino socialmente duro, porque el espacio duro está ligado al trazado de límites que separan las acciones de la vida en categorías funcionales y luego espaciales nítidas. Es este aspecto de la manipulación y segregación espacial lo que Bauman encuentra tan inquietante en su conexión del diseño con el carácter ordenador de la era moderna. En Modernidad y ambivalencia, sostiene que "el dominio moderno es el poder de dividir, clasificar y asignar" y, fundamentalmente, esto se logra "en el pensamiento, en la práctica, en la práctica del pensamiento y en el pensamiento de la práctica".<sup>20</sup>

El espacio físico es una de las herramientas empleadas en esta maestría, y con la insistente conexión de Bauman entre el pensamiento y la práctica, la responsabilidad por los efectos sociales de sus concepciones espaciales debería hacerse aún más evidente para los arquitectos. Al afrontar esta responsabilidad, se hace necesario encontrar alternativas a las duras consecuencias sociales del espacio físico.

Se trata de la etapa final del proceso de evaluación de un concurso de arquitectura. El jurado está dividido. Por un lado, hay un esquema colorido, irregular y vacío. En el otro lado, hay un esquema en el que los dibujos están llenos de actividad, donde la arquitectura actúa como escenario. Llámoslos mancha y escenario.

"Pero no puedo ver la arquitectura", dice un crítico de ambientación. "¡Los dibujos están tan llenos de gente! ¿Qué nos están dando? ¿Qué les diría a mis colegas que realmente tenemos?"

—Pero eso, eso... cosa. Es solo una forma vacía. ¿Dónde está el contenido? responde el crítico de Blob.

Al menos puedo verlo. Y lo que veo es realmente emocionante.

"Pero es solo un adorno para la vista. Estás cayendo en la trampa de ser seducido por imagen. Es solo otro arquitecto inteligente que juega con los productos básicos.

—Oh, por el amor de Dios, no me vengas con esas tonterías políticas.

"Mira, cualquiera puede dibujar personas", interviene otro partidario del blob .

"Hacer formas hermosas es mucho más difícil".

"No solo están dibujando personas. Claro que hay cosas ahí, es solo que...

Es un trasfondo. Algo modesto", dice el segundo defensor del entorno.

"Oh, eso es tan aburrido. Tan condenadamente digno. Al menos estos tipos nos están dando algo interesante y nuevo. Algo delicioso, algo suave.

Vamos, eso no es suave. Que tenga curvas no significa que sea suave. Mira esos planos. Puro funcionalismo disfrazado de espacio acogedor.

"Basta ya", dice el presidente del jurado, "esto no lleva a nada. Será mejor que votemos".

Se levantan las manos. Siguen divididas, así que la presidenta da su voto decisivo.

**Blob gana.**

Cuando después se le preguntó por qué se había inclinado hacia Blob, la presidenta dijo que, en cierto modo, Me gustó el color.

## Espacio social

"El espacio (social) es un producto (social)."21 Si pudiera elegir un solo eslogan para colgar en la entrada de la Casa de la Arquitectura, sería este de Lefebvre. Es una frase cuya aparente simplicidad contradice la complejidad de sus implicaciones. Son los corchetes los que la crean. Pruébalo sin ellos, o con negrita, y el efecto simplemente no es el mismo:

El espacio social es un producto social, demasiado insulso.

El espacio social es un producto social : demasiado insistente

El espacio social es un producto social: mensaje equivocado; mercantilización demasiado implacable

El espacio (social) es un producto (social), perfecto

Los corchetes atacan suavemente uno de los supuestos fundamentales de la comprensión ilustrada del espacio, a saber, que el espacio se crea y que, en el caso del espacio arquitectónico, el creador es el arquitecto individual.

Los corchetes nos permiten interpretar esta afirmación —el espacio es un producto— al mismo tiempo que exponen su pobreza. Llamamos la atención sobre la repetida palabra «social», dándole una presencia omnipresente sin enfatizarla burdamente.

La importancia del mensaje de Lefebvre es doble. En primer lugar, al introducir lo social, destierra cualquier idea de que el espacio pueda tratarse como algo abstracto, carente de contenido social o separado de todo contexto social. En segundo lugar, desmiente definitivamente el mito de que el espacio es producido por una sola persona. El argumento central de La producción del espacio es que el espacio se “produce” a través de un complejo conjunto de agentes sociales superpuestos: el representacional, el económico, el fenomenológico, el conceptual, la práctica espacial del individuo, las prácticas colectivas de lo político, etc. Lefebvre reúne estos agentes en una “tríada” espacial: los aspectos percibidos, concebidos y vividos de la vida; la cuestión no es tanto si esta tríada es “correcta”, sino que, tan pronto como se plantea, hay que reconocer que existen múltiples y conflictivos campos de fuerza que afectan la producción espacial, de los cuales la práctica arquitectónica es solo una pequeña parte. También abre el espacio a consecuencias políticas porque, como dice Lefebvre, “hay una política del espacio porque el espacio es político”.<sup>22</sup> En esto, las cuestiones de espacio se consideran inherentemente políticas y, por implicación, el desarrollo y la manifestación de la política son inherentemente espaciales.<sup>23</sup>

Una vez dicho esto por Lefebvre —el espacio (social) es un producto (social)—, ya no se puede volver a ver el mundo como un lugar aislado, ni reducir la arquitectura a un conjunto de formas abstractas. Hay que enfrentarse a este campo de fuerza espacial, azotado por vientos que vienen de todas partes. Existe una sensación de vulnerabilidad, que hace que el refugio en el dibujo arquitectónico, y su sugerencia de control espacial, sea perfectamente comprensible. Pero esto, como debería ser evidente ahora, es un falso santuario. Lo mejor entonces, como arquitecto, es salir, afrontar la propia fragilidad. Ser humano. Recordar quién eras antes de que te etiquetaran de arquitecto. Recuerda que tú también habitas este mundo. Recuerda que tú también usas edificios, ocupas espacio. Y recuerda que los usuarios, tú incluido, son más que abstracciones o ideales; son imperfectos, múltiples, políticos, y por ello, mucho mejores.

Yo era el jovencito brillante del barrio. O eso creía. Siempre al frente de las conferencias, siempre el primero en levantar la mano. Incluso lo hice con Rem Koolhaas, frente a otras 400 personas. Una pregunta sobre su ambivalencia ética, que él rechazó con una brillantez fulminante. No hubo más preguntas; nadie más estaba dispuesto a que le arrancaran la piel en público. Debería haber aprendido la lección, pero no lo hice. Esta vez fue una conferencia en el Bartlett a mediados de los noventa, justo en el período en que Lefebvre comenzaba a filtrarse en las grietas que quedaban en las superficies brillantes. Ed Soja estaba dando una conferencia sobre

«Tercer espacio», su homenaje y desarrollo de la tríada lefebvriana. Al final, levanté la mano. «Mientras que los geógrafos solo especulan y comentan sobre el espacio, los arquitectos lo producen...», comencé. Ante lo cual, irguiéndose en toda su estatura, Soja intervino y bramó: «TODOS PRODUCIMOS ESPACIO».

No estoy seguro de haber vuelto a ser el mismo desde entonces.

### Espacio no auténtico

«El espacio no está en el sujeto, ni el mundo está en el espacio». 24 Ese sería el segundo lema que se pondría en la Casa de la Arquitectura. Este aforismo de Heidegger es más complejo, ya que resume y deconstruye toda la tradición de la metafísica espacial occidental en una sola frase.

“El espacio no está en el sujeto” se refiere a la noción kantiana del espacio como “una representación a priori que subyace a todas nuestras intuiciones externas”. 25 El espacio en el modelo kantiano es una “condición subjetiva de la sensibilidad” y se desarrolla desde dentro del sujeto, así que, como señala Heidegger despectivamente, es como si el sujeto kantiano “emitiera un espacio fuera de sí mismo”. 26 El espacio para Kant no está “ahí afuera”, no es “un concepto empírico que se haya derivado de experiencias externas”. 27 Este es un concepto desafiante, porque va en contra de la comprensión del mundo sobre la base de la experiencia vivida y lo reemplaza con la idea muy abstracta de un sujeto sin palabras para quien el espacio es una forma pura de intuición. Sin embargo, es posible hacer una conexión burda entre esta noción abstracta del espacio y el espacio de los arquitectos (especialmente la afirmación en mayúsculas de Van Doesburg: “YO SOY ESPACIO”).

La otra mitad del rechazo de Heidegger —«ni el mundo está en el espacio»— se refiere a la visión cartesiana del espacio que ya hemos encontrado: objetos separados en un espacio fijo y unificador. En su deconstrucción de la cosmovisión cartesiana, Heidegger cuestiona la idea de que nuestra experiencia del espacio pueda medirse y cuantificarse. Lo importante aquí no son las sutilezas filosóficas de la crítica de Heidegger —en una ocasión dediqué dos años y 20 000 dolorosas palabras a esa frase, y difícilmente infligiría esa experiencia a otros—, sino más bien lo que él sugiere como sustituto. Continúa la oración argumentando que “el espacio no se encuentra dentro del sujeto... pero el 'sujeto' (Dasein), si se entiende bien ontológicamente, es espacial”. 28 Magda King es astuta al delinear las implicaciones del término espacial, traducéndolo como “espacial”: “Los caracteres existenciales del hombre tienen una forma “activa”... el hombre es “espacial”, es decir, de una manera activa revela el espacio”. 29 Esta revelación del espacio se basa en la espacialidad del hombre.

El lenguaje que Heidegger utiliza para establecer su argumento no siempre es fácil, pero algunos de los ejemplos son más directamente comprensibles. Una característica clave de la espacialidad del hombre es, para Heidegger, la de "distanciamiento",<sup>30</sup> una palabra que socava la autoridad de la medida como la descripción definitiva de la relación de las cosas en el espacio. En lugar de someter el espacio a la regla, introduce una comprensión existencial del espacio, argumentando, por ejemplo, que lo que es "más cercano" no es lo que está físicamente más lejos de nosotros, sino lo que es de mayor "preocupación" para nosotros. Como ejemplo, Heidegger señala que cuando "un hombre usa un par de anteojos que están tan cerca de él que 'están sentados sobre su nariz', están ambientalmente más alejados de él que el cuadro en la pared opuesta".<sup>31</sup> Los anteojos, como meras herramientas, no tienen ninguna preocupación real para nosotros, mientras que el cuadro como objeto de nuestra atención se revela como espacialmente más cercano. La mirada a través de la habitación entre dos amantes colapsa la distancia que los separa. El «desdistanciamiento» rompe así activamente el control de la medida objetiva sobre la distancia y la sustituye por una interacción con el mundo determinada por la familiaridad y la preocupación. Un «buen paseo» y un «tiro de piedra» son, para Heidegger, ejemplos de expresiones que pueden parecer vagas, pero que, de hecho, constituyen una medida «más verdadera» del mundo que la que jamás podría determinarse mediante la medición física.

La afirmación de Heidegger de que nuestra comprensión del espacio se basa en nuestra espacialidad es la que establece más claramente la posibilidad de una comprensión nueva y activa del espacio; podría llamarse una fenomenología del espacio.

Después de Heidegger, el espacio ya no puede verse como una categoría abstracta y geométrica intuida por el sujeto sin mundo, sino que debe comprenderse a través de nuestro compromiso vivido con el mundo como humanos espaciales, "espaciales". Por lo tanto, si mi llamado a los arquitectos para que recuerden su humanidad debe ser atendido, entonces en relación con el espacio esto significa comenzar con esa espacialidad humana esencial. El diseño en este contexto requiere imaginar la propia espacialidad dentro de la arquitectura que se está diseñando, entendiendo que ciertos aspectos de la espacialidad humana son comunes a todos: claridad versus oscuridad, arriba versus abajo, direccionalidad, constreñido versus abierto, etc. El diseño arquitectónico aquí se convierte en una cuestión no de empujar fragmentos de espacio como si fueran cosas abstractas, sino de la espacialidad como una condición cultural y humana compartida, con la conciencia de que lo que hacemos físicamente afecta esa condición espacialmente. El arquitecto se convierte en uno entre otros, trabajando desde dentro como alguien capaz de proyectar posibilidades espaciales, en lugar de desde fuera como el manipulador del espacio rígido.

Lamentablemente, una versión tan comúnmente comprensible de la percepción espacial es a menudo secuestrada en nombre del descubrimiento de conceptos más fundamentales.

aspectos de la condición humana. Un texto posterior de Heidegger, "Construir, habitar, pensar",<sup>32</sup> lleva a los teóricos de la arquitectura a creer que hay aspectos "auténticos" de la vivienda que a su vez pueden reflejarse en enfoques "auténticos" del diseño del espacio arquitectónico. La autenticidad aquí se convierte en otro método para resolver el flujo espacial que confronta al arquitecto, un flujo que lo llena de ansiedad. En la versión común de la espacialidad hay una incertidumbre, porque la espacialidad de una persona nunca puede ser exactamente la misma que la de otra en la medida en que, usando solo los términos de Heidegger, los niveles y prioridades de preocupación y familiaridad diferirán de persona a persona. A su vez, entonces, el espacio se revelará de maneras algo diferentes a diferentes personas. Existe una tendencia entre los seguidores arquitectónicos de Heidegger a equilibrar esta incertidumbre sugiriendo que existen condiciones espaciales arquetípicas: el horizonte, el sótano, el ático, el hogar. Edward Casey argumenta que las meras posibilidades del espacio inducen una inquietud en Heidegger quien, ansioso por «las posibilidades inmensamente amenazantes que abre el problema ontológico del espacio... se retrae ante la extraña visión de modos de espacio posibles radicalmente diferentes». <sup>33</sup> El espacio «auténtico» puede verse así como otra forma de retirada de las vicisitudes de la vida cotidiana. Lo que queda claro es que demasiados fenomenólogos del espacio caen en la trampa de sustituir una visión privilegiada del espacio (la cartesiana) por otra versión privilegiada basada en los valores elevados de lo auténtico y mejor aprehendido por el solipsista virtuoso. El impulso de Heidegger hacia una ontología fundamental basada en nociones de autenticidad se refleja con demasiada frecuencia en las obsesiones arquitectónicas con nociones vagas de poética, la situación auténtica, la rectitud de la tectónica y el repliegue de la vida cotidiana hacia nociones idealizadas de la vivienda. En todo esto, vemos una privilegia de los sistemas de creencias fundamentales, que solo pueden desarrollarse negando las contingencias del mundo cotidiano. Como señala Hilde Heynen, cualquier noción de la autenticidad de la vivienda es difícil de sostener frente a la modernidad, por lo que «la vivienda se ve obligada a replegarse en un ámbito propio». <sup>34</sup>

Esta negación se ve reforzada por otra tendencia de los fenomenólogos auténticos, que es complementar a su Heidegger (que excluye el cuerpo de su comprensión del espacio)<sup>35</sup> con Merleau-Ponty, con su argumento brillantemente persuasivo de que "nuestro cuerpo no está primariamente en el espacio" (porque eso lo reduciría a solo otro objeto); más bien, "es de él... no habría espacio en absoluto para mí si no tuviera cuerpo".<sup>36</sup> En esta versión de la fenomenología auténtica, es el cuerpo el que se privilegia en la comprensión y el diseño de las condiciones espaciales pero, lo que es más importante, es el cuerpo fenomenal

(alerta a sus sentidos) en lugar del cuerpo político (alerta a los efectos sociales del espacio).<sup>37</sup>

Ahora, soy tan susceptible al deleite sensual como cualquiera y, por eso, como miles de otros, he peregrinado al templo de la arquitectura y el cuerpo, las Termas de Peter Zumthor en Vals, en la Suiza más profunda. Es, sin duda, un lugar extraordinario. Bajando a trompicones por unas escaleras demasiado bajas; aguijoneado por la luz en un momento, bañado por ella en otro; invadido por un vapor resinoso que disuelve los límites corporales; abrasado y luego helado; con los pies resbalando y luego salvado por la aspereza de la piedra. Ningún otro lugar te hace tan consciente del propio cuerpo fenomenal. Pero tal intensidad solo se puede lograr en un estado de retiro. Esto es mucho más que un retiro programático; un spa, después de todo, se trata de escapar; es un retiro definitivamente espacial que Zumthor



Coreografías, en una secuencia que nos despoja gradualmente de todo vestigio de nuestra cotidianidad (luz solar, accesorios, ropa, pudor). Solo una vez purificados podemos encontrarnos con lo extraordinario, descendiendo a la oscuridad.

Y sólo una vez que hemos sido imbuidos de las esencias del interior se nos permite salir al exterior para que se nos presenten vistas de la naturaleza, cuidadosamente enmarcadas para excluir cualquier cosa promedio que degrade esta visión sublime.

Se trata de un paso del mundo inauténtico al auténtico, un paso coherente con Heidegger, de quien Zumthor es lector, aunque, según admite él mismo, a veces de forma confusa.<sup>38</sup> Es exactamente el proyecto de Ser y tiempo limpiar la inautenticidad de lo cotidiano para revelar lo que hasta ahora ha estado oculto, es decir, el carácter esencial del Ser.

Pero este dejar de lado tiene un precio. En las secciones centrales de Ser y tiempo, Heidegger supera la inautenticidad de "los 'ellos'" (e=cticamente la gran masa de la humanidad) al exponer la forma en que, en su "promedio", "todo lo que es primordial se pasa por alto".<sup>39</sup> Los tres síntomas de promedio inauténtico de Heidegger (charla ociosa, curiosidad, ambigüedad) parecen bastante leves, pero son, argumenta, suficientes para distraer de la comprensión de la propia condición primordial. Estos síntomas aparentemente triviales de lo ordinario revelan el verdadero problema con la noción de autenticidad, a saber, que es una condición de todo o nada. A uno no se le permite ser solo un poco auténtico. De una manera sorprendentemente autocumplida, la autenticidad arroja una barrera invencible a su alrededor: o estás dentro o estás fuera. ¿Quién soy yo para criticarlo? Si lo hago, debo estar limitado por los síntomas que me impiden ver la profundidad de mi ser interior. Por lo tanto, mis argumentos carecen de credibilidad. Es simplemente la misma táctica autorreflexiva que utilizan los positivistas para descartar la contingencia porque no concuerda con su propia lógica interna.<sup>40</sup> Aquí, los auténticos sufren exactamente el mismo destino que los positivistas: sus argumentos solo pueden sostenerse desde una posición de distancia. Como Adorno argumenta tan mordazmente, con su «jerga de la autenticidad», los auténticos solo pueden lograr su movimiento hacia la interioridad radical de su Ser primordial bloqueando el contexto social.<sup>41</sup>

Por lo tanto, las investigaciones arquitectónicas sobre la autenticidad generalmente se llevan a cabo en condiciones excepcionales, pero aun así tienen una influencia desproporcionada en la cultura arquitectónica. Así, las casas unifamiliares, en las que se pueden representar los mitos de la vivienda idealizada, ocupan muchas más páginas de libros y revistas de arquitectura de las que merecen en relación con su significado cultural o social más amplio. Lo mismo ocurre con la reverencia que se tiene por las cuestiones tectónicas. Críticos como Kenneth Frampton conceden una importancia a la correcta construcción de los edificios que permite...

arquitectos a creer que esta creación por sí sola es suficiente como actividad cultural.<sup>42</sup> Aferrarse a la esperanza de redención a través de la tectónica solo es sostenible bajo un régimen que postula que "el principio primario de la autonomía de la arquitectura reside en la tectónica".<sup>43</sup>

Personalmente, disfruto de esos momentos del "ellos" que Heidegger descarta como falsos. Charla ociosa (de ahí mis anécdotas); curiosidad (sin duda indispensable para cualquier arquitecto que se precie); ambigüedad (de ahí mi insistencia en la contingencia como rasgo definitorio de la arquitectura). Aprendo tanto sobre el mundo a través de fragmentos de conversaciones en las colas del almuerzo como en los asientos de cuero de la Sala de Lectura Dos de la Biblioteca Británica. Estoy de acuerdo con Foucault cuando sueña con "una nueva era de curiosidad".<sup>44</sup> Y la ambigüedad, esa es la condición que me mantiene abierto y responsable, porque si no la hubiera, las decisiones se tomarían por mí bajo un régimen de control determinista.

Personalmente, soy un fenomenólogo inauténtico, aunque al afirmarlo corro el riesgo de contradecirme. Esto implica, por un lado, fomentar una comprensión fenomenológica del espacio, pero por otro, desechar todo el bagaje de autenticidad y Ser que la fenomenología a veces conlleva. Si, como señala lacónicamente Bruno Latour, «el Ser no puede residir en los seres ordinarios»,<sup>45</sup> ser un fenomenólogo inauténtico significa ser ordinario. Una lectura fenomenológica inauténtica del espacio comprende el espacio en todo su sentido vivido, interactuando con él como seres sensoriales y corporales atentos al tacto, a la luz, a la escala, al olor, a la suavidad, a la pesadez; a todos esos aspectos del espacio que exceden la medida objetiva. De hecho, es una lectura del espacio tan directa, tan sensata, que no se necesita una palabra larga como «fenomenología» para obstaculizar su comprensión.

Pero rechazar la jerga de la autenticidad también significa abrirse a los múltiples y conflictivos aspectos del espacio social, de modo que el cuerpo fenoménico se comprenda al mismo tiempo como un cuerpo político. Estos cuerpos, que experimentan el espacio y también forman parte de la experiencia del espacio, se perciben no como objetos para ser medidos y movidos, sino como seres sociales que ocupan el espacio social.

Estoy en una revisión en una escuela de arquitectura en Norteamérica. Los estudiantes... Todos hemos estado leyendo "Construir, habitar, pensar" y estamos claramente tan confundidos por el texto elíptico de Heidegger como yo. Palabras como poética, techné, ética están esparcidas con alarmante facilidad en las descripciones de los proyectos. Después de la tercera vivienda/retiro para ciegos/poetas en un acantilado/en el bosque, estoy empezando a sentirme nervioso.

"Mira hacia afuera", sugiero, "mira la dinámica del mundo exterior.

¿Qué pasa con el santuario del poeta ciego cuando el repartidor de pizza deja caer una caja de cartón sobre el hogar de piedra?

Me miran como si fuera un poco sucio, un bárbaro en medio de ellos.

"Mira hacia arriba", dice uno, con suavidad pero con firmeza.

Lo hago. Las persianas del estudio están cerradas, bloqueando el mundo caído que hay más allá.

## Espacio Slack

En la desintegración del espacio rígido a través de los agentes gemelos del espacio social y la fenomenología (inauténtica), emerge un nuevo tipo de espacio. Es, implícitamente, un espacio más "blando" que el que ha reemplazado, en la medida en que no se fundamenta en los principios de abstracción, normalización y orden que sustentan el espacio rígido. No pretende controlar ni dividir de la misma manera que lo hace el espacio rígido. Ya no es posible, con la conciencia de los cuerpos que percibirán y ocuparán este espacio, eludir la responsabilidad de sus presencias fenoménicas y políticas, ni ignorar su potencial vulnerabilidad. Tendría sentido llamar a este espacio "espacio blando" en reconocimiento de su oposición al espacio rígido, pero el peligro radica en que las implicaciones sociales del término se vean eclipsadas por sus connotaciones físicas, y por lo tanto, la arquitectura asociada resulte curvilínea. 46 Así pues, recorro al concepto de laxitud, tal como se describe en la teoría política de William Connolly. En su crítica de la tendencia normalizadora de las democracias liberales (en las que se suprime la ambigüedad), Connolly pide que se permita más flexibilidad en el sistema. "Dado que el yo no está 'diseñado' para encajar perfectamente en ninguna forma de vida... deberíamos, por lo tanto, respaldar la idea de la flexibilidad como parte de nuestra concepción de la buena vida... La flexibilidad en el orden permite que una gama más amplia de comportamiento simplemente sea... La flexibilidad reduce a la vez el espacio que debe cubrir la virtud y mejora las perspectivas de virtud cívica dentro del espacio apropiado para ella". 47 Lo importante en la formulación de Connolly es que no descarta de plano la necesidad de un terreno común, sino que argumenta que ningún terreno común debe estar sobredeterminado por la regulación o el orden.

No se trata de un argumento a favor de un "todo vale" anárquico, sino que sugiere que se debe dejar espacio en la política para que la diferencia y la ambigüedad florezcan dentro de un contexto compartido.

Estos principios pueden entenderse en un sentido más arquitectónico para proporcionar una sensación de espacio relajado. 48 Obviamente, el espacio relajado debe verse en

Tiempo. En este sentido, está abierto a cambios de uso, no en términos de una flexibilidad literal de piezas móviles y artilugios deslizantes, sino en términos de proporcionar un marco para que la vida se desarrolle en su interior. Es un espacio en el que algo sucederá, pero lo que ese algo pueda ser no está programado con precisión. El espacio descuidado funciona más como un fondo robusto que como un primer plano refinado.

Esto, como hemos visto con Hertzberger, requiere la misma habilidad de diseño, pero esta se despliega discretamente al crear una escena social, en lugar de ruidosamente al construir una escenografía visual. El espacio descuidado está, por lo tanto, manifiestamente diseñado, pero probablemente no sobrediseñado. Permite al usuario tomar decisiones dentro de su marco, y con ello se pregunta finalmente quién es el diseñador del espacio; en efecto, pide a los arquitectos que compartan su diseño con los diseños de otros que evolucionan en el transcurso de la ocupación, un argumento convincentemente expuesto por Jonathan Hill en su obra "Acciones de la Arquitectura". 49

Si el espacio descuidado se percibe en el tiempo, significa que debe absorber lo que el tiempo le depara, acogiendo la vida en sus intersticios y no expulsándola de las superficies brillantes. Esto sugiere un nuevo tipo de arquitectura, quizás una arquitectura lo-fi, como la que se desarrolla en el siguiente capítulo.

## 8 Arquitectura Lo-Fi

Elvis vive

Vi a Elvis Costello por primera vez cuando era estudiante de pregrado en la Universidad de Cambridge en 1978. Fue en un baile de mayo, un público cautivo de jóvenes borrachos y dorados sobre los que desahogar sus amargas píldoras. Costello se quedó de pie junto a nosotros, escupiendo palabras; su ira nos golpeaba como olas. Fue solo más tarde que me di cuenta de que su bilis no se dirigía a nosotros personalmente, sino a la situación hacia la que se encaminaba el país, una situación en la que un grupo de estudiantes privilegiados y complacientes con corbata negra y vestidos de fiesta toscos personificaban la mitad de la sociedad dividida que Margaret Thatcher explotaría tan despiadadamente. A pesar de estar borracho, fue hipnótico.

Me alegré de envejecer con Elvis, y sus canciones se convirtieron en la banda sonora de mis días de estudiante de posgrado en Londres. Necesitaba a Costello la noche en que el HMS Shelby se hundió en esa guerra sin sentido en las Malvinas que ella —Thatcher— había instigado para preservar una noción absurda de imperio, una guerra que, descaradamente, utilizó para lanzar una campaña electoral. Más tarde, Costello escribió la letra de una canción, Shipbuilding, que «evocaba el apático desperdicio de la guerra y la destrucción de las industrias británicas tradicionales bajo el gobierno de Thatcher». <sup>1</sup> La voz de Robert Wyatt tradujo la ira que todos sentíamos en un lamento, con las palabras de Costello en su forma más precisa, pero en ese control aún más condenatoria de las consecuencias de los juegos imperialistas de Thatcher. <sup>2</sup> Reproduce el disco sin parar; la portada se deshizo.

Casi al mismo tiempo que salió Construcción Naval, trabajaba hasta tarde. Era el último año de mis estudios y había adoptado el absurdo patrón de vida que es el ritual del año de graduación para los estudiantes de arquitectura. Días largos (en realidad, no mucho trabajo). Noches largas (demasiado cansado para trabajar). Un ineficiente y autosuficiente. una forma impuesta de campo de entrenamiento que uno siente que necesita soportar para

para convertirse en un arquitecto "de verdad". Era temprano por la mañana, la hora en que uno se aferra a la radio como conexión con el mundo exterior. Se repetía una entrevista con Costello. "Después de grabar una canción, pido a los ingenieros que la reproduzcan en una radio barata. Necesito escuchar cómo suena en la vida real". Cómo suena por encima del ruido de una mesa de desayuno".<sup>3</sup>

Esa entrevista siempre me ha marcado. Allí estaba él, en un estudio de grabación aislado de la luz y la vida, envuelto en altavoces negros, puliendo los matices de las veinticuatro pistas en una mesa de mezclas con la complejidad técnica de la cabina de un avión. Sonido perfeccionado. Pero lo que realmente importaba para Costello era el sonido que salía de la radio barata de transistores en la mesa de la cocina para acompañar el crujido de los copos de maíz. Sonido lo-fi.

La analogía es directa. El arquitecto en el estudio, aislado del mundo. Creando arquitectura de alta fidelidad con equipos de alta gama, jugueteando con teclas y ratones, soñando con esa entrega perfecta en el aura pulida de cielos azules y gente feliz. Cuando en realidad deberían estar lidiando con la radio barata, imaginando los momentos de ocupación, de copos de maíz cayendo migajas sobre el suelo brillante, de gente quizás triste. Arquitectura lo-fi.

Esta no es la primera vez que se invoca la radio para respaldar un argumento arquitectónico. En Hacia una nueva arquitectura, Le Corbusier aboga por la experiencia de escuchar música en una radio en lugar de ir a una sala de conciertos: «La radio te ofrecerá interpretaciones precisas de música de primera calidad y evitarás resfriarte en la sala de conciertos y el frenesí del virtuoso».

Sin embargo, el mensaje de la radio de Le Corbusier es muy diferente al mío. Privilegia la pureza y exactitud de la reproducción mecánica, que seguramente habría sido de alta fidelidad si tal cosa hubiera existido en la década de 1920, precisamente para librarse de las molestas intervenciones del mundo exterior (las "presencias contingentes" contra las que ya lo hemos visto despoticar). "Resfriarse" lo dice todo sobre su miedo a la contaminación, ya sea auditiva, arquitectónica o personal. Mi interpretación de la radio no se centra en el equipo en sí, sino en el contexto en el que se sitúa. No se trata del hombre soltero encerrado frente a sus altavoces estéreo, sino de la familia para la que la radio transistor es la banda sonora de fondo de la vida cotidiana.

El lo-fi puede sonar despectivo, una forma de producción humilde que menosprecia los altos ideales de la profesión; pero esto sería malinterpretar el propósito de la radio de desayuno de Costello. La composición y producción de la canción se manejan con toda la atención y el detalle de un gran artista. Es en la intención de su interpretación que Costello se aleja de los criterios habituales del arte "elevado". Reconoce que tiene que ceder el control sobre...

Recepción final de su obra y ajusta los parámetros de su creación en consecuencia. El pintor o escultor sabe que el contexto principal para la apreciación (tanto estética como económica) de su obra será la galería, y por lo tanto, se dirige específicamente a este entorno controlado y exclusivo. Pero el compositor no puede darse el lujo de conocer las circunstancias precisas en las que su obra será recibida. El arquitecto tampoco, lo cual es una de las muchas razones por las que la estrecha identificación de la arquitectura con el arte es una idea errónea.

Sin embargo, el hecho de que las condiciones en las que la arquitectura y la música popular finalmente se encuentren no sean culturalmente elevadas en la versión recibida de la élite no significa que sean implícitamente inferiores o que deban tratarse con desdén. Todo lo contrario. El arquitecto lo-fi debe ser tan preciso y creativo como Costello al ensamblar su obra, pero también tan previsor sobre dónde y cómo se desarrollará esa obra. La ambición artística de Costello es tan alta como la del arquitecto aspiracional; solo que es más realista sobre los medios de su transmisión y recepción, además de combinarlos con una ambición política. La arquitectura lo-fi, por lo tanto, le pide al arquitecto que diseñe con la máxima capacidad y, al mismo tiempo, que sea plenamente consciente de las condiciones que ese diseño finalmente encontrará.

### Explotando en la realidad

Al comenzar este capítulo con Elvis Costello, flirteo con el peligro de ser desestimado por la doble acusación de populismo vulgar y total irrelevancia. ¿No resulta vergonzoso que profesores de mediana edad intenten presumir de su prestigio citando a sus héroes adolescentes? Y, en cualquier caso, ¿qué tiene esto que ver con la arquitectura?

Estas acusaciones, sin embargo, solo se sostienen si se lanzan desde el santuario de la "alta" cultura, dentro de cuyos muros la arquitectura con demasiada frecuencia se refugia. Mi breve incursión en Elvis Costello consiste en tejer otra urdimbre en la trama de la arquitectura. Al usar una fuente "popular", esta urdimbre aporta a la arquitectura un sentido necesario de lo cotidiano, pero también, con Costello, un sentido necesario de lo político. Como señala el académico estadounidense Michael Bérubé (en un artículo titulado "El problema de Elvis Costello", pero eso no es más que una coincidencia conveniente), ignorar la cultura popular es ignorar la complejidad y la naturaleza contradictoria de la cultura contemporánea.<sup>5</sup> Esto es especialmente cierto en el caso de la arquitectura; la mayoría de los edificios están inevitablemente integrados en el mundo cotidiano y, por lo tanto, deben tener en cuenta ese contexto.

y la forma en que se interactúa con él, corporal, material, espacial y simbólicamente. Desafortunadamente, la producción de cultura arquitectónica está dominada por tipos de edificios que están más o menos alejados de lo cotidiano: libros de historia llenos de lo sagrado; revistas dominadas por casas únicas, museos y teatros; sistemas de premios que favorecen el programa y el presupuesto extraordinarios por sobre los ordinarios.<sup>6</sup> Esa brecha nuevamente entre cómo la arquitectura se refleja a sí misma y cómo se experimenta en la realidad de lo cotidiano.

Esta brecha se basa en la tensión innecesaria que se establece entre la arquitectura y lo cotidiano, que a su vez se sustenta en la errónea perpetuación de la dicotomía entre lo alto y lo bajo, la catedral y el cobertizo para bicicletas. Nunca se mostró esto con mayor claridad que en el ejercicio seminal sobre arquitectura y lo cotidiano,

Aprendiendo de Las Vegas, de Robert Venturi y Denise Scott Brown. El título por sí solo sugiere una intención activa de que lo alto interactúe productivamente con lo bajo, a pesar de que Las Vegas no es del todo normal en primera instancia. Lo que sucedió fue que la imagen del Strip de Las Vegas fue aprovechada por su sustancia estética y formal; lo que previamente se había denunciado como indigno de la dignidad arquitectónica se defendió como una rica fuente de contenido visual y simbólico. El proyecto tiene buenas intenciones de servir a “una necesidad social de que el arte arquitectónico superior aprenda y se relacione con las tradiciones populares y pop para servir a sus clientes reales y no causar más daño a la ciudad”.<sup>7</sup> Pero al final, el proceso es de reificación, tanto en el sentido original de la palabra —convertir algo en materia— como en la interpretación marxista —que este procedimiento también es de mercantilización—. Se asalta lo cotidiano en busca de su estímulo visual, que en el caso de Las Vegas ya es convenientemente excesivo, pero se ignora el contenido social de la vida interior. Los altos códigos de lo visual se refrescan, dejando lo bajo aún bajo. La mercantilización llega cuando la brillante retórica de Venturi y Scott Brown se transforma en la arquitectura...

Capital cultural del posmodernismo. Como vimos en el capítulo 7, el mercado se apropia de esas formas nuevas y populares como guantes de terciopelo para la mano dura del capital corporativo, envolviendo el espacio físico en una imagen casi familiar, de forma más evidente en lugares como Disneyworld, y de forma más insidiosa en parques empresariales y urbanizaciones de todo el mundo.

Lefebvre lanza la advertencia de no caer en un populismo trivial: el peligro está en “magnificar la vida del proletariado” hasta tal punto que se pierda su contenido humano, “de gente que sabía divertirse, cómo involucrarse, tomar riesgos, hablar de lo que sentía y hacía”.<sup>9</sup>

Su respuesta es realizar una transacción recíproca que disuelve las fronteras entre lo alto y lo bajo: “porque debemos tener cuidado de no abandonar lo alto ni lo bajo”.



(adquirida o potencial) riqueza del contenido, de la 'materia prima humana'; ni perder lo que se logra en los momentos más elevados e intensos. El problema es, por lo tanto, definir la relación recíproca de estas actividades y realidades: los momentos sencillos y los momentos más elevados de la vida».10 De esta manera, lo cotidiano no queda «abandonado a la vulgaridad» porque eso «otorgaría al arte, la ciencia, la ética y la filosofía el privilegio desmesurado de constituir 'mundos' sobrehumanos —y, por lo tanto, inhumanos—.11 También es una transacción que rescata lo cotidiano de ser el lugar de la pura alienación y la banalidad. Lefebvre es profundamente consciente de que la condición de lo cotidiano está al mismo tiempo tan llena de potencial transformador como de potencial opresor, y fue para contrarrestar esto último que defendió lo primero.12

En términos de arquitectura lo-fi, la crítica de Lefebvre a la vida cotidiana tiene importantes implicaciones. Si, retomando la analogía de Costello, la arquitectura se desarrolla en torno al equivalente de la mesa del desayuno, entonces debe tener en cuenta las condiciones de lo cotidiano para seguir siendo relevante. En pocas palabras, una arquitectura que ignora lo cotidiano será ignorada todos los días.13 Pero esto no significa un colapso en lo cotidiano como una mera repetición de la escoria arquitectónica que ya existe. Tampoco significa una exhibición sardónica de motivos populares con la esperanza condescendiente de que esto satisfaga las demandas de la población común. Lo que Lefebvre hace esencialmente es desterrar el miedo a que lo cotidiano sea simplemente ordinario; más bien, es el sitio que contiene lo extraordinario dentro de lo ordinario, si uno está dispuesto a m

el lugar donde “se almacena la energía creativa, lista para nuevas creaciones”.<sup>14</sup> Existe una comprensible necesidad entre arquitectos y estudiantes de arquitectura de escapar de lo ordinario —después de todo, ¿por qué simplemente repetir lo que ya está ahí, en toda su monotonía?— y, por lo tanto, de mirar hacia arriba en busca de inspiración: a los dioses, a lo especializado, a lo racional, a las mentes elevadas de los filósofos, a lo extraordinario. Y luego pasar de mirar hacia arriba a mirar hacia adentro, al acervo interno de herramientas formales y lingüísticas, para exhibir esa invención. Este movimiento ascendente e interior es la operación, y en última instancia el destino autónomo, de la vanguardia en su incapacidad de comprometerse con la realidad del mundo vivido.<sup>15</sup> Pero ¿qué pasa si ese contenido original no siempre se encuentra más allá de lo cotidiano, sino dentro de él? Entonces, para descubrirlo, uno también tiene que mirar hacia afuera y hacia abajo, y no olvidar “la tierra debajo, que tiene una vida secreta y una riqueza propia”.<sup>16</sup> Solo entonces los arquitectos pueden enfrentar el desafío de Tafuri de salir de su tocador y efectuar la “explosión de la arquitectura hacia la realidad”.<sup>17</sup> Y solo entonces podemos entender que la arquitectura lo-fi no es inferior en absoluto, porque ha ido más allá de la oposición de lo alto y lo bajo.<sup>18</sup>

Al ir más allá de esta separación entre lo alto y lo bajo, la arquitectura lo-fi es necesariamente transgresora no sólo de estas categorías sino también de otras. Stallybrass y White inician su obra clásica sobre la transgresión con la afirmación de que «las categorías culturales de alto y bajo, social y estético... pero también las del cuerpo físico y el espacio geográfico, nunca son completamente separables». <sup>19</sup> Este conjunto de transgresiones presenta un contexto complejo en el que cualquiera puede operar; no solo mezclan los cuatro dominios (el social, el estético, el corporal y el espacial), sino que también niegan la comodidad de separarlos en jerarquías nítidas de bajo/alto, bueno/malo. Ya hemos visto en el capítulo 2 cómo la tendencia de los arquitectos, cuando se enfrentan a esta maraña, es, quizás comprensiblemente, separar y luego clasificar estas categorías, para ordenarlas y luego controlarlas más fácilmente. A menudo se considera suficiente una idea en una sola categoría, llevada rigurosamente de la gran escala al detalle. La arquitectura madura se identifica por la coherencia de su enfoque, con claridad en las partes. La arquitectura madura se considera parte de una genealogía del progreso arquitectónico, de la cual se extraen los momentos incómodos, las inconsistencias y la hibridez. Los críticos de arquitectura establecen estas genealogías a través de sus escritos, definiendo conjuntos definidos de estilos, métodos, técnicas y gustos. Si encajas en una de estas categorías, eres arquitecto. Si defines uno de estos conjuntos, eres un gran arquitecto. Los edificios seminales son aquellos que establecen una nueva categoría, ya sean las primeras villas de Le Corbusier, Willis Faber Dumas de Foster o Michael Graves.

El Edificio de Servicios Públicos de Portland o el Guggenheim de Frank Gehry. Pero si transgredes estos paquetes, estas categorías, se te tacha de caprichoso, inmaduro, autocomplaciente, tal vez incluso de arquitecto incompetente.

Es 1997, una época anterior a que el cambio climático pasara de las revistas científicas a las portadas de los diarios. Nuestro edificio aún retumba, a medio diseñar, en nuestras cabezas cuando nos llaman. Es de los organizadores de Inter-build, la mayor feria de materiales de construcción del Reino Unido.

Quieren que construyamos una sección de nuestra casa en el stand principal de la exposición, en una muestra llamada "Fachadas del Futuro". Nos sentimos halagados y ligeramente divertidos ante la idea de colar un muro de paja como ejemplo de un futuro pionero. Un caballo de Troya peludo. Pero vacilamos. Ni siquiera hemos diseñado, y mucho menos detallado, el muro todavía, y la exposición se inaugurará en cinco semanas. Lo que finalmente nos convence es la promesa de que nuestra exposición se ubicará junto a una sección del Lords Media Centre de Future Systems, que nos describieron por teléfono como de siete metros de largo y brillante. La tentación de yuxtaponer nuestro peludo muro agrícola con la suavidad de su tecnología de inspiración náutica es demasiado fuerte para resistirla.

Sospechamos que nos han llamado la ecología representativa: paja = peluda = mano = mujer = aficionada = ruda = irracional. Esta es una concatenación de elementos inferiores, que por asociación devalúa el mensaje sostenible que nos hemos propuesto transmitir, sobre todo al contrastarlo con la claridad y la firmeza de la hipocresía progresista de Future Systems.

Cinco semanas después llegamos, tres aficionados (dos de ellos mujeres) con una furgoneta autónoma a una sala llena de camiones y hombres corpulentos y hábiles. Tenemos tres días para erigir un muro que será visto por más de 100.000 personas utilizando un método nunca antes utilizado. La falta de precedentes tecnológicos es alarmante (tenemos que investigar todo desde cero e improvisar cuando es necesario), pero también reconfortante, ya que no hay nada con qué compararlo; nuestro método no es ni correcto ni incorrecto, simplemente está ahí. Pero esto no impide que un sinfín de hombres barrigones se acerquen, curiosos y críticos, esperando ver algo con lo que puedan sacudir la cabeza, según la tradición ancestral de la industria de la construcción:

"Lo estás haciendo mal, amigo."

"Pero no hay nada malo."

Nos reímos al final cuando, tres días después, nuestro muro, que no estaba mal, pero quizá fuera inapropiado, se termina a tiempo y según lo previsto, venciendo el escepticismo colectivo. Esto contrasta con los siete metros prometidos del Lords Media Centre, que, al llegar, se ha reducido a una muestra de un metro cuadrado. Algo sobre un «problema de producción». Nuestra exposición.



Incluso se ve "bien" y se convierte en la inspiración para la parte de nuestra futura casa donde la paja se exhibe en todo su esplendor agrícola y dorado. La exhibición ciertamente ofrece la provocación que pretendíamos. La razón es que le hemos dado un giro a nuestros detalles: envolver la paja en una pantalla de policarbonato transparente proveniente de un catálogo de bricolaje italiano, para que la paja esté expuesta a la vista. Es una transgresión de las clasificaciones materiales, técnicas e ideológicas. Lo peludo se encuentra con lo resbaladizo; lo natural, lo antinatural. La gente ecologista se siente ofendida por el policarbonato (los plásticos no son saludables). Los tecnócratas se sienten desanimados por tener que enfrentarse a lo natural. Un topógrafo se acerca y nos dice con aire de suficiencia que gana dinero con gente como nosotros cuyos edificios fallan. Un hombre grita en su teléfono móvil: "Estoy parado frente a un maldito pajar y lo llaman el futuro". Un representante de azulejos de baño pregunta si es un proyecto artístico. Son muchas infracciones en un solo muro.

## Híbridos monstruosos

¿Qué sucede cuando un gran arquitecto parece transgredir y pasar de una categoría a otra? Un torrente colectivo de angustia, eso es lo que sucede, o al menos sucedió cuando se vio a Le Corbusier cambiar de un paquete, el modernismo racional, a otro, la crudeza orgánica. El arquitecto británico James Stirling encabezó el ataque en dos artículos, uno comparando una de las primeras villas blancas de Le Corbusier, la Villa Garches de 1927, con las Maisons Jaoul de ladrillo y hormigón de 1952; el otro analizando la capilla de Ronchamp en términos de una "crisis del racionalismo".<sup>20</sup> Tres cuestiones interrelacionadas parecen estar en juego. La primera es una ruptura de la continuidad: "Más que cualquier otro arquitecto de este siglo", escribe Stirling, "los edificios de Le Corbusier presentan un desarrollo arquitectónico continuo que, sin embargo, no se ha complementado recientemente".<sup>21</sup> Al romper esa continuidad, Le Corbusier está transgrediendo categorías. La segunda es la cuestión de la lógica, pues Stirling insinúa en el mismo título del segundo ensayo que la obra reciente de Le Corbusier se vio contaminada por su carácter "irracional" en comparación con la racionalidad de la obra anterior.<sup>22</sup> En tercer lugar, está la sensación de que, al admitir elementos del arte popular y la cultura popular, Le Corbusier está, de alguna manera, menospreciando la santidad de la arquitectura. Stirling señala cómo Ronchamp parece haber sido un éxito entre la gente común simplemente por su atractivo visual. "Este atractivo puramente visual y la falta de participación exigida al público pueden explicar en parte su fácil aceptación por parte de la población local", escribe con sarcasmo.<sup>23</sup>

La implicación es que a la gente normal simplemente le gusta la apariencia de las cosas y no es capaz de alcanzar las alturas del pensamiento arquitectónico. Esta no solo es una interpretación extraña de Ronchamp, que es a la vez intensamente cerebral y profundamente fenomenal como experiencia, sino que también es asombrosa en su desdén por "ellos", trazando claras líneas entre nosotros, los arquitectos, y ellos, los incultos.

La indignación, sin embargo, está fuera de lugar. Puede que Le Corbusier haya cambiado de opinión, pero debajo de ella sigue vigente la consistencia de la mano de un gran arquitecto, doblemente porque tiene la brillantez de definir dos categorías en el espacio de una vida. Quizás las palabras más reveladoras de todos los ensayos de Stirling son cuando escribe: «Como hogares, las casas Jaoul son casi acogedoras y podrían ser habitadas por cualquier familia civilizada, urbana o rural. Están construidas por y destinadas al statu quo». <sup>24</sup> Esto no es un cumplido, ya que contrasta en la siguiente frase con la postura utópica y progresista de las casas anteriores a la que «todos los arquitectos deben aspirar si la arquitectura moderna quiere conservar su vitalidad». Así que el verdadero síntoma de la transgresión de Le Corbusier es

que ha coqueteado con lo ordinario: ¡las casas podrían ser habitadas por cualquiera! ¡Menuda parodia! «Casi acogedor» se convierte en un término despectivo para el arquitecto «adecuado», mientras que para el arquitecto lo-fi podría ser una aspiración. El verdadero proyecto del modernismo para Stirling es conservar la vitalidad y la pureza de la arquitectura por derecho propio, y si las necesidades normativas de los usuarios, las imperfecciones del arte popular o cualquier otro aspecto del statu quo pretenden intervenir, entonces deben ser expulsados de la Casa de la Arquitectura.

Ante estas múltiples transgresiones (de estilos, de la contaminación de lo racional con lo irracional, de la arquitectura pura con el arte popular, etcétera), la inquietud de Stirling y su posterior rechazo son arquetípicamente modernos: “el horror de mezclar”, dice Bauman, “refleja la obsesión por separar”. 25 Los dos son sólo dos caras de la misma moneda modernista.

Como Bruno Latour identifica claramente: «los modernos [...] se niegan a conceptualizar los cuasi-objetos como tales. A sus ojos, los híbridos presentan el horror que debe evitarse a toda costa mediante una purificación incesante, incluso maníaca». Pero esta limpieza tiene un coste: la proliferación de cierto tipo de objeto idealizado «expulsado del mundo social, atribuido a un mundo trascendente que, sin embargo, no es divino». 26 Como hemos visto, sin embargo, esta tarea de purificación es imposible, porque cuanto más se eleva uno para construir mundos artificiales de pureza y trascendencia, más se tiene que dar la espalda a la construcción social del mundo y, con ello, hacer la vista gorda ante la mezcla de cosas y personas. La mezcla se produce de todos modos, dondequiera que se dirija la mirada, y así «la proliferación de híbridos ha saturado el marco de los modernos». 27

La respuesta de Latour a esta falsa esperanza de los modernos es idear una constitución “no moderna”, una de cuyas garantías es “reemplazar la proliferación de híbridos destinada al clan por su producción regulada y comúnmente acordada”. 28 No se trata, en absoluto, de la construcción formal de híbridos estéticos mezclando dos formas puras para crear una tercera, sino de la construcción social de híbridos que frotan cosas y personas, arquitectura y vida. La producción formal de híbridos ha estado en marcha en la arquitectura durante los últimos cuarenta y tantos años. A su manera y por sus propias razones, los arquitectos posmodernistas y deconstructivistas perturbaron la pureza de la forma modernista al combinar elementos formales para crear nuevos híbridos. Sin embargo, tanto con los collages históricos de los primeros como con las distorsiones geométricas de los segundos, el juego híbrido se desarrolla en un campo estrictamente visual, y uno que privilegia las obsesiones internas del arquitecto en su explotación del exceso estético del híbrido. La producción de híbridos de Latour tiene en cuenta mucho más que lo visual y reconoce...

como lo hace la relación de lo no humano con lo humano: de las cosas con su contexto social, de los objetos con los sujetos, de la naturaleza con la política, etcétera.

Y, de manera crucial, "la producción de híbridos, al volverse explícita y colectiva, se convierte en el objeto de una democracia ampliada... una democracia extendida a las cosas mismas".<sup>29</sup> Lo que Latour sugiere aquí tiene implicaciones directas para la arquitectura: la producción debe ser al mismo tiempo intencional y Participativo, y todo en nombre de contribuir a un campo político expandido. Los híbridos se liberan aquí de su identificación previa como algo horrible de lo que deshacerse, y en cambio se revelan como algo extraordinario que debe emplearse positivamente. Así que cuando hablo de híbridos monstruosos, no lo hago en el sentido peyorativo de la palabra inglesa, sino en el sentido prodigioso y fantástico de la palabra italiana: monstruoso.

Todo esto empieza a completar el esbozo de la arquitectura lo-fi, si la consideramos un híbrido en el sentido que Latour le da al término. En primer lugar, está la sensación de que va mucho más allá de una mera cuestión estética, ya que incorpora lo social y lo ético. Así, la atención se desplaza de la arquitectura como objeto a la negociación de un conjunto de relaciones mucho más complejo. En segundo lugar, está la sensación de que su producción es colectiva y, por lo tanto, depende de mucho más que la mano guía del arquitecto individual. La intencionalidad de la producción es, por lo tanto, una cuestión de negociación, no de imposición, y el tenor de esa intención es sentar las bases para posibles consecuencias en lugar de la expectativa positivista de ciertos fines. En tercer lugar, la arquitectura lo-fi, como híbrido intencional, transgrede los límites convencionales, tanto en términos de contenido como en términos de categorías culturales. No es ni precisamente alta ni decididamente baja, pero puede acomodar los momentos más altos y más bajos. En cuarto lugar, la arquitectura lo-fi siempre está atenta al contexto, físico y social, en el que se desarrollará. Las soluciones generalizadas o abstractas se desentrañarán rápidamente por las particularidades de esos contextos, lo que significa que el arquitecto lo-fi tiene que trabajar con y dentro de ellos.

Todo esto concuerda con la idea del conocimiento situado que, como vimos al final del capítulo 3, constituye una buena base para tomar las decisiones que nos presenta el mundo contingente. En esto, al aprender del conocimiento situado, el arquitecto lo-fi está lleno de visión y optimismo, pero es lo suficientemente modesto y con los pies en la tierra como para no convertirlos en falsas esperanzas que se tambaleen ante lo particular. Aunque la arquitectura lo-fi debe lidiar con lo particular, esto no implica que sea completamente local. Mucho se ha escrito sobre la tensión entre lo local y lo global, pero, como sugiere Latour, esta dicotomía directa ya no es sostenible. En cambio, frente a la confusión del laberinto contemporáneo, afirma que hay "un hilo de Ariadna".

que nos permitiría pasar con continuidad de lo local a lo global, de lo humano a lo no humano. Es el hilo conductor de redes de prácticas e instrumentos, de documentos y traducciones... Los dos extremos, local y global, son mucho menos interesantes que los arreglos intermedios que llamamos redes".<sup>31</sup> El término importante aquí es redes, que sugiere un conjunto de negociaciones entre los extremos. Esto es diferente del término ahora común "glocal", que implica una combinación acrítica e inevitable de los dos. El llamado a la acción de lo glocal ("pensar globalmente, actuar localmente") es al final desesperanzado en su ordenamiento de términos, en el que las condiciones intelectuales y sociales de lo global abruman la simple acción de lo local. Las redes de Latour implican que existe algo así como el conocimiento local,<sup>32</sup> pero que este necesita desarrollarse en un contexto en el que las categorías modernistas estrictas se disuelven en condiciones más híbridas. La belleza de la arquitectura lo-fi es que, dado que le pide al arquitecto que proyecte las actividades potencialmente autónomas del estudio de diseño a través del equivalente de la radio barata, el arquitecto necesariamente tiene que abordar todos esos mestizajes; el estudio contingente es, para retomar la analogía de Costello una vez más, una verdadera mesa de mezclas.

Cómo sabrán si tu edificio es gay

Entonces, te oigo decir, ¿cómo se ve realmente esta arquitectura lo-fi? ¿Cómo puedes escribir un libro sobre arquitectura y no mostrar imágenes de lo que quieres decir? ¿No somos, después de todo, una profesión visual? A lo último de lo cual mi respuesta es sí, y demasiado. Si te mostrara imágenes, cerraría lo que se supone que es un debate abierto. Dirías: "Entonces se parece a Lina Bo Bardi / Geo=rey Bawa / Neave Browne / Herman Hertzberger / William Lim / Sambo Mockbee / Jo Noero / Cedric Price / Jean Renaudie / Kenzo Tange / Sarah Wigglesworth / Shadrach Woods / . . ." y luego tal vez intentarías compilar una lista de características visuales comunes y concluirías: "Entonces le gusta el estudio," y de repente mi urdimbre y trama de argumentos cuidadosamente ensamblados se sofocarían bajo una estética fuera de lugar. Ya, en esa lista provocativa de nombres, he revelado demasiado. Pero quién sabe, puede que sea una pista falsa, ya que solo se trata de los nombres de arquitectos individuales (y de todos esos hombres en una discusión que debe gran parte de su génesis al feminismo), cuando en realidad mi curiosidad visual se ve igualmente estimulada por lugares anónimos, los intersticios de los edificios y cosas más allá de la arquitectura. La cuestión principal, sin embargo, es que mi argumento no se basa en la arquitectura como objeto, en la que la presencia visual a menudo abrumba el pensamiento crítico.

La arquitectura como agencia. Es a esta agencia a la que nos dirigimos ahora, para excavar en su funcionamiento y descubrir su potencial, no para mostrar su buena o mala apariencia.

Es 1995. Estoy en la oficina en la parte superior de la casa. Sarah, Duncan y Katerina están en Londres poniendo en marcha los arreglos finales para Desir-ing Practices, su gigantesca y desinteresada empresa de llevar la teoría de género al centro del discurso arquitectónico (celebran deliberadamente la conferencia principal en la sede del RIBA, una organización que es "el lugar central para la producción y el control del patrimonio de la arquitectura").<sup>33</sup> Estoy atendiendo los teléfonos, vendiendo entradas y atendiendo las consultas de la prensa, la mayoría de los cuales apenas pueden disimular su escepticismo ante la premisa de un grupo variado de feministas, teóricos queer, historiadores, ecologistas y artistas asaltando el bastión de la arquitectura. Particularmente insistente, y particularmente burlón, es alguien de The Daily Telegraph, el periódico conservador. Ya estoy furioso: el Telegraph querrá la historia solo para preparar su caída. El desprecio en su voz deja claro que hablar con un académico de poca monta («¿ Dijiste la Politécnica de Kingston?») está por debajo de la dignidad de alguien más acostumbrado a transmitir los clichés de los grandes conservadores.

"¿Pero cómo es el aspecto de esta mujer?", insiste.

"Lo que importa no es la apariencia", digo, "sino las ideas que hay detrás".

¿Y qué hay de los gays? ¿Les gusta que sea flexible, si me entiendes?

"No estoy seguro de hacerlo" (sin morder el anzuelo).

"Bueno, entonces dime dónde puedo ir a ver esta arquitectura de género", dice, transformando el género en un término entre hilaridad y burla.

Agotado por el interrogatorio, cedo y le cuento el artículo de Jane Rendell sobre Burlington Arcade.<sup>34</sup> Obtuvo lo que quería, la promesa de evidencia visual, y cuelga el teléfono.

Por supuesto, se va a Piccadilly, y por supuesto, destroza la interpretación de Jane con un montón de otras cosas, y por supuesto, regresa con una pieza que consigue poner a arquitectos, feministas, homosexuales y teóricos de izquierdas en un sombrero ridículo, matando a muchos pájaros de un tiro ligeramente jocoso.

El titular es: "Cómo sabrán si tu edificio es gay".



### III ARQUITECTURA: UNA PROFESIÓN DEPENDIENTE



La tercera parte trata de la arquitectura. Giedion se centra en la arquitectura como... En cuanto al objeto final, me interesan más los procesos que conducen a su creación. Por lo tanto, la arquitectura se analiza como agencia. La introducción de la dependencia como rasgo definitorio de la práctica arquitectónica, y en particular la incorporación de otros a los procesos y productos de dicha práctica, conlleva dimensiones políticas y éticas. Esto, a su vez, sugiere una reformulación de aspectos de la práctica: una transición de la idea del arquitecto como experto en la resolución de problemas a la del arquitecto como ciudadano creador de sentido; una transición de la dependencia de la imaginación impulsiva del genio solitario a la imaginación ética colaborativa; del aferramiento a nociones de control total a una aceptación relajada del desapego.

El capítulo 10, sobre ética, establece que el deber ético del arquitecto se limita a su responsabilidad hacia los demás: los usuarios y destinatarios de los futuros edificios. El libro concluye con un resumen de cómo estos arquitectos, en su rol de agentes transformadores, pueden participar en la construcción de la esperanza. La dependencia de la arquitectura finalmente se ve como una oportunidad y no como una amenaza, y el arquitecto trabaja a partir de las contingencias de la situación dada y utiliza sus conocimientos, habilidades e imaginación incorporados de una manera abierta y curiosa para contribuir a la creación de nuevas posibilidades espaciales.



## 9 Agencia de Arquitectura

### Perdido en acción

Hace poco realicé una investigación muy mala. Fue en una fiesta llena de arquitectos, en la sede del RIBA. Pregunté a seis de estos arquitectos al azar qué significaban las letras RIBA. Tres dijeron Royal Institute of British Architects. Dos dijeron Royal Institute of British Architecture. Uno balbuceó Right Ignorant Bunch of Assholes, pero estaba borracho y, por lo tanto, tristemente debe ser excluido de mi muestra no científica. Los otros cinco reflejaban una confusión común entre los arquitectos y dentro del propio RIBA. La Carta Real, otorgada en 1837, establece los objetivos de la institución como: "El avance de la arquitectura y la promoción de la adquisición del conocimiento de las diversas artes y ciencias relacionadas con ella". Sería lógico, por lo tanto, asumir que la "A" significa "Arquitectura", pero de hecho significa "Arquitectos". El Royal Institute of British Architects.

La propia fundación del RIBA refleja esta confusión. En primer lugar, fue un acto de autoprotección. La característica definitoria de cualquier profesión es distinguirse de lo común; las profesiones inscriben territorios para controlarlos mejor y, por lo tanto, otorgarse estatus y poder económico.<sup>1</sup> Pero este interés propio manifiesto no es por lo que se reciben las cédulas reales, por lo que la fundación del RIBA se marca públicamente en la carta mediante una declaración no sobre arquitectos, sino sobre arquitectura, con la implicación de que el avance de la materia redunde de alguna manera en el bien común. El hecho de que esta responsabilidad recaiga en el Instituto de Arquitectos (y no en Arquitectura) solo confirma que son solo los arquitectos quienes controlan esta área de conocimiento llamada arquitectura. Bajo el digno manto de la carta, toda la operación es esencialmente egoísta: en una lógica circular, se define el conocimiento de lo que constituye la arquitectura.

Por arquitectos, quienes a su vez se consideran los únicos capaces de ofrecer esa arquitectura autodefinida. El RIBA no es el único; casi todos los organismos nacionales de arquitectura incluyen la palabra «arquitecto» en sus denominaciones.<sup>2</sup> Las implicaciones son claras: la arquitectura la definen los arquitectos.

Se ejerce un control adicional al permitir que el término arquitectura tenga un doble significado: se refiere tanto a la actividad profesional como a los resultados de esa actividad, el material que se eleva por encima de la mera construcción. Los arquitectos pretenden así definir y controlar todo el campo de la arquitectura, desde sus procesos internos hasta sus productos externos.

El discurso fundacional del Instituto de Arquitectos Británicos deja muy claro este sistema de cierre y sus obvios beneficios para la profesión.

El segundo párrafo establece que el Instituto “debe ser claramente ventajoso para el país en general, por su responsabilidad ante la opinión pública en la dirección y el mantenimiento del carácter nacional del gusto, y por proporcionar un organismo al que las personas puedan recurrir para obtener su opinión sobre asuntos profesionales”.<sup>3</sup> Solo nosotros, los arquitectos, podemos definir el gusto, y es para su conveniencia, gente común, que nos hemos agrupado para asesorarles mejor. Es una desfachatez ocultar la conveniencia del beneficio privado tras la máscara del bien público. Muchos, especialmente la gente común, argumentarían que las cosas no han avanzado mucho desde esta autocomplaciente apertura a las primeras transacciones de la arquitectura británica en 1836.

Este grado de autosatisfacción solo es posible bajo un sistema de creencias que fusiona al arquitecto (como experto) con la arquitectura (como profesión), con la arquitectura (como práctica) y con la arquitectura (como producto), porque se asume que se establece una cadena que transmite las virtudes aceptadas del experto —la fuente de la autosatisfacción— a los productos, los edificios. Históricamente, el RIBA ha perpetuado esta fusión. A veces, un organismo erudito para promover el conocimiento de sus expertos mediante conferencias e informes, para regular dicho conocimiento mediante su influencia educativa y para protegerlo en su biblioteca. A veces, un sindicato para proteger los intereses de la profesión contra las hordas invasoras de topógrafos e ingenieros, y para contrarrestar las insaciables demandas de clientes y contratistas. A veces, apoyando la práctica de la arquitectura mediante asesoramiento legal y prescripciones de buenas prácticas. A veces, exhibiendo y promoviendo los productos mediante exposiciones y sistemas de premios.

No es de extrañar, entonces, que el presidente del RIBA, al igual que otras figuras arquitectónicas internacionales, lleve sus diversos sombreros con cierta incomodidad. ¿Qué representa exactamente él (y siempre ha sido un él) en un momento dado? Ponte el sombrero de plumas del premiado, y todo lo que ve el forastero es...

La cofia del autoprotector. Lleva el birrete del líder erudito, y los miembros exigen el bombín del empresario. Tantos cambios de vestuario que la profesión se pierde en la acción.

Esta combinación de elementos incompatibles no le hace ningún favor a la profesión de la arquitectura, pero se aferra a ella con la creencia de que existe un conjunto directo y virtuoso de vínculos a lo largo de la línea experto-profesión-práctica-producto. Sin embargo, la afirmación de la transmisión directa de valores a lo largo de esta línea es difícil de sostener: es una cadena que se deshace sucesivamente a medida que se desciende por ella, y el arquitecto pierde gradualmente autoridad dentro de la creciente contingencia de cada eslabón. El eslabón más débil es el último, en el que los edificios, como productos, quedan finalmente expuestos a fuerzas que escapan al control directo del arquitecto. Esta exposición puede considerarse el talón de Aquiles de la profesión. Ninguna profesión "fuerte" está tan estrechamente asociada con las cosas como opuesta al conocimiento; el derecho es el ejercicio del conocimiento codificado, la medicina se define mediante procedimientos guiados por el conocimiento experto. En esto, ambas profesiones pueden protegerse del exterior al afirmar siempre el control sobre su base de conocimiento particular. La profesión de la arquitectura, en su estrecha asociación con las cosas, en todas sus dependencias y flujos, no puede reivindicar esta autoridad.

La única manera de evitar la aparente pérdida de autoridad profesional a medida que uno se mueve a lo largo de la línea del experto al edificio es enrollar ese eslabón final en la cadena, el del edificio expuesto, y situarlo en un círculo cerrado: el experto define la profesión que ordena la práctica que produce edificios que a su vez definen el conocimiento del experto. El medio para lograr este cierre es limitar el conocimiento arquitectónico a aquellos aspectos que son controlables por los arquitectos. Lo que nos lleva de vuelta a Vitruvio, ese mono en la espalda de la arquitectura, y a la versión moderna de su tríada: función, tectónica y estética. Estas son áreas en las que los arquitectos sienten que pueden ejercitar su conocimiento experto: la función como una abstracción de las complejidades del uso, la tectónica como una codificación de los caprichos de la construcción y la estética como el "mantenimiento del gusto" a través de varias teorías de la forma y la composición. Esta circunscripción implica una edición severa de aquellos aspectos sociales y políticos que se consideran fuera del control arquitectónico, y con esto la arquitectura se vuelve limitada en las condiciones que aborda.

Con el supuesto control del conocimiento, se produce un cierre profesional. El aspecto clave de esta operación es su propia circularidad, pues en este círculo cerrado se funda la autonomía. La primera parte de este libro intentó mostrar la falibilidad de tal afirmación de autonomía. Como señala Garry Stevens en su agudo análisis de la profesión, la arquitectura «al igual que otros campos culturales... se esfuerza por aumentar su autonomía», pero al mismo tiempo ninguna otra disciplina...

es menos autónoma en términos de su relación con otros campos culturales.<sup>6</sup> Esto crea una tensión intolerable entre la voluntad de separarse para mantener el poder profesional y la inevitabilidad de estar unido a las fuerzas sociales. Argumenta que ver la arquitectura como un arte, ciencia o profesión por sí sola no tiene utilidad: "todos estos son conceptos simplemente inadecuados para aplicarlos a una entidad tan compleja". En cambio, uno debe entender "que los arquitectos son solo una parte de un sistema social mucho más amplio".<sup>7</sup> Esto incluye la construcción social de nociones de experiencia, de la cual fluyen muchos de los valores de la profesión. Para intervenir en el círculo de influencia del conocimiento experto a los edificios y viceversa, y la forma en que esos valores se impulsan a su alrededor, es necesario desentrañar algunos de los supuestos subyacentes de ser un experto como el primer paso para desafiar la falsa autonomía de la profesión, antes de pasar a proponer alternativas.

He pedido el acta constitutiva original de 1837 del Real Instituto de Arquitectos Británicos a la Biblioteca Británica. Tengo curiosidad por cualquier evidencia que pueda haber en los márgenes: quién fue el impresor, cómo era la introducción, cómo estaba maquetada, marcas de lápiz. También es útil simplemente sostenerla y olerla. Estas cosas viejas. (Recuerdo temblar cuando nos entregaron los dibujos originales de Borro-mini en la Albertina de Viena; habíamos entrado con azul y ahora nos sentíamos abrumados por la fragilidad de las marcas de lápiz. ¿Y si estornudábamos?)

Por eso, fue decepcionante cuando la mujer del mostrador me dijo que la carta había desaparecido. Parecía triste por mí; ya me conocían.

"Pero si falta aquí, la ciudadela del conocimiento, ¿qué significa eso para la arquitectura británica? ¿Se ha perdido también?", murmuro, casi para mí mismo. "¿Qué pasó, dice?"

"El expediente solo dice: 'Perdido en la Segunda Guerra Mundial'", responde. "Parece que se llevaron tu profesión además de tus edificios. Perdido en combate. ¿Nadie te lo dijo nunca?"

#### Autocontrol

Cuando Zygmunt Bauman afirma sin rodeos que «la pericia crea y potencia la necesidad de sí misma»,<sup>8</sup> uno se ve obligado a repensar rápidamente la base sobre la que opera cualquier profesión. Ser experto sugiere una actividad positiva, que ayuda a la sociedad a resolver sus problemas mediante la aplicación del conocimiento experto. Es sobre la base de esta contribución afirmativa al bien común que las profesiones afirman no solo su valor económico, sino también su autoridad moral.

No se trata solo de necesitar expertos (y, por lo tanto, de pagarles), sino también de una misión más noble: satisfacer las aspiraciones colectivas: que la sociedad construya mejor, sea más sana y tenga una mejor jurisdicción. La palabra vocación es elocuente como descripción de una profesión, ya que opera entre los polos de la prestación de servicios directos y una vocación superior.

Lo que Bauman y otros señalan es que la pericia no es tan benigna como a menudo se asume. La naturaleza egoísta del establecimiento de la profesión de arquitectura en el Reino Unido es indicativa de un movimiento de pinza más amplio que ha sido bien documentado por los historiadores de las profesiones. Así, Randall Collins señala cómo las habilidades de los profesionales a menudo son "respuestas a problemas autocreados; la habilidad es intrínseca a la estructura profesional y no existe sin ella".<sup>9</sup> Desde esta perspectiva, el desarrollo de la pericia de cualquier profesión dada, lejos de ser principalmente para el bien común, puede en realidad verse como un medio de autolegitimación y, por lo tanto, auto-Perpetuación. Tomemos como ejemplo la medición de cantidades, la profesión que define los costos en la industria de la construcción del Reino Unido. Como profesión, no existe en todos los países, por lo que en otros lugares su área de conocimiento está dispersa y, según algunos, es menos restrictiva. Pero en el Reino Unido es una profesión consolidada y, por lo tanto, necesita herramientas para demostrar su experiencia. Una de ellas es la Lista de Cantidades, una práctica arcaica que consiste en reducir la complejidad constructiva de un edificio a una lista de sus elementos constitutivos, para así poder cuantificarlo y, por lo tanto, calcular su coste. En gran parte del mundo, especialmente en EE. UU., donde la medición de cantidades no existe como profesión, las Listas de Cantidades no se consideran necesarias, pero en el Reino Unido siguen siendo un conducto muy estrecho por el que algunos proyectos de construcción aún se ven obligados a fluir, momento en el que se le arrebató el control al arquitecto y se coloca firmemente en manos de otro grupo de profesionales.

Los arquitectos del Reino Unido intentan ejercer el mismo control sobre sus prácticas indisciplinadas de muchas maneras, una de las cuales es limitándolas a los procedimientos lineales del "Plan de Trabajo del RIBA", un documento que divide la instrucción, el diseño y la construcción de edificios en etapas bien definidas. El documento esquema logra combinar hábilmente en una sola página la definición de los problemas asociados a cada etapa, junto con las tareas necesarias para encontrar soluciones a cada problema. En la columna final se identifica a las personas involucradas; en todas las doce etapas, excepto en una, se requieren arquitectos. Bueno, se podría decir que sí: son ellos quienes han establecido las tareas.

En realidad, fue el primer edificio que diseñé: un pequeño bloque de apartamentos para un proveedor de viviendas sociales en una calle anodina de Londres.

Nada especial, pero aun así estaba inmensamente orgulloso y luché por cada rincón. Esto fue en los inicios de los contratos de diseño y construcción, y habíamos estado trabajando para un contratista desde el principio del proceso. Se habían elaborado los planos de obra, se habían acordado los costos, se habían firmado los contratos y el terreno estaba despejado. Los cimientos estaban a punto de colocarse. En esa etapa, el encargado de desarrollo de la asociación de viviendas llama.

¿Dónde está la lista de cantidades? No podemos empezar sin ella.

“Pero el costo está acordado, firmado, al igual que todos los planos”, respondo. “Nosotros Sabemos cuál es nuestra postura. ¿Para qué molestarse con un proyecto de ley? Ya es demasiado tarde para eso.

“Pero necesitamos uno, para saber dónde estamos”.

“¿Qué eres?”, pregunto, “¿una especie de topógrafo?”

—¡Oh, ustedes, arquitectos listos y sabelotodos! De todos modos.

Y, por supuesto, era agrimensor, y, por supuesto, al final se salió con la suya; después de todo, él era el cliente. Insistió en que se elaborara un presupuesto de cantidades, con toda su redundancia. Para él, como ex agrimensor, el edificio no existía más que como presupuesto de cantidades. Para mí, pues, no existía más que como un conjunto de planos.

Todavía recuerdo las absurdas conversaciones con el perito en medición designado para redactar este documento que nadie más que él y el encargado de desarrollo miraría jamás.

“¿Qué pasa con los azulejos que rodean el lavabo?”

Los mosaicos son una obsesión particular para algunos QS; vienen en todas las formas, Tamaños, colores, baldosas de borde, baldosas de esquina. Mucho material para cuantificar.

“Hazlos como en el dibujo”, respondo.

“¿Pero esa baldosa del borde es especial?”

“Sí”, dije, “y es morado. Y los especiales de las esquinas son amarillos, y los del centro son como un pastel Battenberg, con manchas amarillas y moradas en un patrón de tablero de ajedrez. Absolutamente sin cortes, y es importante empezar con las manchas amarillas en la parte superior izquierda de esa sección central. Y, ah, sí, la lechada es negra”. Era joven entonces, y estas cosas significaban mucho.

Todo esto le servía de leña al fuego a QS; cuantos más problemas, más podía poner en práctica su habilidad. Un metro cuadrado de azulejos terminó siendo más de una página de descripción. El contratista, probablemente con sensatez, nos ignoró a ambos y puso lo que pudo conseguir de los comercios locales donde tenía una cuenta: un desastre de coches salpicados de colores y extremos cortados. Fue doloroso para mí verlo. No es que importara a la larga: hace poco volví a ver el edificio para revisar mi memoria. Lo habían demolido para dar paso a algo mucho más grandioso, pues la anodina calle se había vuelto atractiva gracias a las maquinaciones del mercado inmobiliario londinense.

Cerebro izquierdo, cerebro derecho

Hay innumerables otros ejemplos de profesiones que se autodefinen para autoperpetuar su existencia: el voraz efecto espiral de más abogados que conduce a más litigios que conducen a más abogados es probablemente el más sorprendente, particularmente en los EE. UU. Todos apuntan a la verdad en el análisis de Bauman de que "la experiencia se convierte en su propia causa (en lugar de su propio propósito)".<sup>10</sup> Es significativo que estas palabras provengan de la obra maestra de Bauman, *Modernidad y ambivalencia*. Bauman ve al experto como uno de los agentes clave en la guerra de la modernidad contra la ambivalencia y la consiguiente anulación de la contingencia con las presuntas virtudes de la certeza. Los expertos, dotados de la autoridad del conocimiento profesional, legislan cuál es la forma correcta o incorrecta de abordar los problemas. Si esta operación asume el estado de una batalla con las fuerzas de la incertidumbre y el desorden, entonces esto solo sirve para reforzar el estado heroico del profesional. Parece que Vitruvio, ese mono que me molesta, tenía esto presente al iniciar su tratado con una serie de metáforas militares. El arquitecto bien formado, plenamente dotado de conocimientos teóricos y prácticos, alcanzará su objetivo con rapidez y autoridad.

Como señala Indra McEwen, "el ataque rápido parece ser la consigna aquí", y el objetivo final es el orden.<sup>11</sup>

Para ganarse la confianza del inexperto, es importante que las decisiones del profesional se basen en ciertos principios, no en una interpretación abierta. La confianza, como señala Anthony Giddens, es un factor necesario, aunque a veces incómodo, al lidiar con la fuerza abrumadora de la modernidad.<sup>12</sup>

Ante la creciente complejidad del mundo moderno, es necesario confiar en los expertos, y para ello es necesario tener la certeza de que sus sistemas son fiables. Como dice Bauman, «el conocimiento experto satisface otra necesidad crucial del individuo: la racionalidad... el deseo profano de ser racional impulsa la pericia». <sup>13</sup> Las reglas son aceptables, las corazonadas no. Sin embargo, esta confianza conlleva reservas.

"Las actitudes de los legos hacia la ciencia y el conocimiento técnico", dice Giddens, "generalmente son ambivalentes... esta es una ambivalencia que yace en el núcleo de todas las relaciones de confianza... porque la confianza solo se exige cuando hay ignorancia.

Sin embargo, la ignorancia siempre da motivos para el escepticismo o al menos para la cautela".<sup>14</sup> El inexperto necesita que el experto se haga cargo de su ignorancia, pero al mismo tiempo se siente resentido por esta cesión de control. El resultado es que las personas «hacen un 'trato con la modernidad', en términos de la confianza que depositan en elementos simbólicos y sistemas expertos. La naturaleza del trato se rige por mezclas específicas de deferencia y escepticismo, comodidad y miedo». <sup>15</sup>

El profano se ve expuesto involuntariamente en su ignorancia, de ahí el escepticismo y el miedo, pero no puede sobrevivir en la ignorancia, de ahí la deferencia y la necesidad de consuelo. Son parejas que favorecen al experto; por ejemplo, el fontanero que pasa rápidamente de infundir miedo a exigir deferencia con la inevitable frase inicial: "¡Ay, ay, ay!".

Algún imbécil lo ha solucionado todo: "Esto va a requerir algo de ordenamiento", o la jerga desconcertante del experto en informática que genera miedo a lo desconocido y al mismo tiempo la tranquilidad de que solo el geek puede lidiar con ello.

Los arquitectos han sabido aprovechar estas tensiones: intercambiando convenientemente los sombreros de científico y artista, tienen dos cartas para jugar. A través del recurso a códigos, técnicas y tipologías, la profesión intenta proveerse de una sólida base de conocimiento fundada en principios racionales y sus métodos asociados, que solo los arquitectos tienen la habilidad y el conocimiento para manipular. Una cita de Peter Eisenman da una ilustración explícita de esta acción de legitimación profesional: "Cuando uno niega la importancia de la función, el programa, el significado, la tecnología y el cliente—restricciones tradicionalmente utilizadas para justificar y en cierto modo apoyar la creación de formas—la racionalidad del proceso y la lógica inherente a la forma se convierten casi en la última 'seguridad' o legitimación disponible".<sup>16</sup> Lo que está insinuando es que las cuestiones de uso, significado y clientes son demasiado difusas para precisarlas con alguna autoridad, por lo que uno tiene que encontrar parámetros más racionales para describir la arquitectura como proceso y producto. Esto proporciona la comodidad, al menos al lado izquierdo del cerebro, que procesa lo racional.

La deferencia se obtiene cuando el fundamento objetivo de la razón se superpone con la mística del genio artístico, mediante la cual solo el arquitecto puede, de una manera casi mágica, dar forma estética a los principios racionales. La idea del arquitecto como artista juega un papel importante en el establecimiento de la cultura arquitectónica en el mundo exterior. Lo extraño de la creatividad arquitectónica es que, a pesar de muchos intentos, se resiste a una explicación completa; es exactamente esta cualidad enigmática la que eleva su valor en el mercado externo. También afecta la economía interna de la profesión, con los arquitectos "estrella" que pagan menos de lo que deberían, pero que a cambio ofrecen una relación osmótica con el arte. Con el doble golpe del hemisferio izquierdo y derecho del cerebro, de la razón objetiva y el genio subjetivo, se efectúa el cierre profesional. Los arquitectos más exitosos son aquellos que dan estos golpes en rápida sucesión.

Tuve una vez un estudiante muy talentoso que empezó a trabajar para un arquitecto muy famoso. Este estudiante tenía una notable facilidad para dibujar bocetos rápidos pero convincentes. El famoso arquitecto reconoció este talento y se aprovechó de...

Estudiante a las reuniones iniciales con el cliente. Mientras el cliente y el arquitecto discutían los problemas de función, ubicación y costo, el estudiante se sentaba tranquilamente al fondo, captando las indirectas que el arquitecto dejaba caer sutilmente: «Sería más eficiente tener la entrada al lago». «El ángulo del sol da una curva aquí, la solución óptima». «La relación de aspecto de la parcela indica que hay que subir». Las convertía en bocetos sugerentes. Al final de la reunión, el arquitecto presentaba estos dibujos. Era un hecho consumado.

Recuerda que soy el maldito arquitecto

De las seis personas a las que pregunté sobre el significado de RIBA, fue decepcionante, pero tal vez no sorprendente, que ninguna se refiriera al apodo con el que se le conoce en la industria de la construcción: "Recuerden que soy el Arquitecto Maldito". Es una frase que es a la vez triste y desesperada, que habla de una autoridad perdida. La razón de esta pérdida puede ser que el conocimiento que se necesita para definir la profesión es diferente del conocimiento necesario para efectuar la práctica arquitectónica. La profesión de la arquitectura y la práctica de la arquitectura son claramente diferentes, pero a menudo se tratan como si fueran lo mismo. La profesión de la arquitectura está internamente definida y es necesariamente autónoma; la práctica de la arquitectura es un conjunto de redes externas y necesariamente dependiente. El conocimiento que se desarrolla para satisfacer las necesidades internas es de un tipo muy particular, y no es en absoluto el mismo que el requerido para lidiar con esas contingencias externas.

Los profesionales, como argumenta Burton Bledstein, intentan "definir un sistema de conocimiento total y coherente dentro de un territorio preciso".<sup>17</sup> Para que ese conocimiento sea totalizador, debe elevarse por encima de condiciones particulares y, por lo tanto, se desarrolla a partir de tareas específicas. El conocimiento profesional tiende, por lo tanto, al desarrollo de principios comunes y métodos establecidos que surgen de ellos, todos respaldados por el mandato de la razón. Es esta combinación de desapego y racionalidad la que caracteriza al conocimiento profesional, combinando dos clichés: la voz serena de la razón es emitida por la figura remota de la autoridad. El problema surge cuando los principios y métodos necesarios para definir la profesión se transfieren instrumentalmente para convertirse en las reglas y procedimientos de la práctica. En medicina e ingeniería, nos preocuparía profundamente que la base de conocimiento de la profesión no se aplicara directamente en la práctica; sin esta aplicación instrumental, la gente moriría y los edificios se derrumbarían. Hay corazones buenos y corazones malos; el conocimiento de cómo funcionan los buenos corazones p

Para abordar las particularidades del corazón enfermo. Esto no significa, como Ivan Illich demuestra tan claramente, que la profesión médica no defina los límites de esa base de conocimientos y, mediante su institucionalización, la controle, pero se necesita alguien tan intelectual y personalmente valiente como Illich para desistir por completo de ese conocimiento.<sup>18</sup>

En arquitectura, sin embargo, el conocimiento se está transfiriendo de la aparente seguridad y estabilidad del dominio autodefinido de la profesión a un conjunto de condiciones mucho menos estables y predecibles. Llevar el paradigma de la certeza al mundo de la incertidumbre está condenado al fracaso. Cuantas más tipologías, códigos de conducta, planes de trabajo, calendarios y especificaciones...

Cuanto más se afilan las cationes en categorías y sistemas para controlar esas condiciones rebeldes, más se verán embotadas por ellas. El "Plan de Trabajo RIBA" no es intrínsecamente un documento inútil, pero sí lo es si se confía en él como descripción veraz de una secuencia lineal sin restricciones: cada proyecto retrocederá y avanzará para revisar o acelerar etapas a medida que cambien los costos, los informes, los clientes y otras condiciones. Es la inseguridad profesional ante tal posible desenlace lo que refuerza la búsqueda de certeza, pero el resultado es una búsqueda interminable de la propia cola imposiblemente hermosa en ese bucle internalizado. Un síntoma de esto es el ejercicio del conocimiento arquitectónico menos en las prácticas fluidas y más en los objetos estáticos. Los análisis de los procesos de diseño, las reflexiones sobre la profesión o los debates sobre la ocupación social se ven eclipsados por la atención al edificio como objeto estético y tectónico. Al tomar el útil modelo de Bryan Lawson sobre los procesos, productos y rendimiento de la arquitectura como descripción de las diversas etapas del diseño y la ocupación arquitectónica,<sup>19</sup> el enfoque habitual se centra en el centro estable del producto, en lugar de en los términos periféricos más abiertos. El resultado es una falsa sensación de distanciamiento; los productos pueden tratarse como objetos neutrales de contemplación, ajenos a sus ramificaciones políticas y sociales.

Las profesiones se involucran rápidamente con la política cuando esta afecta directamente su estatus profesional en términos de protección de títulos o financiación para su área, pero son mucho menos propensas a reconocer la constitución política de sus prácticas reales o las consecuencias más amplias de sus productos. Los arquitectos no son diferentes en esto. Los polos gemelos de la razón objetiva y el arte creativo se perciben como superiores al mundo político. Pero decir que algo no es político no significa que en realidad no lo sea. Todo lo contrario: la inocencia asumida lo hace más vulnerable a la apropiación. La razón objetiva se apropia bajo la apariencia de una mayor eficiencia y control funcional, y el arte creativo bajo la apariencia de una mercantilización estética.

Como hemos visto, los arquitectos son cómplices de esta apropiación de valores profesionales por parte del mercado. Sin embargo, prefieren ignorar este asalto a su capital profesional y, en cambio, se centran en la búsqueda de ideales más elevados, utilizando las cortinas de humo de la perfección y la belleza para ocultar cualquier contacto con la realidad.<sup>20</sup>

En este punto iba a contar una historia sobre la vida antes de los arquitectos y la vida con ellos, cuyos ideales se erigieron sobre los hombros de los filósofos, pero luego descubrí que el autor romano Séneca se me adelantó dos mil años y lo expresa mejor. Escuchen:

Me niego a admitir que la filosofía descubrió las artes que la vida cotidiana utiliza. Créanme, ¡qué época tan feliz, antes de los arquitectos, antes de los constructores! Todo esto nació cuando nació el lujo; esto de cortar maderas a escuadra y hender una viga con mano certera mientras la sierra recorría la línea marcada. El hombre primitivo cortaba la madera con cuñas. En otro punto también discrepo de Posidonio, cuando sostiene que las herramientas mecánicas fueron invención de hombres sabios...

Fue el ingenio del hombre, no su sabiduría, lo que descubrió todos estos dispositivos... inventados por algún hombre cuya mente era ágil y aguda, pero no grande ni exaltada; y lo mismo puede decirse de cualquier otro descubrimiento que sólo pueda hacerse por medio de un cuerpo inclinado y de una mente cuya mirada esté fija en el suelo.<sup>21</sup>

## El crisol

“Esa fue una época feliz, antes de la época de los arquitectos”. Esta es una visión severa, y difícilmente una que, como educador y arquitecto, pueda suscribir sin una grave hipocresía. Pero puedo suscribir el sentimiento general de que para lidiar con los problemas de la “vida cotidiana”, se requiere un tipo diferente de pensamiento: lleno de ingenio, agudo, ágil, con la vista puesta en el suelo en lugar de alzado con pretensiones de grandeza distante. La disyunción entre el tipo de conocimiento que la profesión necesita para legitimarse y la forma de pensamiento que requiere la práctica se resume mejor en la distinción de Bauman entre legisladores e intérpretes. Los legisladores son los pensadores de la era moderna, a quienes se les otorga autoridad por el acceso al “conocimiento superior (objetivo)”. Es una forma de conocimiento que refleja la visión moderna del mundo como “esencialmente una totalidad ordenada” que puede ser objeto de control.<sup>22</sup> En su objetividad y autoridad, el conocimiento del legislador se alinea con el del profesional. Los intérpretes, por otro lado, son los pensadores de la posmodernidad, en el sentido de una condición que acepta la incertidumbre y la falta de orden como características ineludibles de la vida y el pensamiento.

intenta dar sentido a este paisaje más fluido, trabajando desde el contexto de un tema particular en lugar de observarlo desde fuera.

Ante demandas contradictorias, como inevitablemente ocurre con cualquier arquitecto, el legislador intentará sofocarlas mediante la imposición, mientras que el intérprete negocia con ellas. Si bien el conocimiento profesional se basa en la eficacia de las formas establecidas de hacer, lo que la práctica realmente necesita son formas ágiles de pensar. De nuevo, se abre una brecha entre lo que la profesión cree que debería hacer y lo que la práctica realmente le exige. Superar esta brecha exige, en términos de Bauman, «reemplazar el sueño del legislador por la práctica del intérprete»,<sup>23</sup> siendo la palabra clave aquí «sueño», porque cuanto más se aferre la profesión a sus falsos sueños, más incumplirá sus responsabilidades hacia los demás y más se verá marginada.

La interpretación exige claramente diferentes formas de pensar que no presuponen una respuesta perfecta. La hermenéutica, como rama del conocimiento que invoca la interpretación, «se opone a la noción de que los asuntos humanos pueden finalmente formalizarse en reglas explícitas que pueden o deben funcionar como un procedimiento de decisión». <sup>24</sup> Es importante destacar que la hermenéutica trabaja con la contingencia, en lugar de contra ella; de hecho, necesita la misma apertura que proporciona el campo contingente para que cualquier interpretación se realice libre de preconcepciones. Como sostiene el filósofo Nicholas Smith, "el reconocimiento de la contingencia sirve para definir la perspectiva teórica y el impulso práctico de la hermenéutica... en oposición a la idea de que la comprensión correcta de un asunto se puede obtener siguiendo reglas metodológicas o procedimentales neutrales, la hermenéutica insiste en que lo que cuenta como una comprensión sólida no se puede fijar de antemano de las contingencias del compromiso real". <sup>25</sup> El intérprete, por lo tanto, no solo necesita sino que disfruta del compromiso con la contingencia; las variables y los conflictos potenciales no son algo que se pueda sofocar, sino que se convierten en el crisol para el intercambio entre una mezcla de intérpretes: profesionales, aficionados, soñadores, pragmáticos. <sup>26</sup> El crisol es el escenario de la transformación casi milagrosa de elementos burdos e incompatibles en algo milagroso, o al menos, así es como se ve en mi patio trasero, Shelby, la cuna del acero de crisol. Es bajo esta luz, la brillante luz del crisol, que la dependencia de la arquitectura, lejos de ser su debilidad, se convierte en su oportunidad, con el arquitecto actuando como abierto.

oyente atento e intérprete ágil, que colabora en la realización de las visiones no pulidas de otras personas.

Este modelo del arquitecto como agente interpretativo, y por tanto de la arquitectura (como profesión, práctica y producto) como agencia transformadora, depende

Se basa en una versión revisada de los valores profesionales, pidiéndoles que bajen de su distanciamiento y, en cambio, se comprometan como un conjunto de principios informados entre muchos. No exige —y esto es importante— que se disuelva el conocimiento arquitectónico, sino que se lo reconsidere, alejándolo de cualquier noción de autoridad y certeza. Rechazar el conocimiento en nombre de la disolución de la autoridad del experto es solo tirar al bebé junto con el agua de la bañera. Este fue precisamente el dilema del movimiento de arquitectura comunitaria en las décadas de 1970 y 1980.

En nombre de la rectitud política, el poder pasó del arquitecto a la comunidad; en la renuncia forzada del poder, los profesionales expertos también renunciaron a su conocimiento (porque, en la formulación bien gastada reducida de Foucault, el conocimiento es poder). Como meros facilitadores técnicos, los arquitectos no pudieron usar su conocimiento incorporado de manera transformadora; más bien, sus habilidades solo se usaron instrumentalmente. El teórico social brasileño Roberto Mangabeira Unger plantea el mismo punto en la construcción de su idea de la vocación transformadora, sin un compromiso con el cual un profesional "pronto se ve arrastrado a la concepción instrumental del trabajo".<sup>27</sup> El conocimiento técnico del experto no es suficiente para permitir que otros expandan sus deseos nacies pero no articulados, y por lo tanto estos permanecen en el nivel del mínimo común denominador. La filósofa Gillian Rose, en su brillante crítica de la arquitectura comunitaria, lo captura perfectamente en la memorable frase: "el arquitecto es degradado; el pueblo no accede al poder".<sup>28</sup>

Sin embargo, tal vez toda esta charla sobre promoción y degradación, desprendido y comprometido, es de hecho una distracción si, junto con Lefebvre, entendemos que " las actividades superiores, diferenciadas y altamente especializadas nunca han estado separadas de la práctica cotidiana, [sino] que solo han parecido serlo".<sup>29</sup> Lo que esto sugiere es que el conocimiento profesional debe verse como parte de una red que entrelaza el conocimiento humano y no humano, el conocimiento especializado con las percepciones cotidianas, las reglas con los instintos, las ciencias sociales con lo social.<sup>30</sup> Pide a la profesión que forme parte de las redes de otros, y en esto la confronta con su peor temor, el de ser normal. Si se considera que un profesional es como cualquier otra persona, lo pierde todo, de ahí su insistencia en ser diferente. Esto, sin embargo, es malinterpretar estas redes y su uso híbrido del conocimiento. Los instintos y las percepciones cotidianas no son impulsos aleatorios; Se desarrollan desde el contexto de la experiencia integrada (que es donde el profesional puede reivindicar una comprensión distintiva), pero se imparten en un contexto compartido con otros (que es donde el profesional se involucra). De he

Las ideas institucionales de una profesión "tienen que realizarse mediante la acción colectiva". Siguen siendo poco convincentes y oníricas hasta que las complementamos con una visión de las actividades sociales que podrían establecerlas». 31 Esta noción de que el conocimiento profesional depende en realidad de otros para su desarrollo y puesta en práctica transformadora pincha útilmente ese globo de autoengrandecimiento en el que se alzaron los miembros originales del RIBA. Esos primeros profesionales se convencieron a sí mismos de que «eran obviamente ventajosos para el país en general», pero la realidad es que todos dependemos mutuamente, no solo en términos de intercambio económico, sino también en el contexto del intercambio intelectual.

Todo esto refuerza el argumento presentado al final del capítulo 3 de que el conocimiento arquitectónico, como conocimiento situado, no debe aplicarse como una abstracción desde el exterior, sino desarrollarse desde el contexto de la situación dada. Esto exige un nuevo tipo de conocimiento. La profesión se basa tradicionalmente en un saber "que" y un saber "cómo". Los arquitectos despliegan su conocimiento ya sea en forma de un conjunto de hechos o principios teóricos (saber "que") o como un conjunto de habilidades técnicas e instrumentales: dibujo, detalle, planificación (saber "cómo"). John Shotter argumenta que estos tipos de conocimiento están "descontextualizados". En cambio, Shotter aboga por un conocimiento "desde dentro", un conocimiento de desarrollo que se ajusta y surge del entorno sociocultural en el que se sitúa.

En términos de Shotter, esto es "conocimiento del tercer tipo", a diferencia de los dos primeros (saber "cómo" y "que").<sup>32</sup>

El problema del problema

Para alejarse del modelo de saber "cómo" y saber "qué", los arquitectos tendrán que abandonar el paradigma de la resolución de problemas; esta afirmación puede resultar chocante, porque la resolución de problemas a menudo se considera la característica que define el rol del arquitecto. En la educación, el estudio de arquitectura se presenta como un ejemplo de aprendizaje basado en problemas, el espacio donde a los estudiantes se les plantea un "problema" y, a través del acto creativo y reflexivo del diseño, llegan a una "solución". En la práctica arquitectónica, el "problema" es lo que le da a la profesión algo sobre lo que actuar de manera especializada. Como señala Reyner Banham, "un profesional es un hombre con un interés, un interés continuo, en la existencia de problemas".<sup>33</sup> Resolver problemas es como la profesión se legitima; plantear problemas es como se perpetúa. No es sorprendente que los edificios se ofrezcan como la única solución a los problemas definidos arquitectónicamente, ya que son los arquitectos quienes

legitimados profesionalmente para construir edificios. La resolución de problemas es también síntoma y causa de una profesionalización más amplia del entorno construido, en la que, como señala Habraken, «lo que antes permanecía incuestionable se ha asumido como un problema de diseño por resolver: nada puede darse por sentado... El entorno construido, el entorno ubicuo, estable y ordinario para la innovación arquitectónica, ahora está siendo reinventado por los profesionales, poco a poco, una y otra vez». 34

Es difícil reconciliar la noción de agencia transformadora con la de resolución de problemas. Los problemas miran decididamente hacia atrás, mientras que la agencia mira esperanzadoramente hacia adelante. La connotación negativa del término problema arroja una sombra sombría sobre el proceso de diseño, lo que implica que lo mejor que podemos esperar de la solución es hacer del mundo un lugar un poco menos malo, en oposición a la agencia transformadora que se funda en una aspiración mutua de hacer del mundo un lugar mejor. John Chris Jones lo entiende perfectamente cuando dice: "pensar en el diseño como 'resolución de problemas' es utilizar una metáfora bastante muerta para un proceso animado y olvidar que el diseño no es tanto una cuestión de ajustarse al statu quo como de darse cuenta de nuevas posibilidades y descubrir nuestras reacciones ante ellas". 35 Desde esta perspectiva, la resolución de problemas se revela como un acto inherentemente conservador de cambiar gradualmente lo que ya existe de una manera dirigida por ideologías preconcebidas.

Si un problema del problema reside en cómo cierra el potencial de nuevas posibilidades, el otro es que su formulación y resolución es un acto excluyente y, por lo tanto, inapropiado para la agencia transformadora que involucra las voces y redes de otros. Los problemas requieren cierto tipo de conocimiento profesional y experto para resolverlos. Por lo tanto, la identificación del problema privilegia inevitablemente al experto sobre el inexperto, lo que limita la posibilidad de la agencia arquitectónica como una iniciativa compartida.

De todos los desafíos a las estructuras del problema arquitectónico, el más directo y devastador es el dictamen de Cedric Price de que la mejor solución a un problema arquitectónico no es necesariamente un edificio.<sup>36</sup> Es devastador porque expone tan claramente la falibilidad del círculo cerrado del experto (aquel en el que el experto define la profesión que ordena la práctica que produce edificios que a su vez definen el conocimiento del experto). Si los edificios se eliminan como la única solución, entonces ¿qué le queda a la profesión o, peor aún, de la profesión? Como lo indica la propia obra de Price, mucho, pero para encontrar este campo expansivo, la profesión necesita cambiar la aplicación de la atención arquitectónica de los objetos a la agencia.

Esto implica el ejercicio de la inteligencia arquitectónica en lugar de la imposición del conocimiento arquitectónico. La inteligencia arquitectónica es la

Aplicación del pensamiento flexible; esto es diferente del conocimiento arquitectónico, que se basa en la búsqueda de cimientos estables, una búsqueda que Jonathan Hill compara con verter agua en un colador.<sup>37</sup> La inteligencia arquitectónica, cuando se libera de las ataduras de intentar la certeza y la fijeza, es mucho más febril que la inteligencia de otras profesiones. La educación arquitectónica, cuando no está obsesionada con la producción de imágenes visuales, expone a los estudiantes a una gama extraordinariamente amplia de actividad intelectual, desde el postestructuralismo hasta la estructura de los postes. Esto proporciona el potencial para el desarrollo de exactamente el tipo de pensamiento flexible que se requiere para lidiar con las contingencias de la práctica arquitectónica. El obstáculo es que el proceso de validación profesional, al que está sujeta casi toda la formación arquitectónica, encuentra difícil legislar la inteligencia arquitectónica y los juicios que de ella surgen, y los sofoca bajo exigencias de adquisición de habilidades y conocimientos, privilegiando así los resultados de ejercicios de resolución de problemas.

Por lo tanto, necesitamos encontrar un paradigma alternativo a la resolución de problemas como base de la práctica arquitectónica. En un elocuente artículo, el teórico de la planificación John Forester sugiere que deberíamos reemplazar la metáfora normativa del diseño como la búsqueda de una solución con la idea del diseño como "creación de sentido". "La creación de sentido no es simplemente una cuestión de resolución instrumental de problemas, es una cuestión de alterar, respetar, reconocer y dar forma a los mundos vividos por las personas".<sup>38</sup> Un aspecto central del argumento de Forester es que tal movimiento del problema a la creación de sentido necesariamente conlleva un reconocimiento de la situación social controvertida en la que se inicia el proceso de diseño, y del mundo social contingente en el que los edificios y sus usuarios eventualmente se situarán. "Si la creación de forma se entiende más profundamente como una actividad de dar sentido juntos, el diseño puede entonces situarse en un mundo social donde el significado, aunque a menudo múltiple, ambiguo y conflictivo, es sin embargo un logro práctico perpetuo". Cuando la resolución de problemas, basada como está en el pensamiento positivista, tiende a abstraer o excluir lo social y lo político, la creación de sentido inevitablemente se relaciona con ellos y, al hacerlo, concuerda con un modelo de agencia arquitectónica en el que las cuestiones sociales y políticas se llevan al primer plano y luego se negocian a través de discusiones espaciales.

Para obtener la máxima fuerza de sentido, es necesario abordar la gama completa de condiciones que el diseño, como aplicación de la inteligencia arquitectónica, podría implicar. Normalmente se asume que la parte más creativa del diseño se centra en el edificio como objeto, de ahí la fijación con la innovación formal, pero se podría argumentar que la más

La parte más importante y creativa del proceso es la formulación del informe. Este suele verse simplemente como un instrumento de racionalidad: cómo integrar las funciones en las estancias de la forma más eficiente. A menudo redactados por el cliente, con la ayuda de topógrafos y gestores de proyectos, los informes reducen la arquitectura a una cantidad abstracta y se traducen rápidamente en hojas de datos insonorizadas de las estancias. Estas reducciones se transmiten entonces como hechos consumados al arquitecto, a quien no le queda mucho más que hacer que convertir estos sistemas de flujos y eficiencias en planos (un acto principalmente técnico) y luego disfrazar las deficiencias del proceso (y su propia marginalidad dentro de él) revistiendo el edificio con diversas pieles (un acto meramente estético). Lo peor de todo es que la definición de los informes en términos abstractos suprime su contenido social bajo un conjunto de normas conservadoras. El cambio del diseño del objeto al diseño del informe, por otro lado, inevitablemente saca a la superficie lo social. **El encargo creativo trata de negociar un nuevo conjunto de relaciones sociales, de yuxtaposiciones de acciones y actividades, de la posibilidad de pensar fuera de lo convencional para proyectar nuevas condiciones espaciales y, por ende, sociales.** Este proceso de desarrollo de un encargo puede no proporcionar la estimulación visual inmediata que se asocia con el diseño creativo de un objeto —una euforia que ha fascinado a los arquitectos a lo largo de los siglos—, pero sí tiene un efecto mucho más profundo y a largo plazo.

Dejar ir

Una de las razones por las que el diseño del objeto tiene tanta prioridad sobre aspectos como la instrucción es que se trata de un aspecto de todo el proceso en el que el arquitecto aún conserva un control nominal. Incluso si este control del diseño está muy mediado por las acciones y demandas de otros (clientes, gestores de costes, constructores, etc.), el arquitecto, en el desapego de su estudio, aún puede soñar con la reproducción en alta fidelidad de sus ideales de diseño. Es en estas condiciones que la producción de objetos está ligada al poder del que Nietzsche acusa al arquitecto de estar «bajo el hechizo»; asocia el poder con la fabricación de objetos («la arquitectura es una especie de elocuencia del poder en las formas») de una manera que da como resultado que el poder «repose en sí mismo, fatalistamente, una ley entre leyes». En este mundo aislado, el interés propio del profesional conduce a una cierta ceguera ante el estado de los otros.<sup>41</sup> Sin embargo, con el cambio de la creación de objetos como forma de resolución de problemas a la idea de agencia arquitectónica, la ejecución de este poder separado no es éticamente sostenible.

La instrucción es sólo una de las muchas actividades arquitectónicas que involucran a otros, y en su papel de intérpretes los arquitectos deben asumir una postura de modestia.

“El pensamiento del flujo... nos hace desconfiar del poder... la hermenéutica es una lección de humildad; sale escarmentada de su lucha con el flujo”, escribe John Caputo. “Comprende el poder del flujo para borrar los esquemas mejor trazados de la metafísica. Toma las construcciones de la metafísica como las formaciones temporales de nubes que, desde la distancia, crean la apariencia de forma y sustancia, pero que se nos escapan de los dedos al contacto”. 42 Ante la tormenta de fuerzas que constituye el panorama arquitectónico, uno no puede sino ser humilde; la modesta aceptación de tener el mayor sentido posible en oposición a la afirmación imperiosa de la “verdad” es la única opción realista si la arquitectura no ha de ser otra de esas nubes evanescentes. Esto significa abandonar los valores tradicionales de autoridad y ceder parte del control asociado a otros, conservando y ejercitando al mismo tiempo la febril inteligencia arquitectónica que define la profesión. Pero, sobre todo, significa reconocer que, en este caso, los arquitectos no actúan para sí mismos, sino en nombre de otros, y esto implica actuar éticamente. Es a la ética a la que...

Ahora nos volvemos.

## 10 Ética imperfecta

### Mala ética

A veces me preguntan si me gusta la arquitectura. Esta pregunta suele surgir al final de una conferencia, tras haber criticado retóricamente algunos de los dogmas de la disciplina. Quizás a estas alturas tú también pienses lo mismo.

Mi respuesta siempre es la misma. Amo la arquitectura por su potencial, pero me desesperan los arquitectos por desperdiciar ese potencial con demasiada frecuencia en su obstinado apego a ciertos valores. Sé que incluso esto podría interpretarse como una generalización. Sé que, por supuesto, hay arquitectos que no encajan en mi —a veces— terca descripción. Mi problema no es con estos individuos, sino con el colectivo y la cultura que lo sustenta. Si esta crítica parece intemperante, entonces no pretende ser más que amor duro, un pequeño llamado a salvar la profesión de sí misma, de sus adicciones que la distraen. Este capítulo, sin embargo, no es amor duro, es simplemente duro. Sin bromas ni historias; la evidencia hablará por sí sola. Es duro porque trata sobre ética, una noción que se usa con demasiada libertad y vaguedad en arquitectura, y que de esta manera se apropia indebidamente como una conveniente cortina de humo bajo cuyo manto se permiten valores poco éticos.

Para perpetuar.

Hay algo en la inclusión de las palabras ética y moral en los escritos de arquitectura que con demasiada frecuencia me indigna. Cuando un libro comienza con una crítica santurrón de la «ética de la estática» y la reemplaza con una vaga noción de «la ética del movimiento», y luego nos ofrece imágenes vacías de manchas flotando en el espacio vacío.<sup>1</sup> Cuando un distinguido filósofo escribe un libro lúcido sobre la función ética de la arquitectura y termina con una imagen del Capitolio de los Estados Unidos para ilustrar el argumento.<sup>2</sup> Cuando los arquitectos confunden los códigos de conducta profesionales con una postura ética. Cuando otro

Un distinguido filósofo murmura sobre la forma en que “los principios estéticos (de giros, curvas y color) están codificados de maneras que conllevan un peso ético y social significativo”.<sup>3</sup> Cuando los organizadores de una conferencia de arquitectura encadenan poética, ética y reconciliación en el título, y luego esperan con nostalgia que cada término se frote virtuosamente con el otro.<sup>4</sup> Cuando los arquitectos parlotean sobre la ética de la construcción como si la “honestidad” en la estructura y el detalle cumpliera de alguna manera un propósito moral. Cuando otro filósofo argumenta que una pared de ladrillos bien hecha muestra que el fabricante se preocupó, y en este cuidado hay algún tipo de postura moral.<sup>5</sup> Cuando Le Corbusier grita: “El encalado es extremadamente moral”.<sup>6</sup> Cuando se considera que solo la belleza tiene un propósito ético redentor...

Podría seguir, pero ya entiendes la idea: estas cosas me ponen los ojos en blanco, y si en este párrafo he pisoteado todo tipo de pies arquitectónicos e intelectuales, entonces tal vez eso sea tanto un reflejo de la magnitud del problema como de la magnitud de mi irascibilidad, algo que tal vez comparta con Manfredo Tafuri cuando habla de los “patéticos relanzamientos ‘éticos’ de la arquitectura moderna”.<sup>7</sup>

Luego está el mayor moralista arquitectónico de todos: Mies van de Rohe. Dijo (o se dice que dijo): «Dios está en los detalles». <sup>8</sup> Pero ¿qué sucede cuando se coloca esta piadosa cuenta en el rosario arquitectónico contra el enredo oportunista de Mies con los nazis? <sup>9</sup> ¿Qué sucede entonces con esa moral insistente? Debería derrumbarse bajo su propia arrogancia, eso es lo que debería suceder. Una vez señalé esto en una reseña de una exposición de Mies, en la que los comisarios, en un himno a su rigor y genio artístico, habían minimizado dramáticamente su conveniencia política. Recibí una carta de respuesta: «¿No se da cuenta el excéntrico profesor de que (a) Mies fue expulsado por los nazis (b) Mies fue un gran arquitecto?», o algo por el estilo. No te metas con Mies.

Fue el mensaje. Sin embargo, es necesario considerar a Mies como un buen punto de partida para desentrañar la complicada relación entre arquitectura y ética.

Esa carta dice muchísimo. Es incorrecta desde el punto de vista fáctico (Mies no fue expulsado de Alemania, sino que fue a Estados Unidos invitado por varios pretendientes), pero la repetición de una falsedad común lo presenta convenientemente como una víctima, acentuando así su estatus heroico de «gran» arquitecto, un estatus en el que se eleva por encima de las debilidades políticas de los simples mortales. Así, en una sola línea, la carta logra establecer el mito de que la arquitectura es un mundo en sí misma, y en esta separación opera bajo sus propias leyes morales. Franz Schulze, en su «biografía crítica» de Mies, lo dice cuando observa: «Políticamente, Mies era un alma pasiva; sus energías morales activas se dirigían hacia su arte y se alejaban de prácticamente todo lo demás». <sup>10</sup> Nadie podía permanecer

Políticamente "pasivos" ante el auge del nacionalsocialismo, pero tal vez, solo tal vez, podrían engañarse a sí mismos creyendo en un universo paralelo, un refugio a un plano superior de conciencia donde la moralidad se asocia no con otras personas, sino con la rectitud de la arquitectura como la rigurosa disciplina del detalle fino y divino y la estética estricta. Solo en un universo paralelo así, presidido por los dioses de la arquitectura, se podría creer que "existe un proyecto ético que se lleva a cabo precisamente en la obra".

11

Aquí, tal vez, debería sentir lástima por estos delirios, pero todavía veo rojo por el abuso y la confusión de los términos ética y moral. Para explicar por qué, primero es necesario definir lo que entiendo por "ética". Hay cuatro usos comunes de la palabra, todos bastante diferentes. El primero es la asociación con ethos, el sentido originario de cómo los seres humanos existen en el mundo según una costumbre comúnmente acordada y virtuosa; para Karsten Harries, la función ética de la arquitectura es "su tarea de ayudar a articular un ethos común".<sup>12</sup> El segundo es el significado derivado de Aristóteles, en el que la ética se asocia principalmente con el desarrollo del buen yo en la búsqueda de la buena conducta. El tercero es el sentido desarrollado por Kant, en el que un código universal de moral se considera parte del proyecto más amplio de la razón.

Finalmente, existe la interpretación utilitarista de la ética, que consiste en el uso del conocimiento para lograr el mayor beneficio para el mayor número de personas. Como se verá, ninguna de estas interpretaciones de la ética se ajusta a mi propósito, ya que todas, de una u otra manera, vinculan la ética con la suposición más amplia de que existen maneras definitivamente correctas y adecuadas de hacer las cosas. Por lo tanto, ejecutar la ética bajo cualquiera de estas formas es sofocar precisamente la contingencia y la alteridad del mundo que, he sostenido, se debería permitir que florezcan.

Mi comprensión de la ética se basa en Zygmunt Bauman, quien a su vez reconoce al "mayor filósofo ético del siglo XX", Emmanuel Levinas, para quien la ética se define simple y directamente como "ser para el Otro". Asumir una postura ética significa "asumir la responsabilidad por el Otro".<sup>13</sup> Es esto, y solo esto, lo que debería guiar la ética de la arquitectura. El "otro" aquí es la diversa mezcla de constructores, usuarios, ocupantes y observadores de la arquitectura, personas cuyas vidas políticas y fenoménicas se verán afectadas por la construcción de un edificio y su posterior ocupación. De esta dimensión ética surgen varias implicaciones. En primer lugar, dado que la arquitectura se aborda principalmente como una experiencia espacial, se deduce que el enfoque de la atención ética debe centrarse en la dinámica del espacio social, no en la estática de la visión. En segundo lugar, los deseos y necesidades del "Otro" son diferentes a los de los clientes, lo que significa

Que cualquier postura ética debe estar claramente separada de los códigos de servicio profesional, los cuales se preocupan principalmente por satisfacer las demandas del cliente. En tercer lugar, las condiciones espaciales y sociales de la vida contemporánea, en toda su fluidez, deben abordarse con un nuevo tipo de ética, no con la restitución de una forma previa de ética originaria. Finalmente, el «Otro» es inevitablemente diverso e impredecible, por lo que una postura ética debe aceptar esta diferencia en lugar de intentar ocultarla bajo un manto de moral universal. El resto de este capítulo intenta profundizar en lo que dicha ética podría significar para los arquitectos.

### Ética falsa

La Bienal de Arquitectura de Venecia del año 2000 se inauguró con el reto «Menos estética, más ética», una provocación del curador general, Massimiliano Fuksas, para que los arquitectos abordaran cuestiones más allá de la estética. Fue una llamada bienintencionada, pero fatalmente errónea, ya que esas cuatro palabras aún vinculaban la estética con la ética; simplemente exigían un reequilibrio de las prioridades. Sugieren que si simplemente se minimiza el exceso estético, entonces la ética surgirá en los espacios que quedan.

Fuksas no es el único que vincula la estética con la ética; es una corriente persistente en el pensamiento arquitectónico y la principal responsable de los delirios que se encuentran en el universo paralelo donde la moral se asocia a los objetos. Se pueden enumerar toda una serie de pronunciamientos de arquitectos y teóricos famosos que construyen una imagen de la insistente conexión entre estética y ética.

En última instancia, el gran arte se distinguirá de lo meramente estético por una nobleza que, en último término, es moral; o, mejor aún, la nobleza en la vida, que llamamos «moral», es en sí misma estética.

—Geo=rey Scott<sup>14</sup>

Un edificio debe ser bello visto desde fuera si refleja todas estas cualidades. El arquitecto que logra esta tarea se convierte en un creador de carácter ético y social.

—Bruno Taut<sup>15</sup>

Somos un pueblo éticamente confundido pero aún así moralmente fuerte y de corazón simple, un pueblo que, sin embargo, instintivamente producirá un arte fuerte y saludable cuando la ética y una verdadera filosofía se afiancen.

—Frank Lloyd Wright<sup>16</sup>

Aspiramos a una nueva ética. Buscamos una nueva estética.  
—Le Corbusier17

A lo largo de mi larga vida me he dado cada vez más cuenta de que la creación y el amor por la belleza no sólo enriquecen al hombre con una gran medida de felicidad sino que también generan poderes éticos.

—Walter Gropius18

La casa de producción en masa, sana (y moralmente) y bella como son bellas las herramientas de trabajo y los instrumentos que acompañan nuestra existencia.

—Le Corbusier19

Para nosotros, la claridad significa la expresión precisa del propósito de un edificio y la expresión sincera de su estructura. Esta sinceridad puede considerarse una especie de deber moral.

—Marcel Breuer20

Me quedé con una profunda convicción de la rectitud moral de la nueva arquitectura.

—James Stirling21

El mensaje común que surge de estas voces es simple: que la ética y la estética son mutuamente dependientes; la buena estética, en la forma de la belleza, conduce directamente a una buena vida, en la forma de una sociedad ética, e igualmente esa sociedad ética es el contexto necesario para el contexto de la buena estética. Este ciclo cerrado es muy reconfortante para los arquitectos, pues los sitúa —como árbitros de la estética— como figuras centrales del proceso ético. La iteración de este ciclo fue precisamente la respuesta de la mayoría de los arquitectos a la provocación de Fuksas en la Bienal de Venecia; no menos estética, sino más, en el entendido de que, mientras la estética pueda equipararse con la ética, más estética resulta en más ética. Así, al escribir sobre David Chipperfield, uno de los arquitectos elegidos para representar a Gran Bretaña en la Bienal, Jonathan Keates sostiene que: “si bien no se erige en moralista, Chipperfield parece reforzar continuamente la dimensión moral que rodea el trabajo de un arquitecto, ya sea agudizando nuestras aprehensiones de la belleza... o ennobleciendo la actividad al permitirle suficiente amplitud para lograr, o al menos aspirar a, proporciones adecuadas de dignidad y gracia”. 22 Son sentimientos santurriones (y, hay que decirlo, insípidos) como estos los que permiten a los arquitectos entrar en una zona de confort en la que creen que están haciendo el bien al hacer lo que mejor saben hacer, es decir, crear cosas bellas.

Se puede hacer con la misma facilidad una lista de citas que equiparan la rectitud en la construcción con una postura ética. De las advertencias moralistas de Ruskin sobre Los “engaños” que los arquitectos han cometido al presentar la estructura, la superficie y los materiales de manera “deshonesta”, desde los “materiales falsos y la técnica falsa son inmorales” de Pevsner<sup>23</sup> hasta las discusiones de Kenneth Frampton sobre la tectónica, introducidas en un artículo titulado “Rappel à l'ordre”.<sup>24</sup> El título de Frampton es revelador porque implica, al igual que Ruskin y Pevsner, que la tectónica (descrita como “la actividad que eleva la construcción a una forma de arte”)<sup>25</sup> es un medio para crear un orden visual, que a su vez se asocia con un orden social. Pero este argumento solo puede sostenerse en una atmósfera enrarecida y cosificada.

Está enrarecido porque los valores del orden tectónico están muy internalizados. Otros no comparten la obsesión de los arquitectos por las sombras, los detalles nítidos y las juntas articuladas. Es un lenguaje de élite hablado solo por unos pocos y a veces malinterpretado, y con mayor frecuencia ignorado, por la mayoría. Lo mismo ocurre con las altas esferas del discurso estético y su presunta ética. Tanto en lo estético como en lo tectónico, la asociación ética es tan...

Tan alejada del mundo de las dinámicas sociales, donde la ética debe situarse, que se convierte en una ética falsa. En ambos casos, existe también una preocupante coerción: tú (el mundo exterior) puedes acceder a estas normas éticas, pero solo si te unes a nosotros en nuestro universo paralelo. Así, la ética se desvincula de su condición esencial de ser elaborada mediante la negociación compartida y, en cambio, se sitúa en un entorno muy controlado que posiciona al arquitecto como árbitro. Esta separación explica la percepción tan diferente de cómo los arquitectos se ven a sí mismos y cómo los ven los demás.

Dentro del limitado sistema de valores de la estética y la tectónica, los arquitectos pueden asegurarse de que efectivamente están haciendo el bien, mientras que desde fuera estos valores se consideran marginales o impositivos, y el arquitecto es visto como una figura de autoridad distante (y posiblemente vilipendiada). Se llega a un punto muerto en la falsa ética del discurso arquitectónico: ningún arquitecto se propone comportarse mal ni causar infelicidad al mundo; el problema es que sus prioridades en cuanto a lo que constituye el bien están totalmente equivocadas.

La razón subyacente del impasse puede residir en la segunda característica de asociar el orden visual con el orden social, a saber, su cosificación. Al materializar las ideas como objetos, la cosificación de la ética como forma estética resulta en la abstracción de la ética, y con ello en la creación de algo que no es ética. La ética, para retomar mi interpretación, es la responsabilidad por el otro; en esencia, tiene que ver con las relaciones sociales. Para el arquitecto, involucrarse en el campo de la ética significa, por lo tanto, involucrarse en cómo estas (sociales)

Las relaciones se desarrollan en el espacio (social). La falsa ética de la estética y la tectónica congela esa dinámica y centra toda la atención en la contemplación del objeto bello y refinado, un estado de distanciamiento tanto para el espectador como para lo observado, que solo se puede alcanzar lejos del flujo del espacio cotidiano.

En este contexto, se rompe cualquier conexión con la ética tal como se desarrolla a través de las relaciones sociales y espaciales.

En pocas palabras: un ladrillo no tiene moral. La cuidadosa colocación de dos ladrillos juntos, la definición de Mies del punto de partida de la arquitectura, no es un acto ético; de hecho, como señala sucintamente Beatriz Colomina, es «casi la definición más tonta de arquitectura que he escuchado». 26 No hay redención en los huecos de sombra. Las personas no se elevan a un plano superior de virtud a través de la apreciación de la belleza. Las manchas no poseen una «ética del movimiento»; son, en el mejor de los casos, solo manchas, en el peor, parte de la mercantilización de la arquitectura y, por lo tanto, parte de un mundo éticamente reducido.

Argumentar que la estética no equivale a la ética no implica que se deba descuidar la apariencia y la construcción de las cosas. Se podría acusar a alguien de que, al desestimar la función ética de la estética y la tectónica, las desestimo por completo; de que, en efecto, estoy abogando por edificios feos, destartalados y improvisados. Sin embargo, esta acusación solo se sostiene ante un tribunal de justicia que legisla que «las personas que lavan sus camisas, pintan sus casas y limpian los cristales de sus ventanas tienen una ética diferente a la de quienes cultivan polvo y suciedad». 27 Es un tribunal de justicia.

que coloca la mala estética en el banquillo de los acusados y los acusa de mala moralidad.

Esta es una acusación miserable y simplista; el lado realmente pernicioso de la moneda de la estética = ética es el reverso, a saber, que la arquitectura fea y sucia es a la vez síntoma y causa de la moral fea y sucia. Es tan peligroso porque asocia la arquitectura determinísticamente con la sociedad, como si la limpieza de uno llevara a la limpieza del otro. El argumento de mala arquitectura = mala moral = mal comportamiento fue explotado con el mayor efecto por la socióloga Alice Coleman en su libro de 1985 *Utopía en juicio*.<sup>28</sup> Su argumento era que los síntomas de mal comportamiento social, expresados a través de recuentos de basura, grafiti, vandalismo y heces, estaban directamente relacionados con los fallos de diseño de las urbanizaciones modernistas. Las áreas deprimidas de Londres, expuestas al desempleo masivo en el momento de su estudio, proporcionaron amplia evidencia para apoyar sus argumentos. No es sorprendente, pero puede ser aleccionador, que las ideas de Coleman fueran retomadas por el gobierno thatcherista de la época, porque no sólo disociaron estos síntomas de decadencia urbana de las causas sociales (pobreza, división social, colapso de la infraestructura pública), sino que luego los vincularon con los fracasos de la era de la vivienda estatal.

Y así, por asociación con el fracaso del socialismo. Las ideas, efectiva y convenientemente, convirtieron la decadencia urbana en un problema ajeno, y ciertamente no del gobierno. Al titular el libro "Utopía en juicio", e identificar tan firmemente estas utopías fallidas con condiciones arquitectónicas más que políticas, Coleman pudo atribuir la culpa al diseño, absolviendo así a la sociedad de la responsabilidad. El problema es que los arquitectos se habían preparado para este ataque. Promover la buena estética = buena ética.

En esta línea, hicieron que fuera demasiado fácil para críticos como Coleman hacer la acusación opuesta de que mala estética = mala ética cuando las cosas empiezan a ir mal.

La ecuación estética = ética es defectuosa por la simple razón de que lejos de que la sociedad dependa de la arquitectura, lo contrario es cierto. La arquitectura depende. Argumentar que no hay un vínculo causal directo entre la estética y la ética no es defender el rechazo del papel de la estética y la tectónica, sino comprender de manera más realista el papel que desempeñan en el contexto del conjunto mucho más amplio de dinámicas sociales a las que contribuye la arquitectura. Esto alivia efectivamente la presión sobre el diseño del objeto bello perfeccionado y de su recepción como el principio y el fin de la cultura arquitectónica. Por supuesto, diseñe el edificio, componga la elevación, preocúpese por el detalle, pero al mismo tiempo vea estas como solo algunas tareas al servicio de otro. La responsabilidad ética clave del arquitecto no radica en el refinamiento del objeto como producto visual estático, sino como contribuyente a la creación de relaciones espaciales empoderadoras, y por lo tanto sociales, en nombre de otros.

### Escalas sociales

Una forma de reconsiderar el papel del arquitecto es mirar nuevamente el uso de la escala en el diseño arquitectónico.<sup>29</sup> El dibujo a escala es la base de la producción arquitectónica, en la medida en que es el lugar de la evaluación tanto técnica como cultural; los constructores pueden construir a partir de él, los topógrafos pueden calcular los costos a partir de él, otros arquitectos pueden hacer comparaciones con él y los clientes pueden intentar comprenderlo.

La escala arquitectónica clásica es 1:100. En todo el mundo, se insta a los estudiantes de arquitectura a dibujar sus planos a escala 1:100. Plantas, secciones y alzados. Es una escala lo suficientemente detallada como para dar una apariencia de realidad, pero no tanto como para que uno tenga que enfrentarse a la realidad de la ocupación espacial en todo su desorden e incertidumbre. En su aislamiento y abstracción, 1:100 es una zona de confort en la que los arquitectos pueden experimentar con sutilezas compositivas y realizar trucos estéticos. ¿Qué pasaría si, en lugar de ser una escala de métricas abstractas, 1:100 se considerara primero como una escala social? 1 a 100: un arquitecto a uno.

Cien ciudadanos. ¿Qué hace uno cuando se enfrenta a cien ciudadanos diferentes?

¿Personajes? Desde esta perspectiva, la escala social 1:100 asume una dimensión ética, asumiendo la responsabilidad hacia los demás.

El mismo paso de lo métrico a lo social se puede aplicar a otras escalas. 1:1, la escala en la que se ejerce la verdadera obsesión por la estética y la técnica del detalle arquitectónico, se convierte en la escala de lo personal, lo íntimo, lo humano. 1 a 1: más que un simple detalle.

1:10.000, la escala en la que las ciudades se mueven en el extremo de un fieltro. punta de bolígrafo, alineando calles vacías de vida. Uno cree que puede entender la ciudad a esta escala, entrecerrando los ojos desde arriba a través de dedos de patrones abstractos, y soñando con ordenar toda esa complejidad con el movimiento de un ratón o la raya de un lápiz. Pero, como dijo Michel de Certeau, ser "elevado a la cima es... ser levantado fuera del alcance de la ciudad". 1:10,000 es una escala grande, pero tal vez se entiende mejor como una acumulación de las escalas más pequeñas, "el cuerpo de uno atrapado por las calles... por el estruendo de tantas diferencias". 30 Y así, para ver mejor, es necesario renunciar a la vista y reclamar la experiencia, descender desde arriba, tanto literal como metafóricamente, y escuchar las voces que surgen. 1 a 10,000: estas son historias, no calles.

En todas estas escalas, y en las intermedias y más allá, lo social asume la prioridad: las escalas métricas de la composición estética y técnica permanecen, pero están al servicio de algo más allá de sus reinos normalmente autorreferenciales.

Es esta idea de servicio y responsabilidad por algo más allá de los muros autónomos de la profesión lo que debería ser el núcleo irreductible de una ética de la arquitectura.

### Códigos de mala conducta

Uno de los errores más comunes es confundir la corrección profesional con una postura ética, como si actuar de acuerdo con los códigos de conducta profesional garantizara un comportamiento ético. Esta confusión es fomentada por la ARB (Junta de Registro de Arquitectos), el organismo de registro de arquitectos en el Reino Unido. La introducción a su código de conducta establece: «El

El código debe ser fundamental en la vida de un arquitecto, no solo como fuente de orientación ética, sino también como un indicador de sentido común de los principios de las buenas prácticas». 31 Sin embargo, esta noble intención simplemente no se refleja en los detalles del código. Hay doce estándares que debe seguir cualquier persona que utilice el título de arquitecto. Basta con enumerar las palabras clave del encabezado de cada estándar para mostrar la escasez ética del código ARB. Actuar con

integridad • Recursos profesionales, financieros y técnicos adecuados • Promoción y publicidad veraces y responsables • Ejecución consciente del trabajo •

Respeto a los usuarios • Mantener la competencia profesional y técnica • Seguridad del dinero de los clientes • Cobertura de indemnización adecuada • Gestionar las finanzas propias con prudencia •

Promover los estándares del código • Organizar el trabajo de manera responsable y con respecto a los clientes • Tratar las quejas con prontitud y de manera apropiada. Considero que mi peluquero podría cumplir con esos estándares. De hecho, considero que los supera, habiendo rechazado el negocio de cierto arquitecto conocido que se había portado mal una vez más. El punto, como señala Tom Spector, es que estos estándares tienen como objetivo "aclarar las responsabilidades del arquitecto hacia el cliente", y nada más.<sup>32</sup> Incluso el único estándar (Respecto a los usuarios) que da la esperanza de que existe una responsabilidad más allá de satisfacer las demandas inmediatas del cliente se ve significativamente comprometido en los detalles. En el titular dice: "Al llevar a cabo o aceptar llevar a cabo un trabajo profesional, los arquitectos deben prestar la debida consideración a los intereses de cualquier persona que razonablemente se espere que use o disfrute de los productos de su propio trabajo". En una aparente admisión de que esto se aleja demasiado del servicio al cliente, el titular se matiza de inmediato: «Si bien la responsabilidad principal de los arquitectos es con sus clientes, deben tener debidamente en cuenta su responsabilidad más amplia de conservar y mejorar la calidad del medio ambiente y sus recursos naturales». «Sin embargo», una palabra que dice mucho sobre la deficiencia ética del código. El cliente se considera primordial, y la responsabilidad de cualquier cosa más allá se enmarca como una cuestión ambiental secundaria, no social. El usuario es suprimido.

Es coherente con la función estatutaria de la ARB que sus códigos se centren tanto en el servicio al cliente. La facultad reguladora de la ARB se centra en la protección del consumidor, entendiendo por tal a la persona que contrata los servicios del arquitecto, no a quienes viven dentro o alrededor de los edificios del arquitecto. El problema radica en la afirmación de que los códigos ofrecen una guía ética; no es así, a menudo todo lo contrario.

Las demandas de un cliente, especialmente en el sector privado, suelen ser cortoplacistas, oportunistas y potencialmente explotadoras. Se requiere un cliente informado para comprender los beneficios a largo plazo del bienestar del usuario o la responsabilidad ambiental, principalmente porque el mercado está orientado a maximizar el valor del desarrollo a corto plazo. Servir al cliente mediante el cumplimiento del código de conducta no solo probablemente sea inconmensurable con los deseos y necesidades de los futuros usuarios, sino que, de hecho, podría perjudicarlos.

De hecho, puede que sea poco ético según mis términos.

El RIBA promete más, pero aún ofrece menos. Si bien la afirmación en la introducción del reciente Código de Conducta Profesional del RIBA es una de ser más "extrovertido que su predecesor", con un enfoque en "el consumidor y la sociedad en general", el detalle sugiere algo bastante diferente. Las dos primeras secciones sobre integridad y competencia más o menos repiten y amplían las declaraciones del ARB. La tercera sección sobre "Relaciones" establece claramente en su titular: "Los miembros deben respetar las creencias y opiniones de otras personas, reconocer la diversidad social y tratar a todos de manera justa. También deben tener una preocupación adecuada y la debida consideración por el efecto que su trabajo puede tener en sus usuarios y la comunidad local". Esto suena prometedor. Sin embargo, en las notas de orientación toda esta buena intención se desperdicia con una serie de declaraciones relacionadas con otros profesionales: Deberes hacia otros arquitectos • Suplantar a otros arquitectos • Verificar las ofertas de trabajo (en relación con otros arquitectos) • Hacerse cargo del trabajo de otra persona • Reconocer la contribución de otros • Comentar el trabajo de otros. De nuevo, no se menciona al usuario, por lo que solo cabe suponer que el otro real en el titular «los miembros respetarán los derechos e intereses relevantes de los demás» es el otro arquitecto. Una vez más, los intereses del público en general se enfrentan a los de la autoprotección profesional, y parece que los primeros son aplastados por los segundos. La tragedia es que quien dirige la aplanadora se esconde bajo un manto llamado «ética profesional» y, por lo tanto, cree que hay algo aceptable en juego.

Podría ampliar este argumento: el Instituto Americano de Arquitectos (AIA) combina todos los términos en su "Código de Ética y Conducta Profesional", un documento que también establece las "obligaciones" hacia los clientes, arquitectos y colegas por encima de las obligaciones hacia el público, respecto a las cuales el Código básicamente dice: "mantenerse dentro de la ley". La cuestión, ya sea en el Código del ARB, el RIBA o el AIA, es la misma: comportarse conforme a la "ética" profesional no es lo mismo que comportarse éticamente. De hecho, podrían ser códigos de mala conducta.

La única salida a este aparente enigma es separar clara e insistentemente las dos esferas. Hay maneras de actuar profesionalmente y maneras de actuar éticamente; ambas operan según parámetros diferentes. La primera, la vida profesional, está prescrita por los diversos códigos. Estos códigos no se rigen por un sentido del deber hacia la sociedad en general, sino por el servicio al cliente y al empleador. Estos no tienen aspiraciones; simplemente existen para trazar una línea entre estándares mínimos, extremadamente básicos.<sup>33</sup> Como estándares mínimos, son razonablemente fáciles de cumplir; el problema es que son

A menudo se considera la descripción completa de las funciones de un arquitecto. Cumplir con las exigencias de estos códigos es una parte necesaria, pero no suficiente, de su función. No es suficiente porque no abordan la responsabilidad más amplia del arquitecto.

Un cliente puede argumentar que no está pagando a un arquitecto para que aborde estas éticas más amplias, y un arquitecto puede decir que la idea misma de responsabilidades más amplias huele a idealismo. Pero la cuestión es que las cuestiones de ética social son inherentes al diseño de cualquier edificio, y simplemente ignorarlas no significa que desaparezcan. Mejor entonces, afrontarlas y, en este sentido, abordar la tensión entre los valores y las prioridades asociados a los códigos profesionales y los implícitos en la ética social. Los primeros se enmarcan en una transacción a corto plazo entre el arquitecto y el cliente, y por lo tanto tienden a centrarse en la entrega a corto plazo en la que la arquitectura se reduce a una mercancía; los segundos operan más allá de estos intercambios fiscales y a largo plazo.

La negociación entre la cruda realidad de las demandas inmediatas y la visión a largo plazo de cómo aliviar las presiones que surgen de la conveniencia a corto plazo es, como veremos en el capítulo final, la esencia del papel del arquitecto. Como argumenta Unger, las visiones deben surgir de un compromiso con las realidades.<sup>34</sup> Desde esta perspectiva, no involucrarse con la cruda realidad de las demandas a corto plazo es tanto una forma de escape como la postulación de propuestas utópicas de una ética armoniosa.

Tanto al involucrarse como al visualizar, uno inevitablemente entra en el terreno de las demandas contradictorias. Es fácil sentirse abrumado por las exigencias cuantitativas de costo, eficiencia y velocidad, y en esto descuidar las necesidades sociales a largo plazo. Nunca esta tensión ha sido más aguda que con el tema del medio ambiente. Diseñar para abordar las causas y efectos del cambio climático es necesariamente un asunto a largo plazo. No se puede justificar dentro del sistema de valores limitado de la producción del entorno construido, impulsada por el mercado. Por eso, gran parte del diseño "sostenible" inicial se limitó a apoyar la palabra sostenibilidad mediante soluciones tecnológicas oportunas.

Como muchos han señalado, enmarcar la sostenibilidad en términos tecnológicos es solo intentar resolver el problema con exactamente las mismas herramientas que lo crearon, creando un círculo vicioso.<sup>35</sup> Sin embargo, si la crisis ambiental se ve en términos sociológicos en lugar de técnicos, entonces se convierte inmediatamente en una cuestión ética, en la medida en que la preocupación por los demás se entiende directamente como una preocupación por el bienestar futuro de los demás y cómo podrán, y se les permitirá, vivir sus vidas en un mundo ambientalmente degradado. Como cuestión ética, el enfoque arquitectónico de la sostenibilidad se vuelve mucho más

Más que soluciones técnicas a corto plazo: tiene que abordar interacciones más amplias  
Entre la naturaleza y la sociedad, los humanos y los no humanos.

El arquitecto tiene la oportunidad y los medios para abordar las tensiones entre las demandas a corto plazo y las visiones a largo plazo, en cuestiones ambientales y muchas otras, más que cualquier otra persona involucrada en el proceso de construcción. La razón es que el espacio (social) escapa a la reducción a la regla de la cantidad. Debido a la complejidad de la producción arquitectónica, no existe una solución única, correcta y adecuada que pueda evaluarse sistemáticamente, solo un abanico de opciones abiertas a múltiples interpretaciones. Es precisamente esta apertura e inexactitud la que el arquitecto debe aprovechar y utilizar como una oportunidad para capacitar y empoderar a otros. Es aquí donde la propia dependencia de la arquitectura se convierte en el medio para encontrar su independencia, por paradójico que parezca. En el campo de fuerza externo, nada es totalmente controlable ni capaz de replicarse con exactitud. Así, se puede explicar al cliente, con total veracidad y sin dobleces, un conjunto de buenas razones por las que las cosas deberían ser así y, al mismo tiempo, continuar y transmitir la verdadera razón.

De igual manera, no existe una única manera de comportarse profesionalmente. Siempre existen oportunidades en el diseño espacial que exceden las exigencias básicas resumidas en los códigos profesionales; de hecho, es precisamente la naturaleza limitada de estos códigos lo que permite y anima a ir más allá, satisfaciéndolos al mismo tiempo. Lo importante es que el arquitecto esté atento a estas otras posibilidades, siempre al servicio del otro. Esto no significa comprometer deliberadamente las exigencias del cliente, sino reconocer que no existe una única forma absolutamente correcta de satisfacerlas en nombre de la eficiencia a corto plazo y, por lo tanto, siempre existe la posibilidad de obtener la mayor ventaja ambiental y social de las diversas alternativas espaciales. Los arquitectos disponen de una amplia gama de elementos que afectan la ocupación social y la percepción del espacio: la ubicación de puertas y ventanas, la proporción de las habitaciones, la amplitud de las circulaciones, la entrada de luz, las características de los materiales, etc. Igualmente importante es que el proceso de briefing creativo permite el surgimiento de diferentes relaciones sociales, tanto en la organización de los usos como en la capacidad de adaptarlos con el tiempo. En la falsa ética de la estética y la tectónica, todos estos elementos se explotan en nombre de la exhibición visual o constructiva; en la ética social, los elementos y las relaciones se despliegan en nombre del otro mediante la formación de contextos espaciales empoderadores.

## La ética de la responsabilidad

La pregunta persiste: ¿sobre qué base deben tomarse estas decisiones? La respuesta debe provenir de una comprensión del «otro». En las versiones tradicionales de la ética, las voces divergentes del otro suelen quedar subsumidas bajo un código moral uniforme. En primer lugar, en la versión aristotélica, encontramos filósofos comunitaristas como Alasdair Macintyre, que proponen comunidades locales de individuos «situados» en un bien común. Macintyre habla de la «nueva era oscura que ya nos acecha... los bárbaros no esperan más allá de las fronteras; ya nos gobiernan desde hace bastante tiempo»<sup>36</sup> y, como reacción, propone un resurgimiento de la virtud aristotélica. El problema con esta solución, como muchos críticos han observado, es que para que estos argumentos tengan éxito hay que asumir un sistema cerrado y estático en el que las normas comunales se vuelven estables y coherentes.<sup>37</sup> Sin embargo, como argumenta Barbara Herrnstein Smith, "ninguna comunidad puede ser aislada de las interacciones con un entorno cambiante, ni puede erradicarse por completo la heterogeneidad de sus miembros y prevenirse por completo sus posibles conflictos. Donde la diferencia emerge continuamente, debe ser negociada continuamente o suprimida continuamente, esto último siempre a costa de alguien y, con bastante frecuencia, a largo plazo parece, a un costo comunitario considerable".<sup>38</sup> Esto significa que cualquier ética tiene que tener en cuenta esta diversidad y negociar dentro de ella.

La versión de la ética de Macintyre es, en esencia, la de un renacimiento de un estado de virtud anterior a la caída en la amoralidad del mundo moderno. Es una versión que resuena con aquellos que piden el retorno a alguna forma de ética originaria y primordial.<sup>39</sup> John Caputo, en su crítica de la ética originaria, mete a Heidegger y a Macintyre en el mismo sombrero: "aunque por lo demás son compañeros de cama improbables, [ellos] coinciden en todo lo esencial: el gran comienzo en los griegos, el terrible declive de la modernidad, la esperanza en un nuevo comienzo; nostalgia, antimodernismo. Ambos miran a la antigüedad en busca de luz y un tiempo de solidaridad original".<sup>40</sup> Es una versión similar de la ética originaria que está implícita, pero no explícitamente demarcada, en la obra reciente más influyente sobre ética arquitectónica, *The Ethical Function of Architecture* de Karsten Harries. El libro es un argumento convincente para el restablecimiento de una arquitectura que tenga en cuenta esa dimensión humana de la vivienda que ha sido suprimida por las fuerzas de la modernidad. Pero es necesario buscar con ahínco una definición precisa de lo que se entiende por ética más allá de "su tarea de ayudar a articular un *ethos* común". El establecimiento de una función ética está envuelto en una crítica de los peligros del modernismo, las distracciones

de la posmodernidad, la falsa esperanza de la estética y los remansos autónomos del lenguaje arquitectónico. Se asume entonces que la ética surge de la atención a las dimensiones auténticas de la vivienda. Cuando, hacia el final del libro, Harries finalmente establece claramente cuál es la función ética de la arquitectura, el mensaje es muy elocuente en su llamado a algo más allá: «La arquitectura tiene una función ética en la medida en que nos llama a salir de lo cotidiano, nos recuerda los valores que rigen nuestras vidas como miembros de una sociedad, nos convoca hacia una vida mejor, un poco más cercana al ideal». 41 Esto implica que una vida ética solo puede encontrarse en un estado de distanciamiento de lo cotidiano, con «sueños de un mundo diferente y mejor». 42

El problema con este tipo de ética originaria es que encuentra la solución ética fuera de las realidades del mundo cotidiano en lugar de dentro de ellas, dándole la espalda a los bárbaros de Macintyre en lugar de interactuar con ellos. Su retirada ofrece la esperanza de un nuevo amanecer, pero uno que permite que las "fuerzas de la opresión devasten la tierra" que queda atrás.<sup>43</sup> El talón de Aquiles tanto de esta forma de ética originaria como de la noción ilustrada de la moral universal es que creen que se puede encontrar una versión del bien común. El flujo del mundo contemporáneo presenta una visión inquietante de una diferencia irreconciliable, y esto, según estos dos relatos, debe ser amoral en la medida en que no se puede encontrar una visión compartida. La reacción, por un lado, es

Alejarse del desorden, por otro, ordenarlo mediante la imposición de sistemas morales "objetivos". La solución de Zygmunt Bauman al aparente problema de encontrar una postura ética en lo que podría parecer una condición irreconciliable es una de sus maniobras intelectuales más brillantes. Sugiere que "la elección ética y la responsabilidad moral asumen bajo la condición posmoderna un significado totalmente nuevo y largamente olvidado; una importancia de la que la modernidad se esforzó, y con considerable éxito, por despojarlas, moviéndose como lo hizo hacia la sustitución del discurso ético por el discurso de la verdad objetiva, translocal e impersonal". 44 La modernidad despojó al individuo de la responsabilidad de tomar decisiones éticas, pasando esa tarea a la autoridad superior de la razón y los sistemas morales totalizadores. En la condición posmoderna, sin embargo, estas verdades morales se dispersan en la tormenta de fuerzas y diferencias, lo que significa que "la paradoja ética de la condición posmoderna es que restaura a los agentes la plenitud de la elección moral y la responsabilidad mientras que simultáneamente los priva del consuelo de la guía universal que la autoconfianza moderna alguna vez prometió". 45 La brillantez de la jugada de Bauman radica en su insistencia en que las condiciones posmodernas no conducen a una forma de relativismo moral en la que todo vale, ni deberíamos pensar que la extraordinaria apertura del campo posmoderno

Nos absuelve de la necesidad de una postura ética.<sup>46</sup> En cambio, ante la incertidumbre, el individuo se ve obligado a retroceder a su núcleo ético irreductible y se le pide que tome decisiones; no decisiones seguras ni perfectas, sino las mejores decisiones posibles en nombre de los demás. «En caso de duda, consulte a su conciencia», escribe Bauman al final de su *Ética posmoderna*; «la responsabilidad moral es incondicional e infinita, y se manifiesta en la angustia constante de no manifestarse lo suficiente».<sup>47</sup>

El enfoque de Bauman nos brinda efectivamente lo que necesitamos: una nueva ética para una nueva era. No se basa en la restitución de modelos anteriores, ni pretende fundamentos ni una corrección absoluta. En cambio, trabaja desde dentro de cada situación en lugar de imponer un conjunto abstracto de códigos morales desde fuera. Por lo tanto, esta ética debe trabajar con la continuidad.

Las necesidades de cada contexto y no intentar sofocarlas. La contingencia aquí, lejos de ser una amenaza para el establecimiento de reglas firmes, se convierte en el contexto necesario para el desarrollo de una posición ética. La versión de John Caputo, que él llama la "ética de la difusión", "no ofrece estrategias generales, ni esquemas totales o planes maestros, sino solo estrategias locales para la acción local".<sup>48</sup> En toda esta particularidad, elaborada en respuesta a las condiciones concretas del contexto específico, el sentido ético resultante es inevitablemente parcial, incompleto y parcial. En esto, no cumple con los estándares de provisión del bien común por los cuales las éticas anteriores se han medido. Pero estos estándares se han encontrado

Falta de capacidad ante la incertidumbre, y si la nueva ética es imperfecta según los valores de los modelos anteriores, lleva esa insignia con orgullo. Esto se debe a que una solución ética imperfecta es un reconocimiento realista de que los diversos puntos de vista en cualquier situación solo pueden resolverse de la mejor manera posible, y no de la manera más perfecta posible. La ética imperfecta no es una contradicción en términos, sino una aspiración, porque en el centro de ese término se encuentra la responsabilidad por el otro y la apreciación de sus diferencias. Como dice Hans Jonas: «La ética idealista de la perfectibilidad debe dar paso a la más estricta ética de la responsabilidad».<sup>49</sup>

Puede que el arquitecto se sienta solo, expuesto a exigencias contradictorias, con la responsabilidad hacia los demás, pero sin códigos morales ni reglas de razonamiento a las que recurrir. Pero la nueva ética alivia la presión de la creación de una perfección generalizada; funciona con modestia y realismo, y al trabajar con y a través de los demás, la soledad se disipa. Para la teórica feminista Carol Gilligan, una ética de la responsabilidad surge «de la experiencia de la conexión, la compasión y la sensibilidad al contexto»<sup>50</sup>.

Palabras que son la antítesis de la indiferencia social y la autonomía de la falsa ética de la estética y la tectónica. Son palabras que chocarán con la construcción machista del arquitecto como legislador, pero en su desafío a la voz distante de la autoridad para que baje y escuche atentamente las historias de los demás,<sup>51</sup> comienzan a esbozar una figura del arquitecto como agente de esperanza, una idea que se desarrollará en el capítulo final. Roberto Manga-beira Unger, nuestro guía de ese capítulo, lo dice mucho mejor que yo: "El arquitecto, en su mejor momento, debe crear formas que permitan a las personas, como individuos y como grupos, expresarse cambiando sus situaciones. De esta manera, se convierte en el amante para quien el cumplimiento de la voluntad de la amada

El plan de vida forma parte de su propio proyecto de vida. Vive su vocación transformadora ayudando a otros. Entonces, podemos perdonarle su firma en sus edificios. Podemos perdonarlo porque hace que pedazos de piedra sirvan a corazones de carne.



## 11 Esperanza contra esperanza

### Gimnastas en el patio de la prisión

En el último capítulo de *Arquitectura y Utopía*, Manfredo Tafuri escribe sobre la imposible posición del arquitecto: atrapado en las estructuras del capitalismo, ha perdido toda forma de resistencia. El argumento más devastador de Tafuri es que la arquitectura se ha engañado a sí misma creyendo que solo la producción de forma puede intervenir productivamente en el mundo social, y que este engaño ha ocultado la realidad de la situación: la forma nueva ha sido apropiada por las mismas fuerzas del capital de las que pretende escapar. La última frase del libro habla de “ mitos impotentes e ine=ctuales, que tan a menudo sirven como ilusiones que permiten la supervivencia de 'esperanzas en el diseño' anacrónicas”.<sup>1</sup> El argumento mordaz de Tafuri —habla de ser “inútilmente doloroso” porque es inútil luchar por escapar cuando se está completamente encerrado y confinado sin una salida”<sup>2</sup>— no deja una salida aparente del enigma, y por eso llevó a sus críticos a hablar de la muerte de la arquitectura. Respondiendo a esta acusación, Tafuri ve “a la arquitectura obligada a volver a la arquitectura pura, a la forma sin utopía; en el mejor de los casos a la inutilidad sublime”.<sup>3</sup> Es demasiado fácil tomar estas palabras al pie de la letra, escapar de las presiones y simplemente jugar con la forma mientras el mundo arde. Pero esa frase seguramente no es una prescripción sino una provocación, con todo su sarcasmo cáustico destinado a sacar a la profesión de su letargo. En otro libro, Tafuri habla de “cuán ine=fectivas son las brillantes gimnasias que se llevan a cabo en el patio de la prisión modelo, en la que los arquitectos tienen libertad de movimiento con un indulto temporario”.<sup>4</sup> Es un patio de prisión de creación propia de la arquitectura, sin duda bien diseñado, pero aún más cautivador por su belleza distractora.

Este capítulo final intenta escapar de la trampa de Tafuri, con la esperanza de que aquellos

“esperanzas de diseño” anacrónicas, para que los gimnastas de la arquitectura no sean condenados a prisión permanente.

## El vuelo a la utopía

¿Cómo podrían los arquitectos proponer una utopía? Utopía. No-lugar. Es una contradicción en términos arquitectónicos. La arquitectura necesita un lugar para ser real; cualquier otra cosa es pura fantasía. A pesar de esto, la huida hacia alguna forma de utopía tiene un poderoso atractivo. «En medio del presente —desordenado, fétido, inconexo y caótico, y por lo tanto merecedor de la pena de muerte —escribe Bauman—, el pensamiento utópico era una cabeza de puente hacia la futura perfección ordenada y el orden perfecto». 5 La esperanza se funda aquí en nuevos futuros, no contaminados por las cicatrices de la historia ni limitados por la incertidumbre. “Alejémonos de la agonía de lo desconocido”, grita Le Corbusier, exponiendo nuevamente su miedo a lo incontrolable, “reconstruyamos todo: las carreteras, los puertos, las ciudades, las instituciones”. 6 Aquí Le Corbusier confunde lo espacial (las ciudades) con lo social (las instituciones), pero como arquitecto los aspectos espaciales vienen primero, con la esperanza de sentar las bases para la transformación social. El análisis de la utopía del geógrafo David Harvey en su libro *Spaces of Hope* es agudo al identificar dos formas predominantes. Primero, las utopías de proceso, aquellas que replantean las estructuras sociales del mundo, “usualmente expresadas en términos temporales... literalmente no están atadas a ningún lugar en absoluto”. 7 Segundo, las utopías de forma espacial, que expulsan el tiempo en su búsqueda de soluciones formales idealizadas. Harvey señala que ambos enfoques son defectuosos. El utopismo de proceso “inevitablemente se ve afectado por su manera de espacialización”, mientras que las utopías de forma espacial “se desvían de sus nobles objetivos al tener que comprometerse con los procesos sociales que se supone deben controlar

Al negar, por un lado, el espacio y, por otro, el tiempo, estas dos formas de utopía fracasan inevitablemente. La solución de Harvey es proponer un utopismo explícitamente espaciotemporal, o lo que él llama utopismo dialéctico. Al proponer este utopismo, Harvey es muy consciente de los peligros de la huida y la fantasía, y considera que el desafío consiste en elaborar un lenguaje espacial y social que esté «materialmente fundamentado en las condiciones sociales y ecológicas, pero que, sin embargo, enfatice las posibilidades y alternativas para la acción humana a través de la voluntad de crear». 10 Los espacios de esperanza de Harvey surgen así de una transformación de lo dado, más que como invenciones arrancadas de contextos espaciales y temporales. La figura que David Harvey utiliza para desarrollar su argumento en torno a los espacios de esperanza es la del arquitecto; no, subraya, el arquitecto como profesional, sino el arquitecto.

como una figura que "lucha por abrir espacios para nuevas posibilidades".<sup>11</sup> Es el arquitecto, efectivamente, quien todavía puede mantener una esperanza contra toda esperanza, alejándose de los vuelos a la utopía y acercándose a un compromiso crítico con el mundo tal como lo encuentra.

#### Contextos formativos

Para que lo dado sea visto como un lugar de potencial, uno tiene que librarse de las connotaciones negativas de desorden y caos. La única manera de hacer esto es comprendiendo la contingencia de lo dado, en su misma incertidumbre y apertura hacia el establecimiento de algo más, como una oportunidad y no una amenaza: ver que la libertad se encuentra en el reconocimiento de la contingencia y no fuera de ella. De todas las personas que han dado sentido a este aparente enigma, de encontrar esperanza dentro del terreno conflictivo de la realidad, la escritura de Roberto Mangabeira Unger se destaca. Falsa necesidad, el título de la pieza central de su obra magna Política, es claro al establecer una intención de trabajar en contra de la idea de que hay patrones necesarios e inevitables en el desarrollo de la sociedad. En relación con cómo se puede lograr el progreso, Unger discrepa con dos posiciones. La primera es la que toma las condiciones existentes y mueve las piezas sin transformarlas esencialmente, una condición paralizante en la que "la gente trata un plan como realista cuando se aproxima a lo que ya existe". Él llama a esto último "retoques reformistas".<sup>12</sup> La segunda es la del utópico: describe la propuesta utópica como "poco más que la imagen invertida de la realidad actual",<sup>13</sup> y ese reflejo deja la realidad intacta.

Se podría argumentar que la arquitectura asume cada una de estas posturas. Por un lado, la perpetuación acrítica de las condiciones sociales que constituyen gran parte de la producción arquitectónica, todo el material que pasa desapercibido para la academia o los medios de comunicación, pero igualmente todo el material que afecta profundamente la calidad ambiental del mundo y la vida de sus ciudadanos.

Por otro lado, la fuga hacia los edificios icónicos de las ceremonias de premios y los medios de comunicación, que a la vez sustentan la cultura arquitectónica y enmascaran la realidad de la producción de la escoria. Sin embargo, el argumento va mucho más allá de la forma y la estética; la tesis de Unger se basa en la premisa de que «todo lo que es sociedad es política», y, por lo tanto, para comprender sus implicaciones para la arquitectura, debemos comprender la producción arquitectónica en su contexto político.

El tema central de Unger en Falsa Necesidad es el de los contextos formativos, las estructuras y los marcos de la vida social. Este es un término que tiene un impacto negativo.

Rasgos, en la medida en que los contextos formativos “circunscriben nuestras actividades y conflictos prácticos o discursivos rutinarios [...] y resisten sus efectos desestabilizadores”. 14 Solo a través de la conciencia y la comprensión de estas características restrictivas de los contextos formativos se puede superarlas de forma transformadora. La contribución esencial de Unger es ver que en todo contexto formativo existe el potencial de cambio; estos contextos pueden estar moldeados por los marcos existentes de la vida social y económica, “pero no están completamente moldeados”. 15 Argumenta que incluso el contexto más arraigado tiene el potencial de cambio, o mejor dicho, que el contexto más arraigado exige cambio. 16

El agente clave en esta transformación es la imaginación, pues solo mediante el ejercicio de la visión imaginativa se puede vislumbrar el potencial de cambio en lo que de otro modo podría parecer restrictivo. La realidad social o arquitectónica, vista como un conjunto de reglas y procedimientos determinados, tiende a bloquear la imaginación, pues la aparente certeza no deja resquicios para la visión. Sin embargo, lo contingente, con sus múltiples pero inciertos potenciales, permite a la imaginación proyectar nuevos futuros.

Aquí vale la pena citar a Unger extensamente:

La imaginación visionaria de nuestra época se ha visto a la vez liberada y desorientada. Se ha liberado al descubrir que los mundos sociales son contingentes en un sentido más radical de lo que se suponía; se ha liberado para desvincular las ideas de comunidad y objetividad de cualquier estructura fija de dependencia y dominio, o incluso de la forma determinada de la vida social. Sin embargo, también se ha visto desorientada por una oscilación desmoralizante entre una santificación inventada de la sociedad existente y una supuesta huida utópica que encuentra en el territorio de sus fantasías la imagen invertida de la circunstancia de la que había querido escapar. <sup>17</sup>

Esta imaginación, por lo tanto, no es la imaginación del soñador distante; surge de lo real, alimentada por la misma incertidumbre que los racionalistas y utopistas consideraban tan amenazante. Es una visión imaginativa que proyecta nuevos futuros y, al mismo tiempo, acepta sus imperfecciones.

Aunque la obra de Unger se centra generalmente en los contextos formativos que se encuentran en la constitución de gobiernos, en las organizaciones económicas y en la política local, es posible transferir las ideas al campo arquitectónico sin, confío, menospreciar la teoría. De hecho, el propio Unger insinúa esta transferencia en su noción de la vocación transformadora y su posterior asociación con el arquitecto.<sup>18</sup>

Considerar el entorno de un proyecto arquitectónico como un contexto formativo es ver al arquitecto desempeñando el papel de intérprete imaginativo, y dado que estos contextos son sociales por naturaleza,

Ese rol se juega con y para otros. La acción del arquitecto no consiste aquí en implementar soluciones genéricas a problemas particulares. No se trata del arquitecto como el pulidor distante de la forma y la técnica, sino como la persona que recoge las voces conflictivas de una situación dada y les da el mejor sentido social y espacial posible. La esperanza no se descubre en las nubes de ideales que se llevan la más mínima brisa; la esperanza se funda en los intersticios de lo dado, y como tiene un comienzo difícil en la vida, esta esperanza es una sobreviviente. Donde Tafuri identifica la prisión y luego tira las llaves, construyendo una barrera perfecta de capital contra la arquitectura que deja al arquitecto indefenso, Unger nos permite ver oportunidades en la brecha más pequeña. Incluso la condición aparentemente más comprometida y fija ofrece alguna perspectiva de cambio. El modelo de Unger no se trata de una revolución total desde arriba, sino de interactuar con las estructuras existentes y "establecer versiones fragmentarias a pequeña escala del futuro". 19 Dicha esperanza debe establecerse primero en la reconfiguración de lo social, no en las falsas esperanzas de la forma y la técnica. Si se acepta que las relaciones sociales están insertas en las relaciones espaciales, entonces el arquitecto tiene un papel importante que desempeñar en esta reconfiguración, siempre y cuando se sigan los principios de la vocación transformadora: trabajar a partir del contexto dado, ser práctico y Imaginativo, crítico y visionario. En todos los casos existe un contexto formativo que puede transformarse, y en todos los casos existe una tensión productiva entre el realismo y la imaginación, porque «debemos ser realistas para convertirnos en visionarios y necesitamos comprender la vida social para criticar y ampliar nuestra visión de la realidad y las posibilidades sociales». 20

Finalmente, entonces, podemos ver cómo la dependencia de la arquitectura no es solo una verdad evidente, sino una condición positiva. Recordemos la definición de contingencia de Hegel —la "unidad de actualidad y posibilidad"<sup>21</sup>— en la que la apertura de esa posibilidad es demasiado para que el filósofo de la razón la tolere, y por lo tanto tiene que ser suprimida. Pero ¿qué pasa si, no en nombre de la irracionalidad sino en nombre de aprovechar el momento, vemos la unidad de actualidad y posibilidad como una oportunidad para celebrar? En lo actual siempre está lo posible. Es demasiado fácil pensar que las fuerzas externas son tan abrumadoras que no hay margen de maniobra. Pero al lanzar una mirada crítica sobre esas fuerzas y luego proyectar una imaginación ética contra ellas, se abren brechas.<sup>22</sup> En cualquier situación arquitectónica hay libertades y oportunidades que se pueden encontrar, no en términos de cambios generalizados, sino en términos de "versiones fragmentarias del futuro". Quizás el proyecto arquitectónico, si se acepta en toda su dependencia, sea el paradigma del contexto formativo, porque en cada proyecto está la posibilidad de la construcción de un pequeño

esperanza espacial. Y así, la arquitectura, finalmente, puede mostrar a otros cómo luchar por su independencia y encontrarla a través de la dependencia.

### Ángeles con caras sucias

Antes hablé del investigador contingente que cruza deliberadamente las fronteras disciplinarias, recibe cada nuevo libro con curiosidad, se abre camino a través de las redes guiado por la intención y toma fragmentos que compiten y los filtra con esa intención. El investigador contingente...

y ahora, vemos, el arquitecto dependiente y contingente—tiene que ser lo suficientemente ligero en sus pies, y lo suficientemente modesto, para permitir que esa intención sea moldeada por otros eventos e ideas, pero al mismo tiempo lo suficientemente decidido para no ser abrumado por ellos. Para el arquitecto contingente el libro es reemplazado por el proyecto como el sitio de la curiosidad, y la intención es guiada por las aspiraciones de reformar el espacio en nombre de otros. Es un modelo para los arquitectos como Ángeles con Caras Sucias. La inspiración aquí es la película de Wim Wenders Las Alas del Deseo. Los ángeles seculares, en blanco y negro, primero miran hacia abajo observando y comentando pero alejados del mundo. Luego bajan, coloreados y encarnados, discursivos y ligeramente sucios mientras beben café barato de los puestos callejeros. Es el movimiento de lo alto a lo bajo y viceversa lo que es necesario para los ángeles arquitectónicos si uno no va a ser abrumado por las realidades brutas del mundo cotidiano. Por eso el filósofo Merleau-Ponty afirma que «hay que ser capaz de retirarse y distanciarse para involucrarse plenamente». 23 Es necesario retirarse y distanciarse para tener espacio para especular, pero también es necesario descender para que esas especulaciones no sean falsos amaneceres. Cada una informa a la otra en una relación simbiótica; la visión eleva y transforma lo dado, pero lo dado nutre la visión con fragmentos de realidad, salvándola de la irrelevancia, impidiéndole flotar libremente hacia zonas de pureza inverosímil.

Uno de los ángeles de Wenders anota con cansancio:

He estado afuera demasiado tiempo. He estado ausente demasiado tiempo. Déjame entrar en la historia del mundo. Me canso de mi existencia espiritual... de estar siempre flotando en lo alto. Ojalá pudiera desarrollar un peso que me atara a la tierra. Adivinar por una vez en lugar de saberlo siempre. Tener fiebre. Ennegrecerme los dedos leyendo el periódico.

Tal vez, solo tal vez, ese ángel entonces levanta sus dedos manchados y distraídamente se frota la mejilla. Ángeles con caras sucias. Ángeles, "capaces de pasar

A través del espacio, el tiempo y los muros, con rostros sucios, y luego capaces de unirlos a todos. Ángeles, imaginadores andróginos de posibilidades, con rostros sucios, siempre comprometidos. Ángeles, los mensajeros originales, con rostros sucios, humanos y ligeramente imperfectos. Arquitectos modestamente ligados a la tierra, pero con la visión, el sentido ambiental y la imaginación ética para proyectar nuevos futuros espaciales (sociales) en nombre de otros.

Estoy en la fase de escritura de este libro en la que el argumento básico ya está establecido, pero, con la paranoia de los académicos de todo el mundo, me preocupan los cabos sueltos que los críticos podrían desentrañar con gusto. Por lo tanto, con la egocéntrica actitud de los académicos de todo el mundo, le ruego a mi editor que me aplase la fecha límite para atar esos cabos. Soy consciente de que es una tarea imposible e incompatible con el tenor del libro, pero aun así es más importante para mí que publicar el catálogo de primavera. Pero sé que mi tiempo se ha acabado cuando llega el correo electrónico de Roger Conover, mi editor en MIT Press. Ni siquiera tengo que leer el mensaje; el asunto me basta. Tiene que ver con la posición de la coma, que resulta a la vez amenazante y alentadora:

“Fecha límite final, Jeremy Till”

Y ahora que llegó la fecha límite, eso es todo. No es un final, sino un punto de partida. De todos modos, mi argumento nunca podría estar completo, porque eso presupondría toda la certeza y universalidad a las que este libro se ha resistido. La arquitectura, en toda su dependencia, debe permanecer abierta. Detesto esta fecha límite porque hay mucho más que decir. Pero la verdad es que la necesito porque, al no decir más, conservo parte de esa apertura para mí y, espero, para ti.



## Expresiones de gratitud

A menudo empiezo los libros leyendo las páginas de agradecimientos. Ningún libro se escribe en el vacío, por lo que es interesante ver qué aire ha respirado el autor. En mi caso, el camino hacia este, mi primer libro como autora individual, ha contado con el apoyo y el estímulo de tantas personas que es imposible enumerarlas, así que pido disculpas a quienes no menciono.

Mi trayectoria intelectual se ha forjado en tres entornos académicos. Tuve la suerte de empezar a enseñar, y en efecto a aprender, en el Politécnico de Kingston en la década de 1980, cuando la Escuela de Arquitectura era un extraordinario centro de formación para académicos. Tres personas fueron particularmente influyentes durante ese tiempo. Tim Bell me introdujo primero a la docencia y luego me dio espacio para desarrollarme. Fue mi mentor en muchos sentidos. Robin (Bob) Evans asistía con frecuencia a las revisiones en Kingston y nunca dejaba de sorprender con su capacidad de ver las cosas desde fuera y de decir cosas críticas sin herirlas. Sobre todo, Kath Shonfield tuvo una profunda influencia en sus muchos amigos y estudiantes; su combinación de ingenio, sabiduría y pasión ha sido una lección perdurable para mí. Que Tim, Bob y Kath ya no estén con nosotros es una terrible tragedia. Los extraño a todos. Representan un tipo de pensamiento original y valiente, quizás peculiarmente británico, que es demasiado raro.

En la década de 1990, estuve en el Bartlett, University College de Londres, en los primeros y emocionantes días del mandato de Peter Cook y Christine Hawley, cuando Peter, con razón, nos instó a todos a pensar con rapidez. Si bien puede que me haya alejado de algunos de los principios pedagógicos, estoy en deuda con el ambiente intelectual y la energía de esa época, en particular estimulados por Adrian Forty, Jonathan Hill, Kevin Rhowbotham, Neil Spiller y Phil Tabor. Le enseñé a Adrian el primer borrador de este libro y me dijo en voz baja: «Simplemente sé tú mismo, Jeremy». Seguí su consejo y empecé de nuevo, para bien o para mal.

Más y mismo. Aprendí sobre todo en ese período de mi compañera de enseñanza en Bartlett, Ro Spankie, en particular de su inagotable curiosidad y su brillante capacidad para ver algo original en casi cualquier cosa.

En la década del 2000 me trasladé a la Universidad de Shelby, donde encontré un hogar intelectual en la Escuela de Arquitectura. No es del todo correcto mencionar solo a algunos de mis colegas, ya que existe una auténtica voluntad colectiva para dar forma a una nueva agenda educativa. Sin embargo, debo mencionar a algunos que, en particular, han contribuido a este libro. Peter Blundell Jones sentó las bases intelectuales y políticas de Shelby, que me alegró mucho recorrer. Prue Chiles fue pionera en muchas de las iniciativas pedagógicas que ahora impulsan la Escuela. Judith Jackson, administradora del departamento y mi mano derecha, ha asumido el peso de mis ausencias para completar la investigación con una serenidad y una gracia que superaban las expectativas. Bryan Lawson fue excepcionalmente generoso al estar presente cuando lo necesité, y no cuando no, cuando asumí su cargo como director de la Escuela. Ruth Morrow

Dirigí un programa fundamental de primer año cuya influencia perdurable aún se siente. Doina Petrescu ha sido un modelo de pensamiento y acción arquitectónica inventiva y politizada. Roger Plank, quien me sustituyó como director de la escuela, me ha brindado un apoyo increíble al dedicarme tiempo a la investigación. Tatjana Schneider ha sido desinteresada al impulsar nuestros dos proyectos de investigación conjuntos mientras yo me dedicaba primero a la Bial de Arquitectura de Venecia de 2006 y luego a este libro.

Es común agradecer a los alumnos, pero para los profesores de arquitectura esta gratitud es fundamental. A menudo, quizás con demasiada frecuencia, las ideas de los tutores se materializan en el trabajo de diseño de los alumnos, ya que se revelan con mayor rapidez y visibilidad que en cualquier otra disciplina. Es fácil abusar de este poder y, por lo tanto, vivir indirectamente a través del esfuerzo ajeno ; pido disculpas a cualquiera de mis antiguos alumnos que considere que lo he hecho. Espero haber desarrollado ideas con ellos, y no a través de ellos, y por ello les agradezco a todos su paciencia y perseverancia al abordar conceptos a veces inconexos.

Estoy en deuda con Roger Conover de MIT Press por confiar en mí desde el principio y apoyarme durante todo el proceso; con Gillian Beaumont por su sutil corrección, que a menudo me salvó de mí mismo; y con Sharon Deacon Warne por su diseño sereno. Es un privilegio maravilloso contar con una editorial que todavía se preocupa tanto por los libros.

A nivel personal Barry, Antonia, Nick, Lucy y Emily Till me han apoyado más de lo que saben con esa mezcla de amor y fe ciega.

que solo las familias pueden brindar. Finalmente, y lo más importante, está Sarah Wigglesworth. Su presencia intelectual y personal está presente en todo el libro, pero más que eso, nunca dejó de creer en mí, incluso, especialmente, cuando yo misma dejé de creer. Una dedicatoria es una pequeña recompensa por todo esto, pero la ofrezco con un amor indescriptible.



## Notas

### 1 Desprendimiento engañado

1. Tatjana Schneider, *Este edificio debería tener una forma distintiva...: La historia de la Torre de las Artes en She;eld* (She;eld: PAR, 2007). Este libro, con su meticuloso registro de las reuniones del Comité, es una de las mejores descripciones que conozco sobre la dependencia de la arquitectura. También es excelente la versión, con todos sus defectos, de Peter Murray sobre la construcción de la Ópera de Sídney, que desafía tanto el mito idealizado del genio arquitectónico de Utzon que no se vende en las librerías de la Ópera. Peter Murray, *La saga de la Ópera de Sídney: La dramática historia del diseño y la construcción del icono de la Australia moderna* (Londres: Spon Press, 2004).

2. Michel de Certeau, *La práctica de la vida cotidiana* (Berkeley: University of California Press, 1984), pág. 92.

3. Reyner Banham, "Una caja negra: La profesión secreta de la arquitectura", en *Ban-ham, A Critic Writes*, ed. Mary Banham (Berkeley: University of California Press, 1996), pág. 295.

4. *Ibíd.*, pág. 297.

5. Véase Thomas A. Dutton, *Voces en la Educación Arquitectónica: Política Cultural y Pedagogía* (Nueva York: Bergin y Garvey, 1991), pág. 94. Dutton habla de la asimetría de poder evidente en la crítica. Véase también Karen Anthony, *Jurados de Diseño en Juicio*. (Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1991); Charles Doidge, *Rachel Sara y Rosie Parnell, The Crit* (Oxford: Architectural Press, 2000).

6. Garry Stevens, *El círculo favorecido: los fundamentos sociales de la distinción arquitectónica* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998), pág. 200.

7. Jacques Lucan, ed., *Una cuestión de arte: Arquitectura contemporánea en Suiza* (Basilea: Birkhäuser, 2001), pág. 44.

8. Le Corbusier, *Mi obra*, trad. James Palmer (Londres: Architectural Press, 1960), pág. 197.

9. Como se cita en Richard Chafee, "La enseñanza de la arquitectura en la École des Beaux-Arts", en *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, ed. Arthur Drexler (Londres: Secker and Warburg, 1977), pág. 69.
10. *Ibíd.*, pág. 92.
11. Andrés Duany, "El modelo Beaux Arts", en *Windsor Forum on Design Education: Toward an Ideal Curriculum to Reform Architectural Education*, ed. Dhiru Thadani (Miami: New Urban Press, 2004), pág. 133.
12. *Ibíd.*, pág. 137.
13. Stevens, *El círculo favorecido*, pág. 199.
14. Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas: Un viaje al país de los tímidos*, trad. de Francis Hyslop (Londres: Routledge, 1947; edición francesa, 1937), pág. 119. Énfasis en el original.
15. *Ibíd.*, pág. 114.
16. *Ibíd.*, pág. 118. Énfasis en el original.
17. Le Corbusier, *Precisiones sobre el estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, trans. Edith Schreiber Aujame (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991), pág. 32.
18. Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas*, pág. 116.
19. *Ibíd.*, pág. 117.
20. Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, trad. Myra Ramos (Londres: Penguin, 1996), pág. 53.
21. *Ibíd.*, pág. 52.
22. La charette es un ejercicio en el que se pide a los estudiantes que completen una tarea determinada en un tiempo muy limitado; el término charette proviene, como era de esperar, de la École des Beaux-Arts, donde se refería al carro que se utilizaba para transportar el trabajo de los estudiantes hasta la entrega final después de un ejercicio de diseño.
23. Roemer van Toorn, "Conservadurismo fresco: paisajes de normalidad" (1997 [citado el 20 de junio de 2005]); disponible en <http://www.xs4all.nl/%7ervtoorn/fresh.html>.
24. Así, para Manfredo Tafuri, "la vanguardia se atrinchera de nuevo en la nostalgia". Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura desde Piranesi hasta los años 70* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987), pág. 267.
25. La moda fue iniciada en Harvard por Rem Koolhaas, quien, junto con sus estudiantes, registró ciertos términos (City Of Exacerbated Difference®, Scape®, Infrared®, etc.), y ha sido retomada, entre otros, por el Laboratorio de Investigación de Diseño de la Architectural Association. Para el primero, véase Rem Koolhaas, *Mutations: Rem Koolhaas, Harvard Project on the City et al.* (Barcelona: ACTAR, 2000). Para el

Este último, Brett Steele, "BrandSpace™: Design@esearch and Product Placement", Archivo 1 (2001).

26. El artista estadounidense Robert Smithson lo explica con acierto al comparar la infructuosa búsqueda de la vanguardia por superar los valores del mundo artístico burgués con la paradoja de Zenón de la carrera de Aquiles con la tortuga. Aquiles nunca alcanzará a la tortuga porque cada vez que recorre la mitad de la distancia, todavía queda otra mitad.

Aún queda mucho por recorrer, y por muy pequeño que sea el intervalo, nunca se cerrará por completo.

La cuestión, como señala Gary Shapiro, es que tanto el arte de vanguardia como el burgués se enmarcan en la misma ideología: la producción de forma y gusto. Gary Shapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel* (Berkeley: University of California Press, 1995), pág. 36.

27. Magali Sarfatti Larson, "En materia de expertos y profesionales, o cuán imposible es dejar nada sin decir", en *La formación de las profesiones*, ed. Rolf Torstendahl y Michael Burrage (Londres: Sage, 1990), pág. 31.

28. MA Wilson, "La socialización de la preferencia arquitectónica", *Journal of Environmental Psychology* 16 (1996).

29. Como se cita en Denis Hollier, *Contra la arquitectura: los escritos de Georges Bataille*, Trad. de Betsy Wing (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989), pp. 46-47. En otra sección, Bataille repite el argumento: «Así, grandes monumentos se alzan como diques, oponiendo la lógica de la majestuosidad y la autoridad a cualquier confusión». *Ibíd.*, p. xi.

30. A más gente le gusta Paul Oliver y su magistral *Enciclopedia de Arquitectura Vernácula*, que contiene más lecciones que cualquier otro libro de arquitectura que conozca.

31. Roger Connah, *Cómo la arquitectura alcanzó su máximo esplendor* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), pág. 166.

32. Como se cita en Zygmunt Bauman, *Modernidad y ambivalencia* (Cambridge: Polity Press, 1991), pág. 82.

33. Como señalan Miles Glendinning y Stefan Muthesius, la combinación del control del suelo, los costes y las densidades requeridas condujo a una vivienda dominada por la producción, en la que los diseñadores eran vistos como poco más que facilitadores técnicos. Véase Miles Glendinning y Stefan Muthesius, *Tower Block: Modern Public Housing in England, Scotland, Wales, and Northern Ireland* (New Haven: Yale University Press, 1993), especialmente los capítulos 8, 20 y 22 (el último se titula «Cantidad o 'calidad': la derrota de los diseñadores»).

34. Ignasi de Solà-Morales, *Diferencias: topografías de la arquitectura contemporánea*, trad. Graham Thompson (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997), pág. 77.

35. Arthur Drexler, Colin Rowe y Kenneth Frampton, eds., *Five Architects* (Nueva York: Oxford University Press, 1975), pág. 1. Énfasis en el original. En el mismo catálogo, Colin Rowe escribe: «Se trata de un argumento que trata principalmente sobre la estructura del edificio y solo indirectamente sobre su moral» (pág. 7). El análisis de Kenneth Frampton de

Los proyectos son, en última instancia, puramente formales, siendo el formalismo un rasgo distintivo de la arquitectura autónoma.

36. K. Michael Hays, "Las oposiciones de la autonomía y la historia", en *Oppositions Reader*, ed. K. Michael Hays (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1998), pág. ix.

El ensayo de Hays constituye una excelente introducción a las cuestiones de autonomía en la arquitectura. La cita completa de Agrest dice: «El diseño, considerado tanto como práctica como producto, es, en efecto, un sistema cerrado, no solo en relación con la cultura en su conjunto, sino también con otros sistemas culturales» (*Oppositions Reader*, p. 333).

37. Hays, "Las oposiciones de la autonomía y la historia", p. xii.

38. *Ibid.*, pág. xiii.

39. Philip Johnson y Mark Wigley, *Arquitectura deconstructivista* (Boston: Little, Brown, 1988), pág. 11.

40. *Ibid.*, pág. 18.

41. Véase Peter Eisenman, *Eisenman Inside Out: Selected Writings 1963–1988* (New Haven: Yale University Press, 2004).

42. Drexler, Rowe y Frampton, eds., *Five Architects*, p. 27. Eisenman no fue el único en esta elisión del análisis y la producción. También se puede observar en muchos otros ámbitos culturales: por ejemplo, en la década de 1970, en la obra de fotógrafos de imagen-texto como Victor Burgin y los cineastas Laura Mulvey y Peter Wollin.

43. Aldo Rossi escribe sobre su libro *La arquitectura de la ciudad*: «Este libro es un proyecto arquitectónico». Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, trad. Diane Ghirardo y Joan Ockman (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982), pág. 179.

44. Para un análisis de la diferencia entre los modos de producción encontrados en el dibujo, la construcción y el texto, véase Andrea Kahn, ed., *Drawing, Building, Text* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1991), pág. 6.

45. Suzanne Frank, *Peter Eisenman's House VI: The Client's Response* (Nueva York: Whitney Library of Design, 1994), pág. 23. Para quienes se preocupen por el significado de los términos fulcro y dato, tranquilos. Yo tampoco tengo ni idea.

46. *Ibid.*, pág. 60.

47. Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, pág. 7. Como señala Peter Eisenman en su introducción: "La arquitectura del título del libro se define ahora de dos maneras: como los datos últimos y verificables dentro de la ciudad real, y como una estructura autónoma" (pág. 4).

48. Solà-Morales, *Diferencias*, p. 77.

49. Aldo Rossi, *Una autobiografía científica*, trad. de Lawrence Venuti (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981), pág. 55.

50. Rossi se defiende de la acusación de escenografía en su obra explicando que otros grandes arquitectos también han utilizado esta técnica: "Varios críticos han afirmado que mis obras se parecen a diseños de escenarios, y he respondido que sí tienen este parecido, al igual que la arquitectura de Palladio, Shinkel, Borromini—

"Al igual que toda arquitectura" (ibid., p. 74). Mi punto es que esto simplemente refuerza aún más su autorreferencialidad.

51. Vincent Scully, "Epílogo", en ibid., pág. 114.

## 2 Una apariencia de orden

1. Arata Isozaki, introducción a Kojin Karatani, *Arquitectura como metáfora: lenguaje, número, dinero*, trad. Sabu Kohso (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), pág. ix.

2. "No es sorprendente que a lo largo de los años muchos hayan encontrado consuelo en la prescripción 'comodidad, firmeza, deleite' como la descripción clara de lo que un edificio debería incorporar, dejando a los diseñadores y constructores experimentados la interpretación de esto dentro de los supuestos tácitos de una cultura supuestamente compartida". Steven Groák, *The Idea of Building: Thought and Action in the Design and Production of Buildings* (Londres: E. & FN Spon, 1992), pág. 54.

3. Las citas de Vitruvio provienen de las traducciones de Indra Kagis McEwen, *Vitruvius: Writing the Body of Architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003), pp. 17, 65. Las secciones de Vitruvio son el Libro 4, Prefacio, y el Libro 1, Sección 1.2. *Ordinatio* significa literalmente «poner en orden».

4. Ibid., pág. 55.

5. Ibid., pág. 38.

6. Esto se explica en la sección "Ética falsa" del capítulo 10 a continuación.

7. Jeremy Till, "Demasiadas ideas", en *Research by Design*, ed. A. Langenhuizen, MK van Ouwkerk y HJ Rosemann (Delft: DUP Satellite, 2001).

8. Vitruvio, según él mismo admitió, fue un arquitecto fracasado y un escritor sin gran mérito. Véase McEwen, *Vitruvius*, pág. 7.

9. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura* (Londres: Penguin, 2002), pág. 40.

10. Véase el exhaustivo estudio de Mark Wigley sobre la blancura, la moda y la limpieza en la arquitectura moderna. Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995).

11. Platón, *La República*, trad. Desmond Lee (Londres: Penguin, 1974), sección 501a, pág. 237.

12. Le Corbusier, *El arte decorativo de hoy*, trad. James Dunnett (Londres: Architecture Press, 1987), págs. 188, 92.

13. Peter Stallybrass y Allon White, *La política y la poética de la transgresión* (Londres: Methuen, 1986), pág. 22.
14. *Ibíd.*
15. Susan Sontag, *La enfermedad como metáfora* (Londres: Penguin, 1979), pág. 76.
16. *Ibíd.*, pág. 84.
17. Le Corbusier, *Precisiones sobre el estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, trans. Edith Schreiber Aujame (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991), pág. 68.
18. «El germen canceroso se enfrenta al germen joven y vigoroso», escribe sobre el arte decadente. «En biología, es una enfermedad terrible, el cáncer, que mata por estrangulamiento», de los sensualistas. «El dilema está en el corazón de la Escuela... como el cáncer que se instala cómodamente alrededor del píloro del estómago o alrededor del corazón. El cáncer goza de excelente salud», de las academias de Bellas Artes. Véanse, respectivamente, Le Corbusier, *El arte decorativo de hoy*, pág. 207; Le Corbusier, *Precisiones*, pág. 32; Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas: Un viaje al país de los tímidos*, trad. de Francis Hyslop (Londres: Routledge, 1947), pág. 116.
19. Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas*, pág. 50.
20. Le Corbusier, *Precisiones*, p. 172.
21. Zygmunt Bauman, *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus marginados* (Cambridge: Polity Press, 2004), pág. 31.
22. Todas las citas son de Martin Parr y Nicholas Barker, *Signs of the Times* (Manchester: Cornerhouse Publications, 1992).
23. Uno de los pocos teóricos de la arquitectura contemporánea que reconoce a Bauman es Kim Dovey, quien emplea el concepto de modernidad líquida de Bauman en Kim Dovey, *Fluid Cities* (Londres: Routledge, 2005).
24. John Dewey, *La búsqueda de la certeza* (Londres: George Allen y Unwin, 1930), pág. 268.
25. Algunos comentaristas han señalado que la hija de Bauman, Irena, es arquitecta, lo que podría explicar algunos de los hilos conductores arquitectónicos de su obra. Véase Peter Beilharz, ed., *The Bauman Reader* (Oxford: Blackwell, 2001).
26. Zygmunt Bauman, *Modernidad y ambivalencia* (Cambridge: Polity Press, 1991), pág. 99.
27. La explicación de Hilde Heynen sobre la diferencia entre la modernidad (como condición social) y el modernismo (como expresión artística e intelectual) resulta útil en este caso: «Aquí, la modernidad se refiere a una condición de vida impuesta a los individuos por el proceso socioeconómico de modernización. La experiencia de la modernidad implica una ruptura con la tradición y tiene un profundo impacto en las formas de vida y los hábitos cotidianos. Los efectos de esta ruptura son múltiples. Se reflejan en la modernidad...»

- ismo, el conjunto de ideas y movimientos artísticos e intelectuales que abordan el proceso de modernización y la experiencia de la modernidad". Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), pág. 1.
- Los términos también se exploran en la obra clásica de Berman sobre la modernidad: Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (Nueva York: Viking Penguin, 1988), pág. 16.
28. Nikolaus Pevsner, *Pioneros del diseño moderno, desde William Morris hasta Walter Gropius* (Londres: Penguin, 1975).
29. Bauman, *Modernidad y ambivalencia*, p. 4.
30. *Ibíd.*, pág. 7.
31. Le Corbusier, *El arte decorativo de hoy*, pág. 192.
32. Zygmunt Bauman, *Globalización: las consecuencias humanas* (Cambridge: Polity Press, 1998), págs. 41–43.
33. Zygmunt Bauman, *Intimaciones de posmodernidad* (Londres: Routledge, 1992), p. xiii.
34. En Bauman, *Modernidad y ambivalencia*, p. 30.
35. De Zola, "Les squares", citado en Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, trad. Betsy Wing (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989), pág. xv.
36. El primer enfoque es, en términos generales, el de Foucault; el segundo, el de Lefebvre.
37. Bauman, *Indicios de posmodernidad*, p. xi.
38. Bauman, *Modernidad y ambivalencia*, p. 7.
39. *Ibíd.*
40. Friedrich Nietzsche, "Sobre la verdad y la falsedad en su sentido extramoral", en *Ensayos sobre la metáfora*, ed. W. Shibles (Whitewater: Language Press, 1972), pág. 7.
41. Agnes Heller, "De la hermenéutica en las ciencias sociales hacia una hermenéutica de las ciencias sociales", *Teoría y Sociedad* 18 (1989): 291.
42. *Ibíd.*, pág. 292.
43. Edmund Bacon, *Diseño de ciudades* (Londres: Thames and Hudson, 1967), pág. 137.
44. Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas*, pág. 16.
45. Le Corbusier, *El Modulor*, trad. Peter De Francia y Anna Bostock (Londres: Faber and Faber, 1961), pág. 32.
46. Bauman, *Indicios de posmodernidad*, p. xii.
47. En Aristóteles, *De interprete*, 22b11=.

48. "En la metafísica clásica, la contingencia siempre ha denotado una limitación de la razón". George di Giovanni, "La categoría de contingencia en la lógica hegeliana", en *Ensayos selectos sobre GWF Hegel*, ed. Lawrence S. Stepelevich (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1993), pág. 42.
49. *Ibíd.*
50. Jürgen Habermas, *Pensamiento postmetafísico: ensayos filosóficos* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992), pág. 141.
51. Di Giovanni, "La categoría de contingencia en la lógica hegeliana", pág. 46.
52. Las cuestiones de contingencia se abordan en *Ciencia de la Lógica*, vol. 1, Libro 2, Sección 3, Capítulo 2A. La cita procede de G. W. F. Hegel, *Ciencia de la Lógica*, trad. de AV Miller (Londres: George Allen and Unwin, 1969), p. 545.
53. "Hegel siempre exigió especificidad o lo que él llamaba concreción... Pocos filósofos han sido tan críticos con el tipo de afirmaciones abstractas que carecen de determinación o especificidad. Este es el defecto principal del conocimiento que Hegel llamó entendimiento, que debe contrastarse con el conocimiento determinado más concreto de la razón (Verkunft)". Richard J. Bernstein, "¿Por qué Hegel ahora?", en *Philosophical Profiles: Essays in a Pragmatic Mode* (Cambridge: Polity Press, 1986), pp. 157-158.
54. Di Giovanni, "La categoría de contingencia en la lógica hegeliana", pág. 56.
55. Bauman, *Modernidad y ambivalencia*, p. 3.
56. Zygmunt Bauman, *Modernidad y el Holocausto* (Cambridge: Polity Press, 1989).
57. William E. Connolly, *Política y ambigüedad* (Madison: University of Wisconsin Press, 1987), págs. 8-9.
58. Rückschlag significa tanto fallo de encendido como contragolpe. Agradecemos a Florian Kossak y Tatjana Schneider por esta formulación.
59. Philippe Boudon, *Lived-in Architecture*, trad. Gerald Onn (Londres: Lund Humphries, 1972), pp. i-ii. Una visita en 2003 reveló que los cambios documentados por Boudon se están eliminando a medida que el proyecto se restaura a su estado original. Inevitablemente, muchos de los nuevos habitantes parecían ser arquitectos o diseñadores.
60. Tom Spector, "Códigos de ética y coerción", en *Arquitectura y sus dilemas éticos*, ed. Nicholas Ray (Londres: Routledge, 2005), pág. 101.
61. Intento usar la parodia a sabiendas. No la empleo simplemente en su concepción negativa como una burla a los rituales ridículos o anticuados. Para más información sobre las diversas maneras en que se ha usado la parodia, tanto negativa como positivamente, véase Margaret Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), pp. 186-190. Como ella argumenta: «la restricción de la par-

"El significado del término más negativo en algunas teorías y usos modernos o tardomodernos ha sido reemplazado ahora por una comprensión "posmoderna" de sus complejos aspectos metaficcionales y cómicos (lo que) puede significar que se le darán funciones incluso más complejas y positivas en el futuro".

62. Por ejemplo, en la Metafísica, Libro III, Parte 2, y en la Ética a Nicómaco, Libro VI, Parte 4.

63. Karatani, La arquitectura como metáfora, pág. 6.

64. Descartes, Discurso, Parte II, Párrafo 1.

65. Descartes, Meditaciones, Meditación 1, Párrafo 1.

66. Martin Heidegger, Kant y el problema de la metafísica (Bloomington: Indiana University Press, 1990), pág. 2.

67. Martin Heidegger, Introducción a la metafísica (New Haven: Yale University Press, 1959), pág. 93.

68. Mark Wigley, La arquitectura de la deconstrucción (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), pág. 39.

69. Karatani, La arquitectura como metáfora, pág. xxxii.

70. Citado en Franco Borsi, Leon Battista Alberti, trad. de Rudolf Carpanini (Oxford: Phaidon, 1977), p.

13. Borsi continúa: «Las noches del siglo XV estaban pobladas de imágenes: Paolo di Dono se desvelaba pensando en la «dulce perspectiva» y Leonardo alababa «la divagación de la imaginación sobre los rasgos superficiales de las formas cuando uno yace en la cama a oscuras»».

### 3 Cómo afrontar las contingencias

Epígrafe: William Rasch, La modernidad de Niklas Luhmann: las paradojas de la diferenciación (Stanford: Stanford University Press, 2000), pág. 52.

1. Kojin Karatani, Arquitectura como metáfora: lenguaje, número, dinero, trad. Sabu Kohso (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), pág. xxxix.

2. *Ibíd.*

3. Clarion Geertz, Conocimiento local: nuevos ensayos sobre antropología interpretativa (Londres: Fontana, 1983), págs. 215-218.

4. Para un resumen útil de las restricciones que enfrentan los arquitectos y los límites de las metodologías de diseño, véase Bryan Lawson, How Designers Think, 2.<sup>a</sup> ed. (Londres: Butterworth Architecture, 1990), págs. 76-81.

5. Steven Groák identifica cinco formas de incertidumbre en el proceso de construcción: incertidumbre industrial, incertidumbre para la empresa, incertidumbre del proyecto, incertidumbre en el lugar de trabajo,

Incertidumbre en la organización del sitio. Steven Groák, *La idea de construir: Pensamiento y acción en el diseño y la producción de edificios* (Londres: E. & FN Spon, 1992).

pág. 41.

6. Daniel Sherer, introducción del traductor, en *Manfredo Tafuri, Interpretando el Renacimiento*, trad. Daniel Sherer (New Haven: Yale University Press, 2006), pág. xvi.

7. Karatani, *La arquitectura como metáfora*, pág. xl.

8. "Así surgió la gran división que se convertiría en la marca registrada de la vida moderna: la que separa la razón de la emoción". Zygmunt Bauman, *Alone Again: Ethics after Certainty* (Londres: Demos, 2000), pág. 4.

9. Véase John Gray, "The World Is Round", *New York Review of Books*, 11 de agosto de 2005, para una crítica convincente del argumento de Friedman, que se presenta en Thomas L. Friedman, *The World Is Flat* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2005).

10. Niklas Luhmann, *Observaciones sobre la modernidad*, trad. William Whobrey (Stanford: Stanford University Press, 1998), pág. 44.

11. Nicholas H. Smith, *Hermenéutica fuerte: contingencia e identidad moral* (Londres: Routledge, 1997), pág. 3.

12. Anthony Giddens, *Las consecuencias de la modernidad* (Cambridge: Polity Press, 1990), págs. 137-138, 3.

13. Rasch, *La modernidad de Niklas Luhmann*, pág. 10.

14. Zygmunt Bauman, *Modernidad y ambivalencia* (Cambridge: Polity Press, 1991), pág. 98. La idea de la modernidad sin ilusiones se encuentra en Zygmunt Bauman, *Ética posmoderna* (Oxford: Blackwell, 1993), pág. 3.

15. Véase Giddens, *The Consequences of Modernity*, pág. 150, para una tabla que resume las diferencias entre la posmodernidad y la modernidad radicalizada.

16. Bauman, *Modernidad y ambivalencia*, p. 98.

17. Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989). Este libro es una reelaboración de tres conferencias impartidas por Rorty, publicadas en la *London Review of Books* en 1986, y que presentan un estilo más accesible. Richard Rorty, "La contingencia de la comunidad", *London Review of Books*, 24 de julio de 1986; Richard Rorty, "La contingencia del lenguaje", *London Review of Books*, 17 de abril de 1986; Richard Rorty, "La contingencia de la individualidad", *London Review of Books*, 8 de mayo de 1986.

18. Para una crítica brillante y concisa, véase Richard J. Bernstein, "Rorty's Liberal Utopia", en Bernstein, *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity / Postmodernity* (Cambridge: Polity Press, 1991). Gran parte de mi argumentación en esta sección se basa en Bernstein. Véase también CJ Misak, *Truth, Politics, Morality: Pragmatism and Deliberation* (Londres: Routledge, 1999), pp. 16-18; Barbara Herrnstein.

Smith, *Contingencias de valor: perspectivas alternativas para la teoría crítica* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), págs. 166-172; y Nicholas Smith, *Hermenéutica fuerte*, págs. 1-18.

19. Un argumento que Rorty utilizó famosamente en Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton: Princeton University Press, 1979).

20. Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, pág. 91.

21. *Ibíd.*, pág. 28.

22. *Ibíd.*, pág. xv. Rorty contrasta posteriormente esta noción de un ironista liberal con dos filósofos prominentes, Habermas y Foucault, el primero de los cuales es "un liberal que no está dispuesto a ser ironista, y el segundo es un ironista que no está dispuesto a ser liberal" (*ibíd.*, pág. 61).

23. Rorty, "La contingencia de la comunidad", pág. 11. En el libro se lee: "Solo los poetas, sospechaba Nietzsche, pueden apreciar verdaderamente la contingencia".

24. *Ibíd.*, pág. 15. Este pasaje, con toda su ingenuidad, no está incluido en el libro.

25. Rorty, *Contingencia, Ironía y Solidaridad*, p. xiv. Dice que es «consciente de la objeción de que estoy tratando las sociedades democráticas como si existieran para el bien de los intelectuales», pero su defensa no es lo suficientemente sólida como para sacarlo del hoyo que ha cavado. Mi respuesta inicial a esta objeción es que existen vínculos bastante estrechos entre la libertad de los intelectuales y la disminución de la crueldad hacia los demás. Nota al pie en Rorty, "La contingencia de la comunidad", pág. 13.

26. Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, pág. 28.

27. *Ibíd.*, pág. 38. El énfasis es mío.

28. Bernstein, "La utopía liberal de Rorty", pág. 287.

29. William E. Connolly, *Política y Ambigüedad* (Madison: University of Wisconsin Press, 1987), pág. 22. En una colección posterior de ensayos, Rorty argumentará que la estabilidad y la rectitud de la democracia liberal occidental son tales que la resistencia política no es necesaria. Véase Richard Rorty, *Filosofía y Esperanza Social* (Londres: Penguin, 1999).

Como señalan Hodges y Lachs, Rorty «sugiere que los filósofos tienen poco o nada que hacer tras alcanzar el desapego crítico. En términos generales, las instituciones de la civilización occidental están en orden tal como están, y cualquier cambio que sea necesario no requiere el tipo de pensamiento que se ha denominado típicamente «filosófico»». Michael Hodges y John Lachs, *Pensando en las ruinas: Wittgenstein y Santayana sobre la contingencia* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2000), pág. 11.

30. Walter Gropius, *Apolo en la democracia: la obligación cultural del arquitecto* (Nueva York: McGraw-Hill, 1968), pág. 8.

31. *Ibíd.*, pág. 18. Énfasis en el original.

32. *Ibíd.*, pág. 10. El énfasis es mío.
33. Hilary Putnam, *Realismo y razón* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pág. 181.
34. Agnes Heller, "De la hermenéutica en las ciencias sociales hacia una hermenéutica de las ciencias sociales", *Teoría y Sociedad* 18 (1989): 321.
35. Bauman, *Modernidad y ambivalencia*, pág. 234.
36. Zygmunt Bauman, *Indicios de posmodernidad* (Londres: Routledge, 1992), pág. 134.
37. Heller, "De la hermenéutica en las ciencias sociales hacia una hermenéutica de las ciencias sociales", págs. 320-321.
38. Bauman, *Modernidad y ambivalencia*, pág. 245.
39. Como se cita en Roger Connah, *How Architecture Got Its Hump* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), pág. 120.
40. Como se cita en Jason Read, "Una historia universal de la contingencia: Deleuze y Guattari sobre la historia del capitalismo", *Borderlands* 2, no. 3 (2003).
41. Bruno Latour, *Nunca hemos sido modernos*, trad. Catherine Porter (Nueva York: Harvester Wheatsheaf, 1993).
42. *Ibíd.*, pág. 35.
43. *Ibíd.*, pág. 119.
44. *Ibíd.*, pág. 54.
45. *Ibíd.*, págs. 73–74.
46. Latour traza tres reacciones a la crisis de la constitución moderna que no es viable ante el cuasi-objeto: (a) los filósofos modernizadores desde Kant hasta Habermas que aumentan la brecha entre sujetos y objetos, naturaleza y cultura, hasta que es inconmensurable; (b) el giro semiótico que trata con el término medio de los cuasi-objetos, pero que puede existir solo como un discurso autónomo y así se separa del mundo de los objetos por un lado y de la identidad del sujeto hablante por el otro; (c) la fenomenología: pero el problema con los fenomenólogos es que su descripción del Ser está tan alejada que no es real, "El Ser no puede residir en los seres ordinarios". *Ibíd.*, pp. 56-67.
47. *Ibíd.*, pág. 73.
48. *Ibíd.*, pág. 46.
49. *Ibíd.*, pág. 40.
50. *Ibíd.*, pág. 71.

51. Barbara Herrnstein Smith, *Contingencias del Valor*, pág. 152. La crítica de Smith al pensamiento objetivista y su afirmación de la inevitable contingencia de juzgar el valor son contundentes y convincentes. Sin embargo, su rechazo insistente a cualquier imperativo primordial implica que, en última instancia, su postura es peligrosamente relativista. Como señala Steven Connor, las decisiones evaluativas de Smith «parecen estar completamente determinadas por el producto de sus circunstancias contingentes o ser completamente espontáneas». Steven Connor, *Teoría y Valor Cultural* (Oxford: Blackwell, 1992), págs. 28-29.
52. Smith, *Contingencias de valor*, pág. 156.
53. Por ejemplo, en Jürgen Habermas, *Postmetaphysical Thinking: Philosophical Essays* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992), pp. 126-130.
54. La acusación es expuesta y luego refutada firmemente por William Rasch. Su respuesta a la acusación es: «Si la modernidad es necesariamente contingente y no hay escapatoria al vértigo de las autodescripciones en constante cambio, entonces la descripción de este estado de cosas es en sí misma necesariamente no contingente... La contingencia, entonces, no puede ser simplemente la condición contingente de la modernidad; más bien, es la condición necesaria para su existencia continua». Véase Rasch, *Niklas Luhmann's Modernity*, pp. 23-24.
55. Alberto Melucci, *El yo jugador: persona y significado en la sociedad planetaria* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pág. 45.
56. "La identificación de la libertad con la 'libertad de voluntad' sitúa la contingencia en el lugar equivocado. La contingencia de la voluntad significaría que la incertidumbre se gestionaba con incertidumbre; se recurriría al azar para tomar una decisión." John Dewey, *La búsqueda de la certeza* (1929; Londres: George Allen y Unwin, 1930), pág. 238.
57. Donna Haraway, "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial", en Haraway, *Simians, Cyborgs and Women* (Londres: Free Association Books, 1991).
58. *Ibid.*, pág. 190.
59. *Ibid.*, pág. 196.
60. *Ibid.*, pág. 192.
61. Además de los textos ya mencionados en los primeros tres capítulos, los siguientes han informado mi argumento: Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (Nueva York: Columbia University Press, 1994); Alex Callinicos, *Making History: Agency, Structure, and Change in Social Theory* (Cambridge: Polity Press, 1987); John D. Caputo, *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project* (Bloomington: Indiana University Press, 1987); Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002); Roberto Mangabeira Unger, *False Necessity: Anti-Necessitarian Social Theory in the Service of Radical Democracy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987); Roberto

Mangabeira Unger, *Teoría social: su situación y su tarea* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987); Albrecht Wellmer, "Verdad, contingencia y modernidad", en Wellmer, *Finales: la naturaleza irreconciliable de la modernidad* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998); y Gary Wihl, *La contingencia de la teoría: pragmatismo, expresivismo y deconstrucción* (New Haven: Yale University Press, 1994).

62. Dewey, *La búsqueda de la certeza*, pág. 238.

## Parte II

1. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1946), pág. 329. La primera cita ("un estudio supremo...") es de Frank Lloyd Wright, pero Giedion no cita la fuente.

### 4 Tiempo de desperdicio

1. En el Reino Unido, el 24% (17,5 millones de toneladas) de todos los residuos de construcción se designan oficialmente como vertedero, pero un 28% adicional (20,3 millones de toneladas) se vierte en "sitios exentos registrados" y el 13% (9,5 millones de toneladas) se "reutiliza" en obras de construcción o ingeniería, principalmente para compensar los niveles. Esto significa que, en total, el 65% (55 millones de toneladas) de los residuos de construcción terminaron en algún lugar del terreno entre 1999 y 2000. Véase Symonds Group, *Construction and Demolition Waste Survey* (Swindon: Environment Agency, 2001). Las cifras de Guthrie para el porcentaje de vertedero que son residuos de construcción se encuentran en el extremo superior de las estimaciones.

2. Véase John Scanlan, *On Garbage* (Londres: Reaktion Books, 2005), pág. 22.

3. Nancy Holt, ed., *Los escritos de Robert Smithson* (Nueva York: New York University Press, 1979), pág. 83.

4. Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas: Un viaje al país de los tímidos*, trad. de Francis Hyslop (Londres: Routledge, 1947), pág. 25.

5. Mary Douglas, *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (Londres: Routledge, 1966), pág. 36.

6. Don DeLillo, *Underworld* (Londres: Picador, 1998), p. 121.

7. Ivan Klíma, *Amor y basura*, trad. Ewald Osers (Londres: Penguin, 1991), pág. 6.

8. Michael Thompson, *Teoría de la basura: La creación y destrucción del valor* (Oxford: Oxford University Press, 1979), pág. 7.

9. "La transferencia de basura a transitorio es teóricamente imposible por la siguiente razón. Tanto el valor como la vida útil esperada de un artículo en la categoría de basura son cero. En la categoría transitoria son positivos y decrecientes. La transferencia de basura a transitoriedad implicaría un cambio de cero a una cantidad positiva, lo que inevitablemente implica un aumento y, en consecuencia, excluiría el artículo de

la categoría transitoria". Thompson reconoce que algunas figuras marginales—

El comerciante de chatarra, el traperero, logran efectuar esta transición.

Ibíd., pág. 106.

10. Richard Fardon, *Mary Douglas: An Intellectual Biography* (Londres: Routledge, 1999), pág. 144. El libro posterior, en coautoría con Thompson, presentó el enfoque de Douglas a un público más amplio. Michael Thompson, Richard Ellis y Aaron Wildavsky, *Cultural Theory* (Boulder: Westview Press, 1990). Douglas devolvió el elogio en una carta al *Times Literary Supplement* (enero de 2004), al señalar que el libro de Thompson había alcanzado el inusual reconocimiento académico de ser clasificado como «perdurable».

11. Thompson, *Teoría de la basura*, pág. 50.

12. Ibíd., pág. 48.

13. Ibíd., pág. 10.

14. Ibíd., pág. 37.

15. Esta es, casi increíblemente, una cita de la "declaración de diseño urbano" presentada por los desarrolladores, Arsenal Football Club, en apoyo de su solicitud de permiso de planificación.

16. Zygmunt Bauman, *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus marginados* (Cambridge: Polity Press, 2004), pág. 30.

17. DeLillo, *Inframundo*, pág. 184.

18. Scanlan, *Sobre la basura*, pág. 16.

19. Tesis IX de Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *Collected Writings*, ed. Howard Eiland y Michael Jennings (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003), pág. 392.

20. Como señala Gary Shapiro, Smithson "sospecha profundamente del progreso y es consciente de la devastación industrial, la decadencia, el desperdicio y la tendencia general hacia la entropía. En lugar de intentar alcanzar el 'progreso', permite regresivamente que el desperdicio y la tierra emerjan tras él". Gary Shapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel* (Berkeley: University of California Press, 1995), pág. 36.

21. Todas las citas provienen de Holt, ed., *The Writings of Robert Smithson*, págs. 111–113.

22. Scanlan, *Sobre la basura*, págs. 33–34.

23. Esto es lo que Rem Koolhaas hace en su obra "Junkspace", una brillante crítica al mundo de centros comerciales, aeropuertos y suburbios que ahora ensucian nuestro entorno. El problema es que quedamos destrozados al final de una burla de doce páginas, sin margen de maniobra. La sensación de no poder escapar de su distopía es a la vez muy convincente y muy deprimente. Rem Koolhaas, "Junkspace",

en *Harvard Design School Guide to Shopping*, ed. Chuihua Judy Chung, Je=rey Inaba, Rem Koolhaas y Sze Tsung Leong (Colonia: Taschen, 2001).

## 5 Fuera de tiempo

1. Véase Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación*. (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994), pág. 327.

2. Roger Connah, *How Architecture Got Its Hump* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), pág. 44. Vuelvo a algunos de los perspicaces comentarios de Connah sobre la fotografía de arquitectura en el capítulo 6 a continuación.

3. El análisis más extenso y convincente de la relación de la fotografía con el alto modernismo es el de Colomina; véase la nota 1 anterior.

4. Karsten Harries, "La construcción y el terror del tiempo", *Perspecta* 19 (1982): 65.

5. Aldo Rossi, *Una autobiografía científica*, trad. de Lawrence Venuti (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981), pág. 2.

6. Harries, "La construcción y el terror del tiempo", 65.

7. De *L'expérience intérieure*, citado en Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, trad. Betsy Wing (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989), pág. 46.

8. Walter Gropius, *Apolo en la democracia: la obligación cultural del arquitecto* (Nueva York: McGraw-Hill, 1968), pág. 123.

9. Michel Serres y Bruno Latour, *Conversaciones sobre ciencia, cultura y tiempo*, trans. Roxanne Lapidus (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995), pág. 50.

10. Sobre la reacción del modernismo a las nuevas temporalidades, véase el capítulo 1, "La naturaleza del tiempo", en Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880–1918*, 2.ª ed.

(Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003). Para el contexto filosófico, véase el capítulo 1, «Modernidad: un tiempo diferente», en Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and the Avant-Garde* (Londres: Verso, 1995). Para la relación del tiempo con la arquitectura en el modernismo temprano, véase Sanford Kwinter, *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001).

11. Véase Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), pág. 11. Heynen identifica dos conceptos de modernidad: el transitorio y el programático. El primero enfatiza los aspectos transitorios y momentáneos del mundo moderno; el segundo se caracteriza por «un surgimiento irreversible de la autonomía».

12. Como se cita en Peter Carter, "Mies van de Rohe", *Bauen und Wohnen* 16 (1961): 239.

13. Gropius, Apolo en la democracia, pág. 172.
14. Sigfried Giedion, El eterno presente: los comienzos del arte (Londres: Oxford University Press, 1962); Sigfried Giedion, El eterno presente: los comienzos de la arquitectura (Londres: Oxford University Press, 1964).
15. Osborne, La política del tiempo, pág. 151.
16. Osborne aplica el término «presente eterno» a la filosofía hegeliana, que «siempre debe eternizar su propio presente si ha de ofrecer la posibilidad de un conocimiento absoluto... El fin de la historia, la eternización del presente y la abolición del pasado como pasado son las tres dimensiones temporales de un único método». *Ibíd.*, pág. 42.
17. "Lámpara de la memoria", sección 10, en John Ruskin, Siete lámparas de arquitectura (Nueva York: Noonday Press, 1961), pág. 171.
18. Hollier, Contra la arquitectura, pág. 49.
19. Rossi, Una autobiografía científica, pág. 50.
20. Steven Groák, La idea de construir: pensamiento y acción en el diseño y producción de edificios (Londres: E. & FN Spon, 1992), pág. 6.
21. Hollier, Contra la arquitectura, pág. 46.
22. Este se convierte entonces en el lema de la famosa conferencia de Heidegger de 1924, que sentó las bases de Ser y Tiempo. Como señala Françoise Dastur, para Heidegger ya no se trata de considerar que «el tiempo encuentra su sentido en la eternidad», sino, por el contrario, de «comprender el tiempo a partir del tiempo mismo». Françoise Dastur, Heidegger y la cuestión del tiempo, trad. François Raoul y David Pettigrew (Amherst, NY: Humanity Books, 1990), pág. 3.
23. Sigfried Giedion, Espacio, tiempo y arquitectura (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1946), pág. 360.
24. *Ibíd.*, pág. 392. El énfasis es mío.
25. Henri Lefebvre, La producción del espacio, trad. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), págs. 95-96.
26. Zygmunt Bauman, Modernidad líquida (Cambridge: Polity Press, 1997), pág. 110.
27. Osborne, La política del tiempo, pág. 9.
28. Para la relación entre la modernidad y el progreso, véase Zygmunt Bauman, Modernidad y ambivalencia (Cambridge: Polity Press, 1991), pp. 10-11. Octavio Paz señala que la construcción lineal de la modernidad es un fenómeno peculiarmente occidental. Véase Heynen, Arquitectura y modernidad, p. 9.
29. Le Corbusier, Precisiones sobre el estado actual de la arquitectura y el urbanismo, trans. Edith Schreiber Aujame (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991), pág. 72.

30. Los términos, provenientes de Pierre Bourdieu, son utilizados por Garry Stevens, quien argumenta que los arquitectos tienden a satisfacer las demandas del mercado externo o las del mercado interno, pero no ambas a la vez (ya que satisfacer las demandas económicas se considera una corrupción de la demanda simbólica). El mercado interno, impulsado como está por un sistema de valores autónomo de códigos estéticos e ideologías intelectuales, se define a través de su capital simbólico. Garry Stevens, *The Favored Circle: The Social Foundations of Architectural Distinction* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998), pp. 88-95. Dana Cu= presenta un argumento similar en *Architecture: The Story of Practice* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991). Las tendencias recientes indican que la barrera entre el capital simbólico y el económico es menos firme de lo que Stevens y Cu=

Así lo desearían arquitectos como Daniel Libeskind, que primero establecen su capital cultural en el mercado interno antes de explotarlo en el mercado externo.

31. Este es un resumen desesperanzadoramente breve del argumento fundamental de Marx en *El Capital*. Véase especialmente el vol. 2, IV, 19.

32. Stewart Brand, *Cómo aprenden los edificios: qué sucede después de su construcción* (Nueva York: Viking, 1994), pág. 63.

33. Ignasi de Solà-Morales, *Diferencias: topografías de la arquitectura contemporánea*, trad. Graham Thompson (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997), pág. 68.

34. Kwinter, *Arquitecturas del tiempo*, pág. 6.

35. Como se cita en Stan Allen, *Points + Lines* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1999), pág. 50.

36. Bruno Schulz, *Sanatorio bajo el signo del reloj de arena* (Londres: Picador, 1987), pág. 137.

37. Para las diversas formas de crítica, véase Andrew Ross, *The Celebration Chronicles: Life, Liberty, and the Pursuit of Property Value in Disney's New Town* (Londres: Verso, 2000), pág. 329.

38. Véase especialmente el capítulo 7, "El asedio de la escuela", en *ibid*.

39. Para la trayectoria política de Le Corbusier, véase Robert Fishman, "From Radi-ant City to Vichy: Le Corbusier's Plans and Politics 1928-1942", en *The Open Hand: Essays on Corbusier*, ed. Russell Walden (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977). Para una interpretación de los motivos detrás de la alianza de Le Corbusier con Vichy, véase Simon Richards, *Le Corbusier and the Concept of Self* (New Haven: Yale University Press, 2003), pp. 54-65.

40. Hans Jonas, *El imperativo de la responsabilidad: en busca de una ética para la era tecnológica* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), pág. 125.

41. *Ibid*.

42. Bruno Latour, *Nunca hemos sido modernos*, trad. Catherine Porter (Nueva York: Harvester Wheatsheaf, 1993), pág. 78.

43. *Ibíd.*, pág. 69.

44. Kenzo Tange, "Creación en la arquitectura actual y la tradición japonesa", en Kenzo Tange, ed. Robin Boyd (Londres: Prentice-Hall, 1962), pág. 114.

## 6 En el tiempo

1. Michel Serres y Bruno Latour, *Conversaciones sobre ciencia, cultura y tiempo*, trans. Roxanne Lapidus (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995), pág. 49.

2. *Ibíd.*, pág. 58.

3. Alberto Melucci, *El yo jugador: Persona y significado en la sociedad planetaria* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pág. 12.

4. Los términos proceden de Johannes Fabian, *El tiempo y lo otro: cómo la antropología crea su sujeto* (Nueva York: Columbia University Press, 1983), pp. 22-23.

5. *Ibíd.*, pág. 26 y págs.

6. Fabian es particularmente crítico de Claude Lévi-Strauss, el antropólogo francés que introdujo métodos estructuralistas en la antropología y, al hacerlo, "excluye" el tiempo. Véase *ibíd.*, págs. 54-56.

7. Karl Marx, "Crítica de la filosofía del derecho de Hegel", en Marx, *Primeros escritos* (Londres: Penguin, 1992), pág. 247.

8. Véase Gary Shapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel* (Berkeley: University of California Press, 1995), pág. 39.

9. Ignasi de Solà-Morales, *Diferencias: topografías de la arquitectura contemporánea*, trad. Graham Thompson (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997), pág. 68.

10. Para las cuestiones que surgen de la afirmación del tiempo sobre el espacio en la modernidad, véase, entre muchos textos, Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880–1918*, 2.ª ed. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003); y Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1997), pp. 100–118. Para la afirmación del espacio sobre el tiempo, véase Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (Londres: Verso, 1989). Fue Foucault quien hizo más que nadie en su crítica del historicismo basado en el tiempo y su análisis del espacio como vector de poder. Cabe señalar que ni Soja ni Foucault abogan por un sentido exclusivo y atemporal del espacio.

11. Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, trad. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991), pág. 95.

12. Steven Groák, *The Idea of Building: Thought and Action in the Design and Production of Buildings* (Londres: E. & FN Spon, 1992), pág. 11. Luego describe la naturaleza del "tiempo en los edificios": 1. La estructura de los edificios se degrada a través de cambios físicos y químicos con el tiempo; 2. Desgaste normal; 3. Cambios sociales

cambio; 4. Vida económica del edificio; 5. Cambios cotidianos en el nivel de confort interior.

13. Como señala Zygmunt Bauman: "Personalmente aprendí más sobre la sociedad en la que vivimos gracias a Balzac, Zola, Kafka, Musil, Frisch, Perec, Kundera, Beckett... que, digamos, gracias a Parsons y a muchos otros incondicionales, tanto de las notas a pie de página como de las que no". Tony Blackshaw, "Una entrevista con el profesor Zygmunt Bauman", *Network: The Newsletter of the British Sociological Association*, n.º 83 (2002).

14. James Joyce citado en Richard Ellmann, James Joyce, ed. rev. (Oxford: Oxford University Press, 1983), pág. 83.

15. Henri Lefebvre, "Lo cotidiano y lo cotidiano", *Yale French Studies* 73 (1987): 10.

16. Para la relación entre Joyce, el tiempo y lo cotidiano, véase en particular Henri Lefebvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, trad. de Sacha Rabinovitch (Nuevo Brunswick: Transaction Publishers, 1984), pp. 2-8.

17. Peter Osborne, *La política del tiempo: modernidad y vanguardia* (Londres: Verso, 1995), pág. 196.

18. Lefebvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, pág. 18.

19. Melucci, *El yo que juega*, pág. 7.

20. Véase Zygmunt Bauman, *Globalización: las consecuencias humanas* (Cambridge: Polity Press, 1998), págs. 35-38.

21. Citado en Bruno Latour, *Nunca hemos sido modernos*, trad. de Catherine Porter (Nueva York: Harvester Wheatsheaf, 1993), pág. 75.

22. Stewart Brand, *Cómo aprenden los edificios: qué sucede después de su construcción* (Nueva York: Viking, 1994), pág. 2.

23. Brian Eno, *Un año con apéndices hinchados* (Londres: Faber and Faber, 1996), pág. 133.

24. Brand, *Cómo aprenden los edificios*, pág. 221.

25. Como se cita en *ibid.*, pág. 77.

26. Como se cita en Luigi Prestinzenza Puglisi, *Hyper Architecture: Spaces in the Elec-tronic Age* (Basilea: Birkhäuser, 1999), pág. 6.

27. Como se cita en Colin Amery, "La arquitectura de Renzo Piano", en Premio Pritzker de Arquitectura: Renzo Piano (Los Ángeles: Jensen y Walker, 1999), pág. 33. En una entrevista en BBC Radio, se cita a Piano diciendo que el Beaubourg es una "parodia de la alta tecnología".

28. La historia proviene de las memorias de Carola Giedion-Welcker sobre los últimos días de Joyce, tal como las repite Richard Ellmann en su biografía autorizada de Joyce. Solo tengo

Se añadió la conjetura sobre la advertencia de Giedion sobre el amor de Joyce por la tradición. Eil-mann, James Joyce, p. 740. Espacio, Tiempo y Arquitectura se basó en las Conferencias Norton de Harvard (1938-1939) y se publicó por primera vez en 1941.

29. Le Corbusier, Cuando las catedrales eran blancas: Un viaje al país de los tímidos, trad. Francis Hyslop (Londres: Routledge, 1947). Como veremos en el capítulo 10, el llamado a la blancura se complementa con un llamado a la moralidad.

30. Le Corbusier, El arte decorativo de hoy, trad. James Dunnett (Londres: Architecture Press, 1987), págs. 188-189.

31. Le Corbusier, Cuando las catedrales eran blancas, pág. 4.

32. Mark Wigley, Paredes blancas, vestidos de diseñador: La creación de la arquitectura moderna (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), pág. 330.

33. Le Corbusier, El arte decorativo de hoy, pág. 188.

34. Véase el cuidadoso análisis que hace Solà-Morales de la retórica del movimiento de alta tecnología en Diferencias, pp. 116-131.

35. La restauración también fue necesaria para afrontar los efectos de la enorme afluencia de visitantes, que quintuplicó las estimaciones iniciales. En este sentido, el edificio fue víctima de su propio éxito extraordinario.

36. Manfredo Tafuri, The History of Italian Architecture 1944–1985 (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989), pág. 51. Hay una ironía aquí en que un protagonista principal de BPR, Ernesto Rogers, fuera primo del padre de Richard Rogers.

37. Mohsen Mostafavi y David Leatherbarrow, On Weathering (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993), pág. 45. Este libro, con sus exquisitas fotografías en duotono de manchas y desgaste en la arquitectura, a veces se acerca a promover una estética de la suciedad.

38. Nancy Holt, ed., Los escritos de Robert Smithson (Nueva York: New York University Press, 1979), pág. 181.

39. *Ibíd.*, pág. 10.

40. *Ibíd.*, págs. 9-11. Sin embargo, Smithson disfruta de la forma en que la arquitectura de la entropía desdeña todos los valores artísticos y arquitectónicos tradicionales.

41. Lars Lerup, Construyendo lo inacabado: arquitectura y acción humana (Beverly Hills: Sage, 1977).

42. *Ibíd.*, pág. 166.

43. *Ibíd.*, pág. 21.

44. Estos argumentos se exponen en Herman Hertzberger, Lessons for Students in Architecture, trad. Ina Rike, 4.<sup>a</sup> ed. rev. (Róterdam: 010 Publishers, 2001). Para

Por ejemplo, señala: «Nuestra arquitectura debe ser capaz de adaptarse a todas las diferentes situaciones que afectan la forma en que se entiende y utiliza un edificio. No solo debe ser capaz de adaptarse a las condiciones climáticas cambiantes y a las diferentes estaciones, además de ser apta para su uso tanto de día como de noche, sino que debe estar diseñada deliberadamente para responder a todos estos fenómenos» (pp. 229-230).

45. *Ibíd.*, pág. 157.

46. *Ibíd.*, pág. 146.

47. Winfried Nerdinger, *Cena para arquitectos* (Nueva York: Norton, 2005).

48. Esta es una cita de Ivan Harbour, director del estudio de Richard Rogers, Rogers, Stirk, Harbour.

49. Lefebvre, *La producción del espacio*.

50. Una fijación explicada por Bob Evans en su ensayo seminal: Robin Evans, "Translations from Drawing to Building", en Evans, *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (Londres: Architectural Association, 1997).

51. Dalibor Vesely, *Arquitectura en la Era de la Representación Dividida: La Cuestión de la Creatividad a la Sombra de la Producción* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004), pág. 6. El desarrollo de la perspectiva se describe en el capítulo 3, «La Transformación Perspectivista del Mundo Medieval». Vesely argumenta que el uso de la perspectiva a finales del Renacimiento anuncia la era de la representación dividida en el Barroco, que a su vez sienta las bases para la modernidad. La división en el título de su libro se refiere a la separación de las «representaciones simbólicas-comunicativas e instrumentales-no comunicativas de la realidad» (pp. 177-178).

52. *Ibíd.*, pág. 18.

53. Evans, "Traducciones del dibujo a la construcción", pág. 181.

54. *Ibíd.*, pág. 182.

55. *Ibíd.*, pág. 181.

56. *Ibíd.*, pág. 172.

57. Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 361.

58. La empresa holandesa MVRDV ha sido pionera en paisajes de datos. Al final de una brillante conferencia de Winy Maas, de MVRDV, le pregunté si no sería mejor llamarlos paisajes de datos dadoscapes (para reflejar lo que consideré absurdo y arbitrario en su método de recopilación de datos). No obtuve respuesta.

59. Vesely, *Arquitectura en la era de la representación dividida*, págs. 348-352.

60. Roger Connah, *Cómo la arquitectura alcanzó su máximo esplendor* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), págs. 43-44.

61. *Ibíd.*, pág. 47.

62. Como se cita en Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002), pág. 142.

63. Kristin Ross, introducción a Jacques Rancière, *El maestro ignorante* (Stanford: Stanford University Press, 1991).

64. Vesely, *La arquitectura en la era de la representación dividida*, pág. 4.

65. Incluyendo a un autor que aparentemente los apreciaba tanto que los reivindicó como propios. Manuel Gausa, *Diccionario Metapolis de Arquitectura Avanzada* (Barcelona: Actar, 2003).

66. El más famoso fue Kant en la *Crítica de la razón pura*, pero quizás de forma más conmovedora fue Heidegger al privilegiar el tiempo sobre el espacio —o, más específicamente, la temporalidad sobre la espacialidad— en *Ser y tiempo*, un privilegio que resulta en la supresión del espacio. Aborda esta separación artificial en uno de sus últimos textos con la introducción del término «tiempo-espacio». Martin Heidegger, *Sobre el tiempo y el ser*, trad. Joan Stambaugh (Nueva York: Harper, 1972). Véase la brillante explicación de Edward Casey sobre las complejidades de tratar el espacio como atemporal. Edward S. Casey, *El destino del lugar: una historia filosófica* (Berkeley: University of California Press, 1997), pág. 277.

#### 7 Espacio de holgura

1. Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1990), pp.

16-20. En la misma línea se encuentra la famosa identificación de David Harvey de la compresión espacio-temporal con la condición de la posmodernidad. David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Oxford: Basil Blackwell, 1989). El problema se complica aún más por el auge de las redes virtuales desde que Giddens y Harvey escribieron, con la confusión entre tiempo y espacio convirtiéndose en algo común en internet.

2. Le Corbusier, *El Modulor*, trad. Peter De Francia y Anna Bostock (Londres: Faber and Faber, 1961), pág. 32.

3. Todas estas citas están tomadas de Cornelis van de Ven, *El espacio en la arquitectura*. (Ámsterdam: Van Gorcum Assen, 1978).

4. Como se cita en *ibid.*, p. 90. El término alemán es *Raumgestalterin*, cuya traducción más contemporánea podría ser “modelador del espacio”.

5. Adrian Forty, *Palabras y edificios: un vocabulario de arquitectura moderna* (Londres: Thames and Hudson, 2000), pág. 256.

6. Edward S. Casey, *El destino del lugar: una historia filosófica* (Berkeley: University of California Press, 1997), pág. 2.

7. Como se cita en Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, trad. John Macquarrie y Edward Robinson (Nueva York: Harper, 1962), pág. 123.
8. Para la distinción entre las concepciones geométricas y físicas del espacio, véase Van de Ven, *Space in Architecture*, pág. 30.
9. David Adler, ed., *Manual métrico*, 2ª ed. (Oxford: Prensa arquitectónica, 1999); Ernst Neufert, *Datos de arquitectos* (Oxford: Blackwell Science Publisher, 2000). Alguna versión de Neufert se ha impreso desde la primera edición en 1936: Ernst Neufert, *Bau-Entwurfslehre. . . Handbuch für den Baufachmann, Bauherrn, Lehrenden und Lernenden* (Berlín: Bauwelt-Verlag, 1936).
10. Ministerio de Vivienda y Gobierno Local, *El espacio en el hogar*, Boletín de diseño 6 (Londres: HMSO, 1968).
11. Véase Richard Rorty, *Filosofía y el Espejo de la Naturaleza* (Princeton: Princeton University Press, 1979), para la naturaleza reflejada del pensamiento de la Ilustración y otras versiones del pensamiento filosófico. Véase el capítulo 2 de este libro, especialmente la sección «El Orden de Bauman», para las tendencias ordenadoras del modernismo.
12. William E. Connolly, *Política y ambigüedad* (Madison: University of Wisconsin Press, 1987), pág. 8.
13. Zygmunt Bauman, *Ética posmoderna* (Oxford: Blackwell, 1993), pág. 145.
14. Heidegger, *Ser y tiempo*, §§19–21.
15. Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, trad. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991).
16. Bauman, *Ética posmoderna*, pág. 145.
17. Véase Cuarenta, *Palabras y Edificios*, pág. 275.
18. Lefebvre, *La producción del espacio*, pág. 360. Adrian Forty ofrece un excelente resumen de las cuestiones en juego en este análisis lefebvriano de la relación entre la arquitectura y el espacio. Forty, *Palabras y edificios*, págs. 271-275.
19. David Harvey, *Espacios de esperanza* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000), pág. 182.
20. Zygmunt Bauman, *Modernidad y ambivalencia* (Cambridge: Polity Press, 1991), pág. 15.
21. Lefebvre, *La producción del espacio*, p. 26.
22. Henri Lefebvre, *Escritos sobre las ciudades*, trad. Eleonore Kofman y Elizabeth Lebas (Oxford: Blackwell, 1996), pág. 23.
23. Véase Stuart Elden, *Mapping the Present* (Londres: Continuum, 2001), pág. 151.
24. Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 146.

25. Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, trad. Norman Kemp Smith (Londres: Macmillan, 1929), pág. 71.
26. Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 146.
27. Kant, *Crítica de la razón pura*, pág. 68.
28. Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 146.
29. Magda King, *La filosofía de Heidegger* (Nueva York: Macmillan, 1964), pág. 86.
30. En el original alemán *Ent-fernung*, traducido por Macquarrie y Robinson como "deseverance", *De-distance*, la traducción de Joan Stambaugh, reintroduce el uso activo del guion por parte de Heidegger.
31. Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 141.
32. Martin Heidegger, "Construir, habitar, pensar", en Heidegger, *poesía, lenguaje, pensamiento* (Nueva York: Harper, 1971).
33. Casey, *El destino del lugar*, pág. 254.
34. Hilde Heynen, *Arquitectura y modernidad: una crítica* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), pág. 94.
35. "Por lo tanto, el ser-en no se explica ontológicamente mediante alguna caracterización óptica, como si se dijera, por ejemplo, que... la 'espacialidad' del hombre es un resultado de su naturaleza corporal (que, al mismo tiempo, se 'funda' en la corporeidad)". Heidegger, *Ser y tiempo*, pág. 82. Cuando se le recuerda la crítica de Sartre de que *Ser y tiempo* con solo seis líneas en el cuerpo, Heidegger responde que esto había sido para él lo más difícil de resolver y que no sabía cómo decir más al respecto en ese momento. Como se cita en William Richardson, «Heidegger entre los Doctores», en *Reading Heidegger*, ed. John Sallis (Bloomington: Indiana University Press, 1993), pág. 52.
36. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. de Colin Smith (Londres: Routledge, 1962), pág. 102.
37. La razón de esto es que es el cuerpo fenoménico del Merleau-Ponty inicial (tal como se expone en *Fenomenología de la percepción*) el que recibe mayor atención arquitectónica, y no tanto el cuerpo carnal del Merleau-Ponty posterior (tal como se expone en *Lo visible y lo invisible*). Este cuerpo carnal se convierte en el lugar de control espacial social y político. Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1968).
38. En una entrevista, dice: «Si leo a un tipo tan loco como Heidegger... es demasiado para mí, pero a veces leo algo y entiendo lo que intenta decir. Entiendo que intenta buscar lo esencial y no la moda». Jeremy Melvin, «Zumthor va a la esencia de las cosas: Una entrevista con Peter Zumthor» (*Real Academia de las Artes*, 2006 [citado en junio de 2007]); disponible en <http://www.royalacademy.org.uk/arquitectura/entrevistas/zumthor,267,AR.html>.

39. Heidegger, Ser y tiempo, pág. 165.
40. Véase "Conocimiento situado", capítulo 3 supra.
41. Véase el prólogo de Trent Schoyer a Theodor W. Adorno, *The Jargon of Authenticity* (Evanston: Northwestern University Press, 1973), pág. xiv.
42. Para las tendencias «idealistas» de la interpretación que Frampton hace de la tectónica, véase Andrew Benjamin, «Plans to Matter: Towards a History of Material Possibility», en *Material Matters*, ed. Katie Lloyd Thomas (Abingdon: Routledge, 2007), pp. 13-28.
43. Kenneth Frampton, "Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia", en *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1983), pág. 27.
44. Michel Foucault, "El filósofo enmascarado", en Foucault, *Política, filosofía, cultura: entrevistas y otros escritos 1977-1984*, ed. Lawrence Kritzman (Londres: Routledge, 1988), pág. 328.
45. Bruno Latour, *Nunca hemos sido modernos*, trad. Catherine Porter (Nueva York: Harvester Wheatsheaf, 1993), pág. 65.
46. Como parece suceder, a pesar de todas las buenas intenciones de los editores, en *Softspace*, ed. Sean Lally y Jessica Young (Abingdon: Routledge, 2007).
47. Connolly, *Política y ambigüedad*, págs. 114-115.
48. El término «espacio desocupado» también lo utiliza el arquitecto Peter Barber en relación con el diseño de sus viviendas. A su vez, atribuye a Cedric Price el concepto general, si bien no el término en sí. Véase Tatjana Schneider y Jeremy Till, *Flexible Housing* (Oxford: Architectural Press, 2007), pp. 137-138. Los principios del espacio desocupado se basan en el trabajo realizado en un estudio de arquitectura que dirigí con Tatjana Schneider en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sheffield en 2005. Se pueden encontrar numerosos ejemplos de espacio desocupado en nuestro libro sobre vivienda flexible.
49. Jonathan Hill, *Acciones de Arquitectura: Arquitectos y Usuarios Creativos* (Londres: Routledge, 2003). Para más ejemplos de espacio desocupado, véase también el brillante análisis de Bernard Leupen sobre la estructura en relación con el espacio genérico: Bernard Leupen, *Estructura y Espacio Genérico: Un Estudio sobre la Vivienda Cambiante a Partir de lo Permanente* (Róterdam: 010 Publishers, 2006).

## 8 Arquitectura Lo-Fi

1. Graeme Thomson, *Sombras complicadas: La vida y la música de Elvis Costello* (Edimburgo: Canongate, 2005), pág. 188.
2. "¿Vale la pena / Un abrigo de invierno nuevo y zapatos para la esposa / Y una bicicleta para el cumpleaños del niño / Es solo un rumor que se extendió por la ciudad / Por las mujeres y los niños / Pronto estaremos construyendo barcos / Bueno, te pregunto / El niño dijo 'PAPÁ, ESTÁN

ME VAS A LLEVAR A CABO / PERO VOLVERÉ PARA NAVIDAD / Es solo un rumor que se extendió por la ciudad / Alguien dijo que alguien se puso al día / Por decir que la gente muere en / El resultado de esta construcción naval / Con toda la voluntad del mundo / Buceando por nuestra vida / Cuando podríamos estar buceando en busca de perlas / Es solo un rumor que se extendió por la ciudad / Un telegrama o una postal / En unas semanas volverán a abrir los astilleros / Y notificarán a los familiares / Una vez más / Es lo único en lo que somos expertos / Construiremos barcos / CON TODA LA VOLUNTAD  
EN EL MUNDO / BUCEANDO POR LA VIDA / CUANDO PODRÍAMOS ESTAR BUCEANDO "PARA PERLAS"

3. O palabras que e=ecten.

4. Le Corbusier, *Hacia una nueva arquitectura* (Londres: Architectural Press, 1946), pág. 115.

5. Michael Bérubé, "El problema de Elvis Costello", en Bérubé, *Ocasiones retóricas: Ensayos sobre humanos y humanidades* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006), pág. 226. El "problema" al que se refiere es la "dificultad de comunicarse con los estudiantes mediante los referentes de la cultura popular" cuando esos referentes pertenecen a una generación, incluso a un año anterior, cuya relevancia inmanente parece haber pasado. Coincide conmigo en considerar a Costello como alguien cuya relevancia es más que transitoria. Encontrar a Bérubé fue uno de esos afortunados accidentes del investigador contingente. Me llamó la atención el hecho de que el catálogo electrónico enumerara dos de los capítulos de su libro como "El futuro de la contingencia" y "El problema de Elvis Costello". Irresistible.

6. Por ejemplo, en 11 años del Premio Stirling del RIBA, la cúspide de probablemente el sistema de premios de arquitectura más exhaustivo del mundo, ha habido 82 proyectos preseleccionados. De estos, solo uno ha sido un proyecto de vivienda pública, frente a cuatro viviendas privadas. El tipo de edificio más representado es el museo (15). Los edificios parlamentarios o gubernamentales (6) ocupan el cuarto lugar. Solo ha habido un hospital y una consulta médica, y ningún comercio minorista. Como miembro y posteriormente presidente del Grupo de Premios entre 2000 y 2006, debo asumir cierta responsabilidad.

7. Denise Scott Brown, citada en Dell Upton, "Arquitectura en la vida cotidiana", *New Literary History* 33, no. 4 (2003): 710–711.

8. El brillante artículo de Mary McLeod sobre cómo las diversas formas de posmodernismo y deconstrucción son meras distracciones de la capitulación subyacente ante el auge del neoconservadurismo resulta aleccionador. Véase Mary McLeod, "Arquitectura y política en la era de Reagan: del posmodernismo al deconstructivismo", *Assemblage* 8 (1989), págs. 13–58.

9. Henri Lefebvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, trad. de Sacha Rabinovitch (Nuevo Brunswick: Transaction Publishers, 1984), pág. 37.

10. Henri Lefebvre, *Crítica de la vida cotidiana*, trad. John Moore, vol. 1 (Londres: Verso, 1991), pág. 86.

11. *Ibid.*

12. Véase la excelente introducción de Mary McLeod a la relación entre las teorías de lo cotidiano de Lefebvre y la arquitectura. Mary McLeod, "Henri Lefebvre's Critique of Everyday Life: An Introduction", en *Architecture of the Everyday*, ed. Steven Harris y Deborah Berke (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1997), pp. 9-29.

13. Creímos que habíamos inventado esta formulación en Sarah Wigglesworth y Jeremy Till, *The Everyday and Architecture* (Londres: Academy Editions, 1998), pp. 7-9, pero posteriormente descubrimos que Mark Rakatansky se nos había adelantado.

"Así, la arquitectura que ignora lo cotidiano se permite —se establece— ser ignorada en lo cotidiano, o podríamos decir, ser ignorada todos los días". Mark Rakatansky, "Identidad y discurso político en la arquitectura contemporánea", *Assemblage* 27 (1995): 15.

14. Lefebvre, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, pág. 14.

15. Joan Ockman resume muy bien este dilema. Joan Ockman, "Hacia una teoría de la arquitectura normativa", en *Architecture of the Everyday*, ed. Harris y Berke, págs. 144-147.

16. Lefebvre, *Crítica de la vida cotidiana*, vol. 1, pág. 87.

17. Manfredo Tafuri, "L'Architecture dans le Boudoir", en *Oppositions Reader*, ed. K. Michael Hays (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1998), pág. 310.

18. Véase Upton, "Architecture in Everyday Life", págs. 720-721. Upton es muy hábil para identificar la falsa dicotomía que se establece entre la arquitectura y lo cotidiano, y utiliza la capacidad del cuerpo para superar el problema. En esto coincido con él, incluso en su crítica a nuestro propio trabajo sobre lo cotidiano (una interpretación errónea de nuestras intenciones, diría yo). Wigglesworth y Till, *The Everyday and Architecture*.

19. Peter Stallybrass y Allon White, *La política y la poética de la transgresión* (Londres: Methuen, 1986), pág. 3.

20. Los dos artículos fueron publicados en 1955 y 1956 en la *Architectural Review*. Posteriormente se reeditaron: James Stirling, "Garches to Jaoul: Le Corbusier as Domestic Architect in 1927 and 1953" y "Ronchamp: Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism", ambos en *Le Corbusier in Perspective*, ed. Peter Serenyi (Englewood College, NJ: Prentice-Hall, 1975). Por supuesto, la carrera posterior de Stirling muestra las mismas características de un alejamiento de los preceptos "racionales" del modernismo.

Véase también Tafuri sobre el «prejuicio insensato» con el que se recibió la obra tardía de Le Corbusier. Manfredo Tafuri, *Historia de la arquitectura italiana 1944-1985* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989), pp. 55-56.

21. Stirling, "De Garches a Jaoul", pág. 63.

22. "Las formas que se han desarrollado a partir de la lógica y la ideología inicial del movimiento moderno se están amanerando y transformando en una imperfección consciente". Stirling, "Ronchamp", pág. 67.

23. *Ibíd.*, pág. 66.

24. Stirling, "De Garches a Jaoul", pág. 63.
25. Zygmunt Bauman, *Modernidad y ambivalencia* (Cambridge: Polity Press, 1991), pág. 14.
26. Bruno Latour, *Nunca hemos sido modernos*, trad. Catherine Porter (Nueva York: Harvester Wheatsheaf, 1993), pág. 112.
27. *Ibid.*, pág. 50.
28. *Ibid.*, pág. 142.
29. *Ibid.*, pág. 141.
30. El término "híbridos monstruosos" es utilizado por Jane Jacobs en *Systems of Survival: A Dialogue on the Moral Foundations of Commerce and Politics* (Nueva York: Random House, 1992), capítulo 6.
31. Latour, *Nunca hemos sido modernos*, pág. 121.
32. El término «conocimiento local» proviene de Clifford Geertz, quien escribe: «Al igual que la jardinería, la política y la poesía, el derecho y la etnografía son artesanías del lugar: funcionan a la luz del conocimiento local. Independientemente de lo que la antropología y la jurisprudencia puedan tener en común, ambas se dedican por igual a la tarea artesanal de ver principios generales en hechos locales. «La sabiduría», como dice un proverbio africano, «sale de un hormiguero»..» No hay razón para no añadir la arquitectura a su lista de disciplinas. Clifford Geertz, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology* (Londres: Fontana, 1983), p. 169.
33. Duncan McCorquodale, Katerina Ruëdi y Sarah Wigglesworth, eds., *Desiring Practices: Architecture, Gender and the Interdisciplinary* (Londres: Black Dog Publishing, 1996), pág. 284.
34. Una versión ampliada se publicó posteriormente con el título de Jane Rendell, *The Pursuit of Pleasure: Gender, Space and Architecture in Regency London* (Londres: Athlone Press, 2002).

## 9 Agencia de Arquitectura

1. Véase Burton Bledstein, *La cultura del profesionalismo: la clase media y el desarrollo de la educación superior en Estados Unidos* (Nueva York: Norton, 1976), págs. 88-97.
2. Las dos principales excepciones entre los organismos afiliados a la UIA (Union Internationale des Architectes) son el Real Instituto de Arquitectura de Canadá y la Sociedad de Arquitectura de China.
3. Real Instituto Británico de Arquitectos, *Transacciones del RIBA*, vol. 1 / 1 (Londres: John Weale, 1836), pág. vii.
4. Recién en 2003 el RIBA ha intentado aclarar esta mezcla mediante la creación de una organización tripartita: el RIBA Trust, que se ocupa del conocimiento;

Servicios Profesionales, que se ocupa de los aspectos profesionales y prácticos del Instituto; y Empresas, que se ocupa de los aspectos comerciales. Es menos evidente si estas distinciones son claras para los miembros, y mucho menos para el público.

5. Por eso, la figura estereotipada del arquitecto como artista es un arma de doble filo. Por un lado, se considera al artista como un paradigma de redención cultural (es bueno que los arquitectos se vinculen con él), pero el precio de esto es su propia asociación con lo que crean; los artistas son vistos no como profesionales con un conocimiento abstracto, sino como musas que producen objetos impulsivamente. El arquitecto-artista, por lo tanto, no supera la prueba de la credibilidad profesional.

6. Garry Stevens, *The Favored Circle: The Social Foundations of Architectural Distinction* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998), pp. 93-95. Algunos críticos han criticado la excesiva dependencia de Stevens de Bourdieu en su análisis. Me gusta el libro no por si acierta o no con Bourdieu, sino por la forma en que la obstinación trasciende la propiedad académica y por estar dispuesto a cuestionar a varias de las vacas sagradas de la arquitectura.

7. *Ibid.*, pág. 82.

8. Zygmunt Bauman, *Modernidad y ambivalencia* (Cambridge: Polity Press, 1991), pág. 212.

9. Randall Collins, "Cambios en las concepciones de la sociología de las profesiones", en *The Formation of Professions*, ed. Rolf Torstendahl y Michael Burrage (Londres: Sage, 1990). Véase también el ensayo de Larson en el mismo libro, así como el volumen complementario: Rolf Torstendahl y Michael Burrage, eds., *Professions in Theory and History*. (Londres: Sage, 1990).

10. Bauman, *Modernidad y ambivalencia*, p. 218.

11. Indra Kagis McEwen, *Vitruvio: Escribiendo el Cuerpo de la Arquitectura* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003), p. 28. Las citas de Vitruvio provienen del Libro 1.1.2 de los Diez Libros de Arquitectura. Teoría y práctica son las traducciones habituales de los términos vitruvianos *ratiocinatio* y *fabrica*: McEwen los interpreta más claramente como dos formas de hacer: escrita y práctica.

12. Anthony Giddens, *Las consecuencias de la modernidad* (Cambridge: Polity Press, 1990), págs. 83-90.

13. Bauman, *Modernidad y ambivalencia*, p. 224.

14. Giddens, *Las consecuencias de la modernidad*, pág. 89.

15. *Ibid.*, pág. 90.

16. Peter Eisenman, *Eisenman Inside Out: Selected Writings 1963–1988* (New Haven: Yale University Press, 2004), pág. 38. El énfasis es mío.

17. Bledstein, *La cultura del profesionalismo*, pág. 88.

18. Ivan Illich, *Límites de la Medicina: Némesis Médica, la Expropiación de la Salud* (Londres: Marion Boyars, 1976). En contra de la recomendación médica, Illich se automedicó en su enfermedad terminal.
19. Bryan Lawson, May Bassanino, et al., "Intenciones, prácticas y aspiraciones: comprensión del aprendizaje en diseño", *Design Studies* 24, no. 4 (2003).
20. Uno de los mejores análisis del funcionamiento de las prácticas de la élite en relación con el mercado es el de Magali Sarfatti Larson, *Behind the Postmodern Façade: Architectural Change in Late Twentieth-Century America* (Berkeley: University of California Press, 1993), pp. 98-137.
21. Lucio Séneca, *Epístolas morales*, trad. Richard Gummere, vol. 2 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1917), pág. 399.
22. Zygmunt Bauman, *Legisladores e intérpretes: sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales* (Ithaca: Cornell University Press, 1987), pág. 3.
23. Zygmunt Bauman, *Indicios de posmodernidad* (Londres: Routledge, 1992), pág. 204.
24. John D. Caputo, *Hermenéutica radical: repetición, deconstrucción y el proyecto hermenéutico* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), pág. 213.
25. Nicholas H. Smith, *Hermenéutica fuerte: contingencia e identidad moral* (Londres: Routledge, 1997), pág. 35.
26. Como concluye John Caputo en su brillante libro: «Si algo he argumentado, es que abordar nuestra sociología es, en última instancia, cuestión de analizar casos concretos, de reunir a muchas mentes —especialistas y no especialistas, perpetradores y víctimas, soñadores y pragmáticos, profesionales y aficionados— y dejar que elaboren algo provisionalmente, que puede incluso durar bastante tiempo, para su sorpresa». Caputo, *Hermenéutica Radical*, pág. 264.
27. Roberto Mangabeira Unger, *Teoría social: su situación y su tarea* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), pág. 30.
28. Gillian Rose, "Atenas y Jerusalén: Una historia de dos ciudades", *Social and Legal Studies* 3 (1994): 337. Para un desarrollo de este argumento, véase Jeremy Till, "Arquitectura de la comunidad impura", en *Occupying Architecture: Between the Architect and the User*, ed. Jonathan Hill (Londres: Routledge, 1998).
29. Henri Lefebvre, *Crítica de la vida cotidiana*, trad. John Moore, vol. 1 (Londres: Verso, 1991), pág. 86.
30. Bruno Latour habla de la importancia de reconocer estas redes conjuntas, pero también de cómo se las descarta bajo el hábito separador de la modernidad. «La epistemología, las ciencias sociales, las ciencias de los textos, todas tienen su punto de vista privilegiado, siempre que permanezcan separadas... Que una delicada lanzadera haya entretejido los cielos, la industria, los textos, las almas y la moral...

ley—esto sigue siendo extraño, impensable, indecoroso". Bruno Latour, *Nunca hemos sido modernos*, trad. Catherine Porter (Nueva York: Harvester Wheatsheaf, 1993), pág. 5.

31. Roberto Mangabeira Unger, *Falsa necesidad: teoría social anti-necesitaria al servicio de la democracia radical* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), pág. 396.

32. John Shotter, *Política cultural de la vida cotidiana: construccionismo social, retórica y conocimiento del tercer tipo* (Buckingham: Open University Press, 1993), pág. xiii.

Los términos "saber cómo" y "saber qué" provienen inicialmente de Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* (Nueva York: Barnes and Noble, 1962).

33. Reyner Banham, "Comentarios iniciales", en *Design Participation*, ed. Nigel Cross (Londres: Academy Editions, 1972).

34. NJ Habraken, *La estructura de lo ordinario* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998), pág. 2.

35. J. Christopher Jones, *Design Methods*, 2.<sup>a</sup> ed. (Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1992), pág. xxix.

36. Esta fue una preocupación constante en la obra de Price. Se resume mejor en la introducción a *Cedric Price, Cedric Price: Works II* (Londres: Architectural Association, 1984), pág. 18.

37. Jonathan Hill, *Acciones de arquitectura: arquitectos y usuarios creativos* (Londres: Routledge, 2003), pág. 135.

38. John Forester, "Diseño: Dar sentido juntos en conversaciones prácticas", *Revista de Educación Arquitectónica* 38, n.º 3 (1985). Véase también John Forester, *Planning in the Face of Power (Planificación ante el poder)* (Berkeley: University of California Press, 1989), pp. 119-133.

39. Forester, "Diseño", pág. 14.

40. Véase Alistair Blyth y John Worthington, *Managing the Brief for Better Design* (Londres: Taylor and Francis, 2001), pág. xii. El trabajo de John Worthington y sus colegas del DEGW ha sido fundamental para considerar el proceso de elaboración de informes y su elaboración como una parte esencial y creativa del proceso arquitectónico. Véase también Francis Duy, *Design for Change: The Architecture of DEGW* (Basilea: Birkhäuser, 1998).

41. Harold Perkin, *La tercera revolución: las élites profesionales en el mundo moderno* (Londres: Routledge, 1996), pág. 1.

42. Caputo, *Hermenéutica radical*, pág. 258.

## 10 Ética imperfecta

1. Greg Lynn, *Forma animada* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1999).

2. Karsten Harries, *La función ética de la arquitectura* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997), pág. 291.

3. Les habla Mark C. Taylor sobre el trabajo morfológico de los estudiantes de Greg Lynn y Hani Rashid. Mark C. Taylor, «Desregulación», en *Laboratorios de Arquitectura*, ed. Greg Lynn y Hani Rashid (Róterdam: NAI Publishers, 2003), pág. 169.
4. “Reconciliando poética y ética en la arquitectura”, Universidad McGill, Montreal, septiembre de 2007.
5. Roger Scruton, *La estética de la arquitectura* (Londres: Methuen, 1979), pág. 230. Scruton sostiene que “el sentido de lo apropiado existe como encarnación del pensamiento moral”.
6. Le Corbusier, *El arte decorativo de hoy*, trad. James Dunnett (Londres: Architecture Press, 1987), pág. 192.
7. Manfredo Tafuri, *Arquitectura y utopía: diseño y desarrollo capitalista* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1975), pág. 178.
8. A veces mal citado como “Dios está en los detalles”, el apego a Mies se da a través de las garantías de Philip Johnson; véase Philip Johnson, “Architectural Details”, *Architectural Record* (abril de 1964), pp. 137-147.
9. Continúa el debate sobre la relación exacta de Mies con los nazis. La evidencia más contundente está en los propios diseños, en particular los del Reichsbank y el Pabellón Alemán para la Feria Mundial de Bruselas de 1935 (ambos no construidos), el último de los cuales Mies vinculó explícitamente con la representación del Reich. Véase Franz Schulze, *Mies van de Rohe: A Critical Biography* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), págs. 199-200.
10. *Ibid.*, pág. 201.
11. Así es como Solà-Morales describe el proyecto autónomo de Mies. Ignasi de Solà-Morales, *Diferencias: topografías de la arquitectura contemporánea*, trad. Graham Thompson (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997), pág. 36.
12. Harries, *La función ética de la arquitectura*, pág. 4.
13. Zygmunt Bauman, *Solo de nuevo: ética después de la certeza* (Londres: Demos, 2000), pág. 15.
14. Geoffrey Scott, *Arquitectura del humanismo* (Londres: Methuen, 1961), págs. 161-162.
15. Bruno Taut, *Arquitectura moderna* (Londres: The Studio, 1929), pág. 9.
16. Frank Lloyd Wright, *Autobiografía* (Londres: Faber and Faber, 1945), pág. 293.
17. Le Corbusier, *Precisiones sobre el estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, trans. Edith Schreiber Aujame (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991), pág. 31.
18. Walter Gropius, *Apolo en la democracia: la obligación cultural del arquitecto* (Nueva York: McGraw-Hill, 1968), pág. 36.

19. Le Corbusier, *Hacia una nueva arquitectura* (Londres: Architectural Press, 1946), pág. 210.

20. Como se cita en David Watkin, *Morality and Architecture Revisited* (Londres: John Murray, 2001), pág. 18. Muchas de estas citas también se pueden encontrar en el libro de Watkin. Los utiliza con gran eficacia para demoler las falsas pretensiones morales de los arquitectos del movimiento moderno y sus defensores, aunque menos edificante es la base ideológica de su crítica, que implica la ecuación modernismo (como estilo) = falsa moral = socialismo = malo. Su respuesta simplemente agrava el problema al sugerir que la «moralidad en la arquitectura» solo puede encontrarse en la restitución de una estética de base clásica. Así, descarta una formulación estética = ética solo para reemplazarla por otra.

21. James Stirling, *James Stirling: Edificios y proyectos 1950–1974* (Londres: Thames and Hudson, 1975), pág. 14.

22. Jonathan Keates, “David Chipperfield Architects”, en *4 City Visionaries* (Londres: British Council, 2000), pág. 29.

23. Citado en Watkin, *Morality and Architecture Revisited*, pág. 9.

24. Kenneth Frampton, “Rappel à l'ordre: El caso de lo tectónico”, en *Teorizando una nueva agenda para la arquitectura: una antología de teoría arquitectónica 1965-1995*, ed. Kate Nesbitt (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1996).

25. Frampton cita a Stanford Anderson: Kenneth Frampton, “Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia”, en *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1983), pág. 26.

26. Beatriz Colomina, “Mies Not”, en *The Presence of Mies*, ed. Detlef Mertins (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1994), p. 201. Colomina duda que Mies realmente dijera esto.

27. Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas: Un viaje al país de los tímidos*, trad. de Francis Hyslop (Londres: Routledge, 1947), pág. 46.

28. Alice Coleman, *Utopia on Trial* (Londres: Hilary Shipman, 1985). Aunque Coleman escribe en la introducción que «esto no debe interpretarse como una afirmación de que El diseño es el único factor que previene o promueve el comportamiento social», el resto del libro se dedica, en gran medida, a intentar fundamentar esa afirmación. Las críticas más contundentes a la obra de Coleman provinieron de sociólogos que encontraron fallas sistemáticas en sus métodos analíticos, lo que revelaba un sesgo ideológico subyacente. Paul Spicker, “Pobreza y urbanizaciones deprimidas: una crítica de la utopía en juicio”, *Housing Studies* 2, no. 4 (1987): 283–292.

29. Esta fue la táctica que utilizamos en el Pabellón Británico de la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2006, en la muestra que comisarió con un equipo de She;eld. Nuestra exposición *Eco / Ciudad* presentó She;eld como un «registro urbano» en cuatro diferentes...

Escalas: 1:1, 1:100, 1:10 000 y 1:10 000 000. Cada escala se consideró métrica y social. Para más información, véase Jeremy Till, *Echo / City: An Urban Register* (Londres: British Council, 2006). El equipo estuvo compuesto por Ian Anderson, Ruth Ben-Tovim, Tim Etchells, Hugo Glendinning, Jim Prevett, Trish O'Shea, Jeremy Till, Martyn Ware y Sarah Wigglesworth, con Emily Campbell, del British Council, como comisionada.

30. Michel de Certeau, *La práctica de la vida cotidiana* (Berkeley: University of California Press, 1984), pág. 92.

31. Junta de Registro de Arquitectos, "Código de Conducta" (ARB, 2002), 3. El énfasis es mío.

32. Tom Spector, "Códigos de ética y coerción", en *Arquitectura y sus dilemas éticos*, ed. Nicholas Ray (Londres: Routledge, 2005), pág. 102. Parte del argumento de estos párrafos se extrae del convincente ensayo de Spector. Su libro, *El arquitecto ético*, si bien abre el debate mucho más allá de los códigos profesionales, siempre se mantiene dentro de los términos y valores de la tríada vitruviana en torno a la cual se articula.

Tom Spector, *El arquitecto ético: El dilema de la práctica contemporánea* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2001).

33. Que son efectivamente mínimos lo demuestra el hecho de que sólo un puñado de arquitectos han sido eliminados del registro de ARB en los últimos años, la mayoría por no mantener un seguro de responsabilidad civil profesional.

34. Véase en particular Roberto Mangabeira Unger, *False Necessity: Anti-Necessitarian Social Theory in the Service of Radical Democracy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), pág. 331.

35. Por ejemplo, Žižek, quien escribe: «Toda preocupación ecológica concreta y todo proyecto de cambio tecnológico para mejorar el estado de nuestro entorno natural se devalúa, por basarse en la fuente misma del problema». Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology* (Londres: Verso, 2000), p. 12. La insistencia neoliberal en que la tecnología puede «resolver el problema» es la raíz del problema.

36. Alasdair Macintyre, *Después de la virtud* (Londres: Duckworth, 1981), pág. 245.

37. Véase en particular John D. Caputo, *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project* (Bloomington: Indiana University Press, 1987), pp. 240-242; Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), pp. 92-94; y Jeremy Stout, *Ethics after Babel: The Languages of Morals and Their Discontents* (Boston: Beacon Press, 1988), pp. 190-224. Como señala Stout, el argumento de Macintyre depende de "descripciones enormemente exageradas de nuestra situación" (p. 216) La crítica de Caputo es particularmente brillante.

38. Smith, *Contingencias de valor*, pág. 94.

39. El término "ética originaria" proviene de John Caputo: "El ethos más originario de Heidegger es una versión superior, una versión escatológica, de la metafísica. Porque dice

"la historia del ethos primordial y del gran comienzo, antes de la división sujeto-objeto, y mira hacia un nuevo amanecer". Caputo, *Hermenéutica Radical*, p. 237.

40. *Ibíd.*, pág. 240. Caputo presenta su crítica como "frívola", pero esto no debería restarle intensidad.

41. Harries, *La función ética de la arquitectura*, pág. 291.

42. *Ibíd.* Lo más revelador es que esta sección está ilustrada con una imagen del Capitolio de los Estados Unidos en Washington: «Lo que Heidegger dice del templo griego, que permite la presencia del dios, tiene su análogo en... la presencia de valores compartidos en los monumentos cívicos...» Pensemos en el Capitolio, en los monumentos a Washington, Jefferson y Lincoln, o en los monumentos de la Guerra Civil". La sugerencia de que la ética está finalmente supervisada por los valores "compartidos" representados por el Capitolio de los Estados Unidos sería intolerable para muchos.

43. Caputo, *Hermenéutica radical*, pág. 240.

44. Zygmunt Bauman, *Intimaciones de posmodernidad* (Londres: Routledge, 1992), pág. xxii.

45. *Ibíd.* Cabe señalar que Bauman identifica connotaciones negativas en esta paradoja, en la medida en que, al devolver la responsabilidad ética al individuo, «la moral se ha privatizado». Mi interpretación más positiva se basa en su libro, un poco más tarde, *Ética posmoderna*.

46. Zygmunt Bauman, *Ética posmoderna* (Oxford: Blackwell, 1993), pág. 3.

47. *Ibíd.*, pág. 250.

48. Caputo, *Radical Hermeneutics*, p. 263. Caputo define la ética de la difusión como "una ética empeñada en dispersar grupos de poder, constelaciones de poder que nos aplastan a todos" (p. 259).

49. Hans Jonas, *El imperativo de la responsabilidad: en busca de una ética para la era tecnológica* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), pág. 201.

50. Como se describe en Stephen K. White, *Teoría política y posmodernismo* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), pág. 96.

51. Estas ideas se desarrollan en mi ensayo sobre arquitectura y participación. Jeremy Till, "La Negociación de la Esperanza", en *Arquitectura y Participación*, ed. Peter Blundell Jones, Doina Petrescu y Jeremy Till (Londres: Routledge, 2005), pp. 25-44.

52. Roberto Mangabeira Unger, "Los mejores futuros de la arquitectura", en *Either*, ed. Cynthia Davidson (Nueva York: Rizzoli, 1991), pág. 36.

## 11 Esperanza contra esperanza

1. Manfredo Tafuri, *Arquitectura y utopía: diseño y desarrollo capitalista* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1975), pág. 182.

2. *Ibíd.*, pág. 181.
3. *Ibíd.*, pág. ix.
4. Manfredo Tafuri, *Teorías e historia de la arquitectura* (Londres: Granada, 1980), p. xxii.
5. Zygmunt Bauman, *Globalización: las consecuencias humanas* (Cambridge: Polity Press, 1998), pág. 37.
6. Le Corbusier, *Cuando las catedrales eran blancas: Un viaje al país de los tímidos*, trad. Francis Hyslop (Londres: Routledge, 1947), pág. 217.
7. David Harvey, *Espacios de esperanza* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000), pág. 174.
8. *Ibíd.*, pág. 179.
9. *Ibíd.*, pág. 182.
10. *Ibíd.*, pág. 232.
11. *Ibíd.*, pág. 200.
12. Roberto Mangabeira Unger, *Falsa necesidad: teoría social anti-necesitaria al servicio de la democracia radical* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), pág. 12.
13. *Ibíd.*, pág. 330.
14. *Ibíd.*, págs. 6–7.
15. Roberto Mangabeira Unger, *Teoría social: su situación y su tarea* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), pág. 6.
16. "Incluso el contexto formativo más arraigado, productor de las jerarquías más rígidas, determinantes e inclusivas, puede disolverse mediante la escalada del conflicto práctico e imaginativo". Unger, *False Necessity*, pág. 308.
17. Unger, *Teoría social*, pág. 47.
18. Para la idea de la vocación transformadora, particularmente en contraste con la práctica instrumental, véase *ibíd.*, pp. 26-35. Para su posible aplicación a la arquitectura, véase Roberto Mangabeira Unger, "The Better Futures of Architecture", en *Either*, ed. Cynthia Davidson (Nueva York: Rizzoli, 1991), págs. 28-36. Este último también está disponible en línea en <http://www.law.harvard.edu/faculty/unger/english/arch.php>.
19. Unger, *Falsa necesidad*, pág. 411.
20. Unger, *Teoría social*, pág. 15.
21. GWF Hegel, *Ciencia de la lógica*, trad. AV Miller (Londres: George Allen y Unwin, 1969), pág. 545.

22. La frase "imaginación ética" proviene de Kearney. "Una imaginación ética que responde a las demandas del otro, se niega, sin embargo, a aceptar que el yo no es más que un montón de técnica reificada o deseo mercantilizado. La imaginación ética invita al hombre a contar una y otra vez su historia... La ética, en otras palabras, presupone la existencia de una cierta identidad narrativa: un yo que recuerda sus compromisos con el otro y que estos compromisos no han...

aún no se ha cumplido". Richard Kearney, *The Wake of Imagination* (Londres: Hutchinson, 1988), pág. 395.

23. Maurice Merleau-Ponty, *In Praise of Philosophy* (Evanston: Northwestern University Press, 1963), pág. 60. Esto proviene del discurso inaugural de Merleau-Ponty como profesor, en el que describe las tensiones del filósofo como alguien que se mueve entre el conocimiento y la ignorancia, la verdad y la ambigüedad, el filósofo y el hombre, separado y comprometido; tensiones que son absolutamente necesarias tanto para el filósofo como para el arquitecto.

24. Michel Serres, *Ángeles: un mito moderno*, trad. Francis Cowper (París: Flammarion, 1995), pág. 293.

## Bibliografía

Las obras citadas se citan en las notas. Las siguientes son fuentes que han sido particularmente útiles para la construcción de la argumentación del libro. Si tuviera que nombrar los cinco textos clave, serían « Modernidad y ambivalencia» de Bauman, «Hermenéutica radical» de Caputo , « Nunca hemos sido modernos» de Latour , «Producción del espacio» de Lefebvre y «Teoría social» de Mangabeira Unger .

Adorno, Theodor W. La jerga de la autenticidad. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

Banham, Reyner. "Una caja negra: La profesión secreta de la arquitectura". En Banham, A Critic Writes, ed. Mary Banham. Berkeley: University of California Press, 1996. 292–299.

Bauman, Zygmunt. Solo de nuevo: Ética tras la certeza. Londres: Demos, 2000.

Bauman, Zygmunt. Globalización: Las consecuencias humanas. Cambridge: Polity Press, 1998.

Bauman, Zygmunt. Indicios de posmodernidad. Londres: Routledge, 1992.

Bauman, Zygmunt. Legisladores e intérpretes: sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

Bauman, Zygmunt. Modernidad líquida. Cambridge: Polity Press, 1997.

Bauman, Zygmunt. Modernidad y ambivalencia. Cambridge: Polity Press, 1991.

Bauman, Zygmunt. Modernidad y el Holocausto. Cambridge: Polity Press, 1989.

Bauman, Zygmunt. Ética posmoderna. Oxford: Blackwell, 1993.

Bauman, Zygmunt. Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus marginados. Cambridge: Polity Press, 2004.

Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad. Nueva York: Viking Penguin, 1988.

- Bernstein, Richard J. Más allá del objetivismo y el relativismo. Oxford: Blackwell, 1983.
- Bernstein, Richard J. La nueva constelación: Los horizontes ético-políticos de la modernidad/ posmodernidad. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Billig, Michael. Dilemas ideológicos: Una psicología social del pensamiento cotidiano. Londres: Sage, 1988.
- Bledstein, Burton. La cultura del profesionalismo: La clase media y el desarrollo de la educación superior en Estados Unidos. Nueva York: Norton, 1976.
- Bloch, Ernst. El principio de la esperanza. Trad. de Neville Plaice, Stephen Plaice y Paul Knight. 3 vols. Oxford: Blackwell, 1986.
- Brand, Stewart. Cómo aprenden los edificios: Qué sucede después de su construcción. Nueva York: Viking, 1994.
- Callinicos, Alex. Haciendo historia: Agencia, estructura y cambio en la teoría social. Cambridge: Polity Press, 1987.
- Caputo, John D. Hermenéutica radical: repetición, deconstrucción y el proyecto hermenéutico. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Casey, Edward S. El destino del lugar: Una historia filosófica. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Connah, Roger. Cómo la arquitectura llegó a su límite. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 2001.
- Connolly, William E. Política y ambigüedad. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.
- Cu=, Dana. Arquitectura: La historia de la práctica. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991.
- de Certeau, Michel. La práctica de la vida cotidiana. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Dewey, John. La búsqueda de la certeza. Londres: George Allen and Unwin, 1930.
- Doane, Mary Ann. El surgimiento del tiempo cinematográfico: Modernidad, contingencia, el archivo. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002.
- Dutton, Thomas A., ed. Voces en la educación arquitectónica: política cultural y pedagogía. Nueva York: Bergin y Garvey, 1991.
- Eno, Brian. Un año con apéndices inflamados. Londres: Faber and Faber, 1996.
- Evans, Robin. El elenco proyectivo: la arquitectura y sus tres geometrías. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995.
- Fabian, Johannes. El tiempo y lo otro: cómo la antropología crea su objeto. Nueva York: Columbia University Press, 1983.

Forester, John. El profesional deliberativo: Fomentando procesos de planificación participativa. Cambridge: MIT Press, 1999.

Forty, Adrian. Palabras y edificios: Un vocabulario de arquitectura moderna. Londres: Thames and Hudson, 2000.

Freire, Paulo. Pedagogía del oprimido. Trad. Myra Ramos. Londres: Penguin, 1996.

Geertz, Clifford. Conocimiento local: nuevos ensayos sobre antropología interpretativa. Londres: Fontana, 1983.

Ghirardo, Diane, ed. Fuera de sitio: Una crítica social de la arquitectura. Seattle: Bay Press, 1991.

Giddens, Anthony. Las consecuencias de la modernidad. Cambridge: Polity Press, 1990.

Gramsci, Antonio. Selecciones de los Cuadernos de la cárcel de Antonio Gramsci. Trad. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell-Smith. Londres: Lawrence y Wishart, 1971.

Groák, Steven. La idea de construir: Pensamiento y acción en el diseño y la producción de edificios. Londres: E. & FN Spon, 1992.

Habraken, N.J. La estructura de lo ordinario: forma y control en el entorno construido. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998.

Habraken, N.J. apoya: Una alternativa a la vivienda colectiva. Londres: Architectural Press, 1972.

Haraway, Donna. Simios, cibernéticos y mujeres: La reinención de la naturaleza. Londres: Free Association Books, 1991.

Harries, Karsten. "La construcción y el terror del tiempo". *Perspecta* 19 (1982): 52-69.

Harries, Karsten. La función ética de la arquitectura. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997.

Harvey, David. Espacios de esperanza. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000.

Heidegger, Martin. Ser y tiempo. Trad. John Macquarrie y Edward Robinson. Nueva York: Harper, 1962.

Heller, Agnes. "De la hermenéutica en las ciencias sociales hacia una hermenéutica de las ciencias sociales". *Teoría y Sociedad* 18 (1989): 291-322.

Hertzberger, Herman. Lecciones para estudiantes de arquitectura. Trad. Ina Rike. 4.ª ed. rev. Róterdam: 010 Publishers, 2001.

Heynen, Hilde. Arquitectura y modernidad: una crítica. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.

Hill, Jonathan. Acciones de la arquitectura: Arquitectos y usuarios creativos. Londres: Routledge, 2003.

- Hodges, Michael y John Lachs. *Pensando en las ruinas: Wittgenstein y Santayana sobre la contingencia*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.
- Hollier, Denis. *Contra la arquitectura: Los escritos de Georges Bataille*. Trad. Betsy Wing. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989.
- Holt, Nancy, ed. *Los escritos de Robert Smithson*. Nueva York: New York University Press, 1979.
- Illich, Ivan. "Profesiones discapacitantes". En Illich et al., *Profesiones discapacitantes*. Londres: Marion Boyars, 1977, pp. 11–40.
- Jonas, Hans. *El imperativo de la responsabilidad: En busca de una ética para la era tecnológica*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Karatani, Kojin. *Arquitectura como metáfora: Lenguaje, número, dinero*. Trad. Sabu Kohso. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995.
- Kern, Stephen. *La cultura del tiempo y el espacio 1880-1918*. 2.ª ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003.
- Koolhaas, Rem y Bruce Mau. *Tallas S, M, L, XL*. Róterdam: 010 Publishers, 1995.
- Kubler, George. *La forma del tiempo: Observaciones sobre la historia de las cosas*. New Haven: Yale University Press, 1962.
- Kwinter, Sanford. *Arquitecturas del tiempo: Hacia una teoría del acontecimiento en la cultura modernista*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.
- Larson, Magali Sarfatti. *Tras la fachada posmoderna: Cambio arquitectónico en los Estados Unidos de finales del siglo XX*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Latour, Bruno. *Nunca hemos sido modernos*. Trad. Catherine Porter. Nueva York: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Lefebvre, Henri. *Crítica de la vida cotidiana*. Trad. John Moore. Vol. 1. Londres: Verso, 1991.
- Lefebvre, Henri. "Lo cotidiano y lo cotidiano". *Estudios Franceses de Yale* 73 (1987): 2–20.
- Lefebvre, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Trad. de Sacha Rabinovitch. Nuevo Brunswick: Transaction Publishers, 1984.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
- Lefebvre, Henri. *Escritos sobre ciudades*. Trad. Eleonore Kofman y Elizabeth Lebas. Oxford: Blackwell, 1996.
- Lerup, Lars. *Construyendo lo inacabado: Arquitectura y acción humana*. Beverly Hills: Sage, 1977.

Leupen, Bernard. Marco y espacio genérico: Un estudio sobre la vivienda cambiante a partir de lo permanente. Róterdam: 010 Publishers, 2006.

Luhmann, Niklas. Observaciones sobre la modernidad. Trad. William Whobrey. Stanford: Stanford University Press, 1998.

McCorquodale, Duncan, Katerina Ruëdi y Sarah Wigglesworth (eds.). Prácticas del deseo: Arquitectura, género e interdisciplinariedad. Londres: Black Dog Publishing, 1996.

McEwen, Indra Kagis. Vitruvio: Escribiendo el Cuerpo de la Arquitectura. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003.

Melucci, Alberto. El yo actoral: Persona y significado en la sociedad planetaria. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Merleau-Ponty, Maurice. Elogio de la filosofía. Evanston: Northwestern University Press, 1963.

Misak, C.J. Verdad, política, moralidad: pragmatismo y deliberación. Londres: Routledge, 1999.

Osborne, Peter. La política del tiempo: modernidad y vanguardia. Londres: Verso, 1995.

Paz, Octavio. Convergencias: Ensayos sobre arte y literatura. Trad. Helen Lane. Londres: Bloomsbury, 1987.

Perkin, Harold. La Tercera Revolución: Élités profesionales en el mundo moderno. Londres: Routledge, 1996.

Rasch, William. La modernidad de Niklas Luhmann: Las paradojas de la diferenciación. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Rorty, Richard. Contingencia, ironía y solidaridad. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Rorty, Richard. La filosofía y el espejo de la naturaleza. Princeton: Princeton University Press, 1979.

Rose, Gillian. "Atenas y Jerusalén: Una historia de dos ciudades". Estudios sociales y jurídicos 3 (1994): 337.

Scanlan, Juan. Sobre la basura. Londres: Reaktion Books, 2005.

Serres, Michel y Bruno Latour. Conversaciones sobre ciencia, cultura y tiempo. Trad. Roxana Lapidus. Ann Arbor: Prensa de la Universidad de Michigan, 1995.

Shapiro, Gary. Hacia la Tierra: Robert Smithson y el arte después de Babel. Berkeley: University of California Press, 1995.

Shields, Rob. Lefebvre, Amor y lucha: dialéctica espacial. Londres: Routledge, 1999.

Shotter, John. Políticas culturales de la vida cotidiana: Construccionismo social, retórica y conocimiento del tercer tipo. Buckingham: Open University Press, 1993.

Smith, Barbara Herrnstein. Contingencias del valor: Perspectivas alternativas para la teoría crítica. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

Smith, Nicholas H. Hermenéutica fuerte: contingencia e identidad moral. Londres: Routledge, 1997.

Soja, Edward W. Thirdspace: Viajes a Los Ángeles y otros lugares reales e imaginarios. Oxford: Blackwell, 1996.

Solà-Morales, Ignasi de. Diferencias: Topografías de la arquitectura contemporánea. Trans. Graham Thompson. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997.

Sontag, Susan. La enfermedad como metáfora. Londres: Penguin, 1979.

Spector, Tom. El arquitecto ético: El dilema de la práctica contemporánea. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2001.

Stallybrass, Peter y Allon White. La política y la poética de la transgresión. Londres: Methuen, 1986.

Stevens, Garry. El círculo favorecido: los fundamentos sociales de la distinción arquitectónica. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998.

Stout, Jer=rey. Ética después de Babel: Los lenguajes de la moral y sus descontentos. Boston: Beacon Press, 1988.

Tafuri, Manfredo. Arquitectura y utopía: Diseño y desarrollo capitalista. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1975.

Tafuri, Manfredo. "L'Architecture dans le Boudoir". En *Lector de oposiciones*, ed. K. Michael Hays. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1998, 291–316.

Tafuri, Manfredo. La esfera y el laberinto: Vanguardias y arquitectura desde Piranesi hasta la década de 1970. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1987.

Taylor, Charles. Agencia humana y lenguaje. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Thompson, Michael. Teoría de la basura: La creación y destrucción del valor. Oxford: Oxford University Press, 1979.

Turner, John FC y Robert Fichter. Libertad para construir: Control del proceso de vivienda por parte de los habitantes. Nueva York: Macmillan, 1972.

Unger, Roberto Mangabeira. "Los mejores futuros de la arquitectura". En *Either*, ed. Cynthia Davidson. Nueva York: Rizzoli, 1991, 28–36.

Unger, Roberto Mangabeira. Falsa necesidad: Teoría social antinecesitaria al servicio de la democracia radical. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Unger, Roberto Mangabeira. *Teoría social: su situación y su tarea*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Vesely, Dalibor. *Arquitectura en la era de la representación dividida: La cuestión de la creatividad a la sombra de la producción*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004.

Wellmer, Albrecht. "Verdad, contingencia y modernidad". En Wellmer, *Finales: La naturaleza irreconciliable de la modernidad*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998, 137–154.

White, Stephen K. *Teoría política y posmodernismo*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Wihl, Gary. *La contingencia de la teoría: pragmatismo, expresivismo y deconstrucción*. New Haven: Yale University Press, 1994.

Winner, Langdon. *Tecnología autónoma: Técnicas fuera de control como tema del pensamiento político*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1977.



## Créditos de la figura

Página 11 Paternoster, Universidad de Sheffield: © Peter Lathey.

Página 16 Beaux-Arts Mao, Escuela de Arquitectura de la Universidad de Tsinghua, 2003: © Jeremy Till y Sarah Wigglesworth.

Página 24 Centro Cívico, Perugia, 1988, Aldo Rossi: © Jeremy Till y Sarah Wigglesworth.

Página 25 Fuente con gra;ti, Centro Cívico, Perugia, 1988, Aldo Rossi: © Jeremy Till y Sarah Wigglesworth.

Página 29 Nuevo Blahblah: © Jeremy Till.

Página 36 Dos vistas de Roma: de Edmund Bacon, Design of Cities (Londres: Thames and Hudson, 1967).

Página 40 Sede de McLaren, 2005, Foster Associates: © Jeremy Till.

Página 41 Pessac, Le Corbusier, fotografía tomada en la década de 1980: © Peter Blundell Jones.

Página 75 Gran Lago Salado, Utah: Spiral Jetty, Robert Smithson, fotografiado en agosto de 2007: © Shelley Bernstein.

Página 78 Interior con pescado sobre una mesa, Villa Savoye, Poissy, 1928, Le Corbusier: © FLC/ADAGP, París y DACS, Londres 2007.

Página 78 Interior con pan en la mesa, Villa Stein De Monzie, Garches, 1926, Le Corbusier: © FLC / ADAGP, París y DACS, Londres 2007.

Página 81 Jardín de piedras, Templo Ryoanji, Kioto: © Florian Kossak y Tatjana Schneider.

Página 87 Les K Arquitecturas: © Les K Arquitecturas.

Página 90 Poundbury, Dorset: © Malcolm Miles.

Página 102 Cuna de limpieza, Lloyds Building, Londres, Richard Rogers Partnership:  
© Don Brubacher.

Página 103 Limpiacristales, Pirámide del Louvre, París: © 1989 Musée du Louvre / Michel Chassat.

Página 105 Torre Velasca, Milán, 1957, BBPR: © Peter Blundell Jones.

Página 107 Gran Lago Salado, Utah: Spiral Jetty, Robert Smithson, fotografiado en  
agosto de 2007: © Shelley Bernstein.

Página 121 El espacio en el hogar: Ministerio de Vivienda y Gobierno Local, Espacio  
en el hogar, Design Bulletin 6 (Londres: HMSO, 1968).

Página 130 Baños termales, Vals, 1996, Peter Zumthor: © Lukas Barry.

Página 139 Urbanización en Dubai: © Jeremy Till y Sarah Wigglesworth.

Página 142 9 Stock Orchard Street, 2001, Sarah Wigglesworth Architects y Jeremy  
Till: © Paul Smoothy.

## Índice

- Adorno, Theodor W., 131 Estética,  
65, 84, 88, 89, 104, 138, 144, 174-175. Véase  
también Ética y estética .
- Agencia arquitectónica, 151, 164–165, 167,  
168
- Alberti, León Battista, 44, 110
- Ambigüedad, 39, 122, 131, 132
- Anderson, Laurie, 87
- Ángeles con caras sucias, 194–195
- Arquitectos
- como gimnastas, 11, 189–190
  - como tribu, 9, 10, 17–18
- Junta de Registro de Arquitectos (ARB), 179–  
180
- Educación arquitectónica, 8, 11, 13, 111– 112,  
135, 168
- desprendimiento de, 9, 14,
  - 15 estructuras de poder,
  - 14 en relación con la profesión,
  - 17 estasis de, 15
- Profesión de arquitectura, 16–18, 28,  
153–156, 161–162
- diferencia con la práctica arquitectónica, 18,  
154–155, 161, 164
- Arquitectura
- como arte, 109, 137, 230 (n.5)
  - con mayúscula, 19, 20, 41
  - como mercancía, 85, 92, 123, 138 y
  - control, 18, 40 brecha
  - entre ideales y realidad, 2, 19, 32, 42, 46,  
48, 138
  - como metáfora, 43–44
  - como desperdicio, 67–  
69, 72 Aristóteles, 38, 42, 173,  
184 Aulenti, Gae,
  - 99 Autenticidad, 129, 131, 132, 185. Véase  
también
  - Inautenticidad Autonomía, arquitectónica, 10,  
17–21, 25,
  - 61, 87, 155 Vanguardia, fracaso de, 15,  
140, 203 (n.26)
- Bacon, Edmund, 35
- Banham, Reyner, 7, 8, 18, 166
- Barthes, Roland, 113
- Bataille, Georges, 19, 79, 82
- Bauman, Irena, 206 (n.25)
- Bauman, Zygmunt, 31–32, 48, 85, 122, 163,  
220 (n.13) sobre
- la contingencia, 38, 54–55
  - sobre la ética, 173, 185–186
  - sobre la experiencia, 156–157,
  - 159 Modernidad y ambivalencia, 47, 124,  
159
- Sobre el orden y el desorden, 33, 34, 37, 74,  
190
- sobre la posmodernidad, 51,
  - 185 Belleza, 29, 30, 53,
  - 175 Beaux-Arts, École des,  
11 fundación,  
12 rituales, 12–13, 16–17, 202 (n.22)
- Behrens, Peter, 53 años
- Benjamin, Walter, 74 años, 114 años

- Berger, John, 113
- Berlage, Hendrik Petrus, 118
- Bernstein, Richard, 53, 210 (n.18)
- Bérubé, Michael, 137, 227 (n.5)
- Bilbao, Museo Guggenheim, 119, 141 Bledstein, Burton, 161 Blobs, 13, 88, 171, 177 Cuerpo, 28, 30, 129–130, 132, 225 (n.37) y enfermedad, 30 Boudon, Philippe, 41 BPR (Belgiojoso, Peressutti, Rogers), 104, 221 (n.36)
- Brand, Stewart, 86, 98–99 Breuer, Marcel, 100, 175 Briefing, 169, 183 British Library, 47, 156 Brown, Lancelot ("Capacidad"), 60 Burgin, Victor, 204 (n. 42)
- Calvino, Italo, 73–74
- Cáncer, 30–31
- Capitalismo, 49, 85, 90, 123, 138, 189 Caputo, John, 170, 184, 186, 231 (n.26), 235 (n.39)
- Casey, Edward, 129
- Chipperfield, David, 175
- Clasificación, 69, 71–72, 75, 140, 142–143
- Limpieza, 29–30, 69, 101, 177 Clientes, 86, 123, 173–174, 180, 181–182 Coleman, Alice, 177–178, 234 (n.28)
- Collins, Randall, 157
- Colomina, Beatriz, 177, 216 (n.3)
- Arquitectura comunitaria, 165
- Computadoras, 15, 86–87, 88, 110
- Connah, Roger, 113, 114
- Connolly, William, 39, 53, 121–122, 133 Connor, Steven, 213 (n.51)
- Conover, Roger, 195
- Conrad, Joseph, 46
- Conservadurismo, 15
- Contexto, para la arquitectura, 96, 145, 165–166, 185–186. Véase también Formativo contextos
- Contingencia, 38, 45. Véase también Dependencia de la arquitectura, 20, 45–46, 50, 53
- lidiando con, 54–55
- falso, 15
- y modernidad, 32, 51 como
- oportunidad, 47, 48, 52, 54, 55, 59, 61, 191, 193 filosofía
- de, 38, 51–53, 54, 61 librarse de, 20, 36, 38, 56, 59, 111 resumen del argumento, 5
- Costello, Elvis, 135–137, 139,
- 146 Crítica. Véase jurado de diseño
- Curiosidad, 47, 131, 132,
- 194
- David, Jacques-Louis, 11 años
- De Certeau, Michel, 7, 179
- Deconstrucción, 21
- DeLillo, Don, 69, 74
- Demolición, 68, 69, 72
- Dependencia, 1–2 de
- la arquitectura, 45–46, 161, 178 negación de, 73, 79, 122 como
- oportunidad, 2, 151, 164, 183, 193 como amenaza a la profesión, 155
- Descartes, René, 42–43, 48, 120, 127
- Jurado de diseño, 8, 14, 118
- Estudio de diseño, 8–9, 12, 17, 136, 146, 169
- Desprendimiento, arquitectónico, 7, 161, 162, 169, 176
- Detallado, 176, 178
- Dewey, John, 32, 61
- Suciedad, 65, 69, 87, 101, 104
- Realismo sucio, 44, 163, 182
- Doesburg, Theo van, 118, 127
- Douglas, Mary, 69, 71, 215 (n.10)
- Dovey, Kim, 206 (n.º 23)
- Dibujo, arquitectónico, 23, 110–112, 118–119
- y tiempo, 113–114 Drexler, Arthur, 20 Duany, Andrés, 12, 91
- Eisenman, Peter, 21–22, 23, 160
- Compromiso, 2, 18, 128, 138, 164–165, 176, 182
- Fundamentalismo de la Ilustración, 48, 49, 51, 55, 185

- Eno, Brian, 99
- Entropía, 75, 104–106
- Crisis ambiental, 88, 182
- Responsabilidad ambiental, 180, 183, 195
- Eternidad, 82–83, 91, 92, 94
- Ética, 170, 171, 173 y  
estética, 174–175, 177–178 y  
arquitectura, 171–172, 176, 182, 185 falsa, 177, 180, 181  
originaria, 173, 174, 184–185, 235 (n.39)
- Evans, Robin, 88, 111
- Todos los días, 97–98, 114, 129, 137–140, 165, 185
- Experiencia, 134, 154–157, 159–160
- Fabian, Johannes, 94
- Fascismo, 10, 25, 91, 172, 173, 233 (n.9)
- Feminismo, 60, 146, 147, 186
- Forester, John, 168
- Forma, 30, 144, 190, 193  
fresco, 85, 88, 138  
fabricación, 15, 87, 113, 119  
pureza de, 21, 189
- Contextos formativos, 191–193
- Forty, Adrian, 118, 224 (n.18)
- Foster, Norman, 39, 48, 85, 140
- Foucault, Michel, 132, 165, 211 (n.22), 219 (n.10)
- Frampton, Kenneth, 131, 176, 203 (n. 35)
- Freire, Paolo, 14
- Conservadurismo fresco,  
15 Freud, Sigmund, 29, 52
- Friedman, Thomas L., 49
- Fuksas, Massimiliano, 174
- Sistemas futuros, 141
- Geertz, Cli=ord, 229 (n.32)
- Gehry, Frank O., 119, 141
- Giddens, Anthony, 50, 51, 117, 159
- Giedion, Sigfried, 82, 88, 96, 100–101, 151  
Espacio, tiempo y arquitectura, 65, 84, 100
- Giedion-Welcker, Carola, 100
- Gilligan, Carol, 186
- Graves, Michael, 140
- Groák, Steven, 83, 96, 209 (n.5)
- Gropius, Walter, 53, 80, 82, 84, 175
- Guthrie, Peter, 67, 69
- Habermas, Jürgen, 38, 48, 50, 211 (n.22), 212 (n.46)
- Habraken, John, 167
- Haraway, Donna, 60
- Harries, Karsten, 79, 173, 184–185
- Harvey, David, 46, 123, 190–191, 223 (n.1)
- Hays, K. Michael, 20, 204 (n. 36)
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 38 años, 44, 193, 208 (n.º 53)
- Heidegger, Martin, 43, 122, 129, 184, 217 (n.22)  
Ser y tiempo, 131  
“Construir, habitar, pensar”, 130, 132  
y el espacio, 127–128, 129
- Heller, Agnes, 35, 54, 55
- Hermenéutica, 164, 170
- Hertzberger, Herman, 107-108, 134, 146
- Herzog y de Meuron, 104 Heynen, Hilde, 129, 206 (n.27), 216 (n.º 11)
- Hill, Jonathan, 134, 168
- Esperanza, 59, 98, 190, 191–193 falso, 111, 132, 144, 145, 185 Híbrido, 56, 140, 144–145, 165
- Illich, Iván, 162, 231 (n.18)
- Imaginación, 151, 192, 193  
ética, 193, 195, 238 (n.22)
- Inautenticidad, 131, 132
- Intención, actuar con, 48, 53, 58, 59, 69, 145, 194
- Intérpretes versus legisladores, 163–164, 169, 187
- Isozaki, Arata, 27
- Jacobs, Jane, 19
- Johnson, Philip, 22
- Jonas, Hans, 91, 186

- Jones, John Chris, 167
- Joyce, James, 90, 96–97, 100–101, 116
- Kahn, Louis, 81, 118
- Kant, Immanuel, 43, 44, 48, 127, 173, 212 (n.46)
- Karatani, Kojin, 44, 45, 46 K
- Arquitecturas, Les, 87
- Kearney, Richard, 238 (n.22)
- Rey, Magda, 127
- Klima, Ivan, 70
- Conocimiento, profesional, 110, 153–155, 161–162, 163, 165, 167
- Conocimiento, tipos de, 34–35, 43, 166.  
Véase también Conocimiento  
situado Koolhaas, Rem, 109, 126, 202 (n. 25),  
215 (n. 23)
- Kwinter, Sanford, 88
- Larson, Magali Sarfatti, 17 Las
- Vegas, 138
- Latour, Bruno, 81, 91, 93, 132, 144, 145–146,  
231 (n.30)  
Nunca hemos sido modernos, 47, 55–58
- Lawson, Brian, 162, 209 (n.4)
- Leatherbarrow, David, 104 Le
- Corbusier, 11, 25, 31, 53, 68, 77, 81,  
136  
y Bellas Artes, 13, 14  
vivienda en Pessac, 37, 41, 208 (n.59) y  
moral, 30, 101, 172, 175 y orden,  
33, 37, 39, 117, 190 y política, 91,  
218 (n.39) y transgresión, 144–  
145 Cuando las catedrales eran  
blancas 13, 101 Lefebvre, Henri, 41, 84–85, 88,  
96,  
110, 112  
y lo cotidiano, 97–98, 138–139, 165 y el espacio,  
47, 122, 123, 125–126 Lerup, Lars, 107
- Levinas, Emmanuel,  
173 Lévi-Strauss, Claude, 219  
(n.6)
- Libeskind, Daniel, 218 (n.30)
- Arquitectura lo-fi, 136–137, 139–140, 145,  
146 Loos,  
Adolf, 97
- Luhmann, Niklas, 49
- Lytotard, Jean-François, 50 años
- Macintyre, Alasdair, 184, 185 Marx,  
Karl, 33, 48, 95 Matta-  
Clark, Gordon, 87 McEwen,  
Indra Kagis, 28, 159 McLeod, Mary,  
227 (n.8), 228 (n.12)
- Melucci, Alberto, 59, 94, 98 Merleau-  
Ponty, Maurice, 129–130, 194 Desorden, social,  
xi, xii, 35, 61, 190 Mies van der Rohe,  
Ludwig, xi, xii, 53, 81, 82, 172, 177 y política,  
91, 172–173, 233  
(n.9)  
El modernismo, como movimiento arquitectónico,  
mento, 19, 33, 65, 84, 101, 144, 206 (n.27)
- Modernidad, 49–51, 54, 65, 117 en  
Latour, 56–57, 144 Moholy-  
Nagy, László, 118 Mostafavi,  
Mohsen, 104 Mulvey, Laura,  
204 (n.42)
- Musil, Robert, 54
- MVRDV, 222 (n.58)
- Neoliberalismo, 15, 49
- Neufert, Ernst, 120
- Nuevo Urbanismo, 90–91, 92
- Nueva York Five, 20
- Nietzsche, Federico, 34, 52, 169
- Ockman, Joan, 228 (n.15)
- Oitica, Hélio, 25
- Oposiciones (revista), 20, 23
- Orden, 30, 35–36  
confusión de lo visual y lo social, 28, 190 y  
desorden, 34 y  
modernidad, 33–34, 37, 80 en  
Vitruvio, 27–28, 29 Osborne,  
Peter, 82
- París, Centro Pompidou, 99, 103 Parodia,  
42, 208 (n.61)
- Participación, 115, 145
- Pedagogía crítica, 14
- Perfección, 30, 31, 57, 190

- Perspectiva, 110
- Pevsner, Nikolaus, 33, 176
- Fenomenología, 128–129, 132, 133, 212 (n.46)
- Filosofía, 32, 42–43
- Fotografía, 77, 85–86, 113–114 Piano,
- Renzo, 99, 100 Planos, 112,
- 116, 178 Platón, 30, 42,
- 44, 45, 51 Política de la
- arquitectura, 122, 126, 162– 163, 191
- Posmodernismo arquitectónico, 50, 58, 92, 138,
- 144
- Posmodernidad, 50–51, 57, 163, 185, 209
- (n.º 61)
- Poundbury, 89
- Price, Cedric, 68, 146, 167
- Problema, del problema, 166–168 Códigos
- profesionales, 179–181 límites de,
- 180, 183 Profesionales,
- 50, 153–157, 161, 165–167,
- 181
- Progreso, 57, 74, 75, 85, 217 (n.28) y
- arquitectura, 21, 33, 79, 85, 97 Pureza, 30,
- 74 como mito,
- 25, 35 Putnam,
- Hilary, 54
- Medición de cantidades, 157–158
- Cuasi-objetos, 56
- Rasch, William, 213 (n. 54)
- Razón, 43, 48–49, 121, 160 como
- síntoma de modernidad, 33, 34, 58, 59 Relativismo,
- 48, 58–59, 185 Rendell, Jane, 147
- Responsabilidad
- abrogación de,
- 53, 92, 133 toma, 60, 91, 124,
- 173, 179–180, 185– 187
- RIBA (Real Instituto de Arquitectos Británicos),
- 153–155, 161, 181 “Plan de
- trabajo”, 157, 161 Premio
- Stirling, 227 (n. 6)
- Rietveld, Gerrit, 118
- Rinpoche, Sogyal, 54
- Rogers, Richard, 99 Rorty,
- Richard, 47, 51–53, 211 (n.25, n.27)
- Rose, Gillian, 165
- Ross, Andrew, 90, 91 Ross,
- Kristin, 114 Rossi,
- Aldo, 22–24, 79, 82, 205 (n.50)
- Perugia, Centro Cívico, 23–25 Teoría
- de la basura, 70–72 Ruskin,
- John, 82, 176
- Escalas, arquitectónicas, 178–179
- Scanlan, John, 74, 75
- Schmarsow, agosto, 118
- Schneider, Tatjana, 226 (n.48)
- Schulz, Bruno, 89, 91
- Schulze, Franz, 172
- Scott, Geo=rey, 174
- Scott Brown, Denise, 138 Scully,
- Vincent, 23–25 Séneca,
- Lucius Annaeus, 163 Cómo dar
- sentido, 168 Serres,
- Michel, 81, 93, 98 Shapiro, Gary,
- 203 (n.26), 215 (n.20)
- She;eld, Escuela de Arquitectura, 7, 8 Sherer,
- Daniel, 46 Shevtsov,
- Lev, 19, 35 Shotter, John,
- 166 Šik, Miroslav, 10
- Conocimiento situado,
- 60–61, 145, 165 Boceto, 109, 111, 119, 160–
- 161 Smith, Barbara Herrnstein, 58,
- 184, 213
- (n.º 51)
- Smith, Nicholas, 49, 164
- Smithson, Robert, 68, 74–75, 95, 203 (n.26)
- Soja, Edward, 126
- Solà- Morales, Ignasi de, 20, 23, 86, 95 Sontag,
- Susan, 30 Espacio
- abstracto, 112, 123–124
- como medido, 120, 122
- como producto, 118, 119–120, 122
- holgura, 108, 133–134, 226 (n.48)
- social, 88, 96, 122, 125–127, 132, 190,
- 195

- Espacio en el hogar, 120–121  
Espacialidad, 128–129  
Spector, Tom, 42, 180, 235 (n.32)  
Estabilidad, 43, 72, 82–83, 95  
Stallybrass, Peter, 30, 140  
Stevens, Garry, 9, 12, 155, 218 (n.30), 230 (n.6)  
Stirling, James, 143–144, 175, 228 (n. 20)  
Narración de historias, 114–115 Estructuralismo, 20, 21, 95 Sostenibilidad, 67, 69, 141, 182  
  
Tafari, Manfredo, 46, 140, 172, 189–190, 193  
Tange, Kenzo, 92, 146  
Gusto, 12, 154, 155  
Taut, Bruno, 174  
Determinismo tecnológico, 15, 103  
Tecnología, 57, 84, 85, 102  
Tectónica, 131–132, 155, 176, 177, 183, 226 (n.42)  
Thatcher, Margaret, 135, 177  
Thompson, Michael, 70–71  
Tiempo, 75, 116  
dinámica de, 93–95, 117  
congelación de, 78, 82, 84, 85–86, 88, 89, 94  
vívido, 96–97 y  
modernidad, 81, 85, 96, 216 (n.10) terror de, 79, 94, 99, 117 espeso, 95, 98 Toorn,  
Roemer van, 15  
Transgresión, 140–143  
  
Inacabado, el, 107–108  
Unger, Roberto Mangabeira, 165, 182, 187, 191–193  
Utopía, 178, 189–191  
  
Vals, Termas, 130–131 Venecia, Bienal, 174, 234 (n. 29)  
Venturi, Robert, xi, 138  
Vesely, Dalibor, 110, 113, 115, 222 (n.51)  
Vitruvio Polión, Marco, 27–28, 30, 159  
mercancía, firmeza, deleite, 29, 50, 79, 90, 155  
Vocación transformadora, 165, 192, 193, 237 (n.18)  
  
Wallinger, Mark, xii  
Desperdicio, 67–68, 74–75 Watkin, David, 234 (n.20)  
Wenders, Wim, 194  
White, Allon, 30, 140  
Whiteness, 30, 101  
Wigglesworth, Gordon, 72  
Wigglesworth, Sarah, 28, 80, 115, 146, 147  
Wigley, Mark, 21, 43, 101, 205 (n. 10)  
Wollin, Peter, 204 (n.º 42)  
Worthington, John, 232 (n. 40)  
Wright, Frank Lloyd, 53, 65, 174  
  
Žižek, Slavoj, 235 (n.35)  
Zumthor, Peter, 130–131