

# Muerte y deconstrucción de Vitruvio

Rafael García Sánchez

Rafael García Sánchez

Doctor Arquitecto por la E.T.S. de Arquitectura de Valencia

**Centro de Investigación:**

Universidad Politécnica de Cartagena.

rafael@sgbarquitectos.es

## RESUMEN

En el verano de 88, el MoMA de Nueva York inauguró la exposición de arquitectura en la que se mostraban obras que revelaban la deconstrucción de la forma arquitectónica. La arquitectura que comparece en esta exposición manifiesta el agotamiento de la arquitectura tradicional: desde la moderna funcionalista hasta la postmoderna y nostálgica. Sin embargo, dicho «agotamiento» no es solamente el formal sino que, con mucha frecuencia, en la literatura arquitectónica no es más que el trasunto del agotamiento ideológico en otras áreas del saber.

*Palabras clave: Deconstrucción, Postmodernidad, Ideologías, Fragmento, Filosofía, Vitruvio.*

## ABSTRACT

In summer, in 1988, the MOMA Museum of Modern Art in New York inaugurated an architectural exhibition which was composed of certain works which clearly revealed the concept of Deconstruction in Architecture. The architectural works in this exhibition show the «weariness» of the Traditional Architecture, that is, from the Modern Functionalist to the nostalgic Postmodern. However, such weariness does not only affect the form but very frequently, in Architectural Literature, it is just the reverse of the ideological weariness in other fields of knowledge.

*Keyword: Deconstruction, Postmodernism, Ideologies, Fragment, Philosophy, Vitruvius.*

**E**l impacto en Arquitectura del declinar de la triada vitruviana, *utilitas, firmitas y venustas*, operado desde finales de los 80 del S. XX puede considerarse semejante al provocado por «la sustantivación de la metafísica» llevada a cabo por Guillermo de Ockham en el siglo XIV y radicalizada posteriormente por «la duda cartesiana» en el siglo XVII. También es comparable a la «individuación e interiorización de la fe» iniciada por Lutero en el siglo XVI, o a la «sustitución del primado de lo oral por lo visual» inaugurado por Leonardo en el XV; y así, tantos ejemplos que la historia de la cultura y de la ciencia nos ofrece, a decir de Thomas Kuhm, como «cambios de paradigma». La triada vitruviana venía considerándose como el lecho firme, e inalterable sobre el que fundar cualquier arquitectu-

ra. De una forma u otra, los conceptos de útil, firme y bello, también los de *necessitas*, *commoditas* y *voluptas* en su versión Albertiana, tuvieron su correlato filosófico en las nociones trascendentales y escolásticas del *verum*, *bonum* y *pulchrum*. Estas nociones se mantuvieron sensiblemente estables y unidas hasta bien entrado el siglo XIX, encontrando en Nietzsche al adalid de la ruptura definitiva con la declaración: «Dios ha muerto». Pero el siglo del holocausto, de los totalitarismos y de las guerras mundiales, acogió en su seno múltiples versiones explicativas, unas más salvíficas que otras, del mundo, del hombre, de la política, del arte y de la cultura que han hecho estallar la unidad interna de las triadas vitruviana, albertiana y escolástica. Estallido que encontró su nivel más intenso en el fenómeno conocido como deconstrucción postmoderna.

Ciertamente, el episodio cultural deconstructivista, hoy ya superado como tal, al menos en Arquitectura, arranca y se nutre de las filosofías del declinar que inspiraron al llamado mundo postmoderno con Vattimo y Eco como ápices más significativos en filosofía y con Ferdinand de Saussure en lingüística. La clausura de la mente moderna y con ella de todos los pensamientos fuertes, así como la sustitución de una verdad omniabarcante propia de «tiempos pasados fuertes» [1], a decir de Zygmunt Bauman, por otra de menor calado pero más flexible, fue definitoria de la época del fragmento. Época en la que se produjo una arremetida disgregadora contra los usos y formas tradicionales de autoridad, política, arte, etc. Se llevó a cabo un ataque contra la tradición artística e intelectual de Occidente acusada de ser una forma de imperialismo racionalista emparentado con la agresividad y el afán de conquista del capitalismo burgués.

La cultura del fragmento consolida su andadura en el periodo *after modern* o *postmodern* que Charles Jenks puso de moda. La consideración del valor intrínseco del fragmento, ajeno a toda contextualización y carga simbólica o semántica, es algo genuino de la «estrategia deconstructivista». Estrategia que quedó bendecida, hace 25 años, en la exposición del Verano del 88 en el Moma de Nueva York, consagrando a autores, como Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Frank Gehry, el equipo austriaco Coop Himmelblau, Bernard Tschumi y Rem Koolhaas.

El fragmento y lo desunido [2], la dispersión, el simulacro, los *no man's land*, los espacios intersticiales, así como la renuncia y aversión a ser vehículo de contenido semántico, tipifican el proceder de esta cultura que, como es sabido, se inspira en la filosofía de Jacques Derrida, adalid de la propuesta anti-logocéntrica, o anti-metafísica. Los conceptos logocéntrico, razonable, metafísico son términos que la filosofía deconstructivista clausura en defensa de una desconexión total del significante y del significado. Las palabras ya no son lo que significan. Las formas no son portadoras de contenido semántico: son sólo formas. Los significantes y las formas flotan, absueltos de cualquier referencialidad, generando espacios intermedios e «intersticios»: una de las novedades formales. El espacio que media

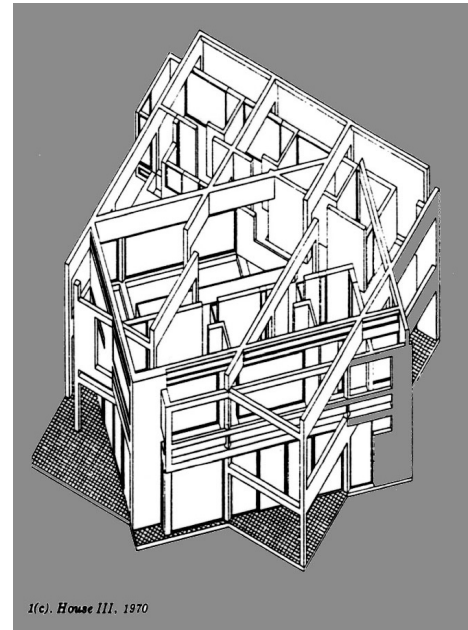


FIGURA 1. PETER EISENMAN, HOUSE 3, LAKEVILLE, CONNECTICUT, 1969.

[1] Cfr. BAUMAN, Zygmunt. Daños Colaterales. Desigualdades sociales en la era global. Fondo de cultura económica. Madrid, 2011.

[2] En este sentido, no es nada casual que la ruina y el laberinto se hayan convertido en las más altas expresiones de la cultura fragmentada o cuarteada. Se asistió al triunfo de la dispersión, cuya función consistió en programar y multiplicar el número de sensaciones visuales, auditivas, gustativas, olorosas y táctiles: programming of sensations.

FIGURA 2. LA POÉTICA DE GORDON MATTA-CLARK PUEDE DEFINIRSE COMO DE «AN-ARQUITECTURA». EL MISMO LA DEFINE ASÍ: «UN PROCESO ABIERTO Y CONTINUADO DE MUTABILIDAD DEL ESPACIO, CONSIDERANDO LA LUZ COMO NUEVA MEDIDA CONSTANTE, EL MURO COMO LÍMITE, EL ESPACIO COMO CONDICIÓN DEL SER, EL CUAL NOS DEJA UNA PATENTE NOCIÓN DE TOTALIDAD COHESIONADA, QUE SE FUNDAMENTA EN LA LIBERACIÓN DE OPRESIONES Y EN LA RUPTURA DE LÍMITES, Y QUE, AL FORMALIZARSE, TRANSFORMA TODAS LAS REALIDADES, ACOGE LA ENERGÍA DE LA POESÍA, CONJURA Y ASISTE LO ALEATORIO, Y POSIBILITA EL ENCUENTRO EFECTIVO DEL PENSAMIENTO Y LA MATERIA». RESPECTO A SUS DISCREPANCIAS CON LA FUNCIÓN EN LA ARQUITECTURA SOSTIENE LO SIGUIENTE, EN CLAROS TINTES MORALES: «LA AUTÉNTICA NATURALEZA DE MI TRABAJO CON EDIFICIOS ESTÁ EN DESACUERDO CON LA ACTITUD FUNCIONALISTA, EN LA MEDIDA EN QUE ESA RESPONSABILIDAD PROFESIONAL CÍNICA HA OMITIDO CUESTIONAR O REEXAMINAR LA CALIDAD DE VIDA QUE SE OFRECE».



entre un signo y otro, el intersticio, el *no man's land* o el «no lugar» arquitectónico, es un espacio más seguro y sugerente, más creativo y propiamente arquitectónico que el espacio de las formas simbólicas.

### 1. Des-estructuración y colapso: contra la *firmitas*.

«La razón de la *firmitas* será cumplida: cuando la hondura de los cimientos alcance terreno firme y el acopio de materiales se lleve a cabo con diligencia y sin regateo» [3].

Parece oportuno traer a colación la rotunda personalidad de Gordon Matta-Clark (arquitecto y escultor, 1943-1978) que hizo de sus famosos «*cuttings*», la propuesta más arriesgada en torno a la inhabilitación de lo estable como valor. No solo cortó fachadas, también decapitó techos, perforó paramentos verticales, incluso cimientos con el fin de llevar la arquitectura al borde del colapso. Le interesaba trabajar con lo que queda entre lo roto y lo descompuesto, con los intersticios. Las grietas y las grutas, ese espacio crítico atravesado por la energía y la esperanza que generaba una nueva sensación en las antípodas de lo arquitectónico, son el nuevo lugar del arte y del espectador.

Los edificios ya no son de lo que están hechos (des-construcción), ni son para lo que sirven en relación a su función (des-funcionalización), o a su belleza (des-familiarización) son, al menos para Matta-Clark, las sensaciones que puede generar la transgresión del ser de la arquitectura, a saber: la estabilidad (des-estructuración). La más sublime sensación, la de abismo,

[3] Cfr. VITRUVIO. Libro I/VI 8.I. pág. 27.

sólo se produce ante la presencia del peligro inminente, de lo trágico y lo fatal.

Bernard Tschumi afirma, en «Locura y Combinatoria» [4], que los excesos de estilo —supermercados dóricos, bares a lo Bauhaus— han vaciado de significado el lenguaje de la arquitectura. Los signos que la arquitectura tiene para manifestarse se han quedado huecos de significado. Tanto se ha abusado de la semántica que, al final, los signos más que remitir a un significado acaban por hacerlo a otros signos y así indefinidamente; los signos ya no significan, sólo sustituyen. Si el significado de la forma como signo arquitectónico ya no es reconocible, si la forma no sirve de guía porque es hueca semánticamente, entonces la percepción no es la de una obra total cuyos miembros diversos se justifican en el orden mayor del conjunto.

Cada miembro se justifica por sí mismo, sin relación alguna al todo, sin estar unidos en un *corpus* coherente. La percepción de tales miembros sin relación aparente, los acaba convirtiendo en fragmentos. La nueva percepción es de fragmentos yuxtapuestos. Así, la perturbación de la tradicional relación entre sujeto y objeto arquitectónico se intensifica en la mera combinación de fragmentos que sólo adquieren sentido en el tránsito veloz del sujeto que los observa. De modo que hay tantas imágenes arquitectónicas como fragmentos percibidos. Al situar en el mismo espacio objetos, signos y formas de naturaleza y origen diversos, la percepción es cambiante, siempre en relación a una hipotética identificación con ellos. El mismo signo queda sujeto a la manera de ver y ser del sujeto, a sus prejuicios o a la falta de ellos: para unos será motivo de gozo, para otros de horror, para aquéllos de risa, para nosotros de llanto, y así indefinidamente.

Resulta llamativo que esta transferencia a la arquitectura de la descomposición del lenguaje permita un cierto diálogo o, mejor dicho, dé lugar a un diálogo que no está inscrito en el objeto sino, más bien, en la manera de mirar del sujeto. El mismo objeto refleja todas las cosas del mundo, aprendemos de Jorge Luis Borges en su ya clásico *Aleph*. La nueva habilidad que se le reclama al oficio arquitectónico es la de relacionar y combinar fragmentos sin pretensiones de totalidad.

Y las estructuras de los edificios no son ajenas a esta situación. Una estructura tradicional de pilares verticales y vigas horizontales, fruto de una composición armónica y clásica, no permite esa multiplicidad de sensaciones y sugerencias. La estructura racional es unívoca: confiere al espectador sensación de estabilidad, de seguridad, de rigor. No es extraño que uno de los frentes de ataque de la deconstrucción arquitectónica sea la estructura. La forma y la geometría estructural, su rigor y lógica, la *firmitas* tradicional vitruviana, son llevadas al extremo forzando la razón, de una parte por imposibilitar la multiplicidad de significados y sensaciones, y de otra, por considerar que coaccionan la creatividad y la imaginación.

Nótese la similitud entre el abandono de la manifestación tradicional de la estructura (vertical y ortogonal) y el abandono de la metafísica que



FIGURA 3. COOP HIMMELBLAU. ÁTICO DES-ESTRUCTURADO EN VIENA. 1983-1988. LAS RELACIONES TRADICIONALES ENTRE ESTRUCTURA Y CERRAMIENTO HAN DESAPARECIDO; EL EDIFICIO SE HA DES-ESTRUCTURADO. EL ORDEN JERÁRQUICO Y LA SUBORDINACIÓN TAMBIÉN, A FAVOR DE LA SUPER-IMPOSICIÓN, EL MACLAJE Y LA PÉRDIDA DE CUALQUIER SUERTE DE REFERENCIA A ALGO.

[4] Cfr. TSCHUMI, Bernard. *Locura y combinatoria*. Arquitectura 270, Revista del Colegio Oficial de arquitectos de Madrid. 1988, Madrid, pág. 24.





FIGURA 4. VISTA DE LA MISMA MANZANA NEOYORQUINA EN LA QUE SE DAN CITA EL AT&T Y EL IBM, CONTEMPORÁNEOS, CONSTRUCTIVAMENTE IDÉNTICOS Y EPITELIALMENTE DIFERENTES.

puede apreciarse en Nietzsche al proclamar «la filosofía de la mañana». Si Nietzsche anunciaba «la muerte de Dios» como necesidad para abordar un nuevo modo de filosofar, en la misma línea, la deconstrucción atenta contra el principio basilar de la arquitectura, su Dios inamovible y eterno: la estructura. La estructura tradicional es considerada como una categoría fuerte y abyecta que sólo atenaza al débil.

Con la estructura se propone favorecer la frugalidad de la existencia y la liviandad de las sensaciones efímeras. La estructura ya no es un valor, Dios ha muerto, es un instrumento teatral que tiene como función simular y evocar el colapso, el continuo cambio de percepción del espacio siempre abierto, distinto y cambiante. La estructura es más un artefacto escenográfico que una necesidad constructiva. Y en esa búsqueda del efecto sorpresa se convierte en imagen instantánea.

El cambio de actitud que se ha visto frente a la posición tradicional de la estructura, pretende zanjar definitivamente la batalla disciplinar ingeniería-arquitectura. Al considerarse las estructuras dentro de las coordenadas de máxima resistencia, menor sección y economía, la capacidad creativa en la arquitectura quedaba relegada al ámbito de lo meramente epitelial, a saber: la superficie de los edificios.

Esta situación se pone de relieve, como advierte Ignacio Vicens, en dos edificios de Manhattan que comparten la misma manzana de Madison Avenue: el edificio de IBM, de Larrabee y Barnes y el edificio de ATT de Philip Johnson. Similares, si no idénticos en cuanto a emplazamiento, función y finalidad. Ambos se construyen simultáneamente, ambos participan de la misma cultura, ambos se realizan con el mismo sistema estructural: estructura metálica de la que cuelgan grapadas las fachadas a la malla estructural. Sin embargo, las coincidencias y semejanzas acaban ahí. La piel es el ámbito de la diferencia. El edificio para IBM se cierra con un muro limpio, abstracto, sin aditamento u ornamento alguno, rematado por cubierta plana. El edificio para la ATT presenta una fachada con basamento, cuerpo principal y

coronación, con su remate en frontón *Chippindale*. El primero, aparecerá catalogado como moderno años 60, y el segundo, como postmoderno historicista. Y ante esta situación de la arquitectura, los críticos dirán que el juicio arquitectónico se emite sólo sobre la mera apariencia epitelial. Los arquitectos decoran y maquillan las pieles de los edificios. Los ingenieros calculan.

Así, para rebelarse frente a la concepción de la arquitectura como mera decoración de fachadas, se intenta confundir la estructura con la piel, no siendo inmediata la percepción estructura-cerramiento. Se justifican a tenor de lo dicho, los pilares inclinados de Rem Koolhaas en *Villa dell' Ava*, las estructuras al borde de la ruina del equipo Coop Himmelblau, y los pilares que no tocan el suelo de Peter Eisenman, en el *Wesner Center for de visual Arts* de la Universidad de Ohio (1982-1989). En estas obras se percibe de manera inmediata cómo el arquitecto se niega a seguir atado por las categorías fuertes de resistencia, lógica estructural, jerarquía y necesidad. Ninguna de esas categorías puede dictar la forma porque la creatividad del arquitecto se halla en otro nivel. ¡Dios ha muerto!

Desaparecen los márgenes y las fronteras que delimitaban lo exterior de lo interior. En rigor, este planteamiento se antoja mucho más creativo haciendo participar a la estructura dentro del juego de engaños y guiños que favorecen la múltiple percepción de espacio, ambientes y sensaciones. Las nociones de dentro y fuera desaparecen para restaurar la labor del arquitecto. Diluidas y confundidas las relaciones entre estructura y cerramiento, se contribuye a la imposibilidad de distinguir la estructura del cerramiento, en una actitud típicamente postmoderna y deconstructivista.

Precariedad y superficialidad son definitorias de esta nueva situación arquitectónica en relación con la estructura. Precariedad, por cuanto la relación estructura-cerramiento es debilísima. A idénticas estructuras, distintas pieles, como ya se ha visto en los edificios ATT e IBM de Nueva York. Precariedad también, por cuanto la piel generada independientemente de la estructura está expuesta a cambios permanentes de imagen, exponiéndose al agotamiento y a la caducidad temporal de estilos y tendencias. La feroz cultura mediática de esta época supone el cambio permanente de imagen, y la constante alimentación de nuevas formas, siempre en un proceso cambiante. Superficialidad en lo referente al ámbito en el que se desenvuelve la arquitectura, la piel, puesto que las estructuras corresponden a la ingeniería.

## 2. Des-funcionalización y Crossprogramming: contra la *utilitas*.

«*Utilitas*: cuando la 'dispositio' de los diversos lugares fuere correcta y sin impedimento de uso, y la 'distributio' apta y acomodada a las orientaciones, cada pieza de acuerdo con su género»[5]



FIGURA 5. REM KOOLHAAS. VILLA DELL' AVA. SAINT CLOUD, PARÍS. FRANCIA. 1985-1991. EN ESTE PROYECTO PUEDE APRECIARSE LA INTENCIÓN DE QUE LA ESTRUCTURA FORME PARTE DEL DISEÑO, PARA LO CUAL SE HACE INUSUAL, TORCIDA Y GIRADA, DESPLAZADA Y «APUNTALANTE». LA ESTRUCTURA NO ES MERAMENTE RACIONAL. TRAS EL PROCESO DE «DES-ESTRUCTURACIÓN», LOS ELEMENTOS ESTRUCTURANTES SON FACHADA Y PIEL, INTERIOR Y EXTERIOR, ESTÁTICA, PERO APARENTEMENTE DINÁMICA, ANTI-CLÁSICA, ANTI-FIRRMITAS.



FIGURA 6. NO SABEMOS SI ES UN EDIFICIO, UNA ESCULTURA ARQUITECTÓNICA, UN TEMPLO FUNERARIO; NO HAY PROGRAMA, NO HAY FUNCIÓN, NO HAY FORMA. LA FUNCIÓN, EN ESTA OBRA DE PETER EISENMAN QUEDA ORIENTADA AL RECORRIDO, AL SILENCIO, AL HOMENAJE. PASAR EN SILENCIO REMEMORANDO EL HOLOCAUSTO JUDÍO. NO DEJA DE SER PARADÓJICO EL HECHO DE QUE LA EMPRESA QUE FABRICÓ EL ANTIGRAFITTI DE LOS BLOQUES DE HORMIGÓN FUERA LA MISMA QUE SUMINISTRÓ A LOS NAZIS EL GAS LETAL CON EL QUE MATERIALIZARON EL GENOCIDIO. LA HISTORIA TIENE SUS CHISTES.

Se ha visto que la *firmitas* arquitectónica ha sido objeto de disolución, al sostener que las cosas no son de lo que están hechas o al menos no debe inferirse lo que son por su estructura o construcción. Del mismo modo y no con menor intensidad, se aborda la deconstrucción del término función [6]: las cosas no son para lo que sirven. Ahora se ataca a la *utilitas*, esto es, la relación entre la forma y la función. El proceso a través del cual se lleva a cabo la disolución y abandono de la tradicional categoría vitruviana puede definirse como des-funcionalización.

En la crítica de Bernard Tschumi, adquieren relieve conceptos tales como super-imposición, distorsión, fragmentación,... La super-imposición supone la negación del programa tradicional que está basado en un esquema o relación de necesidades previamente indicadas. Tal relación de necesidades y funciones es sustituida por sucesivos y complejos apilamientos de referencias, que son préstamos del cine, la fotografía, la literatura, etc., con el fin de impedir una interpretación unívoca de la realidad arquitectónica o si se prefiere: que el mismo significante remita a varios significados distintos al mismo tiempo. Se pretende una infinidad de interpretaciones, así como la plurivocidad de significados y sensaciones. La super-imposición queda ejemplificada en el proyecto de Romeo y Julieta o en el Memorial judío de

[6] El funcionalismo, es entendido como una variante del positivismo en una etapa de ocaso del humanismo.



Peter Eisenman, donde todo es una metáfora tomada de distintas fuentes literarias, históricas y filosóficas.

Peter Eisenman tiene dudas de que se pueda responder a la pregunta ¿qué es la función? Sostiene que, cuando se contempla un edificio, las villas *palladianas*, pongamos por caso, no importa en absoluto para qué se proyectaron. Para Peter Eisenman «la función es una trampa arquitectónica. Entiende que este viejo concepto reprime la práctica libre del arquitecto» [7]. Lo único importante es que de alguna manera la arquitectura contenga la posibilidad de la emoción [8]. Y en la misma línea sostiene Gehry: «dadme una forma cualquiera y la convertiré en arquitectura».

La aporía que se podría plantear es si una obra lo es de arquitectura, o lo es de literatura o de filosofía o de escultura. Da igual. Es todas las cosas a la vez, y ninguna de ellas. Es la posibilidad en sí. Lo único que se pretende es la generación de sensaciones, emociones e interpretaciones que revelen la angustia de lo unívoco y lo rígido. Peter Eisenman aborda esta cuestión, sosteniendo que es irrelevante hablar el lenguaje de la arquitectura o no. Se puede hablar en el lenguaje de la biología o de la música, pero eso da igual porque lo único relevante es que se haga arquitectura. «Lo que intento demostrar es que el lenguaje de la arquitectura no es natural, sino una serie de convenciones, y hay muchas convenciones para escribir o hablar» [9]. Lo importante es poder afirmar no sólo cuando se ve, también cuando se lee una obra que «esto no es sólo un edificio», es muchas otras cosas. Así, se entiende que en obras de Eisenman se produzca el deslizamiento hacia las nociones de replicación, transcripción y traslación. Préstamos todos ellos de la biología, que se llevan a cabo en la obra para el Biocentro de la Universidad de Frankfurt. Del mismo modo en que el *happening* borra las fronteras tradicionales entre escultura y pintura, la super-imposición permite a los arquitectos difuminar las fronteras entre los distintos géneros artísticos. ¿Qué es la fundación Chinati de Donal Judd? ¿Escultura, arquitectura, pintura, *land art*? La super-imposición es una herramienta poderosa para la deconstrucción en su proceso de desmantelamiento de una arquitectura tradicional, donde el proceso de contaminación de unas disciplinas a otras es evidente ¿Qué es el Memorial judío de Berlín sino la representación de la perversa racionalización y función, capaz de matar de forma industrializada y eficaz a 6.000.000 de judíos?

Bernard Tschumi, en los *Manhattan Transcripts* socava la estructura originaria entre forma y función, a favor de lo que denomina «real placer de la arquitectura» que nace, tras un curioso proceso de combinatoria de infinitos términos, del mismo modo en que la realidad compleja de la ciudad actual se presenta: con infinidad de perturbaciones y dimensiones de difícil clasificación.

Así pues, pervertida, destruida y abandonada la relación forma y función, el interés o el posicionamiento de los arquitectos a favor de una u otra categoría tradicional de la arquitectura, dividirá en dos grandes co-

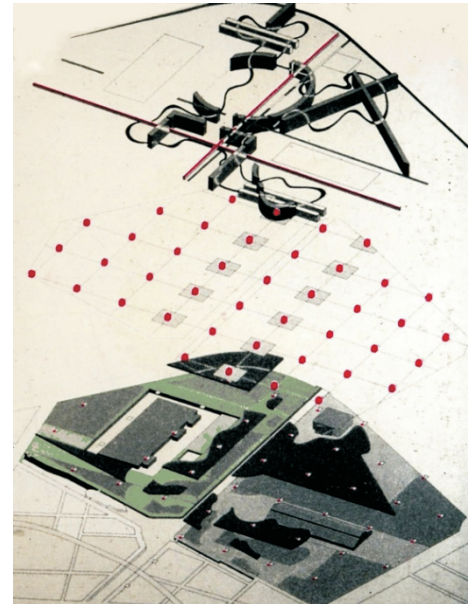


FIGURA 7. EN EL RECORRIDO POR LA VILLETTE LA ARQUITECTURA REVELA SU CARÁCTER DE EVENTO, COMO SI DE UN PARQUE DE ATRACCIONES SE TRATARA, SIN MÁS FUNCIÓN QUE SUCEDER SU CARÁCTER ES MERO ACONTECER.

[7] Cfr. NIETO, Fuensanta & SOBEJANO, Enrique. Entrevista a Peter Eisenman. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº 270. 1988, Madrid, pág. 129.

[8] Nótese que la palabra emoción no es lo mismo que la belleza.

[9] Cfr. NIETO, Fuensanta & SOBEJANO, Enrique. Op. cit. pág. 129.





FIGURA 8. SEDE CENTRAL DE NUNATORI. PETER EISENMAN. TOKIO, 1.990-1.992. LA RUPTURA RESPECTO DE LA FORMA TRADICIONAL DE VENTANA CON LA QUE EL SUJETO PUEDE ESTAR FAMILIARIZADO, QUEDA DE MANIFIESTO EN ESTA OBRA, EN LA QUE EL PROCESO DE DES-FAMILIARIZACIÓN LLEVA A INCLINARLAS, DISOLVIENDO LA CATEGORÍA DE HORIZONTALIDAD Y DE VERTICALIDAD.

rrientes a los arquitectos de la postmodernidad. De una parte, encontraremos el grupo de los arquitectos que optan por la manipulación de la forma antes que la función, considerando a la arquitectura como mera metáfora en el intento de hacer formas transmisoras de significado, es decir, dialogantes. En este grupo estarían arquitectos como Venturi, Jenks, Moore, etc. Por otra parte, encontramos la vertiente de arquitectos que prefieren estudiar la función, las nuevas necesidades, los nuevos modos de vida, los nuevos programas, hasta el extremo de atreverse a reprogramar la arquitectura, independientemente de la forma y del diálogo que se produzca entre objeto y espectador. Entre ellos estarían Tschumi, Eisenman, Koolhaas, etc. Este último grupo, el neofuncionalista radical o post-funcionalista, es el que abandona el interés de la forma como elemento transmisor de significado; es el que encaja en nuestro apartado. Inventan y desarrollan un concepto nuevo llamado *crossprogramming*, trans-programación, que está basado en el concepto de acontecimiento o *events*. *Crossprogramming* es entendido como el proceso por el cual más que dar relevancia al programa o las diferentes funciones y usos del objeto arquitectónico, se establecen las múltiples relaciones entre los distintos usos y funciones, así como las infinitas sensaciones que a través de dichas relaciones se producen en el sujeto.

Ignacio Vicens advierte que, «si la arquitectura es al mismo tiempo concepto y práctica, espacio y uso del espacio, estructura y recubrimiento, forma y función, y en general, cuantas cosas se quiera, entonces es imprescindible que la arquitectura no facilite e impida la distinción entre esas categorías» [10]. Las mezclará de manera insólita, las combinará, las aglutinará audaz y sorprendente en una mutua contaminación, generando un permanente desplazamiento del significado.

Desde este punto de vista, se ve cómo la función es un término obsoleto que se disuelve en la combinatoria de elementos y necesidades de la arquitectura. La arquitectura es mera combinación de espacios, actividades y acontecimientos, sin relación interna y sin ninguna relación de orden o jerarquía. Los elementos arquitectónicos ya ni siquiera están yuxtapuestos, más bien concatenados en un proceso débil, casual, azaroso y puramente eventual. La función queda reducida a mero evento o acontecimiento. En esta cultura arquitectónica, se establece y proclama como necesaria la combinación de acontecimientos arquitectónicos y espacios, en cuanto retan a los correlatos tradicionales de la arquitectura, como son la forma, la función y el espacio. ¿No es puro evento «*la gente comiendo ostras con guantes de boxeo en el piso enésimo*», del Club Atlético de Rem Koolhaas?

Derrida propone la arquitectura del acontecimiento, en un intento más de destruir y debilitar sus fundamentos tradicionales, también los de la filosofía y la literatura. ¿Qué son las *folies* del parque de la *Villette* de Tschumi, sino meros acontecimientos, meros puntos de actividad de programas indescriptibles, intensidades simbólicas sin contenido semántico? una locura o folie.

[10] Cfr. VICENS, Ignacio. La idea construida. Memoria del curso «La idea construida» 98-99, C.M.U. Albalat. Valencia, 1.999, págs. 67-70.



FIGURA 9. ESTA ERA, ANTES DE LA OPERACIÓN LLEVADA A CABO POR GERHY, UNA CASA TRADICIONAL AMERICANA. SIN EMBARGO, TRAS LA REMODELACIÓN, NO SÓLO DESAPARECE EL CONCEPTO FORMAL Y TRADICIONAL DE CASA, SINO QUE QUEDA INHABILITADA LA POSIBILIDAD DE ALCANZAR LA REFERENCIA A ALGO MÁS QUE A SÍ MISMA. LA DES-FAMILIARIZACIÓN ES MANIFIESTA.

### 3. Des-familiarización e imagen: contra la *venustas*.

*«Lo de la venustas por fin: cuando la 'apariencia' de la obra fuera grata y elegante y la 'conmensuración' de sus miembros observe las razones justas de las simetrías» [11]*

En todo este proceso de destrucción de cualquier categoría, entendida como algo sólido, firme, estable y al cabo totalizante, la belleza clásica es superada y abandonada por una belleza convulsa y violentada, que como advierte Montaner, ya propugnaban los dadaístas. Así, la herencia de la abstracción y del surrealismo permite imaginar formas inestables y dinámicas en un intento de superación de las formas convencionales, sujetas a la simetría, la composición, el ritmo, la escala, la armonía,...

La tercera de las categorías fundacionales de la arquitectura también queda bajo sospecha en el proceso deconstructivista. Se ha visto, en el apartado de la des-estructuración, cómo al analizar los dos edificios de Manhattan es suficiente con el análisis de las fachadas para hacerse cargo del estilo al que cada uno de esos edificios debería adscribirse. El de IBM se adscribía a la modernidad derivada de los años veinte y el de la ATT a una cultura postmoderna en clara referencia al clasicismo ilustrado.

Aparece ahora la noción de familiarización. ¿Qué es la familiarización de la arquitectura sino el elenco de mecanismos e instrumentos estilísticos de fachadas, cerramientos y estructuras que nos permiten poder adscribir un edificio a un estilo? Familiarización significa seguridad, confort, referencia a lo conocido. La familiarización consiste en la resonancia que la imagen del edificio produce en el espectador y que le permite saber, a tra-

[11] Cfr. VITRUVIO. Libro V./VI 10.1 pág. 27.



FIGURA 10. RUINAS, ESCOMBROS Y DESECHOS URBANOS.

vés de las imágenes conocidas, cuál es su estilo, «de qué va», qué papel juega. Es algo así como el juego de percepciones que me son familiares y que hace que no me dejen indiferente, de ahí que se pueda afirmar que «el mundo que nos rodea nos explica».

La deconstrucción entiende que ese proceso directo de comunicación entre el mensaje adornado y el receptor debe ser superado y abandonado. En el fondo, late la idea de que el texto de un edificio lleva implícita la interpretación, e imposibilita el acto libre de interpretación del sujeto, que queda condicionado por la manera con que el edificio se manifiesta. Así, en la arquitectura deconstructivista, la forma tradicional de las cosas se desvirtúa, cruzada por múltiples referencias a otras disciplinas con la intención de perder la univocidad y la familiarización.

La arquitectura deja de ser lógica estructuralmente, útil funcionalmente, para resolverse en existencialmente vivible, deslizándose y escorándose hacia la vertiente meramente formal y escultural. Desde aquí se entiende muy bien que el arte se haya convertido en esta época en la garantía de que Eros (el principio del placer) pueda instalarse en el mundo sin llevar a cabo la destrucción y el caos.

#### 4. El escoramiento hacia el valor escultural y formal de la Arquitectura.

La Arquitectura no se mantiene al margen de esta era «cuarteada», es la disciplina que mejor la representa, como si de un sismógrafo se tratara. Pretende generar estímulos que provoquen sensaciones y emociones de toda índole, evitando cualquier intento que dote de unidad y significado al objeto. Las ruinas, los escombros y los desechos, los detrita en permanente conflicto, los laberintos y la arbitrariedad de formas y tamaños son recursos abundantes. Los préstamos formales de otras épocas, la exuberancia estructural, el *collage* y los recorridos aleatorios, no son más que el intento de manifestar la cultura que revelan.

Nótese que el factor sorpresa en esta arquitectura es imprescindible; lo imprevisible, la intriga y el suspense potencian la estimulación del espectador, en su búsqueda de nuevas sensaciones. El único respiro son los intersticios, los *no man's land*. La devaluación de cualquier suerte de argumentación, así como el abandono del esquema tradicional de «comienzo de relato, argumento y desenlace», la desintegración en multitud de fragmentos en constante movimiento que incrementan la sensación de realidad plural, siempre cambiante, hoy fluída que diría Bauman, son los recursos bajo los que acaba sucumbiendo la deconstrucción, resultando ser mero formalismo autorreferencial. El período cultural del que participa la deconstrucción propone como criterio de belleza la interminable excitación y estimulación de los sentidos, de tal suerte que el igualitarismo estético se re-



suelve en formalismo banal donde lo verdaderamente relevante parece que sea el medio: el arte sólo pretende generar sensaciones.

El arte se adentra en un período de erotismo, en el que como advierte Marcuse debe incrementar la voluptuosidad y la lujuria para hacer frente al mundo heterogéneo que nos rodea. Cotiza muy a la baja la racionalidad y la intelectualidad del objeto artístico, alejándose de cualquier proceso de crítica y rechazando cualquier intencionalidad significativa, queriendo hacer presente un significado ausente. La arquitectura deconstructivista es para la fruición: divertimento festivo cerrado a la experiencia intelectual. Abandonado cualquier tipo de método y potenciada la arbitrariedad, sólo queda el recurso a la forma. Así, sin intelectualidad, sin significado y sin «raciocinio», este tipo de arquitectura pasa a ser evento banal.

Ciertamente, la deconstrucción participa de la época de la desolación del universo de progreso cientifista, del ocaso de las religiones, del abandono de las ideologías colectivas y personales. De ahí que la arquitectura se revele como metáfora de lo hueco, del vacío, de la duda y de la provisionalidad. La arquitectura podrá transmitir contenidos parciales, relativos e individuales. Ignasi de Solá-Morales lo resume así: «el formalismo evidente que empapa las experiencias de este breve pero significativo fenómeno arquitectónico a finales de la década de los ochenta, es más un reflejo del vacío y del nihilismo cultural que una manifestación de ensimismado esteticismo» [12].

El espacio moderno ha sido aniquilado; el lugar como morada post-moderna disuelto. Aquí, las formas arquitectónicas se convierten en acontecimiento, vibración, cima de una reacción energética que presenta el caos como única salida a la crisis cultural. Sin espacio y sin lugar, las obras deconstructivistas surgen exabrupta, inesperada y sorprendentemente, haciéndose eco de la relación problemática entre sujeto y mundo. El caos está más cercano a la forma que a cualquier otro atributo de la arquitectura. Así, la excesiva atención que se presta a la forma arquitectónica en la deconstrucción, contrasta con el poco interés que se concede al emplazamiento, al cliente e incluso al propio programa de necesidades. La negación del contexto urbano, que no es otra cosa que el desprecio por la historia y la rotunda manifestación del edificio como objeto, posicionan a esta arquitectura muy próxima a la escultura autónoma, expósita e incapaz de unirse y encajar con alguna trama urbana. El edificio aislado se convierte en un objeto más relevante que la propia ciudad y la creación individual más relevante que la agregación colectiva. La deconstrucción, que fomenta la fragmentación y la juxtaposición frente a la unión y la continuidad, se convierte en un análisis revelador de la consideración del contexto como pérdida y como pobreza, generando una visión urbana de la negación frente a la posibilidad de una ciudad reconstituida y continua.

Se podría argumentar que la influencia post-estructuralista ha llevado a considerar a la forma arquitectónica como un fin en sí misma, siendo



FIGURA 11. EL JARDÍN DE LAS DELICIAS, EL BOSCO, 1505.

[12] Cfr. SOLÁ-MORALES, Ignasi de. Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea. Gustavo Gili. 2.003, Barcelona, pág. 110.





FIGURA 12. EL FORMALISMO ARQUITECTÓNICO EN EL QUE HA TERMINADO CONVIRTIÉNDOSE LA DECONSTRUCCIÓN SE HACE EVIDENTE EN BILBAO: ARTEFACTO VISUAL DESTINADO A LA GENERACIÓN DE SENSACIONES. RAFAEL MONEO LO EXPRESA DEL SIGUIENTE MODO EN «INQUIETUD TEÓRICA Y ESTRATEGIA PROYECTUAL»: «LOS CONTINUOS CAMBIOS DE ESCALA, SALTOS Y QUEBRANTOS, INTERRUPTIONES, LUCES, ETC., BOMBARDEAN NUESTROS SENTIDOS Y TRANSFORMAN LA VISITA EN UNA CONTINUA SORPRESA QUE NO DA PIE A LA REFLEXIÓN».

este énfasis aun mayor que el que tenía en los primeros postmodernos historicistas. En este sentido, el desmarque de los deconstructivistas respecto de los postmodernos es total, al desechar el concepto de arquitectura como comunicación, acentuando los procedimientos abstractos de composición y abandonando referencias más allá de la forma.

La arquitectura fuertemente abstracta, como la música atonal de John Cage o Arnold Schönberg, como la escultura y la pintura de vanguardia se refieren esencialmente a sí mismas. Este hermetismo y escoramiento hacia la forma no reconocible, conduce a una disminución del número de seguidores, como a fecha de hoy podemos reconocer en el panorama arquitectónico internacional. En esta línea, los deconstructivistas corren el mismo riesgo que los modernos, sufriendo el mismo juicio acusatorio: formas mudas, excesivo énfasis por la tecnología, exuberancia estética, descontextualización, etc. Peter Eisenman describe, en este sentido, la arquitectura como discurso y razonamiento independiente, libre de valores externos, sean clásicos o de cualquier índole. Por otra parte, Bernard Tschumi aspira a una arquitectura que no signifique nada, una arquitectura del significativo más que del significado, puro indicio.

¿Cuál es la verdadera función de estos edificios? En gran medida «SER VISTOS». De esta función se sigue que el ciudadano que supone y al que se dirige es a un espectador que queda retenido y atrapado en estos eventos formales con carácter episódico. El verdadero usuario de la deconstrucción es el turista, espectador de un recorrido de imágenes, habitando de manera efímera y deambulando la ciudad, entendida como museo, como monumento y como espectáculo.

## 5. Revisión: agotamiento de la forma deconstructiva en imagen.

Es sabido que un método que permite aumentar el número y nivel de sensaciones es confiar al espectador el final del relato, o el argumento de la obra artística, etc. Este mecanismo permite a cada cual tramar y desarrollar un final a su medida existencial. El coronamiento de cada obra depende del nivel y capacidad de cada espectador. En pocos casos parece que el artista proponga la solución o final. El espectador es cómplice del autor en una obra de la que es coautor. Paul Valéry lo hace notar así: «mis poemas tienen el significado que se les da» [13].

Ernest Gombrich [14], hace notar que, en este período del arte, concretamente desde mediados del siglo XX, el valor en sí de la obra artística pierde valor, mientras que lo que verdaderamente es relevante es la posición del sujeto artista respecto del espectador. Esta tesis conduce a dos posiciones correlativas: la primera es la refutación de que «es arte todo lo que elabora la mente y la mano del artista, esto es, que más que de arte deberíamos hablar de artistas», y la otra, que siendo válida la primera, «el arte pasa a ser puro artefacto formal». Llama la atención que estas tesis adquieran peso en un contexto cultural caracterizado por la crisis de los valores, la falta de un punto de referencia compartido, el ocaso de los grandes relatos, las interpretaciones indefinidas, etc. Y no deja de ser paradójico que, en un momento tal, aparezca la figura del artista como una referencia culturalmente indubitable. También es significativo que la deconstrucción, en un momento histórico en el que la producción en serie está garantizada, opte por producciones artísticas de tinte artesanal-individualista. Este carácter se fundamenta no tanto en el proceso de producción como en la irrepitibilidad y la autorreferencialidad de la forma arquitectónica, dado su elevado costo y su sofisticación tecnológica, alejándose en este sentido, tanto de los presupuestos de carácter social del movimiento moderno, como del carácter comunicativo de la postmodernidad más mediática.

El proceso de producción arquitectónica deconstructivista se aproxima al seguido por los artistas contemporáneos, en una clara intención de convertir la arquitectura en «mera» forma artística. No es de extrañar, la utilización de similares materiales a los que maneja el artista de pequeña escala, a saber: materiales de desecho, intercambiables, fragmentos; todo ello en un intento de potenciar el carácter de provisionalidad. Tal es el caso de Frank Gehry en el proyecto de su propia vivienda.

«La arquitectura deconstructivista abriga la secreta esperanza de que su obra se conserve en razón de su valor meramente artístico», dirá Montaner, es decir, mero objeto formal. Gehry es, de todos los arquitectos que hemos citado, el arquitecto que de manera más contundente refleja la pérdida de los valores tradicionales de la arquitectura, trabajando sin ningún *a priori* tipológico y formal previo, desmembrando cada programa. La deconstrucción no pretende que sus obras permanezcan en la historia en

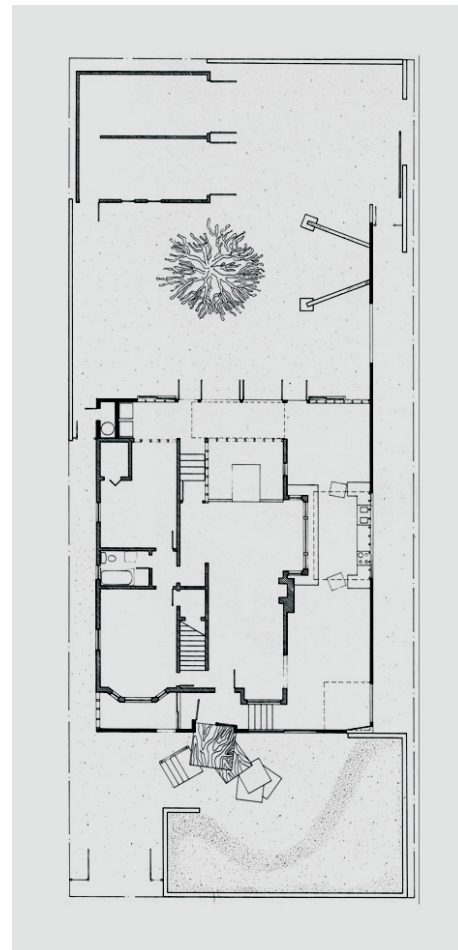


FIGURA 13. CASA GHERY, SANTA MÓNICA, CALIFORNIA, 1977.

[13] Cfr. VALÉRY, Paul. Oeuvres, vol. 1, La pléiade. 1960, París. Pág. 1509.

[14] Cfr. GOMBRICH, Ernest. Historia del Arte. Alianza Editorial. 1.979, Madrid.



FIGURA 14. ZAHA HADID.

virtud de los valores clásicos de la arquitectura, sino que sea considerada una obra de arte, es decir, artefacto formal no para ser usado, sino más bien para ser visto: no es signo significante, es sólo signo.

La deconstrucción forma parte de la cultura contemporánea —tecnocrática, analítica y cibernética— eso sí, escorada hacia posicionamientos radicales y extremos que no se habían conocido hasta el momento. En cualquier caso, se puede afirmar que la deconstrucción es una suerte de reduccionismo de la razón. La razón con capacidad de síntesis, justamente porque tiene capacidad de análisis, es reducida meramente a la dimensión analítica, considerando que la capacidad de la razón estriba fundamentalmente en la partición y en la división, en la descomposición y la separación, en la dispersión y en la fragmentación. Considerar la razón como mero instrumento de análisis (razón analítica), supone obviar y desatender las dimensiones unitivas del conocimiento, a saber, la síntesis, que es la forma global del pensar y en la que conocer es unir, enlazar, conectar y relacionar. En definitiva, conocer es recomponer la unidad divisa.

La versión analítica de la razón justifica la siguiente reflexión: las cosas son de lo que están hechas, y como de lo que están hechas no es más que de fragmentos, las cosas por tanto no son. Y cuando son es por la mera voluntad que las congrega, esto es, mero poder. Así, la ontología es poder. «De lo que las cosas están hechas», es la referencia a la «causa material» aristotélica en oposición a la «causa final», el «para qué», la cual es unitiva y acoge las dimensiones de sentido, totalidad y finalidad. El pensamiento moderno abandonó hace tiempo la idea clásica de finalidad, no obstante, habitaba una versión degradada y pragmática del fin, a saber, la función. Así las cosas, la idea de razón analítica moderna y como reacción al principio de unidad (derivado y sostenido, por y en la función), lo que verdaderamente entra en crisis es la función, entendida como criterio dador de unidad y de conocimiento.

Lo que se intenta poner de relieve es, de una parte, que, al fragmentar y cuartear la realidad, la razón va a ser razón fragmentaria, y de otra, que el nervio que dotaba de sentido a los fragmentos (mera materia constituyente), esto es, la función, desaparece de todo horizonte creativo en el período deconstructivista. La verdadera vocación deconstructivista es formalista: la deconstrucción es puro evento formal, puro episodio, es una suerte de intensidad o énfasis formal.

Al decaer la función como horizonte subordinante de la formestructura, ésta se emancipa, y se presta a hacerse valor por sí misma al tiempo que se aísla y evita cualquier relación con el resto de las dimensiones de la obra arquitectónica, precisamente para que sólo la forma sea visible. He ahí, el modo en que la forma se vuelve flotante.

La flotabilidad de la forma deconstructivista, el per se, no es más que el final del recorrido de la postmodernidad arquitectónica que contiene a la deconstrucción en su etapa final. El giro escultórico de la arquitectura y

[15] Cfr. CONNOR, Steven. *Cultura postmoderna: Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Ediciones Akal. 1996. Madrid.

la negación (no ignorancia) del contexto, convierten al objeto deconstructivista en mera cosa o fragmento y en última instancia, aparece la museización de la ciudad, actitud por otra parte, típicamente postmoderna. ¿Qué ciudad del mundo occidental no tiene siquiera un museo? Pero todavía más, ¿qué ciudad no aspira ella misma a convertirse en objeto de espectacularidad, de visita y atracción del viajero? La autorreferencialidad del objeto deconstructivista y el devenir de la arquitectura en mera cosa visual fragmentaria o imagen («composición» de fragmentos no hilvanados) convierte a la arquitectura en intensidad formal o evento, algo así como un monumento. Para estos *eventos formales (events)*, la integración no sólo respecto del entorno, sino ambién de las partes que los constituyen, supondría el riesgo de pasar desapercibidos. Tal elegancia (discreción), diría Rafael Moneo, imposibilita el carácter de intensidad o evento.

La monumentalidad (inevitable por la autonomía de la forma, el escoramiento formal y la negación del contexto) es definitoria y constitutiva de la arquitectura deconstructivista, y en esta decisión está su herencia, y en esta herencia, su riesgo. La hiperformabilidad y la intensidad formal de la arquitectura, como advierte Steven Connor [15], conducen este tipo de arquitectura al ámbito de lo meramente visible y a la experiencia no tanto del espacio (moderno) o del lugar (postmoderno) como a la mera sensación cinematográfica, pictórica y visual, esto es: la experiencia efímera de la imagen. La forma deconstructivista pasa a ser excesiva en tanto que excede su justificación por correlación a nada, salvo a sí misma.

Respecto de la función, la forma es mero fragmento; el dentro y el fuera también son mero fragmento. La forma no es trasunto o suave deslizamiento del interior al exterior, o la realidad corpórea que materializa y captura, no tanto la función, sino lo que el propio edificio quiere ser: una Iglesia, una Biblioteca, una Escuela, en clara referencia a las teorías de Louis Kahn, etc. La forma deconstructivista es una superficie sin fondo, es superficialidad autosuspendida, esto es, «flotante». Se ve cómo la razón funcional no es una apelación lo suficientemente poderosa que permita materializar una densidad corpórea que justifique un tipo de apariencia u otra. La exterioridad de la forma remite a sí misma potenciándose el carácter de impredecibilidad y al mismo tiempo de precariedad. La exterioridad remite y se expresa a sí misma, por ello, se la puede tildar de autorreferenciable. La forma deconstructivista pasa a ser mera superficie que aspira a retener sobre sí la atención, y además *per se*. Es la posición de un hombre que para no ahogarse en un lago, se tira a sí mismo de su pelo hacia arriba, como bien puso de relieve el barón de Münchhausen [16]. Es mera superficialidad autosuspendida, a saber: fábula. ■

[16] El trilema de Münchhausen manifiesta el callejón sin salida de la situación actual de la ciencia. No hacer pie en el lago evoca la falta de fundamento firme. No poder tirarse de la coleta para salir a flote evoca la incapacidad de decidir por sí mismo. No poder ir a nado a la otra orilla evoca la carencia de trayectoria continua. La ciencia se encuentra con falta de fundamentación, falta de coherencia e indecidibilidad de las proposiciones a las que llega a través de sus elaboraciones. La concepción positivista del mundo ha entrado en crisis.

Fecha de recepción:  
15 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación:  
18 de octubre de 2013